



TÜRKİYE’DE 2000-2021 YILLARI ARASINDA

RESİM SANATINDA YENİ EĞİLİMLER

Sanatta Yeterlik Tezi

Çağl Sezin ÖZDEMİR

Eskişehir 2022

**TÜRKİYE’DE 2000-2021 YILLARI ARASINDA
RESİM SANATINDA YENİ EĞİLİMLER**

Çağl Sezin ÖZDEMİR



SANATTA YETERLİK TEZİ
Resim Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2022

ÖZET

TÜRKİYE’DE 2000-2021 YILLARI ARASINDA RESİM SANATINDA YENİ EĞİLİMLER

Çağıl Sezin ÖZDEMİR

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Araştırmada Türkiye’de 2000-2021 yılları arasında, sosyal, politik, ekonomik değişimlerin ve hızla gelişen bilim ve teknolojinin sağladığı yeni olanakların resim sanatına etkilerinin örnekler aracılığıyla ele alınması amaçlanmıştır. Bu dönemi daha iyi okuyabilmek için yakın tarihin önemli ekonomik, politik, toplumsal olaylarını hatırlamak, kültürel ve sanatsal ortamını genel hatlarıyla ele almak gerekmiştir. Dünya genelinde yeni bir paradigma olarak küreselleşme kavramının, ekonomik, siyasi ve sosyolojik dengeleri değiştirmiş, kültür ve sanat alanında yeni yapılanmalara neden olmuştur. Bu gelişmelerin etkilediği sanat alanında görülen hareketlilik, Türkiye’de 1990’lardan itibaren, dönemin önemli sanat olaylarından örnekler eşliğinde incelenmiştir.

Türkiye’de güncel sanattaki gelişmelerin, yeni eğilimlerin, farklı üslup ve yöntemlerin, izlenebildiği, sanatın geniş kitlelerle buluşabildiği mekanlar olan bienaller, müzeler, galeriler, sanat fuarları, kamusal alanlar ve yirmi birinci yüzyılın en büyük gelişmelerinden olan internet sayesinde oluşmuş olan çevrimiçi ortamlar, NFT gibi yeni oluşumlar güncel sanata katkıları ve etkileri bakımından değerlendirilmiştir.

Tezin araştırmasına konu olan 2000-2021 yılları arasında yaşanan gelişmelerin Türkiye’de resim sanatına yansımalarını ve oluşan yeni eğilimleri görebilmek için teknik özellik ya da üslubuyla dikkat çekmiş olan sanatçıların eserlerinden örneklerle, ayrıca araştırmacının bireysel çalışmalarına yer verilmiştir. Bu dönemde, yeni medya türlerinin, teknik ve teknolojik araçların eser üretimlerine yeni bakış açıları getirdikleri görülmüş, üretim yöntemlerinin geleneksel malzemelere ihtiyaç duyulmaksızın yapılabildiği dijital araçlar, makine zekâsı gibi araçlar ile çeşitlendiği anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Güncel, Resim, Disiplinlerarası, Dijital, Türkiye, Sanat.

ABSTRACT

NEW PROPENSITIES IN PAINTING BETWEEN 2000-2021 IN TURKEY

Çağl Sezin ÖZDEMİR

Department Of Painting

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, June 2022

Supervisor: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

In this research, it is aimed to examine the effects of social, political, economic changes and the new opportunities provided by rapidly developing science and technology on the art of painting between the years 2000-2021 in Turkey. In order to comprehend this period better, it has been necessary to remember the important economic, political and social events of recent history and to deal with the cultural and artistic environment in general terms. The concept of globalization as a new paradigm around the world has changed the economic, political and sociological balances and has led to new structuring in the field of culture and art. The dynamism seen in the field of art affected by these developments has been examined in Turkey since the 1990s, with examples from the important art events of the period.

It has been evaluated that spaces which can be followed developments, new trends, different styles and methods in contemporary art in Turkey such as biennials, museums, galleries, art fairs, public spaces, online environments created by the internet that is the one of the greatest developments of the twenty-first century, new formations such as NFT in terms of their contributions and effects to contemporary art.

In order to see the reflections of the developments experienced between 2000-2021 on the art of painting in Turkey and the new trends that have emerged, examples of the works of the artists who have attracted attention with their technical features or style, as well as the individual works of the researcher are included. In this period, it was seen that new media types, technical and technological tools brought new perspectives to the production of works, and it was understood that production methods were diversified with intermediaries such as digital tools and machine intelligence, which could be done without the need for traditional materials.

Keywords: Contemporary, Painting, Interdisciplinary, Digital, Turkey, Art.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın yürütülmesi sırasında desteğini esirgemeyen ve beni yüreklendiren danışmanım Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK'e, yoğun çalışmalarım sırasındaki gösterdiği sabır, sevgi ve ilgi için sevgili eşim Soner ÖZDEMİR'e, uzun saatler süren çalışmalarına katlandıkları için canım oğullarım Uzay ve Işık'a, her zaman, her konuda yanımda olduğunu hissettiren kardeşim Deniz'e ve haklarını asla ödeyemeyeceğim değerli annem ve babama, küçük veya büyük desteğini esirgemeyen herkese yürekten teşekkürlerimi sunarım.

Çağıl Sezin ÖZDEMİR



Tarih : 23.06.2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İmza

Öğrencinin Adı Soyadı

Çağıl Sezin ÖZDEMİR

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 2000'E GİRERKEN TÜRKİYE'DE SİYASAL, EKONOMİK, KÜLTÜREL, SANATSAL ORTAM.....	3
1.1. 1990- 2021 Yılları Arası Türkiye'de Siyasal, Toplumsal ve Ekonomik Süreç.....	3
1.2. 1990- 2000 Yılları Arası Kültürel ve Sanatsal Ortam	22

İKİNCİ BÖLÜM

2. 2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE GÜNCEL SANATIN GÖRÜNÜRLÜK ALANLARI	37
2.1. Bienaller	37
2.1.1. Uluslararası İstanbul bienalleri	39
2.1.2. Periferi bienalleri.....	59
2.1.3. Marmara Öğrenci Trienali.....	66
2.2. Müzeler.....	68
2.3. Galeriler	75
2.4. Fuarlar	78
2.5. Kamusal Alan	80
2.6. Çevrimiçi Ortamlar	96

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRKİYE'DE 2000-2021 YILLARI ARASINDA ÖNE ÇIKAN İSİMLER..	100
3.1. CANAN (Şenol)	100
3.2. Hakan Gürsoytrak	103
3.3. Leyla Gediz	108

3.4. Bedri Baykam	110
3.5. Burak Delier	114
3.6. Halil Altındere	117
3.7. Murat Akagündüz.....	120
3.8. Taner Ceylan	123
3.9. Genco Gülan	126
3.10. Gözde ilkin	129
3.11. Gözde Baykara	132
3.12. Elmas Deniz	134
3.13. Eda Soylu	136
3.14. Ayça Telgeren	139
3.15. Murat Yıldırım	140
3.16. Cem Sonel	143
3.17. Ahmet Güneştekin.....	146
3.18. Refik Anadol.....	149
3.19. Ahmet Doğu İpek	153

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BİREYSEL ÇALIŞMALAR.....	161
4.1. Büyüdük Mü?	162
4.2. Yol.....	167
4.3. Analık Hali.....	172
4.4. Karantina	174
SONUÇ	179
KAYNAKÇA.....	163
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

- Görsel 1.1.** Tomur Atagök, Uğur Mumcu, 1999 (Döngüsel izler Sergisi).....4
Kaynak: <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kibelede-dongusel-izler-1713552>
- Görsel 1.2.** Hakan Gürsoytrak, “Her Şey Öyle Sıradan Ki-Madımak”, 146x192 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1997.....6
Kaynak: <http://www.gursoytrak.com/wp-content/gallery/hafriyat-iii-akm/48-herseyoylesiradanki-madimak.jpg>
- Görsel 1.3.** Hale Tenger, “Devren satılık”, değişken ölçüler, 1997.....7
Kaynak: https://www.xoxodigital.com/content/post/4455/hale-tenger_130585508917140615.png
- Görsel 1.4.** Neş’e Erdok, “Açız”, 160x130 cm, 2018, Tuval üzerine yağlıboya.....12
Kaynak: <https://sanattasarimgazetesi.com/2021/09/16/baskentde-ve-yasamda-sanat-ressam-nese-erdokun-korona-resimleri/>
- Görsel 1.5.** İrfan Önürmen, “çadırkent”, beton, 2018.....14
Kaynak: https://2.bp.blogspot.com/-krmNcZ5mPfE/WzI8tI1BKsI/AAAAAAAAAIIoo/AVxqMJtsDRc8z_Uu_GxJJk_wffgzQZesQCLcBGAs/s1600/cad%25C4%25B1rkent.jpg
- Görsel 1.6.** Gezi Parkı girişine kurulan Devrim Müzesi.....15
Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/toplumsal-bedenden-cikan-tekinsiz-sesler-gezinin-estetigi-ya-da-tik-tik-tik/3803>
- Görsel 1.7.** Erdem Gündüz, “Duran Adam”, performans, 2013, Taksim Meydanı, İstanbul.....15
Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/toplumsal-bedenden-cikan-tekinsiz-sesler-gezinin-estetigi-ya-da-tik-tik-tik/3803>
- Görsel 1.8.** Neş’e Erdok, “Soma” 130x180 cm, 2014, Tuval üzerine yağlıboya.....17
Kaynak: http://www.artnet.com/artists/ne%C5%9Fe-erdok/soma-Ss8cYSgLQJvpv7le_lyE1w2
- Görsel 1.9.** Şükran Moral, “Performans” 20 Mart 2016, İstanbul.....18
Kaynak: <https://t24.com.tr/Yazarlar/Hande-Cayir/Sukran-Moral-Hayir-Efendim-Siz-Bir-Sanatciyi-Asla-Eve-Kapatamazsiniz-Korkunuzu-Alir-Rujumu-Surerim,14168>
- Görsel 1.10.** Engin Güney, 2,60 cm. x 200 cm. 2016.....19

Kaynak: <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/15-temmuzda-yasananlari-dev-tabloya-yansitti/680992>

Görsel 1.11. İnci Eviner, “Yeraltında Beuys”, İki-kanal, 4K video enstalasyonu, 2 dakika 40 saniye, 2017.....20

Kaynak: <https://www.unlimitedrag.com/post/yeraltindaki-beuys>

Görsel 1.12. Şükran Moral, “Bordello”, performans, 1997.....23

Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1175177>

Görsel 1.13. Hale Tenger “Böyle Tanıdıklarım Var 2” (detay), 1992.....24

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/8905>

Görsel 1.14. Gülsüm Karamustafa, “Kuryeler”, 125 cm x 40cm x 40 cm, 3 adet, kumaş, elyaf pleksiglas, 1991.....27

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189487>

Görsel 1.15. Vahap Avşar, “Atatürk-Alfabe”, 1991.....29

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/8750>

Görsel 1.16. Akaretler 50 Numara, Mayıs 1993.....29

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9740>

Görsel 1.17. Halil Altındere & Şener Özmen, “Genç Etkinlik 2”, 1996.....31

(Odabaş, 2012)

