

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

**TÜRKİYE’DE 1990 SONRASI VİDEO
SANATINDA TOPLUMSAL BELLEĞİN KAYDI VE
ORTAK HAFIZALAR İNŞA ETMEK**

Derya YÜCEL

2502130298

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Uşun TÜKEL

İSTANBUL – 2022

ÖZ

TÜRKİYE’DE 1990 SONRASI VİDEO SANATINDA TOPLUMSAL BELLEĞİN KAYDI VE ORTAK HAFIZALAR İNŞA ETMEK

Derya YÜCEL

Bu araştırma, Türkiye’de video sanatı aracılığıyla toplumsal belleğin inşasına odaklanmaktadır. Video sanatı ister bireysel ister toplumsala ilişkin olsun, sanatçılar için zamanı ve mekânı kaydetmenin hem aracı hem ortamı olmuştur. Türkiye’de de çağdaş sanatçılar ağırlıklı olarak 1990’lı yıllardan itibaren videoyu estetik ve entelektüel bir mecra olmasının ötesinde bir bellek kaydı olarak pratiklerine dahil etmişlerdir. Bu tez, tarihsel süreç bağlamında 1990’lı yıllardan günümüze kadar Türkiye’de toplumsal belleğin tutulmasına yönelik olarak değerlendirilebilecek video çalışmalarını mercek altına almaktadır. Tez, sosyal bilimler çerçevesinde geliştirilmiş yöntemlerden beslenen sanatçıların video üretimlerindeki ortak parametrelere belirli kavram ve temalar çerçevesinde odaklanmaktadır. Bu çerçevede mekân, kimlik, göç, ekoloji, kolektiflik, katılımcılık, video aktivizm ve otonom arşiv kavramları biçiminde kategorize edilerek değerlendirilmiştir. Tezde oluşturulan bu kategoriler günümüz video sanatının bellek kaydı ve ortak hafızaların inşasında Türkiye sanatı açısından güncel bir arşiv niteliği de taşımaktadır.

Anahtar Kavramlar: Video Sanatı, Toplumsal Bellek, Türkiye’de Video Sanatı, Video Aktivizm, Sanat-Siyaset İlişkisi

ABSTRACT

RECORDING SOCIAL MEMORY AND BUILDING COLLECTIVE MEMORY IN VIDEO ART IN TURKEY AFTER 1990

Derya YÜCEL

This research focuses on the construction of social memory through video art in Turkey. Video art, whether it is individual or social, has been both a tool and a medium for recording time and space for artists. Contemporary artists in Turkey have mostly included video in their practices as a memory recording beyond being an aesthetic and intellectual medium since the 1990s. This thesis focuses on video studies, which can be evaluated as a way of keeping social memory in Turkey, from the 1990s to the present, in the context of the historical process. The thesis focuses on the common parameters in the video production of the artists, which are fed by the methods developed within the framework of social sciences, within the framework of certain concepts and themes. In this context, space has been categorized and evaluated as the concepts of identity, migration, ecology, collectivity, participation, video activism and autonomous archive. These categories created in the thesis are also a current archive in terms of Turkish art in the memory recording of today's video art and the construction of common memories.

Keywords: Video Art, Social Memory, Video Art in Turkey, Video Activism, Art-Politics Relationship

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın temel amacı, video aracılığıyla toplumsal hafızanın kaydı ve bellek oluşturma pratiklerinin sanat alanında yansımalarını ortaya çıkarmak, Türkiye’de video sanatı aracılığıyla gerçekleştirilen görsel tanıklıklara işaret etmektir. Bu bağlamda 1990 Sonrası Video Sanatında toplumsal tanıklıklar sanat tarihsel perspektifte değerlendirilmiştir.

Öncelikle, tez çalışma sürecimde aydınlatıcı bilgisini, güçlü desteğini ve sonsuz sabrını benden esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Uşun Tükel’e en içten ve sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tezin her aşamasında değerli zamanlarını bana ayıran, fikirleri, görüşleri ve deneyimleriyle bana yol gösteren Doç. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli ve Doç. Dr. Seda Yavuz’a çok teşekkür ederim. Emeklerini üzerimden hiç eksik etmeyen aileme, uzun soluklu bu süreçte bana moral kaynağı olan oğlum Metehan’a, beni her zaman destekleyen ve cesaret veren tüm dostlarıma şükran ve minnetle teşekkür ederim.

Ayrıca bu çalışmayı gerçekleştirmeme neden olan, tanışmış olmaktan mutluluk ve birlikte çalışmış olmaktan gurur duyduğum tüm değerli sanatçılara gönülden teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul, 2022

Derya YÜCEL

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	v
RESİMLER LİSTESİ	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

VIDEO SANATI VE BELLEK

1.1. Video Sanatı Tarihi	7
1.1.1. Video Sanatı Kavram ve Terimleri	14
1.1.1.1. Belge Video / Video Film	16
1.1.1.2. Video Heykel- Video Yerleştirme (Video Enstalasyon)	19
1.1.1.3. Performans Videosu – Performatif Video	21
1.1.2. Feminist Video	24
1.1.3. Gerilla Video -Video Aktivizmi	27
1.2. Bellek Kavramı ve Toplumsal/Kolektif Bellek	29

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL OLGULARIN SANATA YANSIMASI VE TÜRKİYE’DE VIDEO SANATI

2.1. Sanat-Siyaset İlişkisi ve Toplumsal Olguların Sanata Yansıması	46
2.2. Türkiye’de Video Sanatı	63

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE 1990 SONRASI VİDEO SANATINDA TEMSİL EDİLEN KAVRAMLAR VE TOPLUMSAL BELLEĞİN KAYDI

3.1. Mekân	89
3.1.1. Mimari ve Coğrafi Mekânlar	91
3.1.2. Kamusal Alan	102
3.1.3. Kent ve Kentsel Dönüşüm	112
3.2. Kimlik	122
3.2.1. Ulusal Kimlik ve Etnik Kimlik	124
3.2.2. Toplumsal Cinsiyet	135
3.3. Göç	151
3.4. Ekoloji	161
3.5. İdeoloji	170
3.5.1. Kolektiflik ve Katılımcılık	175
3.5.2. Video Aktivizm ve Otonom Arşivler	190
SONUÇ	198
KAYNAKÇA	206
ÖZGEÇMİŞ	232

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1. Nil Yalter, “Topak Ev” (1973)	69
Resim 2.2. Handan Börüteçene, “Kır-Gör” (1985)	71
Resim 2.3. Teoman Madra (1998) BM Contemporary Art Center Archive	72
Resim 2.4. Ayşe Erkmen, ““Ev/ Das Haus” (1993)	76
Resim 2.5. Sanat Tanımı Topluluğu, “Çalışma” (1994)	80
Resim 3.1. Nil Yalter, “La Roquette, Kadınlar Hapishanesi” (1974)	93
Resim 3.2. CANAN, “Bir Bardak Sıcak Şekerli Su” (2001)	95
Resim 3.3. Gülçin Aksoy, “Umur” (2014)	96
Resim 3.4. Fikret Atay, “Paris Köyü” (2014)	101
Resim 3.5. Can Altay, “Kâğıt Toplayıcıları” (2003)	104
Resim 3.6. Gülsün Karamustafa, “Meydanın Belleği” (2005)	105
Resim 3.7. Erdal İnci, “Taksim Spirali” (2013)	108
Resim 3.8. Murat Eşiyok-Serdar Bayram, “DengenBajer/Şehrin Sesleri” (2014)	109
Resim 3.9. Kutluğ Ataman, “Küba” (2004)	115
Resim 3.10. Elmas Deniz, “Toki ve Mutluluk” (2009)	117
Resim 3.11. Berat Işık, “Oasis” (2014)	119
Resim 3.12. Azra Deniz Okyay, “Sulukule Mon Amor” (2016)	120
Resim 3.13. Ferhat Özgür, “Fetih” (2016)	130
Resim 3.14. İpek Duben, “Onlar” (2017)	132
Resim 3.15. Deniz Özden, “Ali Değil Ari Komutanım” (2015)	133
Resim 3.16. Nil Yalter, “Başsız Kadın ya da Göbek Dansı” (1974)	142
Resim 3.17. Kutluğ Ataman, “Ruhuma Asla” (2001)	144
Resim 3.18. CANAN, “Çeşme” (2000)	146
Resim 3.19. Leman Sevda Darıcioğlu, “Kimler Geldi Kimler Geçti” (2016)	150
Resim 3.20. Nil Yalter, “Türk Göçmenler” (1977)	154
Resim 3.21. Esra Ersen, “Erkek Kardeşler ve Kız Kardeşler” (2003)	156
Resim 3.22. Cengiz Tekin, “Cennetten Hemen Önce” (2015)	158
Resim 3.23. Pınar Öğrenci, “Üstümüzden Hafif Bir Rüzgâr Esti” (2017)	160
Resim 3.24. Serkan Taycan, “Hydrolab Mesopotamia” (2017)	166
Resim 3.25. Uygur Demoglu, “Boşluk” (2018)	168
Resim 3.26. Hale Tenger, “Balığın Büyüsü Gökyüzü” (2019)	169
Resim 3.27. Artık İşler Kolektifi, “Tekel İşçileri Direnişi/Tahayyül III” (2015)	183
Resim 3.28. Kamusal Direniş Platformu, “Karşı İsen, Müdahale Et” (2013)	186

Resim 3.29. Emek Bizim-İstanbul Bizim İnisiyatifi, “Özgürleşen Seyirci: Emek Sineması Mücadelesi” (2016)

188



GİRİŞ

Video sanatı; kavram, düşünce, konu ve olguları hareketli görüntüler aracılığıyla ortaya koymayı amaçlayan sanat formu olarak günümüzde kendi alanına ait bir tarih oluşturmuştur. 1960'lı yıllardan itibaren üretilen çalışmalarla, gerçekleşen sergi, gösterim ve etkinliklerle, sanat kurumları ve müze koleksiyonlarında yer almasıyla, alana yönelik bir literatür oluşmuştur. Sanat tarihine eklenen video sanatını anlama, tanımlama ve tarihselleştirme sürecinde farklı perspektifler ortaya konmuştur. Sanat tarihi alanında videonun genel olarak yalnızca bir sanat mecrası olarak tanımlanmasının videonun içinde barındırdığı çeşitliliğin çözümlemesinde engel teşkil ettiği gözlemlenmiştir. Bu nedenle tez kapsamında video sanatını, biçimsel öğelerden, üsluplar tarihinden ya da ikonografiden yola çıkarak değerlendirmek yerine videonun içindeki farklı dinamikleri çözümlemek tercih edilmiştir. Dolayısıyla, bu tez çerçevesinde video sanatının sosyo-kültürel ve politik dinamiklerle ilerleyen tarihi ile bir sanat üretim dili olarak içerdiği kayıt, belgeleme, eş-zamanlılık olanakları sayesinde sanat aracılığıyla hatırlama ve bellek ilişkisine odaklanılmaktadır. Günümüzde tarih ve bellek olgularına farklı bir bütünlük içinden bakmayı sağlayan paradigmalardan biri de sanattır. Bu tez, Türkiyeli çağdaş sanatçıların hatırlama/unutma dinamiklerini video üretimlerine nasıl aktardıkları, video sanatı aracılığıyla bir parçası oldukları toplum içindeki tanıklıklarının toplumsal belleğe katkısı üzerine bir araştırma sunmaktadır.

Tezin birinci bölümü olan video sanatı ve bellek başlığı altında video sanatı tarihi ile literatürü değerlendirilmiştir. Alana yönelik bir terminoloji oluşturmak amaçlanmış, video sanatı kavram ve terimleri Belge, Film, Heykel, Yerleştirme ve Performans disiplinleri bağlamında kategorize edilmiş, Feminist Video, Gerilla Video ve Video Aktivizmi alt kategorileri aktarılmıştır. Ayrıca bu bölümde bellek olgusunun yeni görsel formlar aracılığıyla nasıl ele alındığı ve sanatın toplumsal hafıza kavramı ile ilişkilmesi açıklanarak, toplumsal ve kolektif bellek olgusu felsefe, sosyoloji ve kültürel çalışmalar alanları çerçevesinde de değerlendirilmiştir. Toplumsal olguların sanata yansması ve Türkiye'de video sanatı tarihinin ele alındığı ikinci bölümde, sanat-siyaset-toplum ilişkisinin merkezinde duran, tarih, toplumsal olaylar, travmalar, kültürel değişimler, politik gündem, gündelik yaşam gibi olguları kapsayan sanat pratikleri tarihsel bağlamda aktarılmıştır. Toplumsal hafızanın sanatçıları üzerindeki etkisi, sanat üretimlerinin bireysel tanıklıklarla toplumsal hafızanın da çerçevesini

sunma yetisi belirlenen örneklerle anlatılmıştır. Türkiye’de video sanatı bağlamında sanatçıların eleştirel söylem geliştirmeye yönelik reflekse sahip üretimleri, sanatçılar, sergiler ve etkinliklerden seçilen örneklerle aktarılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümü, toplumsal belleğin inşası bağlamında Türkiye’de ağırlıklı olarak 1990 sonrası video üretimlerinde temsil edilen kavramlara odaklanmakta, bu kavramlar tezin temel amacı çerçevesinde ele alınmaktadır. Kültürel, politik, felsefi, ekonomik ve sanatsal paradigmaların değişiminde bir kırılma dönemi olan 1990’lı yıllardan sonra sanatçıların odaklandıkları konu ve kavramlarda belirgin olan sosyo-eleştirel tavrın yansımaları video üretimleri ile ilişkilendirilmiştir. Bu bölümde, mimari ve coğrafi mekânlar, kamusal alan ile kent ve kentsel dönüşüm olguları mekân teması altında değerlendirilmiştir. Kimlik teması altında da ulusal kimlik ve etnik kimlik ile toplumsal cinsiyet konuları ele alınmıştır. Bunun yanı sıra göç ve ekoloji temaları altında değerlendirilen video çalışmalarına yer verilmiştir. Üçüncü bölümün sonunda ideoloji başlığı altında ise video sanat pratiklerinden ayrı olarak Türkiye’de toplumsal tanıklıklara belgesel yaklaşımda odaklanan kolektiflik ve katılımcılık ile video aktivizm ve otonom arşivler aktarılmıştır.

Videoyu arşiv ve toplumsal hafıza kaydı olarak ele alan sanatçılar 1990’lı yıllardan itibaren sanat alanında izlenmektedir. Dolayısıyla, sanatçıların videoyu bir varoluş iklimini yansıtmak amacıyla kullanmaları, videoyu estetik ve entelektüel bir perspektiften öte bir bellek kaydı olarak pratiklerine dahil etmeleri tez çalışmasının omurgasını oluşturmuştur. Bu çalışmanın temel amacı, video aracılığıyla toplumsal hafızanın kaydı ve bellek oluşturma pratiklerinin sanat alanında yansımalarını ortaya çıkarmak, Türkiye’de video sanatı aracılığıyla gerçekleştirilen görsel tanıklıklara işaret etmektir. Bu bağlamda 1990 Sonrası Video Sanatında toplumsal tanıklıklar, arşiv, kurgu/belgesel, alternatif kolektif oluşumların sanat tarihsel perspektifte değerlendirilmesi genel bir çerçeve olarak belirmektedir. Çalışma yönteminde kullanılan araştırmadaki literatür incelemesi, akademik çalışmalar, makaleler, sergi metinleri ve kataloglar üzerinden gerçekleştirilmiştir. Tez, video üretimlerinin incelenmesi dışında sanatçılarla yapılan söyleşiler ve röportajlar aracılığıyla şekillenmiş, ayrıca 2004 yılından itibaren küratöryal alanda kişisel olarak gerçekleştirilen çalışmalarda sanatçılarla yapılan görüşmeler ve iletişime dayanan birikimin de etkisiyle zenginleşmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

VIDEO SANATI VE BELLEK

*“Video, imajları onları verenlere
iade edebilmenin sanatıdır.”¹*

Ulus Baker

Sanat alanında her dönemin kendini ifade eden mecraları olmuştur ve bu mecralar sanatçılar, izleyiciler, sanat uzmanları, koleksiyonlar ve kurumlar tarafından üretilerek, bağlamlandırılarak, yorumlanarak, kayda alınarak, tasnif edilerek, biriktirilip arşivlenerek sanat tarihini oluştururlar. Sanat tarihi yalnızca görsel sanatların dönüşümü ve evrelerini inceleyen bilim dalı değil, tüm sanatsal birikimin, yaratıcı, entelektüel, estetik ya da karşı estetik üretim ve eylemleri çeşitli biçimlerde anlama, yorumlama ve değerlendirme sürecine dayalı bir olgudur. 1960’lı yılların ortasından itibaren video sanatı da sanat tarihi olgusunun temelde bir “mecra/medyum” (araç) konusu olduğunu daha önce görülmemiş biçimde göstermiştir. Video, mecraanın adını yine onun aracılığıyla üretilen sanata vererek sanat alanında yeni bir alımlama mekanizması önermiştir.

“Edebiyat sözcük sanatı değildir, resim boya sanatı olarak adlandırılmaz ya da film kamera sanatı değildir. Buna karşın video söz konusu olduğunda araçla yapıt bütünleşmiş halde karşımıza çıkar: Video Sanatı. Video aracı, özneyi ve toplumsallığı kaynaştırır. Mecra aracın kendisini imlediği gibi sanatsal türü de imler. Böylece sanat tarihinde ilk kez öznellik durumunda bir kırılma meydana gelir. Zamansallık yoluyla özne yeniden üretilir, nesnenin zamanıyla öznenin zamanı örtüşmeye başlar. Böylece eski özerk özne –ya da ego ile birlikte- eski özerk sanat yapıtı görünürde kaybolmuş ya da buharlaşmıştır.”²

Gelişen teknolojiyle birlikte video, sanatsal üretimler için bir araç ve mecra haline gelmişse de sanat statüsü kazanmak için uzun zaman savaşmak zorunda kalmış fotoğraf ile benzer bir mücadele vermiştir. Video sanatından çok önce, 19. yüzyıl içerisinde yaşanan tüm sanatsal gelişmelerin ardından fotoğraf disiplini güzel

¹ Ulus Baker, **Beyin Ekran**, der. Ege Berensel, İletişim Yayınları Birikim Kitapları, 2017, s. 17

² Jameson, Fredric. Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği. Çev. Nuri Plümer. YKY, İstanbul, 1994. Ss.118-119

sanatlar alanına dahil olabilmek için 1870'lere kadar bir mücadele içinde olmuştur. Bu etki, fotoğrafçıların ortak bir anlayış içinde toplanmasını ve fotoğraf hareketinin gelişmesi için gereken motivasyonu sağlamıştır.³ 20. Yüzyılda yaşanan toplumsal değişimler ile kültürel ve teknolojik gelişmeler sanat alanında yeni tekniklerin kullanılmasına da zemin hazırlamıştır. Bu gelişmeler, fotoğrafın teknik bir olanaktan sanatsal bir mecraya dönüşümünü etkilemiştir. Fotoğraf için tanımlı hale gelen konvansiyonel araçlar, bu mecraya estetik bağlamında yeni bir anlatım olanağı kazandırmış, içerik, biçim ve üretim yöntemleri açısından çeşitlenen fotoğraf, görsel sanatlar eserleri ile birlikte galeri ve müze sergilerinde yerini alarak bir sanat mecrası olarak kabul edilmiştir. 20. Yüzyıl sanat anlayışına göre, "Bir sanat eserinin özgünlüğü kullanılan araçla değil ifade edilen şeyin ve ifade ediliş tarzının özgünlüğüyle ilgilidir".⁴

Yine de fotoğraftan farklı olarak videonun 1960'ların sonları ve 1970'lerin başında kullanılmaya başlanmasından kısa süre sonra bu yaklaşımı benimseyen sanatçılar arasında bir birliktelik oluşması ve sanatçıların kendi olanaklarıyla izleyiciye ulaşma çabaları, bu sanat disiplininin varlığını sanat dünyasına hızla duyurabilmesinde etkili olmuştur. Video sanatı, 1970'li yılların başından itibaren fotoğraf, heykel, film, dans, tiyatro, performans ve enstalasyon gibi farklı anlatım formlarının harmanlanacağı yeni bir mecra olarak yaygınlaşmaya başlamıştır. Video sanatı, teknolojinin hızla ilerlemesi, ekipmanların gelişmesi, görüntü kalitesinin düzelmeye başlamasıyla, ilk örneklerinden otuz yıl sonra müzelere yerleşerek sanat tarihine eklenmiştir. Video teknolojisi tıpkı fotoğraf gibi kayıt ve belgeleme olanakları sayesinde birçok farklı disiplinde çalışmalar yapan sanatçılar için teknik olanaklar da sunmuştur. Özellikle kavramsal sanat, performans, Land-art gibi sanat formları ile Fluxus, Happening gibi sanat hareketleri içinde üreten sanatçılar etkinliklerini belgelemek ve daha sonra izleyicilere ulaştırmak için video teknolojisinden yararlanmışlardır. Video teknolojisi yine fotoğraf teknolojisi gibi günümüzde yeni teknolojiler ile birleşerek daha geniş sanatsal anlatım formlarına olanak yaratmıştır. Özellikle video kameraların yaygınlaşmasıyla birlikte sanatçılar kendi çektikleri görüntüleri manipüle edebilmiş, bilgisayar programlarıyla montajlayabilmiş ve özgün birer anlatım formu olarak kişisel yorumlarına açık hale getirmişlerdir. Videonun kullanım ve mübadele yolları günümüzde giderek artmış ve

³ E. Görgülü ve O. Odabaş, **Fotoğraf Resim ve Yeniden Üretim İlişkisi Bağlamında American Gothic**. Akdeniz Sanat Dergisi, 12 (22), 2018, 71-81

⁴ Larry Shiner, **Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi**. Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.350

çeşitlenmiş durumdadır. 2000'lerle birlikte video-mapping, çevrimiçi sanat, sanal gerçeklik ve arttırılmış gerçeklik denemeleriyle başka görme ve yorumlama biçimlerine yer açılmış; video sanatı, zamana, mekâna ve harekete dair yerleşik gerçeklik algısını dönüştürmüştür. Ayrıca gelişen teknolojiler ve internet, video sanatının dijital ortamda korunmasını, saklanması, çoğaltılmasını ve küresel çapta paylaşılmasını sağlamaktadır.

Video kavramının, sanatsal bir biçimleme olanağından daha sık olarak ticari televizyonu, özel/amatör videosunu ya da modern gözetim teknolojilerini akla getiriyor olması yakın bir geçmişe kadar çok sık karşılaşılan bir durum olmuştur. Bu nedenle, video sanatının kendine özgü form dili ve sanatsal ifade aracı olarak sanat tarihsel süreçteki konumu gibi konular altmışlı yılların başından itibaren uzun zaman sorgulanmıştır. Sonuç olarak başlangıcında video sanatı, bir üslup ya da eğilim değil teknik bir olanak olarak görülmüştür. Sanatçılar videoyu çok çeşitli amaçlarla kullanmışlar, özellikle toplumlarda medyanın rolü ve gerçekliği konusunda ilgili eleştirel sorgulamaları ilk video üretimlerinde belirgin olmuştur. Video, sanatçıları tüm geleneksel sınırlamalardan özgürleştirmiş ve deneysel/eleştirel yaklaşımlarına cevap verebilmesi sayesinde medyayla ilgili olanakları gözlemleyebilmelerine de olanak sağlamıştır. Video görüntüsü, nesnesi ile eşzamanlı olarak oluşması özelliğiyle önemli avantajlar sağlamıştır ki sanatçılar, diğer mecralarda elde edemeyecekleri bir zamansal ve uzamsal özgürlük kazanmışlardır. Video, görüntü, ses ve metinlerin bir arada kullanılmasına olanak yaratarak sanatçılara hem görsel hem işitsel bir ortam sağlamıştır. Kendinden önce gelen tüm formatların harmanlanmasına zemin yaratan ve sanat mecralarının çoklu anlatım dilinin kullanılmasına olanak yaratan video, geleneksel mecralardan farklı olarak kendine özgü bir sanatsal bir kolaj yaratmıştır.

Video; “videre” sözcüğünden türemiştir. Kelimenin Latince kökenine bakıldığında karşımıza “görme edimi” çıkar. 1970’li yıllardan itibaren video sanat üretimleri, görme aracılığıyla bir tür eleştiri, reddediş ve karşı koyuşla biçimlenen, geleneksel yorumsamayı sistematik olarak devre dışı bırakan özellikleriyle, geleneksel temsil ve anlama karşı direnen “öznel” bir form olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar için bir bakış açısı üretmeyi gerektiren “Öznellik, her an şeyler durumuna göre yeni bakış açıları oluşturmak, yeni perspektifler ve konumlar icat etmek”⁵ demekse video, sanatçılar için yeni bir öznellik icat etme aracı olmuştur. Video kayıt

⁵ Ulus Baker, **Beyin Ekran**, der. Ege Berensel, İletişim Yayınları Birikim Kitapları, 2017, s. 23

cihazlarının taşınabilir olma özelliği, videonun izleyici ile öznellik ilişkileri kurmasına yol açabilmektedir. Bu yönüyle video, sinema, televizyon ve sosyal medya kültüründen ayrıışarak hareketli (mobil) bir gezici görsel-işitsel ortam oluşturabilen, akışkan bir performatif etkinlikler zincirlemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatsal tavırlar, duyarlılıklar, yaklaşımlar, hikayeler her ne kadar kesişmelere olanak verse de her bir sanatçı için otonom öznelliklerin görsel hafızaya kaydı farklılıklar içermektedir. Video ister bireysel ister toplumsal ile ilgili olsun, sanatçılar için zamansal ve mekânsal tanıklıklarını kaydetmenin hem aracı hem ortamı olmuştur.

Geçmiş zaman ile ilgili bir kavramdan (Aristoteles) hatırlamanın bireyselliğine (Bergson), toplumsal koşullara bağlı olmasından (Halbwachs) kültürel duyarlılıklarla ilişkisine (Assmann), toplumsal deneyime dayalı kolektif yapısından (Nora) kişisel ve kamusal alanlara serbestçe dahil olabilen protez yapısına (Landsberg) kadar bellek, farklı disiplinlerin araştırma konuları içine girmiştir. Bu disiplinler arasında psikoloji, felsefe, sosyoloji ve tarih dışında sanat da yer almaktadır. İnsan belleği dışında kaydedilen belleğin hızla yaygınlaşmasında gelişen teknolojilerin etkisi söz konusudur. Sanatçıların, yaşadıkları zamana/mekâna dair kişisel tanıklıklarını ister belgeci ister sanatsal dolayım içeren bir dilde olsun, video aracılığıyla toplumsal belleğe eklemledikleri kabul edilmektedir. Sanatçıların video pratiklerinde farklı toplumsal katmanlarla kurdukları iş birlikleri, toplumsal hareketlerin içinde ve politik ortamla angaje olmaları, pratiklerinde sosyo-eleştirel tavırdan yana duruşları, çoğulluğu ve bir aradalığı içeren ortak aidiyetleri, yerel ve kişisel olan araçlarla işlenen toplumsal-ortak hafıza bilincini açığa çıkarmaları videonun bellek tutucu özelliğinin birer göstergesi olarak kabul edilebilir.

Sanat yapıtı olguları temsil ederken bir yandan da sorular sormaktadır. Bu anlamda, sanatın eleştirel işlevi, bir sanat yapıtın salt içeriği veya formu sayesinde değil, ancak içeriğin forma dönüştüğü alanda inşa ettiği bilginin özerkliği ve özgünlüğüyle ortaya çıkmaktadır. Videonun anlatım dili, düşünsel bir pratik olarak sanatsal özerkliğin inşa edilmesinde uygun koşulları ve olanakları barındırmaktadır. Videografik görüntünün bir mecradan çok bir düşünme ve hatırlama formu olarak karşımıza çıktığı, sanatın toplumsal dünyaya müdahalesi çerçevesinde video sanatı aracılığıyla kaydedilen toplumsal belleği ve videonun toplumsal hafızaya katkısını ele almadan önce video sanatının tarihsel perspektifi ve bu alana yönelik gelişen kavramları yeniden hatırlamak gerekmektedir.

1.1. Video Sanatı Tarihi

“Kendi tarihi, videonun yakasından bir türlü düşmemiştir.”⁶

Maria Sturken

Her dönemin teknik olanağı, o dönemde üretilen sanatsal pratikleri etkilemiştir. Tarihsel süreçte de sanatın anlatım biçimleri yine kendi döneminin teknik/teknolojik olanaklarıyla dönüşmüştür. 20. Yüzyılda da yine benzer bir süreç yaşanmış, teknolojinin gelişmesiyle fotoğraf ve film dışında yeni kayıt araçları ortaya çıkmıştır. Videonun sanat alanında bir form olarak ortaya çıkışı; görüntü teknolojilerinde yaşanan gelişmeler, taşınabilir kayıt araçlarının yaygınlaşması, kavramsal sanat ve neo-avangard sanat pratiklerinin etkisi ile karşı kültürel hareketler, aktivizm ve sosyo-politik süreçlerce tetiklenmiştir. Sanat tarihinde resmin ve heykelin sanat bağlamında değerlendirilmesine kadar geçirdiği aşamalara benzer biçimde video da kendinden önceki fotoğraf ve sinema/film gibi, ilk örneklerinden otuz yıl sonra sanat kurumları ve müzelere yerleşmeye başlayarak sanat tarihine eklemlenmiştir. Video sanatı; günümüzde artık kendi alanına ait bir tarih oluşturmuştur.

Sanat tarihsel süreç içinde videonun bir mecra olarak tanımlanması çabalarının, mecranın çeşitliliği ve sanatsal dilinin tam anlamıyla çözümlenmesi açısından engel teşkil edebileceği ileri sürülmekte, hatta 1970’li yılların ortasından itibaren video sanatına yönelik bir literatürün oluşmaya başlamasının da etkisiyle “Videonun henüz bir tarihi olmadan bir tarihi olan tek sanat biçimi” olarak tanımlanmasını gündeme getirmiştir.⁷ 1960’lı yıllardan itibaren sanatın geleneksel kavramlarına meydan okuyan bir sanat formu olarak ortaya çıkmış olsa da video sanatını anlama, tanımlama ve tarihselleştirme sürecinde farklı perspektifler ortaya konmuştur. Video sanatı üzerine ortaya çıkmış olan literatür sanatçılar, sanat eleştirmenleri ve akademisyenler tarafından gerçekleştirilen eleştirel araştırmalar ve görsel sanatların bir mecrası olarak video sanatının yeniden değerlendirmesi biçiminde olmuştur. Bu çalışmalardan biri son yirmi yılda yazılmış ilk güncel ve kapsamlı araştırmalardan sayılan “Video Art”⁸, Michael Rush tarafından kaleme alınmıştır. Rush, Bruce Nauman ve Vito Acconti gibi erken dönem video sanatçılarının

⁶ Maria Sturken, **Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History**, in Doug Hall and Sally Jo Fifer (eds) *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture and Bay Area Video Coalition, New York, 1990, s. 102

⁷ Bill Viola’dan aktaran Maria Sturken, *agy*, 1990, s. 103

⁸ Michael Rush, **Video Art**, Thames & Hudson, 2003

bakış açılarından geniş bir tarihçe ile sunmaktadır. Uluslararası alanda ortaya çıkan en öncü video çalışmaları ve onların sanat alanındaki etkileri araştıran Rush, video sanatında ses ve görselin yanı sıra sanal gerçeklik, estetik gözetim gibi melez ortamları karıştıran, konvansiyonel formları hareketli imge ile birleştiren alternatif çalışmaları da incelemektedir.

İngiliz video sanatçısı Catherine Elwes ile İsveçli sanat tarihçisi Max Liljefors'un çalışmalarında⁹ ise özellikle ilgi çeken nokta video sanat tarihinin (Amerikanlaştırılmış) nasıl aktarıldığı veya çevrildiği, dolayısıyla mevcut bağlamdaki diğer tarihselleştirici hikayelerle nasıl ilişkili olduğudur. Bu iki çalışmanın da video sanatı bağlamında, uluslararası sanat dünyasındaki mevcut radikal oluşumlar ya da ana akım dışında kalan alternatif tarihlerin genellikle göz ardı edilmesi riskinin tartışılması açısından yeni bir bakış açısı sundukları ileri sürülebilir. İki çalışmada da Nam June Paik, Bill Viola, Pipilotti Rist, David Hall, Nan Hoover, Sam Taylor-Wood, The Duvet Brothers, Dara Birnbaum, Stuart Marshall, Stan Douglas, Smith&Stewart, Steve McQueen gibi sanatçılar üzerinden, 1960'lı yılların Portapak ekipmanlarından günümüz dijital teknolojilerine, erken dönem öncü pratiklerden yeni anlatım hareketlerine dek çağdaş sanatın bir dili olarak videonun mevcut statüsü ve politik bağlamı örneklerle aktarılmaktadır. Sanat tarihçisi Sylvia Martin'in kaleme aldığı çalışması¹⁰ video sanatı tarihini çok kısa biçimde ve otuz beş sanatçı üzerinden anlatmasıyla farklılık taşısa da video sanatı bağlamında ele alınan temalar, isimler, estetik fikirler üzerine kendinden önce yazılmış daha kapsamlı araştırmalarla benzer bir tarihsel anlatı sunmaktadır. Matthew Barney, Bruce Nauman, Bill Viola ve Gillian Wearing gibi öncü video sanatçılarının çalışmalarına yer veren kitap, video sanatından örneklerin yorumları, sanatçı portreleri, alıntılar ve biyografik bilgilerle temel referans kaynaklarından biri sayılmaktadır. Alanda gerçekleştirilmiş kapsamlı araştırmalardan biri de Chris Meigh-Andrews'in "A History of Video Art"¹¹ isimli araştırmasıdır. Kitap, 1990'ların ortalarından günümüze kadar video sanatı alanında tartışılan kavram ve fikirleri güncel çerçevede ele almaktadır. Son 50 yılda gerçekleşen elektronik ve dijital görüntülemeindeki gelişmeler ile ilgili olarak video sanatının değişen formlarını aktaran çalışma, 1990'ların post-modernizm, yapısalcılık

⁹ Catherine Elwes, **Video Art: A Guided Tour**, I.B. Tauris & Co Ltd. London, 2005; Max Liljefors, Videokonsten: en Introduktion, Studentlitteratur, Lund, 2005

¹⁰ Sylvia Martin, **Video Art**, Taschen, Cologne, 2006

¹¹ Chris Meigh-Andrews, **A History of Video Art: The Development of Form and Function**, Berg, Oxford, 2006

ve sömürgecilik tartışmaları ile sanat alanında medya sonrası ve internetin etkisi üzerine geniş çapta bir araştırma sunmaktadır.

Sanat tarihçisi Yvonne Spielmann'ın çalışması¹² Vito Acconci, Ulrike Rosenbach, Joan Jonas, Nam June Paik, Peter Kampüs, Dara Birnbaum, Nan Hoover, Lynn Hershman, Gary Hill, Steina ve Woody Vasulka, Bill Seaman gibi sanatçılar üzerinden videoyu öncelikle bir mecra olarak çözümlemektedir. Görsel-ışitsel bir araç olarak videonun soyağacını çıkartan yazar, televizyon ve performansla ilişki kuran ilk dönem üretimlerden bilgisayarlar ve ağa bağlı dijital medya ile olan son etkileşimlerine kadar videonun estetik evrimini kapsamlı bir şekilde aktarmaktadır. Videodaki olasılıkların spektrumunu göstermeye ve diğer medya formlarıyla bağlantılarına işaret eden kitap, videonun yalnızca analog ve dijital arasında bir ara aşama değil kendi başına bir ortam olduğunu savunmaktadır. Video sanatı, teknolojik bir olanaktan bir sanat mecrasına dönüştürülmüş, güncel eleştirel söylemlerle ilişkili, kendisine özgü bir dizi estetik dil yaratabilmiş sanatsal bir aktarım aracı olarak tanımlanmaktadır. Videoyu “dönüşüm görüntüleri” olarak gören ve görüntüler arasındaki geçişlerin yeni süreçlere yansıdığını ileri süren Spielmann, videoyu diğer sanat mecralarıyla ilişkili bir soy-bilimsel modelde konumlandırmıştır. Videonun temel üç praksisi (belgesel, deneysel sanat ve deneysel görüntü yapımı) içerdiğini savunan yazar, videonun etkileşimli, karmaşık ve melezleşmeye dönük potansiyelinin de altını çizmektedir.

Video sanatının tarihselleştirilmesi sürecinde erken dönem bazı çalışmalar da sanat alanına yönelik bir antoloji oluşturma yönünde katkı sunmuştur. Doug Hall ve Sally Jo Fifer editörlüğünde hazırlanan “Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art”¹³ isimli yayın, aralarında Acconci, Bellour, Graham, Hanhardt, Lord, Muntadas, Rosler, Vasulka, Viola gibi isimlerin olduğu Amerikalı video sanatçıları, akademisyenler ve eleştirmenler tarafından hazırlanan 41 makaleden oluşmaktadır. Video sanatının karmaşık ve heterojen doğasını görsel sanatlar ve çağdaş kültürle ilişkileri içinde ele alan yayın, videonun sanat ve toplumdaki rolünü eleştirel bir temel ve bağlam içinde tarihsel, estetik, tematik – yaklaşımlarla oluşturulmuş bir kılavuz olarak değerlendirilmektedir. Michael Renov ve Erika Suderburg editörlüğünde

¹² Yvonne Spielmann, **Video: The Reflexive Medium**, 2005 basım tarihli orijinalinden çevirenler: Anja Welle ve Stan Jones, MIT Press, Cambridge, Mass, London, 2008

¹³ Doug Hall ve Sally Jo Fifer (editörler), **Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art**, Aperture and Bay Area Video Coalition, New York, 1990

yayınlanan bir başka antoloji de “Resolutions: Contemporary Video Practices”¹⁴ olmuştur. Yayın, Rosanna Albertini, Raymond Bellour, John Belton, Gregg Bordowitz, Ron Burnett, Jacques Derrida, Sara Diamond, Monica Frola, Bill Horrigan, David E. James, Laura Kipnis, Tetsuo Kogawa, Judith Mayne, James Moran, Michael Nash, Chon Noriega, B  r  nice Reynaud, Marlon Riggs; Marita Sturken, Christine Tamblyn, Maureen Turim ve Patricia Zimmermann gibi video sanatçıları, film yapımcıları ve eleştirel teorisyenlerin makalelerini içermektedir. Kitapta, video pedagojisinden gelişmekte olan teknolojilere video pratikleri, siyaset, popüler kültür, sanatsal müdahale ve medyanın toplumsal uygulamaları arasındaki ilişkilerle birlikte ele alınmaktadır. ABD,   in, Kanada ve Brezilya dahil olmak üzere dünyanın dört bir yanındaki video üretimlerin teknik politik, toplumsal ve estetik boyutlarının incelendiği yayında video sanatı, video aktivizmi ve teori ve bellek kavramları çerçevesinde değerlendirilmektedir. John Hanhardt editörlüğünde yayımlanan erken tarihli çalışmalardan biri olan “Video Culture”¹⁵ ise Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Louis Althusser, Jean Baudrillard gibi düşünürlerden David Ross, Rosalind Krauss, Nam June Paik, Jack Burnham, Douglas Davis gibi sanatçı ve teorisyenlere ait metinlerle video sanatı, teknoloji, dijital devrim, gündelik yaşam, medya ve sinema gibi farklı alanlar çerçevesinde değerlendirilmektedir. Erken dönem video sanatı üzerine yayımlanan geniş kapsamlı antolojiler de Gregory Battcock editörlüğünde 1978 yılında yayımlanan “New Artists Video: A Critical Anthology”¹⁶ ve Ira Schneider and Beryl Korot editörlüğünde 1976 yılında yayımlanan “Video Art: An Anthology”¹⁷ olmuştur.

Videoyu sanat olarak hem meşrulaştırma hem de tarihselleştirme süreçleriyle i  i e geçen kavramsal, teorik ve metodolojik sonuçları inceleyen Malin Hedlin Hayden, “Video Art Historicized”¹⁸ isimli çalışmasında video sanatında tarih yazımı mekanizmalarını derinlemesine araştırmaktadır. Video sanatı üzerine çeşitli anlatıları irdeleyen Hayden, video sanatı söz konusu olduğunda tarih yazımındaki geleneksel

¹⁴ Michael Renov ve Erika Suderburg (editörler), **Resolutions: Contemporary Video Practices**, University of Minnesota Press, Minneapolis ve London, 1996

¹⁵ John Hanhardt (ed.), **Video Culture: A Critical Investigation**, Peregrine Smith Books, Layton, Visual Studies Workshop Press, New York, (1986) 1990

¹⁶ Gregory Battcock (ed.), **New Artists Video: A Critical Anthology**, E.P. Dutton, New York, 1978

¹⁷ Ira Schneider and Beryl Korot (editörler), **Video Art: An Anthology**, The Raindance Foundation, New York and London, 1976

¹⁸ Malin Hedlin Hayden, **Video Art Historicized: Traditions and Negotiations**, Routledge, UK, 2015

kavram ve uygulamalara yönelik derin ve yaygın tereddütleri ve aynı zamanda müzakere çabalarını vurgulamıştır. Bu anlamda, sanat alanında ortaya çıkan alternatif tavırlar her ne kadar kabul görmüş geleneksel sanat üretme yöntemlerine karşıt bir hareketle başlamış olsalar da tarihsel yorum ve aktarım bağlamında ana akım tarihe yine aynı metodolojilerle eklenmiştir. Ancak Hayden'ı da işaret ettiği gibi sanat alanında ortaya çıkan hemen her alternatif tavrın tetiklediği yeni yöntem arayışları ve bu sayede sanatın dönüşen taleplerine yönelik sanat tarihi yazımında da yeni metodolojilerin ortaya konduğu ileri sürülmektedir.

Kendi zaman ve uzamını oluşturma yeteneğine sahip nadir bir sanat ortamı olarak ortaya çıkan video, 1960'lı yıllardan itibaren sanat alanında geleneksel anlatıların sarsılmasıyla sanatçılar tarafından etkin bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. 1960'lı yılların sonundan itibaren sosyo-kültürel ortamda özellikle savaş karşıtı duruşlar, aktivist eylemler, azınlık hareketleri, feminizm, toplumsal cinsiyet ve cinsel özgürlük hareketlerinin sonucunda "öteki" olarak tarihsel anlatıların dışında bırakılmış kimliklerin sesleri yükselmeye başlamıştır. Bu yönde bir tavrı benimseyen dönemin sanatçıları da videoyu protest bir araç olarak görmüş, ürettikleri işlerde doğrudan ve çoğu zaman didaktik derecede eleştirel bir pozisyon almayı seçmişlerdir. 1960'lardan günümüze kadar uzanan aktivizm ve toplumsal hareketler ile yakınlığı bulunan video sanatında 1970'lerin siyaset odaklı protest duruşu zamanla yerini kimlik ve sınırların incelendiği bir döneme bırakmıştır. 1980 ve 1990'lı yılların video sanatına dönemin LGBT hareketleri, AIDS krizi ve tüketim kültürü gibi konular damga vurmuş, kültürel, etnik ve cinsel kimlik sorgulamalarıyla sanatçılar dikkatini politik özgürlüğe çevirmiştir. 2000'li yıllarda da sınır ve coğrafyalar, ekoloji, tarih, bellek ve arşivleme pratikleri ile post-gerçeklik gibi kavramlara odaklanılmıştır.

Video sanatında gözle temas eden ilk nesne kamera sonrasında ekrandır. Kamera sanatçının, ekran ise izleyicinin ilk göz temasının sağlandığı mecralar olmaktadır. Nesnel tanıklık ile kişinin gözünden gerçekleşen öznel tanıklık, video sanatında sanatçı-yapıt-izleyici karşılaşmasının toplumsal çerçevesini oluşturmaktadır. Bir sanat formu olarak video hem eleştirel pratiklerin yöntemlerini hem de temsili karşı-rejimlerin dinamiklerini, imgenin bize sunduğu ve hatırlattığı stratejilerle kullanarak ortaya çıkmıştır. Böylece videonun temelde eleştirel sanat üretimi ile toplumsal olarak belirli pratikleri sahiplenme arasındaki özgün yerde durduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Video, tarihi boyunca ana akım medya

ve iletişim araçları ile hakim bilgi- iktidar ilişkilerini araştırma, inceleme, meydan okuma, ortaya çıkarma ve tahayyül olanaklarını çoğaltarak nasıl başka gerçeklik algılarının yaratılabileceğiyle ilgili olmuştur. Video, dinamik bir düşünme formu olarak bilgiyi ve başka türlü düşünme yollarını açığa çıkarmada, görülenin kaydedilerek ve yorumlanarak sanatsal bir anlatım olanağı yaratılmasında kullanılan etkili mecralardan biri olmuştur. İlk örnekleri görsel algı ve elektronik teknolojisinin potansiyel estetiği üzerine olsa da videonun kendi alanına ait bir tarih oluşturmada önem arz eden temel iki olgudan söz edilebilir. Bu olgulardan birincisi video sanatının televizyon ve kitle iletişim araçlarına eklemlenmiş bir parazit model olarak geliştirdiği taktik ve stratejiler, ikincisi ise zaman içinde video pratiğinde ağırlık kazanan eleştirel-politik duruşlardır.

Video sanatı her ne kadar televizyon teknolojisi ile organik bir bağa sahipse de tüm tarihselliği ve ontolojisi ona indirgenemeyecek kadar katmanlıdır.¹⁹ Nam June Paik ve Wolf Vostell gibi sanatçılar bir kitle iletişim aracı olarak anılan elektronik görüntünün sanatsal bir mecra olarak kullanılmaya başlanmasını ve sanatı ortamına girmesini sağlamışlardır. Paik ve Vostell'in 1963 yılında, Wuppertal'daki Galeri Parnesse'de gösterilen çalışmaları ile 1964'de Boston'da görüntülerin deneysel olarak işlenmesi ve magnetik ortamda bozulmasıyla gerçekleştirdikleri çalışmalar, ilk video sanatı üretimleri olarak kabul edilmektedir. Ernie Kovacs'ın 1952 yılında televizyon sinyallerini bozduğu ilk denemeleri, 1964-66 arasında Boston'da WGBH adlı yerel bir televizyon kanalında yayınlanan Fred Barzky'ın Jazz Images programındaki çalışmaları video sanatının ilk örnekleri arasında sayılmaktadır. Sony'nin ilk kez 1965 yılında piyasaya sürdüğü taşınabilir el kamerası Portapak, sanatçılar ve politik aktivistler için gündelik hayatın gerçeklerini kaydetmede o güne kadar sahip olunamayan pratik olanaklar sunmaya başlamıştır. Portapak aracılığıyla gerçekliğin sanatsal form olarak sunulması sanatçılar tarafından keşfedilmiş, bireysel kullanıma sunulan video kayıt aygıtı ile video, televizyon endüstrisinin egemenliğinden kurtulma şansını bulmuştur. İlk kuşak video sanatçıları erken dönem yapıtlarında televizyon aygıtını öncelikle bir obje gibi ele alıp onu bir sanat türü olarak videoya dönüştürmüşlerdir. Dolayısıyla başlangıcında video üretimler veren sanatçılar ve politik insiyatiflerin en ortak yanının televizyon alanına 'sızmak' olduğu

¹⁹ David Ross, **Gerçeklik ya da Sonuçlar: Amerikan Televizyonu ve Video Sanatı**, yer aldığı eser; Levend Kılıç (Ed.), Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış, Hil Yayın, İstanbul, 1995, ss.88-99

söylenebilmektedir. Nam June Paik'in "Global Groove" (1973) gibi klasik örnekleri televizyon ve dergilerden alınmış bir nevi medya taşkınlığından esinlenen imgelerle yüklü olmuştur. Belgesel görüntüdeki hakikat olgusunu yeniden yorumlamamızı öneren Paik'in "The Eternal Frame" (1975) adlı çalışması, 1963'te Dallas'taki Kennedy suikastini konu edinen Zapruder filminin belgeselliğinden hareket eden deneysel bir video olarak görülmektedir. John Hanhardt'a göre, "bu yapıtlar, televizyonun toplumsal ve kurumsal işlevlerini tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermenin yanı sıra genellikle 'televizyona karşı video' olarak formüle edilebilecek bir toplumsal eleştiri platformu da yaratmışlardır".²⁰ Televizyon ve medya dünyasına karşı eleştirel ve politik tavırda üretim yapan Vito Acconci, Peter Campus, Antoni Muntadas, Michael Smith, Julia Scher gibi pek çok video sanatçısı belgesel verilere dayanan, belgesel, ironik ve eleştirelilik barındıran çalışmalarıyla dikkat çekmişlerdir.

Amerika'da Videofreex, Global Village ve TVTV gibi grupların yanı sıra İngiltere'deki TVX gibi toplumsal ve politik gruplar televizyon yayıncılığında video eylemcileri olarak görülmektedir. The Irish Tapes (1974) ve The Continuing Story of Carrel and Ferd (1972) adlı erken dönemin iki önemli projesi, çok kanallı video sunumlar olarak başlamış ve sonrasında 1975 yılında kamusal yayın istasyonu olan WNET'te yayınlanması için tek kanala indirgenmiştir. TVTV 1972'deki politik süreçte ayrımcı, öznel yaklaşımlarıyla Demokratik ve Cumhuriyetçi Ulusal Muhafazakarlar ile ilgili olarak iki saatlik bir kaset üretmiştir. Jon Alpert'in 1974 tarihli çalışması, "Cuba: The People" ve "The Police Tapes" ile Alan ve Susan Raymond'un 1976 tarihli çalışmaları televizyon yayıncılığında devralınmış örnekler olarak gösterilmektedir.²¹ Ant Farm, VIDEOFREEX ve TVTV gibi gruplar kameranın kaydetme olanağını, sokak eylemlerini, boykotları ve çeşitli toplumsal direnişleri eleştirel politik söylemlere dönüştürmek için kullanırken, televizyonun mevcut iktidar ilişkileri içinde yanlış haber verme olasılığına karşıt biçimde videonun olanaklarını görsel ve düşünsel uyarıcı bir tavır boyutuna taşımışlardır. Nam June Paik, Bill Viola, Bruce Nauman gibi ilk kuşak video sanatçılarına sonraki yıllarda Gary Hill, Paul McCarty, Andy Warhol ve Cindy Sherman gibi sanatçılar katılmıştır.

Video, bağımsız bir ifade biçimi olarak sanat alanında bu tarihlerden itibaren giderek yaygınlaşmıştır. TV Gallery (Televizyon Galerisi) kavramını kullanan Gerry

²⁰ John G. Hanhardt, **The Worlds of Nam June Paik**, Guggenheim Museum, USA, 2003, s. 227

²¹ Stuart Comer, **Film and Video Art**, Tate Publishing, UK, 2009, ss. 100-128

Schum ve David Hall Batı Avrupa'da video sanatının gelişimi içerisinde öne çıkan isimlerden olmuşlardır. Dan Graham'da kavramsal sanat ve video ilişkisi bağlamında üretimler gerçekleştirmiştir. 1970'li yıllardan itibaren görüntüsel üretimlerle birlikte kapalı devre işleyen ve monitörlerin kullanıldığı yerleştirmeler yaygınlaşmaya başlamıştır. Dennis Oppenheim ve Marina Abramoviç gibi sanatçılar da performanslarını ve aksiyonlarını kaydetmek için videoyu kullanmışlardır. Yerleştirme temelli üretimler dışında bu türden yaklaşımlar videonun sanatsal bir form olarak kullanımı dışında belgeleme özelliğiyle de ele alınan bir mecra olmaya başladığını göstermektedir. John Sarborn, Kit Fitzgerald ve Bill Viola gibi sanatçılar 1970'li yıllarda kullandıkları imge-ses montaj teknikleri ile 1980'ler sonrasını etkileyen bir üretim biçimine temel oluşturmuşlardır. Video sanatının gelişimi 1980'lerde Amerika ve Avrupa'da "video kültürünün" oluşması ile devam etmiştir. Douglas Gordon'a "24 Hour Psycho" çalışması ile 1996'da Turner Prize ödülünün verilmesi video sanatının sanat dünyasındaki yerinin güçlenmesi olarak yorumlanabilmektedir.²² 1990'lı yıllarda galeri sergi programlarına girmeye başlayan video sanatı, küresel sergilerde ve çağdaş sanat bienallerinde yer alarak ve sanat müzelerinin koleksiyonlarına katılarak kurumsallaşmaya başlamıştır. Video sanatı sonraki yıllarda da yalnızca görsel bir ifade biçimine değil, etkili imgesel, kavramsal ve toplumsal bir sanatsal anlatım aracına dönüşmüştür.

1.1.1. Video Sanatı Kavram ve Terimleri

Videonun kaydetme, parçalama, montajlama, görüntü bozma ve manipüle etme, renklerle oynama gibi sanatsal çalışmalar için çok elverişli teknik olanakları video sanatını geliştirmiştir. Farklı disiplinlerden gelen sanatçılar videonun sanatsal aktarımda kullanılabilecek özelliklerini keşfetmiş ve videoyu farklı sanat formlarıyla birleştirmişlerdir. Başlangıcından itibaren video, fotoğraf, sinema ve televizyonun teknik olanaklarını birleştirmiş, yerleştirme ve performans gibi farklı sanat disiplinlerinin anlatım olanaklarını kullanmıştır. Post-modern dönemin pastiş, parçalılık, fragmanlık, hypertext gibi çeşitli özelliklerini üstlenen video kendinden önceki tüm görsel-işitsel sanat formlarını yeni bir formda üretebilmiştir. Bu anlamda video sanatının kendisinden önceki sanatsal düşünce ve formları kapsadığı ileri sürülebilir. Videonun geleneksel sanat formları, fotoğraf ya da filmden farklılığı mekân,

²² Michael Rush, **New Media in Late 20th Century Art**, Thames and Hudson Ltd. London, 1999, ss. 109-110

zaman ve özne kavramları üzerinden belirlemektedir. “Zira video, uzam ve zaman arasındaki nihai temelin, formun tam olarak bulunduğu yerde konumlandığı tek sanat ya da mecradır. Eşine rastlanmayan bir şekilde aynı anda hem nesneyi hem özneyi kendi başatlığı altına alır ve makineyi, özne ve nesnenin ve video imajının ya da “akışın” makine zamanını kaydeden yarı materyal bir cihaza dönüştürür.”²³ Videonun ister kişisel ister toplumsala dair olsun gerçekliği politik eleştirel anlamda kaydetme/ belgeleme, yeniden canlandırma ve yorumlama yöntemleriyle dönüştürmesi sanatlar alanında eleştirel politikanın, gerçeklik üzerine algı ve değişimin de kendine özgü tarihinin önemli bir parçası olmuştur.

Video sanatı teknolojik bir aygıt olması dışında bir mecra olarak kendine özgü dili ve referansları olan bir üretim formu olarak sanat tarihi içerisinde kendisine yer bulmuştur. İlk dönem video sanatı örneklerinde görülen temel yaklaşımların şu şekilde sıralanabileceği ileri sürülmektedir. Bu yaklaşımlar, plastik öğelerin kullanıldığı ve estetik görsel betimlemeleri ortaya çıkaran çalışmalar, sanatçının kendi bedeni üstünde yoğunlaşan performatif çalışmalar, gündelik yaşam ve toplumsal hareketlerin kayıt edildiği belgesel çalışmalar, kameralar, monitörler ve video araçlarıyla gerçekleştirilen mekânsal yerleştirmeler, video ve ileri görüntü tekniklerinin birleştirildiği yeni medya çalışmaları²⁴ olarak özetlenmektedir.

Videoyu kullanan sanatçılar zamanla farklı anlatım biçimlerine yönelmişler, mecranın estetik potansiyelleri ve sanatsal temsili, algısal gerçekliğin yapı bozumu, psikolojik ve gerçeküstücü dışavurumlar, belgeci yaklaşımlar, sosyo-kültürel ve politik eleştirelilik taşıyan üretimler 1970’li yıllardan günümüze video sanatı pratiklerinde belirgin tavırlar olmuştur. Ayrıca video sanatı üretimleri sanatçıların ideolojileri, amaçları ve sergileme biçimlerine bağlı olarak başka sanat formları, sanat türleri ve düşünsel kuramlarla ilişkilendirilmiş, dolayısıyla bir sanat dili olarak videonun yorumlanması iç içe geçişler ve bir aradalıklar üzerinden çoğul bir anlatımı zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla video, bütünleştiği film, belgesel, heykel, enstalasyon, performans gibi diğer sanat dallarından tamamen ayrı olarak değerlendirilememekte ve video türlerini yine bu mecranın ilişkilendiği diğer sanat formları dışında ayrıca feminist ve aktivist kuramlar üzerinden temellendirmek uygun görünmektedir.

²³ F. Jameson, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, çev. Nuri Plimer. Nirengi Yayıncılık, İstanbul, 2011. S.129

²⁴ Frank Popper, **Art of the Electronic Age**, Thames and Hudson Ltd. London, 1993, s.55

1.1.1.1. Belge Video / Video Film

Kayıt teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte sanat alanında 1960'lı yıllardan itibaren toplama, arşivleme, düzenleme, bağlamsallaştırma ve manipülasyon uygulamalarına yönelik belgeleme bir sanat pratiği olarak ele alınmaya başlanmıştır. Post-modernizm ile birlikte “arşiv dürtüsü”, sanatçılar için yirminci yüzyılın ortalarından bu yana kurumsal tanınırlığı giderek artan kavramsal sanat, land-art, happening, fluxus ve performans gibi sanat hareketlerinin geçici ve performatif uygulamalarının önemli bir sonucu haline gelmiştir.²⁵ Belgeleme, sanatçıların üretimlerini yeniden şekillendirmesine, çoğaltmasına veya yeni eserler geliştirmesine olanak tanıyan yaratıcı bir uygulama olarak görülmüştür

Sanatçıların belgeleme yöntemlerini kullanmaları yalnızca yüksek nitelikte görsel kayıtlara kolay erişilebilir kılan teknolojik değişiklikleri yansıtmakla kalmamakta, ayrıca giderek artan sosyo-kültürel değişimler, aktivizm ve toplumsal karşı hareketlere tanıklık ve tanıklığın önemine de işaret etmektedir.²⁶ Toplumsal, çevresel, politik ve teknolojik krizler döneminde sanatçıların fotoğraf, film ve video sanatını dolayısıyla küresel olarak dolaşıma giren politik olarak etkili görüntüleri yeniden keşfetmelerini gündeme gelmiştir. Belgeleme, sanatsal uygulamaları hem belge yaratmanın maddi süreçlerini hem de belge nitelikli görsel tarihi ve bunlar arasındaki bağlantıları kurmasıyla “bilgi”nin değişen epistemolojileri için önemli hale gelmiştir. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren teori ve uygulama açısından çağdaş belgeleme stratejileri sanatsal uygulamalar için de önemli bir zemin hazırlamıştır. Bilgi çağının başlangıcı olarak bu dönem, medya, veri ve bilgi ile ilgili yeni tutumları başlatmış, küresel ve bireysel kimliklerin baskıcı iktidar aygıtlarıyla doğrudan karşılaşmaya ve çatışmaya girdiği önemli bir siyasi değişim süreciyle paralel ilerlemiştir. Bu bağlamda, birçok sanatçı sıradan gündelik yaşamla, izleyicinin somut deneyimleriyle ya da kurumsal söylemlere karşı politik eleştirellik içeren çalışmalarla belgeleme pratiklerini temel bir strateji olarak kullanmışlar, belgeleme sanat söyleminde özel bir önem taşımaya başlamıştır.²⁷ Sanatçıların belgeleme stratejilerini estetik ve politik bağlamda eleştirel

²⁵ Amelia Jones, **Presence in Absentia: Performance Art and the Rhetoric of Presence**, Art Journal 56, no. 4, Winter 1997, ss. 11-18.

²⁶ Jane Blocker, **Seeing Witness: Visuality and the Ethics of Testimony**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009

²⁷ Sophie Berrebi, **The Shape of Evidence: Contemporary Art and the Document**, Amsterdam: Valiz, 2014, ss. 17-23; Erin Silver, **The Shape of Evidence: Contemporary Art and the Document**, Visual Resources 32, 2016, ss. 306-309.

yöntemlerle kullanmaları “bilgi”ye öznel boyutların yeniden kazandırılması olarak görülmüştür.

Belgelemenin kendi başına bir sanat pratiği olarak değerlendirilmesi dışında sanatsal üretim/eylem/aksiyon/anlatıların kayıt altına alınması ya da sanatçının öznel bakışının sanatsal üretim olarak ortaya çıkmasında videonun kullanılmasını ifade eden Belge-Video ile Video Film başlıca video sanatı terminolojilerinden olmuştur.

Sinema filmi ve televizyon filmi birlikte gelişen bir olgu olmuştur. Sinema ya da televizyon filmi, bir senaryo ya da öyküden yola çıkan, teknik kuralları, hedefi, süresi ve türü gibi tüm sınırları önceden belirlenen bir görüntü yapım tekniğidir. Sinema ve TV Film yapım süreci sanatsal bir yaratıcılık içeriyor olsa da genel anlamda geniş kitlesel izlenme ve tüketim hedefi olan bir endüstri olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda, çağdaş sanat alanında video filmin entelektüel ve estetik amaçları, niyetleri, yöntemleri ve hedefleri sanatçının öznel yaratıcı dilinden ayıramamaktadır. Videonun bireysel kullanımı ve öznel anlatımı onu televizyon ve sinema filmi dışında bir tanımlamaya konumlamaktadır. Video filmi yapma niyetiyle yola çıkan sanatçı, teatral rollerden, oyunculuktan, sözsiz diyaloglardan, metinden, süre, akış ya da sinemasal tüm kurallardan uzaklaşabilir, videoyu metaforik ve deneysel nitelikte kullanabilir, belgesel çerçevede ise gerçek hayattan, gündelik aksiyonlardan, yaşanan ortamlardan ve arşiv görüntülerinden oluşturulan somut ya da soyut kolajlar ortaya çıkarabilir.²⁸

19. yüzyılın teknik buluşları hareketli imgenin tarihini de başlatmıştır. Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin “Sortie des Usines Lumière à Lyon”un (Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler, 1895) tarihteki ilk film olduğu öne sürülse de “kronofotoğraf” tekniği fotoğraf çalışmalarında daha önce kullanılmıştır. Eadweard Muybridge’in “Merdivenden İnen Kadın”ı ve 1878 yılında gerçekleştirdiği “Dört Nala Koşan At” çalışmaları ile Étienne-Jules Marey’in 1882 civarında çektiği pelikan hareketleri bir aksiyonun peş peşe gelen evrelerini tek tek saptayan “kronofotoğraf” tekniğinden faydalanmıştır. Bu teknik, daha sonra sinematograf ismiyle bilinen tekniğin temellerini oluşturmuştur.

Deneysel ve sanatsal video filmlerinin ilk örnekleri, video mecrasının sanatsal bir dil olarak kullanılmasında tarihsel başlangıçlara işaret etmektedir. Luis Buñuel ve

²⁸ Muammer Bozkurt, **Video Sanatı**, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005, s. 153

Salvador Dalí'nin 1929 tarihli filmi "Un Chien Andalou" (Bir Endülüs Köpeği) 16 dakikalık deneysel bir filmidir. 1920'lerde başlayan deneysel ve sanatsal video filmlerinin ilk örneklerinden sayılabilir. Sanatçıların rüyalardan esinlendikleri, bir konusu, bir hikâyesi, bir kronolojisi olmayan bu sessiz film, rasyonel akıl, mantık, geleneksel anlatı ve zamansal birlik kısıtlamalarının Sürrealizmin saf otomatizmi ile aşılmasını araştırmaktadır. Wolf Vostell'in 1963 tarihli "Sun In Your Head- Television Décollage" isimli video art çalışması, bozuk televizyon görüntülerinden alınan sahnelerin ve farklı zaman/mekânlarda gerçekleşen olayların peş peşe montajlanmasından oluşmaktadır. Bu videoda görüntüler bir mantık sırası içerisinde akmamakta, anların mantıklı dizgesi bozulmakta ve aralarında bir ilişki kurulması zor olan görüntüler iç içe geçmektedir. Wolf Vostell ilk kez 1963 yılında Num June Paik ile birlikte görüntüleri bozma denemeleri yapmıştır. Sanatçıların, bu denemelerden ortaya çıkardıkları 13 farklı video filmi yine aynı yıl Almanya'nın Wuppertal kentinde gerçekleşen Müzik ve Elektronik Televizyon Sergisi'nde sergilenmiştir. Video filmin farklı sanatsal kullanımına yönelik ilk örneklerden biri de Andy Warhol'un 1963 tarihli "Sleep" filmidir. Film, Warhol'un sevgilisinin beş saat ve 20 dakika boyunca uykusunda çekilmiş kesintisiz görüntüsünden oluşmaktadır. Film, sanatçının kişisel deneyimlerini ve arkadaşlarının gündelik hayatlarını kaydettiği uzun ve tek planlı "anti-film"lerinin ilk denemelerinden biri olmuştur.

Belgeleme nitelikli çalışmaların ilk örnekleri, videonun karşı-kültür tarafından bir direniş, protesto ve değişim aracı olarak benimsenmesine yönelik gelişmelerin yaşandığı 1960'lı yılların sonlarında olmuştur. 1969 yılında David Cort, Mary Curtis Ratcliff ve Parry Teasdale tarafından kurulan İlk video kolektiflerinden biri olan Videofreex, dönemin sanat, kültür ve aktivizm olaylarını ana akım medya ve TV dilinin dışında alternatif sunma ve yorumlama yöntemleri ile kayıt altına almışlardır. Videofreex'in ilk belge-video filmleri olan 1969 tarihli filmi "Woodstock" deneyimini ve karşı-kültürün değerlerini gösterme niyetli bir film olarak CBS yönetimine sunulmuş fakat bu tür bir video filmin televizyonda yayınlanması için daha zamana ihtiyaç olduğu söylenerek reddedilmişlerdir.²⁹ Video sanatının kişisel ve toplumsal bellek pratikleri ile ilişkili olarak tanıklık çerçevesinde kullanılması sanatsal üretimlerde sonraki yıllarda sıkça izlenmektedir. Nil Yalter'in desenler, kolajlar, metinler ve videosundan oluşan bütünlüklü bir üretim olarak 1979 tarihli "Rahime, Türkiyeli Kürt Bir Kadın", belge

²⁹ <https://www.vdb.org/artists/videofreex>

nitelikli bir video sanatının ilk örneklerinde sayılabilir. Rahime'nin Diyarbakır'dan İstanbul varoşlarına uzanan hikayesini kendi sesinden aktaran video, bir belge-video çalışmasıdır.

Sonuç olarak 1960'lı yıllardan itibaren sanatçıların farklı niyet ve amaçları doğrultusunda videoyu toplama, biriktirme, arşivleme, düzenleme uygulamaları ile bireysel/toplumsal tanıklıklarını, sanatsal yorumlamalar aracılığıyla kayıt altına aldıkları çalışmaları günümüzde de devam etmektedir. Video sanatı ister belgelemeye dönük bir tanıklık ister öznel ve estetik bir anlatım taşıyın günümüz görsel sanat pratikleri bağlamında yaygın olarak kullanılan bir mecra olmuştur.

1.1.1.2. Video Heykel- Video Yerleştirme (Video Enstalasyon)

Video sanatının başlangıcından itibaren sanatçılar televizyon ve monitörlerin heykelsi özellikleriyle ve birden fazla hareketli görüntünün yan yana getirilmesinin sağladığı olanaklarla ilgili olmuşlardır. Video sanatı öncüleri ekran ve monitörleri çok sayıda konfigürasyonda üç boyutlu yerleştirmelerde kullanmışlar, bu olanakları farklı sanatsal temsil biçimleriyle bir araya getirerek form ve içerikte melez anlatımlar ortaya çıkarmışlardır. Bir dizi kavramsal, tematik ve biçimsel yenilikçi arayışlar videoyu bir obje formunda ancak geleneksel heykel sanatından farklı olarak bu mecranın sağladığı akışkan görüntüyü ve mekânı dahil eden yeni anlatım formları için kullanmışlardır. Video görüntülerini ve o görüntülerin aktığı monitör ve ekranları da yapının bir parçası olarak kullanan, görüntü-form ilişkisini mekân içinde üç boyutlu olarak araştıran, geleneksel tv-film-hareketli görüntü izleme formatını heykel formunda sunan, görüntünün izlendiği malzemeyi bir obje olarak içine alıp görüntü boyutuyla birleştiren sanat üretimleri video heykel olarak tanımlanmaktadır. Video heykelde kullanılan ekranlar birçok farklı şekilde düzenlenebilir. Örneğin, bir tavandan asılabilir, zemine sıralanabilir, bir video duvarı yapmak için hizalanabilir ve istiflenebilir veya rastgele üst üste yığılabilir. Video heykel, akışkan ve hareketli görüntüleri kavramsal, somut ya da soyut heykelsi formlarla birleştirerek video sanatı pratikleri dahilinde bir terminoloji oluşturmaktadır.

1958 yılında gerçekleştirdiği “Tv De-coll/ages” çalışmasıyla televizyonun yirminci yüzyılın heykeli olduğunu ilan eden Wolf Vostell'in ilk dönem üretimleri video heykel'e örnek verilebilecek nitelikteki erken dönem çalışmalardandır. Nam June

Paik'ın 1963-1975 yılları arasında farklı biçimlerde gerçekleştirdiği ve siyah zemin üzerinde düz bir çizgi gösteren televizyondan oluşan "Zen for TV" isimli çalışması da erken dönem video heykele örnek olarak gösterilebilir. "Robot Ailesi" isimli çalışması da Paik'ını görsel ve işitsel özellikler katarak monitörlerle düzenlediği heykellerine örnek olarak gösterilebilir. Frederike Pezold'un 1975 tarihli "Beş TV Element" isimli video heykeline benzer bir biçimde Franziska Megert'in 1991 tarihli "Arachne-Vanitas" isimli çalışması dikey olarak yerleştirilmiş üç adet monitörden oluşmaktadır. Video heykel olarak tanımlayabileceğimiz bu üçlü monitörlerde iki kadın bedeni, monitörlerin birleştirdiği görüntüde bir bütün olarak algılanmakta ve ortaya çıkmaktadır. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi video heykel kavramı, yalnızca görsel-işitsel yansıma ve görüntülerin değil aynı zamanda görüntülerin izlendiği monitör, ekran, tv gibi aygıtların da üçboyutlu formlar oluşturmak için kullanılmasına işaret etmektedir. İlk dönem video sanatçıları, video görüntülerinin iki boyutluluğuyla, fiziksel aygıtların üç boyutluluğunu birleştirdikleri video heykeller aracılığıyla anlam ve ifade olarak yeni formlar ortaya çıkarmışlardır.

Heykel sanatı gibi mekân kavramı ile birlikte işleyen ancak video, fotoğraf, performans, ses, ışık gibi çok çeşitli disiplinlerden yararlanan enstalasyon sanatı, 1960'lı yıllardan itibaren çağdaş sanat alanında yerleştirme, mekân yaratımı, site-spesifik (mekâna özgü) gibi ifadelerle de tanımlanmaktadır. Başlangıcında geçici, süreli ve mekâna özgü bir ifade olarak tarif edilen enstalasyon sanatı 1970'li yıllardan itibaren sanat müzelerinde kalıcı koleksiyonlara da dahil edilmeye başlanmıştır. Mekânla birlikte izleyiciyle etkileşimin öne çıktığı, sanatçının denetimi dışında genellikle izleyicinin de dahil olarak tamamladığı ve sanatçılar için sınırsız bir uygulama alanı yaratmış olan enstalasyon, disiplinlerarası kurduğu ilişkiler ve malzeme çeşitliliği ile çağdaş sanatın en belirgin anlatım formlarından biri haline gelmiştir.

Video sanatı bağlamında video enstalasyon sanatçıları tarafından kullanılan ana stratejilerden biri yapıtın içinde yer aldığı mekânın anlatı yapısında anahtar bir unsur olarak kullanılmasıdır. Bu şekilde, izleyici, yapıtın anlatı dizisini oluştururken aktif bir rol oynamaktadır. Video enstalasyonları video heykelden farklı kılan ana unsur bulundukları mekânlarla, videonun izlendiği ekran/monitör dışında başka nesne ve temsiller ile daha içsel ve anlamsal bir ilişki kurmalarıdır. Bu anlamda Nam June Paik'ın 1974 tarihli "TV Buda" isimli yerleştirmesinin video enstalasyonun erken

dönem örneklerinden biri olduğu ileri sürülmektedir. Paik'ın en tanınmış eserlerinden biri olan bu yerleştirmede meditasyon mudrası (Budizm'de kullanılan sembolik bir el hareketi) ile temsil edilmiş 18. yüzyıldan kalma bir Buda heykeli kullanılmıştır. Heykel, önündeki bir video kamera ile aynı anda kaydedilmekte ve eş zamanlı olarak bu görüntü yine Buda heykelinin karşısında konumlanan bir televizyon ekranında gösterilmektedir. Bu kapalı devre video döngüsünde Buda sürekli olarak kendi görüntüsüyle yüzleşirken yapıtın “şimdi ve burada”lığı video sanatının anlatım olanaklarından biri olarak öne çıkmaktadır. Sanatçının çeşitli bitkiler arasına yatırılmış otuz adet televizyon ekranından oluşan 1974 tarihli “Tv Garden” adlı enstalasyonu ilk kez 6. Kassel Documenta’da sergilenmiştir. Wolf Vostell’in 1968 yılından günümüze kadar farklı galeri ve müze mekânlarında dokuz farklı versiyonda gerçekleştirdiği “Endogen Depression” isimli çalışması da video enstalasyonun en belirgin örneklerinden biri olarak gösterilebilir.

Sonuç olarak plastik sanatlarda konvansiyonel bir mecra olarak heykel, görsel sanat pratiklerinde video mecrasının ilişkilendiği bir sanat formudur. Video sanatı, üç boyutluluk, mekânla ilişki, izlenme biçimi, izleyiciyle kurduğu dolayımına ilişkisi, sergilenme ve taşınabilirlik bağlamında video heykel ya da video enstalasyon olarak tanımlanmaktadır. Video heykelde formu oluşturan malzeme; bir ya da birden fazla tv, monitör ya da ekranın plastik bir unsur olarak düzenlemeye dahil olmasıyla gerçekleşmektedir. Video Yerleştirme (Video Enstalasyon) ise yine heykel sanatının form dilini ve kompozisyon mantığını kullanan ancak anlam ve algı düzleminde içinde bulundukları mekânla ya da yapıtın tamamında başka nesne, görüntü ve imgelerle içsel ve bağlamsal bir ilişki kuran, mekânla ve izlenme pratiği ile video heykelden ayrılan anlatım formları olarak tanımlanabilir.

1.1.1.3. Performans Videosu – Performatif Video

1920’li yıllarda Dadaist disiplinlerarası gösterilerden 1960’lı yılların Fluxus hareketi, Happening’ler ve beden sanatı ile temellenen performans sanatı, 1970’lerde daha geniş bir tabana otururken sahnede ya da herhangi bir mekânda yapılabilen ve malzemesi yalnızca “beden” olan bir sanatsal eylem olarak görsel sanat pratikleri içinde tanımlanmaktadır. Sanatçının kendi bedenini sanatın nesnesine ve sanatsal dolayım aracılığı ile bir anlatım/aktarım mecrasına dönüştürdüğü performans sanatı diğer eş zamanlı avangard sanat hareketlerinde olduğu gibi 1960’lardaki kültürel dönüşümü etkileyen politik olayların sanatsal uzantısı olarak değerlendirilmektedir.

Performans sanatı, 1960'lı yıllarda yaşanan ve köklü dönüşümlere zemin hazırlayan kültürel hareketlerle paralel olarak toplumsal cinsiyet, etnisite ve ırksal ayrımcılığa, temelde beden üzerinden yapılan her türlü şiddete, baskıya ve denetime yönelik eleştirel söylemler üreten sanat pratiklerinden biri olmuştur.

Video, yaygınlaşmaya başlandığı 1970'lerden itibaren performansların kaydını tutmak ve belgelemek amacıyla sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Sanatçılar, video ile gerçekleştirdikleri bu kayıtlarla zamansal ve mekânsal kısıtlamaları aşarak daha fazla izleyiciye ulaşma olanağı bulmuşlar, video kayıtları sanatçıların canlı performansları için başka bir zaman-mekânda ya da bir sergi mekânında yeniden temsil sayesinde yeni birer “sahne” oluşturabilmiştir. Performans görüntüleri video mecrasının sağladığı olanaklar sayesinde daha fazla izleyici kitlesine ulaşarak sanat alanında yaygınlaşmıştır.

Video sanatı pratikleri içinde temel iki farklı alanı tanımlayan terminolojiler olarak performans videosu ve performatif video arasındaki fark, videonun pasif olarak performansa tanıklık bağlamında ya da aktif olarak performansın bir unsuru olarak kullanılmasın noktasında belirlemektedir. Performans videosu, sanatçıların belirli bir mekânda ve zamanda gerçekleşen performanslarının belgeleme amaçlı olarak eş zamanlı kayıt altına alındığı ve daha sonra farklı zaman ve mekânlarda yeniden sunuma olanak veren video filmler olarak tanımlanabilmektedir. Erken dönem performans sunum kayıtları ve bu performansların günümüzde de izlenen videoları bu yaklaşıma örnek olarak verilebilir. Yoko Ono, 1965 yılında Yamaichi Concert Hall Kyoto, Japonya'da gerçekleştirdiği “Cut Piece” isimli performansında kadın ve bedeni arasındaki öznel ilişkinin sınırlarını izleyicinin katılımıyla araştırmaktadır. Chris Burden 1971 yılında gerçekleştirdiği “Shoot!” performansında kendini bir arkadaşına beş metre uzaktan bir av tüfeğiyle vurdurarak sol kolundan yaralanmıştır. Gösteri kurgusallık ve gerçeklik sınırlarını yine sanatçının kendi bedeni aracılığıyla deneyimlemesine odaklanmaktadır. Bedenin sınırlarını araştıran erken dönem performanslardan biri de Marina Abramović'in 1974 tarihinde gerçekleştirdiği “Rhythm 0” olmuştur. Performans videosunda üzerinde gül, makas, parfüm, tabanca, bıçak, fotoğraf gibi 72 farklı objenin bulunduğu bir masa ve bu masanın üzerindeki nesnelerden istediğini seçerek pasif bir şekilde duran sanatçının bedeni üzerinde müdahalede bulunan izleyiciler izlenmektedir.

Video mecrasının yansıttığı bir görüntü, eylem ve hareketin nesne/imge ile eşzamanlı olabilmesi performans sanatı bağlamında videonun anındalığı üzerine temellenmiştir. Performatif video, videonun kayıt ve belgeleme özelliğinin ötesinde, gerçekleştirilen bir performans sırasında eylemin bir parçası olarak üretime dahil olmasını imlemektedir. “Performatiflik” terimi tek seferlik bir edimi değil, beden bağlamında kültürel olarak sürdürülen zamansal bir süreç, tekerrür ve ritüelistik eylemlilik olarak tanımlanmaktadır. “Bedensel hareketler, edimler ve arzu performatiftir. Dışa vuruyormuş gibi yaptıkları öz veya kimlik aslında bedensel işaretler ve diğer söylemsel yollarla imal edilen ve sürdürülen üretimlerdir. Toplumsal cinsiyetli bedenin performatif olması demek, gerçekliğini teşkil eden çeşitli edimlerden ayrı bir ontolojik statüsü olmaması demektir.”³⁰ Bu anlamda performatif video, bir hareketi/eylemi ima etmesi, sanatsal eylemin sahnelenmesi ve eylemlerin imalar yoluyla gerçekleştirilmesi durumuyla ilişkili olarak kullanılmaktadır. Sanatçının bedeni aracılığıyla gerçekleştirdiği eylemler ve yarattığı imalar bütününe eklenen bir araç olarak videonun kullanılması, videoyu, sanatçının gerçekleştirdiği eyleme eklenen bir kurgunun parçası haline getirmektedir. Bu kurgu, performatif olarak kurulur. “Performans bir özneyi varsayar, oysa performatiflik tam da bu özne mefhumuna itiraz eder.”³¹ Performans sanatı, sanatçının bedensel eylemini sahneler ve yaratılan sahne video aracılığıyla eyleme dönüştürür. Performatif videolar, sanatçı, mekân ve izleyici arasındaki etkileşimi oluşturan deneyimler yoluyla etkinlik kazanmaktadır.

Vito Acconci, 1971 tarihli “Centers” isimli performatif videosunda 22 dakika boyunca gözlerini ekrana dikerek yaklaşmakta ve parmağıyla kameranin ortasına, dolayısıyla ekrana bakan izleyicinin bakışına doğru işaret etmektedir. Doğrudan video mecrasının izleme/izlenme/kaydetme pratiğini dolayısıyla izleyicinin bakışını hedef alan sanatçının kamerayı bir ayna haline getirerek gerçekleştirdiği eylem, videoyu sanatçının ve izleyicinin ortak bir deneyimi haline getirerek dönemin performans kayıtlarından ayrılmaktadır. Sanatçı, 1970 tarihli üç dakikalık performatif videosu “Hand and Mouth”da elini ağzına sokarak kusma refleksi harekete geçirmekte, öksürmekte ve bu eylemi tekrarlamaktadır. Acconci’nin bu performatif videosu, tikslenme ve bulantının tanıklık yoluyla hatırlanması ve bedensel hafızanın tetiklenmesi ile sanatçının deneyimini paylaşma noktasında izleyiciyi teşvik etmektedir. Bruce

³⁰ Judith Butler, **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis, 2008, s. 224

³¹ Barbara Bolt, **Artistic Research: A Performative Paradigm**, Parse Journal, 3, 2016, s. 134

Nauman'ın 1967-8 tarihli "Art Make-Up" videosu, sanatçının ilk önce beyaz, sonra pembe, yeşil ve nihayet siyah olan tek tek renk katmanlarını ağır ve ritüelistil biçimde çıplak bedenine uyguladığı dört filmde oluşmaktadır. "Wall-Floor Positions" (1968)'da bir saat süren video boyunca Nauman, duvar ve zeminde gerçekleştirdiği yirmi sekiz duruşla, bedeninin fiziksel sınırları ile mekânın sınırlarını performans aracılığıyla araştırmıştır. Ulrike Rosenbach'ın "Venüs'ün Doğumu Üzerine Düşünceler" (1976-78) isimli on beş dakikalık performatif videosu ya da Annegret Soltau'nun "Hamile Olmak" (1980-81) adını taşıyan kırk beş dakikalık çalışmasında olduğu gibi performans sanatçısının bedeni ile videonun yansıttığı imge bir bütün haline gelmektedir. Böylece, beden, kamera ve ekranı içine alan performatif anlatım ortaya çıkarmaktadır. "Video, aynı zamanda kayıt eder ve yayınlar. Beden, bu yüzden bir parantezin açılan ve kapanan iki ayraç arasında merkezlenmiş gibidir. Birinci parantez kamera ikincisi de aynanın dolaysızlığı ile sanatçının görüntüsünü yansıtan monitördür."³² Videonun eş zamanlı kayıt ve gösterim olanağı sayesinde kamera ve monitör arasındaki beden bir parantez içine alınmaktadır.

Beden, performans sanatçıları için mekân, kimlik, cinsiyet gibi politik ve toplumsal normların araştırıldığı bir alan olmuştur. Beden üzerine uygulanan denetim, baskı ve şiddetin eleştirisi olarak ortaya çıkan performans sanatı genel olarak sanatçıların beden üzerinden fiziksel sınırlarını zorlayan pratiklerle karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, bedenin merkeze alındığı performans ve bedenin merkezinde olduğu bir ayraç olarak performatif video, feminist sanatçıların sıklıkla kullandığı sanatsal ifade biçimlerinden olmuştur.

1.1.2. Feminist Video

Video, 1970'li yıllardan itibaren toplumsal ve kültürel alanda olduğu gibi sanat alanında da "öteki" olarak tarihsel anlatıların dışında bırakılmış kimliklere yönelmiş, özellikle kadın sanatçılar tarafından etkin bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Bu itki içinde feminizmin güçlenmesiyle kadın sanatçılar, alternatif bir tarihsel anlatıyı görünür kılmak için sanat üretiminin geleneksel araçlarının dışında alternatif mecraları da kullanmışlardır. Erkek-sanatçının edilgen bir nesne olarak ehlileştirdiği kadın bedeninin temsiliyeti artık değişmiş, feminist kadın sanatçılar video aracılığıyla

³² Rosalind Krauss, **Video: Narsisizmin Estetiği**, yer aldığı eser; Levend Kılıç (Ed.), Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış, Hil Yayın, İstanbul, 1995, s. 120

kendi bedenleri üzerindeki hakimiyeti geri kazanmışlardır. Feminist sanatçılar, yalnız kendi bedenlerini sanatlarının nesnesi haline getirmemiş, kameralarını, egemen yapıların uzun zaman öteki olarak konumlandığı azınlıklar, siyahiler, eşcinseller, alt kültür figürleri olarak tariflenen topluluklara doğru çevirerek alternatif tarihlerin kaydını tutmaya başlamışlardır. Feminist kadın sanatçıların video üretimleri, bir tür reddediş ve karşı koyuşla biçimlenen, geleneksel yorumsamayı sistematik olarak devre dışı bırakan özellikleriyle, geleneksel temsil ve anlama karşı direnen bir form olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, video sanatı pratikleri içinde temel terminolojiler olarak performans videosu ve performatif videoyu mecra olarak kullanmanın ötesinde, düşünsel, kavramsal ve tepkisel anlamda ortak bir izlek çerçevesinde birleşmesi nedeniyle “Feminist Video”yu çağdaş sanat anlatısı içinde ayrı bir kanal olarak ele almak uygun görünmektedir.