Görsel 1.18. Oda Projesi, “Piknik”, Galata, İstanbul, 2004.....33

Kaynak: <https://art50.net/batililasma-surecinden-gunumuze-turkiyede-sanat/>

Görsel 1.19. Murat Germen, “Muta-Morphosis No 1”, İstanbul Zincirlikuyu, 2013....35

Kaynak: <https://art50.net/batililasma-surecinden-gunumuze-turkiyede-sanat/>

Görsel 1.20. Matrix Film Afişi, 1999.....36

Kaynak: <https://art50.net/batililasma-surecinden-gunumuze-turkiyede-sanat/>

Görsel 1.20. Gece yarısından önce bilgisayarınızı kapatmayı unutmayınız, 1999

Kaynak: <https://preview.redd.it/wzl92sv4kzf01.jpg?auto=webp&s=7ac2e817f4534f1b9a1bbb2eaf5cb8bd4b0ad0e0>

Görsel 1.21. Gece yarısından önce bilgisayarınızı kapatmayı unutmayınız, 1999 37

Kaynak: https://www.axiom.tech/wp-content/uploads/2019/02/imgpsh_mobile_save.jpg

Görsel 2.1. Venedik Bienali kataloğu, 1895.....37

Kaynak: <https://i.imgur.com/Umf3GdU.jpg>

Görsel 2.2. Venedik Bienali (merkez pavyon), Açılış, 1895.....37

Kaynak: https://www.repubblica.it/venerdi/2019/04/22/news/speciale_venerdi_speciale_biennale_2019-224617584/

Görsel 2.3. Füsun Onur, “isimsiz”, yerleştirme, 1993-2012, dOCUMENTA13.....38

Kaynak: <http://www.saha.org.tr/uploads/2905d669-2681-4c81-9727-23905bfe49ba/fusunonur1.jpg>

Görsel 2.4. Georgia O’Keeffe, “Music, Pink and Blue No. 2”, 88.9cm. x 74 cm.,

Tuval üzerine yağlıboya, 1918, Whitney Museum of American Art, New

York.....39

Kaynak: https://whitnimedia.org/assets/image/820454/large_okeeffe_musicpinkandblueno.2.jpg

Görsel 2.5. Fatih Balcı, “Seri İlan”.....45

Kaynak: (Odabaş, 2012)

Görsel 2.6. Direnistanbul, “11. İstanbul Beğenali-Afiş”, 2009.....48

Kaynak: (Odabaş, 2012)

Görsel 2.7. Aran Villar Rojas, “Tüm Annelerin En Güzeli”, yerleştirme, 2015, Büyük

Ada, İstanbul.....52

Kaynak: https://www.yolculukterapi.com/wp-content/uploads/2015/09/IMG_5911-700x302.jpg.webp

Görsel 2.8. Recep Aksu, Fatih Balcı, “Çanakkale Bienalinden İstanbul Bienali’ne”,

performans, 2015.....53

Kaynak: <http://kolajart.com/wp/wp-content/uploads/2015/10/Fatih-Balc%C4%B1.jpeg>

Görsel 2.9. Recep Aksu, Fatih Balcı, “Çanakkale Bienalinden İstanbul Bienali’ne”,

İstanbul Modern, İstanbul Bienali sergi alanında, 2015.....53

Kaynak: <http://kolajart.com/wp/wp-content/uploads/2015/10/tUZLU-sU.jpg>

Görsel 2.10. Nick Ut, “Savaş Terörü”, fotoğraf, 1972.....54

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Nick_Ut#/media/File:The_Terror_of_War.jpg

Görsel 2.11. Adel Abdessemed, “Feryat”, Fildişi, 2013 55

Kaynak: <https://wannart.com/icerik/11599-istanbul-bienalinde-tartisma-yaratan-heykel>

Görsel 2.12. Görsel 2.12. 350 Ankara, “16. İstanbul Bienali Protesto

Çağrısı”, 2019.....	56
Kaynak: https://350ankara.org/wp-content/uploads/2019/09/Piyasalastirmayin.jpg	
Görsel 2.13. Fatih Balcı, “Ben mi Yoksa Dünya Mı Deli”, Performans, 2019, İstanbul.....	57
Kaynak: http://www.sanatatak.com/wp-content/uploads/2019/09/6fatih-balci.jpg	
Görsel 2.14. Sinopale, kolektif çalışma.....	60
Kaynak: https://galeri3.arkitera.com/var/albums/Haber/2014/07/22/10562457_771652622886132_6080163131258487886_o.jpg.jpeg	
Görsel 2.15. Kalliopi Lemos, “Mülteciler”, 3. Uluslararası Çanakkale Bienali.....	62
Kaynak: https://www.kulturservisi.com/wp-content/uploads/2016/12/canakkale-bienali.jpg	
Görsel 2.16. Hakan Kırdar, “Rızık”, yerleştirme, 2015.....	63
Kaynak: 368e1d1e440325807755b0c4639b1105.jpg	
Görsel 2.17. Kamusal Sanat Laboratuvarı, “Müzecinin Çantası,Müessesemiz Klimalıdır”, 2012.....	71
Kaynak: Odabaş, O. (2012). 1990 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Politik Görüntü ve Eleştiri. 161. Sanatta Yeterlik. Kocaeli.	
Görsel 2.18. Kamusal Sanat Laboratuvarı, “Müzecinin Çantası,Müessesemiz Klimalıdır”,detay 2012.....	71
Kaynak: Odabaş, O. (2012). 1990 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Politik Görüntü ve Eleştiri. 161. Sanatta Yeterlik. Kocaeli.	
Görsel 2.19. X MAM, “Leonardo da Vinci: Yapay Zekâ Işığı Bilgeliliği CERN’den NASA’ya İnsanlık ve Metaverse” sergisi, 2022.....	72
Kaynak: https://im.haberturk.com/2022/01/27/ver1643308511/3328038_810x458.jpg	
Görsel 2.20. İmoga’dan görünüm (Süleyman Saim Tekcan), 2020.....	74
Kaynak: https://scontent.fyei6-2.fna.fbcdn.net/v/t1.6435-9/131398229_3878306712182432_2862496493116590372_n.jpg?_nc_cat=103&ccb=1-7&_nc_sid=a26aad&_nc_ohc=0klXfaPQBRQAX9zumWb&tn=kgnVOZRaeM-xPPT&_nc_ht=scontent.fyei6-2.fna&oh=00_AT_aWHcnVmVDAHiidZy84lwvd-kee8r2vjpo7jsBSqACjQ&oe=62B69B52	
Görsel 2.21. Baksı Müzesinden genel görünüm, 2018.....	74
Kaynak: https://3.bp.blogspot.com/-T5Dle9N905I/W9L7aqj_cyI/AAAAAAAAAJEo/vKkBFOK-D0kiYssrchaF9e8eI_b7MIBQCLcBGAs/s1600/baksi-m%25C3%25BCzesi.jpg	

- Görsel 2.22.** Milar Sanat Galerisi (Bedri Rahmi Eyüboğlu sergisi).....76
Kaynak: https://www.eskop.com/images/UserFiles/images/Editor/milar_afis_400_400.jpg
- Görsel 2.23.** “Eser”, Sayı 1.....76
Kaynak: https://static.nadirkita.com/fotograf/156613/26/Kitap_202204010920581566132.jpg
- Görsel 2.24.** Maçka Sanat Galerisi, Altan Gürman Sergisi, 1984.....77
Kaynak: <https://pbs.twimg.com/media/EZNeJLwWsAlecW6?format=jpg&name=large>
- Görsel 2.25.** Görsel Bedri Rahmi Eyüboğlu mozaiklerinin Doğubank yazısı ile kapatılması.....82
Kaynak: <https://cdn.karar.com/news/1288566.jpg>
- Görsel 2.26.** AKA Twist (Barry McGee), “grafiti” Los Angeles.....83
Kaynak: <https://mymodernmet.com/wp/wp-content/uploads/2017/06/MOCA-art-in-the-streets-Twist.jpg>
- Görsel 2.27.** Fotoğraf: Marta Cooper “Grafiti sanatçısı Dondi”, 1970’ler.....83
Kaynak: <https://mymodernmet.com/wp/wp-content/uploads/2017/06/marta-cooper-dondi.png>
- Görsel 2.28.** “Duvarların Dili-Grafiti Sokak Sanatı Sergisi”,2014, Pera Müzesi.....84
Kaynak: https://www.dergibursa.com.tr/wp-content/uploads/2017/04/AYV_0052.jpg
- Görsel 2.29.** Diego Rivera, Meksika Ulusal Sarayı, mural, 1929, Meksika.....85
Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/04/Palacio_Nacional_Murals_view.JPG/800px-Palacio_Nacional_Murals_view.JPG
- Görsel 2.30.** (Detay) Diego Rivera, Meksika Ulusal Sarayı, mural, Detay, 1929, Meksika.....85
Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9c/Diego_Rivera_mural_featuring_Emiliano_Zapata.jpg/800px-Diego_Rivera_mural_featuring_Emiliano_Zapata.jpg
- Görsel 2.31.** Azmi Sekban, Çanakkale Şehitler Abidesi Giriş Rölyefi, 3.5m. x 45m., 2004, Çanakkale.....86
Kaynak: <https://www.canakkaletravel.com/haber-resim/buyuk/rolyef-87c2.jpg>

- Görsel 2.32.** “Yeşil Efendi Konağı’nda Atatürk ile Bir Gün”,Artırılmış gerçeklik uygulaması ile çekilmiş bir fotoğraf, Odunpazarı Belediyesi, Eskişehir. 86
Kaynak: <https://www.ozelkalem.com.tr/wp-content/uploads/2020/01/atat%C3%BCrk-ile-bir-g%C3%BCn-1.png>
- Görsel 2.33.** “Yeşil Efendi Konağı’nda Atatürk ile Bir Gün”,Artırılmış gerçeklik uygulaması ile çekilmiş bir fotoğraf, Odunpazarı Belediyesi, Eskişehir.....87
Kaynak: <https://www.ozelkalem.com.tr/wp-content/uploads/2020/01/atat%C3%BCrk-ile-bir-g%C3%BCn-17.jpg>
- Görsel 2.34.** Yusuf Taktak, “İki Dünya” (çalışma devam ederken), 1976.....87
Kaynak: Oğuz, B. (2021). 1990 Sonrası İstanbul’da Katılımcı Sanatve Üretim Yöntemleri. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Görsel 2.35.** Yusuf Taktak, “İki Dünya” (saldırı sonrası görünüm), 1976.....88
Kaynak: Oğuz, B. (2021). 1990 Sonrası İstanbul’da Katılımcı Sanatve Üretim Yöntemleri. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Görsel 2.36.** Pixel Pancho, “Sultans”, mural,2012, İstanbul (Kentsel dönüşüm sebebiyle yok olmuştur).....89
Kaynak: https://streetartnews.net/wp-content/uploads/2015/11/streetartnews_pixelpancho_istanbul.jpg
- Görsel 2.37.** Nuka, Kadıköy Belediye Binası, 2015, İstanbul.....89
Kaynak: https://kadikoybelediye.files.wordpress.com/2016/08/dsc_5897.jpg?w=700
- Görsel 2.38.** M-City,”743”, 2014, Kadıköy-İstanbul.....89
Kaynak: https://lh3.googleusercontent.com/FtO_jbSJS5Ob9VrKNItOkDm-T_oPiKW8VWLRxLT3Po_xSMQe7wJ5oulU3R6zpt1
- Görsel 2.39.** Somon, “Köpek figürleri”, 2020, Beşiktaş Belediyesi.....91
Kaynak: <https://besiktas.bel.tr/Resimler/GaleriResimleri/Buyuk/13072020-13-25-087377097.jpg>
- Görsel 2.40.** Selim Birsal, “Kurşun Uykusu”, yerleştirme, 1995, Gar, Ankara.....92
Kaynak: <https://birikimdergisi.com/Images/UserFiles/Images/Spot/lb02.jpg>
- Görsel 2.41.** Vahap Avşar, “Son Damla”, yerleştirme, 1995, Gar, Ankara.....92
Kaynak: <https://argonotlar.com/wp-content/uploads/2022/03/TAEGAR006003-1024x679.jpg>

- Görsel 2.42.** Ememem, “mozaik”, duvar onarımı.....93
Kaynak: <https://mymodernmet.com/wp/wp-content/uploads/2021/05/ememem-street-mosaic-art-3.jpeg>
- Görsel 2.43.** Ememem, “mozaik”, asfalt onarımı.....93
Kaynak: <https://mymodernmet.com/wp/wp-content/uploads/2021/05/ememem-street-mosaic-art-8.jpeg>
- Görsel 2.44.** Kadıköy Belediyesi, kaldırım onarımı, 2021, İstanbul.....93
Kaynak: <https://twitter.com/kadikoybelediye/status/1394661148344074240/photo/1>
- Görsel 2.45.** Kadıköy Belediyesi, kaldırım onarımı, 2021, İstanbul.....93
Kaynak: <https://twitter.com/kadikoybelediye/status/1394661148344074240/photo/4>
- Görsel 2.46.** Nohlab, “Yekpare”, mimari 3d video haritalama, 15’, 2010, Haydarpaşa Tren Garı, İstanbul.....94
Kaynak: 02-10.jpg (1920×1080) (nohlab.com)
- Görsel 2.47.** (Detay) Nohlab, “Yekpare”, mimari 3d video haritalama, 15’, 2010, Haydarpaşa Tren Garı, İstanbul.....94
Kaynak: 02-10.jpg (1920×1080) (nohlab.com)
- Görsel 2.48.** Nohlab, “Yekpare”,mimari 3d video haritalam, 15’, 2010, Haydarpaşa Tren Garı.....94
Kaynak: 03-10.jpg (2000×1125) (nohlab.com)
- Görsel 2.49.** Ouchhh, “Al Datamonolith” , ışık enstalasyonu, 2020-2021, İstanbul.....95
Kaynak: <https://onedio.com/haber/isik-ve-sanat-istanbul-un-her-yerinde-istanbul-the-lights-hakkinda-bilmeniz-gereken-8-sey-947615>
- Görsel 2.50.** Hayalî sanatçı Moritz Kraus’un, var olmayan Lab Shimokitazava galerisinde ‘düzenlenmeyen’ sergisindeki eserleri.....98
Kaynak: https://www.eskop.com/images/UserFiles/images/Editor/hayali_sanat/Moritz.jpg
- Görsel 2.51.** Tarık Tolunay, “Pandemi”, dijital tasarım.....99
Kaynak: <https://www.kulturservisi.com/wp-content/uploads/2021/03/fractalistanbul-pandemi-690x450.jpg>
- Görsel 3.1.** CANAN(Şenol), “Nihayet İçimdesin”, 1000 cm. x 100 cm., 2000.....101
Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/2000images/nihayeticimdesin01.jpg>
- Görsel 3.2.** CANAN (Şenol), “Ka’râ”, altın ve mürekkep,2007.....102

Kaynak: <http://www.cananxcanan.com/2007images/bahnameimages/kara1.jpg>

Görsel 3.3. Hakan Gürsoytrak, “Eminönü Marjinal Sektör”,
127 x 165 cm. 2004.....104

Kaynak: <http://www.gursoytrak.com/sergiler/yakan-dunya/>

Görsel 3.4. Hakan Gürsoytrak, “Bırak Be Abi”

Kaynak: <http://www.gursoytrak.com/sergiler/hir/>.....105

Görsel 3.5. Hakan Gürsoytrak, “Cuma Sohbetleri”, 200 x 150 cm. 2009.....105

Kaynak: <http://www.gursoytrak.com/wp-content/gallery/temiz-eller/8-cuma-sohbetleri-2x1-5m-2009.jpg>

Görsel 3.6. Hakan Gürsoytrak, Geliyoruz, (Temiz Eller Serisi) 2009.....106

Kaynak: <http://www.gursoytrak.com/wp-content/gallery/temiz-eller/285-geliyoruz.jpg>

Görsel 3.7. Hakan Gürsoytrak, “Warnement: Crying Carpets” Gulbenkian Vakfı

Sergisinden genel görünüm, 2008, Lizbon.....107

Kaynak: <http://www.gursoytrak.com/wp-content/gallery/harb-i-bezeme-aglayan-halilar/lizbon2-003.jpg>

Görsel 3.8. Hakan Gürsoytrak, “Warnement”, Detay, 2008.....107

Kaynak: <http://www.gursoytrak.com/wp-content/gallery/harb-i-bezeme-aglayan-halilar/lizbon2-017.jpg>

Görsel 3.9. Hakan Gürsoytrak, “Warnement”, Detay, 2008.....108

Kaynak: <http://www.gursoytrak.com/wp-content/gallery/harb-i-bezeme-aglayan-halilar/lizbon2-017.jpg>

Görsel 3.10. Leyla Gediz, “Atlantis”, İstanbul Bienali, 2000- 2001, İstanbul.....109

Kaynak: <https://image.jimcdn.com/app/cms/image/transf/dimension=1920x400:format=jpg/path/sf637729a84d8a14b/image/i4bba821e1b28b478/version/1515445657/image.jpg>

Görsel 3.11. Leyla Gediz, “Atlantis 2000”, Aksanat, 2004.....109

Kaynak: <https://image.jimcdn.com/app/cms/image/transf/dimension=1920x400:format=jpg/path/sf637729a84d8a14b/image/i8e296d01bab22815/version/1515445657/image.jpg>

Görsel 3.12. Galerist “Konu: Serbest” sergisinden bir görünüm, duvarda:

“Bir Akrobat’ın Ölümü” (2009), yerde: “Diğer Çift I” (2010).....110

Kaynak:<https://image.jimcdn.com/app/cms/image/transf/dimension=1920x400:format=jpg/path/sf637729a84d8a14b/image/i2f7f6ca2d6d6dc8c/version/1524863898/image.jpg>

Görsel 3.13. Bedri Baykam, Demokrasinin Kutusu, 110 cm. x 110 cm. x 220 cm., Sunta üzerine karışık teknik, 1987.....111
Kaynak: <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/eylemler-performanslar-ve-enstalasyonlar>

Görsel 3.14. Bedri Baykam, “The Black Box”, 203x143 cm, 2013, New York.....112
Kaynak:https://www.bedribaykam.com/sites/default/files/styles/portfolio_grid/public/eserler/1-_the_black_box._203x143_cm._81x57_inches._piramid_art_center._2013.jpg?itok=Qrhcbaz3

Görsel 3.15. Bedri Baykam, “The Classical Frame”, 150 cm. x 150 cm., 2013.....112
Kaynak:https://www.bedribaykam.com/sites/default/files/styles/portfolio_grid/public/eserler/2-_the_classical_frame_150x150_cm._5x5_feet.jpg?itok=M6X33FX1

Görsel 3.16. Bedri Baykam, “Sarhoş Gemi”, 4D - lentiküler çalışma, 120x90 cm, 2007.....114
Kaynak: <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/2007den-gunumuze-4dler-lentikuler-calismalar>

Görsel 3.17. Burak Delier, “İsimsiz”, fotoğraf ve poster, 2004.....115
Kaynak:https://static.wixstatic.com/media/ce9728_addd5a292e104f83994b1bc8ba3a6e54~mv2.jpg/v1/fill/w_728,h_1100,al_c,q_85,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/untitled-2004.jpg

Görsel 3.18. Burak Delier, “İsimsiz”, fotoğraf ve poster, 2004.....115
Kaynak:https://static.wixstatic.com/media/ce9728_f2a6e6d6706c4bf8b37e2247000db29a~mv2.jpg/v1/fill/w_897,h_595,al_c,q_85,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/01530008.jpg

Görsel 3.19. (Detay) Burak Delier, “Madımak'93”, fire resistant takım elbise ve video, Tersyön, 2007.....115
Kaynak:https://static.wixstatic.com/media/ce9728_053ac465a1654667a42aa9139a39eb0d~mv2.jpg/v1/fill/w_897,h_600,al_c,q_85,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/49700006.jpg

Görsel 3.20. (Detay) Burak Delier, “Madımak'93”, fire resistant takım elbise ve video, Tersyön, 2007.....115

Kaynak:https://static.wixstatic.com/media/ce9728_00cc59c5cdbc4afbbd44d234c3d4bfb1~mv2.jpg/v1/fill/w_720,h_574,al_c,q_85,enc_auto/madimak-video-still-3.jpg

Görsel 3.21. Burak Delier, “Madımak'93”, fire resistant takım elbise ve video, Tersyön, 2007.....116

Kaynak:https://static.wixstatic.com/media/ce9728_6d53e7a7177640c0976a19011a550609~mv2.jpg/v1/fill/w_892,h_601,al_c,q_85,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/madimak-93-katalog-1.jpg

Görsel 3.22 Burak Delier, “We Will Win”, yerleştirme, 2010, Taipei.....116

Kaynak:https://static.wixstatic.com/media/ce9728_527e9d1c83f040959a54b36548bac9d0~mv2.jpg/v1/fill/w_709,h_528,al_c,lg_1,q_85,enc_auto/burak_delier1.jpg

Görsel 3.23 Burak Delier, “Sanat Konuşmaları”, performans, 2013.....117

Kaynak:https://static.wixstatic.com/media/ce9728_158bd5536ed34e3390faeabb97960def~mv2.jpg/v1/fill/w_834,h_537,al_c,q_85,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/art-talks-3.jpg

Görsel 3.24. Halil Altındere, “Serap”, Video, 2008.....119

Kaynak: Odabaş, O. (2012). 1990 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Politik Görüntü ve Eleştiri. 161. Sanatta Yeterlik. Kocaeli

Görsel 3.25. Halil Altındere, “Köfte Airlines- Homeland”, video, 2016.....119

Kaynak: <https://www.canakkalebienali.com/halil-altindere/#galleryxx-2>

Görsel 3.26. Murat Akagündüz, “Ankara Kalesi”, 2007, Tuval üzerine reçine 200x150 Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı.....120

Kaynak: <https://www.muratakagunduz.com/blank-16?lightbox=dataItem-imdb2xiv>

Görsel 3.27. Murat Akagündüz, “Ani – Kars”, 250 cm. x 200 cm., Tuval üzerine reçine, 2011.....121