Video sanatının feminist sanatla doğrudan ilişkili olduğu ileri sürülmekte, feminist videonun diğer kategorilerden ayrılarak farklı bir niteliğe sahip olduğu sıklıkla belirtilmektedir. Feminist sanat pratiğinde önemli bir rol oynayan video sanatının işlevi ve doğasının, feminist söyleme dinamik bir diyalog ve değişim kavşağı açtığı, erken feminist müdahalelerin hareketli görüntüde ortaya çıkmasıyla kanonik ve tarihsel anlatıların dağılıp, yeni bakış açıları ve anlayışların yerleştiği ileri sürülmektedir.³³ Feminist video sanatçıları ağırlıklı olarak toplumsal cinsiyet kavramına odaklanmakta ve ele aldıkları olgulara feminist perspektiften yaklaşmaktadırlar. Feminist sanatçıların üretim pratiklerinde video’yu bir mecra olarak tercih etmeleri hem kavramsal, hem metaforik hem de teknik ve pratik nedenlerde temellenmektedir. Öncelikle videonun taşınabilir, diğer mecralara oranla görece daha ucuz ve özellikle 1970’li yıllarda diğer görüntü üretme sistemlerinin aksine başka ekip ve ekipman gerektirmeden çözümlenebilir olmasıdır. Video, fotoğraf ve filmde farklı olarak kolay kullanılabilirliği ile kişiye özgü olması nedeniyle özellikle kadın sanatçılar için son derece pratik bir araç olmuştur. Bu anlamda videonun öncelikle kendi bedenine odaklanan kadın sanatçılar açısından mahremiyet ve özgürlük bağlamında da alan açması videoyu yeri doldurulamaz bir araç haline getirmiştir. Ayrıca feminist sanatçılar için video, sanat tarihi anlatısı içinde resim ve heykel gibi “erkek-dahi sanatçı” mitinin konvansiyonel üretim alanı dışında bir medya olmasıyla yenilikçi ve alternatif bir sanat mecrası olarak görülmüştür. Video, feminist kadın sanatçıların sanat piyasası içinde cinsiyet

³³ Lucy Reynolds, *Women Artists, Feminism and the Moving Image: Contexts and Practices*, Ed. Lucy Reynolds, Bloomsbury Academic, London, 2019

ayrımcılığına karşı tutumları ve eylemlerinin kayıt altına alınması ve yaygınlaştırılması açısından da bir rol üstlenmiştir. Zaman ve mekân sınırlarının aşılabildiği, şimdi ve buradalık özelliği, yansıtma ve ayna metaforlarıyla kesişmesi, izleyiciyle kurduğu dolaysız ilişki olanağı ile video, kavramsal sanat, body-art, performans ve feminist sanat hareketleri geliştikçe, sanatçılar tarafından bu çapraz türlerin ortaya çıkardığı melez üretimleri temsil etmek için yeni ve güçlü bir fırsat olarak görülmüştür.

Martha Rosler'in modern toplumun dayattığı geleneksel kadın rollerini eleştirdiği 1975 tarihli altı dakikalık performatif videosu "Semiotics of a Kitchen" feminist video örnekleri arasında olmuştur. Sanatçı video boyunca bir mutfakta izleyiciye bakarak/kameraya oynayarak A harfinden başlayarak Z harfine kadar, tek tek mutfak gereçlerini tanıtır. Videoyu bir belgeleme cihazından çok performansın bir tamamlayıcısı olarak kullanan Rosler, mutfak ekipmanlarının kadına özgü birer metaya dönüştürdüklerini, toplumda kadın stereotipini ve kadının domestik işlevlere kodlayan algıyı parodik bir dilde eleştirmektedir. Cinsiyet ve cinsellik, feminizm ve kadınlık, beden ve temsilini inceleyen çalışmalar üreten bir diğer öncü sanatçı da Hannah Wilke olmuştur. Sanatçı, genellikle kendi vücudunu özel bir kadın ikonografisini temsil eder biçimde kullanmış, 1970'lerden 1980'lerin başına kadar duruş, poz verme ve jest yoluyla cinsiyet ve güç konularını sık sık araştırdığı bir dizi performans video üretmiştir. Sanatçı 1974 tarihli "Gestures" isimli çalışmasında kendi yüzünü malzemesi olarak kullanmıştır. Yakın plan olarak ekranı kaplayan yüzünü önce yavaşça sonrasında daha şiddetli ve agresif jestlerle çekiştirip, buruşturup, ovuşturup yoran sanatçı, reklam, moda ve tüketim kültürünün temsili olarak "zarif ve alımlı" kadın stereotipini anımsatmaktadır. 1960'ların sonlarından itibaren gerçekliğin koşullandırılması ve zihinsel durumların sanatsal temsili üzerine çalışmalar üreten Valie Export'un ilk videolarından biri olan "Orgasmus" (1966) ile video sanatı ve televizyonun kesişimiyle kitle iletişim araçlarının ideolojik ve estetik özelliklerini ele alan Dara Birnbaum'un "Kiss The Girls: Make Them Cry" (1979) feminist video örneklerindendir. Her iki çalışma da cinsiyet, cinsellik, şehvet ve arzu konularını araştırmakta, popüler kültür içinde kadınlık portrelerinin eleştirisini inceleyerek "toplumsal cinsiyet dinamikleri gösterilerini" tasvir etmişlerdir.³⁴

³⁴ Pamela M. Lee, **New Games: Postmodernism after Contemporary Art**. Taylor and Francis, New York, 2013, s.162

Feminizmin bir özgürlük felsefesi ve özgürleşme politikası olduğuna inanan sanatçılara göre toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkileri rastlantısal ya da arızı değil, sistematiktir. “Özel olan politik”³⁵ ise, feminist sanatçılar da 1970’li yıllarda itibaren beden, cinselliğin, dilin, gündelik varoluşun sorgulamalarından beslenerek, tarihi, kültürü, sanatı, imgeleri ve bellek oluşturma biçimlerini video aracılığıyla yeniden düşünmüşlerdir.

1.1.3. Gerilla Video -Video Aktivizmi

Gerilla video, kamusal alanda gerçekleşen olayların ve etkinliklerin resmi izin kanallarına başvurmadan ve genel olarak politik amaçlarla kayıt altına alındığı bir yöntem olarak sanat alanında da ele alınmaktadır. Muhalif refleks ve politik ifade aracı olarak ortaya çıkan gerilla videolar düşük maliyet ve mobilize olabilme olanakları nedeniyle alternatif bir alan yaratmış, kayıt cihazlarının boyutlarının küçülmesi, kolay taşınabilir olması, kurgu programlarının kişisel bilgisayarlarda kullanılabilir olması gibi teknolojik gelişmelerle yaygınlığı artmıştır. Gerilla video, 1970’li yıllarda izlenen Gerilla Televizyonu örneklerinden 1990’lı yılların gizli kamera haberciliği ve şahitlik videolarına sivil toplum hareketlerini sahiplenmektedir. Video sanatı içinde radikal ve ideolojik bir tür olarak gerilla video, yasal sınırlarla birlikte sanatın da sınırlarında dolaşan uygulamaları içermektedir. 2000’li yıllarla birlikte daha fazla yaygınlık gösteren video aktivizm hareketleri de gerilla videonun uzantılarıdır ve toplumsal adalet olgusunu çok yönlü şekilde kapsamaktadır. Video aktivizminde, insan hakları, emek hakları, kent hakkı ve temel özgürlükler çerçevesinde gündelik yaşamda sorunlu görülen politikaları, uygulamaları, durumları ve mücadeleleri kaydetmek ve yaymak amaçlanmaktadır. Küresel bağlamda politik ve toplumsal dönüşümü hedefleyen video aktivizm bağımsız bir hareket olarak tarif edilmektedir. Video aktivizmi kamerayı kullanarak elde edilen görüntülerle toplumsal ve politik duyarlılığı harekete geçirmeyi ve toplumsal bir değişim yaratmayı amaçlayan video eylem olarak

³⁵ Michel Foucault, bedenin toplumsal momentte ele alınışını biyopolitika kavramı ile birleştirir. Biyopolitika, bedenin toplumsal-politik bir meseleye dönüştürülmesi değildir sadece; aynı zamanda bedenin kapasitesini artırmanın ya da bedeni bir tür iktidar göstergesine dönüştürmenin aracıdır. İktidarın yalnızca baskı üzerinden işlemediğini, aynı zamanda üretken (öznel deneyimler üreten) bir yönü bulunduğunu da ileri sürmektedir. Dolayısıyla feminist teori, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve eril iktidarın kadın bedeni üzerindeki denetimini Foucault’nun “disipliner iktidar” anlayışıyla ilişkilendirmiştir. Feminizmin “kişisel olan politiktir” şiarı, kamusal/özel ayırımından çok bizzat yaşamın kurulma ve örgütlenme biçiminin politik olduğu düşüncesine dayandırılabilir. (M. Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000)

da tanımlanmaktadır. Video aktivist(ler) de video eylemi gerçekleştiren kişi ya da grupları tanımlamaktadır. Thomas Harding'e göre video aktivist terimi; "videoyu toplumsal adalet getirmek ve çevreyi korumak için taktik bir araç olarak kullanan kişi" olarak ifade edilmektedir. Harding, video aktivistin ellerinde bir kameranın polis şiddetini caydırıcı, güçlü bir politik araca; bir kurgu setinin bir siyasi gündem oluşturma aracına; bir video yansıtıcının (projektörü) ise kitlesel farkındalık yaratan bir mekanizmaya dönüşebileceğini vurgulamaktadır.³⁶ Video aktivistleri, toplumsal sorunlara işaret eden ve toplumsal mücadelelerin kaydını tutan 1930'ların toplumsal belgeselleri, 1960'ların toplumsal sinema filmleri ve 1970'den itibaren karşıt ve alternatif medya hareketlerinin oluşturduğu bir zemini temel almaktadır.

Video aktivizmi, konu edildiği olay, hareket, durum ya da mücadelenin kayıt altına alınmasından dağıtılmasına kadar kolektif bir süreci de içinde barındırmaktadır. Dünyanın her hangi bir bölgesinde kaydedilen görüntüler diğer aktivistlerle paylaşılmakta ve dikkat çekilmek istenen olaya farkındalık yaratmak için küresel ölçekte yayılması sağlanmaktadır. Dolayısıyla video aktivistleri arasında iş birliğine dayalı kolektif bir iletişim/ilişki söz konusudur. Bu anlamda video aktivizm kamusal alan ile dijital alan arasında bir etkileşim içerisinde yürütülen iş birliğinden beslenmektedir. İtalya'da Candida, Bolivya'da Cefrec, Hindistan'da Drishti Media Collective, Media Collective Kritika, Meksika'da Chiapas Media Project, Güney Kore'de Labor News Production, İngiltere'de Undercurrents, I-contact video network, ABD'de Paper Tiger, Whispered Media, Appalshop, Türkiye'de Karahaber ve Videya gibi gruplar videoyu, en genel anlamda hak ihlallerine karşı yürütülen toplumsal mücadelelere dahil etmişlerdir.³⁷ Video aktivistler toplumsal belleğin kaydının tutulmasında ve bu kaydın topluma yeniden dağıtılmasında görsel imgenin gücünü kullanmakta, toplumsal değişimin yaratılmasında da bu güçten faydalanmaktadırlar. Arap Baharı, Occupy Wall Street eylemleri ya da Gezi hareketine kadar hem video hem de dijital aktivizmin toplumsal hareketlerdeki etkin rolü izlenmiştir. Video aktivizm hem toplumsal olayların kayıt altına alınması hem de bu kayıtların internet aracılığıyla kitlelere yayılmasında etkin olmuş, internet bir iletişim ve örgütlenme platformu işlevi görmüştür. Bu bağlamda dijital aktivizm, toplumsal hareketlerin kamusal alana yansımada önemli bir etkiye sahip olmuştur.

³⁶ Harding, T. **The Video Activist Handbook**, London: Pluto Press, 2001

³⁷ Ege Berensel, "Gerilla Televizyonundan Video-Aktivizme, **Şahit Videosundan Medya-Aktivizme: Video ile Nasıl Direnilir?**" <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/med/str/tr9835055.htm>

Belge-video, deneysel video, video film, video heykel, video enstalasyon, video performans, feminist video, gerilla video gibi aslında birbiri içinde eritilebilecek düzeydeki kavramların tümünü video sanatı başlığı altında özgün birer tür olarak tanımlayabiliriz. Sanatçılar, siyasetin, kamusal alanın, bedenin, toplumsal cinsiyetin, disiplinler mekânların, dilin, gündelik varoluşun sorgulamalarından beslenerek, tarihi, kültürü, bellek oluşturma biçimlerini, sanatı, imgeleri, yeniden ele alarak videoyu bir düşünme formu olarak kullanmaktadırlar. Video dilini hem kişisel hem toplumsal göndermeleri içerecek biçimde düşünsel bir form olarak kullanan bu sanatçıların pratiklerindeki ortaklıklar ve kesişmeler, kendini, gerçeklikler ve bu gerçekliklerin belleğe kaydı bağlamında göstermektedir. Pratiğinde videografik kaydı görsel-işitsel birer arşiv olarak inşa eden sanatçıların video dilini bir varoluş iklimini yansıtmak amacıyla kullanmaları, videoyu estetik ve entellektüel bir perspektif, bir form ve hatırlamanın hatırlanmasına yönelik bir bellek kaydı olarak pratiklerine dahil etmeleri, sanatçıların 1970'lerden itibaren video aracılığıyla gerçekleştirdikleri görsel tanıklıklar tarihine de eklemlenmektedir. Üretimlerinde toplumsal-eleştirel bir dilin videografik görsel hafızaya tercüme edilmesine olanak sağlayan da şüphesiz sanatçıların bu pratikleri olmuştur.

1.2. Bellek Kavramı ve Toplumsal/Kolektif Bellek

*"Farkındalık olmadan hatırlamak mümkün değildir."*³⁸

Maurice Halbwachs

Tarih, kültürel çalışmalar, antropoloji, edebiyat ve psikoloji gibi disiplinlerin çerçevesinde ele alınan, bireysel ya da toplumsal hatırlama ve unutma süreçlerini inceleyen bellek çalışmaları, son yıllarda kendi disiplinler arası alanını oluşturan bir olgu haline gelmiştir. Günümüzde belleğe karşı yükselen bu ilginin, bugünün kamusal kültüründe tarihsel bilincin körelmesiyle ve yeni teknolojilerin etkisiyle oluşan bellek yitimine karşı verilen bir tepki olduğu ileri sürülmektedir.³⁹ Bellek olgusu, yeni görsel

³⁸ Maurice Halbwachs, **Les Cadres Sociaux de la Memoire**, Paris, 1925'den aktaran Jan Assmann, Kültürel Bellek, çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s.40

³⁹ Andreas Huyssen, **Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, çev. Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul 1999, ss.19-20

formlar aracılığıyla ve kültürel/toplumsal hafıza kavramı ile ilişkilendirilerek günümüzde sanatın da merkezine yerleşmiştir.

Bellek, tarih boyunca muhafaza etmek, biriktirmek ve kaydetmek edimlerini temsil eden çeşitli metaforlar aracılığıyla ele alınmıştır. Platon'un anılarımızın kalıbının çıkarıldığı balmumu tabletlere benzettiği bellek sonrasında papirüs ya da parşömenlerle ya da bilgilerin depolandığı kütüphane ve arşiv metaforlarıyla açıklanmıştır. Bellek, 19. Yüzyılda fonogram (1877) ve film (1895) gibi görsel teknolojilere, 20. Yüzyılda da bilgisayar (1945) ve sabit disk (1950) gibi bilgi saklama teknolojilerine ait kavramlarla betimlenmeye başlanmıştır. Bilişsel bilim alanında gerçekleştirilen çalışmalara göre insan belleği beynin çalışma sistemi içinde üçe ayrılmaktadır. Beceriler edinmemizi ve alışkanlıklar kazanmamızı sağlayan yöntemsel bellek, motor becerilere ve belli şeylerin nasıl yapılacağına (know-How) ilişkindir. Kavramsal ve olgusal bilgiler içeren semantik bellek, ne zaman, nerede ve nasıl kazanıldığından bağımsız olarak genel tanımsal bilgileri içeren, içinde kelimelerin, anlamların, niteliklerin, kuralların, vb. saklandığı anlamsal bellektir. Belirli bir zaman-mekân bağlamında öğrenilen, kişi ve olaylara ait özel bilgiler içeren uzun süreli bellek ise kişilik bilinci ve öznel deneyime bağlı olan olaysal (epizodik) bellektir.⁴⁰ Günümüzde nöroloji ve psikoloji disiplinlerinde yapılan çalışmalara göre ise yaklaşık 256 tür bellek olduğu ileri sürülmektedir.⁴¹

Sözlük anlamıyla bellek, “yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin” (TDK) olarak tarif edilir. Türkçede belleğin eş anlamlısı olarak kullanılan hafıza, Arapça hifz köküyle, koruma, saklama, muhafaza etme ve hatırlama edimine referans vermektedir. Hatırlama; kodlama, saklama, geri çağırma, anımsama süreçlerinin tümünü kapsayabilmektedir. Latince ise memoria, “bellek/hafıza” ve “anı/hatıra” olarak iki anlama gelmektedir. İngilizcedeki memorial sözcüğünün “anıt” anlamı dışında eski kullanımları da “hatıra” ve “kayıt” anlamlarını birlikte taşımaktadır. Bu bağlamda kişinin hatırlama/anımsama mekanizması bir şeyi nasıl yaşadığıyla ilgili olmaktan ziyade onu nasıl kaydettiği ve o kaydedileni nasıl yorumlayarak

⁴⁰ Daniel L. Schacter, **Belleğin İzinde: Beyin, Zihin ve Geçmiş**, çev. Eda Özgül, YKY Yayınları, İstanbul, 2017, ss.35-36

⁴¹ Endel Tulving, **Are There 256 different kinds of memory**, James S. Nairne (yay. Haz.), The foundation of remembering. Essay in honor of Henry L. Roediger, III, New York, Hove, 2007, ss. 39-52

“güncelleme” yaptığıyla ilişkili görülmektedir.⁴² Dolayısıyla hafıza bir veridir, bellek ise bu veriyi okuma-okutma biçimi olarak tarif edilebilir. Kişinin hafızasında taşıdığı her şeyin bir bellek sorunu olarak ele alınamayacağı, hafızanın içerikten çok bir çerçeve ve bir bilgi kaynağı olduğu, belleğin ise bu bilginin yorumlanma ve duyumsanma biçimi olarak işlev gördüğü ileri sürülebilir.

Antik Yunan mitolojisinde sanatın merkezinde yer alan tanrıça “Mnemosyne” yani Hafıza tanrıçasıdır. Mnemosyne’nin 9 kızı olan Muse’lar da sanatların tanrıçalarıdır. İlham perilerinin hafıza’nın kızları olması, yazı geleneğinin henüz yaygınlaşmaya başlamadığı bir çağda kullanılmış uygun bir metafor olarak değerlendirilmektedir.⁴³ Ars memoriae ya da memorativa olarak tanımlanan ve Batı geleneğinde önemli bir yeri olan “Bellek Sanatı”, ilk olarak M.Ö. 6. Yüzyılda yaşamış olan şair Simonides tarafından kullanılmıştır. Bu kavram, Roma’da retorik sanatının beş alanından biri olarak kabul edilmiş, sonrasında Rönesans’a kadar taşınmıştır. Bellek sanatı üzerine Antikçağda 1. yüzyılda Cicero tarafından kaleme alınan metinde “doğal” ve “yapay” bellek arasındaki farka işaret edilmektedir. Yapay belleğin temeli olduğu ileri sürülen bellek sanatında mnemo tekniği⁴⁴ yardımıyla alışılmadık ölçüde bilginin akılda canlı olarak tutulduğu ileri sürülmektedir. Ancak, bellek sanatı bireysel bir hatırlama tekniğiysen hatırlama kültürü toplumsal çerçevelerle ilişkili olan kültürel bir olgu olarak ortaya çıkmıştır.

Öncül fikirlerinden dolayı Aristoteles ve Bergson gibi düşünürler bellek konusunda en çok referans verilen isimler olmuşlardır. Bellek, çok uzun zaman geçmiş zaman ile ilgili bir kavram olarak görülmüştür. Antik Yunanlılarda hatırlama yolları olarak mneme ile anamnesis birbirinden ayrı görülmekte ve iki türlü ayırt edilmektedir. Batı düşünce tarihinde belirleyici olmuş bu ayrımı etraflıca inceleyen Paul Ricoeur, mneme ve anamnesis arasındaki farka dayanan belleğin iki türlü işleyişi

⁴² Douwe Draaisma, **Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi**, çev. Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 47-48

⁴³ Jenny March, **Klasik Mitler**, çev. Semih Lim, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 47-48 “Mnemosyne (Hafıza) dokuz gece boyunca Zeus ile yattıktan sonra, Olympos Dağı’nın eteğindeki Pieria’da dokuz kızını, Musaları doğurdu; bu yüzden Musalar sıklıkla Pieria Kızları adıyla da bilinmekteydi. Bu tanrıçalardan şairler ve diğer yaratıcı sanatçılar, düşünürler ve filozoflar ilham alıyorlardı.”

⁴⁴ “Bellek Tekniği olarak bilinen “mnemo tekniğinde belli mekanlar seçiliyor ve bilince yerleşmesi istenen şeylerin hayali görüntüleri yaratılıyor. Sonra bu görüntüler belli mekanlarla ilişkilendiriliyor. Böylece bu mekanların sıralı bütünü, olguların düzenini koruyor. Bu mekanlar, şeylerin görüntüsünü ve aynı zamanda kendilerini tanımlıyor.” Cicero, De Oratore II 86, 351 – 354’den aktaran Jan Assmann, **Kültürel Bellek**, çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, ss. 33-34)

olduğunu ileri sürmektedir. Buna göre mneme, bir duygu/his gibi aniden akla gelen ve ansızın beliren bir anıya yönelik hatırlamaya karşılık gelmektedir. Anamnesis ise bellekte var olan bir anının peşine düşülerek etkin bir şekilde hatırlama çabası anlamına gelmektedir. Aristoteles, bellek içeriklerini tarayarak arama çabası olan hatırlamayı, düşünme ve bilgi için zorunlu görür; yani bellek ona göre bilgisel olmak yönünden önemlidir. Böylece o, kendi bilgi kuramına uygun olan “zaman” anlayışından hareketle, belleği “geçmiş” düşüncesi ile ortaya koyar ve anamnesis anlayışını da belleğin içeriğindeki imge ya da anıları arama girişimi olarak tanımlar.⁴⁵ Bellek sanatı için mekân ne ise hatırlama için de zaman odur. Aristoteles bellek ve anımsama arasında ayrım yaparak, belleğin sadece geçmişe ait olabilecek bir duyusal algısı yetisi olduğunu, anımsamanın ise sadece insana özgü bir yetenek olarak belleğin zihinde tuttuğu duyusal imgelerinin geri çağırılması olduğunu ileri sürmüştür. Bilgi duyulardan gelir; fakat algılananlar duyusal izlenimlerinden gelen ham imgelerdir ve önce imgelemde işlenmeleri gerekir ancak bundan sonra kullanması için zihne aktarılır. Dolayısı ile bellek, algılanan izlenimlerin zihinde tutulması iken, anımsama düşünme yasalarına ve entelektüel aktiviteye bağlıdır.⁴⁶ Bellek sanatının bireysel öğrenme ve akılda tutmadaki işlevine karşılık, hatırlama kültürünün de toplumsal ufkun geliştirilmesindeki işlevinin altı çizilmektedir.

Bellek ve zaman ilişkisi bağlamında kendinden sonraki pek çok düşünürün referans noktası kabul edilen Bergson’a göre “bellek virtüel bir arada oluşur. Süre özünde bellektir ve bilinçtir. Geçmiş şu an içinde korunur ve birikir, şimdi geçmişin gitgide büyüyen imgesini kendinde taşır. Bu anlamı ile bellek sıkışmış anlar çokluğudur ve sürekli nitelik değiştirir.”⁴⁷ Bergson, geçmişin şimdiki an ile bellek yoluyla birleştirilmesini “süre” olarak ifade etmektedir. Belleğin zaman ile özdeşliğinin birbirine bağlı iki yönü olduğunu belirten Bergson, geçmişin şimdide saklanması ve birikmesi (anı-bellek) ile süren şimdinin aynı anda hem geçmişe hem de geleceğe doğru sıkışan (sıkışma-bellek) yönünden bahsetmekte ve iki tür hatırlamanın varlığından söz etmektedir. “Otomatik ya da alışılmış hatırlama, düşüncedeki duyusal-motor imajlardır, bir ineğin çimeni hatırlaması buna örnektir. Dikkatli hatırlama ise, saf

⁴⁵ Paul Ricoeur, **Hafıza Tarih Unutuş**, çev. M. Emin Özcan, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 22-45

⁴⁶ Aristoteles, **On Memory and Reminiscence**, 350 B.C.E, çev. J. I. Beare <http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>

⁴⁷ Gilles Deleuze, **Bergsonculuk**, çev. Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2006, s.82-83

bir görsel ya da işitsel imaj oluşturmakla ilgilidir, bir betimleme yapılmaktadır”.⁴⁸ Madde ve bellek, algı ve anı, nesnel ve öznel olgular, geçmiş, şimdi ve gelecek içinde gidip gelen bir mekanizma yoluyla süre düzeyinde belleğe dönüşmektedir. “Aklımıza gelmeyen bir anıyı ararken şimdiden kendimizi koparıp, önce genel olarak geçmişe, ardından geçmişin belli bir bölgesine yerleştığımız sui generis (kendine özgü) bir edimin bilincindeyizdir... Anı, yoğunlaşmakta olan bir bulut katmanı gibi, yavaş yavaş belirir, virtüelden edimsel hale geçer.”⁴⁹ Dolayısıyla, şimdiden geçmişe, algıdan anıya gidilmemekte, bellek yoluyla geçmişten şimdiye, anıdan algıya ulaşılabilir. Geçmiş, “tam da bir ipin yumağa sarılması gibi, sürekli bir dürüldür, zira geçmişimiz bizi izler, yolu üstünden topladığı şimdiyle durmaksızın büyür ve bilinç de hafıza anlamına gelir.”⁵⁰ Dolayısıyla Bergson’da süre yani zaman ile bellek birbirlerini içermektedir.

William Randall’a göre “bellek dış hikayemizin bir kaydı değil, içeride geçmişimizden alıp işlediğimiz incidir. Olayların değil, hikayelerin bir koleksiyonudur. Hiçbir zaman ham olayları alarak hiç dokunmadan benlik duygumuzun içine tıkmayız. Yalnızca (çeşitli nedenlerle) seçtiğimiz olayları alırız. Daha sonra bunları kurgu, karakterizasyon ve türleştirmenin bir bileşimine göre dönüştürür, böylece deneyimler haline getiririz. Bu şekilde onları oluştururuz”⁵¹ Dolayısıyla kişinin kendine özgü deneyimi, donanımı, seçimleri, öğrendikleri yine kendine özgü algılamasının ve hatırlama biçiminin yönlendiricisi olmaktadır.

Ancak hatırlama, yalnızca zihinsel ve bilişsel bir süreç olmamaktadır. Çünkü, bu anla ilgili algılama ve hatırlamamız büyük oranda geçmişe dair bilgimize de dayanmaktadır ve bu bilginin bağlamı içinde oluşmaktadır. Bu bağlam, öznel varlığımızı belirleyen zaman, mekân ve nesne olgularının birlikteliğinden oluştuğu gibi aynı zamanda toplumsaldır. Bahsedilen bağlam, bireysel olduğu kadar toplumsallığı da içermektedir.

⁴⁸ Gilles Deleuze, **Cinema 2: The Time-Image**, Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press. 1989, s. 44

⁴⁹ Gilles Deleuze, **Bergsonculuk**, çev. Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.96

⁵⁰ Henri Bergson, **Metafizik Giriş**, çev. A. Altınörs, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2013, s. 46

⁵¹ Jason Randal’dan akt. Nuri Bilgin, **Tarih ve Kolektif Bellek**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2013, s.22

Bergson'un tartıştığı bıçımdeki bireysel bellek kavramı, Maurice Halbwachs tarafından 1920'li yıllarda toplumsal koşullara bağlı toplumsal bir olgu olarak yorumlanmıştır. Halbwachs'a göre; bireyin içinde bulunduğu toplumsal ve fiziksel evre olmaksızın bellek tanımlanamaz. Bireysel belleğin toplumsal belleği oluşturduğu ve toplumsal belleğin de bireysel belleği şekillendirdiği ileri sürülmekte dolayısıyla belleğin her şekilde toplumsal ve kolektif bir üretim olduğu belirtilmektedir. Bellek; insanın nesnel gerçeklikle etkileşiminin sonuçlarını saklama ve yeniden üretme yetisidir. Toplumsal ilişkilerin bireysel belleğin oluşması ve gelişmesi için gerekli olan ortamı sağladığı ileri sürülmekte, toplumsal yapıda bireyin etkinliğini sağlamada önemli bir unsur olarak görülmektedir. Bellek kavramının her ne kadar kişisel bir hatırlamaya referans veriyor olsa da aslında toplumsal kodlara göre şekillendiğine işaret eden Halbwachs, hafızanın toplum tarafından üretilen kolektif bir olgu olduğu ve dolayısıyla bu olgunun kolektif bellek olarak adlandırılması gerektiğini ileri sürmektedir. Halbwachs, toplumsal bellek üzerine yaptığı çalışmasında "her kolektif belleğin bir toplumsal grubu işaret ettiğinin ve değişen önceliklere göre sürekli olarak değiştiğinin altını çizmekte, bu nedenle kolektif/toplumsal bellek sabitlenemez tezini ileri sürmektedir".⁵² Bireyin belirli bir gerçekliği algılaması aynı zamanda bireyin içinde bulunduğu toplumun o gerçekliği kavrayış bıçımıyla de erevelenebilir. Dolayısıyla birey, içinde yer aldığı grubun perspektifini benimserken, tarihsel geçmişi toplumun bakış açısının uygun gördüğü şekilde hatırlamaya meyilli olmaktadır.

Halbwachs'a göre "Tarih, insan türünün evrensel belleği olarak görülebilir. Fakat evrensel bellek yoktur. Her kolektif bellek, zaman ve mekân içinde sınırlı bir gruptan destek alır... Benzerlikler olmadan bellek olmaz çünkü yalnızca aynı bilince sahip olma müşterek özelliğine sahip olan olayları hatırlarız."⁵³ Bireysel hafıza ile kolektif hafıza arasındaki bağın i ie geçtiği, bireysel belleğin kolektif belleğe bağlanmış bir eklemlenme durumu olduğunu ileri süren Maurice Halbwachs, 'tanıklık' kelimesine başvurur. Tanıklık, ancak parçası olduğu bütünle birlikte anılırsa bir anlam ifade etmektedir. Geçmişte müşterek olarak yaşanan bir olay farz edilir. Bu olayı doğrulayan topluluğun ve bu topluluğun bir parçası olan bireyin şimdiki zamana dair referansı çerçevesine bağlıdır. Bu noktada, Halbwachs, yeniden yaratılan geçmişe yansıtılan toplumsal hayatın şimdiki zamanında elde edilen verilerin yeniden inşasını

⁵² Maurice Halbwachs, **Kolektif Bellek ve Zaman**, Cogito Dergisi, Sayı: 50, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, ss. 55-77

⁵³ Maurice Halbwachs, **Kolektif Bellek**, ev. Zuhul Karagöz, Pinhan Yayıncılık, 2018, s. 103

gerektiren ‘tarihsel bellek’ ile geçmişini yeniden düzenleyen ‘kolektif bellek’ arasında bir ayrım yapar. Bu noktada, “Kolektif belleğin tarihle aynı şey olmadığını, tarihin belirli yapıların inşa ettiği bir sonuçken, belleğin farklı bakış açılarının karşılıklı etki alanında şekillendiğini” ileri sürer. Bireysel bellek, geçmişe dair anıları doğrulamak, belirginleştirmek ve boşlukları doldurmak için kolektif bellekten destek alır. Kolektif bellek, bireysel bellekleri kapsar fakat onlarla karışmaz. Kişisel bir bilinç içermeyecek şekilde evrilir ve bir bütünlüğe dönüşür. Tarih, insanların belleklerinde en büyük yeri kaplayan olayların bir derlemesidir.

Bellek üzerine yazan çoğu toplumsal bilimci, tarihle bellek arasındaki çatışkidan söz etmektedir. Bellek, genel olarak tarihin eş anlamlısı olarak kullanılmaktadır ancak bellek, geçmişini “tarih” diye adlandırılan disiplinkinden daha geniş bir bağlam içinde tanımlayarak, geçmişe büyük ölçüde bir öznellik katmaktadır. Geçmiş, kültürel duyarlılıklara, etik sorgulamalara ve şimdiki zamanın politik tavırlarına göre ayıklanıp yeniden yorumlandıktan sonra kolektif belleğe dönüşmektedir. “Bellek -yani şimdiki zaman içinde olduğu haliyle geçmişin kolektif tasarımları- toplumsal kimlikleri tarihsel bir süreklilik içine dahil ederek ve onlara bir anlam, bir içerik ve yönelim vererek yapılandırır”⁵⁴ Dolayısıyla tarih, bellekten doğar, belleğin bir boyutu olarak tarih, ister bireysel ya da kolektif olsun şimdiki zaman algısı üzerinden tasarlanan bir geçmişin görüntüsüdür “Tarih geçmişin olayları üzerine dışsal bir bakış varsayarken bellek anlatılan olgularla içsel bir ilişki kurar. Bellek geçmişini şimdiki zamanın içinde sürdürürken, tarih geçmişini, yaşanmış olanın öznel duyarlılığının taban tabana zıddında, kapalı, geride kalmış, rasyonel yordamlara göre örgütlenmiş bir zamansal düzen içinde sabitler. Bellek çağları kat ederken tarih bunları birbirinden ayırır.”⁵⁵

Jan Assmann’ın geliştirdiği kültürel bellek kavramı ise daha çok nöroloji ve psikolojinin ele aldığı ve beyin fizyolojisiyle ilişkili olan bireysel belleğin “dış boyutu”na odaklanır. Dış boyutla, bireysel belleğin neleri içerip bu içerikleri nasıl organize ettiği ya da ne kadar süreyle muhafaza edeceğinin, toplumsal ve kültürel çerçevenin koşullarına bağlılığı kastedilmektedir. Kültürel bellek de ileri sürülen dört farklı dış boyuttan biridir. Gelenekler, seremoniler, törenler, rutinler, anıtlar, idoller gibi bir amaca yönelik anlam içeren semboller, ikonalar ve temsiliyetler kültürel belleğin

⁵⁴ Enzo Traverso, **Geçmişini Kullanma Kılavuzu**, çev. Işık Ergüden, Versus, İstanbul, 2009, ss.4-5

⁵⁵ A.g.y., s.17

çerçevesini oluşturur. Anlam aktarımının boyutlarını belirleyen kültürel belleğe eklenen iletişimsel bellek (dil ve iletişim), mimetik bellek (davranış ve taklit) ve nesneler belleği de “hatırlama”nın toplumsal ve kültürel dış boyutunu oluşturur. Dolayısıyla pozitif biçimleri dahilinde hatırlama ve belleğin çerçevesini etkileyen dış koşullar olgusu, aynı zamanda yok etme, sansür, değiştirme ya da tahrif etme yoluyla unutma/unutturmanın negatif biçimleriyle de ilişkilidir.⁵⁶ Assmann’a göre “geçmiş hatırlanarak yeniden kurulur”. Kültürel kodların ve toplumsal temsillerin şimdinin çerçevesiyle şekillendirilerek yeniden kurulmasıyla oluşan bellek, biyolojik ve kişisel çerçeveden çıkarak toplumsal bir çerçeveye oturmaktadır.

Pierre Nora’ya göre “bellek, anımsama ve unutma diyalektiğine açık ve devamlı bir gelişim halindedir”.⁵⁷ Nora, tarih ve belleği kavramsal olarak birbirinden ayırmaktadır. Ona göre “Tarihin alanı, iz, temsil, dolayım ve mesafe iken, gerçek hafızanın alanı, yaşayan toplumların hareket halindeki yaşamıdır. Kalıcı bir evrime tabi gerçek hafıza ortamları, unutmanın ve hatırlamanın diyalektiğine sahiptir. Tarih geçmişin temsili iken, hafıza, toplumsal deneyime dayalı edimsel fenomenal alanın sürekliliği içinde genişleyen bir şimddir.”⁵⁸ Dolayısıyla, farklı topluluklar kadar çeşitli hafızalar vardır ve hafıza içerikten çok bir çerçevedir. Nora, kişisel ve toplumsal hatırlamanın politiği üzerinden hafızayı kolektif ve çoğul ama bir o kadar da özgün ve tekil bir olgu olarak tarif etmektedir. Kısacası kollektif hatırlama her zaman siyasi bir nitelik taşımaktadır.

Marianne Hirsch, birebir yaşamadıkları geçmiş olayların belleklerinde yer ettiği sonraki kuşakların hafızasına “bellek sonrası” (postmemory) adını vermektedir.⁵⁹ Geçmiş ile daha doğrudan bir ilişkisi olan belleğin yerine, post-bellek kişilerin ya da önceki kuşakların aktarılan anlatılarıyla şekillenmektedir. Post-bellek, kuşaklar arası olması sebebiyle bellekten, oldukça kişisel öğeler içermesi bakımından da tarihten farklıdır. Alison Landsberg ise günümüzde modern kitle kültürünün getirdiği değişimlerin kolektif hafıza ve bellek kültürüne yönelik geliştirilmiş olan teorilerinin artık uygun olmadığını düşünmektedir. Landsberg’e göre günümüzde sinema ya da

⁵⁶ Jan Assmann, **Kültürel Bellek**, çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, ss. 24-28

⁵⁷ Pierre Nora, **Hafıza Mekânları**, çev. Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi, Ankara, 2000

⁵⁸ Pierre Nora, **Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire**, Representations, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, 1989, 7-24

⁵⁹ Marianne Hirsch, Past Lives: **Postmemories in Exile**, Poetics Today, c. 17, s. 4, 1996, s. 662

benzer kitle kültürü teknolojileri, farklı sınıfların ve grupların ortak 'toplumsal çerçevelere' kolayca girmelerini sağlamaktadır. Oluşan bu yeni toplulukların üyeleri arasında ise herhangi başka bir ilişki varsayılmasına gerek yoktur.⁶⁰ Landsberg, bu yeni tür hafızayı "protez bellek" olarak adlandırmaktadır. Protez bellek sayesinde anılar kişisel ve kamusal alanlarda dolaşır, bunun için kişinin o olayı gerçekten yaşamış olmasına gerek kalmaz. Protez bellek, farklı sınıflara, cinsiyet ve etnik kökenlere ait insanları aynılaştıran ortak hafızanın yerine var olan farklılıkları silmeden ve ortak köken oluşturmadan isteyen herkesin bu belleğe dahil olmasını sağlamaktadır.

Henri Bergson'un akışkan bellek argümanı ile ilişkilendirilen, mekanik üretim ve teknolojinin gelişmesiyle fotoğrafik ve hareketli imaj ile film ve video teorilerine uzanan hattın erken dönem çalışmalarından biri de Aby Warburg'un "Mnemosyne (Bellek) Atlası"dır. Zaman dışı ve kültürler arası bir geçişliliğin izini sürmek üzerine kurulu bir yöntem öneren Warburg, ortak kültürel kodların kolektif bellekte iz bırakmış daha eski biçimlerle birleştirdiğini ileri sürdüğü yaklaşımı "Pathosformel" olarak kavramlaştırmıştır.⁶¹ "Mnemosyne (Bellek) Atlası", Warburg'un Pathosformel ve kütüphane projesinden yola çıkarak kolektif hafızanın ifade biçimlerini tanımlayan görsel kodları ortaya çıkarmaktadır. Aby Warburg 1924'de başladığı bu projesi, sanat ve kültür tarihinden seçtiği ve görsel belleği temsil eden 2000 adet fotoğraf ve 63 adet panodan oluşmaktadır. "Pathosformel" yaklaşımı, görsel hafızanın barındırdığı ortak tavır ve duruşların, zamandan ve mekândan bağımsız olarak birbirleriyle olan ilişkilerini bir araya getirmektedir. Warburg konferanslarında, konuşmasının içeriğine göre yeniden düzenlediği bu panolardan faydalanmış, panolara tutturduğu resimlerin yerlerini değiştirerek, zihnindeki anlatıyı ifade eden yeni birleşimler meydana getirmiş, metinleri diğer metinlerle görselleri başka görsel temsillerle ilişkilendirerek farklı ve çok çeşitli anlatılar ortaya çıkarmıştır. Warburg'a göre bir kültür ürünü olarak sanat eserlerinde farklı zamanlarda tekrarlanan tavırlar var olabilir ve bunun için aynı kültürel yapıdan gelmek gerekmebilir. Sanatsal bir ifade, zamandan ve mekândan bağımsız olarak benzer formlarda karşımıza çıkabilir. Önemli olan zihin akışını serbest bırakacak bir anlatıya olanak tanımaktır. Bu anlamda "Atlas", hatırlamanın ve

⁶⁰ Alison Landsberg, **Prosthetic Memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture**, New York: Columbia University Press, 2004, s. 8

⁶¹ E. Wind, **Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics**, The Art of Art History, (ed.) D. Preziosi, New York, Oxford University Press, 2009, ss.189-194

ortak kodların yardımcı ögesi olarak bellek ve sanat ilişkisinde çağrışım, bağlantı, doğrusal olmama, mobilite gibi kavramlar üzerinden işleyen sanatsal uygulamaları mümkün kılan epistemolojik bir temel olmuştur.⁶² Atlas, bilgiyi belirli bir anlama biçimi ve içeriğe sabitlemeden, bilginin görsel temsilinden çok araştırılmasının ve üretilmesinin yolunu açacak olan ilişkilerin, izleyicinin hem bireysel hafızası hem de kolektif hafızayla eşleşebilen daha özgürleştirici bir deneyim yaratmanın olanaklarını araştırmaktadır. Bu bağlamda Atlas'ın "fotoğrafik yeniden üretimin ya da fotoğrafik temsilin yükseldiği bir çağda (mnemonic) hafıza deneyimlerinin kolektif olarak kurulup kurulamayacağını"⁶³ araştırdığı ileri sürülebilir.

Mnemosyne Atlas'ın 1920'lerin avangard sanat anlayışıyla paralel bir anlayış içerisinde olduğu belirtilmekte, Warburg'un projesinin tarihsel bağlamı ve toplumsal işlevi, evrensel bir estetik deneyim adına André Malraux tarafından kurgulanan "Hayali Müze"sinde de görüldüğü ileri sürülmektedir.⁶⁴ André Malraux'nun 1947'de yayımlanan "La Musée Imaginaire (Hayali Müze)"si çeşitli dönemlerin ve farklı kültürlerin sanat eserlerinin röprodüksiyonlarından meydana gelmiş olan büyük bir atlasır. Walter Benjamin'in⁶⁵ müze kurumunda belirleyici bir kopuşun habercisi olarak gördüğü mekanik çoğaltım, Malraux'a göre müzenin sınırsızca genişlemesi olarak değerlendirilmektedir. Bu bakımdan Malraux'nun fotoğrafik röprodüksiyonlardan

⁶² Antonella Sbrilli Eletti, **Culture as a Role-Game: The Warburg Community**, <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/87.pdf> (21.10.2020) ve Vincent Lavoie, *Now: Images of Present Time*, McGill-Queen's University Press, 2003, ss. 174-175

⁶³ Benjamin Buchloh, Gerhard Richter's **Atlas: The Anomic Archive**, October, Vol: 88 (Spring), The MIT Press, ss.117-145

⁶⁴ Benjamin Buchloh, Benjamin H.D.; **Broodthaers: Writings**, Interviews, Photographs, MIT Press, 1988, s.124

⁶⁵ Walter Benjamin 1936 yılında yazdığı "Mekanik Röprodüksiyon Çağında Sanat" adlı makalesinde, mekanik çoğaltımın ve kitlesel üretimin ritüele olan bağımlılıktan kurtaracağını, ama bunun hem yıkıcı hem de yapıcı bir gelişme olduğunu belirtmiştir. Benjamin, bu gelişmenin, sanatı bağlamından söktüğünü, sanat geleneğini paramparça ettiğini, sanat eserinin "aura"sını yok ettiğini ileri sürerken aynı zamanda da yeni imkanların söz konusu olduğunu belirtmiştir. Yazar'a göre, mekanik çoğaltım sanat eserinin kült değerini ortadan kaldırırken ona yeni işlevler verebilir, aura dağılırken sanatın kitleselleşmesine olanak sağlayabilir ve böylece sanat, politikleşerek tekrar hayata bağlanabilecektir. "Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır. Yeniden-üretilen sanat yapıtı, gittikçe artan ölçüde, yeniden-üretilebilirliği, hedefleyen bir sanat yapıtının yeniden-üretimi olmaktadır. Örneğin bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı yapılabilir; hangisinin özgün baskı olduğu sorusu anlam taşımamaktadır. Gelgelelim sanatsal üretimde hakikilik ölçütünün iflasiyla birlikte, sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir değişim geçirmiştir. Sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini bir başka uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır" (Walter Benjamin, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, ss. 58-59)

kurduğu “hayali müze”nin kimi postmodern stratejilerin bir öngörüsü olduğu vurgulanmakta, çok kültürlü ve çok anlamlı belleksel bir panorama sunduğu belirtilmektedir. Nesnelerinin fotoğraflar, mekânının ise kitaplar olduğu duvarları olmayan müze, Aby Warburg’un Bellek Atlas’ındaki fotoğrafların veya kütüphanesindeki kitapların devingen yapısında olduğu gibi yeni anlamlar yaratmak üzere değişken bir kurgu önerisi getirmiştir.

Tarih, insan belleği dışında günümüzde teknolojik aygıtlarla kayda alınmakta ve arşivlenmektedir. Belleğin insan davranışlarına, zamana, mekâna ve kültüre bağlılığı, farklı disiplinlerin araştırma konuları içine girmesine neden olmuştur. Bu disiplinler arasında psikoloji, felsefe, sosyoloji ve tarih dışında sanat da yer almaktadır. Çağdaş sanat alanında ise hatırlama ve bellek kavramlarının ele alındığı, sanatçıların bireysel ve toplumsal hafızanın tutulması bağlamında kullandıkları en yaygın alan video sanatı pratikleri olmuştur.

Videonun, zamanın farklı işlevlerinin ve farklı sentezlerinin tümünü taklit eden ilk mecra olduğu belirtilmekte, videonun sadece zaman maddeyi modüle ettiği için değil daima bir süre üzerinde işlediği içinde böyle bir mecra olduğu ileri sürülmektedir. Video gibi “görme” teknolojilerin bizi doğal algıdan, onun yanılsamalarından ve insan biçimciliğinden kurtararak zamanı doğrudan deneyimleyebilmemizin yolunu açtığını belirten Maurizio Lazzarato, zamanı kristalleştirme makinelerinden biri olarak videonun “algı” ve “bellek” arasındaki ilişkiyi nasıl yeniden ürettiğine işaret etmektedir. Lazzarato, akışlara, zamana, çokluğa ayrılmaz bir şekilde bağlı olan tamamen başka bir estetik ve toplumsal pratiği ima eden videonun, öznenen özneye değil, mekândan mekâna, durumdan duruma iletişim kurulabilmesine olanak tanıdığı ve artık bir nesne değil, bir durum işlediğinin altını çizmektedir. Çünkü, “video kamera, zaman- imaja dalmış bir ‘beden’dir; saf algının sürekli varyasyon halindeki akışlarını kaparak ve kristalleştirerek kendi aralığını yaratan ve maruz kalınan eylemlere bağlı olarak az ya da çok geciktirilmiş bir ‘eylemi’ inşa eden bedendir.”⁶⁶ Zaman teknolojilerinin, zamanın farklı sentezlerini (geçmiş, şimdi, gelecek) taklit ettiğini dolayısıyla video ve dijital teknolojilerin de algıyı, belleği ve zihni taklit ederek zihinsel sentezleri (bellek) simüle ettiğini belirten Lazzarato’ya göre, video imajları gerçekliğin kopyaları ya da yeniden üretimi değildir. Video, zamanı alıkoyma ve saklı tutma olanağını arttırarak eyleme

⁶⁶ Maurizio Lazzarato, **Video Fesefe: Zamanı Kristalleştirme Makineleri**, çev. Şule Çiltaş Solmaz. Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2016, ss.54-55

gücümüzü ve kapasitemizi geliştirmekte dolayısıyla “aktifleşmemizi” mümkün kılan bir zamansal kristalleşme yaratmaktadır.⁶⁷ Her “bellek” geleceğin öngörüsü, yani eylemdir de. Bellek bir taraftan saklı tutma ve biriktirme kapasitesiyse, bir taraftan etkileyebilen, imajlar üretebilen ve eyleyebilen bir kuvvet olarak işlemektedir.

Zaman kavramı, eylemlilik ve bellek ilişkisi bağlamında video kavramını ele alan Ulus Baker, video sanatının, imgeleri videografa (sanatçı) verenlerle kurulan bir armağan ilişkisinin karşılığı olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre “Derleyebilecek, arşivleyecek ve üzerlerinde kamuoyunun düşünebilme olanaklarını çoğaltabilecek bir kayıt ortamı sunan video, kayıtsız bir şekilde kaydetmek, GÖRÜ-YORUM yapabilme gücünü kullanabilmek ve imgeleri videografa verenlere başka bir görme ve yorum yapabilme olanağı armağan etmekle ilgilidir.”⁶⁸ Bir armağan sanatı olarak video üreten sanatçılar, kaydettiği, derlediği ve arşivlediği imge ve sesleri kamuoyunun/izleyicinin bunlar üzerine düşünebilme olanaklarını çeşitlendirmek amacıyla tasarlamakta ve mübadele etmektedir. Videografin, izleme ve paylaşma süreciyle izleyiciye yönelik bambaşka bir gerçeklik, görme ve yorumlama yolu oluşturduğu ileri sürülmektedir. Ancak sanatçıların bir “Videograf” olarak karşımıza çıktığı pratiklerde bazı çelişkilerin de varlığına dikkat çekilmektedir. Bu çelişkinin, videografin imgeyi ona vereni eleştirme ya da yüceltme arzusu ile giriştiği narsistik pazarlama faaliyeti ve promosyon operasyonu olduğu ileri sürülmektedir. “Bu durumda videografin imgeyi ona vereni, amacı o olmasa da bir gösteri nesnesine dönüştürme riski oluşmaktadır. Bu anlamda, tahakküm eden bilgi ve iktidarı yeniden üretmektense video sanatının armağan kavramıyla ilişkisi zorunlu durmaktadır... Armağan kültüründe karşımıza çıkan bu zorunluluk ilkesi, ahlaki olmaktan çok hukuki, siyasi ve toplumsaldır. Videograf video aracılığı ile kamuoyunun başka türlü görebilme ve yorum yapabilme olanaklarını icat etmeye zorunlu hissetmedikçe, imgeyi ona verenlerle kurduğu toplumsal, siyasi ve hukuki b(a)ğlar mülkiyetçi kalır. Videografin mülkiyetçiliğe dayanan (saygınlık, prestij, statü, para, şöhret vb.) sahip olma arzusu yıkıcılığa katılır. Eşitsiz mülkiyet ilişkilerini yeniden üreterek takakküm eden bilgi ve iktidarın şiddetinin yayılmasına ve tüketerek biriktirmeye aracılık etmektense, imgeyi ona verenleri yeniden sunarak, onların eylemde bulunma koşullarını keşfeden ve kaydeden çok katmanlı bir b(a)ğ olabildiği

⁶⁷ A.g.y., ss.56-57

⁶⁸ Ulus Baker, **Beyin Ekran**, der. Ege Berensel, İletişim Yayınları Birikim Kitapları, 2017, s. 35

sürece bir armağan sanatı olarak videodan bahsedilebilir.”⁶⁹ Bu bağlamda videonun “ars memorativa” yani hafızanın güçlerini artırmaya yönelik zorunlu bir faaliyet olarak hatırlama zanaatı ile ilişkisi kurulabilmekte ve videonun içerdiği “zaman” kavramıyla, hatırlamanın hatırlanmasını sağlayan bir aygıt olarak yeniden işlev görebileceği ileri sürülmektedir.



⁶⁹ Ebru Yetişkin, **Bir Armağan Sanatı Olarak Video: Ulus Baker’in Notlarıyla Video Sanatı**, “Belgesel/Kısa Film/ Video Sanatı” içinde, Der. Nagihan Çakar Bikiç, Ferhat Özgür, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2017, ss. 201-203

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL OLGULARIN SANATA YANSIMASI VE TÜRKİYE'DE VİDEO SANATI

*“Sanat, sosyal bilimlerin ve spekülatif felsefenin değil,
hafızanın bir biçimi ya da dalıdır.”¹*

Donald Kuspit

Sosyal bilimlerin olduğu kadar sanatın da ilgi odağı olan anılar, belgeler, tanıklıklar ve arşivler sanat-toplum ilişkisinin merkezinde duran pratikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarih, toplumsal olaylar, travmalar, kültürel değişimler, politik gündem, gündelik yaşam gibi olguları kapsayan sanat pratikleri çok uzun zamandır bireysel tanıklıklar üzerinden toplumsal hafızanın da çerçevesini sunmaktadır.

Toplumsal hafızanın bireyler üzerindeki etkisinde Halbwachs, “çerçeve” kavramının üzerinde durmaktadır. Bu çerçeve, bir hatırlama anı olarak bellek ve anı arasında kurulan ilişkide ortaya çıkmaktadır. Halbwachs’a göre anı ve bellek arasında duran zihinsel mekânda neden, neyi, nasıl hatırlarız soruları etrafında şekillenen tüm zihinsel çerçeveler toplumsaldır. Hafıza, geçmişe ait olayların bireysel düzeyde saklanması değil, bunların kolektif olarak yeniden üretimidir. Bu nedenle, bireysel bellek her zaman toplumsal bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.² Sadece hatırlamak değil unutmak da toplumsal bir olgudur.³ Bellek ve hatırlamayı kurgulayan çerçeve toplumsaldır ve bireysel bellek toplumsal bağlam içinde varlığını sürdürmektedir.

Tarihin kişisel anlatılar aracılığıyla yeniden gözden geçirilmesine olanak sağlayan, geçmiş ve hatırlama olgularına eğilen “Bellek Çalışmaları” kişisel olanla toplumsal olanın kesişme noktasına odaklanmaktadır. Dünyada özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra ivme kazanan bellek çalışmaları, Sözlü tarih yöntemi 1960’lı yıllardan itibaren edebiyat ve yazın mecraları ve ses/görüntü arşivleriyle hızla gelişmiştir. Kimlik ve geçmişe yönelim ile geçmişin kaybına yönelik bir nostalji de bellek çalışmalarına yönelimin nedenlerinden sayılmaktadır. Günümüzde kendi

¹ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.202

² Maurice Halbwachs, **Belleğin Sosyal Çerçeveleri**, çev. Büşra Uçar, Heretik Yayıncılık, İstanbul, 2016

³ Jan Assmann, **Kültürel Bellek**, çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, ss. 41

akademik alanını oluşturan⁴ bellek çalışmaları, geniş bir literatür geliştirerek kurumsallaşmıştır.⁵

Türkiye’de yaşanan siyasal değişim ve çalkantılar, modernleşme süreci, küreselleşme etkileri, kültürel ve öznel kimlik arayışları, toplumsal tarih ve toplumsal travmalar gibi durum ve olgular özellikle 1980’li yıllardan itibaren geçmişe, kimliğe ve belleğe yönelik ilgiyi artırmıştır. Bu ilgiyle birlikte sözlü tarih ve bellek çalışmaları alanı da genişlemeye başlamışlardır. Bellek çalışmalarına yönelik akademik araştırma ve çalışmalar, biyografi, otobiyografi, belgesel film, video sanatı gibi üretimlerin ortaya konma sürecini de tetiklemiştir.

Türkiye’de bellek çalışmaları alanında akademik araştırmalar 1990’lı yıllarda olgunlaşmaya başlamıştır. Bu bağlamda Türkiye’de üretilen bellek çalışmalarına ilişkin konular arasında genel olarak toplumsal cinsiyet⁶, azınlıklar⁷, toplumsal travmalar⁸, yerel tarih⁹, kentleşme ve yoksulluk¹⁰, göç ve sınıf ilişkileri¹¹ ile etnik/dini kimlikler bulunmaktadır. Tarih Vakfı, Osmanlı Bankası Müzesi ve Anadolu Kültür gibi kurumların faaliyet göstermesiyle birlikte sözlü tarih konusunda eğitimler düzenlenmiş, 1990’larda başlayan sözlü tarih araştırmaları 2000’li yıllarda bellek çalışmaları alanını da kapsamaya başlamıştır. Bu bağlamda, Türkiye’de bellek

⁴ Henry Roediger ve James Wertsch, **Creating a New Discipline of Memory Studies**, 2008; Susannah Radstone ve Bill Schwarz (ed.), **Memory: Histories, Theories, Debates**, Fordham University Press, New York, 2010; Steven Rose, **The Making of Memory**, Vintage, New York, 2003

⁵ Leyla Neyzi, **Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye ’de Bellek Çalışmaları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011, ss.2-6

⁶ Şirin Tekeli, **Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat**, Birikim Yayınları, İstanbul, 1982; Cemal Bali Akal, **Siyasi İktidarın Cinsiyeti**, İmge, Ankara, 1994; Nilüfer Çağatay, Y. Soysal Nuhoğlu, **Uluslaşma Süreci ve Feminizm Üzerine Karşılaştırmalı Düşünceler: 1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995

⁷ Ayşe Gül Altınay ve Fethiye Çetin, **Torunlar**, Yayına Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 2009; Mehmet Deri, **Türkiye’de Azınlıklar ve Azınlık Kulları**, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2009; Neşe Özgen, **Toplumsal Hafızanın Hatırlama ve Unutma Biçimleri**, TÜSTAV Yayınları, İstanbul, 2003; Neşe Özgen, **Türkiye’de Sözlü Tarih Çalışmaları: Kuşaklar, Deneyimler, Tanıklıklar**, Tarih Vakfı, İstanbul, 2006

⁸ Leyla Neyzi, **Ben Kimim?**, çev. Hande Özkan, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2005; Leyla Neyzi ve Haydar Darıcı, **Özgürüm Ama Mecburiyet Var - Diyarbakırlı ve Muğlalı Gençler Anlatıyor**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2013

⁹ Arzu Öztürkmen, **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1998

¹⁰ Funda Şenol Cantek, **Yaban’lar ve Yerliler**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2003

¹¹ Günay Göksu Özdoğan ve Ayhan Kaya, **Sınır Tanımayan Sorunlar**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2003

bağlamında tartışılmaya başlanan tarih yazımı yöntemi sosyal bilimler disiplinlerine ait alanlarla birlikte sanat alanında da eleştirel bir biçimde gündeme gelmiştir.

Tarih, toplumsal olaylar, savaşlar, politika, gündelik yaşam, vb. olguların etkisi sanatçıların dünyayı algılayış ve yorumlayışlarında kendini sanat üretimleri aracılığıyla göstermektedir. Sanat ve bellek ilişkisinde sanatçılar da bir bakıma toplumsal olayların tanıkları olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla sosyal bilimlerin hemen tüm alanı gibi sanat alanında da resmi tarih karşısında belleğe ve alternatif tarihe karşı bir ilgi gelişmiştir. Bu ilgi, küresel ve yerel alanda yaşanan değişimlerle ilişkili olmuştur.

Küreselleşme, serbest pazar ekonomisi, kültürel hareketler, teknoloji ve iletişim araçlarının gelişmesi gibi oldukça önemli değişimlerin yaşandığı 80'li yıllar sanat alanında öznel kimlik arayışlarını öne çıkarmıştır. Yakın tarihe ilgi artmış, bastırılmış topluluklara, marjinal kimliklere ve azınlıklara yönelik travmatik olayların gündeme getirilerek yeniden değerlendirilmelerine neden olmuştur. Bu ilgi postmodernizm ile birlikte güçlenmeye başlamış, 1960'lı yıllardan itibaren ve yaygın olarak 1980'li yıllarda Batı'da sürekli ilerleme ve kendi üzerine düşünme fikrine odaklanan modernist söylem yerini geçmişle bağlarını yeniden ele alan, çoğulculuk ve farklılığa vurgu yapan postmodernizme bırakmıştır.

Postmodernizm, 1960'lı yılların kültürel hareketlerine ilham veren demokratikleşme itkisinin ardından 1970'li yıllardan sonra kitle toplumu ve kitle kültürünün doğuşu ile ilişkilendirilir. Başlarda kültürel alandan gelişip yayılan postmodernizm kavramı, gittikçe yaygınlaşıp toplumun birçok alanını kapsar hale gelmiştir. Yalnızca resim, mimari, edebiyat ve sinemada değil, aynı zamanda felsefe, politika, ekonomide de izlenen post-modern politika, gündelik yaşam ve birey kavramlarını dönüştürmüştür. "Kültürel alanın yapısında izlendiği gibi çoğulculuk ve bireycilik sergilenmeye başlanmış, bu durum ulus-devlet anlayışını zayıflatmış, kitlesel politik uygulamalar, bastırılmış kimlikler, toplumsal cinsiyet, ırk ve yerelliğe dayalı yeni toplumsal hareketlerden etkilenmiştir."¹²

¹² Krishan Kumar, **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma**, çev. Mehmet Küçük, Dost Yayınevi, Ankara, 1999; Andreas Huyssen, **Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, çev. Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul, 1999; Steven Connor, **Post-Modernist Kültür**, çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001

Sanatın kendi özerk tarihinin dışında toplumsal ve politik konularla ilgilenen postmodernist sanat, teknolojideki gelişmeler, iletişim araçlarının giderek artan gücü, kimlik tanımlamaları, feminizm hareketleri gibi oluşumlar ile gündelik gerçeklikle birleşen, tavır alan, sokakla bütünleşen bir sanat anlayışını beslemiştir. Bu anlayış, politik alanla yakın temasta olan eleştirel görsel sanat alanında belirginleşmiştir. Bu bağlamda öteki, kimlik, coğrafya, toplumsal cinsiyet, iktidar gibi kavramlar sanatçılar tarafından sıklıkla ele alınmaya başlanmıştır.

1970'li yıllarda sanat alanında değişimlerin hızlandığı Türkiye'de postmodernist ifadeler 1980'li yıllardan itibaren sanatsal söylemde kendini açıkça göstermeye başlamıştır. 1980'ler aynı zamanda yeni ifade biçimlerini araştıran, görsel teknolojiler üzerine deneyler gerçekleştiren, resim ve heykelin sınırlarını genişletmeye çalışan sanatçıların disiplinler arası denemelerinin yaygınlaştığı bir dönem olmuştur. 1990'larda ise Türkiye'de sanat-kültür-politika sahnesinde yaşanan dönüşümler pek çok sanatçının üretim biçimini değiştiren kalıcı bir iklim yaratmıştır. Bu nedenle 1990'lı yıllar ve sonrası Türkiye'deki sanat alanında izlenen dönüşümleri değerlendirmek için önemli bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem aynı zamanda Türkiye'de video sanatı örneklerinin de artmaya başladığı tarih olarak görülmekte ve sanat alanına dair birçok inceleme için hareket noktası olarak kabul edilmektedir.

1990'lı yıllarda üreten sanatçıların yapıtlarında genel bir ortaklık olarak içerikte sanat, siyaset, sosyoloji, felsefe ve gündelik yaşamın, biçimde ise enstalasyon, fotoğraf, video gibi mecraların kesiştiği bir anlatım biçimi izlenmiştir. Çağdaş sanat alanında hatırlama ve bellek kavramlarının ele alındığı, sanatçıların bireysel ve toplumsal hafızanın tanıklığı bağlamında kullandıkları en yaygın mecra özellikle 1990'lı yıllarla birlikte video sanatı olmuştur. Türkiye'de çağdaş sanat pratikleri içinde video sanatı aracılığıyla toplumsal hafızanın ortaya çıkarılması ve sanatçıların videonun zaman/mekân çerçeveleri içinde kendi dönemlerine dair tanıklıklarını ele almadan önce sanatın toplumsal olguları içermesini sanat-siyaset ilişkisi çerçevesinde tarihsel olarak değerlendirmek uygun görünmektedir.

2.1. Sanat-Siyaset İlişkisi ve Toplumsal Olguların Sanata Yansıması

“Sanat, toplumsal ve siyasi meselelerle ilgili mesajlar ve duygular ileterek siyasi olmaz.

Toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtma biçimiyle de siyasi olmaz.

Tam da bu işlevlere aldığı mesafe yoluyla siyasi olur.”¹³

Jacques Ranciere

Siyaset ile birey/ler arasındaki ilişkileri ifade ederken her şeyin siyasi olabileceğini ileri süren Carl Schmitt'e göre “insanlar, siyasi olanın sınırları çizildiğinde ya da belirginleştğinde alınması gereken kararlarda veya takınılması gereken tavırlarda ayrışmaktadır. Ahlaki, ekonomik, ideolojik bağlamda yanında ya da karşısında olmak ayrımı (dost ve düşman) pratik ve teorik olarak siyasal olanı tanımladığı gibi, siyasal eylemi açıklamakta kullanılan kavramsal bir ölçüttür.¹⁴ Rancière'e göre de siyaset, her şeyden önce bir mekânın politik olarak düzenlenmesi ve bu yolla belirli bir deneyim alanının şekillendirilmesidir. “Ortak” denen şeylerin ve bunları tanımlayıp bunlar hakkında tartışma yetileri olduğu kabul edilen öznelerin belirlenmesidir. O belirli deneyim alanının varlığı, o sıradan nesnelerin gerçekliği, o öznelerin yetileri hakkındaki bir çatışmadır. Siyasi düşünce gibi sanat da çok çeşitli ideolojilerin, yönelimlerin, güdülerin, baskılama ve açığa çıkarma mekanizmalarının birbiriyle ilişkisinin oluşturduğu toplumsal gerçeklikte doğmaktadır.

Sanat ve siyaset ilişkisi denildiğinde genel anlamda yaratıcı özne olarak sanatçının içinde bulunduğu mevcut toplumsal-politik konjonktür ve bu bağlam içinde sanatçının tavrı/duruşu olarak anlaşılmaktadır. Ancak sanat, sanatçı ve siyaset ilişkisi çift yönlü ve paradoksal olarak “ortak deneyimi yeniden yapılandırma işlemleri olarak birbirlerine bağlıdır.”¹⁵ Sanatın kurumsal tarihi boyunca devlet, hükümet, rejimler ve yönetici iktidarların kendi iç siyasetleriyle paralel olarak izledikleri yöntemlerle şekillenen sanat politikaları olmuştur. Bu “politika estetiği”, sanatçıların şu veya bu

¹³ Jacques Rancière, **Estetiğin Siyaseti**, Sanat/Siyaset, çev. Elçin Gen, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 208

¹⁴ Carl Schmitt, **Siyasal Kavramı**, çev. Ece Göztepe, Metis Yayınları, İstanbul, 2012

¹⁵ Jacques Rancière, **Özgürleşen Seyirci**, çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s.61

ideolojiye, siyasi düşünceye ya da davaya hizmet etme dileklerinden bağımsız olarak kendiliğinden işleyen bir siyaseti tanımlamaktadır. Bir de görece bağımsız olan sanatın kendi iç siyaseti yani sanat üretimine içkin olarak tür, biçim, konu, üslup, söz ve duygu üretiminin sergileniş tarzları olarak tarif edilebilecek bir “estetik politikası”ndan söz edilebilir.¹⁶

Sanat ve siyaset toplumsallaşmayla beraber iç içe gelişen oldukça geniş iki alan olarak karşımızda durmakta, tarihsel süreç içinde siyasal olanla sanatsal olan arasındaki sınırlar kimi dönem belirginleşmiş kimi dönemlerde de birbiri içine geçmiş olarak kendini göstermektedir. Özellikle, aydınlanmayla birlikte gelişen modernist düşünce, sanat ile siyaseti iki ayrı alan haline getirmiştir. Sanatın özerk bir doğası¹⁷ olduğu ve bu nedenle sanatın siyaset, ahlâk, din, gelenek gibi “sanat dışı” alanlara aracılık etmemesi gerektiğine dair ileri sürülen düşünceler Pür (saf) modernizmin söylemi olarak belirginleşmiştir. 18. Ve 19. yüzyılda doğan sanatın özerkliği anlayışı, belirli bir sanat politikasını, dolayısıyla belirli bir estetik iktidar rejimini temsil etmiş ve bu anlayış Avangarda kadar uzanmıştır. Modernite boyunca sanat ile siyasetin her zaman iç içe olduğu, bu nedenle ikisi arasındaki sınırların ve net olduğu varsayılan hudutların daima bulanık ve belirsiz olduğu¹⁸ ileri sürülmektedir.

Sanatı toplumsal üretim ilişkilerinin bir yansıması olarak gören yaklaşımlar temelde sanat eserinin içinde üretildikleri toplumsal koşullar tarafından belirlendiği ve onların sonuçlarını ortaya koyduklarını ileri sürmüştür. Bu yaklaşımın ilk temsilcileri Karl Marx, Arnold Hauser, Hippolyte Taine, Max Weber ve Durkheim olmuştur. Louis Dupre'nin işaret ettiği gibi Marx'ın gözlemleri bir estetik kuramı oluşturmamış olsa da estetik sürecin karmaşıklığının kesinlikle bilincinde olduğunu göstermiştir.¹⁹ Bazı

¹⁶ A.g.y., s.61-63

¹⁷ Sanatın özerkliği eğilimi aslında politik anlamda bir sanat programı olarak doğmuş ve “sanat, sanat için” mottosu ilk bakışta siyaset dışı ya da tarafsız gibi görünse de sanatın dönemin mevcut politik koşulları ile sanatın kendi iç siyasetinin kesiştiği noktada konumlanmıştır. “Özerk (saf, soyut) sanat” söyleminin ABD’de doruğa çıktığı 1950’lerde bile sanat siyasetten hiçbir zaman bağımsız olmamış; aksine böyle bir algı yaratılmıştır. Çünkü tam tersine, bu eğilim bireysel özgürlüğün göstergesi ve bir kültür siyaseti olarak bizzat devlet tarafından desteklenmiş; eski Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve Doğu Bloku ülkeleriyle 1980 sonlarına kadar süren soğuk savaş sürecinde önemli bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. (Serge Guilbaut, **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**, çev. Elif Göktepe, Sel Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 25-57, 133-143, 151-155)

¹⁸ Lev Kreft, **Sanat-Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, ed. Ali Artun, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.20

¹⁹ Louis Dupre, Marx's Social Critique of Culture. New Haven: Yale University Press, 1983'den aktaran Vera L. Zolberg, **Bir Sanat Sosyoloji Oluşturmak**, Çev. Buket Okucu Özbay, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011, s.24

sanat yapıtlarının seçkin sanat kanonlarına dahil edilmesinin bazılarının dışlanması altında yatan toplumsal statü yaratımı süreci önemli bulunmaktadır. Bu anlamda sosyolojik metodolojiler sanat eserinin kendisinden ziyade, sanatın toplumsal bağlamdaki sembolik kullanımıyla daha çok ilgilenmişlerdir. “Sanatı toplumsal üretim ilişkilerinin bir yansıması olarak gören Marksçı analistlerin araştırma konuları, içeriği üst düzeyde bir bilgi barındıran sanat türleri üzerine yoğunlaşır. Bu sanat türlerin de bazı stratejiler öne çıkmıştır. Bunlar; yapının estetiğe dayalı aurasını azaltmak için sanat biçimini belirli bir bağlama yerleştirmek; geleneksel sanat kategorilerinin dışında kalan sanat biçimlerine odaklanarak, mevcut estetik paradigmayı tehdit etmeden kendilerine yeni bir alan açmak; genellikle başka disiplinlerle anılan yöntem veya teknikleri alıp kullanmak. Marjinallik, kurumsallaşma eksikliği, kurumlar tarafından reddedilme ve kalıp dışı biçimler kullanmak olarak”²⁰ özetlenmektedir.

Sanatın toplumsal bir süreç olarak görülmesi ve tarihsel bağlamda yorumlanması konusu erken dönemde Arnold Hauser’in Sanatın Toplumsal Tarihi (1951), Ernst H. Gombrich’in Sanatın Toplumsal Tarihi (1963), Richard Wollheim’in Sanat ve Nesnesi (1968), Otis Dudley Duncan’ın Toplumsal Öngörü ve Sanatın Durumu (1969) başlıklı çalışmalarında ele alınmıştır. Arnold Hauser’e göre “her sanat eserinin biçim ve stili bir sınıfın diğer sınıflarla olan mücadelesi sonucunda belirlenir, dolayısıyla sanat üretimlerini içinde bulunduğu ekonomik, politik, sosyokültürel, ideolojik ilişkilerle açıklamak olasıdır.”²¹ Sanat eserlerinin içsel niteliklerinden değil toplumsal statü kavramından kaynaklandığını belirten yaklaşımlar²² konusunda çoğu sanat tarihçisi de sosyolojiyi fazlasıyla genellemeci bulmakta ve tüm vurguyu sanat eserinin içsel niteliklerine yapmaktadır. Ernst H. Gombrich “ekonomiden psikolojiye tüm sosyal bilimlerin sanat tarihinin hizmetçisi olarak görev yapması gerektiğini”²³ söylerken bu

²⁰ Vera L. Zolberg, **Bir Sanat Sosyoloji Oluşturmak**, Çev. Buket Okucu Özbay, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011, ss.24-28

²¹ Terry Eagleton, **Marx neden haklıydı?** Çev. O. Köymen, Yordam Kitap, İstanbul, 2011, s. 126

²² Pierre Bourdieu, **Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi**, çev. Derya Fırat Şannan ve Ayşe Günce Berkkurt, Ankara: Heretik Yayınları, 2015 [1979]; Terry Eagleton, **The Ideology of the Aesthetic**, Oxford: Blackwell, 1984

²³ Ernst H. Gombrich, **The Sense of Order**, A Study in the Psychology of Decorative Art, The Wrightsman Lectures, Oxford: Phaidon Press. 1979, s. 132

bakış açısını en keskin biçimde temsil etmektedir.²⁴ Sanatın kurumsallaşmasından²⁵ itibaren 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla sanatçılar bir yandan sanatın estetik politikasıyla ilişkili olarak sanatın iç sorunlarıyla uğraşmışlar diğer yandan siyasi tavırlarını bir estetik politikası olarak üretimlerinde yansıtmışlardır. Bu anlamda sanatçılar yalnızca estetik yaratıcılık ve sanatın özerk problematikleriyle değil, toplumsal olguları da siyasi dolayım çerçevesinde toplumsal belleğe kazandırma sorumluluğunu da taşımışlardır. Toplumsal sanat terimi ilk kez 1790 yılında Condorcet editörlüğündeki *Journal de la Societe* adlı dergide tanıtım yazısında sanatçılara çağrı metninde kullanılmıştır. Toplumsal sanat anlayışı ancak 1830'larla birlikte radikal çevrelerde hayata geçmiştir. Bu anlayışa göre sanatçı, toplumsal ortamını incelemeye çalışmalı, bilimi, aydınlanmayı, aklı, adaleti, insanlığı ilgilendiren her şeye ilgi göstermelidir. Toplumsal sanat anlayışıyla birlikte sanatın araçsallığı yaklaşımı şekil değiştirmeye başlamıştır. Bu yaklaşım aynı zamanda sanatın ideolojik olarak siyasal dozunun artmasına sebep olmuş, sanata siyasi nitelik sanatçıya ve üretimine de muhalif bir karakter kazandırmıştır.²⁶

²⁴ Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı kitabına yönelik yaptığı eleştiride, E. H. Gombrich şöyle yazmaktadır: "tarihin 'kendi içinde çelişkili' olmasına göz yummakla kalmayıp bunu doğru varsayan 'diyalektik materyalizm' adlı entelektüel tuzağa düşmüştür... Kuramsal önyargılan, beslediği sempatileri yanlış yönlendirmiş olabilir. Zira 'beşeri bilimler' adını verdiğimiz şeyin varlığını dahi belli bir dereceye kadar reddediyorlar. Eğer biz dahil, tüm insanlar tamamen çevrelerindeki ekonomik ve toplumsal olaylarla koşullanıyorsa, geçmişi sadece sempati ile 'anlamak' gerçekten mümkün değildir" E. H. Gombrich, **The Social History of Art**. in *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. New York: Phaidon, 1963, s.88-93

²⁵ Başlangıcında büyü ve inanç ile ilişkili olduğu ileri sürülen resim ve heykel sanatının, Batı sanat tarihinde din ve ritüel ile olan bağlantısı, Paleolitik çağlardan Mezopotamya ve eski Mısır'a, Eski Yunan'dan Orta Çağ'a kadar izlenmektedir. Sanat kendine özgü atmosferini ritüelin temsil alemi içinde kazanmış, ritüel yoluyla geleneğe sinmiş ve bu gelenekle birlikte dönüşmeye başlamıştır. Kurumsallaşma ve özerkleşmesi öncesinde sanat, zihinsel bir etkinlikten çok el becerisi ile ilişkilendirildiği ve zanaat olarak kabul edildiği dönemlerde siyasi/dini güçlerin himayesinde gelişmiştir. Resim ve heykelin "Sanat" olarak değerlendirilmesi, Batı Avrupa'da yaşanan Rönesans ile başlamış ve sonrasında gerçekleşen Aydınlanma Dönemi ile gelişmiştir. Vasari (1550) ve Winckelmann (1764)'dan sonra belirli metodolojiler bağlamında sanat tarihi yazımı başlamıştır. Floransa (1563) ve Paris (1648) Akademileri kurularak sanat eğitimi kurumsallaşmıştır. Sanatın zanaatten ayrılması ve "Güzel Sanatlar"ın (*beaux arts*, 1752) doğuşu ile Baumgarten (1750) sonrasında bir olgu olarak "Estetiğin" tartışılması gündeme gelmiştir. Saraylarda düzenlenen "Salon" sergilerinin kamuya açılması ve Diderot (1759) ile birlikte eleştiri türlerinin ortaya çıkması gerçekleşmiştir. Uffizi (1584), Louvre (1792) ve British (1759) ile kamusal, evrensel ve ulusal müzeler kurulmaya başlanmıştır. 17. Yy.'da Hollanda'da serbest sanat pazarı yayılmaya başlamıştır. Bu tarihsel gelişmelerle birlikte sanatın kurumsal anlamda özerkleşmesi ve sanatın kurumsallaşması süreci gerçekleşmiştir.

²⁶ Neil McWilliam, **Sanat/Ütopya Mutluluk Hayalleri: Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)**, çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, ss. 13-33

Sanatın politik bir statü kazanması ancak Fransız Devrimi ile gerçekleşmiş, sanatın artık toplumsal yapı ve onun temellerinin bir parçası olduğu fikri yaygınlık kazanmaya başlamıştır.²⁷ Sanattaki siyasal söylemler özellikle Batı'da 18. Yüzyıldan itibaren artmıştır. Fransız ressam Jacques-Louis David'in çağının sanat politikasında büyük rol oynadığı ve siyasi ideolojiyi merkezde tutan ilk sanatçılardan biri olduğu ileri sürülmekte²⁸, sanatçının "Marat'ın Ölümü" adlı yapıtı politik bir meseleyi malzeme ediş tarzıyla ilk modernist²⁹ resim olarak kabul edilmektedir. İspanya'nın Fransız ordusu tarafından işgalinde yaşanan vahşeti "3 Mayıs Katliamı" adlı çalışmasında resimleyen Francisco de Goya da toplumsal duyarlılık, siyasi tavır ve sanatçının ideolojisini yansıtmaları bakımından muhalif sanatın ortaya çıkışına zemin hazırlayan sanatçılardan biri olarak gösterilmektedir.³⁰

Görsel sanatlarda, David ve Goya dışında Honore Daumier, Edgar Degas, Gustave Courbet gibi sanatçılar da eserlerinde yaşamın gerçek sahnelerini eleştirel bilinçle betimlenmeye başlamışlardır. Pablo Picasso, Kathe Kollwitz, Otto Dix, Fernand Léger ve Claude Cahun gibi sanatçılar bir yandan sanatın kendi meseleleriyle uğraşırken bir yandan da politik konuları ele almışlardır. Sonraki dönemin sanatçıları da toplumsal olgulara ve siyasete daha radikal biçimde temas etmeye başlamıştır. Sanatçıların ideolojik olarak muhalif tavrının bilinçli bir eylem

²⁷ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Cilt 2, çev. Yıldız Gölönü, Deniz Kitabevi, İstanbul, 2006, s.124

²⁸ A.g.y., s.124

²⁹ Krishan Kumar, modernite terimini, modern dünyayı doğuran düşünsel, toplumsal ve politik değişimlerin hepsini tarif etmek üzere kullanmaktadır. Yazar'a göre modernizm ise yine 19. yüzyılın sonlarında Batı'da ortaya çıkan kültürel bir harekettir ve bir açıdan aslında modernliğe karşı geliştirilen eleştirel bir tavidir. " [...] Fransız Devrimi modernliğe karakteristik biçim ve bilincini -akla dayalı devrim- kazandırdıysa, Sanayi Devrimi de maddi tözünü sağlamıştır [...] Tarih, ilerleme, hakikat ve özgürlük, akıl ve devrim, bilim ve sanayicilik, modernliğin büyük anlatılarının ana terimleridir [...] Modernist eğilimler ise kendilerini yalnızca sanat alanında değil, felsefe, psikoloji, toplumsal ve politik düşüncede de ortaya koymuşlar, moderniteye ait akılcılık, pozitivism ve yararcılık çizgilerine saldırmışlardır" (Krishan Kumar, *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma*, çev. Mehmet Küçük, Dost Yayınevi, Ankara, 1999, 103-106). Modernizm hareketi içinde bu çabaya girişen en önemli figürler sanatçılar olmuş, modernite eleştirisinin merkezinde edebiyat ve sanat önemli bir yer almıştır. Bu eleştiri, Avrupa Romantizm hareketine kadar geriye götürülmekte, modernliğin büyük anlatılarına ve keskin aklı ile ilerlemeci söylemine karşılık Romantizm'de doğaüstü, düşsel, esrarengiz ve egzotik olan öne çıkarılır. Kendi çağını yeni bir başlangıç zamanı olarak gören ütopyacı bir anlayışın yer aldığı, öznel ve birey idealinin yükseltildiği Romantizm akımı, kendi dönemi ile cesurca hesaplaşmaya giren başka bir harekete, geç 19. yüzyıl modernizmi olan "Avangard" kavramına bağlanabilir.

³⁰ Toby J. Clark, **Painting in the Year Two**, Representations, 1994, Sayı. 47, s. 13-63; T. J. Clark, **Sanat ve Propaganda**, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, ss. 13-14

şekline dönüşmesi aktivist tavır açısından belirleyici olmuştur.³¹ 18. Ve 19.yy'ın toplumsal hareketleriyle oluşan ve direniş kültürüyle şekillenen sanatın anlamını sorgulama yolundaki süreçler, iki Dünya savaşı arasında gerçekleşen anti-art kışkırtmaların da etkisiyle politik bir tavırda ilerlemiştir. Sanat ile siyaset arasındaki sürekli gerilimin/ilişkinin varlığı en çarpıcı biçimde 20. yüzyılın sosyo-politik sahnesi ve sanat tarihine baktığımızda kendini göstermektedir.

Sanatın temsil sorunu 20. yüzyılla birlikte belirginleşmiş, sanatın hayattan koparak kendine özgü bir iktidara dönüşmesi Avangard sorgulamalara zemin hazırlamıştır. Modernlikle birlikte sanat-siyaset ilişkisine dair ulus inşası, özerklik ve avangard olarak üç modelden söz eden Lev Kreft'e göre üçüncü sanat/siyaset modeli olan Avangardizm, modernite ve ona özgü estetikmi yaşamdan kopuk olduğu için eleştirmiştir. Bu eleştirilerde sanat kendisini tümüyle siyasete dayandırmış, Avrupa avangard hareketlerin öncelikle bir sanat formunu değil, insanların hayat pratiğiyle ilgisi kalmamış kurumsal sanat algısını olumsuzladığını ileri sürmüştür.³² Avangard modelde sanat siyaset haline gelmiş, geleceği temsil eden ve bunu da sanat değil siyaset bağlamında yapan bir alana dönüşmüştür.³³ Dolayısıyla 20. Yüzyılda sanat doğrudan siyasi mekanizmalarla ilişkili bir anlatım biçimi olmuştur. Avangard, sanatın hayata dahil olma mücadelesidir. Bu, "gerçek dünyaya müdahale edilmesi... hayatın devrimcileştirilmesidir; yoksa estetik haz nesneleri olmaya mahkûm formlar yaratmak değildir."³⁴ Avangard yalnızca siyasi olanla ilişkisinde değil kurumlarıyla, tarihiyle, estetik kanon ve hiyerarşisiyle kısacası sanata içkin olan ontolojik politikaların sorgulanması üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla Avangard³⁵ modelin günümüz

³¹ Peter Burke, **Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, çev. Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 163

³² Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 104

³³ Lev Kreft, **Sanat-Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, ed. Ali Artun, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.3

³⁴ Peter Bürger, **Avant-Garde**, Encyclopedia of Aesthetics, Oxford University Press, New York, 1998, cilt 1, s.188

³⁵ Avangard kelimesi bir askerlik terimidir. Bir ordunun, birliğin öncü kolu anlamındadır. 1830-1840'ların ütopya döneminde siyaset diline girer. 1789 devrimi sonrası düşün hayatı, modernliğin fikir hayatını kurar. Avangard terimi, bu toplumsal tasarının gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere ilk kez Fransız düşünür ve iktisatçı Hendi de Saint-Simon tarafından bu dönemde kullanılır. Romantizm, Konstrüktivizm, Dada, Sürrealizm gibi geç 19.yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yarısında izlenen ve "Tarihsel Avangard" olarak tanımlanan sanat hareketlerinin ortak özellikleri üslup bağlamında bir stil geliştirmemiş, sanatsal, kültürel ve toplumsal olarak politik tavra sahip olmalarıdır. (Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003).

sanatının siyaset ve toplumsal olgularla ilişkisini kavramada önemli iç görüler sağladığını ileri sürmek yanlış olmayacaktır.

Radikal Avangardlar olarak Dada sanatçılarının toplumsal, ekonomik, politik problematlere karşı yıkıcı eleştirileri, ironi ve totolojileri kullanma biçimleri ağırlıklı olarak performanslarında izlenmiştir. Toplumsal hareketlerin sembolik bir üretim biçimi olarak ele alınabilecek performansları genellikle izinsiz, kolektif ve bedensel olarak gerçekleşmiştir. Bu anlamda Dadacıların kendilerine özgü bu protesto-performansları dönemin işçi sınıfının özgürlükçü hareketlerinin dilinden türetildikleri ileri sürülmektedir. Bu dili devşirmeleri yine ironik biçimde gerçekleşmiş, alaycı taklitlerinde siyasi partileri ve devrimci örgütleri yeniden üretmişlerdir. Bunlar; “Dünya Devrimi İçin Dada Merkez Bürosu, Ücretsiz İşçiler İçin Anti-Nasyonal Komite, Dada Reklamcılık Kumpanyası, İsa Limited Şirketi ve bu eğilim sonrasında Paris’te de Sürrealist Parti ve Sürrealist Araştırma Bürosu’yla devam etmiştir.”³⁶ Dadacılar ve sürrealistler arasında yaygınlaşan bu pratik bir bakıma hem toplumsal hareketler hem de yaratıcı eylem kesişmesinde yeni performans formlarını ortaya çıkarmıştır. Bu performanslarda sanatçının rolü yeniden sorgulanırken, kamusal gösteriler, sokak şovları, kostümler, afişler, çıkartma ve posterlerle büyük ölçüde kabarenin dışına çıkmış, yaratıcı performans ile toplumsal hareket üretimi ilişkisi içinde sanatçı kimliği ile muhalif kimlik arasındaki sınır muğlaklaşmıştır. Performatif bir model olarak toplumsal hareketler ile sanat formları arasında avangard deneyler yapmış olan Dadacılar, politik doğrucu bir tavır olarak radikal muhaliflik kimliğini basitçe sahiplenmek yerine eylemci ile sanatçının rolünü melezleştirmişlerdir.³⁷ 20. Yüzyıl avangard eğilimlerin temsil ettiği “yeni sanatçı protesto etmekte, artık resim yapmamaktadır.”³⁸

Eylemci sanat sonraki yıllarda sitüasyonistlerin³⁹ “durum yaratmak” dedikleri, gündelik hayat akışının sınırlarını sorgulayan durumlara yoğunlaşmıştır. Bu tür

³⁶ George Grosz ve Wieland Herzfelde, **Art Is in Danger**, Lippard (ed.), Dadas on Art içinde, Prentice Hall, Upper Saddle River, NJ, 1971; Hans Richter, **Dada: Art and Anti-Art**, Thames and Hudson, Londra, 1997; Hanne Berguis, **Dada Berlin and its Aesthetics of Effect: Playing the Press**, Harriett Watts ve Stephen Foster (ed), Dada and the Press içinde, G.K. Hall, New York, 2004

³⁷ Gavin Grindon, **Surrealism**, Dada and the Refusal of Work: Autonomy, Activism and Social Participation in the Radical Avant-Garde, Oxford Art Journal, Ocak 2011

³⁸ Tristan Tzara, **Dada Manifesto 1918**, Tristan Tzara, Seven Dada Manifestos and Lampisteries içinde, Riverrun Press, New York, 1992, s.7

³⁹ “Dünyayı değiştirme amacıyla devrimci atmosferler” (Sitüasyonlar) inşa etmeyi hedefleyen Sitüasyonist Enternasyonal 1957-1972 yılları arasında var olan kültürel-politik bir harekettir.

eylemler geçici bir kısa devre yaratarak izleyiciyi bir katılımcıya hatta eylemin aktif bir öznesine dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Toplumda gösteri tüketimi olgusunu reddeden bir durum yaratmakla ilgilenen sitüasyonist eylemler, sanat aracılığıyla gerçekleştirilen müdahale için geçici bir bölge, aktif katılıma dayanan bir ortaklığın deneyimlendiği anlar ortaya çıkmakla ilgilenmişlerdir.⁴⁰ Sitüasyonistlerin eserleri, düşünce ve eylemleri, sanatın siyasetle ve toplumsal-iktisadi bir değişim sistemiyle iç içe olduğunun kavranmasını sağlamakla ilgili olmuştur. 1962 itibariyle siyasal teoriye ve aktivizme daha fazla yoğunlaşan ve 1972’de dağılan Sitüasyonist kolektif çok sayıda aktivist sanat gruplarına öncülük ederek etkilemeye devam etmiştir.⁴¹ Gavin Grindon, eylemci sanat teriminin sanat tarihi içinde iki çerçeveye oturduğunu, ilkinin kolektif ve katılımcı sanat uygulamalarına doğru postmodern bir hamleyle ilgili olarak biçimsel, ikincisi ise eleştirel ve tarihsel olduğunu belirtmektedir.⁴² Bu anlamda radikal avangarda ait bu türden stratejilerin önce neo-avangard’ın⁴³, sonra da günümüz sanat pratiklerinin temelini oluşturduğu ileri sürülebilir.

Flavin, Andre, Judd ve Morris gibi sanatçılar 1960’lı yıllarda, Broodthaers, Buren, Asher ve Haacke gibi sanatçılar da 1960’ların sonundan itibaren dada ve diğer tarihsel avangardların geleneksel sanat kodlarına karşı eleştirilerini geliştirerek pratiklerinde kullanmışlardır. Hal Foster’a göre neo-avangard hareketler özünde üç durumu ortaya çıkarmıştır; “Birincisi, kurumsal kimliğiyle sanatın kalıpları tarihsel neo-avangard tarafından kavranmıştır. İkincisi, Neo-avangard sanatın kurumsal yapısını

Bu hareket, kapitalist kültürün günlük yaşamda tekrar üretilmesine müdahale eden oyuncu durumlar yaratarak kapitalist toplumların gösteri karakterine karşı çıkmıştır. Guy Debord’un sözcüsü olduğu Sitüasyonistler, radikal ve aktivist bir toplumsal eleştirmenler grubudur. Bu grup, çağdaş yaşamda metanın en gelişmiş biçiminin artık somut maddi ürünlerin değil imgelerin olduğu bir “gösteri toplumu”nu teşhis etmişlerdir.

⁴⁰ Christian Scholl, “Bakunin’s Poor Cousins: Art for Tactical Interventions”, **Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities** içinde, ed. Begüm Özden Fırat ve Aylin Kuryel, Amsterdam ve New York: Rodopi, 2011, ss. 157-178

⁴¹ İngiltere’de King Mob, Öfkeli Tugaylar (Angry Brigades), Praxis; İtalya’da Kızıl Tugaylar, Metropolitan Indians ve 77 Hareketi, Polonya’da Turuncu Alternatif, Amerika’da Black Art, Motherfuckers, Negation, Point Blank, Contradiction, Bureau of Public Secrets, Türkiye’de Turuncu Çadır (Gezi Parkı Hareketi sonrasında ağırlıklı olarak sanatçıların oluşturduğu çok katılımcı bir grup. Temmuz 2013 tarihinden itibaren çok sayıda forum ve toplantı düzenleyen grup bir yılın sonunda etkinliklerini durdurmuştur) ve Müşteteklerimiz gibi oluşumlar bunlardan bazılarıdır.

⁴² Blake Stimson ve Gregory Sholette, **Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945**, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 2007; Claire Bishop ve Grant Kester arasındaki Artforum dergisindeki tartışma, Şubat-Mayıs 2006

⁴³ Avangard hareketlerin eleştirel tutumunu geliştiren ve Neo-Avandard sanat olarak adlandırılan hareket, sanat tarihinde 1960’lı yıllardan sonra pop-art, fluxus, kavramsal sanat, minimalizm gibi hareketlerde izlenmektedir. (Peter Bürger, **Avangard Kuramı**. çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003).

hem dekonstrüktif hem de özerk bir yaratıcı çözümlemeyle ele almıştır. Neo-avangard, tarihsel avangardın hem soyut hem de anarşist olan nihilist saldırılarına mesafeli olmuştur. Üçüncüsü, Neo-avangard tarihsel avangardı ortadan kaldırmamış hatta onun tasarısını yerine getirmiştir.”⁴⁴ 1960’lı yıllardan sonra sanatçılar her açıdan kurumsal olana yıkıcı eleştiriler gerçekleştirmişler, tarih, sosyoloji, siyaset gibi kurumsal olanın ürettiği her söyleme karşı yeni bir bellek üretme refleksi göstermişlerdir. Radikal siyasetten, soğuk savaşın olduğu yıllara, toplumsal grevler, karışıklıklar ve ekonomik krizlere “...tarih sona ermek bir yana daha da hızlanmıştır. 1968⁴⁵, 1973-75⁴⁶ ve 1989⁴⁷ tarihleri üç büyük dönüm noktası olarak dünyanın siyasal, ideolojik ve ekonomik yapısını altüst etmiştir.”⁴⁸ 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatçılar kullandıkları yöntemler ve eleştirel tavırlarıyla, savaşı, ırkçılığı, cinsiyetçiliği ve hükümet politikalarını eleştiren, protesto eden kendilerinden sonraki kuşak sanatçılara da bir yol haritası çıkarmışlardır. Sanatçılar, toplumsal olguları sahiplenerek eleştirel duyarlılıklarını ortaya koydukları tavırlarıyla yeni toplumsal hareketlerin vazgeçilmez unsurları olmuşlardır.

⁴⁴ Hal Foster, **The Return of the Real**, The Avant-Garde at the End of the Century, Cambridge, Ma.: MIT Press, 1996, s. 20

⁴⁵ 1968 Mayıs ve Haziran aylarında, Fransa’da tutucu De Gaulle iktidarına karşı Nanterre Üniversitesi’nde (fr:Université Paris-Nanterre) başlayan öğrenci hareketi, giderek büyümüş ve işçi kesimin desteğini alarak ülke çapında ayaklanmaların, fabrika işgallerinin ve genel grevin yaşanmasına yol açmıştır. Olaylar, Meclisin lağvedilerek seçimlerin yeniden yapılmasıyla sonuçlanır. Siyasî sonuçlarının ötesinde, 1968 Mayıs olayların etkisi, kültürel, toplumsal ve ekonomik alanlarda yoğun olarak hissedilmiş, toplumda geleneksel kuralların reddedilmesi ve otoritenin sorgulanmasına yol açan "özerklik", "kişisel gelişim", "yaratıcılık" ve "bireye önem verilmesi" gibi yeni değerler ortaya çıkmıştır. Olayların sonrasında, özellikle 1970-1975 yıllarında, ahlakî kurallar tartışmaya açılmış, bu bağlamda cinsel özgürlük ve feminizm gelişmiştir.

⁴⁶ 1973 Petrol Krizi, 15 Ekim 1973 tarihinde Petrol İhraç Eden Arap Ülkeleri Birliğinin OAPEC (OAPEC, OPEC üyesi Arap ülkeleriyle Mısır ve Suriye’den oluşur) Yom Kippur Savaşında ABD’nin İsrail Ordusu’na destek vermesine karşılık olarak ilan ettiği petrol ambargosudur. 1973 yılında petrol fiyatlarındaki dramatik artış ve 1973-4 dönemindeki borsanın çöküşü o güne kadar yaşanan en büyük küresel ekonomik kriz olmuştur.

⁴⁷ Doğu Almanya vatandaşlarının Batı Almanya’ya kaçmalarını önlemek için Doğu Alman meclisinin kararı ile 13 Ağustos 1961 yılında Berlin’de yapımına başlanan ve Batı’da yıllarca "Utanç duvarı" (Schandmauer) olarak da anılan Duvar 9 Kasım 1989’da yıkılmıştır. Bu olay Soğuk Savaşın bitişinin sembolü olmuştur. Duvarın yıkılması, Avrupa’nın bölünmüşlüğü’nün ve dünyaya hâkim olan iki farklı toplum düzeninden birinin, en azından bir tür sosyalizmin çöküşünün ve kapitalizmin zaferinin en önemli sembollerinden biri olarak görülmüştür.

⁴⁸ Chris Harman, **Halkların Dünya Tarihi**, çev. U. Kocabaşoğlu, Yordam Kitap Yayınları, İstanbul, 2016, s. 550

Amerikalı sanatçı Allan Kaprow'un öncülerinden olduğu Happening⁴⁹'ler sanatla yaşam arasındaki sınırları kaldırmanın ötesinde aktivist tavra sahip olan sanat hareketlerinden biri olmuştur. John Cage, Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg gibi sanatçıların da dahil olduğu Happening'lerden Fluxus⁵⁰'a sanatçıların en temel görüşü "Sanatı 'burjuva hastalıklarından' kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!" olarak tanımlanmaktadır.⁵¹ Sanatı devrimci bir devinim içine çekmekle ilgilenen Fluxus, döneminin birçok sanatçısını içine alan disiplinlerarası radikal bir sanat hareketine dönüşmüştür. Yoko Ono, Robin Page, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Wolf Vostell, Dick Higgins gibi sanatçıların da aralarında bulunduğu Fluxus, geleneksel sanat akımı nitelendirmelerinden ve ortak üslup birlikteliğinden ziyade o "akışa" kapılan sanatçıların taşıdığı ortak politik tavrı ifade etmiştir. Pek çok sanatçının etkilendiği Fluxus sanatçıları Dadaizm'in hazır nesnesini hazır eyleme dönüştürmüşler, şenlikler, sokak gösterileri, festivaller, yayınlar, konserler, ses enstalasyonları, performans gösterileri ve videolardan oluşan disiplinler arası formları kullanarak⁵² sanatta deneysel, performatif, aktivist yaklaşımları geliştirmişlerdir.

Fluxus hareketine dahil olmuş sanatçılardan biri olan Joseph Beuys, özgürlük ve özyönetim bağlamında bireylerin ortak hareket etmeleri düşüncesini yansıtan sanatsal eylemliliği "Toplumsal Plastik" olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda sanatçı, kar yağışını sahiplenişinden, meşe fidanları dikmesine, zihinsel heykel projesinden sokakları süpürmesine kadar pek çok toplumsal eylem/ performans gerçekleştirmiştir. Beuys, 1972 yılında Almanya'da Karl Marx Meydanını 1 Mayıs işçi bayramı gösterileri bittikten sonra kırmızı bir süpürgeyle süpürmüş, genelde bildirilerden oluşan atıkları üzerinde yine kendisinin Düsseldorf'da 1971 yılında kurduğu "Doğrudan Demokrasi ve Halk Oylaması İçin Örgüt"ün logosu olan plastik torbalara doldurmuştur. Bu siyasal aksiyona ve sanatçının "Toplumsal Plastik" kavramına göre insanlar, bütünü

⁴⁹ Happening (oluşum), teatral doğası olup senaryo dahilinde olmadan, doğaçlama yoluyla yapılan bir çeşit sanatsal etkinliktir. Terim olarak ilk defa Allan Kaprow'un "6 Bölümlük 18 Happening" (18 Happenings in 6 Parts) isimli eserinde kullanılmış ve yaygınlaşmıştır

⁵⁰ Fluxus (Latince: akmak kelimesinden), ilk olarak 1960 yılında Litvan-Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından John Cage'in 1957-1959 Back Mountain College'daki "deneysel kompozisyon" derslerine katılan sanatçılar ile tanışması sonrasında oluşturulmaya başlanmış uluslararası bir avant-garde grup.

⁵¹ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 203

⁵² Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013, ss. 203-205; Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat - Üsluplar, Ekoller, Hareketler**, çev. Osman Akınhay, Akbank Yayınları, İstanbul, 2007

biçimlendirmek konusunda sorumluluk taşırlar. Yaşadığımız dünyayı şekillendirme biçimlerimizin bir tür toplumsal heykel olabileceğini vurgulayan sanatçı için herkes sanatçı olabilir. “Her yerde hissedilen insan enerjisinin yenilenmesi, Beuys için sadece özgürlük içinde kendini gösterebilir. Bunun için savaşmak ise sanatın görevidir.”⁵³ Beuys, Kassel’de 1972 yılında düzenlenen documenta 5’de 100 gün boyunca ziyaretçilerle genişletilmiş sanat kavramı ve toplumsal plastiğin gerçekleştirilebilmesi için doğrudan demokrasinin gerekliliği üzerine tartışmıştır. Sanatın iyileştirici gücüne inanan ve evrensel yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirerek gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine inanan Joseph Beuys, Fluxus’un temel ilkelerini adeta kişiliğinde barındıran bir sanatçı⁵⁴ olmuştur.

Toplumsal problematikleri dert edinen ve politik-eleştirel ve aktivist tavra sahip olan sanatçıları bir araya getiren sergilerin varlığı 1970’li yılların sonunda daha fazla varlık göstermeye başlamıştır. Sanat eleştirmeni Lucy Lippard tarafından New York’taki Artists’ Space’de 1979 yılında gerçekleştirilen ırkçılık karşıtı “The Nigger Drawings” sergisi, toplumsal olguları aktivist bir tavırdan merkezine taşıyan bir sanat kolektifinin kurulmasına da zemin hazırlamıştır. Bu sergi sonrasında eylemci sanat kolektifi olan PAD/D (Political Art Documentation/Distribution / Politik Sanat Dokümantasyonu ve Dağıtımı) kurulmuştur. Muhafız ve yaratıcı pratikleri teşvik ederek toplumla buluşturmayı hedefleyen PAD/D, eylemciler ve benzer politik eğilimlere sahip sanatçılardan oluşan kolektif bir yapıda hareket etmiştir. Grup, kamusal mekânlarda sergiler düzenlemiş, sokaklar, üniversiteler, sendika binaları, toplumsal merkezler ve hatta kiliseleri sergi mekânı haline getirmiştir. ABD’de orduya ayrılan bütçeyi eleştiren içeriğiyle “Ölüm ve Vergiler” (1981) ilk aktivist sergileri olmuş, Lower East Side’da hayata geçirilen mutenalaştırma projesini hedef alan “Not For Sale” (Satılık Değildir) ve “Art For the Evicted: A Project Against Displacement” (Tahliye Edilenler için Sanat: Yerinden Etmeye Karşı bir Proje) (1984) gibi sergileri PAD/D’in 1980-85 yılları arasında gerçekleştirdiği en etkili aktivist sergiler olarak sanat tarihinde yerini almıştır.⁵⁵

⁵³ Günter Minas, **Joseph Beuys - Video Programı (Katalog)**, çev. Deniz Şengel, Goethe Institut, Baskı: Alba Ajans, İstanbul, 1990

⁵⁴ Antmen, 20. a.g.e., s. 206

⁵⁵ Craig Owens, **Commentary: The Problem with Puerilism**, Art in America, Yaz 1984; Tiernan Morgan, **Art in 1980s: The Forgotten History of PAD/D**, hyperallergic, 17 Nisan, 2014: <https://hyperallergic.com/117621/art-in-the-1980s-the-forgotten-history-of-padd/>

Sanatın toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel angajmanlar içerisinde etkin bir eleştirel dil taşıması 1980'li yıllarda da devam etmiş, 1990'lara gelindiğinde modernizmin mitleri yıkılmış, küreselleşme sürecinde dünyanın değişen düzeniyle birlikte ulusal, cinsel, etnik, bölgesel gibi özgül kimlikler yerini postmodern dönemde yerellik, çok kültürlülük, farklılık gibi söylemlere bırakmıştır. 1990'lı yıllarda kültürel bir alanı olarak kimlik ve öteki kavramları daha fazla görünürlük kazanmış hem toplumsal hem de sanatsal alanda özgürleştirici bir siyaseti mümkün kılmıştır. 1980'lerin ortasından sonuna kadar olan dönemde ACT-UP kolektifi üretimlerinde, Barbara Kruger'ın afişlerinde, Krzysztof Wodiczko'nun gösterilerinde olduğu gibi AIDS, kürtaj ve ırk ayrımcılığıyla ilgili eylemler sanat alanında da etkili olmuştur. 1990'lı yıllarda Post-kolonyal eleştiri, feminizm söylemi, ekolojik duyarlılıklar, toplumsal cinsiyet tartışmaları, kent hakkı ve kamusal alan gibi konular üzerinden kültür, insan, estetik vb. kavramlar sanatçıların söylemlerinde kendini göstermiş⁵⁶, sanatçılar bu dönemde simgesel eylemlere girişmişlerdir.

Kavramsal sanatın enformasyon yapılarını ve kurumsal eleştirinin belgesel yöntemlerini benimseyen arşivsel pratikler de 1990'lı yılların sonundan itibaren sanat alanında özgün bir eğilim olarak kendini göstermiştir. Arşivsel sanat, konu, görünüm ve etkileri açısından çeşitlilik içerse de tarihte belirli bir figür, nesne, olay ya da olguyu kişisel bir biçimde araştırma yöntemlerini kullanan sanatsal pratiklere ilişkin yeni bir model olarak tarif edilmektedir. Alternatif ve karşı bellek olarak arşivsel itki, sanatçıların unutulmuş, bastırılmış, madun kılınmış bilginin izini sürdükleri, bu bilgiyi çeşitli yöntemlerle yeniden ortaya çıkardıkları üretimler olmaktadır. Sanatçılar, buluntu imge, metin, film, ses ya da nesne araçlarını kullanarak geliştirdikleri arşivlerini daha çok hiyerarşik olmayan uzamlar kurdukları yerleştirme formatında paylaşmaktadır. 1990'lı yıllardan itibaren pek çok sanatçı arşivsel bilgiyi toplumsal hafıza anlayışı bağlamında envanter, seçki ve paylaşımı içeren yöntemler kullanmakta ve izleyiciyi çalışmalara dahil olan tartışmacılar haline getirmeyi amaçlamaktadır.⁵⁷

İsviçreli sanatçı Thomas Hirschorn'un arşivsel pratik çerçevesinde gerçekleştirdiği çalışmaları bastırılmış kültürler ve alt kimliklerin toplumsal yapı

⁵⁶ Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü, Yüzyılın Sonunda Avangard**, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, s. 215

⁵⁷ Hal Foster, **Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum**, çev. Ferit Burak Aydar, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 37

içindeki konumlarına dair ortaya çıkmıştır. Her birinin merkezine bir filozofu yerleştirdiği dört “anıt” serisi (1999-2013) bu bağlamda ürettiği çalışmalarından olmuştur. Sanatçının “öteki” addedilenleri nötrleştirmeden diyaloga girmek ve hafızaya iliştmek amacını taşıyan⁵⁸ anıtları, insanları öncelikle sanata dair değil, toplumsal ve yaşamsal deneyimleriyle ilgili şeylere dair düşünmeye itmeye ilgilendirilmiştir.⁵⁹ Amerikalı sanatçı Sam Durant, sivil haklarla ilgili gösteriler, toplumsal hareketler, rock müziği ve modernizm gibi konular üzerinden Amerikan tarihine atıfta bulunan işleriyle kültür ve siyaseti arşivsel pratikler üzerinden araştıran sanatçılardandır. Tarihin geçmişle değil, şimdiyle ilgili olduğunu ileri süren sanatçının “İskele”si (2017) ABD tarihindeki hükümet tarafından gerçekleştirilen en büyük kitlesel infazları gündeme getirmektedir.⁶⁰ İngiliz sanatçı Tacita Dean, dünyada süregelen jeo-politikalara dair yorumlarını film/sinema anlatımıyla arşivsel video üretimleri olarak ortaya çıkarmaktadır. Dean, arşivlerinde daha çok “kayıp ruhlar”ın peşinde iz sürmektedir. Sanatçının “Girl Stowaway” (1994), “FLOH Man” (2001), “Disappearance at Sea I ve II” (1996/7), “Teignmouth Electron” (2000) ve “Sound Mirrors” (1999) gibi çalışmaları geçmişin heterojen ve arşivsel sunumu tamamlanmamış bir geçmiş ile yeniden açılmış bir gelecek arasında bir portal işlevi görmektedir.⁶¹ Gerçeği kurmaca olandan ayıran hat üzerinde, tarihten silinmiş, kaybolmuş, kenara itilmiş ya da bastırılmış hikayeler, figürler ve mekânlarla ilgilenen Danimarkalı sanatçı Joachim Koester’de seyahat ederek 19. Yüzyıl sonu kaşifleri, 20. Yüzyıl başı okültistleri⁶² ve 1968 sonrası radikalleri de dahil olmak üzere çalışmalarında tarihe karışmış öznelerin izini sürmektedir. Arşiv sanatçıları simgesel düzeni hedef alan aksiyonlarıyla, kurdukları bağlantı ve çağrışımlarıyla, geçmiş-i hafızayı ve tarihi tartışmaya açarak kurumsal ve kamusal arşivleri sorgulamaktadır.

⁵⁸ Thomas Hirschhorn, **About The “Musée Précaire Albinet”**, Aubervilliers, 5 Mayıs 2004, <http://www.thomashirschhorn.com/about-the-musee-precaire-albinet/>

⁵⁹ Okwui Enwezor ve Thomas Hirschhorn, **Söyleşi**, James Rondeau ve Susanne Ghez (der.) içerisinde, Thomas Hirschhorn sergi kataloğu, Chicago: Art Institute of Chicago, 2000, 34

⁶⁰ Carolina A. Miranda Staff, sanatçıyla söyleşi, 17 Haziran 2017, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cam-sam-durant-scaffold-interview-20170617-htmlstory.html>

⁶¹ Hal Foster, **Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri**, Acil Durum, çev. Ferit Burak Aydar, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 53

⁶² Okült, bilimsel yöntem dışındaki yollar ile “gizli” bilginin araştırılması demektir. Terim, Latince gizlemek, saklamak, üstünü örtmek anlamına gelen “occulere”den türemiştir. Eski Yunan’daki karşılığı ezoteriktir. Astroloji, siyama ve büyü gibi eski zamanlardan modern zamanlara kadar bir şekilde bilim sayılmış olan tüm etkinlikler ve modern zamanlardaki duyum ötesi algı, hipnoz, telepati ve pirokinezi gibi parapsikoloji alanına giren ve bilimsel çevreler tarafından kuşku ile yaklaşılan araştırma alanları okültün (gizliliğin) kapsamı içindedir.

Arşiv sanatı, alternatif toplumsal ilişki türleri için mümkün senaryoları bir araya getirmektedir.

Toplumsal ilişkinin sanatın dolayımında gerçekleşmek üzere ortaya çıkarılmasını, sanatsal düzeneklerin doğrudan toplumsal bağ önermeleri olarak sunulmasını, sanatın yeni nesneler değil doğrudan doğruya dünyayla bağlar kurulmasıyla etkin topluluk biçimleri üretebileceğini öne süren Nicolas Bourriaud'un "İlişkisel Estetik"⁶³ kavramı, 1990'lı yıllarda sanat alanında oldukça etkili olmuştur. Sanatın salt estetik temsil alanı olmaktan çıkarak bir karşılaşma ve sosyalleşme alanı olması düşüncesi, günümüz sanat pratiklerini hem tanımlayan hem de bu pratiklerin teorik zeminini oluşturan bir önerme olarak kabul edilmiştir. Bourriaud, sanatın ancak toplumsal ilişkiler üreterek toplumsal bir boyut kazanacağını ileri sürmüş, ilişkisel sanat pratiklerinin sanatçı/izleyici/katılımcı arasında yaratacağı toplumsal ilişkilerden de yeni sosyalleşme modelleri ortaya çıkacağına işaret etmiştir.⁶⁴ Gündelik yaşam nesnelerini izleyicilerin farklı biçimlerde tüketimine dahil eden Felix Gonzalez Torres'in 1991 tarihli "Untitled, Portrait of Ross" (İsimsiz, Ross'un Portresi), Rirkrit Tiravanija'nın karşılaşma yaratmak üzere sergi ziyaretçilerinin kullanımına sunduğu yiyecekler, içecekler hatta ziyaretçilerin dinlenip duş alabilecekleri odalar düzenlediği 2003 tarihli "Social Pudding" (Toplumsal Puding), Lucy Orta'nın tasarladığı dönüştürülebilir giysileri kamusal alanda katılımcıların kullanımına sunduğu 2001 tarihli "Social Fabric" (Toplumsal Kumaş) ilişkisellik bağlamında tanımlanan sanat üretimleri olmuştur. Türkiye'de çağdaş sanat alanında "ilişkisel estetik" bağlamında tanımlanabilecek ilk örnek Sarkis'in 4. Uluslararası İstanbul Bienali'de (1995) gerçekleştirdiği "Pilav ve Tartışma Yeri" isimli çalışması olmuştur. Bu çalışma, Bienal mekânlarından olan Antrepo Binasının üst katında, iç içe geçmiş iki daire formunda ahşap oturma birimleri ile bunların ortasında içinde pilav pişen bakır kazanın olduğu yerleştirmedir. Yerleştirme, sergi boyunca insanların oturup pilav yiyerek katıldıkları tanışma, paylaşma, tartışma ve diyalog zemini haline gelmiştir.

Ranciere'e göre ilişkisel estetik, sanatın radikalliği ile estetik ütopayı kaynaştıran, bu kavramları birbirleri karşısına koymak yerine büyük ölçüde ikisine de eşit mesafede duran bir tavır olmuştur. Ranciere'e göre bu tavır; "...formun mutlak tekilliği üzerinden ortak bir dünya kurmak yerine zaten verili olan ortak dünyanın

⁶³ Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, çev. Saadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005

⁶⁴ **A.g.y.**, ss.45-74

nesnelerini ve imgelerini yeniden düzenlemekte ve bu kolektif oluşum çevreye yönelik bakış ve tavrımızda değişikliğe neden olabilecek türden durumlar yaratmaktadır.”⁶⁵ İlişkisel sanat yalnızca izleyicinin sanat yapıtı ile ilişkisini imlemekle kalmayıp aynı zamanda izleyiciler arasında ortak ilişki biçimleri ve kolektif eylem biçimlerine dek uzanan etkileşimleri de kapsamaktadır.”⁶⁶ Dolayısıyla, sanat ve siyaset arasında duran ilişkiselliğin, toplumsal bağ önermeleri kurarak yeni tür aktivist mübadele alanları yarattığı ileri sürülmektedir.

Sanatsal-siyasal pratikler günümüzde sanat ile eylemcilik arasındaki ayrımı geride bırakmış olsa da sanat tarihi ve sanat pratiklerinin yöntem ve stratejilerini hala kullanmaktadırlar. Sanat ve siyaset kavramlarının içerik ve biçimleri değişmiş olsa da yaratıcı eylemler yeni bir geçirgen alan oluşturmakta, “bu alan ne dar anlamıyla sanat alanının ne de politika alanının bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır.”⁶⁷ Hal Foster da politik sanat kavramının yerini siyaseti olan sanat kavramına bıraktığını ileri sürmektedir. Foster, “siyaseti olan sanat” derken, topluma yol gösterici, bilinç ve farkındalık aşılavıcı, ajitatif, yorumcu ve eleştirel bir sanatsal geleneğinin varlığını kastetmektedir. Foster’a göre, “siyasi sanatın söyleyeceği pek bir şey kalmadığından, meydanı artık siyaseti olan sanat devralmıştır. Bu ikincisi, siyaseti yansıtmaktan ya da olup biteni yeniden üretmekten ziyade, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen, günümüzle ilgili anlamlı bir siyasal kavramı oluşturmaya çalışan bir sanattır.”⁶⁸

Özellikle 1990’lı yıllardan itibaren sanatçılar daha keskin biçimlerde toplumsal hareketler ve eylemsellik modelleriyle bütünleşmişler, politik eylemciliğin sembolik kültürünü benimsemişlerdir. Bu anlamda, “Socially Engaged”⁶⁹ (toplumsal etkileşimli) ve “toplumsal estetik” kavramları, egemen güçlere, iktidara ve baskı mekanizmalarına karşı yükselen yaratıcı/sanatsal direniş biçimlerini ve karşı(t) bellek oluşturulmasını

⁶⁵ Jacques Ranciere, **Estetiğin Huzursuzluğu**, Sanat Rejimi ve Politika, (Ed.) Ali Artun, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 25

⁶⁶ Jacques Ranciere, **Özgürleşen Seyirci**, çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 66

⁶⁷ Raunig, “**A War-Machine against the Empire: On the precarious nomadism of the PublixTheatreCaravan**”, çev. L. Rennison, Transversal [2002] 12 Mart 2005 <http://eipcp.net/transversal/0902/raunig/en> [Türkçe çevirisi için bkz. e-skop <http://www.e-skop.com/skopbulten/imparatorluga-karsi-bir-savasmakinesi-volkstheaterkarawanein-kirilgan-gocebeligi-uzerine/1428>]

⁶⁸ Hal Foster, **Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı, Sanat/Siyaset**, ed. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s.151

⁶⁹ Nato Thompson, **Living as Form: Socially Engaged Practices, 1991-2011**, der. Nato Thompson, Creative Time ve MIT Press, New York ve Cambridge, 2012

tarif etmektedir. Toplumsal etkileşimli sanat pratiklerini geleneksel estetik analizlerle değerlendirmenin ötesinde bu pratiklerin üstlendikleri işlevin ve onların karmaşık yapılarının daha iyi anlaşılabilceğinin altını çizen Nato Thompson'a göre günümüz sanatının toplumsal sorumluluğu, estetik diyalogun sınırlarını açarak küresel toplumun bilgi kümelerini genişletmek olmaktadır. "... Söylemsel sınırlara meydan okuyan bu eserlerin esnek doğası, biçime odaklanmaktan ziyade, dünyada etkiler ve uygulamalar üretmekle ilgilenir. Dolayısıyla bu eserler tümünden yeni bir dili zorunlu kılacak yeni yaşam biçimleri üretmişlerdir. Karmaşık bir toplumsal örgütlenme metodolojileri yelpazesine dahil edilen bu türden sanatın hayata nüfuz ettiği günümüzde uygulamanın anlam üretiminde oynadığı önemli rolü de göz önünde bulundurmak gerekmektedir."⁷⁰

1990'lı yıllardan itibaren toplumsal olgularla angaje olarak karşı(t) toplumsal belleği oluşturmayı amaçlayan ve muhaliflik içeren sanat pratikleri yeni bir tür paylaşım ekonomisi formları geliştirmeye devam etmektedir. Günümüzde sanatın bir nesneden çok "dünyayı görme ve dünyada eylemde bulunma biçimlerimizi dönüştürme potansiyeli olan toplumsal bir ilişki" ⁷¹ olduğu ileri sürülmektedir. Bu anlamda toplumsal estetik, günümüz sanatı aracılığıyla yeni bir tür politik öznelilik oluşturan, yeni duyular ve deneyim biçimleri ortaya çıkarma potansiyeli olan pratiklere işaret etmektedir.

Günümüzde "siyasi sanat, artık maddi açıdan üretici, kültürel açıdan öncü bir sınıfın temsilcisi olarak düşünölmeyecekse, nerede ve nasıl konumlanır?"⁷² Hal Foster'ın ortaya koyduğu bu bağlam, günümüzde sanatçının etnograf rolünü ve sanatçının kültürel "bilgiyi" araştıran, ortaya çıkaran, eleştiren hatta inşa eden tavrını tartışmaya açmıştır. Foster'a göre "toplumsal hareketler sanat alanında görölmeye başlandığında sanat da sosyolojik ve antropolojik yönelimler ağırlık kazanmıştır."⁷³ Sanatçı artık kültürel/etnik, post-kolonyal, madun, marjinal veya alt-kültürel bir öteki

⁷⁰ Nato Thompson, "Neoliberalism and the Rise of Spectacular Life", **Living as Form: Socially Engaged Art From 1991-2011** içinde, der. Nato Thompson, Creative Time ve MIT Press, New York ve Cambridge, 2012, ss. 29-33

⁷¹ Christian Scholl, "Bakunin's Poor Cousins: Art for Tactical Interventions", **Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities** içinde, ed. Begüm Özden Fırat ve Aylin Kuryel, Rodopi, Amsterdam ve New York, 2011, s. 157-178

⁷² Hal Foster, **Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, ed. Ali Artun içinde "Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı", İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, ss. 131-132

⁷³ Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü, Yüzyılın Sonunda Avangard**, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, ss. 213-214

adına konuşmakta ve mücadele etmektedir. Bu tavır da kayıp kültürel alanları simgesel olarak yeniden işgal etmekte ve tarihsel olarak karşı-bellekler sunmakla ilgilenmektedir.

Sanat ve bellek ilişkisinde, sanatçılar bir bakıma toplumsal olana dair hafıza tutucuları olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat aracılığıyla insanlar farklı sınıflara, cinsiyet ve etnik kökenlere, farklı kültürel pozisyonlara ya da sınıflara ait insanları aynılaştıran “ortak bellek”e dahil olmak zorunda değillerdir. Bunun yerine sanat, toplumsal hafıza bağlamında insanların var olan farklılıklarını silmeden ve ortak köken oluşturmadan birbirinden farklı bu bellek alanlarına dahil olmasını sağlamaktadır. “Protez bellek”⁷⁴ üreten, toplumsal olguları ve toplumsal problematikleri merkezine alan, kültürel bir bilgi formu olarak video sanatı, izleyicinin kişisel ve kamusal hafızada özgürce dolaşmasını sağlama potansiyeli taşımaktadır. Video sanatı aracılığıyla izleyici, protez belleğe⁷⁵ dahil olarak dolaşımda olan anlatılar yoluyla kendilerinin deneyimlemedikleri olaylar/olgularla bile duygulanımsal bağlar kurabilirler.

Ulus Baker, sanatta mekân ve zamanın ötesinin, ilk olarak video örneklerinde deneyimlendiğini belirtmektedir.⁷⁶ Video, çok katmanlı bir mecra olarak günümüzün zaman ve mekân algısına en yakın ortamı sunmaktadır. Sanatın bağlamı pek çok değişkenle birlikte toplumsal pratiklerle ilişkilidir. Tarih ve toplumsal hafıza değişmekte, sanatçı bu değişimlerin tanığı olarak toplumsal olana etkisini çeşitli şekillerde göstermektedir. Kültürel bellek imgelerinin incelikli bir sanata dönüşmesini, sanatçının bellekle kurduğu ilişkisini ve kendi kişisel tarihini video sanatı aracılığıyla üretirken, bu video üretimleri aynı zamanda toplumsal belleğe dair bir çözümlemeyi

⁷⁴ Alison Landsberg, günümüzde modern kitle kültürünün getirdiği değişimlerin kolektif hafıza ve bellek kültürüne yönelik geliştirilmiş olan teorilerinin artık uygun olmadığını düşünmektedir. Landsberg’e göre günümüzde kitle kültürü teknolojileri, farklı sınıfların ve grupların ortak ‘sosyal çerçevelere’ kolayca girmelerini sağlamaktadır. Oluşan bu yeni toplulukların üyeleri arasında ise herhangi başka bir ilişki varsayılmasına gerek yoktur. (Alison Landsberg, **Prosthetic Memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture**, New York: Colombia University Press, 2004, s. 8)

⁷⁵ Protez bellek kavramının ahlaki bir tartışmayla kesişmesini sağlayan ise medyalar aracılığıyla “tanıklık” kavramıdır. Medya, kişinin dünyanın hiç bilmediği bir yerinde, tanımadığı insanlar tarafından deneyimlenen acı ya da adaletsizlikle karşılaşmasını, olan bitene tanıklık etmesini olası hale getirmiştir. Bu tanıklık durumu, kişiyi ahlaki sorgunun alanına çeker, tıpkı sanatçı gibi izleyiciyi de bir “tanık” olarak özne konumuna taşır. (Lilie Chouliaraki, **Watching 11 September: The Politics of Pity**, Discourse&Society, 2004, ss. 185-198; Paul Frosch ve Amit Pinchevski, **Introduction: Why Media Witnessing? Why Now?** Media Witnessing, (der.) Paul Frosch ve Amit Pinchevski, Palgrave Macmillan, Londra, 2009, ss. 1-19)

⁷⁶ Ulus Baker, **Beyin Ekran**, Birikim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 32

de olanaklı kılmaktadır. Bu nedenle, Türkiye’de çağdaş sanat pratikleri içinde video sanatının gelişimine değinmek, öncü video çalışmalarından örnekler vermek ve video sanatının kurumsallaşma sürecini aktarmak gerekli görünmektedir.

2.2. Türkiye’de Video Sanatı

“... Öyle bir sanat olmalı ki,
tiyatro olmalı, ama aynı zamanda da resim,
dans olsun, müzik olsun, söz olsun...
Sizin anlayacağınız, dört bir yanı bayındır,
eksiksiz bir şey...”⁷⁷

Nil Yalter

Türkiye’de çağdaş sanatın 1960’lı yıllarda başlayıp, 1970’li ve 1980’li yıllarda geliştiği, 1990’lı yıllarda olgunlaşıp 2000’li yıllarda da kurumsallaştığı ileri sürülmektedir. 1960’lı yılların sonundan itibaren dönemin kabul görmüş sanat üretim biçimlerinin dışına çıkıp yenilikçi formlar, kavramsal içerik, eleştirel tutum ve toplumsal duyarlılık gibi günümüz sanatı bağlamında ele alınan kavram ve olguları sahiplenmeye başlayan bir sanatçı kuşağı kendini göstermiş, sanat olgusu da dönüşmeye başlamıştır.

1970’li yıllarda sanat eğitimi veren kurumlar sanat ortamının gelişmesinde etkin rol almışlardır. İstanbul’da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (1883) ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (1957) ile Ankara’da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü (1932) ve Türkiye’deki farklı şehirlerde eğitim veren enstitü ve resim-iş bölümleri bu yıllarda da faal durumdadır. İzmir’de 1975 yılında kurulan Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi eğitime 1983’te başlamıştır. 2006 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adını almış olan “akademi” sanat alanındaki en önemli kurum olma özelliğini uzun zaman taşımıştır.”⁷⁸ Amaç ve işlev bakımından

⁷⁷ Nil Yalter, **İstanbul’un Kadınları**, Röp.Atilla Tokatlı, 1961, Gazete Kupürü, Nil Yalter sanatçı monografisi içinde, ed. Derya Yücel, Galerist Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 13

⁷⁸ Akademi’nin kendi içindeki gelişimi ve sanat ortamına etkileri hakkında detaylı bilgi için bkz: Nurullah Berk-Kaya Özsegin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1983; Mustafa Cezar, **Güzel Sanatlar Akademisi’nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi’ne Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl**, Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, İstanbul, 1983; Zeynep Yasa Yaman, **1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu**, (Yayımlanmamış doktora tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara, 1992; “Türkiye’de

Akademi'den farklı bir yapıda şekillenen Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) eğitim anlayışı ise Almanya'da 1919 yılında kurulan Bauhaus Okulu model alınarak hazırlanmıştır. Güzel sanat eğitimi alanında yaratıcı gücü ve disiplinler arası anlayışı benimsemiş, bir yandan da Akademi çevresindeki sanatsal atmosfere alternatif oluşturmak için resimde, heykelde ve diğer disiplinlerde farklı arayışlar içine girmiştir. Sanat eğitimi kurumları Türkiye'de çağdaş sanat ortamında etkin olmuş sanatçıların yetişmesinde önemli rol oynamışlardır. 1970'li yıllardan itibaren bu eğitim kurumlarının öğretim kadrolarına genç kuşaktan sanatçıların katılmaya başlaması ile birlikte sanat eğitimindeki yerleşik estetik ve biçim dillerine karşı yeni yaklaşımlar kendini göstermeye başlamıştır.⁷⁹

Türkiye'de çok uzun zaman figüratif ya da soyut resmin kabul gördüğü geleneksel sanat anlayışlarını düşünsel ve biçimsel anlamda sorgulayan sanatçıların üretimleri de bu yıllarda kendini göstermeye başlamıştır. Adnan Çoker, Özdemir Altan, Özer Kabaş, Füsun Onur gibi isimler ile erken dönem kavramsal eğilimlerin ilk üretimlerini ortaya koyan sanatçılardan biri olarak kabul edilen Altan Gürman, 1960'lı yılların başında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğretmenliği döneminden itibaren çağdaş sanatta öncü girişimleriyle kendinden sonraki kuşağı etkilemiştir. 1960'lı yılların başında Paris'te yaşayıp üretmeye başlayan Sarkis Zabunyan, çağdaş sanat bienalleri ve uluslararası etkili sergilere davet edilerek Türkiye kökenli bir sanatçı olarak kavramsal sanatın öncüleri arasında yer almıştır. Kavramsal temelli çağdaş sanat anlayışını 1970'li yıllardan sonra Zekai Ormanlı, Fatma Tülin, Gürel Yontan, Nur Koçak, Nil Yalter, İsmail Saray, Şükrü Aysan, Cengiz Çekil, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Osman Dinç, Canan Beykal, İpek Duben, Gülsün

Kübizm ve Yeni Sanat", Sanat Dünyamız, 54, Kış 1993, ss. 59-66; "Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği mi, d Grubu mu?", Türkiye'de Sanat, 20, Eylül-Ekim 1995, ss. 34-43; "1950'li Yılların Sanat Ortamı ve 'Temsil Sorunu'", Toplum ve Bilim, 79, Kış 1998, ss. 94-137; Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1999; Ahmet Öner Gezgini (Ed.), **Akademi'ye Tanıklık I-II**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003

⁷⁹ Mustafa Cezar, **Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne, Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl**, Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, İstanbul, ss. 54-57; Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1983, s. 94; Semra Germaner, "1968 Kuşağı Sanatçıları", **Cumhuriyet'in Yetmiş Beş Yılında Kültür ve Sanat**, (18-19 Mart 1999 Sempozyum Bildirileri), Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 87-96; Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997

Karamustafa, Ayşe Erkmen, Erdağ Aksel, Selim Birsell, Hale Tenger gibi sanatçılar takip etmiştir.⁸⁰

70'lerde eğitim kurumları ve devlet sanat galerileri dışında yabancı ülkelerin kültür merkezleri, banka galerileri ve özel galerilerin⁸¹ sayısında da artış olmuştur. Böylelikle sergi ve temsil olanakları çoğalmış, koleksiyonculuk olgusunda bilinçlenme süreci başlamış, sanat yayınlarının sayısında da artış gözlenmiştir. Bu anlamda sanat piyasası kavramı da olgunlaşmaya başlamıştır.

Türkiye'de çağdaş sanat alanında yaşanan değişimlere baktığımızda Batı'daki gibi köklü ve radikal bir süreklilik ortamının erken yaratılamamış olmasına karşın tekil çabaların ve bireysel çıkışların olduğu ileri sürülebilir. Bu anlamda 1970-1990 dönemi "modern sanat" ve "çağdaş sanat" arasındaki yol ayrımının keskin biçimde ortaya

⁸⁰ Altan Gürman, Sarkis, Nil Yalter, Şükrü Aysan, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Selim Birsell gibi sanatçılar Fransa, İsmail Saray ve Hale Tenger İngiltere, Ahmet Öktem Salzburg, Ayşe Erkmen Almanya, Füsün Onur, İpek Duben ve Erdağ Aksel Amerika'da aldıkları sanat eğitimleri ya da yaşam deneyimleri aracılığıyla uluslararası alana yakından temas etmişlerdir. Bkz. Modern ve Ötesi, Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Yay. Haz. N. Kuvılcım Yavuz, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007; Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 1990'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat, Haz. Levent Çalıkoğlu, YKY, İstanbul, 2008; İpek Duben, **Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008; Nancy Atakan, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, çev. Zeynep Rona, Karakalem Kitabevi, İstanbul, 2008; Mütevazı Bir Miras-Nilgün Özayten Kitabı, Araştırma ve yayıma hazırlayan: Sezin Romi (SALT Araştırma) SALT/Garanti Kültür AŞ Yayınları, İstanbul, 2013; Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015, Ed. Halil Altındere ve Süreyya Evren, Art-İst Yayıncılık, 2015

⁸¹ Türkiye'de özel galericiliğin ilk adımı 1939 yılında bir grup genç sanatçı tarafından Taksim Meydanı'nda açılan R.H. Daimi Satış Galerisi'dir. Türkiye'de erken tarihli bir diğer özel galeri 1945 yılında kurulan Galeri İsmail Oygar olarak bilinmektedir. 25 Aralık 1950'de açılan Maya Sanat Galerisi, özel galericilik anlayışının oluşmasında önemli bir adım olarak kabul edilmiştir. 1952'de Helikon Derneği Sanat Galerisi Ankara'da açılmıştır. Özel galericilik, Maya Sanat Galerisi'nin etkin olduğu dönemlerde açılan yeni galerilerle devam etmiştir. Örneğin; İstanbul'da Küçük Galeri (1952), Çevre Sanat Galerisi (1955), Ertem Galerisi (1956), İDE Sanat Galerisi (1958), Ankara'da Karaburçak Sanat Galerisi (1956), Mılar Galerisi (1957), 1954-1955 yılları arasında İstanbul'da Fransız Konsolosluğu, Amerikan Haberler Merkezi, Olgunlaşma Enstitüsü Galerisi, Kuyucu Murat Paşa Medresesi, Gamsız Galerisi, Galatasaray Lisesi Antresi, Tiyatro Derneği, Sanat Dostları Derneği, Casa d'Italia, Spor ve Sergi Sarayı, Şehir Galerisi, Çevre Sanat Derneği, Filarmoni Derneği sergi mekanı olarak kullanılan diğer mekanlar olmuştur. 1968 yılında açılan Galeri 1 gerek sergileme koşulları gerekse düzenlediği sergilerle dikkat çekmiştir. 70'lerin başlarında açılan az sayıdaki galeri arasında Melda Kaptana, Artisan ve Cumalı sanat galerileri sanat çevrelerinin dikkatini çeken mekânlar olmuştur. Galeri Baraz, Künmat, Veb, Bi-Ze galerileri gibi yeni mekanlar içinde özellikle Galeri Baraz, Türkiye'deki "galericilik olgusu"na getirdiği farklı yaklaşımlar açısından önemli bulunmuştur. Bu dönemde öne çıkan bir diğer sergi mekânı, 1976'da Nişantaşı'nda açılan Maçka Sanat Galerisi'dir. Galeriyi kardeşi Varlık Sadıkoğlu ile birlikte kuran Rabia Çapa, Batı'da geçerli olan "galerici-sanatçı" ilişkisini model aldıklarını, amaçlarının "kendi galerilerinde sergi açan sanatçıların başka galerilerde sergi açmaması kuralını getirmek" olduğunu açıklamıştır.

çıkıldığı dönem olmuştur. Bu dönemde sanatçılar, yeni görsel diller, araçlar ve formlar araştırmaya ve üretimlerini eleştirel, politik ve güncel olanla ilişkili tavırda ortaya çıkarmaya başlayarak kendilerinden sonraki kuşaklara da öncülük etmişlerdir.

Bu dönemde gerçekleştirilen kimi Akademi kaynaklı kimi de kurumlardan bağımsız ya da sanatçı dayanışması ile hayata geçen sergi ve etkinlikler sanat alanında önemli olmuştur. Çağdaş sanat alanında düzenlenen Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, 10 Sanatçı 10 İş, Asya-Avrupa Sanat Bienali, Uluslararası İstanbul Bienali gibi sergilerle disiplinler arası sanat ve küratörlü sergi kavramları sanat ortamında belirmeye başlamıştır. Bu etkinlikler, “geleneksel anlayıştan uzakta tutumlara yer verdiğini/vereceğini, malzeme, içerik ve teknikte yenilik üzerinde yoğunlaşacağını, biçimci olmaktan çok kavramcı, estetik olmaktan çok arayışçı bir tutum izleneceğini”⁸² göstermiştir.

İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sevenler Derneği tarafından düzenlenen Açık Hava Sergi’leri (1974-1977), İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin Sanat Bayramı kapsamında gerçekleştirdiği Yeni Eğilimler (1977-1987), İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği’nin girişimiyle 1980 yılında başlayan Günümüz Sanatçıları Sergisi çağdaş sanatta öncü eğilimleri değerlendiren ve farklı disiplinleri içeren ilk sergiler olmuşlardır. 1984-1988 yılları arasında gerçekleşen Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, 1989-1993 yılları arasında sanatçılar tarafından organize edilen A, B, C, D sergileri çağdaş sanat alanında etkili olmuştur. Ayrıca 1977 yılından itibaren İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen sergilerin uluslararası kapsama alınmasıyla 1987 yılında başlayan İstanbul Bienali zamanla en prestijli sergilerden biri haline gelmiştir. 1987 ve 1989 yıllarında Beral Madra genel koordinatörlüğünde gerçekleştirilen ilk iki bienalden sonra, 1992’de Vasıf Kortun’un yönettiği 3. İstanbul Bienali her iki yılda bir güncel sanatın yeni eğilimlerini bir araya getirmeye başlamıştır. Bienal, uluslararası sanat alanında sanatçı, küratör ve eleştirmenler arasında iletişim ve iş birliği ağının kurulmasına olanak sağlamıştır. Bu dönemden itibaren Türkiye kökenli sanatçılar uluslararası sanat dünyasıyla etkin biçimde etkileşime girmeye başlamıştır. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği’nin düzenlediği “Genç Etkinlik” (1995-1998) dışında 1990’lı yıllarla birlikte küratörlü sergiler alternatif ve yenilikçi söylemlerin görünür olmasında etkili olmuştur. Beral Madra küratörlüğünde “İskele”

⁸² Jale N. Erzen, **Yeni Eğilimler Genel Bir Değerlendirme**, Yeni Boyut, 2/18, Aralık 1983, s.4

(1994), “Xample” (1995), “Diyaloglar” (1996); Vasıf Kortun küratörlüğünde “Anı Bellek I ve II” (1991-1993); Ali Akay küratörlüğünde “Devlet, Şiddet ve Sefalet” (1995) gibi sergiler küratöryal sergilerin ilk örnekleri olarak izlenmiştir. Bu sergiler, Türkiye’de çağdaş sanat alanında yenilikçi tavırların görüldüğü, geleneksel ve modernist sanat anlayışının dışında postmodern yönelimlerin izlendiği, yeni teknolojilerin ve teknik olanakların üretim mecrası olarak kullanıldığı ve özellikle döneminin genç kuşak sanatçılarının görünürlük kazandığı etkinlikler olmuşlardır.

Türkiye’de gerçekleşen çağdaş sanat sergilerinde 1980’li yılların ortasından itibaren görülmeye başlayan video sanatı, başlarda sanatçılar tarafından yapıtın bir parçası olarak kullanılmış ve belgeleme özelliğinden yararlanılmış olsa da geleneksel sanat nesneleri yerine yeni diller arayan sanatçılar için çok olanaklı bir mecra olmaya başlamıştır. Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de video kavramının, sanatsal bir biçimleme olanağından daha sık olarak ticari televizyonu, özel amatör videosunu ya da modern gözetim teknolojilerini akla getiriyor olması çok sık karşılaşılan bir durum olmuştur. Sanatçılar videoyu çok çeşitli amaçlarla üretimlerinde kullanmışlar, özellikle toplumlarda medyanın rolü ve gerçekliği, kentleşme, göç, savaş, toplumsal cinsiyet ve kimlik konularıyla ilgili eleştirel sorgulamalar video üretimlerinde belirgin olmaya başlamıştır.

Video, tüm geleneksel sınırlamalardan özgürleştirici ve deneysel-eleştirel yaklaşımlarına cevap verebilmesi sayesinde sanatçıların bu mecrayla ilgili olanakları gözlemleyebilmelerine olanak sağlamıştır. Sanat mecrası olarak çok yönlü bir anlatım diline sahip olan video, geleneksel mecraların dışında kendine özgü bir kolaj yaratmıştır. Video, sosyo-kültürel alanda geleneksel anlatıların sarsılmasıyla ‘öteki’ olarak tarihsel anlatıların dışında bırakılmış kimliklere ait seslerin yükselmeye başladığı bir dönemde sanatçılar tarafından etkin bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Bu itki içinde feminizmin güçlenmesiyle kadın sanatçılar, alternatif bir tarihsel anlatıyı görünür kılmanın ötesinde sanat üretiminin geleneksel araçlarının dışında video gibi alternatif mecraları kullanmaya başlamışlardır. Erkek-sanatçının edilgen bir nesne olarak ehlileştirdiği kadın bedeninin temsiliyeti artık değişmiş, feminist kadın sanatçılar video aracılığıyla kendi bedenleri üzerindeki hakimiyeti geri kazanmışlardır. Yalnız kendi bedenlerini sanatlarının nesnesi haline getirmemiş, kameralarını, egemen yapıların uzun zaman öteki olarak konumlandığı azınlıklar, göçmenler, siyahiler, eşcinseller, alt kültür ve marjinal figürler olarak tanımlanan

topluluklara doğru çevirerek alternatif tarihlerin kaydını tutmaya başlamışlardır. Kadın sanatçıların video üretimleri, bir tür reddediş ve karşı koyuşla biçimlenen, geleneksel yorumları sistematik olarak devre dışı bırakan özellikleriyle, geleneksel temsil ve anlama karşı direnen “öznel” bir form olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, sanatçıların üretimleri arasında kurulabilecek sanatsal tavır bağı ötesinde, video dilini bir varoluş iklimini yansıtmak amacıyla kullanmaları, videoyu estetik ve entelektüel bir perspektif, bir form ve hatırlamanın hatırlanmasına yönelik bir bellek kaydı olarak pratiklerine dahil etmeleri, kadın sanatçıların 1970’lerden itibaren video aracılığıyla gerçekleştirdikleri görsel tanıklıklar tarihine de eklenmektedir.

Pratiğinde videografik kaydı görsel-işitsel birer arşiv olarak inşa eden sanatçılardan Nil Yalter, Türkiye kökenli sanatçılar arasında ilk kez videoyu kullanan sanatçı olmuştur. Yalter, bu mecraya olan ilgisini “ilk kez resim ve heykel gibi erkek-dahi sanatçı mitinin alanı dışında bir medya” olmasına bağlamaktadır.⁸³ 1970’li yıllardan itibaren politik, ideolojik, estetik alanda erkek egemen anlatıları özgün kadın bakış açısıyla yeniden tanımlayan Nil Yalter disiplinler arası gelişen sanat pratiğinde fotoğraf ve videoyu belge ve sanat arasında bir formda kullanmıştır. Pratiğinde ağırlıklı olarak feminist, marksist ve post-kolonyalist bir perspektifle kadınlar, göçmenler ve işçilerin toplumsal konumunu araştıran sanatçı, estetik-belge arasında biçimlenen melez üretimleri ve kullandığı çoğul medyalarla bu kimlikleri sanat tarihi anlatısı içine eklemleyerek görünür kılmıştır. Yalter, öngörülü tavrıyla yalnızca Türkiye’de video sanatının değil, sosyolojik ve etno-kritik estetik pratiklerin de öncülerinden olmuştur.

Video sanatının Türkiye’de gelişiminin aktarıldığı hemen her anlatıda 1974 tarihli “Başsız Kadın / Göbek Dansı” isimli 20 dakikalık video-performansı ilk video üretimlerinden biri olarak değerlendirilse de Nil Yalter pratiğinde belirleyici olan yarı belgesel videografik kayıtları daha öncesinde sanatına dahil etmiştir. Sanatçı, Sony’nin 1965’de ürettiği portapak kamerayı Amerika ve Avrupa’lı kadın sanatçılarla eşzamanlı biçimde sanat üretiminde bir mecra olarak 1973 yılında kullanmaya başlamıştır. Nil Yalter, Paris’teki Musée d’Art Moderne de la Ville’de 1973 yılında sergilenen, doğrudan göçmenlerin yurtlarına veya çadırlarına gönderme yapan büyük ölçekli enstalasyonu “Topak Ev”in inşa, kurulum, sergileme ve izleyici ile kurduğu etkileşimi kayıt altına alarak ilk belgesel videografik kaydını üretmiştir. Etno-sosyolojik

⁸³ Derya Yücel, sanatçıyla yapılan röportajdan. Paris, Kasım 2012

olarak tanımlanabilecek “Topak Ev” sergisinde yer alan birebir ölçülerle kurgulanmış çadırın dışında Yaşar Kemal’in ‘Binboğalar Destanı’ndan alınan kısa pasajlar ve Mithia Kolesar’ın Türkiye’deki topak evlerle ilgili çektiği belgesel bir film de çalışmaya eşlik etmiştir.



Kaynak: <http://www.nilyalter.com/works/43/topak-ev-1973.html>

Resim 0.1. Nil Yalter, “Topak Ev” (1973)

Nil Yalter’in kendi bedenini ilk olarak nesneleştirdiği ilk video-performansı “Başsız Kadın veya Göbek Dansı” (1974) yirmi dakikalık bir videodur. Sanatçının bedenine René Nelli’den alıntılarla yazdığı metin⁸⁴, kadın sünnetine dair etnografik bir analizdir. Bu bağlamda video, fallus merkezli iktidar yapılarına ait talep ve yasaların kadın zihnine ve bedenine işlenmesinin hiç de sembolik olmayan bir anlatımı haline gelmiştir. Başsız Kadın’da beden, toplumsal, politik ve psikolojik yapılar çerçevesinde inşa edilen bir hafıza-mekân olarak belirlemekte, toplumsal hafıza sanatçının bedeni ve kişisel belleği ile haritalanmaktadır. Sanatçı, ataerkil iktidar tarafından sömürgeleştirilmiş kadın bedeninin feminist perspektifte yeniden tanımlanmasının altını çizmiştir. Feminizm, ortak bir aidiyet, ortak bir kadın kimliği üretir. Bu kimlik, çoğulluğu ve bir aradalığı içerir. Başsız Kadın, sanatçının bireysel kimliğini imlemeden tam tersine ortak aidiyete (kadın) işaret etmiş, yerel ve kişisel olan öğelerle işlenen ortak kimlik, evrensel bir ortak aidiyet bilincine çıkarılmıştır. “La Roquette, Kadınlar

⁸⁴ “Gerçek kadın aynı anda hem iç bükey hem dış bükeydir...”. René Nelli, “Érotique et Civilisations”, Paris, Weber. 1972

Hapishanesi" (1974), "Rahime, Türkiye'li Bir Kürt Kadını" (1979), "Harem" (1979-1980) isimli video üretimlerinde olduğu gibi Nil Yalter, feminist mücadele, işçi mücadelesi ve göçmen deneyimlerinin tanıklığını yalnızca sanatsal anlatı olarak değil aynı zamanda videografik belgeler olarak da ortaya çıkarmıştır. Nil Yalter'in sanatını tanımlayan eylemsel üretim biçimi, kimlik, kadın, göçmen, işçi ve beden gibi söylem tarafından sömürülen alanların yeniden ele geçirilmesi ve tartışılmasına yönelik gelişmiştir.

1970'li yıllarda daha fazla belgeleme özelliğinden yararlanan video, 1980'lerde geleneksel sanat objeleri yerine yeni diller arayan sanatçılar için çok olanaklı bir söylem biçimi olmuştur. Türkiye'de video üretimler gerçekleştiren ilk kuşak sanatçıların video'dan iki ayrı amaçla yararlandıkları ileri sürülmektedir. Bu yöntemler, belli bir düşünceyi ya da görüntüyü iletmek için kullanılması ile monitörlerin kullanımıyla gerçekleştirilen mekân düzenlemeleri olarak aktarılabilir.⁸⁵ Monitörün enstalasyon içinde bir obje olarak ele alındığı çalışmalar ve videonun olanaklarını araştıran bu teknik ve anlatısal denemelerin dışında bazı video üretimler ise izleyicinin katılımını gerektirmektedir. İzleyiciyi bir eyleme davet eden "Kır-Gör" (1985) adlı yerleştirmesi Handan Börüteçene'nin bu bağlamda işleyen üretimlerinden biri olmuştur.

Handan Börüteçene'nin 1985 yılında düzenlenen 5. Yeni Eğilimler Sergisi kapsamında başarı ödülü aldığı "Kır-Gör" isimli yerleştirmesinde kullandığı video çalışması Türkiye'de sergilenen ilk video sanatı örneklerindendir. Tarih, doğa ve kültür kavramları etrafında mitoloji, Anadolu uygarlıkları sembolleri ve kadın kimliğini çalışmalarında ele alan Börüteçene bu çalışmasında kerpiçten yapılmış bir düzenlemenin üzerine yerleştirdiği kurutulmuş toprak tabletler üretmiştir. İzleyici bu tabletleri çekiçle kırabilmekte, böylece izleyicinin de yapıta katılımı sağlanmakta ve sanatçı bu süreci kameraya alarak belgelemektedir. Ahu Antmen'e göre "üretildiği yıllar Türkiye'sinde bu çalışma, sanat ortamında resim ve heykelin kategorik sınırlarının aşınmaya başladığı bir dönemde, izleyicinin bizzat içine girerek deneyimlediği, gerçek anlamda izleyici katılımı ve müdahalesini mümkün kılan bir

⁸⁵ Nilgün Özayten, **Mütevazi Bir Miras (Batıda Obje Sanatı/ Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler)** Yayınlanmış Doktora Tezi, Araştırma ve yayıma hazırlayan: Sezin Romi (SALT Araştırma) SALT/Garanti Kültür AŞ Yayınları, İstanbul, 2013, s.69

yapıt olmuştur.”⁸⁶ “Kır-Gör” isimli yerleştirme kerpiç bir ev ve ortasına yerleştirilmiş televizyon monitöründen oluşmaktadır. Bu monitörde izlenen 15 dakika süreli videoda, dönemin kentsel dönüşüm uygulamalarına işaret eden yıkım sahnesinde Haliç’te bir binanın yıkılışı izlenmekte, aynı sahnelere dönemin eğlence kültürünün bir parçası olan pavyon görüntüleri eşlik etmektedir. Fonda duyulan arabesk müzikle birlikte 1980’li yılların toplumsal ve kültürel dönüşümüne gönderme içeren video, kültürel erezyon, göç, kentsel büyüme konularında uygulanan politikaları eleştirel bağlamda gündeme getirmiştir.



Kaynak: <https://handanborutecene.com/portfolio-item/kir-gor-kirma-gor/>

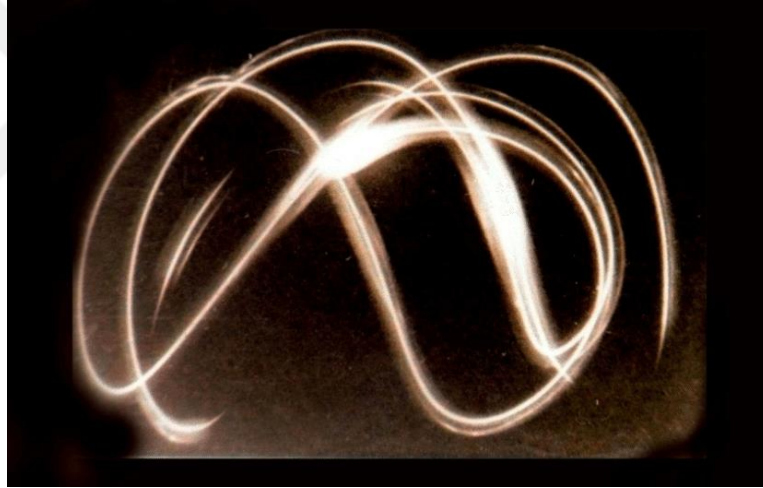
Resim 0.2. Handan Börüteçene, “Kır-Gör” (1985)

Türkiye’de video ve bilgisayar teknolojilerini kullanan ilk sanatçılardan biri olan Teoman Madra, yerli ve yabancı bestecilerin müzikleri eşliğinde video ve yeni medya çalışmaları üretmiştir. Sanatçı, 1960’lı yıllarda kamera objektifi karşısında el feneriyle gerçekleştirdiği ışık oyunlarının yansımalarını önce durağan 1980’li yıllardan sonra da hareketli görüntülere dönüştürmüştür. İlk dijital çalışmalarına Amiga bilgisayarıyla başlayan sanatçı ve 1980’li yıllarda yeni medya-video yapıtlarını ses, ışık, soyutlama gibi kavramlar üzerinden yeni estetik bulgular olarak tanımlamaktadır.⁸⁷ Sanatçı, deneysel müzik, doğaçlama elektronik müzik, caz ve çağdaş müziğe yönelik yaptığı

⁸⁶ Ahu Antmen, “Hatırlatmak Sanatı: Handan Börüteçene”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 145, 2015, ss. 67-68

⁸⁷ Teoman Madra ve Fatma Kahraman söyleşisi, Contemporary Art @ Boğaziçi- Interview Project, 2010 (<http://istanbulmuseum.org/artists/teoman%20madra.html>)

sekileri ses ifadeleri olarak ele alıp, bilgisayar ve yeni medya araçlarını kullanarak akışkan görselliğe sahip birer videoya dönüştürmektedir. Plastik anlatımda Fütürizm, Minimalizm ve Soyut Dışavurum yöntemlerini kullanan Madra, erken dönem disiplinler arası sanat pratiklerinin yöntemlerini kullandığı çalışmalarında kısa videolar, fotografik görüntüler ve bunların “teogram” olarak adlandırılan çağdaş müzikle kombinasyonlarını yansıtmaktadır. Sanatçı, 1989 yılında AKM (Atatürk Kültür Merkezi) İstanbul’da gerçekleştirdiği sergisinde müziğin ritmi ile ele aldığı görüntü-çizimler ve ışık yansımalarından oluşan videolarını yirmi monitörde izleyiciye sunmuş ve bu çalışmalara aynı zamanda ses de eşlik etmiştir. Bilgisayar ve videonun, yeni medya araçları olarak insanın düş gücünü zorlayan sonsuz olanaklara sahip olduğunu belirten⁸⁸ Teoman Madra, Türkiye’de yeni medya ve video sanat pratikleri bağlamında deneysel çalışmalar gerçekleştiren ilk kuşak sanatçılardan olmuştur.



Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Teoman-Madra-1998-SourceCBM-Contemporary-Art-Center-Archive_fig6_312592771

Resim 0.3. Teoman Madra (1998) BM Contemporary Art Center Archive

Ergül Özkutan’ın İstanbul’da o dönemde Marmara Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü binasının çatı katında gerçekleştirdiği "Number One" (1987) isimli enstalasyonu Türkiye’de video sanatı bağlamında deneysel tekniklerin kullanıldığı ilk çalışmalardan biri olmuştur. 1983-1987 yılları arasında Sanat Tanımı Topluluğu ile birlikte çalışmış olan Ergül Özkutan’ın “hareketli/akıcı imge” olarak tanımlanabilecek video enstalasyonu "Number One", iki Sony ekranın kullanıldığı, görüntülere eşlik

⁸⁸ Nur Nirven, **Bilgisayar Yaratıcılığın Hizmetinde**, Güneş Gazetesi, 22 Haziran 1989, s. 10

eden metin ağırlıklı ve bilgisayar teknolojilerinin bir arada kullanıldığı ilk üretimlerden olmuştur.

Türkiye çağdaş sanat alanında güncel anlatım yöntemlerini denemekten çekinmemiş ve özellikle akademisyen kimliği ile 1990'lı yıllarda genç kuşak bir grup sanatçıyı yetiştirmiş olan isimlerden biri de Kadri Özayten'dir. Sanatçı, 1970'li yıllarda başladığı özgün baskılarından, 1990'lı yılların çoğaltma tekniklerinden olan fotokopilerle gerçekleştirdiği düzenlemelere, farklı nesnelerle bütünleştirdiği yerleştirmelerine disiplinler arası anlatım biçimlerini ve video gibi yeni mecraları kullanmıştır. Kadri Özayten ve Edwin Herrmann'ın başlattıkları "Xample" sergileri Almanya ve Türkiye'den sanatçıların diyalogunun yanı sıra sanatın farklı türlerinin de etkileşimini amaçlamıştır. Xample sergilerinin ilki 1994 yılında Frankfurt'da, ikincisi 1995 yılında İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde, üçüncüsü de 1996 yılında Darmstadt kentinde hayata geçmiştir. Türkiye'de o dönem için çağdaş sanat ortamında izlenen oldukça avangard bir etkinlik olarak Fluxus akımının yöntemlerini kullanan bu sergi dizisine katılan sanatçılar önce bir araya gelerek atölye çalışmaları gerçekleştirmişler ve sonrasında da bu diyalogu ortak ve kolektif üretimler olarak ortaya çıkarmışlardır. Kadri Özayten de savaş, ölüm, insanlık dramları ve kişisel mitolojilerin ele alındığı bu sergilerin her birine farklı düzenlemelerle dahil olmuştur. Bu sergilerde savaş sahnelerinin yer aldığı görseller ve video düzenlemeleri gerçekleştirmiş olan sanatçı, üretimlerini sergide birlikte çalıştığı sanatçıların üretimleriyle ilişki kuracak biçimde düzenlemiştir.

1990'lı yılların başından itibaren gündelik yaşama sızan siyaset ve iktidar ilişkilerini, kişisel hafızasına kazınan imgeler üzerinden kavramsallaştıran Vahap Avşar'ın video üretimleri dönemin ilk çalışmalarından olmuştur. Sanatçının "Renk Akışı"⁸⁹ (1994) isimli ilk video çalışması dışında 1995 tarihli çift kanallı videosu "Gordion'da Büyüyen Karpuzlar" ile aynı yıl Ankara Gar sergisi için yaptığı birbiriyle bağlantılı iki video çalışması performatif bir anlatım taşımıştır.⁹⁰ "Gordion'da Büyüyen Karpuzlar"da monitörlerden birinde karpuzları alarak girdaba atan bir adam izlenirken diğer monitörde aynı kişiyi karpuzları alıp biriktirirken göstermektedir. Video, boşluğa ve bilinmezliğe fırlatılan bir hafızanın diğer yandan tutularak biriktirilmesini çağrıştırmaktadır. "Gar Dönüş" videosu ise kamusal alanda izleme, gözetleme ve

⁸⁹ <https://drive.google.com/file/d/153Kb-7g259gzpUtyaZ2RDy3mtN68j2Q1/view>

⁹⁰ https://drive.google.com/file/d/1_tEU4IMZ34eVr9GAmv8LrTpbjP9s1QuD/view
<https://drive.google.com/file/d/1nEEPmUD56AjIP9iqEraakSBZioGyfwiv/view>

toplumsal davranışların disipline edilen doğasıyla ilişkili olmuştur. Sanatçının istasyonda dönen bir kaide üzerindeki bir sopa yardımıyla etrafta dönen ve istasyondan geçen insanları bir gözetleme kamerası gibi filme aldığı performansını ve performans sırasında kayda aldığı insanları izleyerek oluşturduğu bir CCTV (kapalı devre TV) çalışması olmuştur.

Videoyu belgesel, öyküsel ya da anlatımcı yöntemlerden farklı biçimde mecranın kendi dilini plastik bir aktarım aracı olarak kullanan ilk sanatçılardan olan Muammer Bozkurt'un "Kuğular için Bir Görsel Deneme" isimli çalışması 1990 tarihinde sergilenmiştir. Uluslararası Gençlik Festivali kapsamında Ankara Kuğulu Park içinde izlenen çalışma, mekân, nesne ve video ilişkisi üzerine kurulu bir yerleştirme formunda ortaya çıkmıştır. Videografik kurguları döngüsel bir anlatım taşıyan sanatçının 1991 yılında Esenboğa Havaalanı'nda 15 adet yağlıboya resmiyle gerçekleştirdiği performansı "Kuşlar İçin Bir Sergi Projesi" video filme dönüştürülerek 1993 yılında Ankara Resim ve Heykel Müzesi salonunda sergilenmiştir.⁹¹

Disiplinler arası çağdaş sanat yapıtlarının tümünü "fikir sanatı" olarak tarif eden ve Türkiye'de video sanatını kişisel pratiğine 1990'lı yıllarda dahil eden sanatçılardan biri de Genco Gülan olmuştur. Toplumsal ve kültürel, teknolojik ve bilimsel, sanat tarihsel ve estetik olguları arasındaki ilişkileri, resim, heykel, performans ve yeni medya yöntemlerini kullanarak ele alan sanatçının ilk video yerleştirmesi 1993 yılında gerçekleştirdiği "Taşınabilir Video Düzenlemesi"dir. Geleneksel işleme ve resimlerle süslenmiş ahşap bir sandık içinde TV yayını gösteren iki monitörden oluşan bu yerleştirme Genco Gülan'ın videoyu bir mecra olarak kullanma biçimini ilk gösteren çalışmasıdır. 1995 yılında Ayasofya ve Arkeoloji müzeleri için hazırladığı "Narteks Projesi" de sanatçının ilk video çalışmalarından biri olmuştur. Mayıs ayında Müzeler Haftası'nda hem Ayasofya'da hem de Arkeoloji Müzesi'nde gerçekleştirilen disiplinler arası bir etkinliğe dahil olan çalışmada Genco Gülan, Ayasofya içinde dış koridor anlamına gelen Nartheke'si kullanmıştır. Binanın kubbesini taşıyan sütunlarda bulunan altı kanatlı melek imgeleri üzerine bir video enstalasyonu yerleştirilmiştir. Monitörlerde, müzeyi gezen kadınlar, erkekler, çocuklar, duvarlardaki mozaikler görüntülenmiş, sanatçının ifadesiyle görünen ve görüntü

⁹¹ Muammer Bozkurt, **Enstalasyon/Film/Performans/Video Sanatı**, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005, ss. 234-236

birbirini tamamlamıştır.⁹² Ancak açılış günü yapılan protesto nedeniyle sergi gerçekleştirilememiştir. Sanatçı, 1995 yılında AKM’de gerçekleşen Genç Etkinlik l’de “Gecekondur” isimli çalışmasında, 1996 yılında “Tekrar ve Yeniden İnşa” isimli sergide, aynı yıl Yıldız Teknik Üniversitesi Yüksel Sabancı Sanat Merkezi’nde sergilenen “Orientalux” isimli video-performansında belgeci, deneysel ve kapalı devre canlı yayın yöntemleriyle videoyu kullanmıştır.

Bulunduğu mekâna müdahale eden, mekânları ve nesneleri tarihi, fonksiyonu ve çevresi ile birlikte çalışmalarına konu alan Ayşe Erkmen 1990’lı yılların başından itibaren videoyu bir üretim pratiği olarak ele almıştır. 1993 yılında Alman Akademik Sanatçı Değişim Programı DAAD bursuyla Berlin’e davet edilen Ayşe Erkmen’in gerçekleştirdiği “Ev/Das Haus” isimli sergi, sanatçının ilk kez videoyu kullandığı çalışması olmuştur. DAAD Galerie’de Friedrich Meschede küratörlüğünde düzenlenen sergi, sanatçının 1970’li yıllardan itibaren üretimlerinde odaklandığı mekân, durum, zaman ve hafıza kavramları üzerine mekâna özgü bir yerleştirmeden oluşmaktadır. Galeri mekânının ışık sistemini tavandaki yerlerinden çıkartarak farklı yüksekliklerde aşağıya sarkıtıp galeri boşluğunu kesip dilimleyen “Ev/ Das Haus”a eşlik eden üç video çalışması da galeri mekânının hafızasına odaklanmıştır. Mekâna özgü düzenlenen bu yerleştirme, bir bakıma ziyaretçilerin serginin video bölümüne varmadan önce geçecekleri bir dizi engel olarak da düşünülmüştür. Galerinin arka odalarından birinde yer alan üç ekranda izlenen görüntüler sinema oyuncusu Henny Porten’a ait filmlerden derlenmiştir. Ulusal Arşiv’den edinilmiş olan bu filmler; Yönetmenliğini Georg Wilhelm Pabst’ın yaptığı 1930 tarihli “Skandal um Eva”, Robert Land’in 1931 tarihli filmi “24 Stunden aus dem Leben einer Frau” ve Hans Müller’in yönetmenliğindeki 1955 yapımı “Carola Lamberti-Eine vom Zirkus”tur. Ayşe Erkmen, 1950’li yıllara kadar galerinin olduğu mekânın sahibi ve sakini olmuş olan Porten’in yer aldığı bu filmleri göstererek mekânın gizli hafızasına dikkat çekmiştir. Ayşe Erkmen’in sanat pratiğinde kullandığı ana mecralardan biri olan video üretimleri “Yol / Der Weg” (1994), “The Pink Sweater/Pembe Kazak” (1996), “PFM-1 and Others” (1997), “To Save”, “Emre and Dario” (1998) gibi ilk dönem çalışmalarıyla devam etmiştir.

⁹² Marcus Graf, Genco Gülan: **Kavramsal Renkler**, Galata Perform Yayınları Sanat No:1, İstanbul, 2008, s. 33



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/ayse-erkmen/the-house-1993>

Resim 0.4. Ayşe Erkmen, ““Ev/ Das Haus” (1993)

Hale Tenger, pratiğinde kavramsal ve düşünsel yönüyle tutarlı, biçimsel düzlemde ise çoğulcu ve yenilikçi bir tutuma sahip sanatçılardan biridir. Türkiye’nin toplumsal-siyasal krizlerin ekseninde şekillendiği 1970 ve 80’li yılların ardından 1990’lı yılların kültür, sınıf, kimlik ve aidiyet ikilemlerinin yarattığı olgular Hale Tenger’in sanat üretiminde etkili olmuştur. Sanatçının, tekil nesnelerinden fotoğraf ve videolarına, nesne düzenlemelerinden mekânsal yerleştirmelerine uzanan pratiği açık ya da simgesel olsun kişisel tarihine göndermelerle yüklüdür. Hale Tenger’in ilk video çalışması “Kesit” (1996) iki kanallı ve eş zamanlı video projeksiyon olarak 1. Manifesta’da sergilenmiştir. Göç, aidiyet, yolculuk ve sürgün kavramlarına odaklanan “Kesit”, yalnızca kişisel/yerel tarihlere ve hafızalara değil dünyaya dair hikayelerle de yan yana okunabilmesi perspektifinde sanatçının yarattığı bir mikro-evreni ortaya çıkarmıştır. Duvarın iki yüzüne yansıtılmış videoda sanatçının önden ve arkadan görüntüsüne sesi eşlik etmekte, sanatçı göç hareketlerini farklı açılardan ele alarak anlatmaktadır. Video, sanatçının vize almak için yapması gereken işlemleri anlatmasıyla başlamakta, sonrasında Hatice isimli kadının hikâyesine geçmekte, İstanbul’a giriş vizesi uygulanmasına yönelik tartışmalarına değinmekte, Balkan göçmeni ailesinin İstanbul’dan sürülme hikayesiyle devam etmektedir. Resmi tarihin ve toplumsal hafızanın kişisel hikayelerle iç içe anlatıldığı video, yalnızca Doğu-Batı olgusuna değil, çeşitli kültürel karşıtlıklara ve gerçek hayat hikayelerine değinmektedir.

Politik, toplumsal ve ekonomik alanda meydana gelen değişimlerin sanata yansıdığı 1980'li yıllarda sanatın kendine içkin dili dışına çıkılarak popüler kültüre, sinemaya, felsefeye ve sosyolojiye yönelim ağırlık kazanmıştır. Bu yıllarda sanat ortamına yeni kavramların, yeni tavırların (minimal sanat, kavramsal sanat, pop art vb.), yeni mecraların (performans, enstalasyon, fotoğraf, video vb.) girmesi, 1990'lı yıllara gelindiğinde sanat üretimlerinin konu, içerik, teknik, biçim ve malzeme açısından çeşitlenmesinin ve anlatımda belirli bir olgunluğa erişilmesinin temelini oluşturmuştur.

İstanbul Bienali 1980'li yılların ortasından itibaren Türkiye sanat ortamına farklı eğilimlerin taşınmasında bir köprü rolü üstlenen başlıca etkinliklerdendir. Çağdaş sanat ortamında güncel kavramların tartışılması, sanatçıların uluslararası sergilere davet edilmesi, dönemin genç sanatçı kuşağının yeni deneyimlere yönlendirilmesi ve Türkiye'de sanat izleyicisinin ve genç sanatçı kuşağının dünyadaki sanat hareketlerini yakından izlemesinde etkili olan İstanbul Bienalleri⁹³ 1987 yılından bu yana gerçekleşmektedir.

1980'li yıllardan günümüze çağdaş sanatın görünür kılınmasında ve geniş bir izleyici kitlesiyle paylaşılmasında rol oynamış kurumsal bir etkinlik olarak bienal, uluslararası sanat alanında kıdemli sanatçıların video üretimlerinden örneklerin görülmesini, dönemin genç kuşak sanatçılarının sanatsal bir anlatım aracı olarak videoyu ele almalarını sağlamıştır. Bu bağlamda 1995 yılında Rene Block'un küratörlüğünü gerçekleştirdiği 4. İstanbul Bienali'nde Nam June Paik'ın Antrepo'da 90 adet monitörle kurguladığı "Kore Savaşı'nda Ölen Türk Askerlerine Ağıt" (1995) ve Marina Abramovic'in Yerebatan Sarnıcı'nda ters Medusa'ya atıfta bulunan "Görünmeye Başlamak" (1995), sanat tarihinde yer edinmiş sanatçıların video enstalasyonları olarak ilk kez bienalde izlenmiştir. Ayrıca, İFA, İstanbul Alman Kültür Merkezi ve

⁹³ İstanbul Bienali, 1973 yılında Eczacıbaşı tarafından kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından (İKSV) tarafından organize edilmektedir. 1987 ve 1989 yıllarında Beral Madra genel koordinatörlüğünde gerçekleştirilen ilk iki bienalden sonra, 1992'de Vasıf Kortun'un yönettiği İstanbul Bienali için İKSV, 1994 yılından itibaren tek küratörlü sisteme geçme kararı almıştır. 1995'te René Block, 1997'de Rosa Martínez, 1999'da Paolo Colombo, 2001'de Yuko Hasegawa, 2003'te Dan Cameron, 2005'te Charles Esche ve Vasıf Kortun, 2007'de Hou Hanru, 2009'da çalışmalarını Zagreb'de sürdüren What, How & for Whom / WHW (Ne, Nasıl ve Kimin İçin) küratör kolektifi, 2011'de Adriano Pedrosa ve Jens Hoffmann, 2013'te Fulya Erdemci küratörlüğünde gerçekleştirilen İstanbul Bienali'ni 2015'te Carolyn Christov-Bakargiev şekillendirmiştir. Elmgreen & Dragset'in küratörlüğünü yaptığı 2017'deki 15. İstanbul Bienali'yle bienal, otuzuncu yılını kutlamış, küratörlüğünü Nicolas Bourriaud'ın üstlendiği 16. İstanbul Bienali "Yedinci Kıta" başlığıyla 2019 yılında gerçekleşmiştir.

İKSV'nin 4. Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde AKM (Atatürk Kültür Merkezi)'de gerçekleştirdiği "Çok Düşümlü Bir Öykü: Almanya'dan Fluxus 1962-1994" sergisi de George Brecht'den John Cage'e, Joseph Beuys'dan Wolf Vostell'e çok sayıda avangard sanatçıyı bir arada sunmuştur. Sergi, sanat tarihsel bir çerçeve içinde Avrupa neo-avangard sanatı örneklerinin ve çağdaş sanatta yeni anlatım mecralarının ilk kez bir arada görüldüğü bir etkinlik olmuştur. Yeni teknolojilerin sanatsal kullanımının Türkiye'deki ilk örnekleri yine 1995 yılında BM Contemporary Art Center'ın düzenlediği ve 4.Uluslararası İstanbul Bienali'nin bir parçası olan "Concrete Visions" sergisinde izlenmiştir. Bu sergide Arye Wachsmuth, Ergül Özkutan, Teoman Madra, Fatih Aydoğdu, Onur Eroğlu, Angela Melitopoulos medyayı bir ifade aracı olarak kullanmışlardır. 1997 yılında küratörlüğünü Rosa Martínez'in üstlendiği 5. İstanbul Bienali, Şükran Aziz'in "Anımsamalar", Şükran Moral'ın "Gözün Öyküsü" isimli video-performansı, Vahap Avşar'ın 1996 yılında Lexy Funk ile gerçekleştirdiği "Sıvı Yol" isimli kolektif çalışması, Kutluğ Ataman'ın "semita b. Unplugged" isimli belgesel videosu ile Türkiye kökenli sanatçıların video üretimlerinin sergilendiği ilk İstanbul Bienali olarak izlenmiştir.