Kaynak: <https://www.muratakagunduz.com/blank-14?lightbox=dataItem-imc0p4kt2>

Görsel 3.28. Murat Akagündüz, “Google Dağ Desenleri”, 29,7 cm. x 21cm., Kâğıt Üzerine Mürekkep Kalem, 2015.....121

Kaynak:https://static.wixstatic.com/media/2d645b_51141b22853c43ccba33a1e9fb9c9794.jpg/v1/fill/w_304,h_405,al_c,q_80,usm_0.66_1.00_0.01/2d645b_51141b22853c43ccba33a1e9fb9c9794.jpg

Görsel 3.29. Murat Akagündüz, “33°38'01.29"N 75°53'45.70"E”, 200 cm. x 160 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016.....122

Kaynak: <https://www.muratakagunduz.com/blank-4>

Görsel 3.30. Görsel 3.30. Taner Ceylan, “Taner Taner”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2006, KaosGL Dergisi’nden Sansürlenmiş haliyle.....123

Kaynak: <https://kaosgl.org/haber/kaos-gl-dergisi-yargilandi>

Görsel 3.31. Taner Ceylan, “1881”, 140 cm x200 cm., Tuval Üzerine yağlıboya, 2010.....124

Kaynak: <http://www.banucarmikli.com/taner-ceylanin-altin-cagi/>

Görsel 3.32. Taner Ceylan “Il Quarto Stato”, 2015, 14. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.....125

Kaynak: <http://14b.iksv.org/works.asp?id=61>

Görsel 3.33. J.A.D. Ingres, “Louise de Broglie”, 92 cm. x 131,8 cm. 1845.....126

Kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/taner-ceylandan-klasik-tablolara-mudahaleler-i-9976>

Görsel 3.34. Taner Ceylan, “Louise de Broglie”, müdahale, 2017.....126

Kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/taner-ceylandan-klasik-tablolara-mudahaleler-i-9976>

Görsel 3.35. Genco Gülan, Aksiyon- Fotoğraf, 2009.....127

Kaynak: https://istanbulmuseum.org/ip/clip_image004_0001.jpg

Görsel 3.36. Yves Klein, “Leap into the Void”, Aksiyon-Fotoğraf, 1960.....127

Kaynak: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/266750/631181/main-image>

Görsel 3.37. Genco Gülan, “I Love You”, Fotoğraf, 2009.....128

Kaynak: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://gencogulan.com/press/idoumencee.pdf>

Görsel 3.38. Genco Gülan, “Taner”, Fotoğraf, 2016.....129

Kaynak: <http://www.sanatatak.com/view/genco-gulandan-taner-ceylana-oykunme-saygi-ya-da-atif>

Görsel 3.39. Taner Ceylan, “I Love You”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016.....129

Kaynak: <http://www.sanatatak.com/view/genco-gulandan-taner-ceylana-oykunme-saygi-ya-da-atif>

Görsel 3.40. Gözde İlkin, “Yetersiz Derz Boşluğu”, 119 cm. x 130 cm., Masa Örtüsü Üzerine El Dikişi ve Boya, 2017.....130

Kaynak: https://3.bp.blogspot.com/-p0KczaWAUO8/Wf26qTdVVMi/AAAAAAAAAG5Y/GWiMvG_cI241_pW1hweaUXwSYWIJlk_ugCPcBGAYYCw/s1600/INVERTED%2BHOME%2B0001.jpg

Görsel 3.41. Gözde İlkin, “Münferit Temel”, 81 cm. x84 cm., Nevresim Üzerine El Dikişi Ve Boya, 2017.....131

Kaynak: https://2.bp.blogspot.com/-R4jyK1Lr53I/Wf26qLgf6LI/AAAAAAAAAG5Y/PZpAVLH0LtAYQ-ImE623JjBwen6mu7_ygCPcBGAYYCw/s1600/INVERTED%2BHOME%2B0003.jpg

Görsel 3.42. Gözde İlkin, “Gezek (Kabul Günü)”, 62 cm. x 62 cm., bohça üzerine boya ve dikiş, 2009.....132

Kaynak: https://1.bp.blogspot.com/-EVRjWxoAg8I/Wf26t3f7B2I/AAAAAAAAAG5Y/oOpeNFwIM6wOvw5IK2haf_j15_PJ4rW-QCPcBGAYYCw/s1600/INVERTED%2BHOME%2B0010.jpg

Görsel 3.43. Gözde Baykara, 100cm. x 120 cm., Tuval Üzerine Akrilik, 2017.....132
Kaynak: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2358

Görsel 3.44. Gözde Baykara, İsimsiz, 100 cm. x 120 cm. Tuval Üzerine Akrilik, 2016.....133
Kaynak: <https://octopodartdotcom.wordpress.com/2018/12/27/7525/>

Görsel 3.45. Gözde Baykara, “İsimsiz”, 130cm. x 130 cm., Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2020.....134
Kaynak: Gözde BAYKARA - Sanatçı Detayı - Turkish Paintings

Görsel 3.46. Elmas Deniz, “İsimsiz Bir Derenin Tarihi”, Değişken Boyutlar, Suluboya Botanik Çizimler, 2019.....134
Kaynak: <https://www.elmasdeniz.com/works-history-nameless-creek-around.html#5>

Görsel 3.47. Elmas Deniz, Pinna Nobilis kabukları, 73 x 96 cm, 2019, İzmir-İstanbul.....135
Kaynak: <https://www.elmasdeniz.com/works-history-nameless-creek-pinna-nobilis.html>

Görsel 3.48. Eda Soylu, “Yaralı Anlar”, her biri 150cm. x50cm., Hahnemülle kâğıt üzerine fineart baskı, 2019.....136
Kaynak: <https://www.edasoylu.com/yarali%C4%B1-anlar?pgid=kixjapgi-22005464-af45-4267-9033-9f5038608b50>

- Görsel 3.49.** Eda Soylu, “Yetişkinler İçin Oyun Blokları”, 20cm. x 20cm. x 20 cm., Renkli Beton, Gaz Kapsülleri, 2021.....137
Kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/eda-soylunun-yetiskinler-icin-oyun-bloklari-sergisi-ferda-art-platformda-i-24285>
- Görsel 3.50.** Eda Soylu, “Wallpaper”, Değişken Ölçüler, Çiçek ve Beton, 2015.....138
Kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/yikabileceklerini-kabullenerek-sokaga-is-yapiyorum-i-4105>
- Görsel 3.51.** (Detay) Eda Soylu, “Wallpaper”, Değişken Ölçüler, Çiçek ve Beton, 2015.....138
Kaynak: <https://www.edasoylu.com/pembe-duvar>
- Görsel 3.52.** Ayça Telgeren, “Saç”, her biri 240cm. x 80cm., Elle Kesilmiş Asitsiz Kâğıt, 2019.....139
Kaynak: https://aycatelgeren.com/portfolio_page/installation-under-my-skin-2/
- Görsel 3.53.** Ayça Telgeren, “sonsuz”, 49cm. x 70 cm., Mendil ve Sanatçının Saçı, 2019.....139
Kaynak: https://aycatelgeren.com/wp-content/uploads/2021/02/Sonsuz_2019_Kumas_sanatcinin-saci_1-570x570.jpg
- Görsel 3.54.** Ayça Telgeren, “Baharın İlk Günü”, 60cm. x 60cm. x 65cm., beton, 2020.....140
Kaynak: <https://aycatelgeren.com/wp-content/uploads/2021/02/Baharin-Ilk-Gunu1-570x570.jpg>
- Görsel 3.55.** Murat Yıldırım, “Stairs”, 3d Tasarım, 2020.....141
Kaynak: <https://www.behance.net/gallery/96865411/Stairs>
- Görsel 3.56.** Murat Yıldırım, “Nothingness II”, 3d Tasarım, 2020.....141
Kaynak: <https://www.behance.net/gallery/107331665/Nothingness>
- Görsel 3.57.** Murat Yıldırım, “Furry Night”, 2020.....142
Kaynak: <https://www.behance.net/gallery/97370749/Furry-Artworks>
- Görsel 3.58.** Murat Yıldırım, “Furry Lisa”, 2020.....142
Kaynak: <https://www.behance.net/gallery/97370749/Furry-Artworks>
- Görsel 3.59.** Cem Sonel, “Ne kadar dönersen dön götün hep arkada kalır” 34,5 x 34,5 x 4,5 cm, Pizza Kutusu Üzerine Akrilik, 2020.....144
Kaynak: <https://bantmag.com/cem-sonel-bir-ve-sifir-iki-eder/>

- Görsel 3.60.** Cem Sonel, “First Daughter of Conquest”, 124cm. x 96 cm. x 10cm, Led Panel, Mdf Üzeri Neon Boya, 2019.....145
Kaynak: <https://sanatokur.com/cem-sonel-bir-ve-sifir-iki-eder-isimli-kisisel-sergisiyle-anna-laudelde/>
- Görsel 3.61.** Cem Sonel, “İlk Temas_The First Contact” 80 cm. x 220cm. x 10 cm, Led Panel, Mdf Üzeri Neon Boya, 2019.....145
Kaynak: https://www.artfulliving.com.tr/image_data/content/bd2e9050ff80627ec254bc6892c0c04c.jpg
- Görsel 3.62.** Cem Sonel, “Bir ve Sıfır İki Eder” Sergisinden genel görünüm, 2022.....145
Kaynak: <https://bantmag.com/cem-sonel-bir-ve-sifir-iki-eder/>
- Görsel 3.63.** Ahmet Güneştekin, “Pegasus’un Doğuşu”, 140cm. x 190cm. x 22 cm., Karışık Teknik, 2012 146
Kaynak: https://ahmetgunestekin.com/dt_portfolios/boyutlu-tuvaler/
- Görsel 3.64.** Ahmet Güneştekin, “Anka’nın Külleri”, 180cm. x 240 cm., Kırkyama, 2016.....147
Kaynak: https://ahmetgunestekin.com/dt_portfolios/kirkyamalar/
- Görsel 3.65.** Ahmet Güneştekin, “Kayıp Alfabe”, Enstalasyon, 400cm. x 1200cm. x 140cm., 2021 148
Kaynak: https://ahmetgunestekin.com/dt_portfolios/kayip-alfabe/
- Görsel 3.66.** Ahmet Güneştekin, “Çürüme”, Enstalasyon, 2017.....148
Kaynak: https://ahmetgunestekin.com/dt_portfolios/curume-2/
- Görsel 3.67.** Refik Anadol, “Machine Hallucination”, 3d Video Haritalama, 2019.....149
Kaynak: <https://www.pilevneli.com/tr/artists/29-refik-anadol/works/9380-refik-anadol-machine-hallucination-2019-20/>
- Görsel 3.68.** Refik Anadol, Makine zekâsı ile oluşturulmuş Salt arşivinin data Evreni.....150
Kaynak: <http://www.sanatatak.com/view/refik-anadolun-arsiv-ruyasi>
- Görsel 3.69.** Refik Anadol, “Arşiv Rüyası”, interaktif video yerleştirme, 2017.....151
Kaynak: <https://vogue.com.tr/metropol/dijital-cagda-hayal-gucu-refik-anadol-ile-datanin-poetigi>
- Görsel 3.70.** Refik Anadol, “Arşiv Rüyası”, interaktif video yerleştirme, 2017.....152