Bienallerin de etkisiyle küresel çağdaş sanat ortamı ile kurulan bağlantılar ve yeni ilişki ağları içinde 1990'lı yılların ortasından itibaren Türkiye'li sanatçıların görünürlüğü artmaya başlamıştır. Küresel bağlamda sanatçının ve sanat yapıtının dolaşımının artması, sanatçıların politik dil kurma çabaları, yeni mecraların ve yeni medyaların sanatsal bir aktarım aracı olarak kullanılması gibi unsurlar da video sanatının yaygın biçimde sergilenmesi üzerinde etkili olmuştur. Yerel sanat ortamında az sayıdaki erken dönem örneklerin dışında 1990'lı yıllardan itibaren videoya odaklanan sanatçıların çalışmaları, Türkiye'de video sanatının tarihsel gelişiminin aktarılmasında ana aksı oluşturmaktadır. Ali Mahmut Demirel'in 1995 tarihli "P... PE..." isimli ilk deneysel videosu, Reyhan Somuncuoğlu ve Müşerref Zeytinoğlu'nun 1995'te Plastik Sanatlar Derneği galerisinde gerçekleştirdikleri video yerleştirmeleri, Gülsün Karamustafa'nın 1997'de "Kültür/İstanbul'dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi" içerisinde gerçekleştirdiği buluntu/kolaj video çalışması, Ali Kazma'nın "Razor of Tebriz" (1997) isimli videosu ilk örneklerdendir. Neriman Polat'ın "Kendi Gerçeğinden" (1997), Esra Ersen'in "Aşure" (1998), Ebru Özseçen'in "Acı Çikolata Aşkı" (1998), Halil Altındere'nin "Me, Not Me, But Me Not" (1998), Gülçin Aksoy'un "Güvenlik Kamerası" (1999), İnel İnal'ın "Gidiş Dönüş" isimli sergide Kumpanya Tiyatro

Mekânı'nda yer alan video enstalasyonu (1999) sanatçıların kendi pratiklerinde ilk kez videoyu ele aldıkları üretimleri olmuştur.

Türkiye'de Video'nun bir mecra olarak ortaya çıkması kavramsal sanat pratiklerinin ele alınması sürecini izlemiştir. Konvansiyonel sanat üretimleri olan resim ve heykelin reddedilmesi, bu mecraların yerini "nesne"nin (Ready-made) doldurması, ardından nesnenin de sanattan çıkarılması yolunda yeni bir çabanın başlaması bu sürecin aşamaları olarak aktarılabilir. Nesne sonrasında Happening, Performans, Beden Sanatı, Çevre Sanatı, Arte Povera, Süreç (Process) Sanatı ve Video Sanatı'nda öncelikle amaç bir kavramın varlığı ve iletimi olmuştur. Düşüncenin iletiminde form kazanmak, yani nesne ya da imge kullanımı zorunlu olarak görülmüştür. Bunlar, Çevre Sanatı'nda doğanın kendisi, Performans ya da Body Art'ta insanın kendisi, Video Sanatı'nda monitör, Arte Povera'da son derece sıradan, basit, doğal malzeme ve nesneler olabilmektedir. Dolayısıyla konvansiyonel sanatlardan farklı olarak gibi nesnenin işlevi bir düşünceyi en doğrudan biçimde aktarmak olmuştur.⁹⁴ Bu anlamda kavramsal sanat'ın nesne sonrası sanat pratiklerinin çıkışına zemin hazırladığı ileri sürülebilir. Yerel sanat ortamında kavramsal sanatın gelişiminde öncü role sahip olan sanatçılardan biri de Şükrü Aysan'dır. Sanatçının Akademi'nin Mimar Sinan Salonu'nda gerçekleştirdiği "Sergi" (1976) başlıklı etkinliği sonrasında 1978 yılından itibaren Akademi'de kavramsal sanat eğitimi verdiği öğrencilerinin de katılmasıyla oluşturduğu Sanat Tanımı Topluluğu, özgün bir "sanat üretim süreci" olarak sürdürdüğü çalışmalarında videoyu 1990'lı yılların başından itibaren kullanmaktadır. Günümüze kadar sürekliliğini devam ettiren ve kendisini bir sanat grubu olarak değil bir "sanat olayı" olarak tanımlayan Sanat Tanımı Topluluğu, sanat, felsefe, bilim arasındaki etkileşim çerçevesinde kavramsal sanatı araştırmakta ve gerçekleştirmektedir. Monitörü (ekranı) yerleştirmelerin içinde bir düşünceyi ya da bir kavramı aktarmak amacıyla bir nesne olarak ele alan STT, 1994 yılında ses, imge ve nesne düzenlemesi olan "Çalışma" başlıklı sergisinde videoyu ilk kez bir mecra olarak kullanmıştır. Sanat ve sanatçıyı anlama amacının uzantısı olan "STT Çalışma 1994"⁹⁵, dört beyaz kaide üstüne yerleştirilmiş dört video ekranından oluşturulmuş,

⁹⁴ Mütavazı Bir Miras-Nilgün Özayten Kitabı, Araştırma ve yayıma hazırlayan: Sezin Romi (SALT Araştırma) SALT/Garanti Kültür AŞ Yayınları, İstanbul, 2013, ss. 200-201

⁹⁵ "STT Çalışma 1994"ya ait içeriğin bir bölümü <https://www.youtube.com/watch?v=YbbAdb702eU> linkinden izlenebilir.

ekranlarda STT üyelerinin hazırladıkları metinleri okudukları video kayıtları gösterilmiştir.



Kaynak: <https://www.sanattanimitoplulugu.org/STT%27nin%20Tarihi.htm>

Resim 0.5. Sanat Tanımı Topluluğu, “Çalışma” (1994)

Türkiye’de kavramsallaşmaya yönelik sanat pratiği üretimleri uzun süren çabalar sonucunda ortaya konmuştur. Önceki dönemlerde gösterilen çaba ve duruşları miras alan yapı 1990’lı yılların sonlarına doğru kendini var edebilmiş bir sürekliliğe evrilmiştir. 1990’lı yıllardan itibaren sanat ortamı belirgin bir değişim içine girmiş, farklı alanlardan bir araya gelen sanatçıların ön ayak olduğu alternatif yapılara sahip kolektifler ve sanatçı inisiyatifleri ortaya çıkmıştır. Konvansiyonel sanat dışında kavramsal ve alternatif pratikleri sahiplenen sanatçılar özellikle performans sanatı, yeni medya ve video sanatına odaklanan etkinlikler gerçekleştirmişlerdir.

1996’da kurulan DAGS⁹⁶ (Disiplinler arası Genç Sanatçılar Derneği) ilk sanatçı inisiyatiflerinden olmuştur. DAGS sonrasında “Disiplinler arası Genç Sanatçılar İnisiyatifi” olarak projeler üretmiş ve 1998 yılında kendini fesh etmiştir. Hafriyat⁹⁷

⁹⁶ Kurucu üyelerinin Alican Yaraş (1. dönem başkan) Nadi Güler, Fulya Köseoğlu, Hakan Onur, Mürteza Fidan, Didem Dayı, Genco Gülan olduğu dernekte, bu isimlerle birlikte Elif Çelebi, İnsel İnal (2. dönem başkan), Gaye Yazıcıtuñç, Arcan Kırıl, Murat Işık, Funda Peşken, Halil Altındere, Vahit Tuna çalışmalarda bulunmuştur. DAGS, 1., 2. ve 3. Performans Günleri (AKM, Darphane ve Babillion), Manat Sergisi ve çeşitli atölyeler düzenlemiş, Genç Etkinlik sergilerine destek olmuş, seyirciye açık çeşitli sanatsal okumalar gerçekleştirmişler, çıkardıkları broşürlerde bazı makalelerin çevirilerini yayınlamışlardır. <http://disiplinlerarasigencsanatcilar dernegi.blogspot.com.tr>

⁹⁷ Doksanlı yılların en önemli gruplarından biri akademi çıkışlı Hafriyat Grubu’dur. Hakan Gürsoytrak, Antonio Cosentino, Charlie, Murat Akagündüz, Extramücadele, Tan Cemal

Grubu 1996 yılında, Özge Açikkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel'den oluşan "Oda Projesi" 1997 yılında, bir internet girişimi olarak Hakan Topal ve Güven İncirlioğlu'nun başlattığı Xurban.net 2000 yılında, Ekmel Ertan, Aylin Kalem ve Özlem Alkış tarafından kurulan Techne⁹⁸ 2003 tarihinde kurularak ilk dönem sanatçı kolektifleri olmuştur. Sonraki yıllarda Atıl Kunst, K2, Masa, Altı Aylık, Bas ve Pist gibi oluşumlar deneysel üretimler gerçekleştiren sanatçılara ortak söylem alanları açarak kurumsal sanat mekânlarına karşı alternatif projeler tasarlamışlardır. Üretiminden sergilenmesine video sanatını tamamen merkezine alan ilk sanat inisiyatifi Videoist olmuştur. 2003 yılında Ferhat Satıcı ve Hülya Özdemir'in öncülüğünde şekillenen sanat inisiyatifi Videoist⁹⁹, videoya odaklanan sanatçı merkezli iş birliğine açık bir kolektif olarak sürekliliğini korumaktadır.

1990'lı yılların öne çıkan önemli sergilerinde izlenen video çalışmaları ve videonun ana mecralardan biri olarak ele alındığı küratöryal sergiler video sanatının gelişmesinde etkili olmuştur. Necmi Sönmez küratörlüğünde 1994 yılında Akbank Sanat'ta gerçekleşen Nil Yalter sergisi sanatçının 1985-1992 yılları arasında ürettiği video çalışmalarına odaklanmıştır. I. Genç Etkinlik: Sınırlar ve Ötesi'nde (1995) Fulya Çetin'in "Video" isimli işi, II. Genç Etkinlik: Yersizyurtsuzlaşma'da (1996) Bülent Baş "Ağıt", Esra Işal "Yol" isimli videoları ile katılmıştır. III. Genç Etkinlik: Kaos'da (1997) Süheyla Çağlayan, Şeyda Eren ile Erkan Muratoğlu, Başak Şenova ve Ümit Özkan, "Her Şey ya da Tele(v)vised Kaos" isimli çalışmalarıyla sergide yer almışlardır.¹⁰⁰ Beral Madra küratörlüğünde gerçekleşen "Xample-Disiplinlerarası Sanat" (1995,

Genç, Caner Karavit, İrfan Önürmen, Eyüp Öz, Mustafa Pancar, Yavuz Tanyeli, Nalan Yırtmaç ve Neriman Polat'la birlikte başlayan Hafriyat, özerk ve sivil bir sanat grubu hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Sonraki yıllarda Türkiye'den pek çok sanatçının katıldığı Hafriyat Grubu 1996 yılında başlayan bir girişim olarak etkinliklerini sürdürmüş olan, genel kavramını kentten ve imgenin çevreselliğinden alan yerel ve sivil bir sanat hareketidir. 2009 yılında kolektif faaliyetleri sona ermiştir.

⁹⁸ Techne'den sonra BoDig ve Amber adında iki oluşum kurulmuştur. Bodig, 2007 yılında Aylin Kalem ve Beliz Demircioğlu tarafından disiplinler arası bir platform olarak kurulmuştur. Gruplarının isimlerini, dijital beden kelimelerinin İngilizce karşılıklarından oluşturmuşlardır. Özellikle dijital performans üzerine çalışmalarını yoğunlaştırmışlar ve uluslararası alanda iş birliklerine açık bir şekilde çalışmalarını sürdürmektedirler. Amber ise beden ve işlem odaklı sanatsal ifade biçimlerini araştırmayı ve sanat ile teknolojiyi biraraya getirmeyi amaçlayan, İstanbul merkezli bir oluşumdur. Dans, performans, tasarım, müzik, sosyal bilimler, mühendislik gibi çeşitli disiplinlerden gelen sanatçı ve araştırmacılar yeni teknolojilerin dönüştürdüğü global dünyada, teknoloji ve sanat bağlamında yerel bir tartışma ve üretim alanı oluşturmak üzere biraraya gelmiştir.

⁹⁹ <http://videoist-org.blogspot.com/>

¹⁰⁰ İsmet Meltem Uşar, **1990 Sonrası Türkiye'de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı**. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara, 2006, ss. 99-100

AKM/İstanbul), “İstanbul Landscapes”, Video Workshop ve Enstalasyon (1995, BM Çağdaş Sanat Merkezi/İstanbul) ve “Somut Öngörüler” (1995, Anarat Hıgutyun Okulu, Kadıköy/İstanbul) sergileri video sanatının erken dönem örneklerinin izlendiği ilk sergiler olmuştur.

Mayıs 1995 tarihinde Ankara’da Sanart Derneği tarafından düzenlenen ve Alman Kültür Merkezi’nde gerçekleşen “Sanat ve Tabular”¹⁰¹ başlığındaki kapsamlı etkinlik, kısa film ve deneysel video dışında videonun bir mecra olarak kullanıldığı farklı çalışmaların da izlendiği ilk sergilerdendir. Deniz Derman ve Ceren Balkır tarafından düzenlenen video etkinliği programı Angelo Melitopoulos tarafından oluşturulmuş, Teoman Madra tarafından desteklenmiştir. Serhat Kiraz ve İrem Baykal’ın da ortak çalışmaya davet edildiği program genç kuşak sanatçılarla gerçekleştirilen atölye çalışmaları etrafında kurgulanmıştır. Etkinliğe, Marmara Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü Öğretim Üyesi Onur Eroğlu ve öğrencileri Derya Erkenci, Cumhuriyet Radyocu, Oğuz İçsöz, Ümit Özsoy, Anadolu Üniversitesi Sinema TV Bölümü’nden öğrenci Tülay Kocatürk, MGSF öğrencilerinden Bülent Baş ve Timur Güven katılmıştır. Kent kavramı üzerine gerçekleştirilen atölye çalışmaları sonucunda ortaya çıkan videolar Alman Kültür Merkezi’nde sergilenmiştir. Etkinlikte “video enstalasyonlar” başlığı altında Sanat Tanımı Topluluğu’ndan Şükrü Aysan, Gülçin Aksoy, Leyla Dedeal, Bedriye Kaya ve Aykut Kekeç’in çalışmaları yer almış, ayrıca Vahap Avşar’ın “Growing Water Melons İn Gordion” isimli videosu ve Muammer Bozkurt’un “Tabu-suz-luk” isimli videosu sergilenmiştir.

Teknoloji ve sanat algısının dönüşümüne odaklanan, teknoloji kullanımını bir ifade aracı olarak sanata ve gündelik yaşama aktarmayı amaçlayan, kolektif yapıda ya da disiplinler arası iş birlikleriyle ortaya çıkan sergi ve etkinlikler Türkiye’de video sanatı tarihine eklenmektedir. Bu sergilerden biri Nomad¹⁰² kapsamında “ctrl_alt_del” festivali (2003 ve 2005) ile Başak Şenova, Erhan Muratoğlu ve Emre Erkal tarafından geliştirilen, küratörlüğünü Başak Şenova’nın üstlendiği “under.ctrl”dir

¹⁰¹ Sanat ve Tabular: Video Sanatı, Alman Kültür Merkezi - Art and Taboos: Video Art, German Cultural Center, yayın tarihi: 04.95.1995, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/10905> (Erişim Tarihi: Nisan 2020)

¹⁰² Başak Şenova ve Emre Erkal’ın inisiyatifinde şekillenen, 2002 yılında 7 kişi tarafından kurulan ve resmi bir statüsü olmayan Nomad, çalışmalarına uluslararası ağ kurma ile başlamıştır. 2006 yılında dernek olmuştur. Nomad’ın en önemli faaliyet alanlarından birisi, yeni teknolojiler alanında benzer araçları kullanan ya da benzer yaklaşımları paylaşan farklı disiplinlerden (sanatçı, mühendis, mimar vb.) kişi ve kurumları bir araya getiren “şebekeleşme” çalışmalarıdır.

(2004-2009). 2002 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Rudolf Frieling küratörlüğünde gerçekleşen "Update 2.0" sergisi video ve yeni medya sanatına odaklanmıştır. Küratörlüğünü Gülsün Erbil ve Şinasi Güneş'in üstlendikleri "Takıntı" (Obsession) Uluslararası Audio- Video Art Festivali İstanbul Galeri-X'te 2005 yılında, Melih Görgün ve Mürteza Fidan'ın küratörlüğünde, Yasemin Nur Toksoy, Çağrı Saray, İrem Tok ve Ahmet Albayrak gibi dönemin genç sanatçılarının video çalışmaları izlendiği "Ambivalans Video" sergisi de 2008 yılında Siemens Sanat'da gerçekleşmiştir. İlki 2009'da gerçekleştirilen "Kurye Uluslararası Video Festivali", 2010 yılında Videoist'in düzenlediği ve Depo'da gerçekleşen "Kamunun İki Gölgesi: Ekran ve Uzam", Funda Oruç ve Uğur Karagül'ün küratörlüğünü yaptığı "Tornavideo Video Art Etkinliği" (2010), Ege Berensel ve Andreas Treske'nin küratörlüğünü üstlendikleri 21. Ankara Uluslararası Film Festivali içerisinde düzenlenen "Video: Bellek Mekan" (2010), sanat ve teknolojiyi biraya getiren "amber festivali" (2007-2018) gibi sergiler teknoloji zeminli sanatsal ifade biçimlerini araştıran ve paylaşan etkinlikler olmuştur.

2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Projesi Görsel Sanatlar¹⁰³ etkinlikleri kapsamında gerçekleştirilen "Taşınabilir Sanat Projesi" sanatçı inisiyatifleri ile bağımsız küratörlerin ürettiği ve hazırladığı sergi projelerinin desteklendiği, sergilerin de yerel belediyelerin mevcut kültür ve sanat merkezlerinde hayata geçirildiği etkinlikler dizisi olmuştur. Etkinliklerle İstanbul'un ana arter sanat haritası dışında kalan bölgelerde, kentin merkezi dışında yaşayan izleyicilere ulaşmak amaçlanmıştır. Kartal, Tuzla, Ümraniye, Küçükçekmece ilçelerinde gerçekleştirilen sergilerde video sanatı üretimleri çeşitli sergileme yöntemleri ile sunulmuş, 2008-2010 yılları arasında Videoist sanat inisiyatifinin hazırladığı "Video Tıraşında Yeni Duraklar", Derya Yücel küratörlüğünde "İsim ŞEHİR", İnel İnal küratörlüğünde "Müdahale-Müsamere", Marcus Graf küratörlüğünde "Geçici Rahatsızlık" isimli sergilerde farklı jenerasyonlardan çok sayıda sanatçının video üretimleri de izleyiciyle paylaşılmıştır. Ekmel Ertan küratörlüğünde Luca Frelh & BIS, Nagehan Kural & Selin Özçelik, Ali Miharbi, Mahir Yavuz & Ebru Kubak'ın teknoloji temelli çalışmalarını içeren "Amber Seçkisi", Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında 2010 yılında gerçekleşen sergiler arasında tamamen video ve yeni medya sanatına odaklanan bir etkinlik olmuştur. Diğer proje de Derya Yücel ve Sabina Shikhinskaya'nın

¹⁰³ Görsel Sanatlar Yönetmeni Beral Madra, danışma kurulu Erdağ Aksel, Tayfun Erdoğan, Melih Görgün, Ahmet Öktem ve Nermin Saybaşıllı, proje koordinatörü Deniz Erbaş'tır.

küratörlüğünde Türkiye, Azerbaycan, Gürcistan, İran, Almanya, Norveç ve ABD'den on bir kadın sanatçının üretimlerinin izlendiği "Uluorta"¹⁰⁴ isimli video sergisidir.

2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Projesinde olduğu gibi video sanatının alternatif sergilemelere imkân veren yapısı sayesinde, sanat kurumlarının dışında, kamusal alanda ve izleyiciyle doğrudan karşılaşmaların yaratıldığı sahnelemeler/ görüntülemeler video sanatı etkinliklerinde karşımıza çıkmaktadır. İstanbul'da Platform Garanti'de gerçekleşen "Vur-Kaç"¹⁰⁵ adlı sergi modelleri, İstanbul'da The Marmara Pera Hotel'in tepesine kurulu olan dev bir ekranda gerçekleşen YAMA¹⁰⁶ Projesi, 10. İstanbul Bienali yan etkinliklerinden olan "Gece Gezenler"¹⁰⁷ projesi videonun toplumsal etkisini genişletmek amacıyla hayata geçirilen ve alternatif izleyici modellerinin yaratıldığı kamusal video etkinliklerinden olmuştur. Küratörlüğünü Nazlı Pektaş'ın üstlendiği "Videodaki Manzara"¹⁰⁸ (2022) başlıklı sergi de spesifik olarak video üretilere odaklanan sergilerden biri olmuştur.

¹⁰⁴ Projenin çıkış noktası "Kadın ve Sanat", "Kadın ve Toplum", "Kadın ve Kamusal Alan", "Kadın ve Şiddet", "Kadın ve Din", "Kadın ve Aile" ile ilgili sanat aracılığıyla bir tartışma zemini oluşturmaktır. Sergiye Else Leirvik (Norveç), Eli Glader (Norveç), Nezaket Ekici (Almanya), Hatice Karadağ (Türkiye), Gül Ilgaz (Türkiye), Kezban Arca Batıbeki (Türkiye), Bahar Behbani (İran-ABD), Rena Effendi (Azerbaycan), Sofia Cherkezishvili (Gürcistan) ve Yeşim Ağaoğlu (Türkiye) yakın dönem video çalışmalarıyla katılmış, 19 Haziran 2010'da düzenlenen panelle, sergi sanatçıları yanı sıra Sabina Shikhlinskaya (Azerbaycan), Bahram Khalilov (Azerbaycan), Fırat Arapoğlu (Türkiye) ve Natalia Corobco (Moldovya)'nın katılımıyla, video sanatı bağlamında serginin kavramsal içeriği tartışılmış ve Nezaket Ekici "Defiant / İtaatsiz" isimli performansını gerçekleştirmiştir.

¹⁰⁵ Küratörlüğünü Thomas Peutz ve Una Henry'nin, yapım sorumluluğunu Platform ve SMART Project Space'in üstlendiği program, 23 Haziran 2004 tarihinde başlamış ve 4 hafta sürmüştür. Vur ve Kaç, İstanbul'un, Avrupa ile Asya arasındaki köprü konumuna benzer şekilde, kültürel farklılıkları birbirine bağlayan bir yapı oluşturmaya odaklı diyalog başlatmayı amaçlamıştır. Katılan sanatçılar, program boyunca yalnız Platform'da değil, başka mekanlarda ve İstanbul sokaklarında da konferans, performans ve video gösterimleri gerçekleştirmişlerdir.

¹⁰⁶ YAMA Atınlı küratör Sylvia Kouvalis tarafından 2006'da başlatılmış kamusal alan projesidir. Daha sonra Övül Durmuşoğlu küratörlüğünde gerçekleşen bir dizi etkinlikten sonra 2016 yılında faaliyeti durmuştur.

¹⁰⁷ 10. Uluslararası İstanbul Bienali (2007) için beş Türkiyeli küratör (Övül Durmuşoğlu, Marcus Graf, Borge Kantürk, Pelin Uran, Adnan Yıldız) yapılan halka açık çağrıya gelen başvurular arasından 150'den fazla kısa video çalışması seçmek üzere davet edilmiştir. "Gecegezenler" başlığı altındaki programda, Hollandalı sanatçı çift Bik Van der Pol araştırmaları sonucunda İstanbul'da 25 nokta belirlenmiştir. Şehrin farklı yerlerinde, merkezden çepere, halka açık yerlerde mobil projeksiyonlarla çok sayıda ulusal ve uluslararası sanatçının video üretimleri geceleri gösterilmiştir.

¹⁰⁸ Contemporary İstanbul Vakfı'nın Fişekhane'de bulunan sanat alanı Cocoon'da sanatçılar Ali Kazma, Antonio Cosentino, Berat Işık, Delal Eken, Ebru Ceylan, Ergin Çavuşoğlu, Ferhat Özgür, Hülya Özdemir'in video eserlerine yer veren "Videodaki Manzara", ekoloji, göç, kimlik, sosyal adalet ve insan hakları konularına dikkat çekmişti.

Sanatsal üretim alanının bir mecrası olarak videoya geniş bir perspektiften odaklanan kapsamlı bir etkinlik olan “Senkron”, 2021 yılından itibaren düzenli olarak her yıl 15-30 Nisan tarihleri arasında gerçekleştirilmektedir. Etkinlik, Mixer ve Bilsart'ın öncülüğünde; İstanbul başta olmak üzere, İzmir, Ankara, Balıkesir, Antalya, Mardin, Mersin ve Diyarbakır'dan sanat kurumları, galeriler, kâr amacı gütmeyen sanat mekânları ve kolektifler iş birliği ile eşzamanlı olarak hayata geçirilmektedir. Video sanatını eş zamanlı olarak farklı mekânlarda görünür kılmayı ve sürdürülebilir bir etkinlik olmayı amaçlayan Senkron, aynı zamanda video işlerin üretimine ışık tutan sanatçı, küratör, koleksiyoner ve sergi söyleşileri ile kapsamlı bir program önerisi sunmaktadır.

Türkiye’de video sanatı erken dönem örnekleri sonrasında daha belirgin olarak 1990’lı yıllarda sanatçıların bireysel yönelimleriyle başlamıştır. Bağımsız sergiler ve kolektif, alternatif oluşumlarla desteklenen video pratikleri güzel sanatlar fakültelerinde video sanatına odaklanan yeni bölümlerin açılması, ticari sanat galerileri ve müze sergilemelerine katılması, özel ve kurumsal koleksiyonlara girmesi ile birlikte 2000’li yıllarda kurumsallaşmaya başlamıştır. 1998’de Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi’nde ilk kez Fotoğraf ve Video programının açılması, 2003’de İstanbul Bilgi Üniversitesi’nde Fotoğraf ve Video Bölümü kurulması ve sonrasında çoğu vakıf üniversitesinde olmak üzere Görsel İletişim ve Tasarım bölümlerinin açılmasıyla akademik eğitim alanında video bir üretim mecrası olarak sahiplenilmiştir. Video üretimleri de kapsayan koleksiyonlarıyla Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi 2001’de, İstanbul Modern Sanat Müzesi 2004’de, Borusan Contemporary 2011’de açılmışlardır. Video üretimleri gerçekleştiren sanatçıları temsil eden ticari sanat galerileri dışında Sabancı Üniversitesi Kasa Galeri (1999), Apartman Projesi İstanbul (1999-2012), Mars (2000-2018), 5533 (2008), Arter (2010), Space Debris (2014), Noks (2015), Sub (Çanakkale, 2017), Bilsart (2018), Torun (Ankara, 2018), Monitör (İzmir, 2018) gibi kâr amacı gütmeyen kurum ve alternatif mekânlar da video sanatının sergilenmesi için alan oluşturmuşlardır.

Türkiye’de görsel sanatlar alanında önemli dönüşümlerin yaşandığı 1990’lar, sanatsal dil, içerik, form ve malzeme çeşitliliğinde yeni bir tür ifade arayışının yüzeye çıktığı ve günümüz sanatının omurgasının oluşmaya başladığı bir dönemdir. 1990’lı yıllardan itibaren ve 2000’li yıllarla birlikte küreselleşen sanat ortamı ile kurulan bağlantılar, teknoloji ve iletişim olanaklarının artmasıyla birlikte uluslararası çağdaş

sanat dünyasıyla güçlenen ilişkiler, Amerika ve Batı Avrupa'da sanat eğitimi almış ya da misafir sanatçı programlarıyla davet edilmiş olan sanatçıların Türkiye'ye dönmesi, bienallerin, küratöryal sergilerin, galerilerin, müzelerin artması, sanat-sermaye ilişkisinin kurumsallaşması, alternatif sanat mekânlarının, kolektiflerin ve sanatçı inisiyatiflerinin yaygınlaşması gibi unsurlar Türkiye'de video sanatının gelişmesi üzerinde etkili olmuştur.

Türkiye'de çağdaş sanatçılar ağırlıklı olarak 1990'lı yıllarda itibaren videoyu estetik ve entelektüel bir mecra olmasının ötesinde bir bellek kaydı olarak pratiklerine dahil etmişlerdir. 1990'lı yıllardan günümüze kadar Türkiye'de toplumsal belleğin tutulmasına yönelik olarak değerlendirilebilecek video çalışmalarını ve sosyal bilimler çerçevesinde geliştirilmiş metodolojilerden beslenen sanatçıların video üretimlerindeki ortak parametreleri belirli kavram ve temalar çerçevesinde mercek altına almak gerekmektedir. Bu bağlamda, mekân, kimlik, göç ve ekoloji temaları ile kolektiflik, katılımcılık, video aktivizm ve otonom arşiv kavramlarını toplumsal bellek bağlamında değerlendirmek uygun görünmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE 1990 SONRASI VİDEO SANATINDA TEMSİL EDİLEN KAVRAMLAR VE TOPLUMSAL BELLEĞİN KAYDI

*"Video yansıtmaz, bir ayna vazifesi görür."*¹

Ulus Baker

1990'lı yılların yeni bir dünya düzenine geçilen yıllar olduğu belirtilmekte, küreselleşme olgusunun getirdiği bu yeni düzenin, gelişen teknoloji ve iletişim sistemleriyle mesafelerin ve zaman farkının ortadan kalkmasıyla tetiklendiği ileri sürülmektedir. Küreselleşme, toplumsal ilişkilerin ve faaliyetlerin genişlemesinde ifadesini bulmaktadır. Bu yeni düzen, geleneksel siyasi, kültürel ve coğrafi sınırları giderek aşan yeni toplumsal ağların ve faaliyetlerin yaratılmasını ve mevcut olanlarının çoğaltılmasını içermektedir. Bu anlamda, "dünya tarihinde 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında bir çağın sona erip, yeni bir çağın başladığı"² ileri sürülmektedir. Bu dönüşüm, toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel her türlü kurumsal yapının işlevlerine ve normatif değerlerine de yeni paradigmlar getirmiştir. Dolayısıyla 1990'lı yıllar, bilindik siyasi, kültürel, ekonomik, teknolojik ve toplumsal koordinatların değiştiği ve yeni bir dünya düzenine geçişin hızlandığı bir dönem olmuştur.

Dünyada siyasal iklimi şekillendiren neo-liberal politikaların ağırlık kazandığı 1980'ler dışa açık serbest piyasa ekonomisi ile birlikte sosyo-ekonomik alanın dönüşmeye başladığı, dolayısıyla gündelik hayatın, tüketim alışkanlıklarının, kültürel yapının ve sanat alanındaki değişimlerin izlendiği yıllar olmuştur. Savaşlar, terör, siyasi krizler, ekonomik çalkantılar, sosyo-ekonomik sınıflar arasındaki uçurumun derinleştiği, emekçi ve sermaye sahipleri arasındaki gerilimlerin arttığı bir dönemin içine girilmiştir. Ayrıca, etnik kimlik, cinsiyet kimliği, kent ve çevre sorunları ile özgürlük talepleriyle gösterilen değişim isteği ve hak talepleri yanı sıra bilimsel ve teknolojik alandaki gelişmelerle 1980'ler büyük bir değişimin başlangıç yılları olmuştur. 1990'lı yıllara gelindiğinde siyasetin ve toplumsal yapının kökten değişimine tanıklık edilmiştir. Bu köklü değişimlerin sanat üzerinde güçlü etkileri olmuştur. Dönemin öne

¹ Ulus Baker, **Minör-düşünce: Zaman-imaj veya video-imaj: Godard, Bresson, Tarkovski**, ed. Ege Berensel, Birikim Yayınları, İstanbul, 2015, s.20

² Eric Hobsbawm, **21. Yüzyılın Başında Savaş, Barış ve Hegemonya: Küreselleşme, Demokrasi ve Terörizm**, çev. Osman Akinhay, Agora Yayınları, İstanbul, 2008, s.13; Manfred B. Steger, **Küreselleşme**, Dost Kitabevi, Ankara, 2006, ss.27-29

çıkan sergilerine baktığımızda, 1982'de Berlin'de "Zeitgeist/Zamanın Ruhu", New York MOMA'da "Genişletilmiş Duyarlılıklar: Çağdaş Sanatta Homoseksüel Duruşlar", 1984'te New York Yeni Çağdaş Sanat Müzesi'nde "Farklılık: Temsil ve Cinselliğe Dair" ve New York ve Rotterdam'da sokak sanatı/grafiti sergilerinin düzenlendiği görülmektedir. Batı dışı coğrafyalardan sanatçılar 1980'li yılların ortalarında itibaren grup sergileri ve bienaller aracılığıyla Amerika ve Batı Avrupa'da üretimlerini paylaşmaya başlamışlardır.

1990'lı yıllar dünya için olduğu kadar Türkiye için de önemli değişimlerin yaşandığı yıllar olmuş, kültürel, politik, felsefi, ekonomik ve sanatsal paradigmaların değişimini de beraberinde getirmiştir. Türkiye'de 1980'li yıllar, 24 Ocak Kararlarının ardından 12 Eylül Askeri Darbesinin izleri ile yıllarca süren büyük sosyo-politik depremlerin yaşandığı, siyasi tarihte kuvvetler ayrılığı prensibinin zedelenmesi, asker-sivil mücadelesi ile ideolojik ve etnik ayrıştırmaların keskinleştiği yıllar olmuştur. 1990'lı yıllarda da bu gerilim ve travmalar şiddetlenmiştir. Türkiye'de 1990'lı yıllardan sonra sanatçılar içinde yaşadıkları coğrafyanın tarihine, kültürel ve politik kavramlar çerçevesinde eleştirel perspektiften bakmaya başlamışlardır. Sanatçılar, eleştirel yaklaşımlarında bellek kavramını sorunsallaştırarak, geçmişi, tarihi ve toplumsal kültürü yeniden değerlendirmeye yönelmişlerdir. Toplumu oluşturan katmanları farklı boyutlarda irdeleyen sanatçılar, "Türkiye/Osmanlı/İslam arkeolojisi yapmak ve Cumhuriyet kültürünü ve ideolojisini sorgulamak biçiminde sonuçlanan iki ayrı kimlik arayışına yönelmişlerdir."³ Sanatçıların yapıtlarını üretirken toplumbilimci ve belgeselci gibi çalışma yönünde bir refleksin olgunlaşmaya başladığı, sanatçıların "Türkiye'nin bütün siyasal, ekonomik, toplumsal sorunlarına mikro ve makro düzlemde işaret ettikleri ve resmi tarihi yalanlayan, eleştiren ve hicveden görsel bir tarih yazdıkları"⁴ ileri sürülmektedir. Bu bağlamda Türkiye'de özellikle 1990'lı yıllarda sanatta özgürleşme itkisinin arttığı, sanatçıların ele aldıkları konu ve kavramlarda belirgin şekilde sosyo-eleştirel bir tavra yöneldiği izlenmektedir.

Sanat ve siyaset ilişkisi 1990'lı yıllarda Türkiye'de hiç olmadığı kadar belirginleşmiş, sanatçıların toplumsal hareketlerle bütünleşmesine tanık olunmuştur.

³ Zeynep Yasa Yaman, **Başka İzlenimler Değişen Gelenekler**, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu Sergisi Katalog Yazısı, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, 2012, s.18

⁴ Beral Madra "Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat", **User's Manuel: Contemporary Art in Turkey 1986-2006** (Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat), yay. haz. Halil Altındere & Süreyya Evren, Art-ist, İstanbul, 2007, ss. 39-40

Politik aktivizm kültürünü benimseyen sanatçılar, egemen sembolleri manipüle eden bir üretim yöntemi kullanmaya başlamışlardır. 1990'lı yıllarda kimlik ve öteki olgusu sanat alanında daha fazla görünürlük kazanmış, bu tavır hem toplumsal hem de sanatsal alanda özgürleştirici bir siyasete dair söylemleri mümkün kılmıştır. Bu dönemde eleştirel sanat pratiklerinde iktidar kavramı ve simgeleri açıkça dile getirilmiş, devlet ideolojileri sorgulanmıştır. Kuramsal çalışmaların dışında sanat üretimlerinde de post-teoriler ve post-modernizm sıklıkla ifade edilmeye başlanmıştır. Böylelikle sanatçılar, resmî ideolojilerin sembollerini kullanmaya başlamışlar, siyaset, militarizm, egemen sistem, toplumsal tabular ve her türlü iktidara karşı bir hareketlenmenin de yürütüldüğünü gösteren üretimler ortaya çıkarmışlardır. Güncel sanat daha önce görülmediği kadar dönemin sorunlarıyla doğrudan ve radikal bir şekilde uğraşmaya başlamış, sanatsal üretim ve söylemde alternatif bir karşı bellek yaratılmaya başlanmıştır. 1990'larla birlikte hızlı üretilebilir ve kolay taşınabilir mecralar olarak fotoğraf ve videoya yönelim olmuş, toplumsal bellek, resmi tarih eleştirisi, ulus devlet, militarizm, güncel siyaset, etnik kimlik, toplumsal cinsiyet bağlamında eleştirel, araştırmacı, belgesel, arşivsel ve kimi zaman ironik bir eleştirinin yansıtıldığı video üretimler artmaya başlamıştır.

Güncel sanat pratikleri bağlamında video sanatı, toplumsal belleğin eleştirel bir tavırda yeniden üretilmesine yönelik olarak da kullanılmaktadır. Türkiyeli sanatçıların 1990'lı yıllardan itibaren ve 2000'li yıllardan günümüze video üretimlerinde neyi nasıl kayıt altına aldıkları, bu kayıtlarında toplumsal ve bireysel hatırlama/unutma/bellek dinamiklerini üretimlerine nasıl taşıdıklarını belirli kavramlar üzerinden aktarmak uygun görünmektedir. Bu bağlamda, video üretimlerde fiziksel mekânlardan coğrafi mekânlara, kamusal alandan kent ve kentleşme olgusuna mekân kavramı kapsayıcı bir tema olarak öne çıkmaktadır.

3.1. Mekân

Somut ya da soyut nitelikte olsun mekân kavramı bireysel ve toplumsal pratiklerin şekillendirici bir unsuru olarak görülmektedir. Mekân, coğrafi, fiziksel, zihinsel, psikolojik ve varoluşsal anlamlarda sınırlar üzerinden tanımlanır. Çünkü sınır kavramı aynı anda içerisi ve dışarısı ayırımına bağlanmakta, toplumsal ilişkiler ile mekânı kavrayışımız arasında bir dizi karmaşık bağlantının olduğu ileri sürülmektedir. David Harvey'e göre "toplumda 'kim' ya da 'ne' olduğumuzu mekân ve zamanın

sembolik çerçeveleri aracılığıyla öğreniriz.”⁵ Mekânı kavrayışlarımız da toplumsal olanı anlamlandırma biçimlerimizi etkilemektedir. Mekân, bireylerin farklı roller içinde toplumsallaşması yönünde işlevsellik kazanır. Mekânın üretimi de doğal bir olgu değil, politik, ekonomik ve toplumsal bir süreçtir. Henri Lefebvre özellikle toplumsal mekânın durağan değil aksine bitip tükenmez bir üretim süreci içinde olduğunu belirtir. Lefebvre’e göre “Mekân boş, durağan, nötr bir alan olarak değil, anlam atfedilebilen toplumsal ilişkiler ağı tarafından belirlenir.”⁶ Foucault’ya göre iktidar mekânda işlerlik kazanır, normalize edilerek toplumsal ve gündelik yaşamın her alanına nüfuz eder. Bu anlamda, toplumsal mekân her zaman için belli bazı dışlamalar, denetim ve örtülü ayrıcalıklar üzerine temellenmiştir. Dışlamaya dayalı kentsel alanların yaratılması, devlet baskısı ve sansür, gözetleme, ekonomik özelleştirme, farklılıkların baskı altına alınması ve toplumun madun kesimlerinin haklarının gözetilmemesi gibi olgular çerçevesinde mekân kavramı eleştirel sanat pratiklerinin de merkezine yerleştirmiştir.

Mekân kavramının, iktidar-ideoloji politikaları, günümüz küresel medyaları, gelişmiş denetim teknolojileri, rant ekonomisi ve kentsel mekân düzenlemeleriyle hızla ve temelden sömürgeleştirildiği ileri sürülmektedir. Bu bağlamda eleştirel sanat pratiklerinin mekân kavramıyla ilişkisi, mevcut sistemin problematiklerine yönelik tartışmalar yaratmak ve kamusal alan dahilinde içerik üretimine katılmak olarak tarif edilebilir. Günümüz eleştirel sanat pratikleri yoğun biçimde sömürgecilik sonrası kuram ve tartışmalara, küreselleşme ve kapitalizm eleştirisine başvurmaktadır. Dolayısıyla iktisadi, kültürel, toplumsal, coğrafi ve siyasal koşullar, sanatın eleştirel boyutunu önemli bir konuma yerleştirmektedir. Sanatçılar, hegemonyaya karşı alternatif hafızalar yaratarak kamusal alana katılmakta, sanat bu noktada kamusalılık kazanmaktadır.

Mekân tartışmaları ve sanat uygulamaları arasındaki ilişkiye dair genel tartışmalar, sanatın kamusal alan temsilleriyle ilişkisi ve sanatın bu çerçevede nasıl bir alternatif, karşı-kamusal ve karşı-bellek oluşturabileceğiyle ilgili olmuştur. Çeşitli kamusal alanları ifade eden, genelleşmiş, idealize edilmiş ya da dayatılmış olana karşı gelişen, belirli parametreler bütünüyle ilişkilenen sanat üretimleri karşı kamusalıklar üretmektedir. Özellikle 1990’lı yıllardan itibaren eleştirel ve siyasal

⁵ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**. Çev. Sungur Savran. Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s.244

⁶ Henri Lefebvre, **The Production of Space**. Çev. Donald Nicholson-Smith. Oxford. Blackwell, 2001, s.154

niteliği olgunlaşmış olan sanat pratikleri kamusal alana yönelik olarak bir bellek oluşturmaktadır. Türkiye çağdaş sanat alanında da bu türden köklü değişimlerin yaşandığı dönemde sanatçılar, mekân, coğrafya, kamusal alan, kent ve bellek ilişkisini video üretimleri aracılığıyla ele almışlardır.

3.1.1. Mimari ve Coğrafi Mekânlar

Mekân öncelikle fiziksel dünyanın somut bir özelliği olarak çevrelenmiş/sınırlanmış/tanımlanmış alana işaret eden mimarlık pratiğiyle ilişkili bir kategori olarak ele alınmaktadır. Mimari mekân, güçlü bir davranış şekillendiricidir, kurgusu ve düzeniyle davranış kalıpları belirleyebilir ya da önerebilir. Bireyin çevreyle kurduğu ilişki üzerinden varlığını temellendiren bir kavram olarak mekân aynı zamanda hafıza, beden ve yer gibi kavramlarla da semiyotik ve psikanalitik bağlamda ilişkilidir. Mekân, fiziksel dış dünyayla beraber kavramsal ve zihinsel dünyamızı da düzenlemektedir.

Toplumsal yaşama ait her mekân, bilgi ve iktidar stratejilerine yönelik olarak şekillenmiştir. Bu sistem içinde hapishane, disiplin, gözetim, denetim ve normalleştirme işlevi taşıyan en önemli mekânlardan biridir. Mekân ve biyo-iktidar ilişkisini tarihsel ve kuramsal olarak ortaya sermiş, hemen her türlü toplumsal kuruma yönelik bilgi-iktidar stratejilerinin sökülmesine kılavuzluk etmiş olan Foucault'ya göre "disiplin, gözetim, denetim ve normalleştirme işlevleriyle, ardından gelen cezalandırma, ıslah etme, eğitme vb. işlevlerini taşıyan o muazzam sistemdir."⁷ Dışlama, kapatma, gözetleme ve normalleştirme olmak üzere dört temel işlevi olan disiplinci iktidarın özelliği, denetim yoluyla öncelikle bireyi ve dolayısıyla toplumu normalleştirmek böylelikle kontrol etmektir. Disiplinci iktidarın amacı denetim mekanizmalarının uygulama mekânlarını genişletmek olmuştur. Fabrikalar, kırsallar, cezaevleri, tımarhaneler, hastaneler, okullardan sonra her türlü kurumsal ve kamusal mekânlar da bunlara dahil edilmiştir. Temel yaklaşım bakımından disiplinleştirici değil, düzenleştirici bir karakter taşıdığı söylenebilecek olan yeni biyo-iktidar ekonomi, öznenin sömürüsüne değil onun iktidar tarafından inşa edilmesine dayanır. Biyo-iktidar, bedenlerin tarihsel inşasına, birbiriyle ve dünyayla olan ilişkisine gönderme yapmakta, dolayısıyla ırk, cinsellik, doğum-ölüm, sağlık, güvenlik, ahlak gibi toplumsal

⁷ Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000; Michel Foucault, **Büyük Kapatılma**, çev. Işık Ergüden ve Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015

yaşamın tüm alanlarına yönelmektedir. Sanatta mekânsal göndermeler farklı kavrayışların yansıttığı belirli dünya görüşleri ve toplumsal yapıları yansıtan tarihsel temsiller sunmaktadır. Bu nedenle sanatçılar, video sanatına yönelik ilk dönem üretimlerinde beden ve mekân ilişkisini biyo-iktidar kavramı perspektifinde ele almıştır.

Video sanatının Türkiye’deki öncülerinde Nil Yalter’in “La Roquette, Kadınlar Hapishanesi (1974)” isimli çalışması Bastille cezaevinde duvarları hala ayakta kalmış bir kadın hapishanesi etrafında şekillenmiştir. Nil Yalter, bu hapishanede bir yıl kalmış olan Mimi’nin hikayesini kurgu-belgesel formunda Judy Blum ile birlikte yazmış, Blum’un desenlerini yaptığı “La Roquette, Kadınlar Hapishanesi”nde Yalter, ilk kez birlikte çalıştığı Nicole Croiset ile bir video çekimi gerçekleştirmiştir. Hapishane duvarlarının fon olduğu videolarda Mimi’nin yüzü görülmemekte, monoton bir ses hapishane günlerini anlatmaktadır. Görüntüde beliren nesneler mahkumların gündelik yaşam ve deneyimini detaylandırmaktadır. Bu çalışma, bir kadının fiziksel ve ruhsal yalıtımı ötesinde, disipliner mekânların toplumsal cinsiyet rolleri ve etkilerini yansıtmaya bakımından da anlamlıdır. Üretildikleri günlerde, feminist aktivistlerin sembolik ve plastik bir jest olarak, sanatçıların ise salt sosyo-politik birer araştırma olarak eleştirdikleri “La Roquette, Kadınlar Hapishanesi” ilk kez 1976’da NewYork, A.I.R. Gallery’de sergilenmiş, aynı yıl FNAC (Fonds National d’Art Contemporain) tarafından satın alındıktan sonra 30 yıl boyunca bu müzenin arşivinde saklı kalmış, ancak 2007 yılında Connie Butler küratörlüğünde feminist sanat tarihinin ele alınacağı “Wack! Sanat ve Feminist Devrim / 1965-1980” isimli kapsamlı bir sergiyle iki yıl boyunca dünyanın en prestijli müzelerinde sergilenmiştir.



Kaynak: <http://www.nilyalter.com>

Resim 0.1. Nil Yalter, “La Roquette, Kadınlar Hapishanesi” (1974)

Dış dünyaya kapalı mimari formu, kafesli pencereleri, yaşam alanları ile pencere ve kapılar arasındaki boşlukları ile bir ideoloji ürünü, panoptik bir iktidar mekânı olan “Harem”⁸, Nil Yalter’in 1979-1980 tarihli aynı isimli çalışmasının çerçevesini sunmaktadır. Harem, sözlük anlamıyla bir mabet ya da kutsal alandır. Bu alan, Osmanlı Hanedanlığı, cariyelik sistemi, siyasal iktidar mekanizması üzerine mekân kavramı ve toplumsal bellek perspektifinde değerlendirilmektedir. Harem, “genel (kamusal) girişin yasak ya da denetim altında olduğu ve içinde belirli kişilerin ya da belirli davranış biçimlerinin yasak olduğu bir mekânı ima eder.”⁹ Fotoğraf, desen ve kolajların dışında sanatçının video-performansını içeren “Harem”, Topkapı Sarayı harem dairesinde yaşamış iki cariyenin 24 saatini anlatmaktadır. Nil Yalter’in geleneği ve kültürel mirası kullanma biçimi, özellikle 1980 sonrası çağdaş sanat alanında Batı-dışı sanatçıların kimi zaman çok yaklaştığı kendi ötekisini yeniden tahkim etmekten uzak olmuştur. Oryantalist bakışa ait haremın egzotik tahayyülüne karşın, sanatçının toplumsal/bireysel hafızalara ait kalıntıları pratiğine dahil ederken kullandığı etno-sosyolojik yöntemler bu çalışmasında izlenmektedir. Sanatçının kendi bedeninin izlendiği 45 dakikalık kurgu videosu ile sekiz adet desen ve kolajlarına, 1716-1718

⁸ <http://www.nilyalter.com/works/26/harem-1980.html>

⁹ Leslie P. Peirce, **Harem-i Hümayun**, çev. Ayşe Berktaş, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 2-4

yılları arasında İstanbul'da yaşamış, harem hayatına çok yakından şahit olmuş Lady Mary Wortley Montagu'den alıntıları içeren bir metin de eşlik etmektedir.

Mekân çalışmaları, mekânda gerçekleşen toplumsal ve kültürel süreçleri anlamak için gerekli olmuştur. Mekânı anlamak, toplumsal süreçleri anlamak, açıklamak ve yorumlamak açısından önemlidir. Toplumsal geleneğe yerleşmiş bir mekân olarak hamam, toplumsal yaşamın önemli bir parçasını oluşturmakla birlikte toplumsal cinsiyet kodlarının, toplumsal sınıf ve statü dinamiklerinin, oryantalizm olgusu ile ötekinin temsil ve tahayyülü bağlamında değerlendirilebilecek bir mekân olarak pek çok sanatçının odağına aldığı mekânlardan biri olmuştur. Şükran Moral'ın 1997 tarihli videosu "Hamam", sanatçının ön görüşme yapmaksızın kamerayla erkekler hamamına girerek mekânda geçirdiği zamanın belgelenmesinden oluşmaktadır. 18. Yüzyıl yapısı olan Galatasaray Hamamı'nda gerçekleştirilen video, sanatçının romantik dönemden bu yana sanatsal temsillerdeki oryantalist bakışı ve toplumsal cinsiyet ayrımcılığını ortaya sermeye yönelik olmuştur. Şükran Moral'ın "Akıl Hastanesi" (1997) isimli videosu da toplumsal gerçeklikleri ve mekân aracılığıyla disipline edilmenin farklı veçhelerini göstermek için kendi varlığını yalnızca gözlemlemeyle kısıtladığı çalışmalarından biri olmuştur.

Hapishaneler de disiplin mekânlarından biridir. CANAN'ın, Türkiye'de F tipi cezaevlerindeki açlık grevi direnişleri sonrasında Wernicke-Korsakoff¹⁰ hastası olan kişiler üzerine yaptığı "Bir Bardak Sıcak Şekerli Su" (2001) adlı videosu, İsmail, Esma, Metin, Hülya adlı dört mahkûmun hikayesini anlatmaktadır. Sanatçı, videoda ele alınan ve uzun süreli açlığın bir sonucu olup görme, işitme, yürüme ve hafıza sorunlarına neden olan bu hastalığı, toplumsal tarihin, resmi söylemin ve kamusal belleğin boşluklarına dair bir metafor olarak da işlemektedir. Şiddetin hem iktidar hem bireyler düzeyinde coğrafi ve tarihsel alanda meşruiyet kazandığı, korku ve kaygının görünür olduğu varoluşlara dair hikayelerden dördünü anlatan video, aynı zamanda alternatif tarihlerin kaydına yönelik bir bellek oluşturmaktadır. Gülsün Karamustafa'nın "Duvar Örülürken" (2003) isimli videosu kişisel ve toplumsal hafızanın kesiştiği bir alan

¹⁰ 19. yüzyılın sonlarında tanımlanmış nöropsikiyatrik bir tablodur; ilk kez 1881 yılında Carl Wernicke, üç hasta üzerindeki klinik-patolojik gözlemlere dayanarak tablonun nörolojik niteliklerini ortaya koymuştur. Bu sendromun psikiyatrik nitelikleri ise 1887 yılında Sergei Sergeievich Korsakoff tarafından belirlenmiştir. Korsakoff psikozu bellek bozukluğu, öğrenme güçlüğü ve demansı andıran klinik bulgulardan oluşur. Özellikle, uzun süren ödünsüz açlık grevlerinde apati, konfabülasyon, ajitasyon ve halüsinasyon gibi psikiyatrik bulgular giderek yoğunlaşır: https://tr.wikipedia.org/wiki/Wernicke_Korsakoff_sendromu

yaratmaktadır. 1970’li ve 1980’li yıllarda politik nedenlerle hapis yatmış üç kadınla yapılan söyleşilerden oluşan videoda kadınlar, hapishane mekânında örülen baskı duvarlarını anlatmaktadırlar.



Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>

Resim 0.2. CANAN, “Bir Bardak Sıcak Şekerli Su” (2001)

Erkan Özgen’in “Robben”¹¹ (2008) isimli video üretimi Güneydoğu Anadolu bölgesine dair toplumsal sorunları sembolik bir mimari mekân üzerinden gündeme getirmektedir. Video, günümüzde kapatılmış olan Diyarbakır cezaevinin önünde çekilmiştir. Bu cezaevi’nin 1980 askeri darbesi sonrasında siyasal tutukluların gönderildiği, 1990’larda da JİTEM (terörizmle mücadele etmek için kurulan gizli bir hükümet örgütü) tarafından aktif olarak kullanıldığı bilinmektedir. Videonun başlığı, 17. yüzyılın sonundan beri Güney Afrika’da çeşitli Hollanda kolonilerindeki tutukluları yalıtım amacıyla kullanılan Robben Adası’na gönderme yapmaktadır. Video, sürekli aynı hareketleri gerçekleştiren üç genç adamı gösteren üç senaryodan oluşmaktadır. Biri hapishane duvarlarına saldırıp yıkmaya çalışmakta, diğeri hapis hayatını dile getiren bir türkü söylemekte, üçüncüsü ise hapishane duvarına Michel Foucault’nun bir fotoğrafını yapıştırıp, fotoğrafı düşürene kadar taş atmaktadır. Videodaki mikro eylemlerin gücü, cezalandırılma ediminden çok kapalı olanın evcilleştirildiği bu tür

¹¹ <http://erkan-ozgen.blogspot.com/2008/04/video-2008.html>

kitlesel kuşatma biçimlerine karşı geliştirilen bir direnişin metaforu olarak izlenmektedir.

Işıl Eğrikavuk “Karanlık Kütüphane”¹² (2006-2014) isimli video çalışmasında 1980 yılının Eylül ayında kimliği belirsiz bir örgüt tarafından kaçırılarak iki yıl boyunca bir kütüphanede esir tutulan 12 kişinin hikayesini, kaçırılanlardan birinin ağzından aktarmaktadır. Konuşma dili İngilizce olarak başlayan video, birden anlatıcının Türkçe konuşması ile izleyiciyi şaşırtmakta, ilerleyen dakikalarda Mart kod adlı anlatıcı (kaçırılan 12 kişiye, kaçırılanlar tarafından 12 ayın adları takma isim olarak verilmiştir) ile Eğrikavuk’un tartışmaları ve kendi aralarında konuşmaları dinlenmektedir. 12 Eylül darbesi süreci ve sonrasında yaşanan, siyasi tutukluluk ve kayıplara işaret eden video yakın tarihle günümüz siyasi atmosferini karşılaştırmakta, öte yandan sanatçı mevcut gerçeklik algısını belirsizleştiren kurmaca hikayeler ve durumlar yaratmaktadır.

Gülçin Aksoy’un “Umur”¹³ (2014) isimli videosuna kaynaklık eden bina, 1980’li yıllarda sol yapılara ev sahipliği yapmıştır. Umur isimli bina 2013 senesine kadar ayakta kalmış, hikâyenin başlangıcı ile beraber edindiği sol yapılara ev sahipliği konumunu 2013 yılında yıkılana kadar taşımıştır. Video, bir yandan sanatçının yaşadığı yere kendi gözünden bir bakış sunmakta, diğer yandan binada konumlanan sivil örgütlenmeler içindeki kişilerle röportajlarla bir sözlü tarih niteliğini taşımaktadır.



Kaynak: <https://www.gulcinaksoy.info/umur>

Resim 0.3. Gülçin Aksoy, “Umur” (2014)

¹² <https://www.isilegrikavuk.work/infamouslibrary>

¹³ <https://gulcinaksoy.info/umur>

Kamusal mekân ile mahrem mekân arasındaki ayrıma odaklanan ve bu iki farklı alanı birleştiren ara bir mekân olarak pencereyi merkezine alan çalışmalardan biri Çağrı Saray'ın "Evdeki Devrim" (2014) isimli desen üzerine video projeksiyondan oluşan enstalasyondur. Türkiye'de yaşanan Gezi hareketinden sonra üretilmiş olan bu çalışmada bir pencere önünde statik biçimde duran iki sandalye ve bir sehpa görülmektedir. Pencereden yansıyan alevler, ışıklar ve sesler sokakta yaşanmakta olan bir çatışmayı anımsatmaktadır. Sesler, sanatçının dünyadaki 5 farklı sokak protestosundan aldığı sesleri bir araya getirmesiyle oluşturulmuştur. Sahne, izleyici olarak bizi aşağıdaki savaş alanına dahil etme ile etmeme arasında bir noktada konumlamakta, görüntülerin ötesinde seslerin de mekân kavramı aracılığıyla toplumsal hafızanın tetikleyicisi olabileceğini ifade etmektedir.

Feminist teoriye göre coğrafyadan yerleşime, peyzajdan mimariye mekân konusunda üretilen bilgi ve teori uygulamaları ağırlıklı olarak erkek egemen olmuştur. "Eriş" ve "dişil" olarak toplumsal cinsiyeti inşa eden kültürel kodlamaların kadını ev içi/özel alanda, erkeği kamusal alanda tanımladığı ileri sürülmektedir. Canan Budak'ın "Geçiş Serbest"¹⁴ (2015) isimli videosunda Mardin'deki gündelik yaşam pratiğini özellikle kadın ve erkek mekânları arasında oluşan sınırlar ve geçişler üzerinden okumak mümkündür. "Geçiş Serbest", toplumsal cinsiyet rollerini izini kişisel hafızanın toplumsal hafızayla kesiştiği bir noktadan ele almaktadır. Videonun çıkış noktası, Mardin'in karakteristik yapısında belirleyici olan Abbaralardan geçecek olan kız çocuklarına yapılan tembihlerdir. Çalışma, hafıza üzerinden ilişki kurduğu mekânın tekinsizliği ve kız çocuklarına aktarılan korkuyu dolayısıyla mimari yapı üzerinden kültürel bir aktarımı da ortaya koymaktadır. Korku, mekânın kendisinin kapalı ve karanlık ortamından beslenerek bir anlatıya dönüşmüştür.

Cengiz Tekin'in "Alçak Basınç"¹⁵ (2017) isimli videosu panoptik mekân kavramına işaret etmektedir. Videoda inşaat demirlerinin arasında volta atan erkeklerin tekrar eden tempolu hareketleri izlenmektedir. Diyarbakır'da inşa edilen bir cezaevi olan bu mekânda kapalı alan içinde dolaşan insanlar izlenmektedir. Örgülü demirler arasında yürüyen erkeklerin adımları ve dönüşleri ile sürekli olarak tekrarladıkları tempolu hareketlerle bir ritme dönüşmekte, ritmin keskinliği, hızı ve aceleciliği, zamanın akmadığı bir atmosferi dağıtmaya, onu bozmaya çabalayan bir

¹⁴ <https://vimeo.com/170283732>

¹⁵ <https://vimeo.com/296591773> password:cengiztekinart

jest olarak ortaya çıkmaktadır. “Alçak Basınç”, ister fiziksel ister zihinsel olsun, sınırları içinden çıkamayan insanların sürekli aynı rutini tekrarladıkları bir döngüye de işaret etmektedir. İsmi meteoroloji teriminden ödünç alan videoda Cengiz Tekin, Cevdet Ereğ’le iş birliği yaparak videoya ses katmanını da eklemiştir.

Mekân aracılığıyla hatırlatmayı / hatırlanmayı dramatik hafızanın bugüne taşınmasına odaklanan video üretimlerinden biri de Mehmet Ali Boran’ın “Büyülü Ev” (2019) isimli çalışmasıdır. Video, Mardin’de Kespo adındaki bir Ermeni aile tarafından yaptırılmış olan konağın minberinin sağ ve sol tarafındaki sütunların üzerine karşılıklı bir şekilde oturtulmuş olan ve çok sonraları da kafaları koparılan taştan iki güvercinin hikâyelerine odaklanmaktadır. Sanatçı videoda bu güvercinlere protez bir kafa takarak onarmakta ve bu ideolojik/fiziksel şiddete uğramış sembole iade-i itibarda bulunmaktadır.

Fiziksel ve mimari mekânlar gibi coğrafi olarak da yer kavramı, belirli koordinatlara sahip ve tanımlı bir mekânı tarif ederken sanatçılar için metaforik ya da zihinsel/algısal/psikolojik haritanın bir parçası olmaktadır. Herhangi bir yer, ülke, şehir ya da bir ev tüm insanlar için aynı anlamla yüklenen bir mekân değildir. Bu anlamıyla mekân post-yapısalcı çerçevededir. Coğrafyaya atfı yapılan mekânlar statik ve değişmez değil, aksine sürekli bir değişim süreci içindedir. Bu nedenle mekânlar sürekli olarak yeniden inşa edilmekte, bazı anlamlarını kaybederken yeni anlamlar yüklenmektedir. Gelişen teknolojiler ve haberleşme ağlarının etkisiyle geleneksel mekân, coğrafya, yer kavramları değişmiştir. David Harvey’in zaman-mekân sıkışması (time-space compression) teorisi dışında “yeri” nesnelerin birbirlerine göre konumlanması, mekânı da bunların deneyimi olarak tarif eden Michel de Certeau, yer-mekân ayrımından bahsetmiştir. Marc Augé, yer-olmayanlar (non-lieux/yok-yer) tanımında havaalanları, tatil köyleri, tren istasyonları, süpermarketler gibi mekânlara işaret etmiştir. Bu anlayışa göre yer-olmayan yerler, tarihten ve sembolizmden yoksun kalmış geçici aktarma mekânlarıdır. Rem Koolhaas’ın insan ve toplum yerine tüketimi odak noktasında tutan bir mekânı belirten atık mekân (junkspace) tanımı da standart öğeler içeren alışveriş merkezleri, yönetim bölgeleri (precincts), eğlence mekânları gibi koşullu ve koşullandırılmış mekânların abartılı bir birikimi olarak yine yer-olmayanlara gönderme yapar. Manuel Castells, akışlar mekânı (space of flows) tanımında iletişim düğümlerindeki insan deneyimlerinin ve yersizleşme sürecinin mimari dışavurumuna işaret eder. İlerleyen bilim ve teknoloji, zaman ve mekân

arasındaki uzaklığı önemli oranda ortadan kaldırmaktadır. Bu düşünce sistematüğinde doğan mesafe sönümlenmesine göre (distance decay)¹⁶ iki yer arasındaki mesafenin artması ekonomik, toplumsal ve kültürel ilişkilerin yitirilmesi anlamına gelmektedir.

Seza Parker'in "Uzun Yürüyüş"¹⁷ (1999) isimli video çalışması, Edward Said'in post-kolonyal teori ve emperyal jeopolitik söylemlerin anahtar kavramı olarak kullandığı mekânı inşa ve temsil etme, biz ve ötekini belirleme, tahakküm ve hakimiyet alanı kurma, yerinden edilme ve yabancılaşma süreçleri gibi alanlara uygulanan "hayali coğrafyalar"¹⁸ kavramı ile ilişkilendirilebilir. Bu kavram, çağdaş sanat alanında da yerlerin ve temsillerinin eleştirel olarak yeniden okunmasını sağlamıştır. Sanatçının, İsrail-Filistin çatışmasının belirginleştiği 1955 yılına ait siyah beyaz fotoğrafları animasyon yoluyla güncelleştirdiği video, Filistin-İsrail çatışmasının ötesinde, hafızanın temsillerinin iç içe geçen, organik ve akıcı bir coğrafi düşün olarak izlendiği bir çalışma olmuştur. Videonun başlangıcında görülen kırmızı renk, form alıp değiştirerek, akışkanlığı sağlayan bir nesne olarak fotoğrafların üzerinde hareket etmektedir. Max Roach imzalı müziğin ritmiyle ilerleyen ve video boyunca kendini gösteren akışkanlık hem coğrafi mekânların hem de hafızanın çatışmalı, yenilenen, bir süreç ve oluş olarak kabul edilmesinin görsel aktarımı olarak izlenmektedir.

Şener Özmen'in Erkan Özgen ile ortak ürettikleri "Tate Modern'e Giden Yol"¹⁹ (2003), 1990'lı ve 2000'li yılların sanat dünyasında çok tartışılan merkez-çevre dinamiklerinin bir parodisi olarak izlenmektedir. Video, coğrafyanın şekillendirdiği algının mizahi bir eleştirisidir. Özmen'i Don Kişot gibi at sırtında, Özgen'i de Sancho Panza rolünde eşek sırtında tepelerde yol alırken gösteren videoda iki sanatçı, yoldan çevirdikleri bir adama kutsal bir yeri sorarmış gibi Londra'daki Tate Modern Müzesi'ne giden yolu tarif etmesini istemektedirler. Video her ne kadar Küresel-yerel veya merkez-çevre arasındaki farkı dillendirse de Doğu illerinden Batı odaklı sanat dünyasına açılmanın zorluğu gibi aslında üretildiği yıllarda Kürt sanatçıların İstanbul odaklı güncel sanat alanında kendilerini duyurmanın mizahi bir parodisi olarak da

¹⁶ R. Johnston, **Distance Decay**. In Johnston, R. J., Gregory, D., Pratt, G. ve Watts, M. (eds.) The Dictionary of Human Geography (4th ed.), Blackwell Publishers, Oxford, 2000

¹⁷ <https://vimeo.com/261285452>

¹⁸ Edward W. Said, **Kültür ve Emperyalizm**, çev. N. Alpay, İstanbul: Hil. (Orijinal basım tarihi: 1993), 2016; Edward W. Said, **İktidar, Siyaset ve Kültür**, çev. S. Özer, Ankara: Hece. (Orijinal basım tarihi: 2001), 2016; Edward W. Said, **Yersiz Yurtsuz**, çev. A. Ülçer, İstanbul: Metis. (Orijinal basım tarihi: 1999), 2014; Edward W. Said, **Sürgün Üzerine Düşünceler**, çev. S. Özer, Ankara: Hece. (Orijinal basım tarihi: 2000), 2015

¹⁹ <http://erkan-ozgen.blogspot.com/2008/01/road-to-tate-modern.html>

ortaya çıkmaktadır. Yerlerin ve temsillerinin eleştirel olarak ele alındığı çalışmalardan biri de Şener Özmen'in 2004 yılında ürettiği "Bizim Köy" adlı videosudur. Videoda bir iç mekânda yan yana durmuş şarkı söyleyen iki kız çocuğu Kürtçe bir şarkı söylemektedir. Video ilerledikçe yüzlerinde şiddetin izleri belirmeye başlayan kızlar şarkıyı donuk bir yüz ifadesiyle söylemeye devam ederler. Bölgede yaşanan toplumsal travmaların, sızma, manipülasyon ve içdiş etme pratikleri bağlamında temsili videoya yansımaktadır.

Doğus ve batı, çeper ve merkez, bir evin içi ve dışı ve bunlar arasındaki ilişkiye işaret eden video üretimlerden biri Nil Yalter'in, eğitim ve hizmet alanında projeler yürüten AÇEV (Anne Çocuk Eğitim Vakfı) ile kurduğu iş birliğinin sonucunda ortaya çıkan "Diyarbakır / Mardin / İstanbul" (2005) isimli çalışmadır. Bu etkileşimli video üretiminde sanatçı, AÇEV'in eğitim programına katılan kadınlar, erkekler ve çocuklar ile birlikte çalışmıştır. Vakfın yürüttüğü bu programlarda, özellikle, Türkiye'nin doğusunda yaşayan ve 2000'li yılların başında hala %19 gibi bir orana sahip olan okuma-yazma bilmeyen kadın nüfusu öncelikli hedef kitledir. Nil Yalter de sosyo-ekonomik açıdan düşük gelirli ve eğitim olanaklarından yoksun kalan bu aileler yararına yürütülen eğitim programlarındaki süreci izler. Sanatçı, eğitim programına katılan insanların yaşam hikayelerini kayda alır, söyleşiler gerçekleştirir ve bu tanıklıkları geniş bir coğrafyanın kültürel katmanlarıyla harmanlar. Görüntülerde, zaman ve mekân olguları, tarihi yapılarla insan portreleri birbirine çakışır, birleşir, ayrılır ve böylelikle Hititlerden Asurlara, Selçuklu'dan Bizans'a, Osmanlılar'a kültürel çeşitliliğin izleri yeniden yorumlanır. Yalın görüntülerin, dijital araçlarla işlenmesiyle ortaya çıkan bu etkileşimli videoda izlenen insanlar, Nil Yalter'e ait bu çalışmanın yalnızca öznesi konumunda değildir. Aynı zamanda yaptıkları resimlerle ve yazdıkları yazılarla da aktif birer katılımcı olarak kendilerine yer bulurlar.

Servet Koçyiğit'in "Bird Village"²⁰ (2007) videosu adını Giresun ilinin Çanakçı ilçesine bağlı bir köyden almaktadır. Bu köy, bölgede yaşayan halkın kullandığı ıslık yoluyla iletişim yöntemi olan kuş dilinin merkezi olarak kabul edilmektedir. Doğu Karadeniz'de yaygın olarak kullanılan bu iletişim biçimi 2017'de UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'ne girmiştir. Fransız dilbilimci Julien Meyer, ıslık dilinin bağımsız bir dil değil aynı kelimeleri üflemek için ıslık kullanan mevcut yerel dilin bir uzantısı olduğunu ve dünyada 70'ten fazla etnik grubun birbirleriyle iletişim kurmak

²⁰ <http://servetkocyigit.net/portfolio/bird-village-2007/>

için ıslık dilini kullandığını bulgulamıştır.²¹ Servet Koçyiğit'in videosunda birbirlerine oldukça uzak mesafede bulunan, köyün tepelerindeki figürün köyde bir evin çatısında duran başka figürlerle kuş dilindeki iletişimi izlenmektedir. Figür, diğerlerine çeşitli komutlar vermekte ve diğer insanlar da kuş dilindeki bu komutları uygulamaktadır. Her ortak dil daha dar bir kitle veya grup tarafından paylaşılan bir iletişim biçimi yaratılabilir. Video, ortak coğrafya ve ortak dil kavramı ile bir metafor olarak toplumsal iletişimde ortak dil arayışlarına coğrafi bir mekân üzerinden vurgu yapmaktadır.

Merkez-çevre ve yerel-küresel arasındaki gerilimi sorgulamak için kara mizahı kullanan sanatçı Fikret Atay "Paris Köyü" (2014) isimli videosu, Siirt/Erüh arasında gerçekte var olan bir köyde geçmektedir. Absürt bir kara komedi olarak tarif edilebilecek olan video, Paris Köyü'nün Kürtçede bostanlara 'paréz' denmesiyle başlayan hikayesinden yola çıkmaktadır. Sanatçı, köyün ismine uygun bir sembol olarak düşündüğü bir Eyfel Kulesi heykeli hazırlayıp köye getirmiştir. Ancak köyün ileri gelenleri kuleyi istememekte gençler ise istemektedir ve kulenin kabul edilip edilmemesi yönünde tartışma çıkmaktadır. Videoda, yaşlılar ile gençler arasında ortak yol bulunarak kuleye hoparlör takılmış ayrıca alem ve minareye benzeyen eklemelerle yeni bir yapı üretilmiştir. Paris olmayan bir köy ve Eyfel olmayan bir kule ile nihayetinde ortaya hibrit bir yapı çıkmaktadır.



Kaynak: <https://www.haber247.com/504727-siirtin-paris-koyune-bir-eyfel-lazimdi-01-10-2014.html>

Resim 0.4. Fikret Atay, "Paris Köyü" (2014)

²¹ Julien Meyer, **Whistled Languages: A Worldwide Inquiry on Human Whistled Speech**, Springer, 2015

Hakan Kırdar'ın "Asansör" (2007), Gülsün Karamustafa'nın "Hamam Karşısı İtiraflar" (2010), Hasan Özgür Top'un "İşte Bu Bir İstikrardır" (2010), Nilbar Güreş'in "Açık Telefon Kulübesi Serisi" (2011), Çiçek Kahraman'ın "Bütün Mahalleli Duysun" (2015) isimli çalışmalarında da olduğu gibi mimari ve coğrafi mekân üzerinden bireysel hikâyeleri içeren video üretimler, görsel bir toplumsal bellek deposu olarak işlev görmektedir. Coğrafya ve yer gibi parçalı, çelişkili ve çatışmalı bir ilişki içinde olan mekânlar ve oluşumlar içeren bir olgu da kamusal alandır. Kamusal alana dahil olma ve bu alanı kullanma biçimleri hiçbir zaman değişmez olmamıştır. Kamusal alana yönelik üretilen sanat yapıtları da farklı şekillerde okunabilecek çeşitli kavrayış ve anlamlara sahip olmuşlardır.

3.1.2. Kamusal Alan

Kamusal alan, birbirinden koparılamaz tasarlanan, yaşanan, algılanan olarak üç inşa aracılığıyla gerçekleşen toplumsal bir üretim alanı olarak tarif edilmektedir. Toplumsal karşılaşma mekânları, eşit koşulların paylaşıldığı, kentsel belleğin üretildiği ya da bu bilincin gelişebildiği yerler olarak kamusal alanlar kolektif bellek açısından önemli bir unsur olmuştur. Habermas²², kamusal alanı bireylerin fikir alışverişi yaptıkları, ortak bir paydada buluştukları, kamuoyu oluşturdukları toplumsal bir etkinlik alanı olarak açıklanmaktadır. Çoğunlukla normatif ve idealist olarak görülen bu tanımlama kamusal alanı her türlü çıkardan arınmış bağımsız bir mekân olarak tarif etmektedir. Lefebvre'e²³ göre bu homojenlik yanılsaması, özneler arasındaki bilgi ve güç iktidarını doğallaştırır ve mekânın masum olduğu yanılsamasını dayatır. Bu anlamda kamusal alan tartışmaları, normatif, mutlakiyetçi nesnelleştirici bakış açısından psikanaliz, feminist eleştiri, post-yapısalcı ve postmodernist teorilerle araştırılan yorumlayıcı ve öznel kavramlaştırma yönünde ilerlemektedir. Oscar Negt ve Alexander Kluge kamusal alanın çoğulluk vurgusunu deneyim kavramına işaret ederek çözümler. Kolektif deneyimi örgütleyen mekânlar olarak kamusal alanda "karşı kamusalılıklar" ²⁴ vardır. Günümüzde kamusal alan bütünlüklü olmayan çatışmacı, farklı ve birbirine karşıt öznelliklerin barınabildiği bir düzlem olarak, farklı ideolojik

²² Jürgen Habermas, **Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1997

²³ Henri Lefebvre, **The Production of Space**, Blackwell, Oxford, İngiltere ve Cambridge, ABD, 1991, s.44

²⁴ Oscar Negt ve Alexander Kluge, **Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Sphere (1972)**, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993

pozisyonların güç ve hakimiyet için çekiştikleri bir muharebe alanı²⁵ olarak tanımlanmaktadır.

Karşı kamusalılıklar, söylem ve uygulama alanı olarak normatif ya da mevcut hâkim kamusalılıklar karşısında farklı kimlik ve pratiklere uydurulmasını öngörmektedir. Bu pratikler, muhalif söylem ile farklılıkların ve öteki olanın dolaşımına yöneliktir. Richard Sennett, kent tasarımı ve toplumsal yaşam pratikleri arasındaki gerilimin nötr, değişmez mekânlar ve benzer kentler yaratarak değil bu ayrımları ortadan kaldırarak, farklılıklara ve kendine özgülüğün zenginliğine alan açarak çözümlenebileceğini ileri sürer. Yazar, “Gözün Vicdanı”²⁶ ile dilin ve gözün gücünün eleştirel kuvvete hizmet edebileceğini ima eder. Görsel yaşantının vicdanı uyurabileceğine, görmenin bir metafor olması ötesinde kavrama ve idrakte ilişkili bir eylem olabileceğine işaret eder. Bu anlamda video sanatı, toplumsal bellek bağlamında karşı kamusalılıkların kabulüne açılan, deneyimin görsel yorumlama aracılığıyla kazanılabileceği fikrini taşıyabilir.

Türkiye’de özellikle 1990’lı yılların başlarından itibaren ele alınan kamusal alan kavramı akademik bağlamda yine bu yıllarda tartışılmaya başlamıştır. Türkiye’de kamusal mekân genelde devletle ilişkili olan alan olarak algılanmış, herkesin özgürce kullanımına açık bir mekân olma niteliği sorgulanmıştır. Kamusal alanı merkezine alan eleştirel sanat pratikleri, demokratik konsensüsün mekânı olarak idealize edilen kamusal alanın iktidar, devlet otoritesi, küresel kapitalizm, teknoloji sistemleri, ideolojik baskı mekanizmaları ve içselleştirilmiş denetim/sansür ilişkileri karşısında aşınan anlamına yönelmiştir.

Kentlere toplumsal adalet perspektifinden bakıldığında temelde toplumsal eşitsizliklerin ve bu eşitsizliğe bağlı olarak mekânsal ayrışmaların alanı oldukları görülmektedir. Can Altan’ın “Kâğıt Toplayıcıları” (2003), kamusal alanın aynı anda hem gelir eşitsizliğinin birer sahnesi hem de gizli birer perdesi olma durumunu ele almaktadır. Geri dönüşüme uğrayabilecek atıkları toplayıp satarak geçimini sağlayan kâğıt toplayıcılarını çalışırken gösteren video Ankara’da çekilmiştir. Atık kâğıtlardan yapılan bir perdede izlenen video daha bütüncül bir enstalasyonun parçasıdır. Bir platformun üzerinde, kutuların üzerine konmuş A4 atık kâğıtlar ve tavandan bunların

²⁵ Chantal Mouffe, **The Democratic Paradox**, Verso, Londra, 2000

²⁶ Richard Sennett, **Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam**, çev. Süha Sertabiboğlu ve Can Kurultay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019

üzerine sarkıtılan zimbalar yer almaktadır. İzleyici kendi seçtiği kağıtları zimba ile birleştirip alabilmektedir. Video, toplumsal eşitsizlik, emek sömürsü, çevresel atık ve göçmenlik gibi meselelerin odağında görsel bir hafıza oluşturmaktadır.



Kaynak: <http://universes-in-universe.de/car/istanbul/2003/antrepo1/e-tour-16.htm>

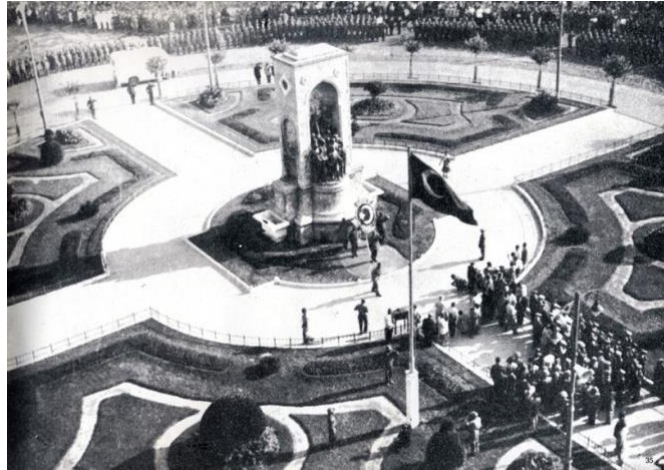
Resim 0.5. Can Altay, “Kâğıt Toplayıcıları” (2003)

Küreselleşme ile birlikte kent kavramı değişime uğramış ve sermayenin üretim mekânı haline gelmiştir. İstanbul da serbest pazar ekonomisinin belirleyici olduğu yeni kentleşme dinamiklerinin 1980 sonrası tüm boyutlarıyla gerçekleştiği kentlerden biri olmuştur. Ergin Çavuşoğlu’nun “Tahtakale”²⁷ (2004) isimli dört kanallı video çalışması günümüz küresel ekonomi dinamikleri içinde eski bir şehir pazarında, kamusal alanda cereyan eden bir değiş tokuş ve akış manzarasını paylaşmaktadır. Videoda ticari önemi yüzyıllar öncesine kadar uzanan, günümüzde de bir ticaret ve iş bölgesi olma özelliğini sürdüren Tahtakale semti gibi mikro bir kamusal alanın da küresel değerler ve ekonomik güç sistemleri tarafından nasıl etkilendiği gösterilmektedir. Gayri resmi bir döviz piyasasının aktığı gündelik sahnelerle odaklanan videoda ekranlardan ikisi cep telefonlarını kullanarak döviz ve altın ile uğraşan piyasa tüccarlarının günlük faaliyetlerini, üçüncü ekran tüccarların kendi işaret ve jestüel dillerini, dördüncü ekran da dükkanlara sırtlarında mal taşıyan hamallar izlenmektedir.

Meydanlar, mekânla ilişki bağlamında kişisel ve kolektif hafızanın oluşmasında etkin bir rol oynamaktadır. Geçmiş, şimdi ve geleceğe yönelik mekânsal

²⁷ <https://www.ergincavusoglu.com/video-installations/tahtakale>

bir düzenleme yaratabilen meydanlar, hatırlama ve unutmanın diyalogunu açık biçimde hafızayla ilişkilendir. Çünkü bir meydanın değişim süreciyle birlikte neyin hatırlanıp neyin unutulacağına sınırları çizilebilir ve bu mekânsal ifade hafızanın işlevini de dile getirmektedir. Gülsün Karamustafa'nın "Meydanın Belleği" (2005), Taksim Meydanı'na bakan bir apartman dairesinin içindeki gündelik yaşamı ve meydanın tarihini çift kanallı olarak aktarıldığı, kamusal alan ile bireysel alan arasındaki ilişkiyi ele alan bir video çalışması olmuştur. Videoda, biri iç mekânda bir aileyi, diğeri de Taksim Meydanı'ndan çeşitli sahneleri göstermektedir. Belge görüntülerden oluşan meydan sahneleri ağırlıklı olarak 1930'lardan 1980'lerin sonlarına uzanan süreçte meydanla ilişkili başlıca olayları içermektedir. Türkiye tarihindeki siyasi ve toplumsal olayların meydanın tarihi ile ilişki kurduğu sahnelerde Cumhuriyet Anıtı'nın açılış töreni, 6-7 Eylül 1955 olayları, 27 Mayıs 1960 askeri darbesi, "Kanlı Pazar" olayları, 30'u aşkın kişinin öldürüldüğü 1 Mayıs 1977 protestoları, Tarlabası yıkımı gibi kutlamalar, protestolar, direnişler, cinayetler, törenlere tanık olan meydanın belleği izlenmektedir. Diğer sahne, meydana yansıyan tüm olayların ev içindeki aile fertlerinin gündelik yaşam akışına etkisi izlenmektedir. Bu diyalogsuz ve sessiz sahnelerde mutluluğun, endişenin, korkunun, öfkenin ve çaresizliğin ifadeleri kendini göstermektedir. Gülsün Karamustafa videoda meydan, kamusal alan ve toplumsal hafıza arasındaki bağlantıları kurmayı izleyiciye bırakmaktadır.



Kaynak: <https://www.istanbulmodern.org/en/collection/photography-collection/5?t=3&id=1174>

Resim 0.6. Gülsün Karamustafa, "Meydanın Belleği" (2005)

Merkez ve periferi arasındaki sınırlar, göç, kimlik ve kent gibi kültürel fenomenleri ele aldığı çalışmalarında kişisel ve toplumsal bellek kavramlarına odaklanan Ferhat Özgür'ün "Biz Hurda Sesleriyle Konuşuruz" (2006) isimli video çalışması, Ankara varoşlarından hiper-uydu kentlerin fon olarak izlendiği sahnelere, sanatçının özel alanlarda tanık olduğu ya da kurguladığı kişisel hikayelere, kent ve bellek olgularını mercek altına almaktadır. Ankara'da Şahinler Metal adlı küçük bir atölyede gerçekleştirilmiş olan video, günde ortalama 60 kg hurda alabilen bir konteynırı ve burada çalışan, on yıldır hurda sesleriyle yaşayan Recep, Turan ve Duran'ın hikayesini merkezine almaktadır. Konteynıra yerleştirilen hurdaların daha sonra geri dönüşüm sürecinde kullanılmak üzere Ankara'dan İstanbul'a uzanan süreci, kentteki emeğin ve üretimdeki farklılaşmanın mekânsal örgütlenmedeki dönüşümlerini de vurgulamaktadır.

Nevin Aladağ'ın "City Language I"²⁸ (2009) isimli videosu ses aracılığıyla kamusal alana odaklanmaktadır. Kentsel mekânların toplumsal ve politik sınırları üzerinden bir çevrenin inşasında sesin rolüne işaret eden sanatçının videosu İstanbul'un çeşitli kamusal alanlarında çekilmiştir. Video, flüt, tef ve saz gibi müzik aletlerinin kentin farklı alanlarında rüzgâr, su, sokak ve güvercinler ile etkileşimini yansıtmaktadır. Bir meydanda güvercinlerin sazı gagalamaları, tefin vapurun arkasından suda sürüklenmesi, boğaz köprüsündeki rüzgârın flüte çarpması gibi bu enstrümanlardan sıra dışı yöntemlerle sesler çıkartılmaktadır. Kamusal alan bir müzisyene, duyduklarımız ise şehrin sesine dönüşmektedir.

Deniz Gül'ün "Kriz"²⁹ (2010) videosu sanatçının İstanbul Caddebostan'da gerçekleştirdiği bir kamusal alan performansıdır. Video dokümantasyon olarak "Kriz'de, sanatçı sokak zemininde bir grup alışveriş çantasını sergilemekte ve yoldan geçenlere satmaya çalışmaktadır. Performansın gerçekleştiği meydan yüzlerce insanın özellikle cumartesi günleri mağazaların önünden geçip uğradığı bir alışveriş bölgesidir. Caddenin ortasında 3 metrekarelik bir alanda Dkny, Adidas, Gucci, Zara gibi "marka" çantalarını bir tuvale koyması ve sokak tüccarı gibi satmaya çalışması, sanatçının mekânın üretimini hem fiziksel hem de toplumsal olarak sorgulamasına işaret etmektedir. Performans, sahtelik/gerçeklik, kamusal alan/geçici mekân, sanat-

²⁸ <https://vimeo.com/122431585>

²⁹ <https://vimeo.com/63570755>

meta ilişkisi üzerinden anlama dair bir toplumsal araştırma eylemi olarak gerçekleşmektedir.