Kaynak: <https://vogue.com.tr/metropol/dijital-cagda-hayal-gucu-refik-anadol-ile-datanin-poetigi>

Görsel 3.71. Refik Anadol, “Eriyen Hatıralar”, 2018.....153

Kaynak: <http://www.sanatatak.com/wp-content/uploads/2018/03/refikanadol.jpg>

Görsel 3.72. Ahmet Doğu İpek, “Building porn #3”, Kâğıt Üzerine Suluboya, 2012.....154

Kaynak: https://www.sanatorium.com.tr/uploads/buildingporn3_k.jpg

Görsel 3.73. Ahmet Doğu İpek, “Construction Regime - Self Portrait”, 125 cm. x 170 cm., kâğıt üzerine suluboya, 2019.....155

Kaynak: <https://omm.art/tr/editorial/asi-birlikte-yasamanin-guzelligi-ve-sancilari>

Görsel 3.74. Ahmet Doğu İpek, 145 cm. x 110 cm, Kâğıt üzerine suluboya ve altın tozu, 2016.....156

Kaynak: <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/30-ahmet-dogu-ipek/works/9394-ahmet-dogu-ipek-repair-1-2016/>

Görsel 3.75. Ahmet Doğu İpek, “KÖK 1”, 37cm. x 25cm. x 23cm. Ceviz Ağacı Kökü ve Taş, 2019.....157

Kaynak: <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/30-ahmet-dogu-ipek/works/9379-ahmet-dogu-ipek-kok-1-2019/>

Görsel 3.76. Ahmet Doğu İpek, “Caecus Volcano”, 370 cm. x 125 cm., Kâğıt Üzerine Füzen, Mürekkepli Kalem, Yapışkanlı Harfler, 2022.....158

Kaynak: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.artter.org.tr/guide/Ahmet_Dogu_Ipek_Sergi_Rehberi.pdf

Görsel 3.77. Ahmet Doğu İpek, “Çok Uzaktan ve Hep”, 142 adet; her biri 76 cm. x 56 cm. Kâğıt Üzerine Yağlıboya, Ketten Yağı ve Kuru boya 2020–2022.....159

Kaynak: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.artter.org.tr/guide/Ahmet_Dogu_Ipek_Sergi_Rehberi.pdf

Görsel 3.78. (Detay) Ahmet Doğu İpek, “Çok Uzaktan ve Hep”, 142 adet; her biri 76 cm. x 56 cm. Kâğıt Üzerine Yağlıboya, Ketten Yağı ve Kuru boya 2020–2022.....159

Kaynak: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.artter.org.tr/guide/Ahmet_Dogu_Ipek_Sergi_Rehberi.pdf

- Görsel 4.1.** Ç. Sezin Özdemir, “Öğrenci”, 33 cm. x 55cm., Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 2008.....163
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.2.** Ç. Sezin Özdemir, “23 Nisan”, 18 cm. x 24 cm., Mukavva Üzerine Akrilik Boya, 2008.....163
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.3.** Ç. Sezin Özdemir, “İsimsiz”, 70 cm. x 100 cm., Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2008.....164
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.4.** Ç. Sezin Özdemir, “Kardeşler”, 60 cm. x 80 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2008.....164
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.5.** Ç. Sezin Özdemir, “Bayram”, 100 cm. x 120 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2013.....165
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.6.** Ç. Sezin Özdemir, “Kızlar”, 35 cm. x 50 cm., Kâğıt Üzerine Akrilik ve Dijital Müdahale, 2021.....165
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.7.** Ç. Sezin Özdemir, “Uyku”, 100 cm. x 120 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2022.....166
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.8.** Ç. Sezin Özdemir, “Gidiş”, 262 cm. x 281 cm. (her biri 35 cm. x 50 cm.), Kâğıt Üzerine Akrilik, 2022.....167
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.9.** (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Gidiş” serisinden, 35 cm. x 50 cm., Kâğıt Üzerine Akrilik, 2022.....168
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.10.** (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Gidiş” serisinden, 35 cm. x 50 cm., Kâğıt Üzerine Akrilik, 2022.....168
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.11.** (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Gidiş” serisinden, 35 cm. x 50 cm., Kâğıt Üzerine Akrilik, 2022.....168
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi

- Görsel 4.12.** (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Gidiş” serisinden, 35 cm. x 50 cm., Kâğıt
Üzerine Akrilik, 2022.....168
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.13.** (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Gidiş” serisinden, 35 cm. x 50 cm., Kâğıt
Üzerine Akrilik, 2022.....169
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.14.** Ç. Sezin Özdemir, “Yol”, 25 cm. x 187 cm. (her biri 25 cm. x 35 cm.),
Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 2022.....169
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.15.** (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Yol” serisinden, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt
Üzerine Çini Mürekkebi, 2022.....169
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.16.** (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Yol” serisinden, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt
Üzerine Çini Mürekkebi, 2022.....170
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.17.** (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Yol” serisinden, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt
Üzerine Çini Mürekkebi, 2022.....170
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.18.** (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Yol” serisinden, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt
Üzerine Çini Mürekkebi, 2022.....171
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.19.** (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Yol” serisinden, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt
Üzerine Çini Mürekkebi, 2022.....171
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.20.** Ç. Sezin Özdemir, “Annelik Kurumu”, 50 cm. x 80 cm., Kontrplak,
Kapitone Suni Deri, Elyaf, Emzirme Sutyeni, Çerçeve, 2022.....172
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.21.** Ç. Sezin Özdemir, “Yenidoğan”, yaklaşık 40 cm. x 40 cm., Zıbın
Üzerine Baskı, 2022.....173
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi
- Görsel 4.22.** Ç. Sezin Özdemir, “XL”, 85 cm. x 100 cm., Tuval Üzerine Karışık
Teknik, 2016.....174
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi

Görsel 4.23. (Solda) Ç. Sezin Özdemir, “Hatıra-1”, 110 cm. x 120 cm., Tuval Üzerine Akrilik, 2012.....	174
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi	
Görsel 4.24. (Sağda) Ç. Sezin Özdemir, “Hatıra-2”, 80 cm. x 90 cm., Tuval Üzerine Akrilik, 2012.....	174
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi	
Görsel 4.25. Ç. Sezin Özdemir, “Hafıza”, Dijital Kolaj, 2022.....	175
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi	
Görsel 4.26. Çağıl Sezin Özdemir, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt Üzerine Kara Kalem, 2021.....	176
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi	
Görsel 4.27. Çağıl Sezin Özdemir, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt Üzerine Gri Markör, 2021.....	176
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi	
Görsel 4.28. Ç. Sezin Özdemir, “Ondan Sonra”, Sketchbook-Pro (dijital çizim uygulaması), 2020.....	177
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi	
Görsel 4.29. Çağıl Sezin Özdemir, 20 cm. x 20 cm., Dijital Fotoğraf, 2021.....	177
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi	
Görsel 4.30. Çağıl Sezin Özdemir, 20 cm. x 20 cm., Dijital Fotoğraf, 2021.....	178
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi	
Görsel 4.31. Çağıl Sezin Özdemir, 20 cm. x 10 cm., Dijital Fotoğraf, 2021.....	178
Kaynak: Çağıl Sezin Özdemir kişisel arşivi	

GİRİŞ

“Resim, günlük tutmanın başka bir yoludur”

Pablo Picasso

Sanat tarihine bakmak, insanlık tarihini okumanın farklı bir yolu olabilir mi? İçinde bulunduğu çevrenin, toplumun ve zamanın yansımalarını tuvale, kâğıda, taş, toprağa aktaran sanatçıların kendi günlüklerini oluşturmuş oldukları varsayıldığında, tıpkı tarihin izlerinin arandığı mağara duvarlarında ya da sivriltilmiş bir *obsidyende* olduğu gibi bu somut varlıkların dönemin kaydını tutan arkeolojik nesneler oldukları düşünülebilir. Sanatın içeriği ile olduğu kadar tekniği ile de dönemiyle ilgili ip uçları verdiği düşünüldüğünde, bugün edinilen bilgi birikimi, tecrübeler, kültürel özelliklerin yanı sıra her gün gelişen ve değişen teknoloji ve bilimin sunduğu olanaklarla üretilen sanat eserlerinin çağın anlatıcısı olmalarının yanında gelecekle ilgili ip uçları ve ilham veren değerlere dönüşebileceği düşünülmektedir. Bu tezin amacı içinde bulunduğumuz zaman ve yakın tarihin özelliklerinin sanatçıya ve sanat eserine yansımalarını araştırmak, resim pratiği içinden gelen sanatçıların oluşturdukları anlatım dilinde karşılaşılan bireysel yaklaşımları ve teknik olanakları genel hatlarıyla görmek, Yirmi birinci yüzyılın ilk yirmi bir yılında Türkiye’de resim sanatının genel görüntüsü hakkında bir izlenim ortaya koymaktır.

Bugün içinde bulunduğumuz koşullar, dünün deneyim ve birikimleri ile oluşmaktadır. Bu nedenle 2000-2021 yılları arasındaki süreci daha iyi anlayabilmek için “1.1. 1990-2021 Yılları Arası Türkiye’de Siyasal, Toplumsal ve Ekonomik Süreç” başlığı altında yirminci yüzyılın son on yılı ve yirmi birinci yüzyılın ilk yirmi bir yılında Türkiye’nin gündemini oluşturan önemli olaylar, toplumsal hafızaya kaydedilmiş Sosyo-politik ve ekonomik süreç ele alınırken sanat eserlerindeki yansımalarından örnekler ile dönemin hatırlanabilmesi amaçlanmıştır. “1.2. 1990-2000 Yılları Arası Kültürel ve Sanatsal Ortam” başlığındaysa bölüm 1.1.’den farklı olarak 1990 ve 2000 yılları arasındaki kültür ve sanat alanında yaşanan gelişmelere ve dönemin ruhunu oluşturan unsurlar ile birlikte sanatsal etkinliklere değinilmesi amaçlanmıştır.

İkinci Bölüm, sanat eserlerine ulaşabilmenin en yaygın yolu olan sergiler ve sanatsal etkinliklerin Türkiye’de hangi koşullarda yapılageldiği, sanat, sanatçı ve izleyicinin bir araya geldiği mekanların nereler olabildiği ile ilgili araştırma yapmak

amacıyla “2000’li Yıllarda Türkiye’de Güncel Sanatın Görünürlük Alanları” olarak belirlenmiştir. Sanatın geniş kitlelerle buluşabildiği mekanlar olan bienaller, müzeler, galeriler, sanat fuarları, kamusal alanlar ve 21. Yüzyılda bunlara eklenen çevrimiçi ortamlar araştırmada, Türkiye ölçeğinde ve 2000-2021 yılları arasında sınırlı tutularak ele alınmaya çalışılmıştır.

Üçüncü Bölüm ile tezin araştırmasına konu olan 2000-2021 yılları arasında Türkiye’de resim sanatının, yeni eğilimler ve yeni konjonktürler sonucu oluşan yeni anlatımlar, bilimsel gelişmeler, teknolojik ilerlemeler ve imkanlar doğrultusunda nasıl şekillendiğini görebilmek amaçlanmıştır. Bu amaçla 2000-2021 yılları arasında teknik özellik ya da üslubuyla dikkat çekmiş olan, sanatçıların eserlerinden örnekler ele alınmış, dönemin genel görüntüsünü ya da dönemin ruhunu (zeit geist) yakalamak hedeflenmiştir. Türkiye’nin sahip olduğu yüzlerce değerli ressam arasından kısıtlı bir seçki oluşturabilmek için bazı sınırlılıklar yapmak gerektiğinden, güncel sanat pratiklerinden örnekler verebilecek, farklı teknik ve üslupları yansıtabilecek eserlerden yola çıkılmıştır. Ayrıca söz konusu örneklerin resim sanatı dahilinde tutulması hedeflenmiş olsa da güncel sanatın sınırlarının muğlaklaşmasını gösterebilmek adına resimsel etki uyandıran ya da disiplinlerarası çalışan sanatçıların eserlerinden örneklere de yer verilmiştir.

Dördüncü Bölümde ise araştırmacının tezde belirlenen konu ile ilişkili olarak bireysel çalışmaları farklı dönemlerinden ve farklı çalışma yöntemlerinden örnekler verecek şekilde seçilmiş dört konsept altında yer almaktadır.

Bu çalışmanın, Türkiye’de resim sanatının yakın tarihinde yaşanan değişimleri ve süreç içindeki gelişmeleri siyasal, sosyal, ekonomik alanlarla ilişkilerinin de değerlendirilerek ortaya koyması, güncel sanat pratiklerinin dönem içindeki özelliklerini göstererek yapılacak yeni araştırmalara da kaynaklık edebilmesi düşünülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 2000'E GİRERKEN TÜRKİYE'DE SİYASAL, TOPLUMSAL, EKONOMİK, KÜLTÜREL ve SANATSAL ORTAM

Sanatın hayatın içinde, onunla birlikte akan, yoğrulan, değişen organik bir yapısı olduğu düşünüldüğünde, içinde bulunduğu çağ, dönem, kültür, sosyolojik yapı, ekonomik ve siyasi durumlardan bağımsız ele alınamayacağı ortadadır. Dönemin ekonomik, siyasi, kültürel ve sanatsal dinamiklerini anlamak ve daha iyi değerlendirebilmek için hemen öncesinde yaşanan olaylara bakmak gerekmektedir. Bu nedenle Türkiye’de 2000 – 2021 yılları arasında sanatta süregelen değişim ve dönüşümleri daha iyi anlayabilmek ve resim sanatı özelinde okuyabilmek için bölüm 1.1.’de 1990 yılından 2021 yılına kadar olan süreçte Türkiye’de meydana gelmiş olan önemli siyasi, sosyal ve ekonomik olaylardan bazılarını genel olarak değinilmiştir. 1.2’ de ise 1990 yılından 2000’li yıllara geçiş döneminde toplumun ve sanat dünyasının içinde bulunduğu kültürel yapı, düşünsel dönüşümler, yol ayrımları ve yeni gelişmeler ele alınmıştır.

1.1. 1990 – 2021 Yılları Arası Türkiye’de Siyasal, Toplumsal ve Ekonomik Süreç

20. yüzyılın son on yılının en önemli gelişmesi, 21. Yüzyıla da damgasını vuran “World wide web” (www) teknolojisi ile internetin hayatlarımıza girmiş olmasıdır. 90’ların sonu ile 2000’lerin ilk yılları; cep telefonu, taşınabilir oyun konsolları, cd (compact disk) gibi pek çok yeni teknolojiye hızla adapte olunan, çok kültürlülük, küreselleşme ve alternatif medya gibi terimlerin sık sık kullanıldığı bir dönem olarak hatırlanabilir. 21. Yüzyılda akıl almaz ilerlemelerle yeni teknolojik gelişmeler arasında yer alan gen tedavileri, tasarlanmış bebekler, klonlama, robotik teknolojiler gibi pek çok alandaki buluşlar yine bu on yıl (1990-2000) içinde hayata geçmeye başlamıştır.

Aynı zamanda 1945’ten 1991’e kadar sürmüş olan soğuk savaşın sona ermesi, Berlin duvarının yıkılması ve SSCB’nin dağılması, Neoliberalizm yoluyla sermaye piyasalarının kitlesel hareketliliğinin devam ederek, dünya genelinde ve ülkeler içinde ekonomik ve siyasi gücün yeniden hizalanmasına ve yeniden konsolide edilmesine yol açması (http-1), Köylüoğlu’nun da ifade ettiği gibi Japonya’nın “batamayacak kadar büyük” olarak nitelendirilen ekonomisini vuran kriz ve Japonya karşısında G. Kore ve Çin ekonomisinin atağa geçmeye başlaması, Körfez savaşı, Avrupa birliğinin Euro’ya

geçişi, 90'lı yıllarda Dünya ekonomisi ve siyaseti hakkında önemli gelişmelerden bazılarıdır (http-1).

Türkiye’de ise 90’lı yıllar; terör, faili meçhul cinayetler, siyasi tutukluluklar, Susurluk kazası, Sivas katliamı, gibi olaylar nedeniyle Cumhuriyet tarihinin en karanlık yılları olarak anılmaktadır. Ayrıca, Neoliberal uyum politikaları ile sermayenin kısıtlılıklarının kalkması, özelleştirmeler, AB Gümrük Birliği’nin sağlanması, AB uyum sürecinin başlaması, depremler, maden göçükleri, yüksek enflasyon, işçi, memur eylemleri gibi pek çok ekonomik, siyasal ve sosyal konu ile 90’ların önemli dönüm noktaları içerdiğini söylemek yanlış olmaz. 1980 askeri darbesinin baskıcı ve yasakçı rejimi- istisnai bazı yaratıcı çözümler ya da yasak delme hamleleri olsa da- genel olarak sanatı ve sanatçıyı da sıkıştırmış bir dönem olmuş, ardından gelen doksanlarda ise sınırların kalkması, finansal, siyasal, sosyal alanda yapılan özgürlükçü hamleler ile sanat alanında önemli kırılmalar yaşanmıştır.

Türkiye’de özellikle 1990’lı yıllar ile anılan faili meçhul cinayetler, toplumsal travmaya neden olan olayların başında yer alır. Öyle ki; faili meçhul cinayetlerde hayatını kaybeden insan sayısı binlerle anılmaktadır. Rengin Aslan’ın haberine göre;

1990'lar denilince akla ilk gelen kelimelerden biri olan faili meçhullerin sayısı 1995 yılında komisyonun tespitine göre 908 idi. Bunlara sadece Doğu'daki cinayetler değil, Türkiye'yi sarsan Uğur Mumcu, Bahriye Üçok ve Çetin Emeç gibi Batı'da işlenmiş cinayetler de dahil edilmişti. Ancak sayıyı bine yaklaştıran Güneydoğuda yaşanan cinayetlerdi (http-2).



Görsel 1.1. Tomur Atagök, “Uğur Mumcu”, 1999 (Döngüsel izler Sergisi)

M.Türk ve B. Bulut'un Milliyet gazetesindeki haberine göre (26.01.2012); Coşkun Üsterci¹, 1990'lı yıllarda yoğun insan hakları ihlalleri yaşandığını dile getirmiş, faili meçhul ölümlerin artışı ile ilgili; “1990'lı yılların başında neden arttığına baktığımızda, karşımıza Kürt sorunu çıkıyor. Devlet, kontrgerilla ve harp yöntemlerine yönelince ağır hak ihlalleri yaşanmaya başlıyor” demiş ve yargısız infaz, dur ihtarı ve rastgele ateş açma nedeniyle yaşam hakkı ihlallerinin sayısının 1684, toplam faili meçhullerin de 6-7 bin civarında olduğunu tahmin ettiğini aktarmıştır (http-3). Ahmet Taner Kışlalı, Av. Metin Can, Bahriye Üçok, Çetin Emeç, Eşref Bitlis, Dr. Hasan Kaya, Ferhat Tepe, Gaffar Okkan, Metin Göktepe, Muammer Aksoy, Musa Anter, Turan Dursun, Uğur Mumcu, Vedat Aydın gibi isimler faili meçhul cinayetlerde ya da yaşam hakkı ihlalleri sonucu hayatını yitirenler arasındadır.

2 Temmuz 1993'te Sivas, Pir Sultan Abdal Şenlikleri'nin ikinci günü bir grup radikal İslamcının başlattığı olaylar sonucu yaşanan Sivas Katliamı, 90'lı yılların ve Türkiye tarihinin en kara lekesi olarak toplum hafızasına kazınmıştır. Sivas Katliamı ya da Madımak Katliamı olarak anılan olayda laiklik ve Alevilik karşıtı gerici bir grup; şenlikler için kente gelen konukların kaldığı Madımak Oteli önüne yürüyerek, gerici sloganlar eşliğinde oteli ateşe vermişlerdir. 33 düşünür, şair, yazar, sanatçı, ozan ve diğer konuklar ile 2 otel çalışanı yanarak ya da dumandan boğularak yaşamını yitirmiş, Aralarında Aziz Nesin'in de bulunduğu 51 kişi ise yaralı olarak kurtulmuştur. Dönemin İşçileri Bakanı Mehmet Gazioğlu'nun, Nesin'in şenlik açılışında yaptığı konuşmada halkı tahrik ettiğini dile getirmesi üzerine, Aziz Nesin olaylardan sonra yaptığı basın açıklamasında (http-4), Gazioğlu'nun açıklamalarını ve olayları basitleştirmeye çalışan dönemin hükümet yetkililerini sert bir dille eleştirmiştir (http-5). Sivas katliamının yarattığı acı ve travma toplumsal hafızada derin etkiler bırakmış, müzik, tiyatro, edebiyat ve plastik sanatlar gibi pek çok farklı disiplinde yansıtılmış ve aktarılmıştır. Moğollar'ın bestelemiş olduğu “İssızlığın Ortasında”, Genco Erkal'ın yazıp yönettiği, müziklerini Fazıl Say'ın bestelediği “Sivas '93”adlı belgesel tiyatro oyunu, Ulaş Bahadır'ın yazıp yönettiği “Madımak: Carina'nın Günlüğü (Sivas 93)” adlı sinema filmi, Hakan Gürsoytrak'ın “Her Şey Öyle Sıradan Ki-Madımak” adlı resmi, çok sayıda sanat eserinden bazılarıdır (Bkz. Görsel 1.2.).

Katliamın ardından başlayan hukuki süreç halen sürse de 1993 yılından günümüze

¹ Türkiye İnsan Hakları Vakfı (TİHV) Yönetim Kurulu üyesi.

kadar sorumlular kamu vicdanını tatmin edecek şekilde cezalandırılmamıştır. 2012 yılında, davanın yedi sanığıyla ilgili olarak zamanaşımı kararı alınmıştır. Katliamın gerçekleştirildiği Madımak Otel, Alevi kamuoyunun tepkilerine rağmen 2009 yılına kadar kebabçı olarak hizmet vermiştir. 2010 yılında kamulaştırılan bina 2011 yılında Bilim ve Kültür Merkezi olarak hizmete açılmıştır (Çavdar, 2020).