Volkan Kızıltunç'un "The Nightwatch"³⁰ (2011) isimli üç kanallı video çalışması birey ve onun kentsel çevresi arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Nightwatch, gece boyunca İstanbul ve Viyana sokaklarında, kamusal alanda gezinen bir dış gözün tanıklığı olarak izlenmektedir. Video, gündelik yaşamın akışını, şehirdeki insanların kamusal alandaki davranış kodlarını, kentlerin mimari, sosyolojik ve kültürel kimliği üzerinden izleyici ile paylaşan görsel bir ritim yaratmaktadır.

Pınar Öğrenci'nin "Yıkılmakta Olan Yeni Yapılar" (2011-2013) isimli video yerleştirmesi, mekân, birey ve kent ilişkisine odaklanmaktadır. Düzenlemeyle mekân içinde mekân yaratan sanatçı, inşaat alanlarını çevreleyerek kapatan panelleri kullanmış, bu ahşap panellerde açtığı deliklerden izlenen iki video çalışması gerçekleştirmiştir. Videolardan biri Hamburg'dan bir alışveriş merkezi, diğeri de Taksim'de yayalaştırma çalışmalarını göstermektedir. İzleyiciyi pasif bir gözlemci konumuna getiren ve birey ile olay/durum arasında kontrolü güç bir mesafe açan yerleştirme, politik iktidarın mekânın toplumsal üretimine nasıl yansıdığı, bellek-hatırlama-unutma pratiğinin iktidar tarafından nasıl şekillendirilebildiğine işaret etmektedir.

Kentsel mekânın kimliğini biçimlendiren kamusal alanlar toplumsal hafızayı da oluşturan ortak mekânlardır. Erdal İnci'nin "Taksim Spirali"³¹ (2013) isimli videosu da kamusal alanın ve meydanın tarihi ile bireysel/kolektif hafızadaki imgesine işaret etmektedir. Sanatçının Taksim meydanında yaptığı 10 dakikalık bir yürüyüşün ardışık anlarını üst üste bindirerek yarattığı hareketten oluşan videoda, meydandaki bir direğin etrafında sürekli olarak daireler çizen çoğaltılmış figürler izlenmektedir. Video, düz çizgisel zaman anlayışına karşı döngüsel zamana dair bir göndermeyi içeren hareketle birlikte mekânın/meydanın/bireyin tarihinin yaşadığımız anda da sürüyor olduğuna işaret etmektedir.

³⁰ <https://www.volkankiziltunc.com/the-nightwatch>

³¹ <https://vimeo.com/87307556>



Kaynak: <https://erdalinci.com/#>

Resim 0.7. Erdal İnci, “Taksim Spirali” (2013)

Hera Büyüктаşçıyan'ın “Kırmızı Hat” (2014) isimli videosunda küçük bir kız çocuğunun babasının video çekimlerine modellik etmesi izlenmektedir. Hera Büyüктаşçıyan'ın özel aile arşivlerinden bulduğu bu sahneler kamusal ve bireysel hafıza arasındaki ilişkiyi nostalji çağrışımları ile harekete geçirmektedir. Hafızadaki kesintilere ve sürekliliklere dikkat çeken sanatçının büyük babası Theodoros Adamandidis tarafından 1962 yılında çekilmiş 8 mm'lik bu filmde sanatçının annesi olan kırmızı ceketli küçük kız Taksim Meydanı'ndaki demir korkuluklar boyunca ilerlemektedir. Korkuluklar boyunca atılan her adımın çizmek durumunda kalınan ve dayatılan sınırlara ve hatlara gönderme yapmaktadır. Bu sessiz kısa video, 6-7 Eylül 1955 olaylarından sonra kaydedilmiştir. Sanatçı, kent ve kamusal alanın tarihsel anlamına dair bir belgeyle etnik köken, kimlik ve bellek kavramlara dair bir okuma önermektedir.

Artıkışler Collective “İstanbul'un Artığı”³² (2014) isimli video, sokağa atılmış çöplerin rotasını takip ederek atık toplayıcılarının gündelik yaşamlarını göstermektedir. Bu takipte kent mekânlarına odaklanan video, İstanbul'un iki farklı semti olan Beyoğlu ve Ümraniye'deki atık toplayıcıların hızla dönüşen İstanbul'a ne şekilde eklemlediğinin de birer belgesi olarak izlenmektedir. 28 Nisan 1993'te Ümraniye'deki çöplüğün patlamasıyla 39 kişinin öldüğü bu semtte atığın 27 gün boyunca 27 farklı halinin izini süren video, kamusal alan üzerinden kentsel dönüşüme

³² <http://artikisler.net/works-isler/382/>

dair bir belge de oluşturmaktadır. Aynı zamanda toplayıcıların ve atıkçıların gözünden kente bakan video, göç, etnik kimlik, çocuk işçilik, iş güvenliği ve mağduriyet gibi birbirleri içine geçen olgulara işaret ederken bu pratiklerin insan yaşamına etkisini de görünür kılınmaktadır.

Kentin seslerine ve ses üzerinden ortak mekânların kültürel ve politik anlamına odaklanan çalışmalardan olan “DengenBajer / Şehrin Sesleri”³³ (2014), Murat Eşiyok ve Serdar Bayram’ın ortak üretimleridir. Sokakları dolduran çocuklar, demirciler, sokak satıcıları, kahvehaneler, çan sesleriyle Diyarbakır’da gündelik yaşamdan sahnelerle başlayan videodaki kentin sesi, karanlığın bastırmasıyla duyulan siren sesleri, ısıklar ve sloganların gürültüsüne dönüşmektedir. Kente sesleriyle bakan video, geçmişin çok kültürlü yapısında kaybolan seslerden mücadele ve direnişin seslerine uzanarak seslerle birlikte ait oldukları mekânları da belgelemektedir.



Kaynak: <https://vimeo.com/228298973>

Resim 0.8. Murat Eşiyok-Serdar Bayram, “DengenBajer/Şehrin Sesleri” (2014)

Deniz Özden’in “Bir Maç Günlüğü”³⁴ (2014) isimli videosu, bir mahalle kıraathanesinde bir grup erkeğin, milli takım için kritik olan Türkiye-Hollanda maçını izledikleri görünmektedir. İzleyici yalnızca televizyondan gelen sesi duymakta ve televizyonu izleyen insanların tepkilerini görmektedir. Videonun sonlarına doğru izleyici arka fondaki seslerden ve kıraathanenin sokağa bakan camlarından görülebilen bir hareketlenmenin başladığını anlamaktadır. Maç izlemeye devam eden

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=N9ywi-Z2tVI>

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=BKTbAR4zcAI>

insanların arkasında, kıraathanenin sokağa bakan bütün camlarını kaplayan biber gazı, slogan atan, koşan, kendilerini korumaya çalışan, nefessiz kalan insanlar izlenmektedir. Ancak dışarıda yaşananlar, mahalle kahvesinde milli maç heyecanı yaşayan grubunun dikkatini çekmemektedir. Video, tek plan ve tek mekândan, Gezi Parkı olaylarına referans vermekte, kamusal alan üzerindeki tüm tartışmalara dair toplumsal bir tablo çıkarmaktadır.

Gülçin Aksoy'un "Kabataş Şantiye" (2015) isimli videosu İstanbul Kabataş'taki metro çıkışı ile cadde arasına bırakılmış sarı şeritli beton bariyer gösterilmektedir. Bariyer, sanatçının gündelik güzergahında bulunmakta ve çalıştığı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne her gün aynı bariyerin etrafından geçerek gitmektedir. Sanatçının yürüyüş güzergahında 2015 yılında başlayan "Kabataş-Beşiktaş-Mahmutbey" projesine o dönemde meslek odaları ve çevrede yaşayan kent sakinleri itiraz etmişlerdir. Proje, özellikle Kabataş-Beşiktaş arasındaki sahile paralel hat üzerindeki birçok yeşil alanı şantiyeye çevirip erişime engellediği için gerekliliği oldukça tartışmalı hale gelmiştir. Video, kentsel dönüşüm tanımıyla bir kentsel şantiye alanına dönüşen İstanbul'a odaklanmakta, bariyerler aracılığıyla bölünen kent mekânlarına işaret etmektedir. Gülçin Aksoy'un "Kırpiksizler" (2018) videosu Samsun'da Kurtuluş yolu olarak inşa edilmiş bir meydana çekilmiştir. Atatürk'ün 1919'da Samsun'da karaya çıktığı yer de eski adıyla tütün iskelesinde yer alan bir kamusal alanda mizansen düzenlemesi videonun sahnesini oluşturmaktadır. Bu düzenleme Atatürk ve 18 silah arkadaşının karaya çıkışını temsil etmektedir. Denizin üzerindeki kazıklara yerleştirilmiş düzenlemedeki heykeller zamanın etkisiyle yıpranmış, bozulmuş ve deforme olmuşlardır. Kamusal alanın resmi tarihlerle şekillendiği ve güncel konjonktürde anlamının nasıl dönüştüğüne ilişkin bu bakış geçmişin tezahürü olarak ortaya çıkmaktadır.

Şener Özmen'in "Bariyerin Arkası" (2019) isimli videosu yaşadığı kentte (Diyarbakır), özellikle Sur'da yoğunlaşan çatışmaları müteakiben halkla güvenlik güçleri arasına 'güvenlik amacıyla' perdelenmiş, kenti yaşanması zor bir labirente dönüştürmüş olan beton bariyerlere odaklanmaktadır. "Yeni" duruma uygun ruh ve davranış kalıpları yaratan bariyerler, kentin bu tarz bir mimari müdahaleyle parçalanmasının, safların da netleşeceği düşüncesine dayandığını, kentin tanık olmak istemediği kaotik görüntülerle göstermektedir. Olağanüstü Hal Yasakların geçici olarak kalktığı, sadece belli bir sokağa giriş izni verilen bir dönemde, eşinin

çocukluğunu geçirdiği binanın akıbetini görmek ama en çok da orada neler yaşandığını ve geride neyin kaldığını görmek için gittiklerinde, tanık oldukları manzaranın, o güne değin yaşadıklarından çok daha farklı olduğu gerçeğiyle yüzleşmişlerdir. Özmen'in kamerasına takılan görüntülerde, Sur'da yaşayan ancak çatışmalarla birlikte orayı apar topar terk eden halkın, ziyaretçilerle göz teması kurmaması, herkesin içinin derinliklerine gömdüğü kendi derdine yandığı, uzun cümlelerin olmadığı, alışılmadık bir yas havası solunmaktadır. Özmen, diğer videolarından farklı olarak, bu videoyu önüne başlık, sonuna klasik karartmayla birlikte birtakım yazılar koymadan sergilemiştir.

Hamza Kırbaş'ın "Alan İktidarcılığı" (2019) isimli videosu sanatçının İstanbul'un altı farklı noktasında bir gün boyunca sergilediği harekete duyarlı on adet salça kutusuyla gerçekleştirdiği kamusal alan çalışmasıdır. Çalışmanın referans noktası erkek ve kız çocuklarının beraber oynadıkları bir sokak oyunu olmuştur. Çocuklar ayaklarının altına bağladıkları salça kutularıyla bir yarışa başlarlar, oyunda kız çocukları da erkek rolüne bürünmektedirler ve oyunu oynayan çocuklar; ben daha büyük oldum! Hayır, birinci benim! Ben sizden daha büyük oldum! Gibi cümlelerden oluşan bir diyalog içerisine girerler. Bu diyaloglar metaforik olarak sosyolojik ve psikolojik bağlamda iktidarcılık olgusunun mekân/kamusal alan kavramıyla ilişkisine işaret etmektedir.

Berkay Tuncay'ın "Poems from Instant Messaging/ASMR"³⁵ (2020) videosu, genellikle büyük şehirlerde yaşayan insanların, işlerinden evlerine geldiklerinde gündelik yaşamdan bir kaçış metodu olarak youtube üzerinden izledikleri rahatlatıcı/tetikleyici sesler/videoları referans almaktadır. Sanatçın, anlık mesajlaşmalardan oluşturduğu kendi şiirlerini ASMR videolarıyla tanınan bir karakter olan youtuber Nynke Norberhuis'e okutmuştur. Günümüzde yeni bir tür kamusal alan olarak internet'i inceleyen sanatçının videosuna yine youtube üzerinden erişilmektedir. Kamusal alan olarak internetin, eleştirel bağlamda mülkiyet ve sermaye ilişkileri üzerinden ele alındığı video, ağı kontrol edenlerin iktidar ve gücü ellerinde tutmalarıyla oluşan eşitsizliğin hemen her kamusal alan gibi dijital platformda da işlediğine dikkat çekmektedir. Bu platformlar da tıpkı kamusal alanlarda olduğu gibi bireyin kendini ifade biçimlerinin çeşitliliğini ele almaktadır.

³⁵ https://www.youtube.com/watch?v=0Cp_Ab6EYrI&t=10s

Küreselleşme ve teknolojiadaki gelişmelerin sonucu olarak dijital kültür araçlarının çok daha fazla dolaşıma girmesiyle birlikte belleğin de dijitalleştiği ileri sürülmektedir.³⁶ Belleğin bir takım dijital araçlar yoluyla üretilebilir, depolanabilir ve geleceğe aktarılabilir olması ile geniş bir topos içeren dijital araçlar, sanal platformlar, metaverse mekânlar ile genişleyen kamusal alan kavramı günümüzde tartışılan konulardan biri haline gelmiştir. İçerikleri kullanıcıların oluşturduğu Wikipedia, Facebook, Twitter, Instagram, Ekşisözlük gibi sanal mekânların her türlü bilginin, deneyimin, olgunun üretildiği, tartışıldığı, paylaşıldığı ve saklandığı yeni küresel bellek mekânlarına dönüştüğü düşünülmekte, küresel bellek mekânları bireyler üzerinden kolektif belleğin de oluşturulduğu yeni bir topos (yer/alan) olarak ele alınmaktadır.³⁷ Dijital sanal ve siber uzam ile kamusal/kentsel uzamın melezleşmesinin yarattığı “özerklik uzamının”³⁸ kamusal alan üzerinde hak talep eden ve bu talebi örgütlenme becerileriyle gerçekleştirip sürdüren toplumsal hareketleri de genişleteceği ileri sürülmektedir. Dolayısıyla bu hareketlerden beslenen yaratıcı üretim yöntemleri siber ya da fiziksel mekânlarda olsun özerklik uzamının yaratılmasında sürekliliği besleyen bir niteliğe kavuşacağı öngörülebilir.

3.1.3. Kent ve Kentsel Dönüşüm

Kent, toplumsal, politik ve ekonomik ilişkilerin hem örgütlendiği hem de değişime uğrayarak karmaşıklaştığı mekânlar halini almıştır. Uygarlık tarihini kentler üzerinden yazan John Reader³⁹ kentin sahne olduğu iktisadi, toplumsal ve kültürel değişimleri kentleşmenin topografik, ekolojik ve ekonomik boyutlarıyla ele alır. Feodaliteden endüstri devrimine, dünya savaşlarından küreselleşmeye farklı dinamiklerle şekillenen kentler günümüzde de merkezkaç dinamiklerle planlı/plansız şekilde merkezden çeperlere yayılmaya devam etmektedir.

Batıda nüfus artışı ve kırsaldan göçe bağlı olarak yığılma sonucunda özellikle Berlin’de ortaya çıkan “kiracı kıışalaları”⁴⁰ kavramı, Türkiye’de ise benzer dinamiklerle

³⁶ José van Dijk, **Mediated Memories in the Digital Age**, Stanford: Stanford University Press. 2007, s. 49

³⁷ Christian Pentzold, **Fixing the Floating Gap: The Online Encyclopaedia Wikipedia as Global Memory Place**. *Memory Studies* 2(2), 2009, 255-272

³⁸ Manuel Castells, **İsyân ve Umut Ağları: İnternet Çağında Toplumsal Hareketler**, çev. Ebru Kılıç, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 192

³⁹ John Reader, **Şehirler**, YKY, İstanbul, 2006

⁴⁰ Walter Benjamin, **Radıyo Benjamin**, haz. Lecia Rosenthal, çev. Cemal Ener ve Elif Okan Gezmiş, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, ss. 94-101

gerçekleşen gecekondulaşma ve çarpık kentleşme yerini merkezi yönetim ve sermayenin desteklediği toplu konut olgusuna bırakmıştır. Barınma koşullarının ekonomik sınıflara göre iktisadi biçimlenmesi, yatay eksenden dikey eksene genişleme, dışlama ve içirme politikalarıyla içe dönük, kopukluk ve ayrıştırma sonucu karışan ama kaynaşmayan⁴¹ yalıtılmış mekânlara bölünme günümüz kentlerini biçimlendirmiştir. Gecekondu yerleşim yerlerine toplu konutlar, ormanlık alanlara kapalı/korunaklı özel siteler inşa edilmeye devam etmekte, kentsel alanlar saçaklanarak yayılmaktadır. Gecekondu ve çöküntü bölgelerinde uygulanan yenileme ve dönüşüm projeleri, zaten toplumsal olarak bölünmüş kent mekânının daha da bölünmesine neden olmaktadır. Kentsel dönüşüm uygulamalarının yol açtığı toplumsal parçalanmalar sonucunda kimi bireylere ayrıcalık tanınırken kimi bireylerin kent hakları ellerinden alınmaktadır. Bu anlamda kentsel dönüşüm politikaları direkt olarak toplumsal bir meseledir.

Kentsel dönüşüm politikaları, sınıfsal, etnik, dinsel, kültürel, cinsiyet kimliklerinin kentteki “yer” seçimleri ya da hayatta kalma stratejilerinde önemli dönüşümleri de beraberinde getirmektedir. Toplumsal ve kültürel özellikler gözetilmenden, toplumsal dokuyla ilişki kurulmadan gerçekleştirilen yenileme, dönüşüm ya da mutenalaştırma (soylulaştırma) girişimleri, kent mekânındaki ayrışmayı yeniden şekillendirmektedir. Kent aynı zamanda aidiyet ve kimliğe yönelik açılımlarıyla hafıza mekânıdır. Pierre Nora'ya⁴² göre toplumsal, siyasal ve kültürel mücadeleler alanı olarak sembolik anlam ve pratikleri içeren hafıza mekânları, toplumsal hafızayı kurucu önemdedir. Bu bağlamda kentler, hafıza katmanlarının en yıkıcı biçimde erozyona uğradığı mekânlar olmuşlardır. Bu çerçevede video da sanatçıların yaşadıkları ya da dikkatlerini verdikleri kentlerdeki dönüşüm süreçlerini kayıt altına aldıkları sanatsal mecralardan biri olmuştur. Dolayısıyla video sanatı, sanatçıların mekân kavramı çerçevesinde toplumsal belleğin kaydına yönelik geliştirdikleri reflekslerin aracısı konumuna gelmiştir.

Yasemin Özcan'ın kolektif bilinç ve ortak kültürün çıkmazlarını, bu coğrafyada yaşanmış olaylar ve durumları, bireysel hafıza ve pratiğiyle ilişki içinde ele aldığı videolarından biri “Elmaslı Apt.” (2003) isimli çalışmasıdır. Galata semtindeki Elmaslı

⁴¹ Richard Sennett, **Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam**, çev. Süha Sertabiboğlu ve Can Kurultay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019

⁴² Pierre Nora, **Hafıza Mekânları**, çev. Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006

Apartman, sanatçının doğduğu ve uzun zaman yaşadığı bir konut olarak kişisel hafızasında önemli yer tutmaktadır. 2003 yılında apartmanın avlusunda demir parmaklıklar arkasına yerleştirilmiş iki tv monitöründe sergilenen bu sessiz videolardan her birinde pencerenin önünden dış dünyayı izleyen iki kadın görülmektedir. İstanbul'da kentsel soylulaştırma öncelikli olarak Beyoğlu'nda Cihangir, Galata, Asmalımescit gibi tarihi konut stokuna ev sahipliği yapan semtlerde gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Kendine özgü kentsel özelliklere sahip olan bu semtler daha önce Rum, Ermeni ve Levanten azınlıkların yaşadığı, zaman içinde çeşitli nedenlerle terk ettiği ya da terk etmek zorunda kaldıkları (1942 varlık vergisi, 6-7 Eylül 1955 olayları, 1964 yasası) bu mahalleler uzun dönem kültürel çeşitliliğin kesiştiği çok katmanlı yapıya sahip olmuşlardır. Dolayısıyla, sanatçının çocukluk ve ilk gençlik yıllarında tanık olduğu bu değişim, yalnızca kentsel soylulaştırma ve dönüşümün öteki yüzüne değil, toplumun sessizlik noktalarını içeren geçmişin teamüllerine de referans vermektedir. Geçmişle yüz yüze gelmeden, dönüşüme uğramış ve yitmiş toplumsal alanlarla ilişkiyi yeniden oluşturma zorluklarına değinen "Elmaslı Apt.", ortak geçmişimiz hakkında anlatılan sessiz bir hikâyeyi görselleştirmektedir.

Kutluğ Ataman'ın "Küba" (2004) isimli video çalışması adını İstanbul'da 1970'lerde kurulmuş olan bir gecekondu mahallesinden almaktadır. Resmi ismiyle Mehmet Nesih Özmen mahallesi, bilinen ve kabul edilen ismiyle "Küba" mahallesi Merter-Güngören ilçesine bağlıdır. 1970'li yıllarla başlayan ve 1990'lı yıllarda derinleşen politik çizgisine paralel olarak "Küba" ismini alan mahalle sakinlerinin çoğunluğunu Kürt vatandaşlar oluşturmaktadır. "Aslında Küba'da yaşayanlar ortak bir etnik, dini ya da milli gruba mensup değildirler. Onları cemaat yapan şey, kendilerini toplum dışı olarak tanımlayan ve toplum dışı kalmaya zorlayan kent yapılanması karşısında, belli bir ideolojik duruş ve siyasi mücadeleden bağımsız olarak geliştirdikleri direniş ve dayanışma hissidir."⁴³ Dolayısıyla video her ne kadar sınıfsal eşitsizlikler azınlıklar, alt kimlikler gibi kavramları tartışmaya açsa da temelde kentsel ayrışma üzerinden ortaya çıkmış olan aidiyet duygusu ve özgün bir kimlik yaratılması konusu öne çıkmaktadır. Mahallede iki yıldan fazla vakit geçirip gözlem yapan sanatçının, çocuklar, gençler, yaşlılar ve kadınlarla yaptığı görüşmeleri kayda alarak oluşturduğu 40 monoloğu, eskicilerden toplanmış birbirinden farklı televizyon

⁴³ Emre Baykal, **Kutluğ Ataman: Sen Zaten Kendini Anlat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.71

ekranları ve karşısına konan her biri başka sandalyelerle dolu bir salonda izleyiciye sunulmuştur.



Kaynak: <https://kutlugataman.com/artist/kuba>

Resim 0.9. Kutluğ Ataman, “Küba” (2004)

Toplumsal sınıf ayrımı ile birlikte büyüyen ekonomik gelir dengesizliği kentin mekânsal ayrışmasını tetiklemekte, insanları gruplandırarak kendi yaşam çevrelerine kapanmalarına neden olmaktadır. Bu olgu, yaşanılan kenti paylaşılan ortak bir kamusal alan olmaktan çıkarmakta, kentin mekânsal çözülmesini daha da güçlendirmektedir. Böylelikle “kentsel alanlar kümelenmesi”ne dönüşen⁴⁴, bir araya gelemeyen toplumsal gruplar tarafından bölüşülmüş ve parçalanmış kamusal alanlar oluşmaktadır.

Ferhat Özgür’ün “Şimdi Dans Etme Zamanı” (2008) isimli videosu, yıkıcı biçimde dönüşüme uğrayan kentte bireyin konumunu ele alan çalışmalardan biri olarak izlenmektedir. Video, türban ve islami kıyafetler içindeki bir kadını hem iç mekânda hem de dış mekânda şarkı söylerken göstermektedir. Sahnelerde, eskiden gecekondü bölgesi olan mahallenin yerini yüksek binalara ve apartmanlara bıraktığı görülmekte, bireyin kentin hızla değişen çehresine tanık olma durumu görselleştirilmektedir.

Deniz Gül’ün “Zeytinburnu Monologları” (2008-2012) isimli videosu bir kentsel çalışmayı iki formatta göstermektedir. İlki, çeşitli cepheler ve alanlarıyla konut

⁴⁴ Cânâ Bilsel, **Kentsel Dönüşüm, Çözülen Kentler ve Parçalanmış Kamusal Alan**, Mimarlık Dergisi, Sayı: 327, Mimarlar Odası Yayınları, Ankara, Ocak-Şubat 2006

binalarının yanı sıra çökmüş, boşaltılmış, harap olmuş veya yıkılmış dairelerin fotoğrafları, İkincisi çevreleriyle ilgili konuşan insanlar üzerine bir senaryo etrafında yapılmış anlatımlardır. Kurgu ve gerçeklik arasındaki deneysel arayış sınırlarında gezinen çalışma, kurumlar, yönetimler, kurallar ve bilgi tesisleri üzerine inşa edilen kentsel bölgeler arasındaki farka bir bakış açısı getirmeye çalışmaktadır. Burada gecekondu lüks dairelere dönüşmekte, apartmanlar yükselen katlara ve balkonlar, çatı katları ve bodrumlara bölünmektedir.

Kent ve kentsel dönüşüm bağlamında sanatçılar, Özellikle kent çeperlerinde farklı sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik gruplar için üretilen konut alanlarında toplumsal dışlanma mekanizmaları, yoksulluk, ayrımcılık, yabancılık, mülksüzleşme, mahrumiyet ve yerinden edilme gibi olgulara dikkat çekmektedirler. Bu olgularla birlikte toplumsal adalet, toplumsal eşitsizlik ve buna dair problemleri ele almaya yönelik toplumsal politikalar geliştirme tartışmalarına sanatçılar da katılmaktadır.

Elmas Deniz'in "Toki and Happiness"⁴⁵ (2009) isimli video çalışması, Türkiye'deki toplu konut gelişmeleri üzerinden bir şehirde yaşayan insanların temel barınma ihtiyaçlarının yaşam kaliteleri ile ilişkisini ve yaşamdaki mutluluk olgusunu ele almaktadır. Videoda tabelası görülen TOKİ, Türkiye'de özellikle toplu konut üretimi için kurulmuş olan kamu kuruluşudur. Elmas Deniz de İstanbul'un Halkalı bölgesinde yer alan bir toplu konut bölgesinde çektiği görüntülere "mutlu, çok mutlu, çok mutlu..." kelimelerini tekrarlayan metinler yerleştirmiştir. Sanatçı, sağlıklı koşullar çerçevesinde barınmanın temel bir insan hakkı olduğuna dikkat çekmekte, "mutluluk" vurgusuyla da insanların ancak dengeli ve uygun bir çevrede yaşadıklarında mutlu olabileceklerine işaret etmektedir.

⁴⁵ <http://www.elmasdeniz.com/toki.html>



Kaynak: <https://www.elmasdeniz.com/toki.html>

Resim 0.10. Elmas Deniz, “Toki ve Mutluluk” (2009)

Eski Roman yerleşimlerinden biri sayılan Sulukule, İstanbul’da yüzlerce yıllık tarihe sahip semtlerden biri olmuştur. 2006 yılında başlayan kentsel dönüşüm projesi kapsamında Sulukule, zamanla boşaltılmış ve sakinleri mahalleden çıkarılarak kent çeperlerine taşınmıştır. Proje 2012 tarihinde kamu yararı olmadığı gerekçesiyle iptal edilmiş olsa da Sulukule dönüşüm süreci tamamlanmış ve mahalle sonunda tamamen yıkılmıştır. Halil Altındere’nin “Harikalar Diyarı/Wonderland”⁴⁶ (2013) isimli videosu, Sulukule semtinin TOKİ tarafından yapılan kentsel dönüşümü, mahallede yaşayanların mağduriyeti, yerinden edilme, toplumsal ve kültürel sürekliliğin koparılması ile derinleşen toplumsal dışlanma konularına dikkat çeken üretimlerden olmuştur. Videoda, Sulukuleli rap grup Tahribadı İsyan ve Berlinli rap sanatçısı Fuat Ergin’le birlikte çalışan sanatçı, kentsel dönüşüm adı altında gerçekleştirildiği ileri sürülen soylulaştırma olgusunu rap müziğin dilini kullanarak eleştirel ve sert bir üslupla ele almıştır. Sulukule’nin kentsel dönüşüm sürecinde akademisyenler, sivil platformlar, aktivistler ve sanatçılar tarafından desteklenmiş olan mahalle direnişine de kurgusal bir gönderme içeren video, kentsel/toplumsal hareketlerle ilişkili olarak ortaya çıkmıştır.

Sulukule’de gerçekleşen soylulaştırma sürecine benzer bir dönüşüm izlenen kentsel mekânlardan biri de Tarlabası bölgesi olmuştur. 2005’te gündeme gelen dönüşüm süreci sonucunda 2010’da yıkımlar başlatılmış, yıkım yargı kararlarıyla sık

⁴⁶ <https://vimeo.com/78545350>

sık durdurulmuş ancak inşaat aktif olarak hep devam etmiştir. Tarlabası'nda yıkılan tarihi evler, bu bölgeye özgü dik sokakların teker teker yok oluşu ve yıllardır burada yaşayan bölge sakinlerinin evlerinden çıkarılışı ile derinleşen sosyo-ekonomik değişimler semtte bulunan İstanbul Adam Mickiewicz Müzesi ve çevresini de etkilemiştir. Özgür Demirci'nin Polonya-Türkiye diplomatik ilişkilerinin 600. Yıldönümü kutlamaları çerçevesinde düzenlenen kültür programı kapsamında gerçekleştirilen Mickiewicz Göçer Üniversitesi projesi kapsamında ürettiği "Bölünmüş Ekran"⁴⁷ (2014) isimli videosunda Mickiewicz Müzesi entelektüel ve sembolik bir yer edinmektedir. Mahallenin "psikocoğrafyasını" çizmeye yönelik ortaya çıkan videoda Guy Debord'un Gösteri Toplumu adlı oyunundan alıntılar, çağdaş sanatın bir kontrol ve soylulaştırma işlevinin eleştirisi olarak konumlanmaktadır. Özgür Demirci'nin diğer bir video çalışması "Beyaz Perdeden Yeşil Sahaya"⁴⁸ (2016) 2000'li yılların başında kente göçle birlikte dönüşüme uğrayan İzmir'in Basmane semtine odaklanmaktadır. Videoda, kentsel dönüşümün toplumsal ve mimari olarak yarattığı değişim 1950'li yılların başında açılmış olan Yıldız Sineması üzerinden anlatılmaktadır. Basmane semtinin toplumsal yapısı yerel göç sonucunda değişmiştir. Yıldız sinemasının zamanla kapalı futbol sahası ve bilardo salonuna dönüşme sürecine odaklanan videoda kent ve mekân toplumsal hafızanın tanığı olarak konumlandırılmıştır.

İnsel İnal'ın "An English Man in New York" (2014) isimli videosu, İstanbul'da gerçekleştirilen en kapsamlı kentsel dönüşüm bölgelerinden biri olmuş olan Fikirtepe semtini arka planına almaktadır. Videoda yarı yıkıntı yarı inşaat halinde ıssızlaşmış mahallede yaşamın sekteye uğrasa da hala aktığını gösteren sahneler izlenmektedir. Sanatçı, yıkım sürecinde mahallede hala yaşamakta olan çocukları gösterdiği videosunu Fikirtepe'de yıkılan bir gecekondundan çıkartılan pencereler ve hala bu pencerede asılı duran tül perdelerle yansıtmıştır. Video, kentlerin yok oluş süreçleri, rant ekonomisi, kent hakkı ihlali, kamu sağlığı riskleri ve sosyal eşitsizlik problemlerine kültürel hafızayı da çevreleyen bir bakış açısıyla işaret etmektedir.

Berat Işık'ın "Oasis"⁴⁹ (2014) isimli video çalışması, mekânın agresif değişimini konu alan bir kentsel dönüşüm direnişi hikayesini Diyarbakırlı Reşit Zengin isimli karakter üzerinden aktarmaktadır. Sanatçı, Güneydoğu'da yaklaşık 30 yıllık süreç içinde yaşanan yıkım politikalarını, kişisel tarih üzerinden belgeselci bir tavırla ele

⁴⁷ <http://www.ozgurdemirci.com/split-screen-2014/>

⁴⁸ <https://www.ozgurdemirci.com/from-the-silver-screen-to-soccer-field-2016/>

⁴⁹ <https://www.beratisik.com/video>

almaktadır. Video, kimlikler arası çatışmanın, devlet politikalarının, kayıpların, ideolojik, siyasal ve insani baskıların, dönüşüme uğrayan değerler ve kentsel sistemin, göçün ve ekolojinin naif ama güçlü bir kesitini sunmaktadır. 1926 doğumlu Reşit Zengin, bölgeye göçe zorlandığında yerleştiği arazide 20 yıldan fazla zamandır kendi emekleriyle bir bahçe kurmuş, burada yetiştirdiği ürünleri karşılıksız olarak yıllarca paylaşmıştır. Ancak yüksek konutların ortasında küçük bir vaha gibi kalmış bahçesini korumaya çalışan Reşit Zengin'in evi video çekiminden üç ay sonra belediye tarafında yıkılmış ve kendisi de kentsel dönüşüm kapsamında yapılan apartmanlardan birine yerleştirilmiştir. Video, hala toprağına ve bahçesine her gün gidip gelerek bakmaya çalışan Reşit Zengin'in kişisel hikayesini mekân, tarih ve gündelik yaşamı kapsayan eko-eleştirel çerçevede aktarmaktadır.



Kaynak: <https://www.beratisik.com/video>

Resim 0.11. Berat Işık, "Oasis" (2014)

Kent, hafıza, savaş ve göç kavramları çerçevesinde ortaya çıkan işler üreten Pınar Öğrenci'nin özelleştirme, rant ekonomisi ve mimarının sermaye ile olan ilişkisini ele aldığı "Ada Otel" (2014) video, fotoğraf ve dokümanter formda izlenmiştir. Sanatçı, "Kutsallığın Evrimi" (2015) isimli videosunda da kişisel tarihi ile toplumsal belleğin izlerini yine kentsel dönüşüm adı altında agresif bir talana uğrayan Van şehrini merkezine alarak araştırmıştır. Videoda, Van arkeoloji Müzesi'nin bahçesinde, antik taşların arkasında yükselen AVM inşaatının demirleri fark edilmeden silinerek ufuktan kaybolursa da çalışma, tarih ve hafızanın mimarlık ve kentsel topografya ile ilişkisini belirginleştirmektedir.

2014 yılında Taksim İlk Yardım Hastanesi'nin yıkım ve yenilenme sürecine tanık olan Gözde İlkin'in "Lekeli Mülk" (2015) isimli videosu sanatçının atölyesinin penceresinden gerçekleştirdiği kayıtlardan oluşmaktadır. Kentsel hafızayı silen, yenileyen inşa halindeki alanları, kronik ağrılı alanlar olarak düşünmeye başlayan sanatçı, bu içeriği "Hayalet Uzun" sendromu ile özdeşleştirmektedir. Artık olmayan kesilmiş bir uzvun ağrısının çekilmesi ve hissiyatının devam etmesi gibi, şehirde neyi nasıl hatırladığımız, dönüşümle çehresi değişen alanların bize nasıl bir yokluk bıraktığı ile ilgili süreçlere odaklanmaktadır. Cumhuriyet öncesi döneme ait bir binanın yok oluşuyla, şehrin değişen hafızası, değişen gündelik yaşam pratiği ve algısı üzerine odaklanan sanatçının bu videosu, mutenalaştırma ve kentsel hafıza ile ilgili yazan antropolog Umut Yıldırım ile düşünsel iş birliği üzerinden şekillenmiştir.

Kente, azınlık kimlikleri, toplumsal cinsiyet ve göç gibi temalar üzerinden sosyo-antropolojik ve belgeselci bir yaklaşımla odaklanan Azra Deniz Okyay'ın "Sulukule Mon Amor"⁵⁰ (2016) isimli video çalışması, farklı kültür grupları ile kentsel dönüşümde kadınların hikayeleri üzerinden bakmaktadır. Sanatçı, o yıllarda İstanbul'un yıkımla karşı karşıya olan Sulukule semtinin toplumsal dokusuna, kentsel dönüşümüne, mahallelinin kentin çeperlerine doğru gerçekleşen zorunlu göçlerine, Dina Madany ve Gizem Nalbant isimli iki genç kadının dansla olan yolculukları üzerinden tanıklık etmektedir. Video, bir semtin ve semtle birlikte bir kültürün yok oluş sürecinde, kadınlara, romanlara ve azınlık kimliklere karşı uygulanan mahalle baskısı ve resmi politikaları da kişisel hikayeler üzerinden hafızaya eklemektedir.



Kaynak: <https://vimeo.com/143217892>

Resim 0.12. Azra Deniz Okyay, "Sulukule Mon Amor" (2016)

⁵⁰ <https://vimeo.com/188335859>

Servet Cihangiroğlu'nun "Annemin Kış Manzarası" (2016) isimli çalışması, amatör bir video kamera ile annesinin odasından Şırnak'ın yıkıma uğrayarak dönüşen merkez mahallelerinden birine uzaktan bakmaktadır. Karın her şeyi örttüğü bu manzarada bir iki küçük hareketin dışında sadece sessizlik hâkimdir; geceye kadar süren sessizlik tüm anlatılamayanlarla birlikte gecenin karanlığına gömülmektedir. Pencereden bakılan manzara kentle birlikte dönüşen hafızaya işaret etmektedir.

Canan Budak'ın "Kırmızı"⁵¹ (2016) adlı çalışması yukarı (eski) Mardin'de yıkılmış bir taş evin yıkıntıları üzerinde gerçekleştirilmiştir. Hafızanın ve tarihin ağırlığı ile çocuksu bir oyunun rengi ve yeniliği bir kontrastlık oluşturmaktadır. Bu çalışmada, videonun çekildiği bakış açısı ve görüntüleme şekli Mardin kentinin gözetlenebilir bir yapıya sahip olması ile ilişkilidir. Drone çekimi ile vurgulanan, her şeyi gören ve gözetleyen iktidar gözün varlığıdır. Gözetlenen, bir sonraki hareketinin ne olacağı takip edilen kadın figürü de, kırmızı taşları yerinden oynatıp yeniden düzenledikten sonra, kadrajdan ve dolayısıyla gözün denetiminden çıkmaktadır.

Serkan Özkaya'nın "Bir İstanbul Mekânını Tüketme Girişimi" (2017) isimli video-yerleştirmesi Galataport Projesi kapsamında kentsel dönüşümün başladığı süreçte İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde gerçekleşen "Liman" başlıklı sergi sırasında izlenmiştir. İstanbul Modern binası Karaköy Rıhtımı'ndan Mimar Sinan Üniversitesi Fındıklı Kampüsü'ne kadar uzanan 1.2 kilometrelik sahil şeridinde bulunan liman ve kentsel dönüşüm projesi olan Galataport rotasında konumlanmaktadır. "Bir İstanbul Mekânını Tüketme Girişimi", sergi alanının deniz cephesine bakan duvarına kurulan sekiz metrelik projeksiyonda dışarıda akan gündelik yaşam eşzamanlı olarak müzenin iç mekânına yansıtılmaktadır. Bu görüntüler İstanbul Boğazı'nın tükenmeyen enerji ve trafiğiyle birlikte dönüşümünü sergi süresince aktarmakta, izleyicileri müze duvarlarının dışına da bakarak kentin değişen çehresini düşünmeye davet etmektedir.

Kentsel dönüşüm politikaları ağırlıklı olarak devlet destekli bir kentsel mekân stratejisi olarak kendini göstermektedir. Dönüşüm projeleri, kentlerin yeniden yapılandırılmasında, iyileştirilmesinde ve daha güvenli hale getirilmesinde bir araç olarak öne çıkartılsa da süreçleri ve sonuçları bakımından sınıf ayrımı, gelir eşitsizliği,

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=MmCrmLEsdos>

kentsel dışlanma, kamu sağığı, kent belleksizliğı, rant ekonomisi gibi farklı toplumsal problematlere de neden olmaktadır. Bu nedenle devlet ve sermaye destekli bir soylulaştırma projesi olarak görülen kentsel dönüşüm “günümüzde küreselleşme çerçevesinde ele alınmakta ve neo-liberal kentsel politika rejimleri, küresel sermayenin hiper-hareketliliğı gibi açılımlar ile tartışılmaktadır.”⁵² Dünyada küreselleşme, göç, iktidar, kamu otoritesi, tüketim kültürü ve rant ekonomisi aracılığıyla mekâna ait hafızanın sürekliliğı, onu hızla istila eden yeni kurguların baskısıyla aşınmaya başlamıştır. 1990’lı yıllardan itibaren bilgi, tarih, bellek gibi kimlik kavramı da mekândan bağımsız olarak akışkan bir olguya dönüşmüştür.

Bugün her türlü “mekân” onları özel kılan niteliklerini yitirip, var olduğu kabul edilen tüm sınırları destekleyemez belirsiz alanlara dönüşmüştür. Günümüz sanatı da dikkatini bu alanlara ve ara-mekânlara vermektedir. Geçirgen sınırlar sayesinde birbirlerine yaklaşan kimlikler, çağdaş siyasi söylemin vazgeçilmez bir parçası haline dönüşmüştür. Toplamların, etnisite, din, inanç, cinsiyet, cinsel yönelim ekseninde kavranmaya çalışıldığı yeni paradigmlar sayesinde hem toplumsal teori hem de reel politik açısından kimlik, yoğun biçimde ele alınan kavramlardan biri olmuştur. Çok kültürlülük ve postmodernizm ile birlikte kadın hareketleri, etnik kimlik ve azınlık talepleri, çevre hareketi, LGBTQ+ hareketi ve sivil haklar mücadelesi gibi toplumsal hareketler farklı kimliklerin kamusal alanda temsil edilmesi gerektiğini savunmuştur. Bu durum etkisini siyasette, felsefede, gündelik yaşamda göstermesiyle birlikte sanatta da göstermiş, kimlik üzerine üretilen çalışmalar 1990’lı yıllardan itibaren daha fazla görünür olmaya başlamıştır.

3.2. Kimlik

Kimlik, etnik, dinsel, ulusal, cinsel, vb. sahip olunan, taşıdığı anlamlarla değişkenlik gösteren ve pek çok farklı boyutuyla incelenen bir kavram olmuştur. Kimlik kavramı, ırk, din, dil, cinsiyet, etnisite, ulus, sınıf, kültür, ideoloji, köken, çevre, eğitim gibi çok çeşitli etmenler tarafından biçimlenmektedir. Genel anlamda kimlik olgusu hem kapsayıcı hem de dışlayıcı karakterdedir. Bu açıdan kimlik, tanımlanabilir, kendisiyle benzer parametrelere sahip, özdeş olan ve kabul edilenleri kapsamaya yatkınken farklı gördüklerini dışlar ve ötekileştirir. Jeffrey Weeks’e göre kimlik, kendi

⁵² Atkinson ve Bridge, 2005; Smith, 2002’den alıntılanan Butler, T. ve L. Lees, 2006, **Super-Gentrification in Barnsbury**, London: Globalization and Gentrifying Global Elites at the Neighbourhood Level”, Trans Inst Br Geogr, sayı:31, ss.467-487.

kesinliğini güven altına almak için farklılığı ötekiliğe dönüştürürken, insanlarla aramızda aynı ya da farklı noktalar bağlamında bir aidiyet problemi de oluşturmaktadır.⁵³ Kimlik olgusu bireysel ve kolektif olmak üzere iki temel düzlemde ele alınsa da en temelde seçip istediğimiz ya da rıza gösterdiğimizden çok ne olduğumuz ve nasıl tanımlandığımızla ilişkili olmuştur. Kimlik toplumsal yaşamda bir simgeler ve ilişkiler sistemidir. Foucault, eleştirel bir öznelliğin zorunlu olarak bir kimlik ve onun getirdiği aynılaştırıcı aidiyet ilişkileri üzerinden değil farklılaşma, yaratma ve yenilik üzerinden tesis edilebileceğini ileri sürer.⁵⁴ Kimlik siyasetinin temel dayanaklarına yöneltilen eleştirel incelemeler, kimlik kavramının tarihsel, komünal ve kültürel açıdan nasıl kurulduğuyla ilgili olmuştur. Postmodernist teoriler ve küreselleşmeyle birlikte kültürel çeşitlilik, kültürlerarası diyalog, çok kültürlülük gibi bağlamlarda ele alınan “kimlik”, toplumsal bilimlerin en popüler kavramlarından biri haline gelmiştir. Özellikle 1980’li yıllardan sonra çok-kültürlü, çok-dilli, çok-anamlı, çok-kimlikli, çok-cinsiyetli perspektifler geliştirilmiştir. 1980’li yıllardan itibaren sanat üretimlerinde kapsayıcı bir kavram olarak kendini gösteren kimlik, farklılık ve ötekilik olguları üzerinden eleştirel sanat pratiklerinin merkezinde yer almıştır. Toplumda etnik, ideolojik ırksal, sınıfsal, kültürel, cinsiyet olgularına yönelik ayrımcılığı görünür kılmanın ötesinde sanat, kimlik politikalarının bir aracı haline gelmiştir.

Kimlik kavramı 1980’lerden itibaren bütün dünyayla beraber Türkiye’de de tartışılmaya başlanmıştır. Küreselleşme, neo-liberal siyaset ve ekonomi, kültürel yeni dünya düzeni ve Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne katılımıyla ilgili müzakereler ile kimlik konusuna yön veren post-modern parametreler kimliklerle ilgili tartışmalara hız kazandırmıştır. Özellikle 1990’lı yıllardan itibaren kimlik politikaları bağlamında ulus devlet çerçevesindeki tektipleştirici vatandaşlık anlayışına karşı çıkılmış, milliyetçi ideoloji ve militarizm tartışılmaya başlanmış, kültürel ve bireysel alandaki ifade özgürlüğüne yönelik arayışlar yoğunlaşmıştır. Siyasal ve toplumsal düzeyde kendine demokratik temsil alanı bulamamış kimlikler, çok sesliliği baskılayan merkeziyetçi ve otoriter kültür anlayışını eleştirmeye başlamıştır.

1990’larda Türkiye’de eleştirel sanat pratikleri, kültürel, etnik, dinsel ve cinsel farklılıklara işaret etmek üzere kimlik kavramını merkezine almıştır. Sanatçılar,

⁵³ Jeffrey Weeks, “Farklılığın Değeri”, **Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık**, çev. İrem Sağlam, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1998

⁵⁴ Michel Foucault, **İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4**, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020 (5. Basım)

ataerkil ve eril kültür, baskın ideolojiler, militarist ve devletçi yapı, cinsiyet ayrımcılığı gibi konular çerçevesinde çalışmalarında ele aldıkları kimlik kavramını, kişisel deneyim, tarih ve bellek bağlamında ortaya çıkarmışlar, video gibi dönemin deneysel araçlarını kullanarak politik içerikleriyle örtüşen alternatif mecraları kullanmışlardır. Bu anlamda, Türkiye’de de 1990’lı yıllardan itibaren çağdaş sanat alanında ortaya çıkan üretimlerde kimlik kavramı daha keskin biçimde öne çıkmıştır. Merkez-Periferi (çevre), ben ve öteki, alt kimlik ve çeşitlilik kavramlarıyla birlikte toplumun farklı kesimlerinin ve kimliğinden dolayı ayrımcılığa uğrayanların temsil edilmesi gündeme gelmiştir. Siyasi çatışmaların ve iç politikanın yarattığı geriliminin de etkisiyle “kimlik siyaseti” meselesi özellikle dönemin genç sanatçıları tarafından sıklıkla sorunsallaştırılmıştır. Her türlü iktidar ilişkisi, tabular, mitler, yasaklar konuşulmaya başlanmış, kimlik politikaları küresel, toplumsal, kültürel ve siyasi boyutlarıyla tartışılmıştır. Sanatçıların kimlik, benlik, aidiyet, öteki, ulus-devlet kavramlarına göndermede bulunan video çalışmalarının çoğunda politik, kültürel, tarihsel ve ideolojik normları eleştiren muhalif bir tavırdan söz etmek mümkündür.

3.2.1. Ulusal Kimlik ve Etnik Kimlik

Ulus, kolektif anlatıların ve toplumsal belleğin merkezinde yer aldığı kavramlardan biridir. Kurucu unsurları toprak, tarih, kültür, dil, din ve etnik köken olarak belirlenen ulus kavramı, Anderson’a göre “hayal edilmiş bir siyasal topluluk, kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir.”⁵⁵ Ulusçuluk da etnisite, dil, din, toprak ve ortak tarihi anılar kısaca kolektif aidiyet temelinde tanımlanmaktadır. Dolayısıyla modern ulus devletler çok uzun zaman üyelerini aynı pota içinde eritmeyi amaçlayarak etnik ve dini farklılıkların homojenleştirmeye çalışan politikalar benimsemişlerdir. Wallerstein’a göre “ırk, ulus ve etnik grupları tek çatı altında toplama eğiliminde ve görünür fiziksel biçime sahip olan genetik bir kategoriyken, ulus bir devletin fiili ya da muhtemel sınırlarına bağlı olan toplumsal-siyasal bir kategoridir, etnik grupsa kuşaktan kuşağa geçen ve kimi sürekli davranışlara sahip olan kültürel bir kategoridir.”⁵⁶ Etnik kimlik ortak bir kültürün paylaşımıdır ve en önemli bileşenleri ise kökler ve geçmiştir. Bu anlamda varlıklarını sürdürmeleri, farklılıklarını da sürdürebilmeleriyle yakından

⁵⁵ Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler**, çev: İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul, 1993. Ss.20-21

⁵⁶ Immanuel Wallerstein, “Halklığın İnşası: Irkçılık, Milliyetçilik ve Etniklik”, **İrk Ulus Sınıf**, çev: Nazlı Ökten, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993. s.98

ilişkilidir. Kültürel kimliklerin tanınması ve kendilerini ifade edebilmeleri, insan hakları, kültürel haklar, sivil hak ve özgürlükler daha çok önem kazanmaktadır.

Resmi tarihlerin ulusçu amaçlarla yazılması birçok ülke tarihine siyasal açıdan güçlü bir benlik kazandırmak için uygulanmıştır. Türkiye’de ulusçuluğun kaynakları en geniş bağlamda dil, din, kültür ve tarih ortaklığı olmuştur. Resmi kimlik politikasının temelini de Türk etnik kimliğine aidiyet oluşturmuştur. Tek ulus olgusu ise birçok moleküler kimliği de içinde barındırmaktadır. Çok uzun zaman kamusal alanda tekil bir kimlik sergileme gereksinimi, bireylerin farklı aile, topluluk, inanç, etnik ve kültürel tarihlerini gizlemelerine, kaybetmelerine ya da çatışmalı bir mücadele alanı olarak belirmesine neden olmuştur. Türkiye’de 1990’lı yıllardan itibaren Türk kültürel kimliği içinde etnik çeşitlilik ve kökenler gün geçtikçe daha fazla önemsenir hale gelmiştir. Kimlik, kültürel, coğrafi, etnik ve dinsel farklılıklara işaret etmek üzere sıkça üzerinde durulan bir kavram olmuştur. Bu dönemden itibaren kayıp ya da bastırılmış kimlikler ve deneyimler keşfedilmeye başlanmış, farklı sesler kendilerini duyulur hale getirmiş, tüm talepler görünür olmaya başlanmıştır.

Normatif ve geleneksel kavramların, resmî ideolojilerin ve tarihlerin, toplumsal ve kolektif hafızaların ele alındığı eleştirel sanat pratikleri de toplum ve birey olgusu etrafında sanat aracılığıyla bir yüzleşme yaratmakla ilgili olmuştur. Sanatta eleştirel tavır 1990’lardan sonra politik meseleler çerçevesinde gelişmiştir. Buna bağlı olarak sanatçılar, coğrafya, etnisite, cinsiyet, dil ve kültür gibi kavramların ele alan ve azınlıklara ait kimlik sorunu etrafında çeşitlenen üretimler gerçekleştirmişlerdir. Dolayısıyla politik bir tavır doğrultusunda toplumsal problematiklerin kişisel bakış açısından aktarıldığı ve kimlik politikalarının ele alındığı çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır.

Esra Ersen’in “Türküm, Doğruyum, Çalışkanım” (1998) isimli video yerleştirmesi bireysel hafızanın inşasında resmî ideolojilerin ve toplumsal kodların etkisine işaret etmektedir. Sanatçı, Almanya’nın Velen kasabesindeki bir ilkokul tarafından proje geliştirmek üzere davet edilmiştir. Bu davet üzerine okul öğrencileri ile birlikte yapılan çalışmalar ve çekimlerden ortaya çıkan videoda Esra Ersen, Türkiye’de ilk öğretim döneminde 1990’lı yılların başında zorunluluğu kaldırılan siyah önlüğün ulusal kimlik kavramıyla ilişkisini bireysel hafıza üzerinden ele alınmaktadır. Sanatçı, gönüllü olarak projeye katılan bir grup öğrenciden bir hafta boyunca siyah önlükleri giymelerini istemiştir. Bu bir haftalık süreçte çocuklardan hissettiklerini,

yaşadıkları deneyim üzerine duygularını ve düşüncelerini yazacakları bir günlük tutmalarını istemiştir. Bu izlenimlerden cümleleri üzerinde taşıyan önlüklerin olduğu yerleştirmeye eşlik eden video, bir haftalık süreçte çocukların nasıl davrandıklarını belgelemektedir.

Kimlik, milliyetçilik, anti-militarizm, kültürel farklılıklar ve ötekilik ikilemleri gibi konulara odaklanan Ferhat Özgür'ün "Onuncu Yıl Marşı" (2002) isimli çalışması sanatçının ilk video üretimi olmuştur. Videoda marşın kahramanlığı öven destansı ritim ve tınısıyla zıtlık içeren görüntüler olarak ağır çekimde yürüyen ayaklar izlenmektedir. Milli marş ilerleme ülküsüne vurgu yaparken ayakların ağır çekim hareketleri bu idealin gerçekliğine gönderme yapmaktadır. Ferhat Özgür'ün "Seni seviyorum 301"⁵⁷ (2007) isimli çalışması ise karaoke olarak kurgulanmıştır. Sanatçı bu karaoke-video çalışmasında 2008 yılında değiştirilen Türk Ceza Kanunu'nun 301. maddesinin⁵⁸ dört fıkrasını besteletmiş ve karaoke mantığında olduğu gibi sözlerini yansıtarak izleyicinin de eşlik edeceği bir mikrofonla birlikte sergilemiştir.

Yasemin Özcan'ın "Üçyüzbir"⁵⁹ (2008) başlıklı video yerleştirme, Türk ceza kanunu'nun 301. Maddesine referans vermektedir. Bu madde, düşünce ve ifade özgürlüğünün önünde bir engel olarak kabul edilmektedir. Sanatçının, Kapalıçarşı'nın kuyumcu hanlarının birinde ürettirdiği "Üçyüzbir" kolyesi, altın bir zincirin arasına gerilmiş ve taşlarla süslenmiş 301 sayısından oluşmaktadır. Yasemin Özcan çalışmanın çıkış noktasının Hrant Dink'in ölümünden önce 301. maddeden mahkûm edilmesi ötesinde bu davayla yaratılan atmosfer olduğunu belirtmiştir. Sanatçıya göre video aracılığıyla adalet, hak ve hukuk kavramları üzerine yeniden düşünmek gerekmektedir. Yasemin Özcan'ın ortak aidiyetlere tanıklık etme eğilimi, kimi zaman kurgusal bir temsil üzerinden değil gerçeklikle bizahiti karşılaşmalarından doğar. Yasemin Özcan'ın 2006 tarihli "Okul Önünden" isimli kısa videografik çalışması, rastlantısal malzemenin kullanımlarından biri olarak sanatçının tanıklığını kayıt alma

⁵⁷ <https://ferhatozgur.com/I-Love-You-301-2>

⁵⁸ TCK'nın 301. Maddesi: (1) Türklüğü, Cumhuriyeti veya Türkiye Büyük Millet Meclisini alenen aşağılayan kişi, altı aydan üç yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır. (2) Türkiye Cumhuriyeti Hükümetini, Devletin yargı organlarını, askeri veya emniyet teşkilatını alenen aşağılayan kişi, altı aydan iki yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır. 2008 Yılında alınan bir kararla 1. fıkrada geçen "Türklüğü" kelimesi "Türk Milletini", "Cumhuriyeti" kelimesi de "Türkiye Cumhuriyeti Devletini" şeklinde değiştirilmiştir. Ancak, İnsan Hakları İzleme Örgütü (HRW), 301. maddenin barışçıl bir biçimde düşüncelerini ifade eden yüzlerce kişinin soruşturulması ve yargılanmasıyla neden olduğunu ileri sürmüştü, bazı davalarda maddenin geniş bir şekilde yorumlanmasıyla gazeteciler ve sanatçıların da yargılandığı belirtilmiştir.

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=jRbZrZ9-cZ8>

refleksinin sonucu olmuştur. Erkeklerin askere uğurlanma kutlamalarından birinin izlendiği sahne, ani bir patlamayla kesintiye uğramaktadır. Kalabalığın tezahüratları ve coşkusu yerini bu beklenmedik, öngörülemez ‘an’ın yarattığı kısa süreli korku ve şaşkınlığa bırakmıştır. Videoda korkuya kapılmanın mahcubiyetiyle kısa süreli bir sessizlik sonrasında tekrar bir araya gelen grubun kamusal gösterisi güçlenerek devam etmektedir. Sanatçı, militarizmin kılcallaştığı, devletin belirleyici niteliği ve yaygın ideolojisi olduğu, vicdani ret ve anti-militarizm üzerine tartışmaların “askerlikten soğutma” fiiliyle eş tutulup suç kapsamında sayıldığı bir dönemde kahramanlık söylemini sahiplenmiş bir ritüele izleyiciyi davet etmektedir. Sanatçının içsel bir refleksle kamera-göz olarak hafızaya aldığı bu görüntüler, baskın ideolojinin aygıtlarına karşı aldığı mesafeyi içermektedir.

Semboller, ritüeller ve ortak kolektif pratikleri, “hayali cemaat”⁶⁰ olarak uluslara elle tutulur bir gerçeklik sunmaktadırlar. Bayram, kutlama, anma gibi ritüeller ile bayrak ve marş gibi semboller bu gerçekliği sunan kolektif pratiklerdir ve sanatçılar tarafından da birer metafor olarak kullanılmaktadırlar. Toplumsal, politik ve kültürel gündemi işlerine yansıtan Nezaket Ekici’nin “Ulusal Marşlar” (2005) isimli videosu kimlik ve vatandaşlık kavramlarını kültürlerarası bir perspektifte ele almaktadır. Türkiye ve Almanya vatandaşı olan Ekici videosunda İstiklal Marşı ve Alman Ulusal Marşlarının sözlerini iki marşın müziğini değiştirerek söylemektedir. Sanatçı, evrensel ve ulusal kimlik konularını kişisel aidiyet meselesi üzerinden kültürler arası bölünmelerin doğasında var olan toplumsal ve politik sonuçları ele almaktadır. Video, yeni bir empatik kültürel entegrasyon anlayışını göstermek, kültürel değişim sürecinde yer alan zorlukların ve karmaşıklıkların kişisel bir yansımasını temsil etmektedir.

Köken Ergun’un “Bayrak”⁶¹ (2006) isimli videosu, 23 Nisan Çocuk Bayramı sırasında çekilen iki kanallı video çalışmasıdır. Videoda, dönemin İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı ve Valisinin ev sahipliğinde, üst düzey bir generalin katılımıyla düzenlenen törende, ilkokul öğrencilerinin yüksek sesle okudukları şiirler ve yeminler izlenmektedir. Çalışma, yetişkinler tarafından tasarlanan ve çocukların sergilediği

⁶⁰ Benedict Anderson tarafından ortaya atılan “hayali cemaat” kavramı temel olarak, ulusun ve ulusal bilincin oluşumunu açıklamaktadır... “Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur-kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir.” (Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, Çev. İ. Savaşır, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2013, ss. 20-21). Hayali cemaat kavramı, yalnızca ulusal bilinç değil aynı aidiyet dinamiklerine sahip tüm gruplar/topluluklar için kullanılabilir.

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=BUAxVSJA3Qo>

görmekli bir yurtseverlik performansını belgelemekte, milli ideolojilerin kimlik ve ulusal kimlik üzerindeki etkisine odaklanmaktadır.

Erkan Özgen'in video çalışması "Köken" (2008), egemen ideolojinin yarattığı baskıcı mekanizmalara işaret etmektedir. İspanya'da çekilen filmde, bir grup kaçak Afrikalı erkek göçmen bir parkta yürürken "Ne mutlu Türküm diyene" şeklinde bağırılmaktadır. Video, ulus devleti ideolojisinin insanların etnik, ırksal ve ideolojik farklılıklarını göz ardı etme riski bulunduğuna dair bir okuma önermektedir.

Mehmet Öğüt'e ait olan "Siyah Küp" (2009) isimli beş kanallı videonun her birinde ideoloji, inanç, aile, dil, toplumsal hayat gibi konular kişisel perspektiften ele alınmaktadır. Diyarbakır doğumlu sanatçı bu videolarda aile üyelerini model olarak seçmiştir. Sanatın kurumsal çerçevesi haline gelmiş olan beyaz küp kavramından, bir monitör ekranında temsiline gönderme yapan 'Siyah Küp', kapitalist toplum içerisindeki güç ve öteki kavramlarına işaret etmektedir. Sanatçı, videolarda sahnelenen mizansenler aracılığıyla devlet, gelenek, sanat pazarı gibi birbirinden farklı otoriteleri ironik biçimde eleştirmektedir.

Fırat Bingöl'ün "Elektrikli Süpürge" (2009) isimli videosunda yıkık dökük bir duvarın önünde oturan genç bir adam sıkıntılı bir şekilde Kürtçe mırıldanarak hayat hikayesini anlatmaya çalışmaktadır: "Adım Orhan. Diyarbakır'da doğdum. Ergani İlkokulu'nda okudum..." ve her seferinde sahnenin bir yerinde ekrana giren elektrikli süpürge'nin metal borusu gürültülü biçimde adamın kafasına dayanarak bu konuşmayı yarıda kesmektedir. Güçlü vakum sesi içinde adam kendini tekrar tekrar ifade etmeye çalışsa da başaramamakta, video boyunca yalnızca ismini, doğduğu yeri ve yılı söyleyebilmektedir. Adam, videonun ilerleyen dakikalarında artık verdiği ilk bilgileri de hatırlayamaz/söyleyemez hale gelmiştir. Videoda, resmî ideolojilerin bireysel hafızanın silinmesine olan etkisi alegorik bir ironi ile aktarılmaktadır.

Mehmet Ali Boran "Hazır ol durumları"⁶² (2009) isimli videosunda bir grup insanın Kızıltepe'de bir kahvehanede otururken dışardan gelen bir ses nedeniyle oldukları yerde hazır-ol durumuna geçmelerini göstermektedir. Daha önce benzer bir reflekse şahit olan sanatçının bireysel hafızasında yer edinmiş olan bu sahne, etnik

⁶² <http://mehmetaliboran.com/>

kimlik/ulusal kimlik gerilimine referans vermekte, maruz kalınan baskıların gündelik alışkanlıkları ve gündelik yaşamı nasıl etkilediği aktarılmaktadır.

Zeyno Pekünlü'nün “Doublethink-1”⁶³ (2009) isimli projesi İstiklal Marşını merkezine alan iki videodan biridir. Marşın tüm sözleri alfabetik sıraya konularak yeni bir söz dizini çıkartılmıştır. Ardından, google’da arama motorunda marşı anahtar kelime olarak kullanarak bulunan ilk 256 görsel tarafından video oluşturulmuştur. Yeni şiiri oluşturan dizinde vatan, kan, millet, vatandaş, şehit gibi kelimelerin fazla tekrarı olduğu gibi, ulusal tören, bayrak, okul çocukları vb. görüntülerin tekrarı da gözlemlenebilmektedir. Çalışmanın ikinci parçası olan “Doublethink-2”⁶⁴ isimli video da okul öncesi dönem çocukların İstiklal Marş’ını ezbere söyledikleri 10 youtube videosu kolajından oluşmaktadır. Çocuklar, ezberlemedeki güçlükleri ve yapmacık mimiklerine karşın marşı iddialı ve aşırı abartılı jestlerle söylemektedir. Videolar, metaforik ve rastlantısallık üzerinden ulus kimliği kavramının kırılmağına işaret etmektedir. Sanatçının “Hep O Şarkı”⁶⁵ (2012) isimli videosu da Türkiye’nin ulus kimliğine dair sembollerin başında gelen İstiklal Marş’ını yeniden ele almaktadır. Sanatçı, İstiklal Marş’ının notalarını vuruş uzunluklarına göre en uzundan en kısaya doğru düzenlemiş, hecelerin yeni düzene göre okunmasıyla ortaya çıkan, zaman zaman tamamen absürt bir şarkı yaratırken, zaman zaman sırası bozulmadan kalmış heceler marşın orijinal versiyonunu da bize hatırlatmaktadır.

Gülçin Aksoy “İsimsiz”⁶⁶ (2014) adlı çalışması, Türkiye’nin ulusal kanalı olan Radyo Televizyon (TRT) görüntülerinden oluşmaktadır. Türkiye TV yayın tarihinde çok uzun zaman tek kanallı bir dönem yaşanmış, devlet politikaları ve ideolojileri çerçevesinde bir yayın politikasına sahip olan TRT yayınları da ulusal/millî kimlik göstergelerini net bir şekilde yansıtmıştır. TRT yayınlarında istiklal marşı ve askerlerin bayrak çekme töreninin izlendiği açılış ve kapanış görüntülerinden oluşan videoda görüntüler ardışık olarak izlenmektedir.

Ulusal bir coşkuyu yansıtan “Fetih” (2016) isimli video Ferhat Özgür’ün Osmanlı’nın Konstantinapolis’i fethedişinin 563. Yılı kutlamalarını yansıtmaktadır. 29 Mayıs 2016 yılında yaklaşık bir milyon kişinin Yenikapı miting alanında toplanması

⁶³ https://zeynopekunlu.blogspot.com/2009/01/doublethink-1_08.html

⁶⁴ <http://zeynopekunlu.blogspot.com/2009/01/doublethink-2.html>

⁶⁵ <https://vimeo.com/65630994>

⁶⁶ <https://gulcinaksoy.info/untitled>

İstanbul'un fethinin o güne kadar yapılmış en kalabalık ve gösterişli kutlaması olarak görülmüştür. Video aynı zamanda toplumsal hafıza bağlamında kalabalıkları birleştiren ortaklıklara dair söylemlerin ve sosyo-politik konjonktürün gündelik yaşam üzerindeki etkisinin bir belgesi niteliğinde olmuştur.



Kaynak: <https://ferhatozgur.com/filter/videos/Conquest>

Resim 0.13. Ferhat Özgür, “Fetih” (2016)

Anderson'ın “hayali cemaat” kavramı ulusal kimliğin inşasındaki rolü üzerinden geliştirilmiş olsa da aslında bu kavram birçok topluluk biçimi için de geçerli sayılmaktadır. Bireylerin ortak tarih, kültürel kodlar ve duygular aracılığıyla bir araya gelmesi gibi benzer dinamikler, farklı toplumsal gruplar için de geçerli olmaktadır. “Futbol taraftarlığı da benzer aidiyet duyguları, kültürel kodlar ve takımın geçmişi, başarıları gibi etkenler etrafında bir araya gelmektedir. Bir ulusa aitliği simgeleyen bayrak, dil ve benzeri içerikler olduğu gibi bir futbol taraftarı için de kendi takım bayrağı, renkleri vardır. Ayrıca bir ulus için milliyetçilik kavramı ile şekillenen bu simgelerin birleştirici özelliği futbol taraftarlığı için de anılabilir.”⁶⁷

⁶⁷ Aysel Ay, “Bir Hayali Cemaat Olarak Futbol Taraftarının Geleneksel ve Yeni Medya Kullanımının Karşılaştırılması”, Sözlü Bildiri: ICSSER (2017-Roma) 3. Uluslararası Sosyal Bilimler & Eğitim Araştırmaları Konferansı, International Journal of Social Sciences and Education Research, Copyright © 2015 by IJSSER ISSN: 2149-5939, Online, <http://dergipark.gov.tr/ijsser> Volume: 3(3), 2017

Vahit Tuna'nın "Avrupa Avrupa Duy Sesimizi..."⁶⁸ (2000) isimli videosu, ulusal kimliğin futbol olgusu üzerinden sorgulandığı bir çalışma olmuştur. Video, bir futbol antrenman sahasından görüntülerle başlamakta, kamera zıplayan bir kafanın üzerine odaklanmaktadır. Yüzünü kar maskesi gibi kaplayan bayrak kırmızısı şapka ve atkısıyla bu figür, Türk milli takımına olan bağlılığını göstermekte hevesli bir coşkuya sahiptir. Figürün coşkusu gittikçe şiddetlenmekte, yumruğunu kameraya doğru sallayarak "Avrupa Avrupa duy sesimizi, işte bu Türklerin ayak sesleri, Türklerle kimse başa çıkamaz..." sloganını bağırmaktadır. Bu slogan Batı'nın politikalarına karşın Türk milliyetçi ruhunu yansıtmaktadır.

İpek Duben'in Batı'nın Türklere bakışı ve ön yargıları konusunda araştırmalarına dayanan çalışması "Türk Nedir?"⁶⁹ (2003), kartpostal düzenleme ve videodan oluşan bir entalasyon olarak sergilenmiştir. Sanatçı, 1778-1997 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye'yi ziyaret eden bazı Batılı gezginlerin Türk'ler hakkında çoğu ırkçı önyargıları barındıran izlenimleri arşivlemiş, bu yorumları Batılı yazarların kitaplarından hiç değiştirmeden kullanmıştır. Kartpostalların bir yüzünde bu yorumlar, diğer yüzünde ise İstanbul'dan farklı insan manzaralarını gösteren fotoğraflar yer almaktadır. Kültürel, etnik ve dini ön yargıların günümüzde değişip değişmediği sorusu üzerinde ortaya çıkan videoda Batının Doğuyu ötekileştirme olgusu İstanbul'da farklı sürelerde yaşamış olan Batılıların kendi deneyimleri üzerinden değerlendirilmektedir. İpek Duben'in bu kez toplum içinde ötekileştirilme olgusuna odaklanan "Onlar"⁷⁰ (2017) isimli çok kanallı video yerleştirmesinde Kürt, Alevi, Rum, Ermeni, Yahudi, Roman, LGBT bireyler ve farklı baskılara maruz kalmış kadınların da aralarında olduğu, farklı etnik kökenleri, dilleri, inançları ve cinsel kimlikleri olan 24 kişinin bireysel hikayelerini aktarmaktadır. Anlatıcı bireylerin toplumda maruz kaldıkları ön yargılar, eşitsizlikler, ayrımcılıklar ve travmaları hem birbirlerine hem de izleyiciye anlattıkları bir kurguya sahip olan "Onlar", Türkiye'de "öteki"lere bakışı aktaran çok sesli bir belge niteliğinde olmuştur.

⁶⁸ <http://temkinlimesafe.blogspot.com/2007/02/avrupa-duy-sesimizi-europe-hear-us.html>

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=LFW0zsK9MSg&t=3s>

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Yng8nDTbA2M>



Kaynak: <https://saltonline.org/media/files/ipek-duben-onlar-scrd.pdf>

Resim 0.14. İpek Duben, “Onlar” (2017)

Toplulukların sürgün, soykırım, zorunlu göç gibi trajik olaylar sonucunda ana yurtları dışında azınlık olarak yaşadıkları yeri ya da başka bir ülkede yaşayan insan gruplarını tanımlamak için kullanılan diaspora kavramı, günümüzde anlam genişlemesine uğramıştır. Göç, zorunlu ya da gönüllü oluşmuş olsa da anavatanında yaşamayan toplulukları ifade etmeye başlamıştır. Barış Seyitvan “Nar / Comeback”⁷¹ (2013) isimli video çalışmasında, diaspora kavramını nar imgesi ile sembolize etmektedir. Yersiz yurtsuz olma halini simgeleştiren, bir yurt ve kimlik ile o kimliğe aidiyet arayışını temsil eden sanatçı, videoda dolaştığı sokaklara, parklara, mekânlara birer nar tanesi bırakarak kök arayışına işaret etmektedir.

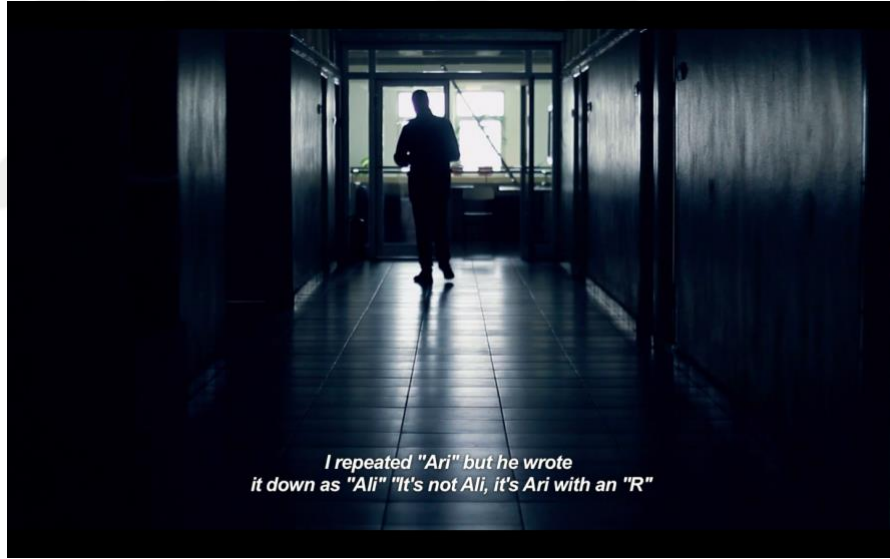
Türkiye’de ötekilerin hikayelerini Ermeni kökenli ve demans rahatsızlığı olan bir kadın üzerinden ele alan “Tanıklık”⁷² (2006) isimli videoda, Kutluğ Ataman’ın büyüdüğü evde iki kuşaktır hizmet veren Kevser Hanım izlenmektedir. Sanatçının babasını, ablasını ve sonrada kendisini büyüten Kevser hanımın Ermeni kökenli olduğunu çok geç keşfetmiş olması bu meselenin hane içinde konuşulması ayıp bir tabu olmasıyla ilişkili olmuştur. 1915 olayları sırasında Kevser Hanım tüm ailesini kaybettiğinde Ataman ailesinin yanına alınmış ancak kimliği gerek kendisi gerekse başkalarınca uzun yıllar sır olarak saklanmıştır. “Tanıklık” videosunda sanatçı

⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=PCrP6zzjlv>

⁷² <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/49976>

hatırlama zorluğu olan yaşlı kadından sadece hatıralarını anlatmasını istemekte, ancak alınan cevaplarda bir sis bulutunun içinden seslenen, hafızayı zorlayıcı ve duygusal diyaloglardan öteye gidilememektedir. Kevser hanımın kaybolan hafızası, toplumsal bir bellek kaybına gönderme yapmaktadır.

Deniz Özden'in "Ali Değil Ari Komutanım"⁷³ (2015) isimli videosu, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan Ermeni ve Yahudi kökenli üç kişinin askerlik hatıralarını aktarmaktadır. Video adını, Ari isimli Ermeni asıllı askerin komutanı ile aralarında geçen bir diyalogdan almaktadır. Bu diyalog, etnik kimliğiyle ilgili bir açıklama duyana kadar komutanın bu askerin adını ısrarla "Ali" olarak yazması ve bunun üzerine askerin hissettikleri, kendini anlatmaya çalışması ve usanmadan adını sürekli tekrar etmesini aktarmaktadır. Video, kimlik, ayrımcılık, militarizm ve toplumsal hafıza olgularına dair kişisel hikayeler üzerinden bir bakış açısı sergilemektedir.



Kaynak: <https://vimeo.com/132990978>

Resim 0.15. Deniz Özden, "Ali Değil Ari Komutanım" (2015)

Çağrı Saray'ın "Bir Zamanlar Subatan"⁷⁴ (2006) videosu, 25 Nisan 1918 tarihinde Türk, Ermeni ve Rumlar'ın birlikte yaşadığı Kars'a bağlı Subatan köyünde 570 kişinin katledildiği güne odaklanmaktadır. Video, üç farklı etnik gruba mensup

⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=WuggXoMzHks>

⁷⁴ <https://www.cagrisaray.com/portfolio-item/bir-zamanlar-subatan-once-upon-a-time-in-subatan/>

insanların öldürüldüğü bu katliamın sonucu olarak kayıtlara geçen çocuk cesetlerinin görüldüğü bir fotoğrafın döngü halinde tekrar ettiği görüntüden oluşmaktadır. Toplumsal hafızada yer etmiş trajedilerle olan dolaysız ve çarpıcı yüzleşmenin ötesinde çocukların cansız bedenlerinin tüm farklılıkların ve ayrımların yarattığı o tarihsel gerilimi anlamsız kılma haline işaret etmektedir.

Kimlik, hafıza, toplumsal cinsiyet, kültür, tarih gibi konular ekseninde üretimler gerçekleştiren Nancy Atakan'ın "Büyükannenin Danteli"⁷⁵ (2004), sanatçının kayınvalidesinin ailesinin Selanik'ten İstanbul'a göçmen olarak getirilmesi hikayesinden ortaya çıkmıştır. Video, dantel işlerken bir yandan da hikayelerini anlatan dört kadına odaklanmaktadır. Çalışma, 1924 yılında Selanik'ten İstanbul'a göçen, Sabetay Sevi'ye inanmalarına rağmen bu çevrenin dışından evlilik yaparak Türkiye Cumhuriyeti'ne dahil olan azınlıklara mensup dört yaşlı kadının hikayesini kendi ağızlarından aktarmaktadır. Nancy Atakan'ın "Kayıp Bavul"⁷⁶ (2009-2011) isimli videosu Osmanlı doğumlu, kentli, modern ve eğitilmiş bir kadın olan kayınvalidesinin hikayesini paylaşmaktadır. Fotoğraflar ve belgelerle desteklenen bu anlatıda sanatçı, siyah beyaz sessiz filmlerin formatını kullanarak melodramatik bir kurgu yaratmıştır. Sanatçı, kişisel hikâye üzerinden aynı zamanda toplumsal bir geçiş döneminin hikayesini de aktarmaktadır.

Toplumsal kimliğin bireysellikleri şekillendiren önemli bir unsur olduğuna işaret eden "Dediğin Gibi Değilim"⁷⁷ (2009) isimli video çalışması Nancy Atakan'ın otobiyografik olarak ortaya çıkan çalışmalarından biri olmuştur. Video, Virginia ABD'de doğan, 1969'dan itibaren İstanbul'da yaşayan sanatçının Amerika'lı ve Türk olma durumu arasında yaşadığı çift kimliklilik ikileminin ötesinde dayatılan tüm kimliklerin ret edilebilir ya da silinebilir doğasına işaret etmektedir. Kimlik metaforu olarak bir aynanın karşısında duran sanatçı, ayna önünde ona sunulan her şeyi inceleyip reddetmektedir. Aynanın çevresine iliştilmiş olan kartpostallar, Amerikan bayrağı, Türk bayrağı ve çeşitli inanç imgeleri ise kimliğin inşasında benimsenen öğretiler, inançlar, gelenekler ve kültürel kodların birer sembolü haline gelmektedir.

Kimliğin, benliği dış dünyaya sunma görevini üstlendiği ileri sürülmektedir. Kimliğin oluşumunda bireyle toplum arasındaki etkileşim neticesinde birey toplumu

⁷⁵ vimeo.com/139869181

⁷⁶ <https://vimeo.com/139869100>

⁷⁷ vimeo.com/132554928

inşa ederken toplumun da bireyi şekillendirdiği belirtilmektedir. Kimliğe dair temsilin toplumsal inşası, temel olarak dışsallaştırma, nesnelleşme ve içselleştirme toplumsal diyalektiği içerisinde kavranmaktadır. Toplumsal olarak inşa edilmiş olduğu ileri sürülen cinsiyet farklılığının kökeninde de temsil olgusunun yattığı ileri sürülmektedir. Bu kavrayışa göre temsil, toplumsal yapıda şekillenmiş olan kültürün kendini yansıtmasının bir yolu yani hâkim ideolojiyi meşrulaştıran politik dayanaklar olmuştur. Kimlik siyasetinin temel dayanaklarına yöneltilen eleştirel incelemeler, toplumsal cinsiyetin tarihsel, komünal ve kültürel açıdan nasıl kurulduğuyla ilgili olmuştur. Feminist eleştiri 1970'li yıllardan itibaren kadının temsili ve toplumsal cinsiyet farklılığı sorununa odaklanmış, kadın sanatçılar da toplumsal cinsiyetin inşası, psikanaliz, marksizm ve göstergebilim kuramları çerçevesinde kadın temsiliyi yapı söküme uğratmaya yönelik bir tavır geliştirmişlerdir. Toplumsal düzende farklılığı temsil eden ve itaati meşrulaştırmak için kullanılan hâkim formları yapı söküme uğratma imkanları 1990'lı yıllardan itibaren sanat alanına da yansımaya başlamıştır. Bu tavır Türkiye'de 1990'larda çeşitlenmeye başlayan feminist alan içinden üretilmiş, eleştirel sanat pratikleri bağlamında ortaya çıkan video üretimler de ataerkil kültür, eril iktidar mekanizmaları, militarizm, şiddet, tahakküm ve benzeri problematikleri tartışmaya açmıştır.

3.2.2. Toplumsal Cinsiyet

Her insanın cinsiyet duygusunun bireysel bir yaratım olduğu ileri sürülmektedir. Cinsel kimlik basit bir şekilde eril ve dişiil olarak ayrılmaktadır. Toplumsal cinsiyet kimliği ise bireysel olan ile kültürel olanın kaynaşmasından oluşmaktadır. Derrida, post-modern kimlik kuramında günümüzde sabit bir öznelikten bahsedilemeyeceği açıklanmıştır.⁷⁸ Kimliğin oluşum süreci ve bu süreç içinde oluşan farklılıklar her zaman değişken ve karmaşık olacaktır. Lacan da cinsel kimliğin bütünsel olarak kavranamaz olduğunu ve bütünsel kimlik kavramlarının tümünün eleştirilmesi gerektiğini önermiştir.⁷⁹ Çünkü cinsel kimlik, bilinçdışında bir seçme sürecidir. Deleuze bedeni sabit olmayan ve değişen bir varlık olarak açıklamıştır.⁸⁰ Ancak beden tarih boyunca standartlaştırılmış ve siyasallaştırılmıştır. Ehlileştirme,

⁷⁸ Sarup Madan, **Identity**, Culture and the Postmodern World, EBSCO Publishing, University of Georgia Press, 1998, s.43

⁷⁹ Elizabeth Wright, **Lacan ve Postfeminizm**, çev. Ebru Kılıç, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, ss.20-63

⁸⁰ Emre İ. Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1998, s.117

kontrol, baskı, denetim ve düzenlemelerle politikalar üreten iktidar sistemi, bedeni ve toplumsal cinsiyeti tutarlı kimliklerle oluşturmayı amaçlamıştır. Toplumsal cinsiyet olgusu post-modern çağda yapı bozuma uğratılmıştır. Böylece bedene ve cinsel kimliğe yönelik standartlaştırmaları, hiyerarşileri, ayrımları, dışlanmaları ve ötekileştirmeleri ortadan kaldırmak yönünde bir mücadele mümkün olabilmektedir.

Cinsel farklılıkların bir tür yaradılış gereği olduğu düşüncesi ile meşru kılınan eril tahakküm, gündelik yaşamı, kültürü ve tarihi çok uzun zaman kuşatmıştır. Toplumsal cinsiyet egemenliği kültüre, devlet aygıtlarına ve kamu alanlarına yerleşmiş ve toplumsal cinsiyet iktidarı toplumsal her türden kurumun tamamını kapsamıştır. Nancy Fraser'a göre "kitle kültürleri, yüksek kültürler, akademik kültürler, muhalif kültürler ve karşı kültürler dahil, kültürel ve ideolojik üretimlerin bütün alanlarında işlemektedir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet hiyerarşisi ile toplumsal cinsiyet mücadelesi yaşamın her alanında karşımıza çıkmaktadır."⁸¹

Toplumsal cinsiyet terimi çok uzun zaman ağırlıklı olarak kadın olma durumuna karşılık gelen bir kavram olarak kullanılmıştır. Bu kullanımın gerekçesi de "kadınların dünyasının erkeklerin dünyası tarafından yaratılmış olduğunu ima etmenin bir biçimi"⁸² olduğu ileri sürülmektedir. Kökleri 18. Yüzyıl'da beliren ancak sistematik bir hareket olarak 1960'lı yıllardan itibaren gelişen feminizm'in temel çıkış noktası kadınların eril tahakkümün yaygın olduğu toplumsal yapının baskısından kurtulmaları ve özgürleşmeleri olmuştur. Genel itibariyle feminizm, bir algı yaklaşımı ve ideoloji, bir yandan da belli bir yaşam düşüncesi ve biçimi ile bir değerler sistemini ifade etmektedir. Feminizm, hukuk ve siyaset, sosyoloji, iktisat ve felsefe gibi disiplinlerin içinde teorik bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu anlamda feminizm, toplumsal cinsiyet kodlarının yerleştiği bütün alanları tartışmaya ve kapsamaya başlamıştır.