Görsel 1.2. Hakan Gürsoytrak, “Her Şey Öyle Sıradan Ki-Madımak”, 146 cm. x 192 cm., Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1997

Doksanlı yılların belki de en çok tartışılan ve yankıları halen devam eden olaylarından biri de siyasetin ve devlet organlarının mafya ve suç örgütleri ile ilişkisinin tartışılmasına neden olmuş olan “*Susurluk Kazası*”dır. *Susurluk Skandalı* olarak da anılan kaza, 3 Kasım 1996’da Balıkesir-Bursa karayolu, Susurluk ilçesinde bir otomobilin kamyonla çarpışması sonucu üç kişinin ölümü ile sonuçlanmış, kimliklerinin açığa çıkması ile olay derin devlet olarak tanımlanan siyasi bir boyut kazanmıştır. BBC Türkçe’nin 24 Mayıs 2021 tarihli haberinde olayın detayları şöyle ele alınır;

Aracın içinde bulunan eski Emniyet Müdür Yardımcısı Hüseyin Kocadağ, Gonca Us ve Mehmet Özbay olay yerinde hayatını kaybetti. Dönemin Doğru Yol Partisi Şanlıurfa Milletvekili Sedat Bucak ise yaralı kurtuldu. Olayın hemen ardından Mehmet Özbay kimliğini taşıyan kişinin birçok suçtan Uluslararası Polis Teşkilatı (Interpol) tarafından aranan Abdullah Çatlı olduğu anlaşıldı. Böylece bu olayı, basit bir trafik kazası olmaktan çıkaran bir süreç başladı. Zira Çatlı, özellikle 1970’lerdeki bir dizi karanlık olayla bağlantılı olduğu iddia edilen bir isimdi. (...) Otomobilin içindeki kişilerin kimliği, kazayla

birlikte "mafya-siyaset-devlet" üçgeninde, aslında öncesinde de konuşulan ancak ispatlanamayan bir dizi karmaşık ama karanlık ilişkinin su yüzüne çıkmasına yol açtı. Bu ilişkiler ağı bugün de halen tartışmaların odağında bulunuyor (<http-6>).



Görsel 1.3. Hale Tenger, “Devren Satılık”, *değişken ölçüler*, 1997

Skandalın ardından kamuoyunda devlet-mafya-siyaset üçgenindeki kirli ilişkilerin ortaya çıkarılması isteği toplumun geniş bir kesiminde “sürekli aydınlık için 1 dakika karanlık” ismi verilen eylemler ile ortaya konulmuştur. Sanatçılar da Türkiye gündemini etkileyen bu olaylar karşısında çeşitli biçimlerde tepkiler vermişlerdir. Örneğin Canan Şenol 60 saniye boyunca çılgık atarak gerçekleştirdiği performans ile protestolarda yer almıştır. Hale Tenger ise kişisel sergisi için çalışırken Türkiye gündeminin Susurluk Kazası ile değişmesi sonucu yeni bir iş ürettiğini belirtmektedir (Bkz. Görsel 1.2.). Tenger Özge Ersoy’ a verdiği röportajında “Devren Satılık” isimli enstalasyonu için şöyle söylemektedir:

“Susurluk Kazası olduğunda Galeri Nev’deki sergim için başka bir iş hazırlıyordum. Ancak kazanın ortaya çıkardığı manzara karşısında, yaptığım iş bana steril geldi. Susurluk Kazası ve ortaya çıkardığı manzara bende kusma hissi uyandırmıştı. Sonuçta stüdyomu galeriye taşıdım. Atölyemin galeriye kusması olarak tarif ediyordum bu yerleştirmeyi”(http-7)

“Bulutsuzluk Özlemi”nin 1998’de çıkardığı “yol” albümünde yer alan “seni görmem lazım” şarkısının sözleri, sanatçı gözünden doksanlı yılların gündeminin bir özetidir;

SENİ GÖRMEM LAZIM

Soba dumanı kokan mahallelerde

Kaybolduğumun şehri

Ciğerler iflas etti

Atıfet isyan etti

Ormanlar işgal oldu

Dereler denizler bok doldu

Yürümek zor

Koşmak çok zor

Tahammülüm sınırlarında

Balık kokan loş sokaklarında

Yürümeyi sevdiğimin şehri

Faili meçhul cinayetler

Belki pusuda seni bekler

Tıka basa minibüse binemedim

Gideceğim yerlere gidemedim

Yürümek zor

Koşmak çok zor

Tahammülüm sınırlarında

Seni görmem lazım

Seni görmem lazım

Seni bulmam lazım

Seni sevmem lazım

Cumartesi analarıyla

Cop yediğiminin şehri

Manisalı gençlere zulmettiler

Gazeteci Metin'i katlettiler

Tarikat, ticaret, siyaset

Devlet, mafya, aşiret

Yürümek zor

Koşmak çok zor

Tahammülüm sınırlarında (http-8).

Türkiye’de terör, doksanlı yıllarda geniş çaplı ve büyük kayıplara neden olmuş diğer bir toplumsal sorundur. Çeşitli etnik ya da dini gruplar ve cemaatler, ayrılıkçı gruplar, PKK terör örgütü gibi pek çok yapılanmanın saldırıları sonucu binlerce sivil,

asker ve polisin hayatını kaybetmesi ve her gün duyulan şehit haberleri ile bu yıllarda tırmanışa geçen terör olayları toplum gündemini derinden etkilemiştir. Rengin Aslan (http-9), “Bayrağa sarılı tabutlar ve devlet ricalinin katıldığı cenaze törenleri o yılların en sık görülen fotoğraflarındandı” diyerek dönemi, gazeteci gözüyle özetlemiştir.

PKK terör örgütünün elebaşı olarak bilinen Abdullah Öcalan’ın 15 Şubat 1999’da Kenya’nın başkenti Nairobi’de yakalanarak Türkiye’ye getirilmesi ve Kürtlerin demokratik ve insani haklarını sosyal ve siyasal mecralarda kullanmalarının önünü açan çalışmalar ile çok büyük kayıplar verilen çatışmalar görece azalmış olur. Öcalan’ın yakalanması, 16 Şubat 1999’da dönemin Başbakanı Bülent Ecevit’in yaptığı “Abdullah Öcalan Türkiye’dedir” açıklamasıyla halka duyurulmuştur. Türkiye’ye getirilmesinden sonra Marmara Denizi’ndeki İmralı adasında bulunan İmralı Cezaevi’ne konulmuş, 29 Haziran 1999’da yapılan son duruşmada, ayrılıkçılık ve vatana ihanet nedeniyle oybirliği ile idama mahkûm edilmiştir. Karar 25 Kasım 1999’da Yargıtay 9. Ceza Dairesi tarafından onanmış 2002’de Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin idam cezasını kaldırması sebebiyle Öcalan’ın cezası ağırlaştırılmış müebbet hapse çevrilmiştir (http-10).

Türkiye’de doksanlarda, sel, maden kazaları, iş kazaları, deprem gibi afet ve kazalarda binlerce yurttaş yaralanmış ya da yaşamını yitirmiştir. Bu felaketlerin en büyüğü, 17 Ağustos 1999’da yaşanan Kocaeli, Gölcük merkezli depremdir. Richter ölçeğine göre 7,4 Mw büyüklüğünde gerçekleşen deprem, sadece tüm Marmara Bölgesi’nde değil, Ankara’dan İzmir’e kadar geniş bir alanda hissedilmiştir. Depremde resmî raporlara göre, 48.901 yaralanma olmuş, 18.373 kişi hayatını kaybetmiştir. 285.211 ev, 42.902 iş yeri hasar görmüştür. Ayrıca 133.683 çöken bina ile yaklaşık 600.000 kişi evsiz kalmıştır. Yaklaşık 16.000.000 insan, depremden değişik düzeylerde etkilenmiştir. Bu nedenle Türkiye’nin yakın tarihini derinden etkileyen en büyük afettir.

1999’un Eylül ayında Uluslararası İstanbul Bienalinin altıncısı planlanmaktayken ağustos ayında yaşanan deprem felaketi sanat dünyasını da derinden etkilemiştir. Bu dönemde yapılacak olan pek çok etkinlik iptal edilmişse de İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, bienali iptal etme fikrinden vazgeçmiş, depremzedeler yararına bir müzayedede düzenleme kararı alarak, uluslararası bir etkinliğin deprem felaketine yardım elini uzatması ile anılmıştır. Pek çok sanatçı eserini müzayedeye bağışlamış ve bienal kapsamında depremin açtığı yaraların iyileşmesine katkıda bulunmayı amaçlayan etkinlikler düzenlenmiştir (http-11).

17 Ağustos Marmara Depreminin üzerinden 87 gün geçtikten sonra, henüz depremin yaraları sarılmaya çalışılırken, ikinci büyük bir deprem daha meydana gelmiştir; 12 Kasım 1999 Düzce depremi. Düzce, Akçakoca, Cumayeri, Çilimli, Gölyaka, Gümüşova, Kaynaşlı ve Yığılca'da toplam 2.678 kişi de yaralanmış, 710 kişi hayatını kaybetmiştir(http-12).

Türkiye’de doksanlı yılların siyasal ve sosyal durumu ele alınırken ekonomik durumu ise, özelleştirme politikaları, serbest piyasa ve yüksek enflasyon olarak özetlenebilir. Küreselleşme kavramının benimsendiği dünya genelinde değişen siyasi haritalar ve ekonomik yapılar Türkiye’de neoliberal uyum politikaları ile sermayenin kısıtlılıklarının kalkması, kamu kurumlarındaki özelleştirmeler, AB Gümrük Birliğinin sağlanması, AB uyum sürecinin başlaması gibi konular ile karşılık bulmuştur. “Küreselleşme” dönemin en moda ve sevilen kavramı iken 90’ların sonuna doğru eleştirilmeye başlanmıştır. Bu durumu Osman Odabaş, 1990 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Politik Görüntü ve Eleştiri başlıklı tezinde aşağıdaki şekilde ifade etmiştir;

Doğu Bloğu’nun çökmesiyle beraber kültürler ve toplumlar arası ekonomik ve düşünsel bir geçiş dönemi başlamıştı 1990’larla beraber küreselleşme kavramıyla tanıştık. Birinci küreselleşme dalgası olarak bilinen bu süreçte hukuk, insan hakları, ulusların demokratikleşmesi gibi kavramlardan bahsedildi. Ulus devletin kendi içine kapalı modeli artık geçerli değildi. 2000’lere doğru ise neoliberal sermayeler ve bu doğrultuda yürütülen politikaların kaçınılmaz sonucu olan ikinci küreselleşme dalgası ile birlikte gelen parçalanma, yersiz yurtsuzlaşma ancak her yerin bir olması, “global köy” tartışmalarını da beraberinde getirdi. İlk aşamada kutlanan küreselleşme şimdi diğer yüzünü gösteriyor ve eleştirilerin odağına yerleşiyordu (Odabaş, 2012, s.161)

Türkiye yeni milenyuma 90’larda da sık sık yaşanan yüksek enflasyon ile girmiştir. 1995 yılında, AB ile Gümrük Birliğinin sağlanması, dış ticaretteki liberalleşmeyi sembolize ederken özelleştirmeler ile tekeli sermayeye aktarılan büyük kaynaklar nedeniyle sıcak paraya ve borçlanmaya dayalı bir büyüme söz konusudur. 5 Nisan 1994 kararları ile IMF ile 16. stand-by anlaşması yapılarak yeni krediler alınmış, şok uygulamalarla mali piyasalara istikrar sağlanmaya çalışılmıştır. 1997’den 1999’un sonuna kadar Türkiye’de ciddi bir cari açık sorunu olmamıştır. Ancak sermaye hareketlerinin serbestleşmesi, farklı yapısal sorunları beraberinde getirmiştir. Piyasaların kısa vadede spekülasyon kazançları hedefleyen uluslararası sermaye hareketlerine açılması dış borç stokunun yükselmesine neden olurken cari açığı artırmış, ekonomide iç ve dış kırılganlıklar yaratmıştır (Rastgeldi, 2019, s.24).