Sanat alanında feminist hareketlerin kendini göstermesi ve sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması 1960'lı yılların sonlarında ABD ve Batı Avrupa'da gelişen feminizm ve siyasi aktivizmin etkisiyle başlamıştır. Linda Nochlin'in "Neden

⁸¹ Nancy Fraser, "Pragmatizm, Feminizm ve Dilsel Dönemeç", **Çatışan Feminizmler: Felsefi Fikir Aışverişı**, Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell ve Nancy Fraser, çev. Feride Evren Sezer, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s.172

⁸² J. W. Scott, **Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Analiz Kategorisi**, çev. A. T. Kılıç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, s.10

Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?”⁸³ makalesi bu anlamda çıkış noktası olarak kabul edilmektedir. Sanat dünyasında cinsiyet ayrımcılığı temelinde bir sistemin yerleşmiş olduğuna 1971 yılında dikkat çekmiş olan Nochlin’e göre “...sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri ister himaye sistemleri ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplumdışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir.”⁸⁴ Toplumsal kurumlar da ataerkil ve eril sistem tarafından şekillenmiştir. Sanat alanına yönelik feminist eleştirel sorgulamalar üzerine kısa zamanda bir literatür oluşmaya başlamış, sanat eleştirmenleri, sanat yazarları ve sanatçıların üretimleriyle toplumsal cinsiyete ilişkin perspektif yeni bir yöne girmiştir. İlk kuşak feminist yaklaşımlar, kadın cinselliği, kadın duyarlılığı, kadına özgü olanın doğası ve kadın sanatçıların tarihini araştırmaya ve ortaya çıkarmaya öncelik vermişlerdir. İkinci kuşak feminist eleştiri ise cinsler arası farklılıkların işleyişini ve etkileşimlerini ataerkil kültür içinde toplumsal ve politik olanın çerçevesinde ele almaya başlamıştır. Bu anlamda, sanatı ve tarihini araştırma ve değerlendirmenin tarafsız, nesnel ve bilimsel değil, ideolojik bir pratik olduğunu ileri süren sanat tarihçiler Griselda Pollock ve Rozsika Parker da kadınlar, sanat ve ideoloji arasındaki ilişkilerin analizini yapmışlardır.⁸⁵

Türkiye’de 1970’ler ve 1980’lerde artan kültürel politikaların ve değişimin bir sonucu olarak kadın çalışmalarına dair akademik oluşumlar ve bölümler 1990’lı yıllarda açılmaya başlamıştır. Türkiye’de sanat alanında da kültüre ve geleneğe sinmiş olan normlar sisteminin dinamikleri içinde hareket kabiliyeti geliştiren kadın sanatçılar vardır. Ancak 1970’li yıllardan itibaren bu sistemi yeniden yapılandırmak ve sanatta geçerli olan değer ve ölçütleri değiştirmek isteyen bir yönelimden bahsedilebilir. Ahu Antmen, Türkiye’de de Batıyla benzer bir sürecin yaşandığı, yeni arayışlarını 1970’li yıllarda hissettiren kadın sanatçıların, 1980’li yıllarda daha görünür olmaya, 1990’lı yıllarda ise daha etkin olmaya başladıkları ve 1970’li yıllardan günümüze uzanan süreçte hem kendilerinin değiştiği hem de sanat ortamının

⁸³ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?” **Women in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness**, ed. Vivian Gornick and Barbara Moran, New York, 1971, ss. 480-510

⁸⁴ Linda Nochlin, **Neden Hiç Büyük Sanatçı Yok? Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, ed. Ahu Antmen, çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 6. Baskı, 2020, s.135-136

⁸⁵ Griselda Pollock and Rozsika Parker, **Old Mistresses**, Women, Art and Ideology, New York, 1981

dönüşmesine katkıda bulunduklarını belirtmektedir. Antmen'e göre kadın olgusunu, toplumsal cinsiyet rolleri, fiziksel ve kültürel baskı, şiddet, beden ve kimlik politikaları, gündelik yaşam açısından ele alan kadın sanatçıların üretimleri Türkiye'de esas olarak 1990'lı yıllarla daha etkin bir söyleme sahip olmuştur.⁸⁶ Toplumsal cinsiyet ve kadın kimliğinin inşa süreçleri ile bu süreçlerin dinamiklerini araştıran, irdeleyen, eleştiren kadın sanatçılar politik ve kültürel olarak bedenlerine yüklenen anlamları ve kimliklerine dayatılan rolleri ele almışlardır.

2000'li yıllardan itibaren sanatçıların bireysel üretimleri dışında sanat alanında feminist, aktivist ve kolektif yapıda ortaya çıkan sergiler gerçekleşmiştir. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadın sanatçılara odaklanan "Sfenks Seni Yiyip Yutacak" (2004)⁸⁷ "Makul" (2008)⁸⁸, "Haksız Tahrik" (2008)⁸⁹, "Uluorta" (2010)⁹⁰, "İflah Olmaz"

⁸⁶ Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler**, Sel Yayınları, İstanbul, 2013, s.92 - 110

⁸⁷ Beral Madra küratörlüğünde Karşı Sanat Çalışmaları mekânında gerçekleşen "Sfenks Seni Yiyip Yutacak" adlı sergi, postmodern kültürde kadının toplumsal yaşamdaki yerini ve varlığını sorguluyordu. Türkiye, Azerbaycan, Bulgaristan, Japonya ve ABD'den kadın sanatçıların yer aldığı Sergiye Türkiye'den katılan sanatçılar; Yeşim Ağaoğlu, Özgül Aslan, Elif Çelebi, Gül Ilgaz, Cemile Kaptan, Neriman Polat, Gonca Sezer, Ani Setyan, Sermin Sherif.

⁸⁸ 1993 yılından beri faaliyetlerini İstanbul'da sürdüren LGBTİ oluşumu Lambda İstanbul'un düzenlediği ve 30 sanatçı/sanatçı kolektifinin hazırladığı sergi cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği üzerine üretilen aile, militarizm, sansür, cinsiyetçilik temelinde bireyin toplum ve iktidar tarafından nasıl normalleştirildiğine odaklandı.

⁸⁹ Küratörlüğünü sanatçı CANAN'ın üstlendiği eylem-sergi, 8 Mart Kadınlar Günü'nde açılarak, güncel sanatın içinden ve dışından feminist aktivist ve teorisyenlerle, feminist söylemlerle iş üreten profesyonel sanatçıları biraraya getirdi. Serginin katılımcıları: Atıl Kunst, Aylin Kuryel, Çağla Cömert, Canan, Didem Yazıcı, Dilek Winchester, Evrim Kavcar, Filmmor, Fulya Çetin, Gülçin Aksoy, Gülizar Önen, Güneş Terkol, Hale Tenger, İnci Furni, Nalan Yırtmaç, Neriman Polat, Nil Yalter, Nilbar Güreş, Oda Projesi, Özlem Gök, Sezgi Abalı, Şükran Moral, Yasemin Özcan, Amargi Sanat Atölyesi.

⁹⁰ 2010 Avrupa Kültür Başkenti, Görsel Sanatlar Yönetmenliği Taşınabilir Sanat Projesi kapsamında hayata geçirilen "Uluorta" sergisi, Derya Yücel (Türkiye) ve Sabina Shikhlinskaya (Azerbaycan)'nın ortak küratörlüğünde, kadın kimliğine odaklanan uluslararası bir video sanatı seçkisiydi. Üç kıtadan kadın sanatçıları bir araya getirilen Uluorta 19 Haziran – 18 Temmuz tarihleri arasında Antrepo Sanat Limanı'nda izlendi. Farklı ülkelerden kadın sanatçıların video işlerini "kadın olmak" teması etrafında bir araya getiren sergiye Else Leirvik (Norveç), Eli Glader (Norveç), Nezaket Ekici (Almanya), Hatice Karadağ (Türkiye), Gül Ilgaz (Türkiye), Kezban Arca Batıbeki (Türkiye), Bahar Behbani (İran-ABD), Rena Effendi (Azerbaycan), Sofia Cherkezishvili (Gürcistan) ve Yeşim Ağaoğlu (Türkiye) video çalışmalarıyla katıldı.

(2016)⁹¹, Billboard İstanbul (2020)⁹² bu sergilerden öne çıkanlar olmuştur. Ayrıca, 1990'lı yıllardan itibaren iktidar ve erk'in kurucu etkisinin yalnızca kadın kimliğinde değil toplumsal cinsiyet bağlamında farklı cinsel yönelimler üzerindeki varlığı da ortaya çıkarılmıştır. Dolayısıyla, LGBT-İ+ hareketi de cinsiyetin toplumsal inşası ve üretimi çerçevesinde feminizmle ortaklıklar kuran bir mücadelenin parçası haline gelmiştir. Her madun kimlik gibi, ötekileştirme, baskılanma, dışlanma ve şiddete karşı yürüttükleri bireysel ve örgütlü mücadeleyle bir öznel konumu üreten LGBT-İ+, 2000'li yıllardan itibaren eleştirel sanat pratiklerinin de merkezine yerleşmiştir. Türkiye'de de 1990'lı yıllardan itibaren feminizm, 2000'li yıllarla birlikte LGBT-İ+ hareketiyle güçlenen toplumsal cinsiyet mücadelesinin etkisiyle cinsiyet olgusu üzerine üretilen çalışmalar yalnızca kadın sanatçıların merkezine aldığı bir konu olmaktan çıkmıştır. Toplumsal cinsiyet ve cinsel kimliğe yönelik üretimler, kamusal-özel, doğal-kültürel, toplumsal-bireysel, ben-öteki kavramları arasındaki sınırları yeniden sorgulamış; bunu sadece karşı-egemenlik kurmak ya da yeniden inşa etmek için mesaj vererek değil gerek politik ve aktivizm ilişkisi içinde, gerekse şiirsel ya da sembolik bir dille sanatçıların kendi hikâyelerini kapsayarak ortaya çıkmışlardır.

⁹¹ Nilüfer Belediyesi Nâzım Hikmet Kültürevi'nde gerçekleşen serginin kavramsal çerçevesi ve tasarımı Arzu Yayıntaş ile Neriman Polat'a aitti. Sergide, Yeşim Ağaoğlu, Gizem Aksu, Sena Başöz, Deniz Bilgin, Banu Birecikligil, Fulya Çetin, Canan, Elif Varol Ergen, Nurcan Gündoğan, Gülsün Karamustafa, Ayşegül Özmen, Neriman Polat, Necla Rüzgar, Aydın Teker, Sevil Tunaboş, Arzu Yayıntaş, Nalan Yırtmaç ve Zülal'in toplumsal cinsiyet kodlarını sorgulayan, kadın özgürlüğüne ve bedenine sahip çıkan, iktidarın baskı ve kısıtlamaları ile sürekli mücadele eden kadınları ele alan çalışmalarıyla yer aldılar.

⁹² Kavramsal çerçevesi Danimarkalı görsel sanatçı Hanne Lise Thomsen tarafından geliştirilmiş olan, 5-18 Ekim 2020 tarihleri arasında Türkiye, Fas ve İskandinav ülkelerinden ve Kopenhag'taki Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi ile İstanbul'da Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden 115 kadın sanatçıyı kamusal alanda bir araya getirmiştir. Billboard İstanbul 2020, İstanbul'da seçilmiş noktalarda yer alan reklam panoları kadın sanatçıların fotoğrafları yoluyla toplumsal cinsiyet tartışmalarını teşvik etmek ve konuyla ilgili farkındalığı arttırmayı amaçlarken çağdaş sanatı tüm yaş, cinsiyetten ve farklı toplumsal geçmişten daha geniş bir kitleye ulaştırmayı hedeflemiştir. Türkiye'den katılan sanatçılar; Arzu Yayıntaş, Büşra Ögüt, CANAN, Derin Bilecenoğlu, Ekin Özbiçer, Elçin Acun, Elmas Deniz, Gökçe Erhan, Gülçin Aksoy, Gümüş Özdeş, Gunes Terkol, Gülbeste Tülü, Hande Varsat, İpek Balkı, Kardelen Fincancı, Merve Ertufan, Müge Yılmaz, Neriman Polat, Özlem Şimşek, Safak Catalbaş, Selen Çatalyürekli, Selim Wutzler, Sena Başöz, Senem Sinem, Sezgi Abalı, Tuğba Uzun, Tuğçe Ulugün Tuna, Zuhale Koçan.

“Gelecek Queer” (2015)⁹³, “Koloni”⁹⁴ (2017), “Buluşma” (2020)⁹⁵, “A Trans History Sung” (2020)⁹⁶, “Tabiatımız” (2020)⁹⁷, “Bir Sauna Deneyimi-Faz I” (2021)⁹⁸, “Göze Parmak” (2021)⁹⁹, “Hadi Bana Geçelim” (2022)¹⁰⁰ başlığındaki sergiler de toplumsal cinsiyet ve LGBTi+/Queer olgusuna odaklanan etkinlikler olmuştur.

Türkiye’de sanat alanında feminizm ve toplumsal cinsiyet kavramına odaklanan kadın sanatçılar genel bir eğilim olarak erkek egemen pentür geleneğinin

⁹³ Queer düşünceyi muhalif bir ortaklık ve iş birliği alanı olarak ele alan bir bakış açısıyla Övül Durmuşoğlu’nun küratörlüğü ve Aylime Aslı Demir’in asistan küratörlüğüyle 2015 yılında ARK Kültür’de düzenlenen sergi Kaos GL Dergisi’nde eserlerini paylaşan sanatçıları bir araya getirmiştir. Sergiye katılan sanatçılar: Ahmet Öğüt, Alper Şen & Özge Çelikkaslan, Canan, Erdem Taşdelen, Erinç Seymen, Fulya Çetin, Gökçe Cabadan, Gözde İlkin, İstanbul Queer Art Collective, Melanie Bonajo, Metehan Özcan, Nilbar Güreş, Oktay İnce, Pauline Boudry & Renate Lorenz, Susanne M. Winterling.

⁹⁴ Kaos GL’nin düzenlediği Kevser Güler, Derya Bayraktaroğlu ve Aylime Aslı Demir’in küratörlüğünü yaptığı Abud Efendi Konağı’nda 2017 aralığında açılıp 2018 Şubat’ına kadar süren queer ve posthuman tartışmaları ekseninde queer feminist bir bakış açısıyla yapılmış bir sergidir. Sergide Yavuz Erkan, Ursula Mayer, Nilbar Güreş, Erinç Seymen, Uğur Engin Deniz, Daria Martin, Gökçe Yiğitel, Mary Maggic, İris Ergül, Katja Novitskova, Furkan Özkekin, Dynasty Handbag, Aykan Safoğlu, İz Öztat ve Zişan, Kerem Ozan Bayraktar, Mariah Garnett, Umut Yıldırım, Yasemin Nur ve İyi Saatte Olsunlar’ın işleri ile yer almıştır.

⁹⁵ Derya Bayraktaroğlu, Gökçe Yiğitel ve Yasemin Nur’un Barın Han’da düzenledikleri ve konusu aşk olan performans, eskiz ve yazılamalar ile birlikte şarkı söyleme ve şehir gezisi tertiplerinden meydana gelen ve bir dizi aksiyondan oluşan projedir.

⁹⁶ İstanbul’da trans olmak, şehrin queer hafızası, bireysel tarihin dijital temsili üzerine Onur Karaoğlu ve Kübra Uzun’un performans projesidir. LGBTi+ hakları aktivisti, şarkıcı, söz yazarı, DJ Kübra Uzun, kendi hayatından yola çıkarak hazırladığı *A Trans History Sung*’ı Berlin’e taşınmadan önce küçük bir veda olarak tasarlamış, Onur Karaoğlu tarafından yönetilen performans 17 Kasım’da @atranshistorysung Instagram hesabında canlı yayın olarak gerçekleşmişti. <https://vimeo.com/485413101>. 2 Aralık’ta Berlin Volksbühne Tiyatrosu’nun “Digital’s Next Wave Program” başlıklı dijital sezonu kapsamında prömiyeri gerçekleşen *A Trans History Sung*, çevrimiçi erişime açık.

⁹⁷ Sanatçı ve aktivistler tarafından aktivizmden güç alan sanatçılar için tasarlanan sanat projesi TAPA’nın (Transformative Art Project for Activists) bir açık çağrı yaparak gerçekleştirdikleri sanatçı misafir programı ve program sanatçılarının katılımıyla Barın Han’da gerçekleşen sergidir. Erinç Seymen, Kevser Güler, Kültigin Kaan Akbulut ve Tuba Kocakaya’dan oluşan jüri tarafından yapılan değerlendirmenin ardından projeye dahil olan sergi katılımcıları, Asya Leman, Berfin Ayeşil, Cansu Yıldırım, Emre Özfeleş (e.x.e.e.a.a.), Eşref Yıldırım, İbrahim Alam, Kadir Kayserilioğlu, Kristina Golubkova, Özge Özgün ve Yağız Gülseven’den oluşuyordu.

⁹⁸ Sanatçı Ahmet Rüstem Ekici’nin beden ve mimariye dair ilişkileri analiz ettiği, 2019 yılındaki artırılmış gerçeklik sergisi olan “Hamam” serisinin devamı olan “Sauna” queer kültür ve sauna ilişkisi üzerine ortalama 12 dakika süren, çevrimiçi bir deneyimdir.

⁹⁹ Protocinema Yükselen Küratör Serisi 2021 kapsamında hayata geçirilen sergi, poşe Sanatçı İnisiyatifi iş birliğiyle ve Alper Turan’ın küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Türkiye’de kuir varoluşa dair görsel kodların, sembollerin ve temsillerin giderek daha çok sansürlenmesi ve baskılanması yoluyla gerçekleşen şiddete yanıt niteliğindeki sergide Baha Görkem Yalım, Cansu Yıldırım, Dorian Sarı ile İstanbul Queer Art Collective (Tuna Erdem & Seda Ergül) bir araya gelmiştir.

¹⁰⁰ Sergi, bedenin kuir temasına yönelik kavramsal çerçevesiyle Ahmet Rüstem Ekici, Ateş Alpar, Hakan Sorar ve Mert Çağıl Türkay’ın çalışmalarını 8-29 Ocak 2022 tarihleri arasında KOLİ Art Space’de bir araya getirmiştir.

dışında kalan ifade arayışlarına yönelmişlerdir. Amerika ve Avrupa'lı kadın sanatçılarla eşzamanlı biçimde Türkiye'de de fotoğraf ve videonun üretim mecrası olarak ele alınması feminist sanat pratikleri bağlamında bilinçli ve belirgin bir politik duruş biçiminde olmuştur. Türkiye'de feminist sanat pratikleri ve video sanatının öncü sanatçılarından olan Nil Yalter de Sony'nin 1965'de ürettiği portapak kamerayı sanat üretiminde bir mecra olarak 1973 yılında kullanmaya başlamıştır. Türkiye kökenli sanatçılar arasında ilk kez videoyu kullanan sanatçı, bu mecraya olan ilgisini "ilk kez resim ve heykel gibi erkek-dahi sanatçı mitinin alanı dışında bir medya" olmasına bağlar.¹⁰¹ Nil Yalter pratiğinde önemli bir kavram olan "kadın"ı ele alırken, kadın kimliğini marjinal olarak konumlandıran üst-egemen anlatıyı tekrarlamaktan daima sakınmıştır. "Kadın" kimliğini çok uzun zaman temsiline meşruiyet tanınmamış bir figür olarak sunmayı tercih eden Nil Yalter'in yaklaşımı fallus merkezli iktidar yapılarına işaret etmek, teşhir etmek ve eleştirmektir. Nil Yalter'in, 20 dakikalık video-performans çalışması "Başsız Kadın ya da Göbek Dansı" (1974), temsil/farklılık ya da otantiklik nostalgisini vurgulamadan ortak aidiyete (kadın) işaret etmektedir. Video, sanatçının göbek deliğinin çevresine döngüsel olarak "la femme veritable est a la fois 'convexe' et 'concave'..."¹⁰² (Gerçek kadın aynı anda hem iç bükey hem dış bükeydir...) yazmasıyla başlamaktadır. Bu metin, kadın sünnetine dair etnografik bir analizdir. Bu bağlamda video, fallus merkezli iktidar yapılarına ait talep ve yasaların kadın zihnine ve bedenine işlenmesinin bir anlatımı haline gelmektedir. Başsız Kadın'da beden, fetiş bir nesne olmaktan uzak, toplumsal, ideolojik ve psikolojik yapılar çerçevesinde inşa edilen bir hafıza-mekân olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, ataerkil iktidar tarafından sömürgeleştirilmiş kadın bedeninin tüm kültürel veya cinsiyet-temelli koşullanmaların ötesinde feminist perspektifte yeniden tanımlanmasının altını çizmektedir.

¹⁰¹ Derya Yücel, sanatçıyla yapılan röportajdan. Paris, Kasım 2012

¹⁰² Nelli, René. *Érotique et Civilisations*, Paris, Weber. 1972



Kaynak: <http://www.nilyalter.com/works/1/the-headless-woman-or-the-belly-dance-1974.html>

Resim 0.16. Nil Yalter, “Başsız Kadın ya da Göbek Dansı” (1974)

Nil Yalter’in daha geç tarihli videosu “Ten Hikayesi” (2003) deri, zamanın akışı, fiziksel yıpranmayı ve en özel endişelerden biri olan yaşlanmayı göze sunan özgül bir nesne olarak kadın bedenini merkezine almaktadır. Sanatçı hem toplumsal yaşamda hem de sanat alanında çok uzun zamandır idealize, estetize ve erotize edilen ya da eril bakış tarafından tabulaştırılan ve çoğu kez soyut bir aurayla harelenen kadın bedenini ele almaktadır. Sanatçının, kendi bedenini ikame nesnesi olarak kullandığı video-performansı “Taşlama” (2009), üretildiği yıllarda hala uygulanmakta olan şeriat cezası Recm’i (taşlanarak öldürölme) konu almaktadır. Recm’de, cezaya çarptırılan kişi taşlama sırasında gömüldüğü yerden çıkmayı başarırca idam edilmekten kurtulabilir. Erkekler için kurtulma şansı var olsa da kadınlar için bu söz konusu değildir. Çünkü, bu uygulamada erkekler sadece bellerine kadar toprağa gömölürken, kadınların daha derine gömölmesi şarttır. Nil Yalter’in ‘gölge kadın’lara adadığı bu videosunda, gerçek hayatta recm cezasının uygulanışını canlı olarak cep telefonlarıyla kayda alan erkeklerin görüntüleri izlenmektedir. Bu görüntüler, sanatçının izleyiciye dönük sırtına yakınlaşıp uzaklaşan taşlar ve hareket halindeki bedeni ile çakışır ve beden, sembolik olarak acıyı deneyimleme biçimi haline gelmektedir. Üç boyutlu sanal imgeler, ses ve görüntülerin geometrik deformasyonu ile oluşturulan “Taşlama”, toplumsal cinsiyet rollerinin bir iktidar kurgusu olduğu

gerçeğini deşifre etmektedir. Nil Yalter'in aynı yıl, Melis Tezkan ile birlikte gerçekleştirdiği video-performans projesi de bu çalışmanın etkileşime açık yönünü temsil eder. 25 Kasım Kadına Yönelik Şiddetin Ortadan Kaldırılması için Uluslararası Mücadele Günü'nü içine alan 'Namus Oyunları Festivali' kapsamında "İsimsiz Performans" başlığıyla yapılan ve izleyiciyi de içine katan bu etkileşimli performans, 20 Kasım 2009 tarihinde Garajistanbul'da gerçekleştirilmiştir.

Kadın kimliği, cinsiyet, gelenek üzerine eleştirel üretimler gerçekleştiren Şükran Moral, jinekoloji masasını kullandığı çalışmalarında vajinayı monitörle özdeşleştirmiştir. İlkin 1996'da "Storia dell'Ochio" (Gözün Tarihi) isimli sergisinde kullanan sanatçı, Galleria Studio Oggetto adlı galeriye yerleştirilmiş bir jinekolog masasına uzanmış, bacaklarının arasına yerleştirdiği monitörde Circolo Mario Mieli Arşivi'nden derlenen talk-şov ve belgeselleri sergilemiştir. Bu görüntülerin hemen hepsinde eşcinsellik ile ilgili diyaloglar yer almaktadır. Sanatçı, "Speculum" (1996) isimli video yerleştirmesinde de bacaklarının arasına monitörü alarak "vajinayı" konuşturmuştur. Gustave Courbet'nin "Dünyanın Kökeni" adlı çalışmasına gönderme yapan bu video yerleştirme, kadın cinselliği üzerindeki baskı mekanizmaları ile erkek egemen kurumlar ve toplumsal cinsiyet ilişkisinin altını çizmektedir.

Egemen ideolojilerin toplumsal cinsiyet üzerindeki etkisine işaret eden video üretimlerden biri de Kutluğ Ataman'ın "Peruk Takan Kadınlar" (1999) isimli çalışmasıdır. Toplumun farklı katmanlarından dört kadınla gerçekleştirilen konuşmaları yansıtan bu videolarda kadınlar neden peruk taktıklarını anlatmaktadırlar. Türkiye'de toplumsal cinsiyet ve kimlik politikalarına işaret eden çalışma, dört kanallı video olarak izlenmektedir. Videolardaki kadınlardan biri Melek Ulagay, devrimci sol bir örgütle bağlantısı nedeniyle 1971 darbesinden sonra uzun yıllar kimliğini gizlemek için kullandığı peruktan bahsetmektedir. Nevval Sevindi, göğüs kanseri nedeniyle gördüğü kemoterapi yüzünden dökülen saçlarını gizlemek için peruk takmaktadır. Videolarda kimliğini vermeden siyah bir ekranın ardında konuşan üçüncü kadın, Türkiye'deki üniversitelerde 1998 yılında uygulanmaya başlanan (2007 yılında kaldırılmıştır) başörtüsü yasağı nedeniyle eğitimine devam edebilmek için peruk takmak zorunda kalan bir üniversite öğrencisidir. Dördüncü kadın 1990'lı yıllarda transseksüel bir kimlik olarak fuhuş sektöründe çalışmış, aynı zamanda LGBT-İ aktivisti olan Demet Demir'dir. Videolardaki deneyimler ve tanıklıklar Türkiye'de siyasi ideoloji ve toplumsal kimliğe dair bir hafızayı gündeme getirmektedir.

Kutluğ Ataman'ın "Ruhuma Asla" (2001) isimli video çalışmasında trans birey Ceyhan Fırat'ın kişisel hikayesine odaklanmaktadır. Belge nitelikli video, Türkiye'de toplumsal cinsiyet politikaları ve ayrımcılığına, kuir kimliklere yönelik baskıcı egemen ideolojilere dair bir sahne ortaya çıkarmaktadır. Ceyhan Fırat, cinsel yönelimi nedeniyle çocukluğu boyunca babasından, ilk gençlik yıllarında İstanbul'da seks işçiliği yaptığı için polisten şiddet görmüş, cinsiyet değiştirmek için girdiği ameliyat böbrek yetmezliği nedeniyle tamamlanamamış ve Lozan'da diyaliz makinesine bağlı bir yaşam sürdürmektedir.



Kaynak: <https://kutlugataman.com/artist/never-my-soul-single>

Resim 0.17. Kutluğ Ataman, "Ruhuma Asla" (2001)

Selda Asal'ın "Umudu Onarmak" (2004-2008) isimli video serisi, farklı toplumsal katmanlardan ve farklı kuşaklardan kadınlarla gerçekleştirdiği çekimler ve dokümantasyonlar üzerinden ortaya çıkmıştır. "Gör Beni!" ve "Ben Sahiden de Kimdim?" isimli videolar, eşlerini öldürdükleri için ömür boyu hapse mahkum edilmiş kadınlarla maruz kaldığı şiddet ile bunun sonuçlarını, "Aşk Yalan" isimli video ise intihar girişiminde bulunmuş ve Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde tedavi gören 14-18 yaşları arası genç kızların aşk, yaşam, ölüm ve umuda ilişkin farklı ifade biçimlerini ele almaktadır. Aynı serinin son videosu "Ölmek Zor" Türkiye'nin çeşitli yerlerindeki kadın sığınma evlerinde yaşayan, töre cinayetleri ya da intihar zorlamalarından kaçıp kurtulan kadınların yaşamlarına odaklanmaktadır. Videolarda

kadınlar kendi hikayelerini anlatmakta, anlatırken de caizimler ve resimlerle yine kendi hikayeleri görselleştirmektedir.

Toplumsal hafıza bağlamında ağırlıklı olarak kadın sanatçılar tarafından üretilen videolar, kurgusal ve belgesel nitelikli üretimler dışında erkek egemen toplumda kadının konumunu dolayım ve metaforik olarak da ele almaktadır. Türkiye’de çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden Gülsün Karamustafa’nın videoyu kullandığı ilk üretimi “Oryantal Fanteziler Üzerine Pekiştirme Serileri” kapsamında hazırladığı 1999 tarihli “Dışarıdan” isimli çalışması olmuştur. Dolmabahçe Sarayı’nın harem bölümünde çekilen video, Frederic Goodal’ın “A new light in the Harem” isimli oryantalist resminden yola çıkmıştır. Sanatçı, dışarıdan bir bakışın içeriden bir gerçeklikle çarpışmasını doğulu kadın kimliği ve oryantalist algı üzerinden ele almıştır. Videoda Leyla ismindeki bir kadının sancılı doğumu haremde hareketsiz görüntüleri üzerine kurulan hüznü bir hikâye olarak aktarılmaktadır. Gülsün Karamustafa’nın “Erkek Ağlamaları” (2001) isimli bir diğer video çalışması da kalıplaşmış toplumsal cinsiyet rollerini tersine çevirerek ‘erkekler ağlamaz’ mitini eleştirel bağlamda yıkmaktadır. Sanatçının, Atıf Yılmaz’la iş birliğinde gerçekleştirdiği videolarda, Yeşilçam filmlerinde kadın karakterlere atfedilen ve kırılgan kimliklerin göstergesi olan ağlama sahneleri yine Yeşilçam sinemasının unutulmaz erkek karakterleri Cüneyt Arkın, Ekrem Bora ve Fikret Hakan’la yeniden yorumlanmaktadır. Gülsün Karamustafa’nın gelenek, kimlik, kültürel farklılık ve toplumsal cinsiyet konularına dair diğer videoları da Otel Odası (2002) ve Terzi Dikişi (2005) isimli çalışmaları olmuştur.

Gül Ilgaz “Salıncak”¹⁰³ (2004) isimli videosunda ıssız bir orman manzarası içinde salıncakta sallanan bir kadın izlenmektedir. Düşle gerçek arasında kalan bir atmosferde izlenen kadın bir süre sonra salıncaktan atlayarak uzaklaşsa da arkasında bıraktığı salıncak hareket etmeye devam etmektedir. Sanatçının “İki Kanat”¹⁰⁴ (2009) isimli videosunda iki kanat perdeyi birbirine dikerek kapatan sanatçı, ev içine kapanan ve sıkışmış olan kadın bedenini merkezine almaktadır. Mutluluk düşleriyle küçük dünyasında hapsolan bir kadının gündelik yaşamından sahnelerin izlendiği “Nereye Kadar?” (2006) isimli video çalışması Kezban Arca Batıbeki’nin tel bir kafesten oluşan Kitsch Oda yerleştirmesi kapsamında ürettiği bir video olmuştur. Nilbar Güreş, “Soyunma”¹⁰⁵ (2006) adlı video performansında kadın bedeninin örtülerek ya da

¹⁰³ <https://www.youtube.com/watch?v=yurNGKzJ26E>

¹⁰⁴ <http://www.gulilgaz.com/video/>

¹⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=nrGgVFcLMiY>

soyularak nesneleştirilmesini eleştirmektedir. Sanatçı üzerindeki üst üste giyilmiş elbise katmanlarını kameranın önünde birer birer çıkartırken aynı zamanda yüksek sesle çeşitli kadın isimleri söylemektedir. Bu isimler Avrupa'nın farklı kentlerinde sanatçının şahsen tanıdığı Batılı olmayan kadınların isimleridir. Sanatçı, klişeleşmiş İslamfobik bakış açısının ötesinde toplumsal kimliğinden sıyrılmaya çalışan kadını temsil etmektedir. Nezaket Ekici "Short but Hurting" (2007) isimli video-performansında kırmızı elbise içinde görünmez bir düşmanla kılıç mücadelesi gerçekleştirmektedir. Dişe diş göze göz bir mücadelenin bedensel jestlerin gerilimini izleyiciye aktarmaktadır. Sanatçının bu savaşı, kültürel/cinsel kimliklerden, yaşadığımız coğrafyaya, ötekilere, bizi kuşatan tabulara ve geleneğe karşı bir mücadelenin jesti olarak ortaya çıkmaktadır.

Kadın bedeni ve emeği üzerindeki tahakküm mekanizmalarını sorgulayan çalışmalarda sanatçılar kendi bedenlerini videolarının merkezine almaktadır. Özgül Arslan "Sağ Beni!"¹⁰⁶ (2006) isimli videosunda bir araç yardımıyla kendi memesinden süt sağmaktadır. CANAN'ın "Çeşme" (2000) isimli videosu da sanatçının doğum yapmasının ardından gerçekleştirdiği video loop çalışmasıdır. Videoda, sanatçının siyah bir kumaş yardımıyla bedeninden soyutladığı iki memesi birer çeşme gibi süt damlatmaktadır. Sanatçılar, kendi bedenleri aracılığıyla kadının üretim alanında ve toplumsal yaşamdaki konumunu üreme bağlamında düzenleyen politikalar ve bakış açılarını sorgulamaktadır.



Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/>

Resim 0.18. CANAN, "Çeşme" (2000)

¹⁰⁶ <http://ozgularslan.com/milk-me-sag-beni/>

“İbretnüma” (2009) isimli videoda ise CANAN, yakın çevresinden bir kadına ait olan kişisel bir hikayeden yola çıkmaktadır. Video, Osmanlı minyatür ve hat sanatlarının estetik formuyla yapılmış olan animasyonlardan oluşmaktadır. Videonun merkezindeki kadın karakterin hikayesi aracılığıyla aile kurumu, evlilik, kadın bedeninin siyasal ve dinsel bağlamda nesneleştirilmesi ve toplumsal kurumların görünür ya da gizli baskı mekanizmaları sorunsallaştırılmaktadır. CANAN’ın “Ay Işığında Yıkanan Kadınlar” (2017) isimli videosu ise Burgazada’daki Martha Koyunun mekân olduğu şamanistik bir ayin gibi izlenmektedir. Ay ışığında çıplak, kahkahalar ve ulumalarla deniz ve toprakla buluşan kadınların izlendiği video, dişil gücü sahiplenmeyi ve kolektif hafızanın evrensel işleyişinin altını çizmektedir.

İz Öztat “Kızkardeşler”¹⁰⁷ (2008) isimli video-animasyonunda şahmaran’ı başı örtülü kız kardeşini dudağından öperken göstermektedir. Selvi ağaçları, dikili taşlar, mezar taşları, burmalı sütunlar ve minarelerden oluşan oryantal bir dekor içinde izlenen kız kardeşler, tabu kırıcı yorumlama ile mitoloji aracılığıyla gelenek, laiklik, din, kamusal alan ve cinsiyet kavramlarına gönderme yapmaktadır.

Burcu Yağcıoğlu “Seni Yutardım” (2009) isimli video çalışmasında, genç bir kadının kendi yüzünü ve saçını kullanarak örtünmesini göstermektedir. Çıplak gibi görünen sanatçı, kendi uzun ve siyah saçlarını bir başörtüsüne dönüştürmektedir. Örtünme ve kendinden bir parçayı gizleme eylemini, kendine ait bir parça olan saçıyla gerçekleştiren sanatçı, jeopolitik olarak yaftalanmayı ve beklenen egzotizmleri yansıtmakta, yavaş ve sessiz video ‘örtünme’ eyleminin gerçek ya da hayali ‘öteki’ kavramı ile olan ilişkisini sorgulamaktadır.

İşıl Eğrikavuk’un “Gül”¹⁰⁸ (2007), 14 yaşında zorla evlendirilmiş, çocuğu olmadığı için kocası tarafından şiddet görmüş, bunun sonunda ise evden kaçıp bir sirk grubuna katılan bir kadının kurgusal hikayesini ele almaktadır. Röportaj formatında ilerleyen videoda Gül’ün kendi hayatı ve Gül’ü oynayan aktörün onunla ilgili kişisel görüşleri olarak iki ayrı hikaye vardır. İki hikayede gerçek ve kurgu birbirine karışmakta, kadın intiharlarına dair hikayelerin medya tarafından nasıl verildiğine dair bir tartışmaya yaratmaktadır.

¹⁰⁷ <http://www.izoztat.com/works/sisters-2008/>

¹⁰⁸ <https://www.dailymotion.com/video/xbis6z>

Kadın kimliği inşasının kurgu, gerçeklik ve ideallik etrafında tartışmaya açan çalışmalardan biri de Ferhat Özgür “Aşık Kadınlar” (2013) isimli videosu olmuştur. Videoda, üç kadının bir misafirlik anında ev, aile, aidiyet, erkekler, cinsellik gibi konulardaki kimi zaman cesur kimi zaman örtük ve utangaç sohbetlerini aktarmaktadır.

Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında sıra dışı bir kadın portresine odaklanan “Şero Izro” (2016) Canan Budak’ın kamusal alan yerleştirmesi olarak izlenmiştir. 1960-1984 yılları arasında Mardin Merkez’de esnaf olarak varlık göstermiş olan Şero Izro, ataerkil bir coğrafyada toplumsal çevre tarafından dayatılan kadınlık rollerine hapsolmak yerine kendine çalışma pratiği üzerinden bir kimlik yaratmıştır. Sanatçı, Şero Izro’nun Mardin fotoğraf arşivinden temin ettiği portresini 8 Mart Dünya Kadınlar Gününde projeksiyon ile kendi dükkanının kepengine ve içine yansıtmış, onu kamusal alanda ve toplumsal hafızada yeniden görünür kılmıştır.

Zeyno Pekünlü’nün “Hikayelerden kadını çıkardığımız zaman elimizde ne kalır?” Sorusu üzerinden yola çıkan “Erkek Erkeğe”¹⁰⁹ (2012) isimli videosu 1950-1980 yılları arasında çekilmiş yüzün üzerinde Yeşilçam filminden sahnelerle oluşturulmuş buluntu film çalışması olarak izlenmektedir. Melodramların çoğunluğunda başroldeki erkeğin hikayesine kadın kahramanların dolayımından ulaşılmaktadır. Sanatçının videosundaki sahneler, kadın yok olduğunda erkeğin temsilinin nasıl gerçekleştiğine dair yeni bir kurgu önermektedir. Sanatçının “Bir Kadına Ürkütmeden Nasıl Dokunursunuz?” (2015) videosu Youtube arama motoruna “kadınları nasıl tavlardım?” sorusu sorulduğunda karşımıza çıkan videolardan oluşturulmuş bir kolaj videodur. Herkesin erişimine açık Youtube kanalları üzerinden, kendinden menkul hayat koçları, şaibeli uzmanlar ve PUA’ler (Pick-up Artist) kadın tavlama sanatının detaylarını anlatırken eril söylemin yeni ve popüler mecralarda da edilgen olarak yansıtılan kadın kimliğine yönelik eril bakışı ortaya sermektedir.

Ferhat Özgür’ün “Katharsis” (2003), Neriman Polat’ın “İki Keklik”¹¹⁰ (2005), Hatice Karadağ’ın “İsimsiz/Gelin” (2010), İnci Eviner’in “Evden Kaçan Kızlar”¹¹¹ (2015), Nancy Atakan “Atfedilen”¹¹² (2016), Sena Başöz’ün “Hemşire” (2016), Berivan

¹⁰⁹ <https://vimeo.com/65149731>

¹¹⁰ http://www.nerimanpolat.com/works/2005/2005_01.htm

¹¹¹ <https://www.inceviner.net/evden-kacan-kizlar2.html>

¹¹² <https://vimeo.com/190159426>

Akelma ve Yağmur Cihan'ın birlikte ürettikleri "Koma Dam"¹¹³ (2016) gibi üretimler de video sanatı aracılığıyla sanatçıların toplumsal cinsiyet üzerine kişisel anlatıları ile kolektif, kültürel ve toplumsal bellek arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılmasında bir bakış açısı sunmaktadır.

Toplumsal cinsiyet bağlamında queer sanatçıların üretimlerini destekleyerek görünür kılmayı da amaçlayan İstanbul Queer Art Collective, dünyanın dört bir yanındaki çeşitli sanat etkinliklerinde performanslar sergilemektedir. IQAC'in 11 saat 26 dakika süren performansının 26 dakikalık videosu olan "50.000"¹¹⁴ (2014) isimli çalışma, 2013 yılında Gezi Hareketinin etkisiyle 50.000 kişinin İstanbul LGBTİ+ Onur Yürüyüşü'ne katılımına dair sembolik bir performans videosudur.

Berkay Yahya'nın üç kanallı video çalışması "Bunun parçası olduğun için teşekkürler!"¹¹⁵ (2015), LGBTİ+ kimliğine yönelik, gasp edilen yaşam hakkı, toplumsal yargılar ve baskılar ile nefret cinayetlerine dair etkili bir görsel anlatım sunmaktadır. Sanatçı, videosunda kurguladığı bakış açısıyla, bizi katilin karşısına maktulün gözleriyle çıkarmaktadır.

"Merhaba ben Leman, Türkiye'den bir kadın sanatçıyım" (2017) isimli çalışma queer sanatçı Leman Sevda Darıcıoğlu'nun aidiyet ve kimlik kategorilerini sorunsallaştıran performanslarından biri olmuştur. Performansta, cinsiyet ve ulusal kimlik kategorilerinin bedenlerimize nasıl kazındığına işaret ederek, üzerine atanan cinsiyet ve ulus kimliklerinin sembollerini performans süresince estetik cerrahi dikiş iğne ve ipliğiyle bedenine diktirmiştir. Sanatçının "Kimler Geldi Kimler Geçti"¹¹⁶ (2016) performans videosu da öldürülen ve intihar eden transların fotoğraflarını koyduğu bir örtünün üzerinde gerçekleşmektedir. Sanatçı, bu cinayet ve intiharları konu alan haberlerden ve LGBTİ+ hareketinin avukatları aracılığıyla ulaştığı cinayet dosyalarındaki fail ifadelerinden alıntılarla bir metin oluşturmuştur. Daha sonra 6 gün boyunca günde 2 saat bu metni okumuş ve her ölüm haberinden sonra bacaklarına bir altın kelebek iğnelemiştir.

¹¹³ <https://vimeo.com/277996498>

¹¹⁴ <https://www.istanbulqueerartcollective.co.uk/50000>

¹¹⁵ <https://vimeo.com/170932509>

¹¹⁶ <https://vimeo.com/201537359>



Kaynak: <http://lemandaricioglu.com/tr/kimler-geldi-kimler-gecti/>

Resim 0.19. Leman Sevda Darıcıoğlu, “Kimler Geldi Kimler Geçti” (2016)

Günümüzde kimliği durağan bir kavram olarak değil, değişken ve devingen bir oluşum olarak kavramaya yönelik bir eğilimden söz edilebilir. Bu eğilimin yarattığı düşünsel ve politik açılıma yönelik bir teori olan “Queer” kuramı, kabul görmüş normallik ve normatifiği sorgulamaktadır. “Queer” kuramı genel olarak modernite sonrası (post-modern), insan sonrası (post-human) ve metafizik sonrası (post-metaphysical) tutumların bir sonucu olarak ele alınmaktadır.¹¹⁷ Queer, son yıllarda ağırlıklı olarak kavrandığı şekliyle yalnızca toplumsal cinsiyet ve cinsel kimliğe yönelik bir teori değildir. Queer’de kimlik mevhumunun doğal olmadığı, tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak kurulduğu ve dolayısıyla iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünölemeyeceği savunulmaktadır. Dolayısıyla kapsamlı bir kimlik arkeolojisi öneren Queer, her türlü benlik ve kimlik kavramının toplumsal, ideolojik ve psikolojik yapılar çerçevesinde inşa edilmesine yönelik kapsamlı bir eleştiri geliştirmiştir. Eleştirel queer kuramı çerçevesinde de sanat, farklı kimliklerin temsili ya da formasyonu değil, kimliklerin akışkan olması düşüncesine dayanmaktadır. Queer sanat pratikleri, toplumda normatif olarak görölen her türlü tanımın istikrarını bozmaya çalışan, kabullenilmiş kimliklerin ve benliklerin ötesine geçen bir algıyı düşünmeye işaret eden bir yaklaşım olarak tarif edilebilir.

¹¹⁷ Claire Colebrook, “Queer Kuramın Olasılığı Üzerine”, **Cinsel Yönelimler ve Queer Kuramı** içinde, Cogito, YKY Yayınları, İstanbul, sayı 65-66, Bahar 2011, 3. Baskı, 2018, ss.214-227 (Nigianni Chrysanthi ve Merl Storr (ed.), Deleuze and Queer Theory, Edinburg University Press, 2009, ss.11-23)

Kimlik, toplumsal bir yapı, ortak kimlik de sembolik bir biçimlendirme, bir toplumsal imgelem ürünüdür.¹¹⁸ Dolayısıyla din değiştirme, cinsiyet değiştirme ya da yer değiştirme, göç etme gibi durumlarda ortak kimlikten kopulabilir ya da ortak kimlik silikleşebilir. Göçmen, mülteci ve sürgün olmak, fiziksel yer değiştirmenin ötesinde sosyolojik, antropolojik, demografik, hukuki, politik ve ekonomik nedenler taşıyan derin bir olgu olarak tarihte hiç olmadığı kadar sarsıcı ve trajik biçimde karşımızda durmaktadır. Bu olgunun sanatın düşünüş, yorumlama, işaret etme, katmanlarını aralama ve aktarma gücü aracılığıyla anlam dünyasına dahil olması çok uzun zamandır sanat üretimlerinde izlenmektedir.

3.3. Göç

Kitlesel ya da bireysel olarak kalıcı, süreli ya da sürekli bir yer değiştirme hareketi olan göç, ekonomik, siyasi, ekolojik ve kültürel bir hareket olarak tanımlanmaktadır. Göç, ekonomik, siyasi, toplumsal ve bireysel nedenlerle geçici, zorunlu, isteğe bağlı ya da mülteci göçü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda göç bireysel ya da kitlesel oluşmaktadır. Yaşanılan yerin değiştirilmesini ifade eden göç “hem köken hem de hedef ülkeleri etkileyen çok boyutlu toplumsal bir eylemdir.”¹¹⁹ Uluslararası göç hareketleri Ortadoğu ve Afrika başta olmak üzere dünyanın çeşitli yerlerinde artan savaşlar, siyasi krizler ve sosyo-ekonomik travmalar nedeniyle hızla artarak dünya gündeminde aciliyeti olan olgulardan biri haline gelmiştir. Kalıcı veya geçici olarak gerçekleşen göç hareketlerinin, göç veren ülkeler, ev sahibi ülkeler ve transit ülkeler açısından çeşitli sosyo-ekonomik ve kültürel sonuçları bulunmaktadır.

Melez kültürlerin ortaya çıkması ve kültürlerin kaynaşması göç süreçleriyle de ilişkili olmuştur ancak göç kimi durumlarda mekânsal ve sembolik olarak dışlanmış grupların oluşmasına da neden olmaktadır. Bu durum toplumda çatışmaları tetikleyebilmekte, ayrımcılık, ırkçılık ya da yabancı düşmanlığı gibi toplumsal sorunların ortaya çıkmasına zemin hazırlayabilmektedir.¹²⁰ Bu türden toplumsal sorunların yarattığı çatışmalar siyasi, ekonomik, kültürel, teknolojik, çevresel alanlarda ve birey ile grup ilişkilerinde kendini göstermektedir. Bu durum ihlal edilen,

¹¹⁸ Jan Assmann, **Kültürel Bellek**, çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yay. 2001, s.130 - 138

¹¹⁹ Stephen Castles ve Mark J. Miller, **Göçler Çağı: Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri**, çev. Bülent Uğur Bal, İbrahim Akbulut, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008

¹²⁰ Göksel Göker, **Göç Kimlik Aidiyet: Kültürlerarası İletişim Açısından İsveçli Türkler**, Literatürk Academia, Konya, 2015, s.45

teslim edilmeyen ya da kesintiye uğrayan kültürel hak eşitsizlikleri dışında ekonomik eşitsizlik örüntüleri de sergileyebilen güvensizlik ortamlarına yol açmaktadır. Bu nedenle güvenlik, temel haklar, yasal statü ve toplumsal politika gibi konular göç alanında daha fazla tartışılmaya başlanmıştır. Göç sadece bir fiziksel bir yer değiştirme ve hareketlilik faaliyeti değildir. Göçün yalnızca demografik bir hareket olarak ele alınmasının göçün diğer bütün toplumsal etkenlerden yalıtılması yanlıgısı yaratabileceği ileri sürölmektedir. Bu nedenle göçe neden olan politik, ekonomik, coğrafi, demografik, psikolojik dinamikler, karmaşık bireysel ve toplumsal faktörler önemli olmaktadır.

Yerinden edilme, terk etme, gitme durumu bakımından travmatik ya da duygusal bir anlama sahip olan göç, birçok sanat dalının konusu olmuştur. Sanatçılar göçebelik aracılığıyla toplumsal, kültürel ve politik imgeleri kişisel ve toplumsal bağlamda üretimlerine taşımaktadırlar. Kültürel sınırların aşınması ve geçişlerle birlikte göç olgusu yerini “yersiz-yurtsuzlaşma”ya bırakmıştır. Bu kavram, bir kültürel pratik olarak, insan faaliyetlerinin ve mekânların “yer”le olan özgün bağının aşınması ve ortadan kalkması olarak tanımlanabilir. Yersiz- yurtsuzlaşma, küreselleşmenin ve göç olgusunun kültürel boyutunda merkezi olarak konumlanmaktadır. Dolayısıyla “yerler” artık kimliklerin açık destekleyicisi olma ayrıcalığını kaybetmiştir. Modernliğin getirdiği en önemli dönüşümlerden biri “modern öncesi toplumların yerelliklerindeki yüz yüze ilişkilerin kısıtlamalarından kurtarıp, ilişkilerin zaman ve mekân boyunca esnemesini sağlamasıdır; ki bu da küreselleşmenin çekirdeğini oluşturmaktadır.”¹²¹ Küreselleşme, çok kültürlölük ve ulus aşırı kültürel hareketlilik olguları özellikle 20. Yüzyılın sonlarından itibaren “yersiz yurtsuzluk” ve “sanatta göçebelik” gibi kavramları da çağdaş sanat kültürünün merkezine yerleştirmiştir.

Sanatçıların eleştirel söylem ve tanıklıklar üzerinden ya da metaforik ve evrensel eğretileme araçlarıyla ele aldığı göç olgusu, günümüzde hem bir kriz hem de yeni dünyayı şekillendirecek bir melezleşme unsuru olarak değerlendirilmekte, zaman zaman tekinsizlik, misafirlik, vatansızlık, görünmeyen yurttaşlık, bitmeyen yolculuk ve sınırlar üzerine çok yönlü eleştirel kavramlar üretmektedir. Sanatçılar, insanlık durumları ve güncel problematikler üzerine söz üretirken yaratıcı aktarım ve anlatım aracılığıyla toplumsal olguları yansıtıcı olma sorumluluğunu da

¹²¹ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s.148

üstlenmektedirler. İster politik ya da sosyolojik ister sanatsal olsun, insanların, göç süreçlerinde yaşadıkları sorunlar ve ulaştıkları yerlerdeki var olma çabalarını içeren temaların gündemde tutulması, insancıl ve sürekli bir politikanın olgunlaşmasına zemin hazırlayabilmektedir.

Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de çağdaş sanat pratikleri bağlamında video sanatı aracılığıyla ele alınan göç olgusu ağırlıklı olarak çatışmalar, savaşlar, mübadele, mültecilik, sürgünlük, yer değiştirme, hareket, kimlikler, sınırlar gibi kavramlar üzerinden ele alınmaktadır. Sanatçılar, toplumsal olaylara duyarlılıkları çerçevesinde göç temasını yapıtlarına taşıırken; bazı sanatçılar tamamen kişisel olarak deneyimledikleri göçü ve göçün bıraktığı maddi, manevi, duygusal, bilişsel, psikolojik izleri anı/hatırlama ve bellek bağlamı içinden üretimlerine taşımışlardır.

Göç kavramını bireysel kimliği üzerinden erken dönem çalışmalarından itibaren ele alan sanatçılardan Nil Yalter, 1965 yılında İstanbul’dan Paris’e göç etmiştir. Bu nedenle, sanatçının çalışmalarında özne konumunda olan figürler genel olarak işçiler, göçmenler ve kadınlar olmuştur. Nil Yalter’in, kolektif olarak gelişen sanat pratiği, Paris’e göçü sonrasında dernekler, sendikalar, STK’lar gibi politik ve kültürel ağlar/topluluklar ile yapılan iş birliği ile gelişmiştir. Sanatçı o yıllarda Paris’te kurduğu dernek aracılığı ile göçmenlerle bir araya gelmiş, Türk, Portekiz, Cezayir ve Şilili göçmenlerin çalışma hayatları, yaşam koşulları ve politik sürgünlükleri üzerine yoğunlaşmaya başlamıştır. 1977 tarihli “Türk Göçmenler” Fransa’daki göçmen işçiler için hayatın neye benzediği üzerine zamanına dair önemli belirlemeleri aktarır. “Geçici Meskenler” de, sanatçının 1974 - 1977 yıllarında etnolog Bernard Dupaigne ile birlikte İstanbul, Paris, Grenoble, Lyon, New York gibi şehirlerde göç üzerine araştırmalar yaptığı dönemde ortaya çıkar. Yalter’in Nicole Croiset ile birlikte 1979 yılında geliştirdikleri “Rahime, Türkiye’li Bir Kürt Kadını” başlıklı çalışması gündelik işçisi Rahime’nin, Diyarbakır’dan İstanbul varoşlarına uzanan göç hikayesini aktarmaktadır. Desenler, fotoğraflar ve video kayıtları ile 1977’de başlayan göçmen işçiler serisi, Nil Yalter’in 1992 yılına kadar uygulamaya devam ettiği bilgisayar müdahaleleri, 2D/3D sanal ve DVD-Rom etkileşimli imgeleri ile zamana yayılan bir sürecin katmanlarını taşımıştır. “Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor I”, ilk kez 1983 yılında A.R.C. Paris Modern Sanatlar Müzesi’nde, “Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor II” ise ilk kez 2009 yılında Paris Göç Müzesi’nde ve her defasında sanatçının güncel yorumları eklenerek sergilenmiştir. Sanatçı bize işçi ve göçmen mücadelelerinin tarihi ve bu

m¼cadelelerde yer alanların kendi deneyimlerini okurken aynı zamanda değerli videografik belgeler sunmuştur.



Kaynak: <http://www.nilyalter.com/works/44/turkish-immigrants-photos-drawings-nil-yalter-video-yalter-croiset-1977.html>

Resim 0.20. Nil Yalter, “T¼rk G¼çmenler” (1977)

G¼ç, sınırlar ve ayrımcılık gibi meseleleri erken dönem video üretimlerinde ele alan Hale Tenger “Kesit” (1996) isimli çalışmasında Avrupa-T¼rkiye sınır ve k¼lt¼r farklılıklarına ilişkin bir deneyimini aktarmaktadır. Sergilemede bir duvar yüzeyinin iki yüzünde sanatçının başının önden ve arkadan görüntüsü projeksiyonla yansıtılmakta, görüntüye sanatçının sesi de eşlik etmektedir. Sanatçı videoda, insanoğlunun yeryüzünde prehistorik dönemden günümüze kadarki g¼ç hareketlerini farklı açılardan ele alırken, görüntüdeki yüzle birlikte mekândaki ses de diğer tarafa dönmekte, böylelikle izleyici konuşmayı duymak için mekânda sürekli olarak yer değişimine yönlendirmektedir. “Sınırlar/Sınırlar” (1999) isimli video çalışması da sanatçının g¼ç, vize ve yolculuk kavramlarına odaklanan çalışmalarından biri olmuştur.

G¼çmen bir ailenin üyesi olan Güls¼n Karamustafa kişisel hafızasını sıklıkla çalışmalarına yansıtmıştır. Sanatçının iki büyükannesi Balkan g¼çmenidir. Biri Boşnak, diğeri ise Kırım’dan Bulgaristan’a g¼ç edip Bulgaristan’dan T¼rkiye’ye gelen

bir muhacirlerdir. Sanatçının “Muhacir”¹²² (2003) isimli iki kanallı videosunda yer alan figür sanatçının babaannesini temsil etmektedir. Sanatçının göçmenleri ele aldığı bir diğer çalışması da 2001 tarihli “Merdiven” adlı videosudur. Videoda aileleriyle birlikte Romanya’dan Türkiye’ye gelip sokaklarda akordeon çalarak dilenen göçmen çocuklar Galata semtinde bulunan Kamondo merdivenlerinin önünde izlenmektedir. Yaşadıkları topraklardan ayrılmak zorunda kalmış ya da ayrılmak zorunda bırakılmış bu karakterlerin yaşadıkları zorlu süreçler, bireysel ve toplumsal bellek katmanlarıyla örülerek videolara yansıtılmıştır.

Yerleşik toplumsal sınırların marjında yer alan grupların, dışarıda bırakılma öyküsünden çok durumsal tanıklığına girişen sanatçı Esra Ersen, marjinal kimliklerle birlikte göçmenlik ve yersiz-yurtsuzluk hallerini de çalışmalarına yansıtmıştır. Kendi yaşamında da uzun zamandır deneyimlediği yabancı olma hali ve coğrafi hareketlilik bu kavramlar üzerine gitmesinde etkilidir. Sanatçının “Erkek Kardeşler ve Kız Kardeşler” (2003) isimli videosu, İstanbul’da yasa dışı bir şekilde hayatlarını sürdürmeye çabalayan Afrika kökenli mülteci ve göçmenlerin gündelik yaşamları ve hikayelerine odaklanmıştır. Göçmen kültürleri ve içinde şekil alan alkültürel oluşumları “Rehabilitasyon” (2005) adlı çalışmasıyla da ele alan sanatçı, belge nitelikli videosunda yerel yönetimlerin göçmen topluluklara karşı bir tür önlem ve iyileştirme amacı taşıyan rehabilitasyon programlarındaki işleyişi tersine çevirmeye yönelik bir deneme sunmaktadır.

Esra Ersen’in kamusal görünürlük, kültürel farklılık, azınlık grupları, hasarlı bürokrasi ve göçmenler konusuna yönelik olarak gerçekleştirdiği “Paraşütçü üçüncü katta / kuşlar çamaşırhanede” (2005) dışında yerel bağlama odaklandığı “Yolcular” (2009), sanatçının ele aldığı toplumsal katmanlara nasıl nüfuz ettiği konusunda aydınlatıcı bir örnek oluşturmaktadır. Video, kentsel alanın görünmez duvarlarla bölünmüş yapısı içinde, kendi izole alanlarında, baskın politikalar, varoluşsal aidiyetlerin tıkanması ya da farklı katmanlarla temastan kaçınma tercihi gibi nedenlerle kapalı kalmış insanlara dair bir hikaye anlatmaktadır. Bu görsel hikaye, uzun zaman önce İstanbul’a göç etmiş ve kuşaklar geliştirmiş olmalarına rağmen Boğaz’ı hiç görmemiş insanların, mahallelerinden başlayan ve Boğazı hattında sona eren bir otobüs yolculuğunu aktarmaktadır.

¹²² <https://vimeo.com/116492069>



Kaynak: <https://esraersen.jimdo.free.com/work/brothers-and-sisters/>

Resim 0.21. Esra Ersen, “Erkek Kardeşler ve Kız Kardeşler” (2003)

Hatice Gülerüz “Tuhaflık Yakınlıklar” (2005) isimli videosu, sanatçının İstanbul’da dair yabancılaşma ve kimlik meselelerini araştırma arzusundan doğan bir proje olmuştur. Gülerüz, farklı gerçekliklerle karşılaşma hissi ile aidiyet kavramını ifade etmenin bir yolu olarak İstanbul’da yaşayan yabancılarla söyleşiler gerçekleştirmiştir.

İpek Duben’in “Elveda Vatanım” (2004-05) kitabı, 20. Yüzyıl içinde Hindistan, Pakistan, Vietnam, Meksika, Gaza, Kosova, Bulgaristan, Yunanistan, Türkiye, Almanya, Çin, Ruanda, Rusya, Azerbaycan, Ermenistan, Arnavutluk, Sudan, Irak, Afganistan gibi ülkelerin sınırlarında, göçe zorlanan ya da göç etmek zorunda kalan insanların sınırları aşmaya çalıştıkları süreçleri fotoğraflarla yansıtmaktadır. Kitabın ipek sayfalarının çevrildiği video da sınırın ötesine geçiş anlarından sahnelerin olduğu arşivsel/bulutlu imgeler, kırılan yaşamların bir metaforu olarak izlenmektedir.

Köken Ergun “Düğün”¹²³ (2006-2007) isimli video filmindeki görüntülerinin çoğunu Berlin’de ağırlıklı olarak göçmen Türklerin yaşadığı mahallede çekmiştir. Altı ay boyunca Berlin’deki Türk ve Kürt göçmenlerin düğün törenlerini kaydeden sanatçı, göçmenlerin aidiyet oluşturmak ve dayanışmak için sürdürdüğü ritüeller ile Avrupa’da göçmen politikalarının sorunlarını bir tanıklık üzerinden ele almıştır.

Bulgaristan’ın 1984-1989 yılları arasında Türklere yönelik uyguladığı “Zorla Asimilasyon Politikası” sırasında 400 binden fazla Türk, etnik ve kültürel soykırım

¹²³ <https://www.youtube.com/watch?v=ukuYB4LHdNM>

sonucu doğdukları ve yaşadıkları topraklardan çıkarak Türkiye'ye geri dönmüşlerdir. Ergin Çavuşoğlu "Sınır Geçişi"¹²⁴ (2009) isimli iki kanallı videosunda Türklerin Bulgaristan'dan Türkiye'ye göçü sırasında yaşanan süreci ironik bir yorumla yeniden canlandırmaktadır. Sahnelerde Bulgaristan ve Türkiye arasındaki sınır kapısında bir grup insan tarafından itilerek yürütülen piyano izlenmektedir. İki devlet arasındaki tampon bölgeden geçen piyano, sınırda kalan ve yeniden tanımlanan, yer değiştirme ve yeniden yorumlama duygusu yaratan bir alanda gezinmektedir.

İnci Eviner, Fransa Vitry-sur-Seine'de kaldığı üç aylık misafir sanatçı programı sürecinde o bölgede yaşayan göçmenleri gözlemlemiş, ağırlıklı olarak Afrikalı göçmenlerin Avrupa kültürüne entegre edilme politikalarını incelemiştir. Bu süreç sonrasında ortaya çıkan "Parlamento"¹²⁵ (2010) videosunda bir görüntü kolajı olarak ortaya çıkmış kompozisyon AB ütopyasının somutlaştığı mekân olarak Avrupa Parlamento binasının kesitine yerleştirilmiştir. AB'nin mülteci politikalarının bir eleştirisini içeren video, kültürel, politik ve mekânsal eleştiriyi, ritmik hareketler ve tekrar eden ama bir türlü tamamlanamayan süreçler üzerinden görselleştirmektedir.

Şener Özmen'in Cengiz Tekin ile birlikte gerçekleştirdikleri "Kesin Dönüş" (2011) isimli video çalışması, Ortadoğu ve Afrika'nın göç travmasını dolaylı bir kurguyla aktarmaktadır. Bavulunu toprak yolda zar zor iterek ilerleyen beyaz takım elbiseli bir adam ıssız bir arazide toprak yolda yürümektedir. Aniden duran adam bavulunun üstüne çömelir ve ayakkabısının içine girmiş olan taşları döker. Ceketinin iç cebinden çıkardığı sigarasını yakar, sonrasında ceketini ve pantolonunu sigaranın ucuyla yakarak delmeye başlar, kıyafetinde açılan delikler gittikçe çoğalır. Kalkıp yürümeye devam eder. Kimliksiz bir yolcunun bilinmezden başlayıp bilinmezde bitecek hikayesi, göçün metaforu olarak ortaya çıkmaktadır.

Nancy Atakan'ın "Geri Göç"¹²⁶ (2012) isimli videosu, "Nerelisin?", "Buralıyım" şeklinde ilerleyen insansız bir diyalogla başlamaktadır. Sandalyelerin konuştuğu bu ironik video metni sanatçının araştırma, kişisel deneyim ve gözlemlerine dayanmaktadır. İstanbul'daki bir parkta bir masanın etrafındaki konuşan sandalyeler, dünyadaki küresel hareketlilikle ilgili sorunları tartışmakta, ancak Monoblok sandalye,

¹²⁴ <https://www.ergincavusoglu.com/video-installations/liminal-crossing>

¹²⁵ <https://www.inci-eviner.net/parlamento.html>

¹²⁶ <https://vimeo.com/111561910>

sanatçının dönüşüm geçiren bir şehirde kişisel deneyimi hakkında da görüşler ifade etmektedir.

Özgür Demirci'nin "Birleşmiş Madenciler"¹²⁷ (2014) isimli videosu, madencilik üzerine teknik eğitimi için Dortmund'a gelmiş ve eğitimleri boyunca Alman ailelerle birlikte yaşamış olan Türk göçmenlerle gerçekleştirilen söyleşilerden oluşmaktadır. Araştırmaya dayalı bu video projesi, katılımcıların kişisel anlatıları ile madencilik mesleğinin icra edildiği bölgenin, kentin ve toplumsal yapının hafızası hakkında bir veri sunmaktadır.

Cengiz Tekin'in "Cennetten Hemen Önce"¹²⁸ (2015) videosu dünya gündeminde en fazla konuşulan ve aciliyeti olan olgulardan biri haline gelen zorunlu göç, mülteci sorunu ve sığınmacılık tartışmalarına dikkat çekmektedir. Videoda mülteci oldukları varsayılabilen bir grup insanın deniz sularının içinde sessiz duruşları izlenmektedir. Dizlerine kadar suda, bedenleri ve yüzleri karaya dönük ama sıkışmış halleriyle kımıldamayan bu insanlar doğrudan olarak videoyu izleyen kişinin gözlerinin içine bakmaktadırlar. Video, umutla çaresizlik arasında kalmış bakışlarıyla izleyiciyi izleyen insanların yıllardır açık denizlerde yitip giden, kaybolan insanlar için buruk bir anma töreni niteliğindedir.



Kaynak: <https://www.facebook.com/pilotgaleri/photos/cengiz-tekin-cennetten-hemen-%C3%B6nce-just-before-paradise-2015-hd-video-0428/983183988442015/>

Resim 0.22. Cengiz Tekin, "Cennetten Hemen Önce" (2015)

¹²⁷ <https://www.ozgurdemirci.com/miners-united-2014/>

¹²⁸ <https://vimeo.com/284106222>

Erkan Özgen “Harikalar Diyarı” (2016) isimli videosunda Suriye’nin kuzeyindeki Kobani adlı küçük bir kasabada ailesiyle birlikte yaşayan küçük Muhammed’in hikayesini aktarmaktadır. Bize Suriye savaşıdan kaçma hikayesini anlatan Muhammed 13 yaşında sağır ve dilsiz bir çocuktur. Muhammed, izleyicileri sözcükler ve kelimelerin bile aktaramayacağı hikayesiyle beden dili aracılığıyla karşı karşıya getirmektedir. Türkiye’ye kaçıışı boyunca maruz kaldığı olaylarla, travmalarla ve tanıklıklarla bu küçük çocuk hikayesini anlamaya çalışan izleyiciyi derin bir insanlık incelemesinin merkezine yerleştirmektedir.

Halil Altındere’nin “Vatan”¹²⁹ (2016) isimli videosu gerçekçilik ve kurguyu iç içe geçirerek Türkiye’yi ve dünyayı saran göç krizi ile zorunlu göç deneyimini çok yönlü şekilde ele almaktadır. Videoda Berlin’e göç eden Suriyeli rapçi ve aktivist Ebu Hajar ile iş birliği yapmış olan sanatçı, mültecilerin komşu ülkelerden Avrupa’ya kadar olan tehlikeli yolculuğunu aktarmaktadır. Türkiye ve Almanya’da çekilen, gerçekçilik ve mizahı harmanlayan, çoğunlukla gerçek üstü ve kurgusal, kısmen gerçek yaşam görüntülerine dayanan video, İstanbul’da bir sınır kapısından başlayarak bir mülteci kampı olan Berlin’deki Tempelhof kompleksinde sona ermektedir.

Volkan Aslan “Evim Evim Güzel Evim”¹³⁰ (2017) adlı iki kanallı videosunda, o sırada İstanbul Boğazı’ndan geçmekte olan bir teknede yaşadıkları anlaşılan iki kadının gündelik yaşamından yedi dakikalık kesitler izlenmektedir. Nereden gelip nereye gittiği belirsiz, evin hareket halinde olduğu bir yolculuk izlenmektedir. Video, toplumsal, politik ve ekonomik nedenler yüzünden göç etmek zorunda kalan insanlara ve tüm bunlara tanıklık etmek fikrinden yola çıkan çalışma yersiz-yurtsuz olma hali üzerine şiirsel bir anlatı paylaşmaktadır. Gidecek bir yer var mı? sorusunun etrafında dolaşan bu kurmaca video, göç, hareketlilik ve ‘ev’ kavramının giderek muğlaklaşması ve içinde bulunduğumuz dönemi yansıtmaktadır.

Didem Erk’in “Ev İmkânsız Denen Yerdir”¹³¹ (2017) isimli iki kanallı videosu, sanatçının deniz kıyısında, sırtı karaya yüzü denize dönük şekilde, elinde basma kumaşlardan yapılmış iki bayrak ile uzun bekleyişi izlenmektedir. Sanatçı, denizcilik dili olan semafor alfabesinde feshetmek anlamına gelecek şekilde 45 derecelik açılarla pozisyonunu değiştirmeksizin tuttuğu bu iki bayrakla yardım çağrısı izlenimi

¹²⁹ <https://vimeo.com/407899715>

¹³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=VdOMxmzIdaA>

¹³¹ <https://vimeo.com/243423619>

vermektedir. Videonun bir kanalında, Datça'nın Akdeniz'e bakan yakasında göçün karşı kıyısı Symi Adası'nın arka yüzü, diğer kanalda ise Datça'nın Ege'ye açılan yüzü görülmektedir.

Pınar Öğrenci'nin "Üstümüzden Hafif Bir Rüzgâr Esti" (2017) isimli dört videodan oluşan belgesel ve sinematografik serisi yabancı bir kültürle yakınlaşmanın bir aracı olarak müziği merkezine aldığı dolayimli ve şiirsel bir anlatıma sahiptir. Seriyi oluşturan videoları, "Bağdat'tan Ayrılış", "İstanbul'dan Ayrılış" ve "Viyana'da Yaşam" bizi mülteci müzisyen Ahmed Shaqaqi'nin Irak'tan Viyana'ya uzanan hikayesine, yaşadıklarına, göç sürecine, mülteci olarak üstesinden gelmeye çalıştığı bürokrasiye, yerleşme, ait olma ve özlem duyguları ile birlikte geleceğe bakışı ve yaşamına ortak etmektedir. Pınar Öğrenci'nin "Gurbet Artık Bir Ev" (2021) isimli ilk belgesel filmi de 1980'lerde Berlin'deki ayrımcı kentsel politikaların Türkiyeli "misafir işçi"ler üzerindeki etkilerine bakmaktadır. 1984-87 arasında Kreuzberg ilçesinde uygulanan savaş sonrası kentsel yenileme projesi IBA (International Bau Ausstellung) filmin çıkış noktası olmuştur. Video, IBA için çalışan mimar Heide Moldenhauer'un Kreuzberg'te çektiği fotoğrafların yanı sıra farklı arşiv malzemeleri üzerine yaklaşık kırk yıl sonra, fotoğraflardaki insanları bularak röportaj yapan yönetmen Pınar Öğrenci, kadın göçmenlerin deneyim ve dayanışma hikâyeleri üzerinden Kreuzberg'in kendine özgü ve anlam yüklü tarihini anlatmaktadır.



Kaynak: https://vimeo.com/234733555?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=6200573

Resim 0.23. Pınar Öğrenci, "Üstümüzden Hafif Bir Rüzgâr Esti" (2017)

Işıl Eğrikavuk'un "Röportaj" (2008), Ferhat Özgür'ün "Misket" (2011), Zeyno Pekünlü'nün "Çevre'de Yaşayan Sanatçı Olmak" (2012), Mehmet Öğüt'ün "Bir Ülkenin Anıları" (2015), Artıkışler Kolektif'in "Geridekalanlar" (2015-2017), Hamza Kırbaş'ın "Hiç Kimse Yasal Değildir" (2017) gibi video üretimleri de göç, mülteci ve sürgün olmak, fiziksel yer değiştirmek, aidiyet kavramlarına kişisel ve toplumsal hafıza bağlamında işaret eden çalışmalar olarak izlenmektedir.

Sanatçıların kültür tarihi, sosyoloji, politika, bilim ve teknoloji konulu araştırmalara dayanarak dünyayla ilişki kurma biçimlerinde yarattıkları değişimler eleştirel sanat pratiklerinin merkezinde yer almaktadır. Tıpkı göç olgusu gibi son yıllarda öncelikli konuların başında gelen çevre krizi ve ekolojik farkındalık sanattaki doğa temsiliinin toplumsal ve politik algılarla doğrudan bağlantılı hale gelmesine neden olmuştur. Günümüz sanatçıları, insanın doğa ve ekosistemle kurduğu ilişkiyi yansıtan sanat üretimleriyle ekolojik farkındalık ve sürdürülebilirlik konusuna getirdikleri yorumlarla konuyu kültürel ve toplumsal bir bellek oluşturma noktasına taşımaktadır.

3.4. Ekoloji

Ekoeleştiri, edebiyat ve kültürel çalışmaların bir alt alanı olarak ortaya çıkmış, 1990'lı yıllardan bu yana ekoeleştiri alanında yapılan birbirinden farklı çalışmalar, uygulanan metodolojiler ve teorik yaklaşımlar bu alanın tanımını genişletmiştir. Bu anlamda ekoeleştiri, etik ve siyasi bağlamda çevre odaklı politik bir kültürel inceleme alanı olarak tarif edilmektedir. Ekoeleştiri, çevre sorunlarını ve toplumsal çatışmaları birbirleriyle ilişkilendirerek ele alırken, Antroposen Çağı'nda çevrenin hem politik bakış açısıyla hem de toplumsal hayatın ekolojik bakış açısıyla okumasını yapmaktadır. En genel tanımla ekoeleştiri, insan ve insan dışı arasında, 'insan' kavramının eleştirel bir incelemesi¹³² olarak tanımlanabilir. "Antroposen Çağı" kavramı ise insan kaynaklı değişimlerin etkilerinin fark edildiğini, insan ve doğa arasındaki ilişkinin geri dönüşsüz biçimde değiştiğini, bu dönüşümün sonuçlarının yaşanmaya başlandığını ve insanın egemen olduğu yeni bir jeolojik dönemi ifade etmek için kullanılmaktadır. Antroposen kavramı, yok olan veya türleri ciddi tehdit altına girmiş

¹³² Greg Garrard, **Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar**, çev. Ertuğrul Genç, Kolektif, İstanbul, 3. Baskı, 2020, s.17

olan flora ve faunası ile insanın erozyona uğramış kültürel hafızasını onarmaya çalışacağı bir dönem olarak tarif edilmektedir.

Ursula K. Heise'a göre kültürel hayal gücüyle şekillenen ve bu bilimsel gerçeklerden doğan sanat üretimleri "nesilleri tükenmekte olan insan olmayan canlılar üzerindeki tehditler konusundaki ortak endişelerimizi" en doğru şekilde ifade edecek bir yol bulabilir ve sanat aracılığıyla kültürel farklılıklarımıza rağmen, dünya vatandaşları olarak ortak bir "ekolojik kültür" paydasında buluşabiliriz.¹³³ Toplumsal, zihinsel ve çevre ekolojisinin ortak kavranmasını öneren "ekozofi"¹³⁴ kavramı, etik ve estetiğin, sanat ve bilimin birbirine yaklaşma eğilimine, birbirinin yöntemlerini kavrama ve esneklik kazanabilmelerine vurgu yapmaktadır. Toplumsal ekoloji, zihinsel ekoloji, çevre ekolojisi ve bütün bunlar bir ekozofinin estetik etiğinde bir bütün olarak algılanabilir. Post modern eleştirel teorinin gelişimi genel doğa anlayışını da etkileyerek insanlar ile ekosistem arasındaki etkileşime eğilen sanat çalışmalarının yolunu açmıştır. Çevresel endişelerin toplum ve yaşam merkezli olması ekoloji temelli sanat çalışmalarına toplumsal bir işlev yüklemiş, sanat ve ekoloji, çevresel problemleri tanımlamak ve bunlara farkındalık yaratmak konusunda iş birliğine gitmiştir.

Sanatta "doğa" temsillerinin 1960'ların sonlarından itibaren farklı bir boyut kazanarak dönüştüğü görülmektedir. Bu çalışmalar "Arazi Sanatı", "Yeryüzü Sanatı", "Toprak Sanatı", "Çevresel Sanat", "Ekolojik Sanat" gibi tanımlarla sanat tarihinde yerini almıştır. Ekolojik yaklaşımı güncel sanat alanının ana akımlardan biri olarak ele alan Andrew Brown, köklerini 1960'ların arazi sanatından çevresel sanat işlerine dayandıran ve günümüzde devam eden eğilimler üzerinden okumaktadır. Brown, sanatçıların yöntem ve yaklaşımlarının "pasif eleştiri veya meraka dayalı araştırmacılıktan, toplumsal ve politik değişim peşindeki vizyoner yenilikçilik veya aktif müdahaleciliğe"¹³⁵ doğru geniş bir alanda varlık gösterdiğini ifade etmekte, ekolojik yaklaşımla üretilen sanatın ağırlıkla disiplinler arası iş birliği ile şekillendiğini vurgulamaktadır.

Ekolojik sanat, hava kirliliği, deniz seviyesinin yükselmesi, küresel ısınma, buzulların erimesi, biyo-çeşitliliğin çöküşü gibi çağımızın büyük sorunlarıyla

¹³³ Ursula K. Heise, **Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species**, Chicago: The U of Chicago P, 2016, s. 237

¹³⁴ F. Guattari, **Üç Ekoloji**, çev. Ali Akay, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2000, ss. 29-38

¹³⁵ Andrew Brown, **Güncel Sanat ve Ekoloji**, çev. Emre Gözgü, Yiğit Adam, Lal Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 6-8

uğraşmaya yönelen, dünyaya, yeryüzüne, bitkilere ve hayvanlara bağlılık duyan bir sanat olarak tanımlanmaktadır. “Ekolojik sanat” tanımının ötesinde “antroposen sanatı”nın daha geniş bağlamda insanın faaliyetleri aracılığıyla dünya sistemine telafi edilmez biçimde etki ettiği, çoğu kez etik ve siyasal tercihlere dayalı problematikler etrafında işleyen bir yaklaşımdır.¹³⁶ Paul Ardenne’in tanımıyla “deneyimleştirici” ve “doğrudan müdahaleci” yaklaşıma sahip olan “eko-sanat” iki yaklaşıma sahiptir.¹³⁷ Bunlar, gezegenin ve türlerin tahribatı veya dönüşümünü teşhise odaklanan belgelemecilik ile sanatı bilim ve teknolojiyi birleştirerek ekolojinin konusu olan meselelere yaratıcı ve pragmatik anlamda faydalı olmaya çalışan somut çözümçülük olarak ortaya çıkmaktadır. En genel ifadeyle; iklim değişikliği, küresel ısınma, türlerin tükenişi gibi olguların yalnızca çevresel değil, temelde politik bir problem olduğunun altını çizen Eray Çaylı, bu bağlama yönelik ortaya çıkan güncel sanat pratiklerini “sanatın antroposeni” olarak tanımlamaktadır.¹³⁸ Antroposen, politik ve toplumsal içerikten ayrılan homojen ve apolitik bir “insanlık” ile doğa arasındaki bir gerilimin değil, sömürgecilik, kapitalizm, ırkçılık, cinsiyetçilik ve ataerki gibi siyasetlerle ilişkileri çerçevesinde şekillenmektedir. Dolayısıyla, sanatın toplumsal ve politik tahayyülü sorgulama potansiyeli antroposen kavramıyla da yüzleşmeyi mümkün kılacaktır.

Sanatta çevresel hareketlerin ve ekolojik sanat üretimlerinin, doğa ve insan etkileşimini destekleme, ekosisteme verilen zararı gözler önüne serme, küresel sorunlara yerel çözüm modelleri önererek ekolojik sorunlar konusunda toplumun bilincini yükseltme konusunda disiplinler arası yaklaşımla çalıştığı görülmektedir. Türkiye’de ekoloji kavramı çerçevesinde değerlendirilebilecek video üretimleri ağırlıklı olarak doğa tahribatını görünür kılmak ve toplumsal bellek bağlamında kaydetmek biçiminde ortaya çıkmaktadır.

Vahap Avşar’ın “Renk Akışı”¹³⁹ (1994) isimli ilk video çalışması Bilkent Üniversitesi’nin kuruluş yıllarında yaşadığı kampüs etrafında keşfettiği, İhsan Doğramacı’nın Alçıpan fabrikalarının bölgenin doğasına verdiği vahşi tahribat üzerinden gelişmiştir. Videoda doğallığıyla akan bir derenin görüntüsü izlenmekte,

¹³⁶ Sarah Diep, **Antroposen Sanatı Bir Dövüş Sanatıdır**: Paul Ardenne’le Söyleşi, çev. Uraz Aydın, E-Skop, 27/8/2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/antroposen-sanati-bir-dovus-sanatidir-paul-ardennele-soylesi/5450> (erişim tarihi: 27 Kasım 2020)

¹³⁷ Paul Ardenne, **Ecological Art: Origins, Reality, Becoming, Art, Theory and Practice in the Anthropocene** içinde, der. Julie Reiss, Vernon Press, Wilmington, DE, 2019

¹³⁸ Eray Çaylı, **İklimin Estetiği: Antroposen Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler**, ed. Merve Ünsal, Everest Yayınları, İstanbul, 2020

¹³⁹ <https://drive.google.com/file/d/153Kb-7g259gzpUtyaZ2RDy3mtN68j2Q1/view>

uzun bir süre kendi renginde akan suyun renginin bir süre sonra yavaş yavaş değişmeye başladığı izlenmektedir. İmgenin akışkanlığı, doğa ve insan ilişkileri ile insanın doğa üzerinde yarattığı tahribatın ötesinde metaforik olarak “gerçekliğin” sabit olmadığı, ancak ne olduğu konusunda bir düşünce akışı olarak ortaya çıkmaktadır.

Belirli bir coğrafi bölgedeki insanların kolektif hafızaları üzerine bir anlatı biçiminde ortaya çıkmış olan “Türkü Söylemeyen Tepe” (2007), Ege Berensel, Serhat Yalçinkaya ve Banu Ornat’ın ortak üretimleri olan belgesel-video olarak izlenmektedir. Tavşanlı Maden havzalarını ön plana çıkaran video, madencilik faaliyetleri için istimlâk edilen köylerde topraklarını terk etmek zorunda bırakılan çiftçilerin hikayelerine odaklanmaktadır. Köylülerinin istimlâkle mücadelelerini, açık madencilik sonucunda yok edilmekte olan doğaya ve tarlalarına organik tarımla tanışmaları sonucu tekrar kavuşmaları sürecini paylaşan bu belgesel film, gerçekliğin temsilinden çok gerçekliğin kaydı olarak ortaya çıkmaktadır.

Aylin Kızıl, Fatma Çelik, Fırat Aygün, Hande Sakarya, Iskan Altın, Lezgin Kani, Nujèn Ataç, Serdar Bayram, Sevgi Ortaç ve Türkan Kılıç’ın kolektif işbirliğinde ortaya çıkan “Hewsel’i Seyretmek” (2014)¹⁴⁰ ve “Karpuz” (2014)¹⁴¹ videoları, sermaye-iktidar ilişkisi ve bunun doğada, çevrede ve gündelik yaşamda yarattığı tahribatı konu almaktadır. Diyarbakır’ın güney batısında Dicle Vadisi içinde yer alan, 700 hektarlık alanı kapsayan Hevsel Bahçeleri sekiz bin yıllık bir tarihe sahiptir. 100’den fazla kuş türü için yaşam alanı sunan bahçelerde çevre halkı tarafından yapılan tarımla, kentin meyve sebze ihtiyacının bir kısmı karşılanmakta ve bu bahçeler çevre mahallelerde yaşayan insanların büyük çoğunluğu için ekonomik gelir sağlamaktadır. Hevsel Bahçelerinin, Diyarbakır Surları ile birlikte UNESCO Dünya Mirası listesine alınması çalışmaları da sürdürülürken Çevre ve Şehircilik Bakanlığı Dicle Vadisini “Yapı Rezerv alanı” olarak ilan etmiştir. Vadi’nin yapılaşmaya açılmasının yanı sıra, Dicle Nehri üzerinde DSİ tarafından üç adet hidroelektrik santrali (HES) yapılması da planlanlanmaktadır. Hevsel bahçelerinin etrafında yer alan mahalleler, kentsel dönüşüm projeleriyle hızla boşaltılmış, değişmeye başlayan eko-sisteminde tarımın sürdürülebilirliği azalırken ekolojik tahrip de günden güne artmıştır. Videoda Hevsel Bahçelerini seyreden insanlar izlenmekte, onların bu bahçelerle ilgili kişisel hafızaları, düşünceleri ve duyguları yine kendi ağızlarından dinlenmektedir.

¹⁴⁰ <https://vimeo.com/102518497>

¹⁴¹ <https://vimeo.com/100588031>

İnsanın doğayla kurduğu ilişkiyi ekonomik, kültürel ve tarihsel açılardan sorgulayan Elmas Deniz'in "İnsansız"¹⁴² (2015) videosunda, bozulmamış Kafkas Dağları'nın kuşbakışı görüntüsü izlenmektedir. Bir drone tarafından çekilen kamera kayıtlarından bir araya getirilmiş videoda bu olağanüstü doğal manzarayı izleyen mekanik bir gözdür. Doğayı olduğu gibi tüm güzelliği ve vahşiliği ile gösteren videoda güzellik karşısındaki insansızlığın korku verici etkisini de göstermektedir. Sanatçı "Görölmek İçin Yapılmış" (2018) adlı videosunda ise şehirden ayrılan bir bakışın doğa ana ile karşılaşmasını konu etmektedir. Doğayı izleme, algılama ve pazarlama biçimlerimiz üzerine düşünmeye davet eden çalışmada Sri Lanka'nın eşsiz ve göz alıcı doğası yalıtılmış bir lüks tüketim malzemesine dönüşmektedir. Videodaki sesin telaffuz ettiği kelimeler, lüks tüketim reklamlarından esinle seçilmiştir. Elmas Deniz, doğayı ana sorunlarından biri olarak görmekte ve günümüzde doğa ile ilişkilerimizde yeni bir paradigmaya doğru gittiğimizi bize hatırlatmaktadır.

"Maruz"¹⁴³ (2015), Özgöl Arslan'ın Kadıköy Kurbağalı Dere çıkışında düzenlediği mekâna özgü-kamusal alan yerleştirmesinin videografik kaydı olarak izlenmektedir. Kadıköy'ün uzun yıllar varolan bir çevre sorununa dikkat çeken çalışma, özellikle problemli kentsel planlama ve düzensiz ıslah çalışmaları sonucunda kirliliği başedilemez bir hale gelen Kurbağalı Dere'ye odaklanmaktadır. Videoda, derenin Fenerbahçe koyundan Marmara Denizi'ne açılan kısmında yer alan köprüsüne, etekleri suya değecek şekilde asılan bir perdenin süreç içindeki dönüşümü gösterilmektedir. Video, toplumsal yaşamda maruz kaldığımız her şeyin zamanla içimize sızması, bizi kendine dahil etmesi gibi, doğanın da insana maruz kalma halini bize ekolojik kaygılar bağlamında hatırlatmaktadır.

Sinem Dişli "Cereyan" (2015) isimli projesinde suyun, ülkesel sınırlarla bölünmesinin yarattığı problemlerin sınırları aşan sonuçlarını ortaya koymaktadır. Projede farklı mecralarla birlikte videoyu da kullanan sanatçı, başta su olmak üzere, yaşamın diyalektiğini, birlikte işleyen ve bir örgü içinde etkileşen yapılarını incelemiştir. Dişli, kendisinin de doğup büyüdüğü şehir olan Urfa'dan başlayarak batı Asya'nın en uzun nehirlerinden biri olan Fırat ile üzerinde yapılan GAP projesi ve Mezopotamya'ya odaklanmaktadır. Söz konusu bölgeyi, geçmiş ve şimdiyi kapsayan,

¹⁴² http://www.elmasdeniz.com/human_less.html

¹⁴³ <https://vimeo.com/191140452>

değişen ve başkalaşan yaşam kaynağı olan enerji ve hafıza barındıran bir alan olarak ele alan sanatçı, su ve insan ilişkisini çevresel ekoloji üzerinden aktarmaktadır.

Serkan Taycan “Hydrolab Mesopotamia” (2017) isimli projesinde geleceğin ekolojik krizi olarak su olgusunu kent-su-teknokrasi üçgeninde değerlendirmektedir. Sanatçı, Kızılırmak deltası için hazırladığı Hydrolab Cappadocia, Mezopotamya bölgesi için hazırladığı Hydrolab Mezopotamia, Atina Kifisos Nehri için hazırladığı Hydrolab Attica ve İstanbul için hazırladığı İki Deniz Arasında projelerinde özellikle kentin su ile kurduğu ilişkiyi sorgulamaktadır. Sanatçının dijital haritalar ve fotoğraflar kullanarak oluşturduğu Hydrolab Mezopotamia, Dicle ve Fırat nehirleri üzerindeki bir dizi baraj ve yeni göl planları hakkında bilinenleri ve gizli tutulan bilgileri paylaşmaktadır. İkisinde şu anda su bulunmayan, ancak bölgedeki kaçakçıların ve militanların hareket etmek için kullandığı vadileri bloke eden üç “güvenlik barajı” inşasına ilişkin ayrıntıları paylaşmaktadır. Sanatçı, teknopolitik kararların sonucu olan iklim krizi, su kıtlığı ve erişilebilirlik gibi küresel problemlerin, öznel düzeyde yansımalarını değerlendirmiştir.



Kaynak: <http://serkantaycan.com/files/serkantaycanworksamples.pdf>

Resim 0.24. Serkan Taycan, “Hydrolab Mesopotamia” (2017)

Çalışmalarında, doğanın, insanın ve belleğin kaybı konularına eğilen Hülya Özdemir’in “Ars Hypium”¹⁴⁴ (2017) isimli video çalışması, sanatçının Efteni Gölü ve Melen Nehri civarında yaptığı belgesel araştırmalarına dayanmaktadır. Düzce’de yer

¹⁴⁴ <https://vimeo.com/502130042>

alan Efteni gölü geçmişte yüzden fazla kuş türünün konaklama ve kışlamalarına olanak sağlamaktayken, günümüzde göl aynasının 1976 yılında 814 hektardan 25 hektara küçülmesi sebebi ile konaklayan kuş türünde ciddi azalma ve yaşam alanlarında küçülme gerçekleşmiştir. Efteni Gölü'nü oluşturan büyük su varlığının eksilen tarafına odaklanan sanatçı, kuşların doğal yaşam alanlarını genişletmek için alana dikkat çekmektedir. Hülya Özdemir “Kırılğan Açıklık” (2018) isimli iki kanallı videosu ile yine Efteni havzasında çekilmiş görüntüler aracılığıyla varlık, doğa, canlılık ekseninde şiirsel bir anlatı yaratmaktadır. Suyun izleği ve hareket-imajın izleği ile birlikte araştıran sanatçı, suyun düşsel ve akışkan yanıyla bizi zamanı ve doğayı yeniden deneyimlemeye davet etmektedir.

Elif Çelebi “Validebağ Korusu” (2018) videosunda bugün metropol mekânı içinde varlığını sürdürmeye çalışan Validebağ Korusu’nu sanat pratiğinde etkin olan canlı türler arasındaki hiyerarşi-üstü bakış açısı perspektifinde ele almaktadır. Videodaki kadraj, iş makinelerinin durmadan çalışarak inşaat temelini işlendiğini gösterirken aynı zamanda bu devasa çukurda tek başına kalmış bir ağaca sabitlenmiştir. Ağacın bu anıtsal görünümü, insanlar tarafından gerçekleştirilen her eyleme karşılık, ekosistemin ritmini yansıtan bir hatırlatma olarak izlenmektedir. Sanatçı, geçişgenlik, geçicilik ve akışkanlık fikrinin yansıdığı videosunda, Validebağ Korusu’nu değişimin “doğal” süreçleri, ekolojik süreklilik ve insan-doğa ilişkisine yönelik olarak bir araştırma sahası haline getirerek parkın ekosistemine işaret etmektedir.

Uygar Demoğlu’nun “Boşluk”¹⁴⁵ (2018) isimli videosu İstanbul Üçüncü Havalimanı projesinin yaratacağı öngörülen çevresel, ekonomik ve toplumsal etkilere odaklanan yarı belgesel bir video olmuştur. Öncesinde %72’si ormanlık olan alanın havaalanı çalışmaları sırasında bir düzlüğe dönüşen arazisindeki çekimlerden oluşan video, kentin çeperlerinde saklı kalmış olan doğanın yok oluşuna, devasa bir boşluğa dönüşüne ve sürekli olarak büyüyen kentlerin geride bıraktıkları yıkıma etkileyici bir görsellikle bakmaktadır.

¹⁴⁵ <https://vimeo.com/278992262>



Kaynak: <https://www.bilsart.com/sergiler/uygar-demoglu/>

Resim 0.25. Uygur Demoglu, “Boşluk” (2018)

Alper Aydın “Yol”¹⁴⁶ (2019-2020) video dokümantasyonu, insanın doğaya müdahalesi ve doğanın bu müdahalenin sonuçlarına verdiği yanıtın metaforu olarak işlemektedir. Sanatçı, Aydın, İzmir Nazarköy ve Belgrad ormanında belirli bir alana kil ile bir labirent patika yapmıştır. Bu “insan yapımı” patika doğal akan suyun önüne bırakılmış, bu nedenle alandaki suyun yönü değişmiş, su bu labirentin dikte ettiği şekillerde akmaya başlamıştır. Sürecin izlendiği videoda labirent formu zamanla bozulmakta ve su doğal akış rotasına geri dönmektedir. Doğaya etki ve doğanın bu etkiyi zaman içinde nasıl yanıtladığı arasındaki döngü geçici bir süre için kayıt altına alınmıştır.

Hale Tenger’in “Geyiğin Aynası Büyü”¹⁴⁷ (2019) ve “Balığın Büyüsü Gökyüzü” (2019) isimli video yerleştirmeleri, insanın müdahaleci bir yaklaşımla sürekli dünyayı sömürmesi ve kaynakların tüketilmesini iki canlıyla karşılaşma üzerinden yansıtmaktadır. “Geyiğin Aynası Büyü” videosunda izlenen geyik motifi birçok farklı mitolojide büyü ya da lanet simgesi olarak karşımıza çıkmakta, kimi zaman olumluyu, kimi zaman da olumsuz olana işaret etmektedir. İlk bakışta izleyicide büyülü bir umut duyguları uyandırır da sudaki kendi yansıması ötesinde kuyunun dibinde olan bizlere bakan geyik, bu iki zıt hali birden barındırmaktadır. “Balığın Büyüsü Gökyüzü” videosunda yosunlarla kaplı denizin dibinde ölü bir balık izlenmektedir. Akyaka’daki

¹⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=XLgZd0a1-XA>

¹⁴⁷ <https://www.facebook.com/watch/?v=2829935650601553>

Kadın Azmağı bölgesinde çekilen bu videodaki balık, halk dilinde Sokar ya da Sokkan denilen o yöreye ait bir balıktır. Aslen Kızıldeniz ve Basra Körfezi'ne özgü olan bu tür Süveyş Kanalı'nın açılmasından sonra Akdeniz ve Ege'de görülmeye başlanmıştır. Ait olmadığı bir bölgede ölmüş olan bu balık, insan müdahalesinin coğrafi ve ekolojik bağlamda yarattığı değişimlerin bir metaforu olarak izlenmektedir.



Kaynak: <https://www.galerinevistanbul.com/tr/exhibitions/12/works/artworks-9709-hale-tenger-baligin-buyusu-gokyuzu-2019/>

Resim 0.26. Hale Tenger, “Balığın Büyüsü Gökyüzü” (2019)

Mehmet Ali Boran'ın “Bekleyiş” (2021) isimli dört ekranlı video filmi, bölgedeki insanların inançlarına mekân olmuş, zaman içinde fiziksel müdahaleler sonucu tahrip edilmiş dört höyükten yola çıkmaktadır. M.Ö. 5000 ile 9000 yılları arasında yapıldıkları rivayet edilen ve doğaya protez gibi eklenmiş olan bu höyükler, insanın doğayı tahakkümü altına almaya başladığı modern zamanlarda kentleşme, askeri kartografik ihtiyaçlar ve asfaltlama gibi fiziksel ve ideolojik müdahaleler sonucu yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır. Sanatçı, belgesel nitelikli kayıtları ile bilgisayar müdahalesiyle oluşturulmuş dijital manipülasyonlarla zaman, mekân, insan ve kültür arasındaki ilişkiyi höyükler üzerinden yeniden kurgulamıştır.

Cengiz Tekin'in iki kanallı video yerleştirmesi “Pastoral Senfoni” (2021) Eruh ve Hasankeyf bölgelerinde yapılan baraj projeleriyle asırlık yerleşim yapılarının yıkımını sessiz bir videoyla gözler önüne sermektedir. Tarih boyunca kentsel gelişimin erken aşamalarından itibaren su yolları, şehir yapılarını ve sokak mimarisini

şekillendirmiştir. İnsanoğlunun yarattığı çevre ile doğanın tahribatı arasındaki ilişkiyi detaylara odaklanan şiirsel görüntülerle yansıtan “Pastoral Senfoni”, Mezopotamya bölgesinin farklı yerlerinde, nehir ve su kaynakları boyunca yer alan arkeolojik tarihe ve değere sahip alanlardaki değişimi göstermektedir.

2000’lerin başından itibaren ekoeleştiri alanında yapılan çalışmalar doğa yazını ile kısıtlı kalmaksızın çevre problemlerini ırk, cinsiyet, sınıf, etnik kimlik üzerinden yapılan toplumsal tartışmalarla ilişkilene başlamıştır. Çevre hareketlerine büyük ölçüde yön vermiş ve öncülüğünü Murray Bookchin’in yaptığı “toplumsal ekoloji”¹⁴⁸ akımı insanların çevreleri ve diğer canlılarla olan ilişkilerinin insanlarla kurdukları ilişkilerin devamı niteliğinde olduğuna dikkat çekerek, yaşadığımız ekolojik problemlerin pek çoğunun temelinde hayatımıza derinlemesine yerleşmiş olan ekonomi, etnik kimlik, kültür ve cinsiyet merkezli çatışmaların yattığını öne sürmektedir. Bu yaklaşım günümüzde her türlü kültürel üretim gibi sanatı da kapsamaktadır. Bu bağlamda 1990’lı yıllardan itibaren toplumsal olgularla angaje olarak karşı(t) toplumsal belleği oluşturan, direniş ve aktivizm içeren sanatsal pratikler yeni bir tür paylaşım ekonomisi formları ve sanat biçimleri geliştirmeye devam etmektedir.

3.5. İdeoloji

Politika ve sanat alanları arasındaki karşılaşma ve geçişlilikler tarih boyunca dönemin toplumsal hareketlerinden bağımsız düşünülmemektedir. Kolektif ve katılımcı sanat uygulamalarının temelinde var olmuş olan aktivist pratikler 20. yüzyıl boyunca değişen toplumsal/tarihsel zeminle birlikte Avangard’dan sıklıkla kullanılmıştır. Toplumsal olgularla angaje olarak ortaya çıkan sanat pratiklerinde toplumsal eylemi performatif bir model olarak ele alan Dadacılar’dan Sitüasyonist Enternasyonal’e, Happening’den Fluxus’a ve 1990’larla birlikte İlişkisel Estetik’e toplumsal estetiğin öncüleri olarak tanımlanabilecek bu yaklaşımlar bir tür ideolojik aktivizm içermektedir. Bu anlamda ideolojik pratikler, günümüz sanatında yeni siyasal duyular yaratan ve yeni politik öznellikler ortaya çıkaran deneyim biçimlerinin dönüştürülmesi olarak tanımlanabilir.

¹⁴⁸ Murray Bookchin, **What is Social Ecology? Environmental Philosophy**, ed. M.E. Zimmerman, Prentice Hall, New Jersey, 1993, ss. 354-373

Sanat tarihi içinde 20. yüzyıldan itibaren sanat akımlarını belirleyen parametreler ortak gruplaşmalarla başlamış, sanatçı gruplarının “kolektif” olarak adlandırılmasına ekol, hareket, akım gibi kategorilerden geçilerek gelinmiş, kolektif üretimin tanımı ve kullanımı 1990’lı yıllarda büyük değişimler geçirmiştir. Günümüzde sanatsal kolektif üretim bir “stil/tarz” değil, kolektiflerin stratejik oluşumları, yarattıkları alternatif formlar, toplumsal olanla ilişkileri ve bunların politik etkilerinin sorgulandığı yaratıcı tavırlar olarak tanımlanabilir. Kolektif üretim stratejileri, grupların bir araya gelme nedenleri ve oluşturdukları mekanizmalar üzerinden incelenebilmektedir. Bir sanat grubunun bir araya gelme nedenleri toplumsal, pratik veya politik olacağı gibi felsefi, kavramsal ya da ideolojik kaygılar da olabilir. Kolektif üretimlerde, belirlenen direnç noktalarına göre modeller, çalışma alanları, araçlar ve işbirliği yaptıkları kişiler değişkenlik göstermektedir. Sanatsal kolektif üretimlerin çalışma modelleri arasındaki farklar, kolektif grupların stratejilerinin anlaşılmasında etkin bir yöntem olmaktadır. Günümüz sanatında görünen kolektif hareketlerde ki duyarlılıklar insanlar arası ilişkiler çemberine odaklanmaktadır. Sanatçılar giderek daha açık bir biçimde insanlar arasında yaratılan ilişkiler ya da toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine yoğunlaşmaktadır. Günümüz sanatında bu anlamda üretim yapan Group Material, General İdea, Gran Fury, Guerilla Girls, Paper Tiger veya Critical Art Ensemble, Superflex gibi gruplar, sanatçıların, aktivistlerin ve izleyicilerin politik aksiyonlar üzerinden oluşturdukları kolektif üretime yönelik olmaktadır.

Katılımcı sanatın tarihine damgasını vuran en çarpıcı çalışmalar, sanatsal eleştiri ile toplumsal eleştiriye sürekli bir gerilim halinde tutanlar olmuştur.”¹⁴⁹ Sanatla karşılaşmayı etik açıdan yüklü, toplumsal bir hitap tarzına çeviren katılımcı sanat, kültürel hiyerarşileri ortadan kaldıran bir kültürel ilişkilene biçimi olarak tarif edilmektedir. Kolektiflikten ayrıldığı nokta bir toplumsal uzlaşma imgesi/ortamı/aralığı sunma niyeti olarak katılımcılık, sanatın sahip olduğu tarihsel ya da toplumsal imtiyaz karşısında bir alternatif olarak kendini ortaya koymaktadır.¹⁵⁰ Marina Abramović

¹⁴⁹ Claire Bishop “Participation and Spectacle: Where Are We Now?”, **Living as Form: Socially Engaged Art From 1991-2011** içinde, ed. Nato Thompson, Cambridge ve Londra: MIT Press, 2012, ss. 35-45

¹⁵⁰ Dave Beech, **Bodies and Subjects Participation and the Differential Field of Art’s Encounters**, CREATE: NEWS Special May 2016, https://www.academia.edu/28371479/Bodies_and_Subjects

“Rythm 0” (1975)¹⁵¹ performansı, Marco Evaristti, “Helena” (2000)¹⁵², Paul Chan “New Orleans’da Godot’yu Beklerken” (2007)¹⁵³, Anthony Gormley “One and Other” (2009)¹⁵⁴ projesi, Pedro Reyes “Sanatorium” projesi (2012)¹⁵⁵ Superflex “Superkilen” (2013)¹⁵⁶ gibi yöntemsel ve ilişkisel olarak birbirinden farklı stratejilerle ortaya çıkarılan

¹⁵¹ Marina Abramović, “Rythm 0”, 1975. Abramović bu performansında galeride 6 saat boyunca kıpırdamadan durur. Galeride bir masa, masanın üzerinde 72 adet nesne ve ziyaretçileri bu nesneleri Abramović üzerinde kullanmaya davet eden bir talimatname vardır. Başta utangaç davranan ziyaretçiler zaman geçtikçe açılır; kimisi sanatçıya iğne saplar, kimi makası alıp üzerindeki keser, biri başından aşağı bir bardak su döker, bir diğeri de Abramović’in boğazında bıçakla kesik açarak akan kanı emer. Abramović sonradan bu performansı şöyle tarif eder: “Orada yaşanan şey, en basit ifadesiyle, performanstı. Nitekim performansın özü de izleyici ile sanatçının eseri birlikte oluşmasıdır.” <https://www.e-skop.com/skopbulten/marina-abramovicin-siddetle-imtihani-veya-bir-saldirganin-sanatla-imtihani/3937>

¹⁵² Marco Evaristti, “Helena”, 2000. Evaristti, bir müzeye içi suyla ve canlı japon balıklarıyla doldurulmuş on adet blender yerleştirir. Blender’ın düğmesine basma şansına sahip olan izleyiciler, bir canlının ölmesine ya da hayatta kalmasına karar verecek yargıçlar konumuna getirilirler. Sonuçta iki izleyici düğmeye basar (bazı iddialara göre bu, sansasyonel bir haber yaratmak isteyen gazetecilerin marifetidir). Hayvan hakları yasasının ihlal edildiği gerekçesiyle şikâyet üzerine dava açılır, ancak mahkemede yasa ihlali bulunmadığına karar verilir. <https://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880>

¹⁵³ Paul Chan, Katrina Kasırgası’ndan bir yıl sonra 2006 yılında New Orleans’a gitmiştir. Hâlâ yardım bekleyen ıssız mahallelere ve şehir sakinlerine tanık olan Chan, şehrin sokaklarında Samuel Beckett’in Godot’yu Beklerken yapımını sahnelemek için kent sakinlerinin katılımcılığını talep etmiştir. Creative Time ve Classical Theatre of Harlem ile prodüksiyonu organize ederken Chan New Orleans’ta yaşamaya ve Xavier University ve University of New Orleans’ta ücretsiz ders vermeye başlamıştır. Sanatçı, oyunun prodüksiyon maliyetini karşılayan Creative Time ile bir “gölge fon” başlatmış ve daha sonra bu fon New Orleans’ta Katrina sonrası iyileşme sürecine dahil olan kuruluşlara bağışlanmıştır. Oyun, 2 Kasım 2007’de kentin sokaklarından birinde sahnelenmiştir. <https://creativetime.org/programs/archive/2007/chan/welcome.html>

¹⁵⁴ Anthony Gormley, “One and Other”, 2009. Londra’daki Trafalgar Meydanı’nın boş duran “dördüncü sütun”unda gerçekleştirilen proje kapsamında, halktan insanlar, 100 gün boyunca bir saatliğine bu sütunun üzerine çıkabileceklerdi. 2400 katılımcı için öngörülen projeye 34.520 başvuru yapılmıştı. Sütuna çıkan kişilerin ne yaptığı, bir web sitesi üzerinden kesintisiz olarak yayınlanıyordu. Sanatçı, eserini şöyle tarif ediyordu: “Pek çok insana benlik duygularını test etme ve bu duyguları daha geniş bir dünyaya nasıl iletebileceklerini görme fırsatı sağlayan bir açık alan.” <https://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634>

¹⁵⁵ Pedro Reyes’in New York Guggenheim’da, dokumenta 2012’de ve Londra’da White Chapel galerisinde sergilenen Sanatorium projesi, sanata yüklenen “iyileştirici” işlevin tipik örneklerinden: “SANATORIUM, bir mülakatla başlıyor; bundan sonra size teşhis konuyor ve halihazırda sunulan 16 terapiden en az 3’üne katılmanız için randevu veriliyor. SANATORIUM terapileri, Gestalt psikolojisi, tiyatrodan yararlanılan ısınma alıştırmaları, fluxus etkinlikleri, çatışma çözme teknikleri, güven oyunları, şirket koçluğu, psikodrama ve hipnoz karışımı çeşitlendirmelerden oluşuyor.” <http://www.pedroreyes.net/sanatorium.php>

¹⁵⁶ Superflex, 1993 yılında Jakob Fenger, Rasmus Nielsen ve Bjørnstjerne Christiansen tarafından kurulan Danimarkalı bir sanatçı grubudur. Grup, aktif olarak azınlıklarla ilgili politikaları eleştirdikleri sanatsal müdahaleler ve projeler gerçekleştirirler. Superkilen, Etnik köken, din ve kültürlerin ötesinde bir kaynaşmayı teşvik eden kamusal alan projesidir. Danimarka’nın Kopenhag şehrinin Nørrebro bölgesinde bulunan halka açık park, mültecileri ve yerel halkı bir araya getirmek, Danimarka’nın etnik açıdan en çeşitli ve

sanatta katılımcılık, izleyicinin kararları, değer ve tercihlerini dahil etme noktasında etkileşim/ilişkisellikten (interaktivite) ayrılmaktadır. Günümüzde toplumsal sorunlara dokunan, dünya-tarihsel travmaların ve politik hassasiyetleri kurcalayan ve bunu sanatçı ile “izler-kitlesi” arasındaki ilişkinin temeli olarak öneren katılımcılık etiği¹⁵⁷ yeni deneyimler, yeni sanat türleri, yeni toplumsal formlar, yeni ideolojiler ve yeni bir dünya için yapılan politik/ütopik bir davet olarak tarif edilmektedir.

Toplumsal adalet temelli kuramlarla iş birliği içinde gerçekleşen, temel haklar, özgürler, eşitsizliklerle ilişkili mücadele biçimlerini kamusal alanda tartışmaya açmayı ve bu tartışmalar üzerinden bir farkındalık ve toplumsal müzakere alanı yaratmayı amaçlayan katılımcı sanat pratikleri, politikanın ve sanatı icra etmenin kesiştiği bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal estetik üzerine düşünen ve üreten sanatçılar, içinde bulundukları toplulukla, sanat izleyicisi ya da eşitsizliği birinci elden deneyimleyen insanlarla iş birliği içinde ortak bir toplumsal alanı yeniden yaratmayı amaçlamaktadırlar. Katılımcı sanatta “üretim aşamasından izleyicilerin dahil edilmesine kadar uzanan bir süreçte, insanları hapsedikleri egemen ideolojik düzenden özgürleştirme çabalarında sanat, önemli bir etken olarak görülmektedir.”¹⁵⁸ Kurumsal ve özerk sanat dünyasının dışındaki toplumsal ağlar içinde üretilen kolektif, katılımcı, müşterek ya da anonim toplumsal-estetik pratikler, dünyayı hem anlamak hem de değiştirmek isteyen iki yönlü bir talep olmuştur. Sanatta katılımcı yöntemleri, sanatı, eylemciliği, aktivizmi, politikayı ve performansını iç içe geçirmektedir. Dolayısıyla, sanatsal-politik pratikler, sanat ile eylemcilik arasındaki ayrımı geride bırakarak yeni bir alan oluşturmakta, sanat ile siyaset arasındaki estetik deneyimi tartışmaya açan olanaklar olarak ortaya çıkmaktadır.

Sanat ile aktivizmin birleşmesinin insanların siyasete dair kavrayışlarını ve dünyayla olan ilişkilerini dönüştürebileceğini belirten Nato Thompson, sanat ile siyasetin kesişim noktasına temas eden sanatçılara dair iki ayrı sanatsal üretim

toplumsal açıdan en zor topluluklarından birinde hoşgörüyü ve birliği teşvik etmek için tasarlandı. Bjarke Ingels Group ve bir Alman peyzaj mimarlığı firması olan Topotek1 iş birliğiyle Superflex sanat grubu tarafından kapsamlı kamusal müzakereler çerçevesinde tasarlanan park, resmi olarak Haziran 2012’de açıldı. <https://superflex.net/tools/superkilen>

¹⁵⁷ Dave Beech, **Bodies and Subjects Participation and the Differential Field of Art’s Encounters**, CREATE: NEWS Special May 2016, https://www.academia.edu/28371479/Bodies_and_Subjects

¹⁵⁸ Claire Bishop, **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. Verso Books, Londra, 2012

hattının varlığından bahsetmektedir: Toplumsal estetik ve taktiksel medya.¹⁵⁹ Toplumsal estetik insanlara (dolayısıyla siyasete) odaklanırken, taktiksel medya sanatı her türlü “iktidarı” sekteye uğratmanın bir aracı olarak görmektedir. Toplumsal estetik çoğunlukla aktivizm ile dolayimli bir ilişki içindeyken, taktiksel medya açık bir şekilde aktivizmle doğrudan ilişki içindedir. Bu iki yaklaşımın birbirinden farklı olmasına rağmen ortak noktalarının da sanat-siyaset olguları çerçevesinde sanatı bütün dünya ile temasa sokma ve herkesin anlayabileceği bir dili konuşma gibi bir tasarıya sahip olma motivasyonlarıdır. Jacques Rancière’e göre estetik-politik eylem kendiliğinden özgürleştirici değildir fakat hem sanat alanını hem de siyaset alanını çaprazlayarak özgürleştirme potansiyeli taşımaktadır.¹⁶⁰ Çünkü sanat, insanlar arasında bir “ortaklık duygusu” yaratma noktasında politiktir.

Sivil itaatsizliğin yalnızca toplumsal hareketlerde değil, toplumsal estetik, katılımcı ve aktivist sanat pratikleri üzerindeki etkin rolü ve aralarındaki ilişkiler uzun zamandır analiz edilmektedir. Bu anlamda kolektif olarak verili bir düzeni çatışma yaratarak tartışmaya açma ve dönüştürme arzusu güden katılımcı ve aktivist sanat pratikleri birer sivil itaatsizlik formu olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda özellikle 2000’li yıllar sanat ve siyaset alanlarının çok daha açık ve keskin biçimde ilişkilendikleri bir dönem olmuştur. 7. Berlin Bienali¹⁶¹ ve Yaratıcı Aktivizm Merkezi

¹⁵⁹ Nato Thompson, **İktidarı Görmek: 21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm**, çev. Erden Kosova, Koç Üniversitesi Yayınları, 2018, s.23

¹⁶⁰ Jacques Rancière, **Estetiğin Siyaseti, Sanat/Siyaset**, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 208

¹⁶¹ 7. Berlin Bienali küratörleri Artur Zmijewski ve Joanna Warsza Kasım 2010’da Bienal’e katılmak isteyen sanatçılara başvurularına politik görüşlerini açıklayan bir metin eklemeleri için bir çağrı yayınladılar. Ardından küratörler, Amerika ve Avrupa’daki işgal hareketlerini Bienal’e davet eden bir metin kaleme aldılar. Bienal’in başlığı “Korkuyu Unut: Sanat için Eyle” olarak belirlendiğinde Zmijewski’ye göre konsept çok açıktı: “Gerçekten işe yarayan, gerçekliğe damgasını vuran ve siyasetin performe edilebileceği alanlar açan işler sergilemek.” Zira küratörlere göre sanat, “biz sıradan insanları eylem ve değişimin araçlarıyla donatacak performatif ve etkili bir siyasete alan açan” araçlardan biriydi (2012). Çağrıya hem sanatçılar hem de aktivistler icabet ettiler. Sonuçta Bienal’in ana mekânı KunstWerke Institute for Contemporary Art binasında sergilenen işlerin hemen yanında “Occupy Berlin Biennale” alanı açıldı. İşgal hareketlerini Bienal’e getirmeyi amaçlayan bu alanda tertemiz bir çadır, takas pazarı, işgal kütüphanesi kuruldu, duvarlar afiş ve şablonlarla kaplandı, yatay örgütlenen, konsensüsle karar alan asambleler düzenlendi. Bir süre sonra işgal alanının “insanat bahçesine” dönüştüğünü düşünen “bienal aktivistleri”, Bienal gibi kurumların işgal hareketinin karşı durduğu çağdaş neoliberal mekânlardan biri olduğunu dile getirerek, önce Deutsche Bank binasını işgal etti ardından diğer hareketleri de benzer kurumlarda yaratıcı eylemler yapmaya çağırdı. Jacob Schillinger, ‘7th Berlin Biennale’, Artforum International, (2012), Vol. 50 Issue 10, (p. 307) <https://www.artforum.com/print/reviews/201206/the-7th-berlin-biennale-31092>

projesi¹⁶², bir ayağı estetik diğeri siyaset alanında olan ve son yirmi yıldır yaşanan toplumsal dönüşümün kurumsallaştırılmasının birer örneği olarak görülmektedir. Türkiye’de üretilen çağdaş sanat pratikleri bağlamında toplumsal estetiği merkezine alan yaklaşımlar arasında iki ayrı noktada konum alan iki farklı eğilimden söz edilmektedir. Bunlardan biri toplumsal sorunları dert edinen politik temalı kolektif ve katılımcı sergiler/üretimlerde ifadesini bulurken, diğeri aktivizm ile doğrudan bir ilişki içinde politik etki kazanmayı hedefleyen girişimlerdir.¹⁶³ Türkiye’de toplumsal olgulara odaklanan sanatçıların üretimlerinin kolektivizm ve katılımcılık pratikleri çerçevesinde değerlendirilmesi 1990’lı yıllardan, video aktivizmi ve otonom arşivlerin ortaya çıkışı ise 2000’li yıllardan itibaren kendini göstermiştir.

3.5.1. Kolektiflik ve Katılımcılık

Türkiye’de 1980 sonrası Akademi öğrencileri arasında kısa süreli kolektif gruplar¹⁶⁴ oluşmaya başlamışsa da 1990’lı yıllardan itibaren farklı alanlardan bir araya gelen, disiplinler arası, alternatif yapılara sahip ve uzun soluklu kolektif yapılar ortaya çıkmaya başlamıştır. İşbirliğini, katılımı, etkileşimi ön planda tutan sanatçı inisiyatifleri; Hafriyat Grubu, Oda Projesi, Apartman Projesi, Xurban.net, Techne ve Nomad olmuştur. Sonraki yıllarda Atıl Kunst, Altı Aylık, Artık Mekân, 5533, Masa, K2, Kurye, Bas, Pist, Pasaj, Darağaç İzmir, Noks Bağımsız Sanat Alanı, Koli Art Space, TAPA (Aktivistler için Dönüştürücü Sanat Projesi) gibi birliktelikler, deneysel ve eleştirel işler üreten sanatçılara ortak çalışma ve söylem alanları açarak kurumsal sanat mekânlarına karşı alternatif alanlar ve projeler tasarlamışlardır. Dolaysız ve doğrudan biçimde politik etki yaratmayı amaçlayan sergi ve etkinliklerden olan “Serbest Vuruş”

¹⁶² Aktivist ve akademisyenlerden oluşan bir grubun kurduğu ve Açık Toplum Enstitüsü tarafından finanse edilen Center for Creative Activism 2012 yılında Yaratıcı Aktivizm Okulu’na başvuruların başladığını açıkladı. Özellikle eylemlerinin rutin, renksiz ve etkisiz hale geldiğini düşünen taban örgütlerine yaratıcılığı öğretmeyi vaat eden okul, toplumsal hareketlerle sanatsal pratikler arasındaki bağı güçlendirmeyi hedefliyordu. Çağrıda aktivistlere şöyle sesleniliyordu: “Bugünün siyaset alanı işaret, sembol, hikâye ve gösterinin gelip geçici zemini üzerinde yükselmektedir. Bu kültürel yaratıcılığın alanıdır. Yaratıcılık iyi bir örgütlenme için vazgeçilmezdir çünkü yeni taktikler ve daha etkili stratejiler geliştirmemize yardım eder. Ancak, pek çok kişi yaratıcılığı “ciddi” siyaset işine uygulamayı beceremez”. Okulun ilk eğitimi Haziran ayında Teksas Austin’de gerçekleşti, eğitimi başarıyla tamamlayan aktivistler sertifikalarını aldılar. <https://c4aa.org/2013/11/school-for-creative-activism-a-project-of-the-center-for-artistic-activism>

¹⁶³ Begüm Özden Fırat- Ezgi Bakçay, **Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem**, Toplum ve Bilim, Sayı: 125, 2012, s. 41-62

¹⁶⁴ The Palto Grubu (1983-87), Barbarart (1989-90), E Grubu (1980-1990), Grup 9 (1984), Foseptik Grubu (1985- 86), Akadeğilmi (1983).

(2005)¹⁶⁵, “Fikirler Suça Dönüşünce” (DEPO, 2010)¹⁶⁶ ve “Ateşin Düştüğü Yer” (DEPO, 2011)¹⁶⁷ gibi sergiler katılımcılık temelli ve politik bir muhalif duruş sergilemiştir. Toplumsal cinsiyet olgusuna odaklanan “Makul sergisi” (Hafriyat Karaköy, 2008), “Haksız Tahrik” (Hafriyat Karaköy, 2008) başlıklı feminist eylem-sergi, Hafriyat Karaköy’ün örgütlediği ve “İstanbul-Off-Spaces” kapsamında sergilenen “Allah Korkusu” afişleri sergisi, Sulukule Platformu’nun örgütlediği “Gün 40 Gece Sulukule” etkinlikleri¹⁶⁸, Hrant Dink cinayetinin ardından örgütlenen ve büyük

¹⁶⁵ 9. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında Misafirperverlik Alanı’nda küratörlüğünü Halil Altındere’nin yaptığı, 34 sanatçının katıldığı Serbest Vuruş sergisi nedeniyle Halil Altındere’ye Türk Ceza Kanunu’nun 301.maddesi çerçevesinde Türk Silahlı Kuvvetleri’nin alânen aşağılama suçuyla soruşturma açıldı.

¹⁶⁶ Küratörlüğünü Halil Altındere’nin yaptığı ve ifade özgürlüğünün sınırlarını araştıran sergiye farklı kuşaklardan 48 sanatçı katıldı.

¹⁶⁷ Türkiye İnsan Hakları Vakfı’nın 20. kuruluş yıldönümü dolayısıyla ve ‘Sürmekte Olan Toplumsal Travmayla Baş Etme Projesi’ kapsamında Depo’da geniş katılımlı bir etkinlikler dizisi düzenlendi. Bu kapsamda gerçekleşen Ateşin Düştüğü Yer, insan hakları ihlalleri konusunda toplumsal belleği canlı tutmayı ve hakikatle yüzleşme sürecine katkıda bulunmayı amaçlıyordu. Sergi Katılımcıları: A77 Kolektifi, 19 Ocak Kolektifi, Abdo, Ahmet Öğüt, Ali Bozan, anti-pop, Antonio Cosentino, Armağan Pekkaya, Arzu Aydın Deveci, Arzu Başaran, Aşkın Adan, Atıl Kunst, Aylin Kuryel / Emrah İrzık, Azra Deniz Okyay, Banu Cennetoğlu, Barış Doğrusöz, Barış Eviz, BEKS, Berat Işık, Borga Kantürk, Buket Özsoy Güreli, Burak Arıkan, Burak Delier, Burak Karacan, Çağrı Saray, CANAN, Cemil Cahit Yavuz, Cengiz Tekin, Cins, Deniz Rona, Derya Sayın, Dilek Winchester, Dilşat Zulkadiroğlu, Eda Gecikmez, Elçin Ekinci, Emre Zeytinoğlu, Endam Acar, Ender Özkahraman, Erdağ Aksel, Erdal Duman, Erinc Şeymen, Erkan Özgen, Erkin Gören, Esat Cavit Başak, Eşber Karayalçın, Evrim Özarslan, Extramücadele, Eyüp Öz, Fatih Pınar, Fatih Tan, Ferhat Özgür, Fikret Atay, Fulya Çetin, Gencer Yurttaş, Gülsün Karamustafa, Ha za vu zu / Hafriyat, Hakan Akçura, Hakan Gürsoytrak, Hale Tenger, Halil Altındere, Harald Naegeli, Harun Antakyalı, Helin Anahit, Huri Kiriş, İlhan Sayın, İnci Furni, İnel İnal, İpek Duben, İrfan Önürmen, İtir Demir, Juan Botella Lucas, Kadir Çıtak, Kardelen Fincancı, Kemal Gökhan Gürses, Kemal Özen, Korkut Canpolat, Manuel Çıtak / Şebnem İşigüzel, Mehmet Ali Boran, Mehmet Çeper, Mehmet Fahracı, Mehtap Yücel, Memet Güreli, Mehmet Öğüt, Metin Üstündağ, Müge Akçakoca, Murat Akagündüz, Murat Başol, Murat Morova, Murat Tosyalı, Mürüvvet Türkyılmaz, Nalan Yırtmaç, Nancy Atakan, Nazım Ünal Yılmaz, Nazım Dikbaş, Neriman Polat, Nihan Çetinkaya, Nurcan Gündoğan, Oda Projesi, Orhan Cem Çetin, Özgür Erkök, Özlem Demirtaş, Özlem Gök, RAD, Rafet Arslan, Selçuk Fergökçe, Selda Asal, Selim Birsal, Şener Özmen, Şerif Kino, Serpil Odabaşı, Sevil Tunaboğlu, Şaban Dayanan, Şevket Sönmez, Suat Öğüt, Süreyya Acar, Tan Cemal Genç, Tan Oral, Taner Güven, Tayfun Serttaş, Turgut Yüksel, Ümit Kıvanç, Vahit Tuna, Veysi Altay, Volkan Aslan, Yasemin Özcan Kaya, Yeşim Ağaoğlu, Yonca Saraçoğlu, Yücel Can, Zeren Göktan, Zeynep Özatalay, Zeyno Pekünlü.

¹⁶⁸ Sulukule Mahallesi Kentsel Tasarım Projeleri kapsamında 2005 yılında çıkan 5366 sayılı “Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkında” çıkan kanunla dönüşüm sürecine girmiştir. İlerleyen yıllar, Sulukule yerlilerinin, sivil toplum kuruluşlarının, İnsan Hakları Derneği’nin desteğiyle yürütmeyi durdurma kararı için İstanbul İdare Mahkemesi Başkanlığı’na dava açılmıştır. Akademisyenlerin, öğrencilerin, sanatçıların, sivil toplum kuruluşlarının desteğiyle yapılan “40 Gün 40 Gece Sulukule” etkinliklerinde paneller, çocuk sanat atölyeleri, müzik atölyeleri, sergiler yapılmıştır. Kader Kısmet Atölyesi, kentsel dönüşüm uğramadan önce Sulukule’de komşu olan bir grup kadın ve gönüllüler tarafından kurulmuştur. “Kadınların dayanışmacı üretimi” olarak doğan bu atölye, kentsel dönüşüm sonrasında farklı bölgelere

oranda sanatçılardan oluşan 19 Ocak Kolektifi¹⁶⁹'nin çalışmaları, 7-8 Temmuz 2012'de kürtaj yasağını protesto etmek için yapılan eş zamanlı kolektif sanatsal eylem¹⁷⁰ gibi sergi ve etkinlikler toplumsal estetik bağlamında aktivist ve katılımcı sanat uygulamalarına örnek teşkil etmektedir.

Türkiye'de katılımcılık etiğini merkezine alan sanatçı inisiyatiflerinden olan Oda Projesi, 1997 yılında Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Sevil Yersel tarafından kurulmuştur. İstanbul'da Galata Şahkulu Sokak'ta kiraladıkları bir apartman dairesinde hayata geçen Oda Projesi, mahalleli-komşu olma deneyimine ve kamusal alanla kişisel sanat birikimlerini nasıl bir araya getireceklerine odaklandıkları etkinlikler gerçekleştirmişlerdir. 1997-98 tarihlerinde çocuklarla sokakta boyama atölyeleri düzenleyen Oda Projesi, ilk kez 2000 yılında "Oda: Bir sergi mekânı" projelerinde bir odalarını mahallede oturan komşular, sanatçılar ve farklı disiplinlerden insanlara açtıkları etkinliği hayata geçirmişlerdir. Mekân kullanımı, gücü ve potansiyelleri üzerine araştırmalar yapan inisiyatif, "Sanat neden sadece galeri ve müzelerde sergileniyor, paylaşım açılıyor ve tüketiliyor? İstanbul gibi bir şehirde sanatçı olmak ne demektir? İzleyici neden hep edilgen kılınıyor, sadece izlemesi bekleniyor? Kendilerini çoğunlukla tanımlanmış sanat ortamlarında konumlandıran sanatçıları bir mahalleye, o mahallede bir odaya davet edersek ne olur? Oda bir sergi mekânı olabilir

yerleşmek zorunda kalmış olan kadınların ürettiği tekstil ürünleriyle var olmuştur. Sulukule Platformu'ndan insan hakları savunucusu Neşe Ozan'ın desteğiyle kurulan Kader Kısmet Atölyesi, kentsel dönüşüm mağduru bireylerin, göçmenlerin, LGBTİ bireylerin, öğrencilerin ve herkesin el zanaatlarını geliştirmek amacıyla katılabileceği bir atölyedir. Sanatçı İlhan Sayın ve sanatçı Nalan Yırtmaç da desenleriyle bu atölyeye katkı sağlamıştır.

¹⁶⁹ <http://19ocakkolektifi.blogspot.com>

¹⁷⁰ Türkiye'de 7-8 Temmuz 2012'de gerçekleşen kolektif/sanatsal etkinlik, devlet otoritesini sorgulayan ve tartışmaya açan oluşumlardan biri olmuştur. Bu etkinlik, Mayıs 2012'de gündeme gelen kürtaj yasağına yönelik gerçekleştirilen birçok eylemden biriydi. Bu eylemin ayırıcı noktası ise, tamamen bağımsız iki sanatçının kendi düşünce ve inisiyatifleriyle geliştirilmesi ve katılım, gönüllülük ve dayanışma örneğinin sosyal medya kullanılarak sanat ortamı üzerinden ortaya konması oldu. İstanbul'da yaşayan Saadet Sorgunlu ve Kardelen Fincancı'nın açtığı "7-8 Temmuz Sanatın Eylemi: Kürtaj Yasağı Yasal Tecavüzdür" isimli Facebook sayfası üzerinden başlatılan eylem, Türkiye'nin birçok ilini kapsayan bir etkinliğe dönüştü. Sanatçılar, kadın bedeninin politik iktidar tarafından araçsallaştırılmasına karşı insani hak ve özgürlüklerini savunmak üzere iki gün süreyle sanatçı atölyelerinde buluştular ve resimden performans sunumlarına çeşitli sanatsal üretimler gerçekleştirdiler. İki ay gibi kısa bir süre içinde açık çağrı yöntemiyle İstanbul, Ankara, Diyarbakır, İzmir, Antalya, Bartın gibi Türkiye'nin çeşitli şehirlerinden katılan 250'ye yakın sanatçının dışında bu eyleme destek vererek mekân ve teknik ekipman sağlayan onlarca atölye ve alternatif sanat mekanının varlığı, sosyal medyanın aktivizm konusunda eşî görülmemiş bir platform sunmasına örnektir. Bu anlamda, sosyal medya ve ağlarının ana akım medyaya alternatif olması önemli ki, yeni teknolojiler sanatçıların yalnızca çalışma/üretme yöntemlerinde değil, düşünsel ve politik yaklaşımları üzerinde de oldukça muazzam bir etki yapmıştır.

mi?” gibi sorularla projelerini şekillendirmişlerdir.¹⁷¹ 2000 yılı boyunca Özge Açikkol, Hale Tenger, Seçil Yersen, Selim Birsell ve Replikas, Serkan Özkaya, Güneş Savaş, Aydan Mürtezaoğlu gibi çağdaş sanatçılar, Oda Projesi’nin mekânında misafir olarak projeler gerçekleştirmişlerdir.

2001 yılında ise Nadi Güler (çocuklarla Komet üzerine resim atölyesi), Eric Gönbrich (“Picnic” Projesi), Naz Erayda (Galata’da çocuklarla hoolahoop çevirme) ve Denis Tricol ile müzisyen Fabrice Charles gibi farklı disiplinlerden sanatçıları mekânlarına davet eden Oda Projesi, bir atölye ve çevresindeki semt ile iletişim ve etkileşiminde sanatın işlevi üzerine yoğunlaşmıştır. Daha çok geçici birlikteliklerle yaratılan durumlar üzerine yoğunlaşan Oda Projesi, kenti bir farkındalık alanı olarak görmüş ve pratiklerini “Onu kullanmak değil ama uyarlamaya çalışmak, stratejilerini çıkarmak, uygulamak, kaybolmayı, geçici olmayı ve sürekli yeniden üretimi unutmamak, gündelik hayatı takdir etmek... Rol çalmak.”¹⁷² olarak tanımlamıştır. Oda Projesi, konumlandıkları kenti, semti, mahalleyi, kamusal alanı fiziksel, toplumsal ve kültürel yapısıyla ve yaşayanlarıyla diyaloga açık ve katılımcı bir pratikle ele almışlardır.

İstanbul Asmalımescit’te bir binanın giriş katında konumlanan, Selda Asal tarafından 1999 yılında kurulan Apartman Projesi de sanat alanında kolektif ve katılımcı yöntemleri benimsemiş olan bir oluşumdur. Asmalımescit’teki mekânın giriş katında olması sayesinde izleyicinin mekândaki sergiye dâhil olabildiği, sokakla aynı görüş alanını paylaştığı pencerelerinde yerleştirmelerin ve film gösterimlerinin mahalle ile paylaşıldığı ve dolayısıyla dışarıya açık yapısıyla çevresi ile dolaysız iletişim kurabilmiştir. Apartman Projesi, yerel ve uluslararası sanatçılara solo çalışmalarının yanında, kolektif projelerle disiplinler arası iş birliği imkânı sunan, yaratıcı paylaşımlara olanak açan, yol deneyimi ve araştırmaya dayalı mobil workshoplara, performatif ve deneysel çalışma modellerine alan açan bir proje mekânı olmuştur. İstanbul’daki mekânında 2011’e kadar etkinlik göstermesinin yanı sıra, Güney Kafkasya, İran ve Balkan bölgelerinde mobil workshoplar ve sergiler düzenlemiştir. 1 Eylül 2012’den itibaren projelerini Berlin’de sürdüren Apartman Projesi, farklı komünal yaşam ve kolektif üretim modelleri öneren, süreç odaklı, misafir sanatçı programı ve sergi projelerinin yanı sıra bulunduğu bölge olan

¹⁷¹ Oda Projesi, “Oda Projesi Nedir?”, <http://www.odaprojesi.org/>

¹⁷² Oda Projesi: Mahalle, oda, komşu, misafir? (9. Uluslararası İstanbul Bienali), İstanbul Kültür Sanat Vakfı, İstanbul, 2005

Neukölln’de kolektif ortamlar oluşturarak, karşılıklı ilişkisellik, iş birliği ve farklı üretim olanaklarını öne çıkartmayı hedefleyen projelerine devam etmektedir.¹⁷³

İstanbul’da sanat kurumlarının bulunduğu bölgelerin dışında olan Pangaltı semtinde hayata geçen Pist, güncel sanat odaklı disiplinler arası proje alanlarından biridir. Sanatçılar Didem Özbek ve Osman Bozkurt yönetiminde kâr amacı gütmeyen, bağımsız bir sanat mekânı olarak faaliyetlerini sürdüren Pist, kamusal alan ve özel alan çatışmasının yoğun yaşandığı bir bölgede, sanat üretim sürecinin sorgulandığı, klasik sergileme yöntemlerinin dışında yeni dillerin araştırıldığı, aktif sanat izleyicisi dışında mahalle ve çevrede yaşayan insanlara davetkar yapısıyla sanat projelerinin yanında konuşmaların ve gösterimlerin de yapıldığı bir alan olmuştur. Sanatçılar, öncesinde bakkal dükkanı olan mekânın camlarını vitrine dönüştürerek sokakla dolaysız iletişime odaklanılmış, zamanla sokak esnafıyla gelişen yakın ilişkiler, Pist’in esnaf tarafından “dükân sahibi” “komşu” olarak tanımlanarak sahiplenilmesini sağlamıştır. Gazeteci Hrant Dink’in 19 Ocak 2007’de Agos gazetesi önünde öldürülmesinin ardından, 22 Ocak’ta İstanbul çağdaş sanat sahnesi bu cinayete ortak bir tepki verme amacıyla Pist’te bir buluşma gerçekleştirilmiştir. 28 Ocak’ta ikinci buluşmanın ardından 18 Şubat’taki üçüncü buluşma BAS¹⁷⁴ kurucusu Banu Cennetoğlu tarafından organize edilerek Dot tiyatro mekânında gerçekleştirilmiştir. Sanatçıların, küratörlerin ve farklı disiplinlerden insanlar, çağdaş sanatın çatısı altında bir araya gelmişlerdir. İlerleyen yıllarda farklı sanat oluşumlarına ait mekânlarda, ev ya da restoranda devam etmiş olan toplantılarda, sivil itaatsizlik, çağdaş sanatta sansür, anonim aktivizm gibi başlıklar çerçevesinde tartışmalar yapılmış ve kayıt altına alınmıştır.¹⁷⁵

Katılımcı ve toplumsal odaklı sanat projelerine yer veren Pasaj, Seçil Yaylalı, Giorgio Caione, Aslı Dinç, Elif Bursalı ve Zeynep Okyay tarafından 2011 yılında kurulan İstanbul merkezli bir sanatçı inisiyatifidir. Bulunduğu semt ile sanatçıların ve farklı toplulukların karşılaşabileceği bir ortam oluşturmaya öncelik veren Pasaj, yerel ve uluslararası sanatçıların sergilerine, atölyelerine, konuşmalarına, performanslarına

¹⁷³ <http://berlin.apartmentproject.org/projects/apartman-projesi/>

¹⁷⁴ 2006 yılında sanatçı Banu Cennetoğlu tarafından kurulan Bas, sanatçı kitapları yani bir sanat eseri olarak kitapların üretilmesi, basılması ve yayılması üzerine çalışmaktadır. İlk olarak Tünel’de giriş katında küçük bir dükkanda açılan Bas şu anda Karaköy’de Necati Bey Caddesi üzerinde yer almaktadır.

¹⁷⁵ We are the artists, “Update: Istanbul” Published by Oliver Kiemayer and k3 project space, Zurich, Switzerland, No. 10, Nisan-Temmuz 2007, s.2 https://www.wearetheartists.net/download/page_download/96_wata10.pdf

ev sahipliği yapmaktadır. Pasaj kurucuları, çeşitli formatlarda sanatı şehir mekânlarıyla ilişkilendirerek, kamusal ve yarı kamusal alanlara girmenin yollarını araştıran projelere ev sahipliği yaparak, sanatı geçiş ve uğrak yerleri gibi sık kullanılan mekânlar içinde yeniden konumlandırarak, sadece sanat geçmişi olanlarla değil, halkın farklı kesimlerinden henüz çağdaş sanatla ilişkisi olmamış kişilerle de buluşturmayı amaçladıklarını belirtmektedir. Pasaj'ın Ocak 2019- Haziran 2020 tarihinde gerçekleşen “Aklımı kurcalıyor, ruhuma dokunuyor”, sanatsal ifade özgürlüğü ve mekânın belleğine eğilmeyi amaçlayan proje dizisi ve projelerle ilişkili buluşmalar şeklinde planlanmış, projeler yine katılımcı ve toplumsal odaklı çalışmak isteyen sanatçıları desteklemiştir. Sanatçı olmanın günümüzdeki koşullarını, ifade özgürlüğünün çöküşünde sanatçının üretmek için kullandığı araç ve yöntemleri odağına alan program sansür, otosansür ve bellek konularının güncel sorunlarını dert edinen sanatçı projelerini ağırlamıştır. Programda, Kıymet Daştan'ın ismini PASAJ'ın bulunduğu handan alan “Nimet” adlı video, heykel ve objelerden oluşan yerleştirmesi, Aslı Dinç'in bir işlemci kurulum odası olarak kurguladığı “<andata>IN” isimli projesi, Chantal Kauffmann ve Jonida Laçi'nin “Auto Detailing” video çalışması, Kaethe Wenzel'in “Future M” isimli İsmail'in Yeri, Gönül Lokantası ve Tarlabası'ndaki göçmenlerle gerçekleştirdiği çizim, röportajlar, sokak sanatı ve interneti birleştirdiği üretimi gibi sanatçı ve katılımcı işbirlikleriyle hayata geçen projelere alan açmıştır.¹⁷⁶

İstanbul Queer Art Collective (IQAC) performansın video aracılığıyla belgelenmesinin başlı başına bir sanat biçimi olduğu düşüncesiyle üç queer sanatçı Tuna Erdem, Seda Ergul ve Onur Gökhan Gökçek tarafından 2012 yılında kurulmuş, işbirliğine açık katılımcı bir sanatçı kolektifi olarak çalışmalarına devam etmektedir. Jack Halberstam'ın “Çuvallamanın Queer Sanatı” ve Reneta Lorenz'in “Radikal Drag” tanımlarındaki sanat anlayışına kucak açan IQAC, süregiden Fluxus Tekrarları projesiyle de Fluxus performanslarını “queerleştirerek” günümüze uyarlamaktadır. Queer sanatçıların üretimlerini destekleyerek görünür kılmayı da amaçlayan IQAC, dünyanın dört bir yanındaki çeşitli sanat etkinliklerinde performanslar sergilemiştir. IQAC'in 2014 yılında gerçekleştirdiği 11 saat 26 dakika süren performansın 26 dakikalık videosu olan “50.000”¹⁷⁷, 2013 yılında Gezi Hareketinin etkisiyle 50.000 kişinin İstanbul LGBTİ Onur Yürüyüşü'ne katılımına dair sembolik bir performans videosudur. 10 kişinin 12 saate yakın tek bir oturumda 50.000 çivi çakışının izlendiği

¹⁷⁶ <https://www.pasaj.org/2019-2020>

¹⁷⁷ <https://www.istanbulqueerartcollective.co.uk/50000>

video, bu sayıyı bedensel bir deneyime dönüştürmeyi, açık bir eşcinsel olarak bu coğrafyada ısrarla sürdürülen cinsiyet mücadelesini temsil etmektedir. Gezi hareketi sonrasında bir kez daha Onur Yürüyüşü yapılmış olsa da daha sonraki yıllar yürüyüşler yasaklanmış ve 50.000 gibi sayılara ulaşan bir katılımın performatif videosu hafızada yerini almıştır.

2018 yılında Nursaç Sargon tarafından kurulan ve Özgür Demirci ile birlikte devam eden “Monitor”, kâr amacı gütmeyen İzmir merkezli bir video ve film gösterim oluşumudur. Sabit bir mekânı olmayan Monitor, mevcut sanat mekânları ve alternatif sergileme alanlarıyla işbirliği içerisinde güncel sanat odaklı gösterimler düzenlemektedir. Yine 2018 yılında Sarp Keskiner, Borga Kantürk, Ezgi Ceren Kayırcı ve Cenkhan Aksoy tarafından başlatılan “6x6x6” projesi, kentin kültürel kapasitesini farklı mahallelerde ve disiplinler arası işlerle artırmaya yönelik buluşmalar düzenleyerek İzmir’de yaşayıp üretenleri birbirinden tamamen farklı nitelikte mekânlarla kaynaştırmaya, bir araya getirmeye, izleyici geliştirmeye, alan açmaya, yapılar arası aracılığa, kamusal alanın kullanımını artırmaya yönelik çalışmalar gerçekleştirmektedir.

İzmir’de 1950’li yıllardan itibaren sanatın sergilendiği mekânların dokümantasyonu ve haritalanmasına girişen “Dahili Bellek”, 2018 yılında Özgül Kılınçarslan, Nursaç Sargon ve Gökçe Süvari tarafından başlatılan, İzmir’deki kültür sanat hareketliliklerinin arşivini oluşturmak, kayıt dışı kültürel üretimlerin izini sürmek ve böylelikle kent belleğine katkıda bulunmayı amaçlayan bir çalışma grubu olarak faaliyetlerini sürdürmektedir. Dahili Bellek, 6x6x6 ve Kendine Ait Bir Oda inisiyatiflerinin bir araya gelmesiyle 2019’da kurulan KARANTİNA ise İzmir’in yeni ve farklı oluşumlara açık yapısını ortaya çıkaran önemli bir yapılaşmadır. Mekân, ismini açıldığı mahallenin eski adından alan, her biri kendi içinde etkinlikler üreten üç farklı sanatçı girişiminin ortak alanı olarak tasarlanmıştır.

Karşıt hafıza ve karşıt kamusalılığı video aracılığıyla oluşturan yapılardan olan Artık İşler Kolektifi, görsel kültür ve sanat alanında ana akım olmayan, kolektif üretim ve alanlar yaratmaya çalışan bir video kolektifidir. Türkiye yakın tarihinde yaşanan toplumsal olayların ve soylulaştırma, göç, mültecilik, kolektif hafıza gibi alanları sorgulayan videolar üreten¹⁷⁸ kolektif, güncel politik olayları ve bunların medyadaki

¹⁷⁸ <http://artikisler.net>

yansımalarını çalışmalarına temel olarak almaktadırlar. Medyadan alıntıladıkları görüntülere müdahale ederek oluşturdukları videolar, toplum içinde yaşanan direniş temelli hareketleri tekrar gündeme getirmek, “video eylem” olarak tanımlanabilen bu çalışmalarda medya aktivizmi aracılığıyla kolektif hafızanın yeniden yaratılması amaçlanmaktadır.¹⁷⁹ Teoride ve pratikte video üzerine çalışan/düşünen bir grup insanın bir araya gelmesiyle oluşan, yeni katılımlarla oluşan farklı perspektiflere de açık olan kolektif, çoğunlukla buluntu görüntüyle, görsel kayıtlarla ve artık imajlarla çalışmaktadır.¹⁸⁰ Pelin Tan, Alper Şen, Özge Çelikaslan’ın kurucuları olduğu Artık İşler Kolektifi, Türkiye’de toplumsal yaşamın farklı kırılma alanlarını sorgulayan güncel ve tematik çalışmaları benzer çizgideki gruplarla paylaşma, kolektif alanlarda sergileme ve gösterim prensipleri izlemektedir.

Kolektifin 14. İstanbul Bienali kapsamında izlenen çalışmaları “Tekel İşçileri Direnişi/Tahayyül III” (2015)¹⁸¹, Aralık 2009- Mart 2010 tarihleri arasında Türk-İş’e bağlı Tekgıda-İş Sendikası’na kayıtlı işçiler tarafından Ankara’da başlatılan ve 1980 sonrasının en büyük toplu iş bırakma eylemiyle tüm Türkiye’ye yayılan işçi eylemine odaklanmaktadır. Eylem, ülke çapında gündemin ön sıralarında bulunmasının ve geniş bir kesim tarafından da desteklenmesinin yanı sıra uluslararası çapta destek de kazanmıştır. Çapul TV, NHKM, Arşad Narçın, İrfan Aktan, Onur Metin, Sibel Tekin gibi video eylemci, belgeselci ve gazetecinin bulunduğu bir ekip tarafından kayda alınmış olan 78 günün videoları içinden Artık İşler Kolektifi tarafından yapılmış montajlardan oluşan “Tekel İşçileri Direnişi/Tahayyül III”, 39 videoluk bir seçki olarak izlenmektedir. Kolektifin diğer bir çalışması olan “Hafıza, Buluntu Görüntü” (2010)¹⁸² adlı video bir film sahnesiyle, bir erkek ve kadının başı sonu belirsiz bir diyalogu ile başlamaktadır. İlerleyen dakikalarda Gazi Mahallesi’nde 12 Mart 1995 tarihinde meydana gelen olaylar son dakika gelişmesi olarak alt yazıyla geçmektedir. Videonun devamında ise o günün haber bülteni görüntülerinde yayınlanan Gazi Mahallesi, mahalledeki insanların konuşmaları ve protestolardan görüntüler izlenmektedir. 31 Mayıs 2013’te Gezi Parkı protestoları esnasında çekilen görüntülerden oluşan “Boşlukları Hatırla” (2014) adlı video ise yaklaşık olarak beş saatlik bir süreçte yaşananları kesintilerle sunmaktadır. Sivillerin protesto hakkına karşı devletin

¹⁷⁹ <http://artikisler.net/isler-2/>

¹⁸⁰ Özge Çelikaslan, Alper Şen, **Artık İşler/Bak.Ma, Video Eylemden Politik Estetiğe**, Videonun Eylemi içinde (der. Ege Berensel), Alef Yayınevi, İstanbul, 2017, s.160

¹⁸¹ <http://artikisler.net/works-isler/642/>

¹⁸² <http://artikisler.net/works-isler/hafiza-buluntu-goruntu-9-2010-memory-found-footage/>

uyguladığı şiddet, bu süreçte yaşananlar ve gündelik yaşamın uğradığı kesinti, videoya uygulanan kurguyla gösterilmiştir. Artık İşler Kolektifi'nin Bir Ankara Direnişi (2012), Topraktaki Zehir (2012), Kim Gitti/Geride Ne Kaldı (2012), İstanbul'un Artığı (2014), Yorum İstiyoruz (2007-15) gibi diğer çalışmaları da işçiler, göçmenler, lgbtiq+ bireyleri, alt sınıflar, azınlık kimliklere dair yakın tarihe ait toplumsal olayların video kayıtları ile videolara yapılan estetik müdahaleler ve kurgulardan oluşmakta, video aracılığıyla toplumsal belleğe odaklanmaktadır.



Kaynak: <http://artikisler.net/works-isler/642/>

Resim 0.27. Artık İşler Kolektifi, “Tekel İşçileri Direnişi/Tahayyül III” (2015)

Katılımcı sanat uygulamaları, çoğu zaman sivil itaatsizlik ve doğrudan aktivizme dayanan müşterekleştirme¹⁸³ pratiklerini merkezine almaktadır. Bu yaklaşımı, toplumsal ve mekânsal ilişkiler ile yeni dayanışma ve direniş repertuvarları oluşturan yaratıcı bir edimler bütünü olarak kavramsallaştırmak mümkündür.¹⁸⁴ Bu

¹⁸³ “Müşterek, herkesin olan ve o yüzden hiç kimsenin olmayan; ortak olan, ortak yönetilen ve üzerine ortak karar verilen anlamına gelmektedir. Müşterekler en geniş anlamıyla su, hava, ormanlar gibi paylaşılan ortak doğal kaynakların yanı sıra parklar, kentsel altyapı ve internet gibi toplumsal yaratıcılığın ürünlerini de içerir. Dolayısıyla, müşterekler fiziksel varlıklarla sınırlı değildir; dilleri, toplumsal gelenekleri, kültürel birikimi ve kolektif bilgi dağarcığımızı da kapsamaktadır. Öte yandan, müşterekler kavramı meta ilişkileri içinde yer almayan bu zenginliğin etrafında örülen ortak üretim, karşılıklılık, işbirliği temelli toplumsal ilişkilere de işaret eder. Dünyada toplumsal hareketlerin söylemlerini artan bir şekilde müştereklerin savunusu veya yeniden kurulması olarak çerçevelendiği görülmekte ve bu olguya yönelik bir literatür oluşmaktadır.” **Herkesin Herkes İçin: Müşterekler Üzerine Eleştirel Bir Antoloji**, hazırlayanlar: Tuncay Birkan, Fikret Adaman, Umut Kocagöz, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2017

¹⁸⁴ Paul Chatterton, **Seeking the urban common: Furthering the de- bate on spatial justic**, City, 14 (6), 2010, s. 626

bağlamda kimi zaman kısa süreli reflekse dayalı müştereklikler kimi zamanda sürece yayılan duruşlar ortaya çıkmaktadır. Özellikle karşıt ve eleştirel tavra sahip sanatçıların bir araya gelerek oluşturduğu kolektifler, bugün bağımsız bir sanat belleğinin oluşturulması dışında sosyo-kültürel meseleleri de ele almaları bakımından önemli bir işlevi yerine getirmektedir.

Türkiye’de direniş odaklı oluşumlardan olan Açıkalan Sanat Kolektifi’de (ASK) direniş alanlarının sanat aracılığıyla dönüştürülmesini amaçlayan kolektiflerden olmuştur. Bu nedenle sanatın kurumsallaşarak sermaye ile ilişkileneğine, kentsel dönüşümle oluşan neoliberal stratejileriyle beslenmesine, elit hayatlar vaad ederek sanatın sınıfsal ayrımcılığı desteklemesine karşı fikirler ve eylemler gerçekleştirdiklerini ileri süren ASK, yine sanat yoluyla bu problematiklerin deşifre edilmesi ve görünür hale getirilmesini amaçladıklarını belirtmektedir.¹⁸⁵ Ortak hassasiyetlere sahip sanatçı ve sanat uzmanlarının “birlikte” yol alma gerekliliğinden ortaya çıkan ASK’ın organize ettiği politik ve kültürel sürece temas eden “Zemberek”¹⁸⁶ kültürel şiddet ve hafıza gibi kavramları sanatçıların tanıklıkları üzerinden sorunsallaştıran çalışmalar dışında, üretim sürecinin devamlılığına da işaret eden atölye programları ile katılımcı/izleyici çeşitliliğini benimseyen bir etkinlik olarak izlenmiştir. Sergi kapsamında gerçekleşen ve yürütücülüğünü Evrim Kavcar’ın üstlendiği “İşlevdışı Atölye”, gündelik nesnelere farklı işlevler kazandırmaya yönelik fikir ve becerileri konu almış, “Geri Dönüşüm Atölyesi”nde Arzu Yayıntaş ve Neriman Polat’la birlikte ana akım gazeteler kâğıt hamuruna dönüştürölüp taş gibi yeni işlevsel formlara kavuşturulmuştur. Özge Ünlütürk’ün “Pankartların Dili” atölyesi ise son on yılda çeşitli kitlesel eylemlerde kullanılan siyasi pankartların biçimsel ve dilsel dönüşümü ele alınmıştır.

¹⁸⁵ <http://acikalansanatkolektifi.blogspot.com>

¹⁸⁶ 8-22 Eylül 2013 tarihleri arasında Kadıköy Nâzım Hikmet Kültür Merkezi’nde izlenen “Zemberek”de Arzu Yayıntaş, Beksultan Oğuz, Betül Akzambaklar, Burhan Yılmaz, Cüneyt Çelik, Evrim Kavcar, Hangar Sanat Oluşumu (Atilla İkiyaz, Cebail Ötgün, Cezmi Orhan), Hazal Aksoy, İnsel İnal, Mahal, Nazım Serhat Fırat, Neriman Polat, Özge Ünlütürk, Seçkin Tercan, Seher Uysal, Selin Kocagöncü, Tuğçe Kızılağıl, Yusuf Murat Şen’in çalışmaları yer aldı.

Aralarında Açıkalan Sanat Kolektifi'nin de bulunduğu Kamusal Direniş Platformu¹⁸⁷'nin 11 Mayıs 2013 tarihinde gerçekleştirdiği "Karşı isen, Müdahale Et"¹⁸⁸ başlıklı eylem-performansı, siyasi bir forum olarak kamusal alan fikrine odaklanan "Anne Ben Barbar mıyım?" başlıklı 13. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında "Kamusal Simya/Kamusal Sermaye" adı altında düzenlenen panel dizisinin ilkinde gerçekleştirilmiştir.

Gerçekleşen eylemin basın duyurusunda¹⁸⁹, iktidar ve sermaye iş birliğinde talan edilen kamusal alanlardaki sorunların ve mücadelelerin temelinde yatan ayrımcılığa vurgu yapılmış, kültür ve sanat endüstrisinin de bu ayrımcılığı örttüğü ileri sürülmüştür. İstanbul'da son yıllarda agresif biçimde yaşanan kentsel dönüşümün toplumsal ve kültürel etkisini, toplumun buna tepkisini ve kültürel endüstrilerin bu dönüşümde oynadığı rolü sorgulamayı amaçlayan eylem, IKSİV'nin kentsel dönüşüm ve yıkımları gerçekleştiren sermayeyle olan ilişkisinin altını çizmiştir. Kamusal Direniş Platformu kentsel dönüşümüne uğrayan semtlerin isimlerinin yazılı olduğu tişörtler giyerek panel sırasında konuşmacıların bulunduğu alanda yere yatmışlar, üzerlerine bienal sponsorlarının isimlerinin bulunduğu battaniyeler örtmüşlerdir. Sessiz eylem-performans, güvenlik görevlilerinin insanları dışarı çıkarmasıyla sonlanmıştır. "Karşı isen, Müdahale Et" eylemine katılan bir diğer kolektif yapı da Kamusal Sanat Laboratuvarı olmuştur. Kolektif kendi yapısını, sanatın siyasetle ve toplumla ilişkisini, gündelik hayatta sermayenin biçim verdiği alışkanlıkları, araçsallaştırılmış toplumsal ve sanatsal ilişkileri ve tahrip edilmiş insan-doğa ilişkisini değiştirmeye yönelik eylemler, yapıtlar, süreçler üretmek olarak tanımlamaktadır.¹⁹⁰ Kamusal Sanat Laboratuvarı, sermayenin ve şirketlerin sanatın üzerinden elini çekmesini savunan ilk eylemini, 2011 yılında 12. Uluslararası İstanbul Bienali'nin sponsorlarından biri olan Koç Holding'e yönelik olarak yapmıştır. Koç Holding'in kurucusu Vehbi Koç'un 3 Ekim 1980 yılında dönemin Genelkurmay başkanı Kenan Evren'e yolladığı mektup, Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın eyleminin çıkış noktası olmuştur. Grup eylemini, 12. İstanbul Bienali'nin açılışında Mustafa Koç ve Bülent Eczacıbaşı da dâhil olmak üzere katılımcılara dağıttığı davetiye görünümlü kazı kazan şeklindeki kartlarla yapmıştır.

¹⁸⁷ Aralarında Açıkalan Sanat Kolektifi, Kamusal Sanat Laboratuvarı, ArtHack, Homur Mizah ve Karikatür Grubu, Öğrenci Kolektifleri, Gündoğusu Sanat ve Düşün Topluluğu, Red Fotoğraf, bağımsız sanatçılar ve üniversite öğrencilerin olduğu bir platform. <https://www.e-skop.com/skopbulten/kamusal-direnis-plattformunun-basin-bildirisi/1283>

¹⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=1-5DeUioQGc>

¹⁸⁹ <http://www.inenart.eu/?p=8309>

¹⁹⁰ <http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/p/manifesto.html>

Bu kartların üzeri kazınınca İngilizce ve Türkçe olarak yazılan metinde Vehbi Koç'un 12 Eylül Darbesi'nden hemen sonra Kenan Evren'e yazdığı mektup bulunmaktadır. Bu satırların "Türkiye'nin geçmişi, bugünü ve geleceği" olduğunu belirten Kamusal Sanat Laboratuvarı, holdinglerin ve siyasal iktidarlara destek veren şirketlerin ellerini sanatçıların ve sanatın üzerinden çekmesi gerektiğini savunmaktadır.



Kaynak: <http://acikalansanatkolektifi.blogspot.com/2013/05/iksvye-kars-duzenlenen-eylemin.html?m=1>

Resim 0.28. Kamusal Direniş Platformu, "Karşı İsen, Müdahale Et" (2013)

Kolektif yaratıcı süreçleri deneyimlemek amacıyla bir araya gelmiş olan AsiKeçi Ankara Sanat İnişyatifi¹⁹¹ de bağımsız, otonom, direnişçi ve ayrıksı bir sanatçı kolektifi olarak 2014 yılında kurulmuştur. Sanatı, sanatsal güç odaklarınca yönetilen steril alanlardan, kamusal alanlara taşıyabilmek hedefi doğrultusunda hareket etme amacını taşıyan AsiKeçi, koordinasyonunu üstlendiği sanat etkinliklerini gerçekleştirirken portfolyo değerlendirme, jüri seçimi ve küratörlük süreci gibi, yaratıcı bireyler arasında dikey hiyerarşi yaratan yöntemlere başvurmadıklarını belirtmektedir. AsiKeçi fiziksel ve sanal kamusal alanlar arası iletişime önem vererek, tüm etkinliklerini sanat ile izleyici / katılımcı arasında keskin sınırlar çizen kültür kurumlarının göz ardı ettiği kamusal alanlarda konumlandırmaya çalışan bir kolektif olarak konumlanmaktadır.

¹⁹¹ <https://www.asikeci.com>

İstanbul'da kentsel dönüşüm karşıtı eylemlerin sembollerinden biri haline gelen "Emek Sineması"¹⁹² Eylemleri", sermayenin görünürde yarattığı toplumsal sorumluluk ve kültür sanata destek görüntüsünün altındaki yeni yatırım amaçlarını görünür kılmaya çalışan bir mücadeleye dönüşmüştür. Aralık 2012 tarihinden 2016 yılına kadar süren eylemler pek çok farklı müştereklerden oluşan "Emek Bizim, İstanbul Bizim İnisiyatifi"¹⁹³ tarafından desteklenmiştir. Kitlese yürüyüşlerden sokak şenliklerine, film gösterimlerinden sokak işgallerine kadar çeşitli şekillerde ortaya çıkan kolektif eylemler gerçekleşmiştir. Emek Sineması, sürece yayılan mücadelesi, kentsel toplumsal hareketler için kazandığı sembolik değer ve eylemlerin sanat ile siyaset alanları arasındaki ilişkiselliği ortaya çıkaran ve dönüştüren bir dinamik barındırmaktadır.

"Özgürleşen Seyirci: Emek Sineması Mücadelesi" (2016)¹⁹⁴ video-belgeselinin¹⁹⁵ yapımı, aralarında sanatçıların da bulunduğu Emek Bizim İstanbul Bizim inisiyatifi tarafından gerçekleştirilmiştir. Fırat Yücel ve Zeyno Pekünlü'nün kurgusunu üstlendiği video-belgesel, kamu yararı ve kamuoyunun söz hakkı hiçe sayılarak yıkılan ve yerine bir AVM yapılan Emek Sineması için verilen mücadeleyi aktivistlerin ve seyircilerin gözünden aktarmaktadır. Eylemlere katılmış insanların birbirinden habersiz çektiği görüntüler bir araya getirilerek oluşturulan video-belgesel, bu anlamda seyircinin, kent hakkına sahip çıkan insanların ortak kurgusu olma niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla video-belgesel, izleyicinin, eylemciye, eylemcinin kaydedene, daha sonra kurgucuya ve filmin tamamlanmasıyla yaratıcıya ve aynı zamanda yeniden izleyiciye dönüştüğü kolektif bir çabanın ürünü olarak hafızaya katılmıştır.

¹⁹² İsmi 1924 yılında binanın Emekli Sandığı Genel Müdürlüğü'ne devredilmesiyle alan Emek sineması, yıllar boyunca film festivallerine, konserlere ve galalara ev sahipliği yapmış olan İstanbul'un en eski sinemalarından biridir. Sinema binası, Kamer İnşaat'ın Grand Pera projesi kapsamında 20 Mayıs 2013 tarihinde restorasyon amacı ile yıkıldı. Bu düzenlemeler ve Grand Pera pek çok eleştiriye tabi tutuldu, haklarında hukuki süreç başlatıldı ve protestolar düzenlendi. Restorasyonu gerçekleştiren kişiler, Emek Sineması'na 1950'lerde eklenmiş çeşitli modifikasyonların binadan uzaklaştırıldığını ve yeni yapının 1924'deki aslına döndürüldüğünü açıklamıştır. Yeniden inşa edilen bina, 2016 Mayıs ayında hizmete açıldı. Sinema, süslemeleri ile birlikte Grand Pera'nın 5. katına taşınmış ve eskiden bulunduğu yere mağazalar inşa edilmiştir.

¹⁹³ <http://emeksinemasi.blogspot.com>

¹⁹⁴ <https://ozgurlesenseyirci.com>

¹⁹⁵ vimeo.com/183330717



Kaynak: <https://ozgurlesenseyirci.com/>

Resim 0.29. Emek Bizim-İstanbul Bizim İnisiyatifi, “Özgürleşen Seyirci: Emek Sineması Mücadelesi” (2016)

Sanatçıların da aktif birer yaratıcı katılımcı olarak içinde yer aldığı, toplumsal estetik bağlamında süreçlerin izlendiği Emek Sineması mücadelesi, kamusal alan ve kent hakkına dair geleceğe yönelik bir talebin, Tekel Direnişi¹⁹⁶ güvencesiz kitlelerin temsilinin, Özgür Kazova¹⁹⁷ eşitlikçi paylaşım ve özyönetime dayalı bağımsız

¹⁹⁶ Tekel Direnişi: Tekel’in 2008 yılındaki özelleştirilmesinden sonra hükümet on iki tek el fabrikasının kapanacağını ve yaklaşık on iki bin işçinin on bir aylık geçici sözleşmeler temelinde yani geçici personel vasfı ile kamu sektörüne ait başka işlerde istihdam edileceğini duyurmuştur. Bu durumda işçiler hem ücret kesintilerine hem de toplumsal güvenlik haklarında kayba uğrayacaklardı. On binden fazla işçi bu durumu protesto etmek için 2009 Aralık ayında toplanmış, polis tarafından dağıtılmış ve Türk-İş sendikasının önünde 78 gün sürecek bir işgal eylemini başlatmışlardır. Direniş, danıştayın işçilere 4/C statüsüne geçmek için tanınan bir aylık sürenin kanuna aykırı olduğuna karar vermesiyle sonlanmıştı. Sendika da mücadeleye devam etmek isteyen işçilerin evlerine dönmelerini sağlamıştır. İşçiler bir ay sonra tekrar Ankara’ya geldiklerinde şehrin polis kuşatması altında olduğunu görmüşlerdir. Polis işçileri Sakarya Caddesi’ndeki gösteriden püskürtmüştür. Mücadele bu olaydan sonra devam ettiyse de işçiler yavaş yavaş işlerinden ayrılarak 4/C statüsüne geçmeye başlamışlardır.

¹⁹⁷ Kazova Trikotaj A.Ş. Fabrikası 30 Ocak 2013’te kapanmıştır. İşçiler, 2013 Şubat’ında aylardır ödenmeyen alacakları için, Bomonti’de bulunan fabrikanın önünde çadır kurarak direnişe geçmişlerdir. Direniş, patronun satmış olduğu fabrikanın işgaliyle sürmüştür. Ardından Gezi ayaklanmasıyla birlikte kurulan mahalle forumlarının desteğini alan Kazova işçileri üretime geçme kararı almışlardır. Patronsuz üretim, 2014 yılının Kasım ayında makinelerin taşındığı Eyüp Rami’deki atölyede resmen başlamıştır. 27 Ocak 2015 tarihinde yapılan satış işleminde, işverene ait makineler, alacaklarına karşılık işçilere resmen geri verilmiştir. Bu satış işlemi sonrasında ortaya çıkan vergi yükümlülüğü sebebiyle yapılan ve internet aracılığıyla yürütülen kampanyayla harç bedeli ödenmiştir.

ekonomik modelin ifadelerine dönüşmüşler, Duran Adam¹⁹⁸ sivil itaatsizlik örneği olarak bedeni kamusal alana taşımış ve pasif/aktif, yasal/yasal olmayan arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır. Politikayı ortak yaşamı olanaklı kılan öznelarası anlayışlar olarak tanımlayan ve politikaya sanat yoluyla eklenenecek bir zemin yerine duygulanımsal bir mekânın yaratılmasından yana olan toplumsal estetik, “eserde doğrudan ifade edilen içerikten ötürü değil, gündelik hayatın felç edici ağırlığına karşı kaçış çizgileri çizmesinden, sesleri ve deneyimleri harmanlayıp başka ilişkilerin ve imkanların ortaya çıkabileceği bir mekân yaratmasından ötürü politik”tir.¹⁹⁹ Hak ve özgürlükler, cinsiyetçilik, militarizm, heteroseksizim, kentsel dönüşüm, ırkçılık, eğitim ve ulaşım hakkı, ekoloji, çevre talanı gibi farklı mücadele alanlarında farklı aktörler tarafından gerçekleştirilen bu eylemleri ortaklaştıran nokta her birinin eylemin talebi ya da içeriği kadar, hatta belki ondan daha fazla eylemin biçimine, nasıl perforce edildiğine dair sordukları sorulardır. Bu anlamda, toplumsal estetikte sanatın konu edildiği siyasi bakışa değil bu siyasi bakış aracılığıyla kolektif pratikler içerisinde şekillenen estetik deneyimlere odaklanılmaktadır.²⁰⁰ Bu deneyimler, kolektif yaratım sürecinde, üretim ilişkilerinin yeniden tanımlanmasında, bunların gerçekleştiği mekân ve ilişkilerin yaratılma sürecinde ortaya çıkmaktadır.

Sanatta katılımcı ve aktivist yöntemleri benimseyen oluşumlar açısından sanatın politik gücü toplumsal problemlerin yalnızca sanat kurumları içinde temsil edilmesiyle kazanılamamaktadır. Sanat alanının kendisinin politik olduğu ve bu alanı dönüştürme potansiyelinin farkındalığı yaygınlaştırılmalıdır. Sanat alanındaki üretim, dağıtım ve alımlama ilişkilerinin politik olduğunu, bu ilişkileri dönüştürmenin politik bir iş olduğunu ileri süren oluşumlar, bunun yolunun da örgütlenme ve eylemden geçtiğini savunmaktadırlar.²⁰¹ Sanatın da toplumsal muhalefetin diğer bileşenleriyle birlikte karşıt kamusalıklar/hafızalar inşa etme girişimleri, kapitalist toplumsal ilişkilerin

¹⁹⁸ Gezi parkının işgali 16 Haziran 2013 gecesi polis tarafından şiddet kullanılarak sona erdirilmiştir. Ayın 17’sinde kitleler Taksim’e yürümek için harekete geçmiş, ancak kolluk kuvvetlerinin sert müdahalesi yaşanmıştır. Parka ulaşamayan Erdem Gündüz (performans sanatçısı) Taksim Meydanı’nın ortasında yüzünü AKM’ye dönerek Duran Adam adlı sessiz ve hareketsiz performans-protestosunu başlatmış, 8 saat süren performans direnişin simgesi olmuş ve birkaç saat içinde tüm ülke geneline yayılarak kolektif bir eyleme dönüşmüştür.

¹⁹⁹ Stevphen Shukaitis, **Duygulanımsal Kompozisyon ve Estetik**, Direniş ve Estetik, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, ss.232-233

²⁰⁰ Aylin Kuryel - Begüm Özden Fırat, **Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, ss.12-13

²⁰¹ İmece (Toplumsal Şehircilik Hareketi), 13. İstanbul Bienali: Buyrun Simyaya, Bir+Bir, İstanbul, Haziran 2013

ötesinde bir aktivizm kazanması durumu özellikle 2000'li yıllardan itibaren izlenmektedir.

3.5.2. Video Aktivizm ve Otonom Arşivler

Sanat, kolektiflik ve aktivizmin birleştiği olanakların bellek oluşturma olgusunu resmi ideolojilerin, resmi tarihlerin ve iktidara sahip kurumların ve finansal kaynakların kısıtlayıcılığından nispeten özgürleştirdiği ileri sürülmektedir. Bu bağlamda, felsefeden sosyolojiye, farklı coğrafyalardaki toplumsal hareketlerden aktivistlerin saha deneyimlerine geniş bir alanda olgunlaşan bir literatür mevcut durumdadır. Video-aktivizm ve otonom arşivler gibi çok merkezli ağların toplumsal bellek çalışmaları açısından güncel temaları teşkil ettiği, bellek oluşturma olanaklarını genişlettiği ve dahası demokratikleştirdiği üzerine yapılan kuramsal çalışmalar artmaktadır. Bellek ve medya çalışmalarının çok disiplinli, pek çok disiplini kesen (cross-disciplinary), disiplinler aşırı (transdisciplinary) ve hatta disiplin dışı (undisciplined) olduğu ifade edilmekte, video aktivizmi de disiplin dışılığın konumlanabileceği yerlerden biri, her iki alanın da politik içerimlerinin yarattığı bir etki olarak düşünülmektedir.²⁰² Bellek ve medya çalışmaları bağlamında ele alınan video aktivizmin tarihi Ekim Devrimi'ni izleyen yıllardan Sovyet sineması ve Kinok²⁰³ adı verilen topluluklara kadar geriye götürülmekte, 1968 kültür devrimi yıllarından kadınlar, siyahiler, işçiler ve azınlıklar hakları, insan hakları ve özgürlük ihlalleri ve eko-siyaset için mücadele eden her türlü karşı-kültür hareketleri ve kolektif sanat gruplarının etkisiyle yayıldığı ileri sürülmektedir.²⁰⁴ Görüntü teknolojilerindeki gelişmeler, toplumsal eylem biçimlerindeki değişimler, sanatla birlikte yaratıcı pratiklerin toplumsallık ve katılımcılıkla gelişen disiplinler dışı yapısıyla birlikte video aktivizm günümüzde önemli bir araç haline gelmiştir.

²⁰² Joanne Garde-Hansen, **Media and Memory**, Edinburg University Press, Edinburgh, 2011, s.16

²⁰³ Kinoglaz Manifestosu Sine-göz olarak da bilinen sinema kuramıdır. Dziga Vertov, Mikhail Kaufmann ve Elizaveta Svilosa'dan oluşan grup sine-göz kuramını geliştirmiştir. Vertov 1917 ekim devriminden sonra sinemayla ilgilenmeye başlamış, sinema kuramını o dönemki bolşevik iktidarının kendini halka anlatma ihtiyacı üzerinden şekillendirmiştir. Vertov'un çoğu filmi bolşeviklerin sosyalizmi ve çarlığı anlatmak amacıyla ülkenin dört bir yanını dolaşan Ajit-tren adı verilen bir trenle gösterilmiştir. Kinok terimi daha sonra anonimleşerek kolektif olarak imaj üretimine dayanan haber/muhabir ağına dahil olan topluluklara dair kullanılmıştır.

²⁰⁴ Ege Berensel, **Gerilla Televizyonundan Video Aktivizme**, Videonun Eylemi içinde (der. Ege Berensel), Alef Yayınevi, İstanbul, 2017, s.122

Günümüzde video aktivizminde toplumsal ya da tarihsel bir olay yaşandığı anda kayda geçilmekte, olaylar meydana geldikleri anda belgelenmiş olmakta ya da var olan arşivlerden yararlanılmakta, toplumla paylaşılmakta, dolayısıyla toplumsal hafızaya katkıda bulunmaktadır. Video aktivizminde kamera, belgeleyen güçlü bir politik araca, bir siyasi gündem yaratma ve kitlesel farkındalığı artıracak bir mekanizmaya dönüşmektedir. Video aktivizmi, “toplumsal aktörlerin katılımını ve bilincini harekete geçirmeye, diyalog ve düşünömsellik için ve egemen toplumsal düzenden kopuş için kolektif alanları artırmaya; müşterek bilginin ve öz deneyimlerin değeri kılınmasına ve kolektif eylem süreçlerinin birbirine eklemlenmesine hizmet etmektedir.”²⁰⁵ Video aktivistleri belli bir hedef ve uygulama etrafında birleşmiştir, görsel imgelerin gücünün farkındadır ve bu güçten toplumsal değışimin meydana gelmesi için faydalanırlar.²⁰⁶ Video eylem olarak da tanımlanan video aktivizmi, kamerayı toplumsal bir yarar kaygısıyla kullanarak, elde edilen görüntülerle yine toplumsal duyarlılığı harekete geçirme ve değışim yaratma çabası olarak tanımlanmaktadır. Genel tanımıyla benzer ya da ortak amaçlara yönelik gerçekleşen video aktivizminin farklı türlerinden bahsedilmektedir. Bunlar; Katılımcı video/topluluk videosu, toplumsal sorunlara dair belgeseller, toplumsal olaylara ve toplumsal direnişlere ilişkin videolar, insan hakları ihlallerini ve şiddeti belgeleyen videolar, yurttaş gazeteciliğı videoları, tanıklık/şahitlik videoları, görsel-işitsel arşivler, sözlü tarih çalışmaları, çok kaynaktan toplanan videolarla politik argüman oluşturmak için yapılan video-derlemeler gibi farklı tipolojiler ve türler mevcuttur.²⁰⁷ Video aktivizmin iki önemli aşaması bulunmaktadır. Bu adımlardan ilkinin kameraya alınan görüntülerin online platformlarda/veri depolama aygıtlarında saklanarak koruma altına alınması ve görüntülerin geniş kitlelerce izlenebilmesi için gerekli adımların atılmasıdır. İkinci adım da görüntülerin doğrudan üreticisi olmak zorunluluğunun olmaması, başkalarınca kaydedilen görüntülerin montajlanarak bir araya getirilmesiyle ortaya çıkarılan kurgulanmış yeni bir görüntü de kullanılabilir.²⁰⁸

²⁰⁵ Francisco Sierra Cabellero (2015)’dan aktaran Gülüm Şener, “Sosyal Ağlarda Video Aktivizm”, **Video Aktivizmde Kavramlar**, Sorunlar, Uygulamalar içinde, Gülüm Şener ve Nihan Gider Işıkman (Der.), um:ag Vakfı Yayınları, Ankara, 2018, s. 96

²⁰⁶ Thomas Harding, **The Video Activist Handbook**, Pluto Press, Londra, 2001, ss.1-2

²⁰⁷ T. Askanus, **Online Video Activism and Political Mash-up Genres**, Jomec Journalism, Media and Cultural Studies, 4’den aktaran Ayşe Uslu, Vide(affecti)o Eylem Manifestosu, Videonun Eylemi içinde (der. Ege Berensel), Alef Yayınevi, İstanbul, 2017, ss. 75-76

²⁰⁸ Cris Michael, **Top 10 tips for filming #occupy protests, arrests & police conduct**, 2011. <https://blog.witness.org/2011/11/top-10-tips-for-filming-occupy-protests-arrests-police-conduct/>

Video aktivizm, kaydedilen görüntülerin, olayın üzerinden çok zaman geçmeden montajlı ya da ham bir şekilde insanlara ulaştırılması durumunu da bu görüntülerin başka aktivistlerce kurgulanarak yaratılan yeni bir video içinde sunulması durumunu da kapsamaktadır. Özellikle ikinci durumda, kişilerce -aktivist olsun ya da olmasın- kaydedilen görüntülerin dijital platformlarda herkesin kullanımına açık bir şekilde sunuluyor olması önemlidir. Böylece bir video aktivisti, çekimin gerçekleştirildiği anda olay yerinde bulunamasa dahi, paylaşımına açık olarak sunulan bu görüntülerden bir kolaj yaratarak video aktivist bir eylemde bulunabilmektedir. Böylelikle video aktivizm, anlık bir eylem olmanın ötesine geçerek aktivizmde kolektif katkıyı besleyen bir sürece dönüşmektedir.²⁰⁹ Aktivizmin toplumsal hareketlerdeki etkin rolü bağlamında video aktivizmi bir iletişim ve örgütlenme platformu olarak da işlev görmektedir. Video aktivizm aynı zamanda sivil toplum kuruluşlarının artışıyla, kolektiflik ve katılımcılık etiğini benimseyen yaratıcı grupların üretimleriyle, çevirim içi ve çevirim dışı yeni yeni araçlarla etkinliğini sürdürmekte ve gelişmektedir. Uluslararası alanda ilk açık video aktivizm arşivi olan Pad.ma²¹⁰ (Public Access Digital Media Archive) yoğun metin açıklamalı video ve görüntülerin çevrimiçi arşivi olarak anonim ve açık paylaşım odaklanan çevrimiçi bir video arşividir. Pad.ma projesi, Bombay'dan CAMP, Berlin'den 0x2620 ve Bangalore'dan Alternatif Hukuk Forumu'ndan oluşan bir grup tarafından başlatılmıştır. Başlangıçta HIVOS tarafından desteklenen Pad.ma, 2010 yılından bu yana birçok katılımcı dışında Bohen Foundation ve Foundation for Arts Initiatives'in bağışlarıyla desteklenmektedir.

Türkiye'de kurulan Bak.ma²¹¹, Pad.ma'nın amaç ve yöntemlerini kullanan otonom, açık kaynaklı bir dijital medya arşivi olarak faaliyet göstermektedir. Toplumsal mücadeleler, medya özgürlüğü, hak savunuculuğu gibi alanlarla ilgili görsel materyallerin bir araya toplandığı dijital ve açık kaynaklı bir arşiv çalışması olarak Bak.ma, Gezi Hareketi sırasında pek çok farklı alandan gelen insanların katılımıyla oluşan "Videoccupy" video kolektifinin, direniş sırasında topladığı ve ürettiği görsel kayıtları nasıl bir alanda paylaşımına açması gerektiğini araştırırken bulduğu bir online açık arşiv fikrinden doğmuştur. Videoccupy direniş sonrası dağılmış olsa da 2014 yılında bak.ma online olarak erişime açılmıştır. Zamanla Gezi öncesi ve sonrasına

²⁰⁹ Erdem Yedekçi, **Yeni Toplumsal Hareketler ve Bir Araya Gelmenin Koreografisi Bağlamında Video Aktivizm**, Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, 2018, Özel Sayı, ss. 55-74, ISSN: 2630-6220 DOI: 10.17829/turcom.468322

²¹⁰ <https://pad.ma/about>

²¹¹ <https://bak.ma/grid/created>

dair diğer toplumsal mücadelelerin görsel ve yazılı kayıtlarının yüklendiği, sadece Türkiye’de değil dünya genelinde sokağın toplumsal hafızasının olduğu bir alan olmasını, kurumsallıklardan bağımsız bir arşiv olan bak.ma toplumsal mücadeleler dijital medya ve video arşividir.

Bak.ma, adını Ulus Baker’in “Ölüm Orucu-Notlar” (1996) metninden almaktadır. “Bakmayın.” Bir polis anonsudur, tıpkı “kaybol!” komutu gibi. “Bakmayın!”, “Bakmak” ile “görmek” arasında insan türünün özel bir yeteneğinin eseri olan farkı hedef alır. Halbuki insanların, gerçekten, bakmadıkları bir şeyi farklı, sayısız gözlerle (arılar gibi) görebilme yeteneği vardır ve bunun önüne geçilemez...”²¹² Bak.ma için de “bakmak, görmek ve eylemek arasındaki ara bölgelerde gezinen video kayıtları, en azından bizi iktidarın otoriter bakışından özgürleştirebilir.”²¹³ Bak.ma, Gezi’den Tekel Direnişi’ne, 19 Ocak’tan Hewsel’e, 8 Mart’lardan Onur yürüyüşlerine, Black Lives Matter’dan G20 protestolarına, ulusal ve uluslararası hak temelli mücadelelere uzanan içeriğiyle yakın Türkiye ve dünya tarihinin hafızasını görüntü, ses kayıtları, tanıklıklar ve videolarla tutmayı amaçlamaktadır. 14. İstanbul Bienali “Tuzlu Su” kapsamında çalışmaları ile yer alan Artıkışler Kolektifi’nden Özge Çelikaslan, Alper Şen ve Pelin Tan tarafından 7-9 Ekim 2015 tarihleri arasında “Otonom Arşivler: bak.ma Pad.ma ile buluşuyor”²¹⁴ atölye çalışması düzenlenmiştir. Atölyede, medya aktivizmi, otonom arşivlerin ortaya çıkışı, Türkiye’deki güncel pratikleri ve geleceği tartışılmış, atölye çalışmasına akademisyenler, video eylemciler, belgesel sinemacılar, medya sanatçıları, sivil toplum kuruluşu üyeleri, avukatlar, sanatçılar ve arşiv bilimcilerin yer aldığı farklı disiplinlerden uzmanlar katılmıştır. Alper Şen’in moderatörlüğünde yürütülen bir panelde video eylemciler ve belgeselciler bir araya gelerek toplumsal hareketlerin görsel kaydı üzerinden Türkiye’de 1990’lardan sonra video aktivizminin kolektif hafızanın yaratılma sürecindeki yeri tartışılmıştır.

Dijital alanda muhalefeti güçlendirecek bir arzuyla oluşturulan otonom ve anonim bir alan olarak kullanıcılarının yönetebildiği depolama, sınıflandırma ve erişim mantığıyla ortaya çıkan²¹⁵ bak.ma, tamamen katılımcılık temelli işlemektedir.

²¹² <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-88-agustos-1996/2285/olum-orucu-notlar/3180>

²¹³ Özge Çelikaslan, **Görsel Hafıza ve Açık Arşiv Fikri**, Otonom Arşivleme içinde, ed. Artıkışler Kolektifi, Sivildüşün AB Programı Aktivist Desteği yayını, 2016, s.180

²¹⁴ <http://artikisler.net/toplumsal-hareketlerin-dijital-kaydi-ve-kolektif-hafiza/>

²¹⁵ Özge Çelikaslan, Alper Şen, **Artıkışler/Bak.Ma, Video Eylemden Politik Estetiğe, Videonun Eylemi** içinde (der. Ege Berensel), Alef Yayınevi, İstanbul, 2017, s.166

Pan.do/ra yazılımıyla üretilmiş arşivde kullanıcılar arşivin içerdiği veriyi indirebilmekte, yeni veri yükleyebilmekte, yüklenen veri üzerinde online montaj, altıyazı, tag, metin ve enformasyon girişi yapabilmektedir. Otonom arşivleme pratiklerinin içeriğini toplumsal mücadelelerin bizzat aktörleri tarafından üretilen videolar, fotoğraflar, ses ve metinsel kayıtlar oluşturmaktadır. Bu kayıtlar, protestolar, direnişler, toplantılar, forumlar, panel ve seminerler, konferanslar, görüşme ve röportajlar gibi başlıklarla kategorize edilmektedir. Bu arşivler toplumsal medya sitelerine nazaran kullanıcıyı müşterek bir alan kurmak üzere daha aktif ve üretken kılan bağımsız yazılımlarla üretilmektedirler. Toplumsal hareketler ve olayların tarihine odaklanan bir görsel haritalama olarak otonom arşivler, belgelemeyi bir müdahale, arşivlemeyi de kolektif hafıza öngörüsünün üretimi olarak görmektedir. Kolektif projenin bir parçası olarak otonom arşivler, görsel hafıza, müşterek bellek mekânları olarak yaklaşılan açık kaynaklardır. Bu arşivler, görsel ve sesli kayıtların açık kodlu yazılımlarla saklanması ve paylaşılmasını, gelecekte de yeniden yorumlanmasını mümkün kılma potansiyeline sahiptirler.

Türkiye’de aktif olarak faaliyet gösteren ilk video eylem kolektiflerinden olan KaraHaber Video Eylem Atölyesi, arşiv oluşturabilmek ve sokağı kayıt altına alabilmek için çekim yapmaya 2000 yılında başlamıştır. İlk 4 yıl boyunca toplumsal eylemleri ve olayları yalnızca kayıt altına alan KaraHaber, 2005 yılında kendi web sayfasını kurarak arşivlerini geniş bir kitleyle paylaşmaya başlamıştır. Web siteleri 2008 yılına kadar aktif olan kolektif, görüntülerin eylemi ve direnişi yeniden ürettiğini düşünmekte ve etkinliklerini video aktivizm olarak değil video eylem olarak tanımlamaktadır. Amaçlarını “toplumsal mücadelelerin tarihini kamerayla yazmak ve toplumsal mücadelelerin görsel hafızasını oluşturmak”²¹⁶ olarak tanımlayan kolektife göre eylemlerin görüntüleri kaydediliyor olsa bile bir görüntünün eyleme geçebilmesi ancak başkaları tarafından izlenmesiyle mümkün olmaktadır. KaraHaber Video Eylem Atölyesi ağırlıklı olarak ODTÜ’de Ulus Baker’den video dersleri alan ve Baker’in düşüncelerini takip eden bir gruptan oluşmuş, aynı grubun kurduğu sonrasında KaraHaber Video Eylem Atölyesine dönüşen ilk kolektif dernek de VideA adıyla etkinlik göstermiştir. 2008 yılından sonra fiilen aktif olmayan KaraHaber Video Eylem Atölyesi üyeleri 2013 yılında Seyr-i Sokak adıyla tekrar bir araya gelmişlerdir. Seyr-i

²¹⁶ Şirin Fulya Erensoy, **Tanıklıktan Öz-Kayıta Video Eylemcinin Konumu: KaraHaber ve Seyr-i Sokak Örnekleri, Video Aktivizmde Kavramlar, Sorunlar, Uygulamalar** içinde, Gülüm Şener ve Nihan Gider Işıkmân (Der.), um:ag Vakfı Yayınları, Ankara, 2018, s. 172

Sokak 31 Mayıs 2013'de Ankara direnişini çeken ve çekimlere destek olan kişilerin video, fotoğraf ve ses kayıtlarını paylaşmak için kurulmuştur. Toplumsal mücadelelerin içinde bir video/eylem hareketi olan, haberciler, araştırmacılar, belgeselciler ve hukukçular için görsel-işitsel veri üreten, toplumsal tanıklık ve şahitlik üretimi için kullanılabilecek içerikler oluşturan, bunları dijital arşivler üzerinden erişime/paylaşım açan Seyr-i Sokak kendilerini video-eylemci olarak tanımlamaktadır.

Video ve dijital kayıtları görsel hafızaya eklemleme amacıyla olan Kamera Sokak, İzmir'de sinemacı ve sokak fotoğrafçıların bir araya gelerek oluşturdukları bir kolektiftir. Irkçılığa, cinsiyetçiliğe, türçülüğe karşı özgür, eşit ve onurlu yaşamı savunmak amacıyla bir araya gelindiğini belirten Kamera Sokak kendisini bir haberleşme ağı değil, bir görüntü ve bellek kolektifi olarak tanımlamaktadır. Amaçlarını sokağı belgelemek ve gelecek zamana taşımak olarak aktaran kolektif, direniş sonrasına kalacak estetik ve politik bir dilin arayışı içinde, bu dili direnişin içinde direnişin öznesi olarak aradıklarını belirtmektedir.²¹⁷ Kamera Sokak gibi Ankara Özgür Haber Platformu, Dokuz8, 140Journos, Balık Bilir Video Eylem Atölyesi ve İnadına Haber isimleriyle faaliyet gösteren oluşumlar, toplumsal adalet mücadeleleri ile toplumsal direnişlere tanıklık etmek ve ana akım medyanın dışında alternatif bir bellek oluşturmak amaçındadır.

Toplumsal bellek, geçmişle hesaplaşma, tarihle yüzleşme, toplumsal diyalog, uzlaşma, iyileşme ve barış konusunda adım atmak isteyen bireyler tarafından başlatılan bir açık platform girişimi olan Hafıza Kaydı²¹⁸, sessiz kalmak, görmezden gelmek istemeyen; umursayan, hatırlayan, dert edinen, varoluşlarının sorumluluğunu üstlenmeye hazır insanların girişimi olarak tarif edilmektedir. Farkındalık yaratmak, bilgiyle güçlenmek, kolektif bilinci beslemek konusunda harekete geçmek isteyen bireylerin girişimi olarak kolektif yapısını açık ve güvenilir bilginin, kolektif olarak üretilen içeriklerin insanlara "dokunacağı", sağa sola dağılmış küçük parçaları bir araya yaratıcı şekillerde getirerek insanlara bütünü resmiyle yüzleşmek konusunda cesaret verebileceğine inananların girişimi olarak tarif etmektedir. Aktivistler, yazarlar, okurlar, araştırmacılar, tasarımcılar, medyacilar, haberciler, videocular, izleyiciler, sanatçılarla beraber içerik oluşturma amacıyla olan bir diğer girişim de

²¹⁷ <https://vimeo.com/kamerasokak>

²¹⁸ <http://www.hafizakaydi.org>

Urbanobscura²¹⁹'dir. Ayşin Zoe Güneş tarafından kurulan, ilgili veriler aracılığıyla kentlerin ekolojik, mimari, toplumsal ve kültürel durumu ile değişimini haritalayan interaktif web sitesi, mobil uygulama ve dijital arşivleme projesidir. UrbanObscura; ekolojik, mimari, toplumsal ve kültürel mirasın araştırılması, görsel ve yazılı olarak belgelenmesi, arşivlenmesi ve korunması ilkeleri ekseninde, herkes için her yerden ulaşılabilir olan ve süreklilik içeren, çok katmanlı multimedya süreci olarak tasarlanmıştır. Haritalama ve arşivleme üzerinden kentlerle ilgili araştırma ve çalışmalar adına dijital multimedya alanı oluşturmakla beraber; yazılmayan tarihin ortaya çıkarılmasını, kentlerin toplumsal ve kültürel yapısının tanıtılmasını, kentlerdeki çevresel etkiler ile yapılara ait farkındalığı arttırmayı hedefleyen, kullanıcıların yazılı, görsel, sesli bilgi ve arşivlere kolayca ulaşımını sağlayarak araştırmacı, akademisyen, kültür ve yaratıcı endüstri çalışanları ile meslek profesyonellerine yeni kaynaklar, keşifler ve bakış açıları sunmayı amaçlamaktadır. UrbanObscura, dijital medya, görsel tasarım, kent tarihi, mimarlık tarihi, kültür tarihi, ekoloji ve ziraat bilimi, yaratıcı endüstriler gibi gerek teknolojik alanda ilerleyen gerekse çeşitli bilim dallarını içeren farklı disiplinlerin iş birliğini esas alan, mekânsal hafızayı kolektif bir şekilde oluşturup arşivlemek için önemli bir platform sunmaktadır.

Video aktivizm ve otonom arşivler ile toplumsal sanat pratikleri arasındaki etkileşimlere örnek olabilecek çeşitli etkinlikler de gerçekleşmektedir. Görsel sanatçı Zeyno Pekünlü'nün 18 Kasım 2016 - 7 Ocak 2017 tarihleri arasında SALT Ulus'ta izlenen sergisinde sanatçının montaj, yeniden düzenleme ve bağlamdan koparma yöntemlerini kullanarak bilginin üretim ve dağıtım süreçlerini parçalarına ayırdığı buluntu görüntü ve metinlerle başlayan koleksiyoncu tavrına, üniversite amfilerinin çöplerine ve sıra altlarına, internetin muazzam ve düzensiz dijital arşivine ve insanın ömrü boyunca biriktirdiği kişisel, anlık ya da kalıcı bilgi yığınına yönelmektedir. 22. Gezici Festival'in (Ankara, Sinop ve Kastamonu) iş birliğiyle düzenlenen sergi paralelinde, bellek ve bilgi teknolojileri ile uygulamalarına dair fikirleri irdeleyen bir dizi konuşma gerçekleştirilmiştir. Bilgi, bellek ve bilgi teknolojileri odaklı panelde, Hafıza Kaydı ve urbanobscura platformlarından Orhun Bora Çetin, Berivan Eliş ve Ayşin Zoe Güneş, internet teknolojilerinin toplumsal bellek açısından sağladığı olanakları incelemiş, AsiKeçi Ankara Sanat İnisiyatifi ve Hafıza Kaydı'nda video aktivizmi ile sokak sanatı üzerine deneyimlerini aktarmış, sanat pratiğinde montaj, yeniden

²¹⁹ <https://urbanobscura.net>

düzenleme ve bağlamdan koparma yöntemlerini kullanarak bilginin üretim ve dağıtım süreçleri üzerine konuşmalar gerçekleştirilmiştir.

Video aktivizmi ve otonom arşivler, toplumsal mücadele tarihinin görsel kayıtlarını oluştururlar. Ana akım medyanın ürettiği ve kitlelere dağıttığı temsilleri bozarak yeni ve alternatif bir tarihin görünürlük kazanmasını mümkün kılarlar. Bu yaklaşım, toplumsal görsel hafızanın yaratılması ve paylaşılmasına olanak tanıyan politik bir aktivizm içermektedir. Hak ve özgürlük ihlallerinin belgelenmesi, eko-politik olguların kayıt altına alınması, şiddetin kanıtlanması, bireysel ya da kitlesel eylemlerin görüntülenmesi, toplumsal direniş anlatılarının kaydedilmesi, kolektif kimliğin güçlendirilmesi, toplumsal belleğin inşası vb. amaçlarla hareket eden video aktivistler; dijital medya, alternatif medya, belgesel sinema, video sanatı gibi anlatılar ve tekniklerden yararlanmaktadırlar.²²⁰ “Video kamera; toplumsal değişim için tıpkı bir megafon, bir dava, bir kutu spreyl boya, bir internet sitesi ve/veya bir şiir gibi diğer seçenekler arasında yer alabilecek bir seçeneğe dönüşür”²²¹. Yaratıcı pratikler bağlamında ortaya çıkan video aktivizmi üretimleri “ara form” olarak tanımlanabilmekte, video sanatından video eyleme, militan imajlardan etnografik filme, gerçekçi belgeselden performans videosuna, grafik ve yazının da kullanıldığı geçişken bir işleyiş²²² olarak tarif edilmektedir.

Sonuç olarak toplumsal estetik bağlamında video aktivizmi, toplumsal adaleti teşvik eden alternatif gerçeklikleri araştıran, kitlesel farkındalığı artırmaya çalışan, bu farkındalığı dolaşıma sokan, kolektif kimliği ve kolektif hafızayı oluşturmak için kullanılan görsel-işitsel iletişime dayalı pratikler bütünü olarak tanımlanabilir. Video, hafızayı örgütleyen bir araç/aracı konumuna gelmiştir.

²²⁰ Gülüm Şener, **Sosyal Ağlarda Video Aktivizm**, Video Aktivizmde Kavramlar, Sorunlar, Uygulamalar içinde, Gülüm Şener ve Nihan Gider Işıkman (Der.), um:ag Vakfı Yayınları, Ankara, 2018, s. 90

²²¹ David Widgington, **Devrimi izlettirmek**: Video aktivizmiyle ilgili sıkça sorulan sorular (Screening revolution. FAQs about video activism, Autonomous Media. Activating Resistance & Dissent, Cumulus Press, Montreal, 2005) **Otonom Medya: Direniş ve Muhalefeti Canlandırmak** içinde, Andrea Langlois & Frédéric Dubois (ed.), çev. Gülüm Şener, Epsilon Yayıncılık, İstanbul, 2016, ss. 108-109

²²² Özge Çelikkaslan, Alper Şen, **Artıkışlar/Bak.Ma, Video Eylemden Politik Estetiğe, Videonun Eylemi** içinde (der. Ege Berensel), Alef Yayınevi, İstanbul, 2017, s.161

SONUÇ

“Sanatçı, toplumsal bağdaki çatlakları dolduruyor.”¹

Nicolas Bourriaud

Sanat, üzerinde salt zihinsel, düşünsel, felsefi ya da varoluşsal değil etik, estetik, ekonomik ve politik mücadeleler yürütülen kavramlardan biridir. Sanat üretmek ne kadar bireysel olursa olsun, toplumsal olarak da sahip olduğumuz bir düşünceler kümesiyle ilişki içindedir. Dolayısıyla, sanat üretimi parçası olduğumuz toplumların maddi ve manevi tüm kültürel mirası/belleği/tarihi ile birlikte gerçekleşir. Bireysel hafıza ile kolektif hafıza arasındaki bağ nasıl iç içeyse, sanat üretimi de tamamen kendi içselliğiyle kuşatılmamış, kolektif belleğe bağlanmış bir eklemleme durumudur. Bellek konusuyla ilgilenen sanatçılar, resmi tarih yazımının içermediği olgular, olaylar ve konular üzerine üretmektedirler. Türkiye’de 1960 ve 1970’li yıllarda sanat alanında olgunlaşan toplumsal eleştirel bakış, 1990 ve 2000’li yıllarda dönemin konjonktürel yapısı, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve politik alanın köklü biçimde dönüşmeye başlaması ile eleştirel sanat pratiklerinde güçlü bir söylemin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Sanatçıların bakış açıları yoğun biçimde kişiselden toplumsal alana doğru yönelmiştir.

Türkiye’de de sanatçılar, video sanatı aracılığıyla normatif ve resmi tarih yazımı içinde alternatif bir alan oluşturmaya çalışmışlardır. Sosyal içerikli, farklı toplumsal katman ve kesimlerle iş birliği içinde, psikolojik/coğrafi/siyasi/ekonomik olguların kişisel ve toplumsal bellek ilişkisi içinde ele alındığı video üretimler ortaya koymuşlardır. Günümüz sanatçıları toplumsal içerikleri kabul eden pratikler bütününe işaret etmekte, video sanatını da sosyal/kamusal alana dönük alternatif temsil biçimlerini aktarmak doğrultusunda bir araç olarak kullanmaktadırlar. Bu tez çalışması günümüz sanatında bir anlatım mecrası olarak video sanatının toplumsal hafızanın alternatif bir kaydı olma durumunu ve bellek oluşturma pratikleri ile ilişkisini merkezine almaktadır.

Bellek çalışmaları, özellikle bireysel olanla toplumsal olanın kesişme noktasına eğilmekte, tarihin bireysel yaşanmışlıklar yoluyla yeniden gözden geçirilmesine olanak sağlamaktadır. Türkiye’de bellek bağlamında tartışılmaya

¹ Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, çev. Saadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, s. 58

başlanan tarih yazımı yöntemi sosyal bilimler disiplinlerine ait alanlarla birlikte sanat alanında da eleştirel bir biçimde gündeme gelmiştir. Sanat ve bellek ilişkisinde sanatçılar da bir bakıma toplumsal olayların tanıkları olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla sosyal bilimlerin hemen tüm alanı gibi sanat alanında da resmi tarih karşısında belleğe ve alternatif tarihe karşı bir ilgi gelişmiştir. Toplumsal, çevresel, politik ve teknolojik krizler döneminde sanatçılar video sanatını, dolayısıyla küresel olarak dolaşıma giren politik olarak etkili görüntüleri sosyo-kültürel değişimler, aktivizm ve toplumsal karşı hareketlere tanıklık ve tanıklığın önemine de işaret etmek için kullanmaktadırlar. Bu çalışma, Türkiye’li çağdaş sanatçıların üretim pratiklerinde neyi nasıl kayıt altına aldıkları, bu kayıtlarında hatırlama/unutma dinamiklerini video üretimlerine nasıl aktardıkları, video sanatı aracılığıyla bir parçası oldukları toplum içindeki tanıklıklarının toplumsal belleğe katkısı üzerine bir araştırma sunmaktadır.

Tez çalışması, 1990’lı yıllardan günümüze kadar Türkiye’de toplumsal belleğin tutulmasına yönelik olarak değerlendirilebilecek video çalışmalarını ve sosyal bilimler çerçevesinde geliştirilmiş metodolojilerden beslenen sanatçıların video üretimlerindeki ortak parametreleri belirli kavram ve temalar çerçevesinde mercek altına almaktadır. Bu bağlamda, öne çıkan ve doğrudan mekân, kimlik, göç, ekoloji, kolektiflik, katılımcılık, video aktivizm ve otonom arşiv kavramlarını ele alan üretimler içinden seçilen videolar tez kapsamında değerlendirilmiştir. Seçilen videolar araştırmacı, belgesel, arşivsel ve kimi zaman ironik bir eleştirinin yansıtıldığı ve toplumsal bellek bağlamında değerlendirilen üretimler olmuştur.

Özellikle 1990’lı yıllardan itibaren eleştirel ve politik niteliği olgunlaşmış olan sanat pratikleri kamusal alana yönelik olarak bir bellek oluşturmaktadır. Türkiye çağdaş sanat alanında da bu türden köklü değişimlerin yaşandığı dönemde sanatçılar, mekân, coğrafya, kamusal alan, kent ve bellek ilişkisini video üretimleri aracılığıyla ele almaya başlamışlardır. Tez kapsamında değerlendirilen videolar mekân aracılığıyla hatırlatmaya ve dramatik hafızanın bugüne taşınmasına odaklanan çalışmalar olmuştur. Bu bağlamda, Gülsün Karamustafa’nın “Duvar Örülürken” (2003) isimli videosu bireysel hafıza aracılığıyla Türkiye’nin siyasi tarihi, resmi ve alternatif tarihler ile mekân/kent ilişkisi üzerinden toplumsal belleğe eklemlenen çalışmalardan biridir. Video, demokrasinin kaybedildiği, temel hak ve özgürlüklerin ağır yara aldığı 12 Mart 1971 muhtırasından 1980 dönemine askeri darbelerin yarattığı siyasi iklime dair sözlü tarih barındırmaktadır. Darbe döneminde

binlerce öğrenci, aydın ve entelektüel insan da hapis cezaları almış, kötü muamele ve işkence iddiaları öne sürülmüştür. Bu dönemde politik görüşleri nedeniyle hapse atılmış olan Elif (6,5 yıl), Jülide (2 yıl) ve Nurten (2,5 yıl) ile yapılan söyleşilerden oluşan videoda kadınlar, hapishane mekânında örülen baskı duvarlarını anlatırlarken aynı zamanda da Türkiye'nin siyasal tarihinde iz bırakan döneme dair bir hafıza oluşturmaktadır.

Kamusal alanlar toplumsal hafızayı da oluşturan ortak mekânlardır. Tez kapsamında örneklenen ve kamusal alanı merkezine alan video üretimleri, demokratik konsensüsün mekânı olarak idealize edilen kamusal alanın iktidar, devlet otoritesi, küresel kapitalizm, teknoloji sistemleri, ideolojik baskı mekanizmaları ve içselleştirilmiş denetim/sansür ilişkileri karşısında aşınan anlamına yönelmiştir. Gülsün Karamustafa'nın "Meydanın Belleği" (2005) isimli videosu bu bağlamda değerlendirilen kurgu ve belgesel arasında konumlanan çalışmalardan biridir. Çift kanallı siyah beyaz videoda iki ayrı sahnenin bir tarafında Taksim Cumhuriyet Anıtı ve çevresinin belleğine dair belgesel görüntüler diğesinde ise ev içindeki bir ailenin gündelik yaşamı izlenmektedir. Özel/kişisel alan ile kamusal/toplumsal alan arasındaki ilişkiyi ele alan videodaki belgesel görüntüler, Cumhuriyet Anıtı'nın 1930 yılında gerçekleştirilen açılış töreni, azınlıkların saldırılara uğradıkları 6-7 Eylül 1955 olayları, 27 Mayıs 1960 askeri darbesi, 12 Mart 1971'deki ikinci askeri darbe için gerekçe sayılan "Kanlı Pazar" olayları, 30'u aşkın kişinin öldürüldüğü ve 12 Eylül 1980 tarihli üçüncü askeri darbeden kısa bir süre önce gerçekleşen 1 Mayıs 1977 protestoları gibi toplumsal olaylar üzerinden meydanın tanıklığına işaret etmektedir. Videoda iç mekândaki ailenin sessiz görüntüleri bu tanıklığı özel alana taşımakta, aile fertlerinin korkuları, tedirginlikleri, huzursuzluk ve üzüntüleri ile meydanın tanıklığı, kişisel ve toplumsal hafıza arasında kurulan ilişkilere dair bir anlatı oluşturmaktadır.

1990'lı yıllardan itibaren toplumun etnisite, inanç, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, dinsel gruplar ekseninde kavranmaya çalışıldığı yeni paradigmlar sayesinde hem sosyal teori hem de reel politik açısından kimlik, yoğun biçimde ele alınan kavramlardan biri olmuştur. Kadın hareketleri, etnik azınlıkların talepleri, çevre hareketi, eşcinsel hareket ve sivil haklar mücadelesi gibi toplumsal hareketler farklı kimliklerin kamusal alanda temsil edilmesi gerektiğini savunmuştur. Bu durum etkisini sanatta da göstermiştir. Türkiye'de de eleştirel sanat pratikleri, kültürel, etnik, dinsel ve cinsel farklılıklara işaret etmek üzere kimlik kavramını merkezine almıştır. Tez

kapsamında ele alınan video üretimlerde kimlik kavramı, eril kültür, baskın ideolojiler, militarist ve devletçi yapı, cinsiyet ayrımcılığı gibi konular çerçevesinde değerlendirilmiş, sanatçıların bu kavrama dair kişisel deneyim, tarih ve bellek bağlamındaki üretimleri örneklendirilmiştir. Bu çalışmalardan biri olarak kişisel deneyim ve tanıklıkları ilk ağızdan aktaran, alternatif bir sözlü tarih çalışması olarak da değerlendirilebilecek video, İpek Duben'in toplum içinde ötekileştirilme olgusuna odaklanan "Onlar"² (2017) isimli çok kanallı video yerleştirmesidir. Videolar, Kürt, Alevi, Rum, Ermeni, Yahudi, Roman, LGBT bireyler ve farklı baskılara maruz kalmış kadınların da aralarında olduğu, farklı etnik kökenleri, dilleri, inançları ve cinsel kimlikleri olan 24 kişinin bireysel hikayelerini aktarmaktadır. Anlatıcı bireylerin toplumda maruz kaldıkları ön yargılar, eşitsizlikler, ayrımcılıklar ve travmaları hem birbirlerine hem de izleyiciye anlattıkları bir kurguya sahip olan "Onlar", Türkiye'de "öteki"lere bakışı aktaran çok sesli bir belge niteliğinde olmuştur. Tez çalışmasının ileri sürdüğü bağlamda bireysel hikâyeleri içeren video üretimler, görsel bir toplumsal bellek deposu olarak işlev görmektedir. Videolar aynı zamanda alternatif tarihlerin kaydına yönelik olarak da toplumsal belleğe katkı sağlamaktadır.

Sanatçıların eleştirel söylem ve tanıklıklar üzerinden ya da metaforik ve evrensel eğretileme araçlarıyla ele aldığı göç olgusu da özellikle 1990'lı yıllardan sonra dünya gündeminde en fazla konuşulan ve aciliyeti olan olgulardan biri haline gelmiştir. Tez kapsamında değerlendirilen videolarda sanatçılar, insanların, göç süreçlerinde yaşadıkları sorunlar ve ulaştıkları yerlerdeki var olma çabalarını içeren temaları gündemde tutmuşlar, bazı sanatçılar da tamamen kişisel olarak deneyimledikleri göçü ve göçün bıraktığı maddi, manevi, duygusal, bilişsel, psikolojik izleri anı/hatırlama ve bellek bağlamı içinden üretimlerine taşımışlardır. Göç kavramını bireysel kimliği üzerinden erken dönem çalışmalarından itibaren ele alan sanatçılardan Nil Yalter, 1965 yılında İstanbul'dan Paris'e göç etmiştir. Bu nedenle, sanatçının çalışmalarında özne konumunda olan figürler genel olarak işçiler, göçmenler ve kadınlar olmuştur. Nil Yalter'in, kolektif olarak gelişen sanat pratiği, Paris'e göçü sonrasında dernekler, sendikalar, STK'lar gibi politik ve kültürel ağlar/topluluklar ile yapılan iş birliği ile gelişmiştir. Sanatçı o yıllarda Paris'te kurduğu dernek aracılığı ile göçmenlerle bir araya gelmiş, Türk, Portekiz, Cezayir ve Şilili göçmenlerin çalışma hayatları, yaşam koşulları ve politik sürgünlükleri üzerine

² <https://www.youtube.com/watch?v=Yng8nDTbA2M>

yoğunlaşmaya başlamıştır. 1977 tarihli “Türk Göçmenler” göçmen işçiler için hayatın neye benzediği üzerine zamanına dair önemli belirlemeleri aktarır. “Geçici Meskenler” de, sanatçının 1974 - 1977 yıllarında etnolog Bernard Dupaigne ile birlikte İstanbul, Paris, Grenoble, Lyon, New York gibi şehirlerde göç üzerine araştırmalar yaptığı dönemde ortaya çıkar. Yalter’in Nicole Croiset ile birlikte 1979 yılında geliştirdikleri “Rahime, Türkiye’li Bir Kürt Kadını” başlıklı çalışması gündelik işçisi Rahime’nin, Diyarbakır’dan İstanbul varoşlarına uzanan göç hikayesini aktarmaktadır. Desenler, fotoğraflar ve video kayıtları ile 1977’de başlayan göçmen işçiler serisi, Nil Yalter’in 1992 yılına kadar uygulamaya devam ettiği bilgisayar müdahaleleri, 2D/3D sanal ve DVD-Rom etkileşimli imgeleri ile zamana yayılan bir sürecin katmanlarını taşımıştır. “Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor I”, ilk kez 1983 yılında A.R.C. Paris Modern Sanatlar Müzesi’nde, “Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor II” ise ilk kez 2009 yılında Paris Göç Müzesi’nde ve her defasında sanatçının güncel yorumları eklenerek sergilenmiştir. Sanatçı bize işçi ve göçmen mücadelelerinin tarihi ve bu mücadelelerde yer alanların kendi deneyimlerini okurken aynı zamanda toplumsal belleğe katkıda bulunan videografik belgeler sunmuştur.

Tıpkı göç olgusu gibi son yıllarda aciliyetli konuların başında gelen çevre krizi ve ekolojik farkındalık sanattaki doğa temsiline toplumsal ve politik algılarla doğrudan bağlantılı hale gelmesine neden olmuştur. Günümüz sanatçıları, insanın doğa ve ekosistemle kurduğu ilişkiyi yansıtan sanat üretimleriyle ekolojik farkındalık ve sürdürülebilirlik konusuna getirdikleri yorumlarla konuyu kültürel ve toplumsal bir bellek oluşturma noktasına taşımaktadır. Tezde ele alınan video üretimler de Türkiye’de ekoloji kavramı çerçevesinde değerlendirilmiş, bu bağlamda öne çıkan video üretimleri ağırlıklı olarak doğa tahribatını görünür kılmak ve toplumsal bellek bağlamında bu tahribatı kaydetmek biçiminde ortaya çıkmıştır. Tez kapsamında değerlendirilen çalışmalardan biri Hale Tenger’in 2019 tarihli “Balığın Büyüsü Gökyüzü” ve “Geyiğin Aynası Büyü” isimli video yerleştirmeleri olmuştur. Video, insanın müdahaleci bir yaklaşımla sürekli dünyayı sömürmesi ve kaynakların tüketilmesini iki canlıyla karşılaşma üzerinden yansıtmaktadır. Geyik motifi birçok farklı mitolojide büyü ya da lanet simgesi olarak karşımıza çıkmakta, kimi zaman olumluyu, kimi zaman da olumsuz olana işaret etmektedir. İlk bakışta izleyicide büyü bir umut duyguları uyandırır da sudaki kendi yansıması ötesinde kuyunun dibinde olan bizlere bakan geyik, bu iki zıt hali birden barındırmaktadır. “Balığın Büyüsü Gökyüzü” videosunda yosunlarla kaplı denizin dibinde ölü bir balık izlenmektedir.

Akyaka'daki Kadın Azmağı bölgesinde çekilen bu videodaki balık, halk dilinde Sokar ya da Sokkan denilen o yöreye ait bir balıktır. Aslen Kızıldeniz ve Basra Körfezi'ne özgü olan bu tür Süveyş Kanalı'nın açılmasından sonra Akdeniz ve Ege'de görülmeye başlanmıştır. Ait olmadığı bir bölgede ölmüş olan bu balık, insan müdahalesinin coğrafi ve ekolojik bağlamda yarattığı değişimlerin bir metaforu olarak izlenmektedir.

Sosyal adalet temelli kuramlarla iş birliği içinde gerçekleşen, temel haklar, özgürler, eşitsizliklerle ilişkili mücadele biçimlerini kamusal alanda tartışmaya açmayı ve bu tartışmalar üzerinden bir farkındalık ve toplumsal müzakere alanı yaratmayı amaçlayan katılımcı sanat pratikleri, politikanın ve sanatı icra etmenin kesiştiği bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. 1990'lı yıllardan itibaren toplumsal olgularla angaje olarak karşı(t) toplumsal belleği oluşturan, direniş ve eylemsellik içeren sanatsal pratikler yeni bir tür paylaşım ekonomisi formları ve sanat biçimleri geliştirmeye devam etmektedir. Türkiye'de sanatın da toplumsal muhalefetin diğer bileşenleriyle birlikte karşıt kamusalıklar/hafızalar inşa etme girişimleri, toplumsal olgulara odaklanan sanatçıların üretimlerinin kolektivizm ve katılımcılık pratikleri çerçevesinde değerlendirilmesi 1990'lı yıllardan, video aktivizmi ve otonom arşivlerin ortaya çıkışı ise 2000'li yıllardan itibaren kendini göstermiştir. Tez kapsamında kolektiflik ve katılımcılık çerçevesinde değerlendirilen örneklerde video aktivizm ve otonom arşiv oluşumları, toplumsal mücadele tarihi ile toplumsal belleğin görsel kayıtlarını oluşturmaları bağlamında ele alınmıştır.

Pelin Tan, Alper Şen, Özge Çelikaslan'ın kurucuları olduğu Artık İşler Kolektifi'nin 14. İstanbul Bienali kapsamında izlenen çalışmaları "Tekel İşçileri Direnişi/Tahayyül III" (2015)³, Aralık 2009- Mart 2010 tarihleri arasında Türk-İş'e bağlı Tekgıda-İş Sendikası'na kayıtlı işçiler tarafından Ankara'da başlatılan ve 1980 sonrasının en büyük toplu iş bırakma eylemiyle tüm Türkiye'ye yayılan işçi eylemine odaklanmaktadır. Eylem, ülke çapında gündemin ön sıralarında bulunmasının ve geniş bir kesim tarafından da desteklenmesinin yanı sıra uluslararası çapta destek de kazanmıştır. Çapul TV, NHKM, Arşad Narçın, İrfan Aktan, Onur Metin, Sibel Tekin gibi video eylemci, belgeselci ve gazetecinin bulunduğu bir ekip tarafından kayda alınmış olan 78 günün videoları içinden Artık İşler Kolektifi tarafından yapılmış montajlardan oluşan "Tekel İşçileri Direnişi/Tahayyül III", 39 videoluk bir seçki olarak

³ <http://artikisler.net/works-isler/642/>

izlenmektedir. Kolektifin diğerk bir çalışması olan “Hafıza, Buluntu Görüntü” (2010)⁴ adlı video bir film sahnesiyle, bir erkek ve kadının başı sonu belirsiz bir diyalogu ile başlamaktadır. İlerleyen dakikalarda Gazi Mahallesi’nde 12 Mart 1995 tarihinde meydana gelen olaylar son dakika gelişmesi olarak alt yazıyla geçmektedir. Videonun devamında ise o günün haber bülteni görüntülerinde yayınlanan Gazi Mahallesi, mahalledeki insanların konuşmaları ve protestolardan görüntüler izlenmektedir. 31 Mayıs 2013’te Gezi Parkı protestoları esnasında çekilen görüntülerden oluşan “Boşlukları Hatırla” (2014) adlı video ise yaklaşık olarak beş saatlik bir süreçte yaşananları kesintilerle sunmaktadır. Sivillerin protesto hakkına karşı devletin uyguladığı şiddet, bu süreçte yaşananlar ve gündelik yaşamın uğradığı kesinti, videoya uygulanan kurguyla gösterilmiştir. Artık İşler Kolektifi’nin Bir Ankara Direnişi (2012), Topraktaki Zehir (2012), Kim Gitti/Geride Ne Kaldı (2012), İstanbul’un Artığı (2014), Yorum İstiyoruz (2007-15) gibi diğerk çalışmaları da işçiler, göçmenler, lgbti bireyleri, alt sınıflar, azınlık kimliklere dair yakın tarihe ait toplumsal olayların video kayıtları ile videolara yapılan estetik müdahaleler ve kurgulardan oluşmakta, video aracılığıyla toplumsal belleğe odaklanmaktadır. Tez kapsamında verilen örnekler, ana akım medyanın ürettiği ve kitlelere dağıttığı temsileri bozarak yeni ve alternatif bir tarihin görünürlük kazanmasını mümkün kılan girişimler olarak yer almışlardır. Video aktivizminde toplumsal ya da tarihsel bir olay yaşandığı anda kayda geçilmekte, olaylar meydana geldikleri anda belgelenmiş olmakta ya da var olan arşivlerden yararlanılmakta, toplumla paylaşılmakta, dolayısıyla toplumsal hafızaya katkıda bulunulmaktadır.

Bu araştırmada ele alınan örneklerde, videografik görüntünün bir mecradan çok bir düşünme ve hatırlama formu olarak karşımıza çıktığı, sanatın toplumsal dünyaya müdahalesi çerçevesinde video sanatı aracılığıyla kaydedilen toplumsal belleği ve videonun toplumsal hafızaya katkısı izlenmiştir. Günümüzde video sanatının kişisel ve toplumsal bellek pratikleri ile ilişkili olarak tanıklık çerçevesinde kullanılması sanatsal üretimlerde izlenmektedir. Sanatçıların, farklı sosyal katmanlarla ve sanatçılarla kurdukları kolektif iş birlikleri, toplumsal hareketlerin içinde ve politik ortamlarla angaje olmaları, pratiklerinde sosyo-eleştirel tavırdan yana duruşları, çoğulluğu ve biraradalığı içeren ortak aidiyetleri, yerel ve kişisel olan öğelerle işlenen toplumsal-ortak kimlik bilincini açığa çıkarmaları nedeniyle video,

⁴ <http://artikisler.net/works-isler/hafiza-buluntu-goruntu-9-2010-memory-found-footage/>

hafızayı örgütleyen bir araç/aracı konumuna gelmiştir. Bu nedenle, günümüz eleştirel sanat pratiklerinin tarihsel hafızaya işaret etme, toplumsal/siyasal/psikolojik parametreleri sürece dahil etme ve deneysel anlatı formları geliştirme yönündeki sorumluluğu kendini video sanatında da göstermektedir.



KAYNAKÇA

1950'li Yılların Sanat Ortamı ve Temsil Sorunu, **Toplum ve Bilim**, 79, Kış 1998, ss. 94-137

Altınay, Ayşe G.,
Çetin, Fethiye:

Torunlar, Yayına Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen,
Metis Yayınları, İstanbul, 2009

Altındere, Halil.,
Evren, Süreyya
(Ed.):

Kullanma Kılavuzu: **Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015**,
Art-İst Yayıncılık, 2015

Anderson, Benedict:

Hayali Cemaatler, çev: İskender Savaşır, Metis Yayınları,
İstanbul, 1993. Ss.20-21

Antmen, Ahu.,
Tenger, Hale:

İçerdeki Yabancı, YKY, İstanbul, 2011

Antmen, Ahu:

"Hatırlatmak Sanatı: Handan Börüteçene", **Sanat Dünyamız**, Sayı 145, 2015, ss. 67-68

Antmen, Ahu:

20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık,
İstanbul, 2013

Antmen, Ahu:

Kimlikli Bedenler, Sel Yayınları, İstanbul, 2013, s.92 – 110

Ardenne, Paul:

Ecological Art: Origins, Reality, Becoming, Art, Theory and Practice in the Anthropocene, der. Julie Reiss, Vernon Press, Wilmington, DE, 2019

Aristoteles:

On Memory and Reminiscence, 350 B.C.E, çev. J. I. Beare <http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>

- Assmann, Jan: **Kültürel Bellek**, çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yay. 2001, s.130 – 138
- Atakan, Nancy: **Sanatta Alternatif Arayışlar**, çev. Zeynep Rona, Karakalem Kitabevi, İstanbul, 2008
- Atkinson ve Bridge: 2005; Smith, 2002'den alıntıl原因 Butler, T. ve L Lees, 2006, **Super-Gentrification in Barnsbury, London: Globalization and Gentrifying Global Elites at the Neighbourhood Level**, Trans Inst Br Geogr, sayı:31, ss.467-487
- Ay, Aysel: **Bir Hayali Cemaat Olarak Futbol Taraftarının Geleneksel ve Yeni Medya Kullanımının Karşılaştırılması**, Sözlü Bildiri: ICSSER (2017-Roma) 3. Uluslararası Sosyal Bilimler & Eğitim Araştırmaları Konferansı, International Journal of Social Sciences and Education Research, Copyright © 2015 by IJSSER ISSN: 2149-5939, Online, <http://dergipark.gov.tr/ijsser> Volume: 3(3), 2017
- Baker, Ulus: **Beyin Ekran**, der. Ege Berensel, İletişim Yayınları Birikim Kitapları, 2017
- Baker, Ulus: **Minör-düşünce: Zaman-imağ veya video-imağ**: Godard, Bresson, Tarkovski, ed. Ege Berensel, Birikim Yayınları, İstanbul, 2015
- Battcock, Gregory (ed.): **New Artists Video: A Critical Anthology**, E.P. Dutton, New York, 1978
- Baykal, Emre: **Kutluğ Ataman: Sen Zaten Kendini Anlat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.71

- Beech, Dave: **Bodies and Subjects Participation and the Differential Field of Art's Encounters**, CREATE: NEWS Special May 2016, https://www.academia.edu/28371479/Bodies_and_Subjects
- Benjamin, Walter: **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002
- Benjamin, Walter: **Radjo Benjamin**, haz. Lecia Rosenthal, çev. Cemal Ener ve Elif Okan Gezmiş, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, ss. 94-101
- Berensel, Ege: Gerilla Televizyonundan Video-Aktivizme, Şahit Videosundan Medya-Aktivizme: **Video ile Nasıl Direnilir?**, <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/med/str/tr9835055.htm>
- Berensel, Ege: Gerilla Televizyonundan Video Aktivizme, **Videonun Eylemi** (der. Ege Berensel), Alef Yayınevi, İstanbul, 2017, s.122
- Bergson, Henri: **Metafiziğe Giriş**, çev. A. Altınörs, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2013
- Berguis, Hanne: **Dada Berlin and its Aesthetics of Effect: Playing the Press**, Harriett Watts ve Stephen Foster (ed), Dada and the Press, G.K. Hall, New York, 2004
- Berk, Nurullah., Özsezgin, Kaya: **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1983
- Berrebi, Sophie: **The Shape of Evidence: Contemporary Art and the Document**, Amsterdam: Valiz, 2014, ss. 17-23
- Bilgin, Nuri: **Tarih ve Kolektif Bellek**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2013

- Bilsel, C  n  :
Kentsel Dönüşüm,   z  len Kentler ve Parçalanan Kamusal Alan, Mimarlık Dergisi, Sayı: 327, Mimarlar Odası Yayınları, Ankara, Ocak-Şubat 2006
- Birkan, Tuncay.,
Adaman, Fikret.,
Kocagöz, Umut:
Herkesin Herkes İçin: M   tterekler   zerine Eleştirel Bir Antoloji, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2017
- Bishop, Claire:
Participation and Spectacle: Where Are We Now?, Living as Form: Socially Engaged Art From 1991-2011, ed. Nato Thompson, Cambridge ve Londra: MIT Press, 2012, ss. 35-45
- Bishop, Claire:
Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, Verso Books, Londra, 2012
- Blocker, Jane:
Seeing Witness: Visuality and the Ethics of Testimony, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009
- Bolt, Barbara:
Artistic Research: A Performative Paradigm, Parse Journal, 3, 2016, s. 134
- Bookchin, Murray:
What is Social Ecology?, Environmental Philosophy, ed. M.E. Zimmerman, Prentice Hall, New Jersey, 1993, ss. 354-373
- Bourdieu, Pierre:
Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi,   ev. Derya Fırat   annan ve Ayşe Günce Berkkurt, Ankara: Heretik Yayınları, 2015 [1979]
- Bourriaud, Nicolas:
İlişkisel Estetik,   ev. Saadet   zen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005

- Bozkurt, Muammer: **Enstalasyon/ Film/ Performans/ Video Sanatı**, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005
- Bozkurt, Muammer: **Video Sanatı**, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005
- Brown, Andrew: **Güncel Sanat ve Ekoloji**, çev. Emre Gözgü, Yiğit Adam, Lal Yayınları, İstanbul, 2014, ss. 6-8
- Buchloh, Benjamin., Benjamin H.D.: **Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs**, MIT Press, 1988
- Buchloh, Benjamin: Gerhard Richter's, **Atlas: The Anomic Archive**, October, Vol: 88 (Spring), The MIT Press, ss.117-145
- Burke, Peter: **Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, çev. Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003
- Butler, Judith: **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis, 2008
- Bürger, Peter: **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 104
- Bürger, Peter: **Avant-Garde, Encyclopedia of Aesthetics**, Oxford University Press, New York, 1998, cilt 1, s.188
- Cantek, Funda Ş.: **Yaban'lar ve Yerliler**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2003
- Castells, Manuel: **İsyan ve Umut Ağları: İnternet Çağında Toplumsal Hareketler**, çev. Ebru Kılıç, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 192

- Castles, Stephen.,
Miller, Mark J.: **Göçler Çağı: Modern Dünyada Uluslararası Göç Hareketleri**, çev. Bülent Uğur Bal, İbrahim Akbulut, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008
- Cezar, Mustafa: **Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl**, Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, İstanbul, 1983
- Chatterton, Paul: **Seeking the urban common: Furthering the de- bate on spatial justice**, City, 14 (6), 2010, s. 626
- Chouliaraki, Lilie: **Watching 11 September: The Politics of Pity**, Discourse&Society, 2004, ss. 185-198
- Chrysanthi, Nigianni.,
Storr, Merl (ed.): **Deleuze and Queer Theory**, Edinburg University Press, 2009, ss.11-23
- Clark, T. J.: **Sanat ve Propaganda**, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011
- Clark, Toby J.: **Painting in the Year Two**, Representations, 1994, Sayı. 47, s. 13-63
- Colebrook, Claire: "Queer Kuramın Olasılığı Üzerine", Cinsel Yönelimler ve Queer Kuramı, **Cogito**, YKY Yayınları, İstanbul, sayı 65-66, Bahar 2011, 3. Baskı, 2018, ss.214-227
- Comer, Stuart: **Film and Video Art**, Tate Publising, UK, 2009, ss. 100-128
- Connor, Steven: **Post-Modernist Kültür**, çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001

- Çağatay, Nilüfer.,
Nuhoğlu, Y. S.: **Uluslaşma Süreci ve Feminizm Üzerine Karşılaştırmalı Düşünceler: 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995
- Çağdaş Sanat
Konuşmaları 3: **1990'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat**, Haz. Levent Çalıkoğlu, YKY, İstanbul, 2008
- Çaylı, Eray: **İklimin Estetiği: Antroposen Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler**, ed. Merve Ünsal, Everest Yayınları, İstanbul, 2020
- Çelikaşlan, Özge.,
Şen, Alper: **Artıkışler/Bak.Ma, Video Eylemden Politik Estetiğe**, Videonun Eylemi (der. Ege Berensel), Alef Yayınevi, İstanbul, 2017, s.160-166
- Çelikaşlan, Özge: **Görsel Hafıza ve Açık Arşiv Fikri, Otonom Arşivleme**, ed. Artıkışler Kolektifi, Sivildüşün AB Programı Aktivist Desteği yayını, 2016, s.180
- Deboosere, C.: **Fotoğraf Sanat mıdır? Evet, Sanattır...**, EX-LIBRIST-Uluslararası Ekslibris Dergisi, 2(3), 2016, s.51
- Deleuze, Gilles: **Bergsonculuk**, çev. Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2014
- Deleuze, Gilles: **Cinema 2: The Time-Image**, Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Pres. 1989, s. 44
- Dempsey, Amy: **Modern Çağda Sanat - Üsluplar, Ekoller, Hareketler**, çev. Osman Akınhay, Akbank Yayınları, İstanbul, 2007
- Deri, Mehmet: **Türkiye'de Azınlıklar ve Azınlık Kulları**, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2009

- Diep, Sarah: **Antroposen Sanatı Bir Dövüş Sanatıdır**: Paul Ardenne'le Söyleşi, çev. Uraz Aydın, E-Skop, 27/8/2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/antroposen-sanati-bir-dovus-sanatidir-paul-ardennele-soylesi/5450> (erişim tarihi: 27 Kasım 2020)
- Dijk, José V.: **Mediated Memories in the Digital Age**, Stanford: Stanford University Press. 2007, s. 49
- Draaisma, Douwe: **Bellek Metaforları**: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi, çev. Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul, 2007
- Duben, İpek: **Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008
- Dupre, Louis: **Marx's Social Critique of Culture**, New Haven: Yale University Press, 1983'den aktaran Vera L. Zolberg, Bir Sanat Sosyoloji Oluşturmak, Çev. Buket Okucu Özbay, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011
- Eagleton, Terry: **Marx neden haklıydı?**, çev. O. Köymen, Yordam Kitap, İstanbul, 2011
- Eagleton, Terry: **The Ideology of the Aesthetic**, Oxford: Blackwell, 1984
- Eletti, Antonella S.: **Culture as a Role-Game: The Warburg Community**, <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/87.pdf> (21.10.2020)
- Elwes, Catherine: **Video Art: A Guided Tour**, I.B. Tauris & Co Ltd. London, 2005
- Elwes, Catherine: **Video Art: A Guided Tour**, I.B. Tauris & Co Ltd. London, 2005; Max Liljefors, Videokonsten: en Introduktion, Studentlitteratur, Lund, 2005

- Enwezor, Okwui.,
Hirschhorn, Thomas: Söyleşi, James Rondeau ve Susanne Ghez (der.)
içerisinde, **Thomas Hirschhorn Sergi Kataloğu**, Chicago:
Art Institute of Chicago, 2000, 34
- Erdemci, Fulya.,
Germaner, Semra.,
Koçak, Orhan: **Modern ve Ötesi**, Yay. Haz. N. Kivılcım Yavuz, İstanbul
Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007
- Erensoy, Şirin F.: Tanıklıktan Öz-Kayıta Video Eylemcinin Konumu:
KaraHaber ve Seyr-i Sokak Örnekleri, **Video Aktivizmde
Kavramlar, Sorunlar**, Uygulamalar içinde, Gülüm Şener ve
Nihan Gider Işıkman (Der.), um:ag Vakfı Yayınları, Ankara,
2018, s. 172
- Erzen, Jale N.: Yeni Eğilimler Genel Bir Değerlendirme, **Yeni Boyut**, 2/18,
Aralık 1983, s.4
- Fırat, Begüm Ö.,
Bakçay, Ezgi: **Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik
Eylem**, Toplum ve Bilim, Sayı: 125, 2012, s. 41-62
- Foster, Hal: **Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı**, Sanat/Siyaset, Ed. Ali
Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008
- Foster, Hal: **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Yüzyılın Sonunda Avangard, çev.
Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009
- Foster, Hal: **The Return of the Real**, The Avant-Garde at the End of the
Century, Cambridge, Ma.: MIT Press, 1996
- Foster, Hal: **Yeni Kötü Günler**: Sanat, Eleştiri, Acil Durum, çev. Ferit
Burak Aydar, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2017
- Foucault, M.: **Cinselliğin Tarihi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı
Yayınları, İstanbul, 2000

- Foucault, Michel: **Büyük Kapatılma**, çev. Işık Ergüden ve Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015
- Foucault, Michel: **Seçme Yazılar 4**, çev. Işık Ergüden, Osman Akinhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020 (5. Basım)
- Foucault, Michel: **Özne ve İktidar**, çev. Işık Ergüden ve Osman Akinhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000
- Fraser, Nancy: "Pragmatizm, Feminizm ve Dilsel Dönemeç", **Çatışan Feminizmler: Felsefi Fikir Alışverişi**, Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell ve Nancy Fraser, çev. Feride Evren Sezer, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s.172
- Fredric, Jameson: **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı**, Çev. Nuri Plümer. YKY, İstanbul, 1994. Ss.118-119
- Frosch, Paul., Pinchevski, Amit: **Why Media Witnessing? Why Now? Media Witnessing**, (der.) Paul Frosch ve Amit Pinchevski, Palgrave Macmillan, Londra, 2009, ss. 1-19
- Garrard, Greg: **Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar**, çev. Ertuğrul Genç, Kolektif, İstanbul, 3. Baskı, 2020, s.17
- Germaner, Semra: **1968 Kuşağı Sanatçıları**, Cumhuriyet'in Yetmiş Beş Yılında Kültür ve Sanat, (18-19 Mart 1999 Sempozyum Bildirileri), Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul, 2000, ss. 87-96
- Germaner, Semra: **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997
- Gezgin, A. Ö. (Ed.): **Akademi'ye Tanıklık I-II**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003

- Giddens, Anthony: **Modernliğin Sonuçları**, çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s.148
- Gombrich, E. H.: **The Social History of Art**, in Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art. New York: Phaidon, 1963
- Gombrich, Ernst H.: **The Sense of Order**, A Study in the Psychology of Decorative Art, The Wrightsman Lectures, Oxford: Phaidon Press. 1979
- Göker, Göksel: **Göç Kimlik Aidiyet: Kültürlerarası İletişim Açısından İsveçli Türkler**, Literatürk Academia, Konya, 2015, s.45
- Görgülü, E., Odabaş, O.: **Fotoğraf Resim ve Yeniden Üretim İlişkisi Bağlamında American Gothic**, Akdeniz Sanat Dergisi, 12 (22), 2018, 71-81
- Graf, Marcus: **Genco Gülan: Kavramsal Renkler**, Galata Perform Yayınları Sanat No:1, İstanbul, 2008
- Grindon, Gavin: **Surrealism, Dada and the Refusal of Work**: Autonomy, Activism and Social Participation in the Radical Avant-Garde, Oxford Art Journal, Ocak 2011
- Grosz, George., Herzfelde, Wieland: **Art Is in Danger**, Lippard (ed.), Dadas on Art, Prentice Hall, Upper Saddle River, NJ, 1971
- Guattari, F.: **Üç Ekoloji**, çev. Ali Akay, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2000, ss. 29-38
- Guilbaut, Serge: **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**, çev. Elif Göktepe, Sel Yayınları, İstanbul, 2008

- Habermas, Jürgen: **Kamusalığın Yapısal Dönüşümü**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1997
- Halbwachs, Maurice: **Belleğin Sosyal Çerçevesi**, çev. Büşra Uçar, Heretik Yayıncılık, İstanbul, 2016
- Halbwachs, Maurice: **Kolektif Bellek ve Zaman**, Cogito Dergisi, Sayı: 50, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007
- Halbwachs, Maurice: **Kolektif Bellek**, çev. Zühal Karagöz, Pinhan Yayıncılık, 2018
- Hall, Doug.,
Fifer, Sally J. (ed.): **Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art**, Aperture and Bay Area Video Coalition, New York, 1990
- Hanhardt, John (ed.): **Video Culture: A Critical Investigation**, Peregrine Smith Books, Layton, Visual Studies Workshop Press, New York, (1986) 1990
- Hanhardt, John G.: **The Worlds of Nam June Paik**, Guggenheim Museum, USA, 2003, s. 227
- Hans Richter, Dada: **Art and Anti-Art**, Thames and Hudson, Londra, 1997
- Hansen, Joanne G.: **Media and Memory**, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011, s.16
- Harding, T.: **The Video Activist Handbook**, London: Pluto Press, 2001
- Harding, Thomas: **The Video Activist Handbook**, Pluto Press, Londra, 2001, ss.1-2
- Harman, Chris: **Halkların Dünya Tarihi**, çev. U. Kocabaşoğlu, Yordam Kitap Yayınları, İstanbul, 2016

- Harvey, David: **Postmodernliğin Durumu**. Çev. Sungur Savran. Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s.244
- Hauser, Arnold: **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Cilt 2, çev. Yıldız Gölönü, Deniz Kitabevi, İstanbul, 2006
- Hayden, Malin H.: **Video Art Historicized: Traditions and Negotiations**, Routledge, UK, 2015
- Heise, Ursula K.: **Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species**, Chicago: The U of Chicago P, 2016, s. 237
- Hirsch, Marianne: **Past Lives: Postmemories in Exile**, Poetics Today, c. 17, s. 4, 1996, s. 662
- Hirschorn, Thomas: About The **Musée Précaire Albinet**, Aubervilliers, 5 Mayıs 2004, <http://www.thomashirschhorn.com/about-the-musee-precaire-albinet/>
- Hobsbawm, Eric: **21. Yüzyılın Başında Savaş, Barış ve Hegemonya: Küreselleşme, Demokrasi ve Terörizm**, çev. Osman Akinhay, Agora Yayınları, İstanbul, 2008
- Huyssen, Andreas: **Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, çev. Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul 1999
- Huyssen, Andreas: **Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**, çev. Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul, 1999
- Işık, Emre İ.: **Beden ve Toplum Kuramı**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 1998, s.117

- İlhan, M. Emir: **Bellek Çalışma Kılavuzu veya Unutulanlar, Unutanları Asla Unutmazlar!** International Journal of Social Inquiry Cilt / Volume 11 Sayı / Issue 2, Aralık / December 2018, s.155
- İmece (Toplumun Şehircilik Hareketi): **13. İstanbul Bienali: Buyrun Simyaya**, Bir+Bir, İstanbul, Haziran 2013
- Jameson, F.: **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, çev. Nuri Plimer. Nirengi Yayıncılık, İstanbul
- Jameson, Fredric: **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**, çev. Nuri Plümer, YKY, İstanbul, 1994
- Johnston, R.: **Distance Decay**. In Johnston, R. J., Gregory, D., Pratt, G. ve Watts, M. (eds.) The Dictionary of Human Geography (4th ed.), Blackwell Publishers, Oxford, 2000
- Jones, Amelia: **Presence in Absentia**: Performance Art and the Rhetoric of Presence, Art Journal 56, no. 4, Winter 1997, ss. 11-18
- Kortun, Vasıf.,
Kosova, Erden: www.ofsaytamagol.blogspot.com
- Krauss, Rosalind: **Video: Narsisizmin Estetiği**, yer aldığı eser; Levend Kılıç (Ed.), Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış, Hil Yayın, İstanbul, 1995, s. 120
- Kreft, Lev: **Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı**, Sanat/Siyaset, İletişim Yayınları, İstanbul, Ed. Ali Artun, 2008
- Kreft, Lev: **Sanat-Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, ed. Ali Artun, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2009

- Kumar, Krishan: **Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma**, çev. Mehmet Küçük, Dost Yayınevi, Ankara, 1999
- Kuryel, Aylin.,
Fırat, Begüm Ö.: **Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, ss.12-13
- Kuspit, Donald: **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2006
- Landsberg, Alison: **Prosthetic Memory**: the transformation of American remembrance in the age of mass culture, New York: Colombia University Press, 2004
- Landsberg, Alison: **Prosthetic Memory**: the transformation of American remembrance in the age of mass culture, New York: Colombia University Press, 2004
- Lavore, Vincent: **Now: Images of Present Time**, McGill-Queen's University Press, 2003
- Lazzarato, Maurizio: **Video Fesefe**: Zamanı Kristalleştirme Makineleri, çev. Şule Çiltaş Solmaz. Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2016
- Lee, Pamela M.: **New Games: Postmodernism after Contemporary Art**. Taylor and Francis, New York, 2013
- Lefebvre, Henri: **The Production of Space**, Blackwell, Oxford, İngiltere ve Cambridge, ABD, 1991, s.44
- Lefebvre, Henri: **The Production of Space**. Çev. Donald Nicholson-Smith. Oxford. Blackwell, 2001, s.154
- Liljefors, Max: **Videokonsten**: en İntroduktion, Studentlitteratur, Lund, 2005

- Madan, Sarup: **Identity, Culture and the Postmodern World**, EBSCO Publishing, University of Georgia Press, 1998, s.43
- Madra,Beral: **Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat**, User's Manuel: Contemporary Art in Turkey 1986-2006 (Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat), yay. haz. Altındere, Halil., Evren, Süreyya: Art-ist, İstanbul, 2007, ss. 39-40
- March, Jenny: **Klasik Mitler**, çev. Semih Lim, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014
- Martin, Sylvia: **Video Art**, Taschen, Cologne, 2006
- McWilliam, Neil: **Sanat/Ütopya Mutluluk Hayalleri: Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)**, çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011
- Meigh, Chris., Andrews, A.: **History of Video Art: The Development of Form and Function**, Berg, Oxford, 2006
- Meyer, Julien: **Whistled Languages: A Worldwide Inquiry on Human Whistled Speech**, Springer, 2015
- Michael, Cris: **Top 10 tips for filming #occupy protests**, arrests & police conduct, 2011, <https://blog.witness.org/2011/11/top-10-tips-for-filming-occupy-protests-arrests-police-conduct/>
- Minas, Günter: **Beuys, Joseph - Video Programı (Katalog)**, çev. Deniz Şengel, Goethe Institut, Baskı: Alba Ajans, İstanbul, 1990
- Miranda, Carolina, A.: **Staff**, sanatçıyla söyleşi, 17 Haziran 2017, **Error! Hyperlink reference not valid.**
- Mouffe, Chantal: **The Democratic Paradox**, Verso, Londra, 2000

- Negt, Oscar.,
Kluge, Alexander: **Public Sphere and Experience:** Toward an Analysis of the
Bourgeois and Proletarian Sphere (1972), University of
Minnesota Press, Minneapolis, 1993
- Neyzi, Leyla.,
Darıcı, Haydar: **Özgürüm Ama Mecburiyet Var - Diyarbakırlı ve Muğlalı
Gençler Anlatıyor,** İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2013
- Neyzi, Leyla: **Ben Kimim?,** çev. Hande Özkan, İletişim Yayıncılık,
İstanbul, 2005
- Neyzi, Leyla: **Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye 'de Bellek Çalışmaları,**
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011
- Nirven, Nur: **Bilgisayar Yaratıcılığın Hizmetinde,** Güneş Gazetesi, 22
Haziran 1989
- Nochlin, Linda: “Why Have There Been No Great Women Artists?” **Women
in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness,**
ed. Vivian Gornick and Barbara Moran, New York, 1971, ss.
480-510
- Nochlin, Linda: **Neden Hiç Büyük Sanatçı Yok? Sanat/Cinsiyet:** Sanat
Tarihi ve Feminist Eleştiri, ed. Ahu Antmen, çev. Esin
Soğancılar-Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 6.
Baskı, 2020, s.135-136
- Nora, Pierre: **Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire,**
Representations, No. 26, Special Issue: Memory and
Counter-Memory, 1989, 7-24
- Nora, Pierre: **Hafıza Mekânları,** çev. Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi,
Ankara, 2000

- Nora, Pierre: **Hafıza Mekânları**, çev. Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006
- Açıkkol, Özge.,
Güneş, Savaş.,
Seçil Yersel: **Oda Projesi: Mahalle, oda, komşu, misafir?** (9. Uluslararası İstanbul Bienali), İstanbul Kültür Sanat Vakfı, İstanbul, 2005
- Owens, Craig: **Commentary: The Problem with Puerilism, Art in America**, Yaz 1984; Tiernan Morgan, Art in 1980s: The Forgotten History of PAD/D, hyperallergic, 17 Nisan, 2014: <https://hyperallergic.com/117621/art-in-the-1980s-the-forgotten-history-of-padd/>
- Özayten, Nilgün: **Mütevazi Bir Miras (Batıda Obje Sanatı/ Kavramsal Sanat/ Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler)**, Yayınlanmış Doktora Tezi, Araştırma ve yayıma hazırlayan: Sezin Romi (SALT Araştırma) SALT/Garanti Kültür AŞ Yayınları, İstanbul, 2013
- Özdoğan, Günay G.,
Kaya, Ayhan: **Sınır Tanımayan Sorunlar**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2003
- Özgen, Neşe: **Toplumsal Hafızanın Hatırlama ve Unutma Biçimleri**, TÜSTAV Yayınları, İstanbul, 2003
- Özgen, Neşe: **Türkiye’de Sözlü Tarih Çalışmaları: Kuşaklar, Deneyimler, Tanıklıklar**, Tarih Vakfı, İstanbul, 2006
- Özsezgin, Kaya: **Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1999
- Öztürkmen, Arzu: **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1998

- Peirce, Leslie P.: **Harem-i Hümayun**, çev. Ayşe Berktaş, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 2-4
- Pentzold, Christian: **Fixing the Floating Gap: The Online Encyclopaedia Wikipedia as Global Memory Place**, Memory Studies 2(2), 2009, 255-272
- Pollock, Griselda., Parker, Rozsika: **Old Mistresses, Women, Art and Ideology**, New York, 1981
- Popper, Frank: **Art of the Electronic Age**, Thames and Hudson Ltd. London, 1993
- Ranciere, Jacques: **Estetiğin Huzursuzluğu**, Sanat Rejimi ve Politika, (Ed.) Ali Artun, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2012
- Ranciere, Jacques: **Estetiğin Siyaseti**, Sanat/Siyaset, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 208
- Ranciere, Jacques: **Özgürleşen Seyirci**, çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul, 2010
- Raunig, G.: **A War-Machine against the Empire: On the precarious nomadism of the PublixTheatreCaravan**, çev. L. Rennison, Transversal [2002] 12 Mart 2005 <http://eipcp.net/transversal/0902/raunig/en>
[Türkçe çevirisi için bkz. e-skop <http://www.e-skop.com/skopbulten/imparatorluga-karsi-bir-savasmakinesi-volkstheaterkarawanein-kirilgan-gocebeligi-uzerine/1428>]
- Reader, John: **Şehirler**, YKY, İstanbul, 2006

- Renov, Michael., Suderburg, Erika(ed.): **Resolutions:** Contemporary Video Practices, Uninersity of Minnesota Press, Minneapolis ve London, 1996
- Reynolds, Lucy: **Women Artists, Feminism and the Moving Image:** Contexts and Practices, Ed. Lucy Reynolds, Bloomsbury Academic, London, 2019
- Ricoeur, Paul: **Hafıza Tarih Unutuş**, çev. M. Emin Özcan, Metis Yayınları, İstanbul, 2012
- Roediger, Henry., Wertsch, James: **Creating a New Discipline of Memory Studies**, 2008; Susannah Radstone ve Bill Schwarz (ed.), Memory: Histories, Theories, Debates, Fordham University Press, New York, 2010; Steven Rose, The Making of Memory, Vintage, New York, 2003
- Ross, David: **Gerçeklik ya da Sonuçlar: Amerikan Televizyonu ve Video Sanatı**, yer aldığı eser; Levend Kılıç (Ed.), Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış, Hil Yayın, İstanbul, 1995, ss.88-99
- Rush, Michael: **New Media in Late 20th Century Art**, Thames and Hudson Ltd. London, 1999
- Rush, Michael: **Video Art**, Thames and Hudson Ltd. London, 2007
- Said, Edward W.: **İktidar, Siyaset ve Kültür**, çev. S. Özer, Ankara: Hece. (Orijinal basım tarihi: 2001), 2016
- Said, Edward W.: **Kültür ve Emperyalizm**, çev. N. Alpay, İstanbul: Hil. (Orijinal basım tarihi: 1993), 2016
- Said, Edward W.: **Sürgün Üzerine Düşünceler**, çev. S. Özer, Ankara: Hece. (Orijinal basım tarihi: 2000), 2015

Said, Edward W.: **Yersiz Yurtsuz**, çev. A. Ülçer, İstanbul: Metis. (Orijinal basım tarihi: 1999), 2014

Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği mi, d Grubu mu?, Türkiye'de Sanat, 20, Eylül-Ekim 1995, ss. 34-43

Sanat ve Tabular: **Video Sanatı**, Alman Kültür Merkezi - Art and Taboos: Video Art, German Cultural Center, yayın tarihi: 04.95.1995, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/10905> (Erişim Tarihi: Nisan 2020)

Schacter, Daniel L.: **Belleğin İzinde: Beyin, Zihin ve Geçmiş**, çev. Eda Özgül, YKY Yayınları, İstanbul, 2017

Schillinger, Jacob: **7th Berlin Biennale**, Artforum International, (2012), Vol. 50 Issue 10, (p. 307) <https://www.artforum.com/print/reviews/201206/the-7th-berlin-biennale-31092>

Schmitt, Carl: **Siyasal Kavramı**, çev. Ece Göztepe, Metis Yayınları, İstanbul, 2012

Schneider, Ira., Korot, Beryl (ed.): **Video Art: An Anthology**, The Raindance Foundation, New York and London, 1976

Scholl, Christian: **Bakunin's Poor Cousins: Art for Tactical Interventions**, Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities, ed. Begüm Özden Fırat ve Aylin Kuryel, Amsterdam ve New York: Rodopi, 2011, ss. 157-178

Scott, J. W.: **Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Analiz Kategorisi**, çev. A. T. Kılıç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, s.10

- Sennett, Richard: **Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam**, çev. Süha Sertabiboğlu ve Can Kurultay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019
- Shiner, Larry: **Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi**, Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.352
- Shukaitis, Stevphen: “Duygulanımsal Kompozisyon ve Estetik”, **Direnış ve Estetik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, ss.232-233
- Silver, Erin: **The Shape of Evidence: Contemporary Art and the Document**, Visual Resources 32, 2016, ss. 306-309
- Sirkeci, İbrahim.,
Cohen, Jeffrey H.: **Migration And Insecurity: Rethinking Mobility In The Neoliberal Age**, Carrier, Ed. G. James, After The Crisis, Anthropological Thought, Neoliberalism And The Aftermath. London, New York: Routledge, 2016, ss. 96-113
- Spielmann, Yvonne: **Video: The Reflexive Medium**, 2005 basım tarihli orjinalinden çevirenler: Anja Welle ve Stan Jones, MIT Press, Cambridge, Mass, London, 2008
- Steger, Manfred B.: **Küreselleşme**, Dost Kitabevi, Ankara, 2006, ss.27-29
- Stimson, Blake.,
Sholette, Gregory: **Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945**, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 2007
- Sturken, Maria: **Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History**, in Doug Hall and Sally Jo Fifer (eds) Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art, Aperture and Bay Area Video Coalition, New York, 1990, s. 102

- Şener, Gülüm: **Sosyal Ağlarda Video Aktivizm**, Video Aktivizmde Kavramlar, Sorunlar, Uygulamalar içinde, Gülüm Şener ve Nihan Gider Işıkman (Der.), um:ag Vakfı Yayınları, Ankara, 2018, s. 90-96
- Tansuğ, Sezer: **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996
- Tekeli, Şirin: **Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat**, Birikim Yayınları, İstanbul, 1982; Cemal Bali Akal, Siyasi İktidarın Cinsiyeti, İmge, Ankara, 1994
- Teoman ve Fatma Kahraman söyleşi: **Contemporary Art @ Boğaziçi- Interview Project**, 2010 (<http://istanbulmuseum.org/artists/teoman%20madra.html>)
- Thompson, Nato: **İktidarı Görmek: 21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm**, çev. Erden Kosova, Koç Üniversitesi Yayınları, 2018, s.23
- Thompson, Nato: **Living as Form: Socially Engaged Practices**, 1991-2011, der. Nato Thompson, Creative Time ve MIT Press, New York ve Cambridge, 2012
- Töle, Harun M.: **Video Sanatı ve 1980 Sonrası Türkiye'sinde Sosyo-Politik Değişimler**, (Yayımlanmamış) Sanatta Yeterlik Tezi, T.C. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Kocaeli, 2015, s. 127
- Traverso, Enzo: **Geçmiş Kullanma Kılavuzu**, çev. Işık Ergüden, Versus, İstanbul, 2009
- Tulving, Endel: **Are There 256 different kinds of memory**, James S. Nairne (yay. Haz.), The foundation of remembering. Essay in honor of Henry L. Roediger, III, New York, Hove, 2007, ss. 39-52

Türkiye’de Kübizm ve Yeni Sanat, Sanat Dünyamız, 54, Kış 1993, ss. 59-66

Tzara, Tristan: **Dada Manifesto 1918**, Tristan Tzara, Seven Dada Manifestos and Lampisteries, Riverrun Press, New York, 1992

Uslu, Ayşe: **Vide(affecti)o Eylem Manifestosu**, Videonun Eylemi, (der. Ege Berensel), Alef Yayınevi, İstanbul, 2017, ss. 75-76

Uşar, İsmet M.: **1990 Sonrası Türkiye’de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı**. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara, 2006

Wallerstein, Immanuel: **Halklığın İnşası: Irkçılık, Milliyetçilik ve Etniklik**, Irk Ulus Sınıf, çev: Nazlı Ökten, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993. s.98

We are the artists, **Update: Istanbul**, Published by Oliver Kiehmayer and k3 project space, Zurich, Switzerland, No. 10, Nisan-Temmuz 2007, s.2
https://www.wearetheartists.net/download/page_download/96_wata10.pdf

Weeks, Jeffrey: **Farklılığın Değeri**, Kimlik: Topluluk/Kültür/Farklılık, çev. İrem Sağlamer, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1998

Widginton, David: **Devrimi İzlettirmek**: Video aktivizmiyle ilgili sıkça sorulan sorular (Screening revolution. FAQs about video activism, Autonomous Media. Activating Resistance & Dissent, Cumulus Press, Montreal, 2005) Otonom Medya: Direniş ve Muhalefeti Canlandırmak içinde, Andrea Langlois &

Frédéric Dubois (ed.), çev. Gülüm Şener, Epsilon Yayıncılık, İstanbul, 2016, ss. 108-109

Wind, E.: **Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics**, The Art of Art History, (ed.) D. Preziosi, New York, Oxford University Press, 2009, ss.189-194

Wright, Elizabeth: **Lacan ve Postfeminizm**, çev. Ebru Kılıç, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, ss.20-63

Yaman, Zeynep Y.: **1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: D Grubu**, (Yayımlanmamış doktora tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara, 1992

Yaman, Zeynep Y.: **Başka İzlenimler Değişen Gelenekler**, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu Sergisi Katalog Yazısı, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, 2012, s.18

Yedekçi, Erdem: **Yeni Toplumsal Hareketler ve Bir Araya Gelmenin Koreografisi Bağlamında Video Aktivizm**, Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, 2018, Özel Sayı, ss. 55-74, ISSN: 2630-6220 DOI: 10.17829/turcom.468322

Yetişkin, Ebru: **Bir Armağan Sanatı Olarak Video: Ulus Baker'in Notlarıyla Video Sanatı**, "Belgesel/Kısa Film/ Video Sanatı", Der. Nagihan Çakar Bikiç, Ferhat Özgür, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2017, ss. 201-203

Yücel, Derya: **Kadri Özayten ve Vaktinden Önce Ölen Kelebekler**, Kadri Özayten "Kelebek Etkisi" Sergi Kitabı, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 2019

Yücel, Derya: **Nil Yalter Sanatçı Monografisi**, Galerist Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 2013

Zolberg, Vera L.: **Bir Sanat Sosyoloji Oluşturmak**, Çev. Buket Okucu Özbay, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011

Çevrimiçi Kaynaklar

<http://artikisler.net/toplumsal-hareketlerin-dijital-kaydi-ve-kolektif-hafiza/>

<http://disiplinlerarasigencsanatcilar dernegi.blogspot.com.tr>

<http://videoist-org.blogspot.com/>

<https://archives.saltresearch.org>

<https://bak.ma/grid/created>

<https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-88-agustos-1996/2285/olum-orucunotlar/3180>

<https://c4aa.org/2013/11/school-for-creative-activism-a-project-of-the-center-forartistic-activism>

<https://pad.ma/about>

<https://www.e-skop.com/skopbulten/kamusal-direnis-platformunun-basin-bildirisi/1283>

<https://www.vdb.org/artists/videofreex>

ÖZGEÇMİŞ

Derya Yücel, küratör, sanat yazarı, akademisyen ve AICA Türkiye (Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği) üyesidir. Sanat Yönetimi lisansının ardından (2006), Müzecilik yüksek lisansını tamamlamıştır (2010). 2006-2017 yılları arasında İstanbul Kültür Üniversitesi, 2009 yılından itibaren İstanbul Bilgi Üniversitesi Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Ocak 2015 tarihinden itibaren Sabancı Üniversitesi Kasa Galeri'nin sergi projeleri direktörü olarak çalışan Derya Yücel'in çok sayıdaki küratöryel projeleri arasında "Kore-Türkiye Çağdaş Sanat Değişim sergileri" Incheon/Seul/İstanbul (2006-2007), "Save As" Milano Triennale Bovisa İtalya (2008), "28. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi" Akbank Sanat İstanbul (2009), "Nil Yalter" Galerie Hubert Winter Viyana (2011), "Reunion...Buluşma" Sabancı Müzesi İstanbul (2015), "Formsuz", İstanbul-Belgrad (2014-2015), "Göremediğimiz Tüm Işıklar" Galerist İstanbul (2017), "Aşk'la Semiha Berksoy" O'Art (2017), "EV" Müze Evliyagil Ankara (2017), BASE Yeni Mezunlar Platformu Sergileri (2017-2021), "Zamansızlık Şarkısı" Zindankapı Bursa (2021), "Muğlak" Vision Art Platform İstanbul (2022), "İcra ve Zarafet" Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi, Ankara (2022), "Paralaks NFT" Müze Gazhane İstanbul (2022) bulunmaktadır. Nazlı Gürlek ve Fırat Arapoğlu ile birlikte 2018 Mayıs'ında gerçekleşen 4. Mardin Bienali küratörlüğünü üstlenmiştir.

Kitapları, Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müzecilik (2012), Nil Yalter Sanatçı Monografisi (2013) İrfan Önürmen Sanatçı Monografisi (2015), Semiha Berksoy: Catalogue Raisonne (2017), Ali Alışır Sanatçı Kitabı (2019) ve Nadide Akdeniz Sanatçı Kitabı (2020) dışında çok sayıda sanatçı ve sergi katalogları, derleme kitaplar, basılı/dijital mecralarda sanat üzerine yazıları yayımlanmıştır.