2001 yılına gelindiğinde ise zayıf bankacılık sistemi ve zaten kırılğan olan ekonomi nedeniyle finansal alanda zemini oluşan kriz, siyasal alanda yaşanan “Anayasa Kitapçığı Krizi” ile patlak verir ve “Kara arşamba” olarak adlandırılan büyük bir ekonomik kriz yaşanır.

2001 krizinin neden olduğu finansal değişiklikler ve özel sektörün sınırsız güç kazanması sanat piyasasını da etkilemiştir. Dönemin ekonomik gelişmelerinin sanat eseri ve sanat piyasasına etkileri, Rastgeldi’nin tezinde şu cümlelerle yer alır;

Sermaye bolluğu, spekülatif enstrümanlara olan ilginin artışı, ülkenin çok büyük sermaye gruplarının, özel müzeler, büyük popüler sergiler ya da uluslararası sanat etkinliklerine sponsorluklar yoluyla sanat alanında yatırımlar ve girişimlere imza atmasına paralel bir şekilde sanat yapıtı da bir yatırım enstrümanı olarak bu dönemde yükselişe geçmiştir (Rastgeldi, 2019, s.25).

2008 yılına gelindiğinde ise tüm dünyayı etkileyen küresel ekonomik kriz, Türkiye’de de hissedilmiştir. Tarihte ilk küresel kriz olarak anılan ve halen etkileri devam eden bu krizin aşamalarını Mahfi Eğilmez, konu ile ilgili yazısında şu şekilde ifade eder;

İçinde yaşadığımız küresel krizin ilk aşamasını, ABD’de başlayan 2008 Krizi olarak kabul ediyoruz. O aşamada kriz henüz tam anlamıyla küresel yapıda değildi. Krizin küreselleşmesi, ABD’deki krizin hızla Avrupa ve Japonya’yı etkilemesiyle ortaya çıktı. Buna da küresel krizin ikinci aşaması diyoruz. Bu iki aşamada, krizin gelişme yolundaki ülkeler üzerindeki etkisi görel olarak zayıf kaldı. O nedenle ilk iki aşamada gelişmiş ülkelerin durumunu gelişmekte olan ülkelerin dengelediğini söyleyebiliriz.

Küresel krizin üçüncü aşaması aslında Covid–19 pandemisinin ortaya çıkmasından önce başladı. Bütün parasal genişleme önlemlerine karşılık Avrupa ve Japonya’nın toparlanamaması ve Çin’in büyüme ivmesini kaybetmesiyle sıkıntılar 2019 yılının son çeyreğinde su yüzüne çıkmaya başlamıştı. Arkasından 2020 yılının ilk çeyreğinde Covid–19 pandemisiyle birlikte gelişmekte olan ülkeler de krize girdiler.

Bugün içinde bulunduğumuz aşama bütün dünyayı kapsar hale gelmiş bulunan krizin üçüncü aşamasıdır([http-13](http://13)).

Türkiye’nin ekonomik özgeçmişinde hemen hemen her dönem karşılaşılan ekonomik krizler ve yüksek enflasyon, içinde bulunduğumuz dönemde de oldukça sert biçimde hissedilmektedir. 2020’de ortaya çıkan Covid 19 Pandemisi² öncesinde, 2018’de

² Yeni Koronavirüs Hastalığı (COVID-19), ilk olarak Çin’in Vuhan Eyaleti’nde aralık ayının sonlarında solunum yolu belirtileri (ateş, öksürük, nefes darlığı) gelişen bir grup hastada yapılan araştırmalar sonucunda 13 Ocak 2020’de tanımlanan bir virüstdür. Salgın başlangıçta bu bölgedeki deniz ürünleri ve hayvan pazarında bulunanlarda tespit edilmiştir. Daha sonra insandan insana bulaşarak Vuhan başta olmak üzere Hubei eyaletindeki diğer şehirlere ve Çin Halk Cumhuriyeti’nin diğer eyaletlerine ve diğer dünya ülkelerine yayılmıştır. 1. 06.2022 tarihi itibarıyla dünya genelinde 6. 289. 371, Türkiye’de ise 98.961 ölüm vakası gerçekleşmiştir([http-14](http://14)).

de ekonominin ciddi bir krizde olduğuna hem parasal hem de reel göstergeler işaret etmektedir. Döviz kurundan borç stoklarına, işsizlikten düşük istihdama, enflasyondan bütçe açıklarına kadar ülke ekonomisi çoklu krizler içindedir (http-15).



Görsel 1.4. Neş'e Erdok, "Açız", 160x130 cm, 2018, Tuval Üzerine Yağlıboya

Pandemi önlemleri, hizmet sektöründe pek çok iş yerinin açık tutulamaması, zaman zaman da üretim sektöründe yapılan kapanmalar ile 2020 yılının da zor geçmesine neden olmuştur. Cumhurbaşkanlığı tarafından önerilen ekonomik politikaların da etkisiyle 2021 yılında rekor kıran dolar kuru neredeyse 18 TL'yi görmüştür. Dolar kurundaki yükseliş *kur korumalı mevduat* olarak adlandırılan düzenleme ile geriye çekilmiştir. Ancak 2022 yılında da pek çok ürüne sıklıkla gelen zamlar enflasyonun ağırlığını hissettirir. Uğur Gürses, 04 Mart 2022, T24'te yazdığı yazısında Enflasyonun, TÜİK verilerine göre yıllık yüzde 54,4'e yükseldiğini belirtmiştir (http-16).

2000'li yıllarda Türkiye'nin siyasal yapısını şekillendiren koşulları analiz edebilmek için 1980-2000 yılları arasındaki süreçlere bakmak gerekir. Toplumsal, siyasal ve ekonomik etmenlere yukarıda değinildiğinden siyasi gelişmelerden genel olarak bahsetmek gerekir; 2001 ekonomik krizinin sonuçları olan yeni ve radikal düzenlemelerle Türkiye ekonomisinin kapitalist sistemle entegrasyonu için önemli adımların atılmasıyla birlikte, hızlı dış kaynak girişleri likidite bolluğu yaşanmasını sağlayarak yeni bir süreci başlatmıştır. Ancak krizin neden olduğu sosyal sorunların getirdiği sıkıntılar ve 2002'de

Başbakan Bülent Ecevit'in sağlık durumunun kötüleşmesi ile ilgili tartışmalar sonucu, Başbakan yardımcısı Devlet Bahçeli'nin kararı ve yapılan meclis oylaması ile 3 Kasım 2002'de seçime gidilmesi kararı alınmıştır (Rastgeldi, 2019, s.24). Seçim, önceki koalisyon hükümetinin meclise giremeyip Adalet ve Kalkınma Partisi'nin tek başına iktidar olması ile sonuçlanmıştır. Ancak AK Parti Genel Başkanı Recep Tayyip Erdoğan siyaset yasağı nedeniyle bu dönemde aday olamamıştır. Dönemin Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer, AK Parti Kayseri Milletvekili Abdullah Gül'ü hükûmeti kurması için görevlendirmiş, 18 Kasım 2002'de 58. Hükûmet kurulmuştur. Ak Parti Genel Başkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın, 9 Mart 2003 Siirt milletvekili yenileme seçiminde parlamentoya girmesinden sonra, Abdullah Gül başkanlığındaki Hükûmet 11 Mart'ta istifa etmiş, Erdoğan başkanlığındaki 59. Hükûmet 14 Mart 2003'te kurulmuştur ([http-17](#), [http-18](#)).

Kasım 2002 yılından itibaren yönetimde olan AK Parti hükümetleri süresince üç kez halk oylamasına gidilerek köklü anayasa değişiklikleri yapılmış, toplam 14 kez sandığa gidilmiştir. Bu dönemde yapılan ilk halk oylaması, 21 Ekim 2007'dir. Referandumda; Cumhurbaşkanının halk tarafından seçilmesi başta olmak üzere anayasa değişikliklerini içeren bir taslak hazırlanmış ve %68,95 evet oyu alarak yürürlüğe girmiştir.

12 Eylül 2010'da ise yine bir referandum düzenlenerek yeni anayasa taslağı halk oylamasına sunulmuştur. Yeni taslak, Anayasa Mahkemelerinin yeniden yapılandırılması, Hakimler ve Savcılar Yüksek Kurulunun yeniden yapılandırılması gibi pek çok önemli maddeyi barındırır. Hükümetin referandum için yürüttüğü kampanyalarda ise en çok; “vesayetçi anlayışla hesaplaşmak” ve “12 Eylül 1980 darbesi ile yüzleşmek” vurguları yapılmıştır. Referandum sonucunda oyların %57,88'i “evet” olmuştur ([http-19](#)).

2011 yılında, Türkiye'nin sınır komşularından Suriye'de başlayan iç savaş, halkı güvenli bölgeler arayışına iterek zorunlu göçe maruz bırakmıştır. Türkiye'de Nisan 2011 tarihinden itibaren Suriyelilere yönelik “açık kapı politikası” uygulayacağını ilan ederek 100.000 kişinin kritik eşik olduğu dile getirilmiş, ancak Suriye'den gelen göç dalgası beklentinin ötesinde gerçekleşmiştir. Türkiye, sürenin uzaması ve sayının dramatik şekilde artmasına rağmen Suriyelileri kabul etmeye devam etmektedir (Ayrıca 2021 yılında Taliban'ın Afganistan'a girmesi ile birlikte yoğun bir Afgan sığınmacı dalgası da başlamıştır). Sürekli büyüyen mülteci popülasyonu Türk toplumunu ekonomik, sosyal ve elbette siyasi bakımdan etkilemektedir. Plansız olarak gerçekleşen sığınmacı kabulü,

göçmenler açısından da barınma, beslenme, eğitim, gibi çeşitli konularda problemlere yol açmaktadır (Ağır, O ve Sezik M., 2015, s.96).



Görsel 1.5. İrfan Önürmen, “Çadırkent”, Beton, 2018

2013 yılında meydana gelmiş, Türkiye toplumsal olayları tarihinde önemli bir yer tutmuş ve halen konuşulur olan “Gezi Olayları” değinilmesi gereken bir diğer konudur. “Gezi Direnişi” olarak da anılan olaylar; ismini aldığı, Taksim Gezi Parkı'na AVM, otel, rezidans kullanımı için *Topçu Kışlası*'nı yeniden inşa etmek üzere hazırlanmış *Taksim Yayalaştırma Projesi* çerçevesinde imar izni olmadan yeniden inşa edilmesini engelleme eylemi olarak başlamıştır (http-20),

27 Mayıs 2013 tarihinde iş makinelerinin parka girmesinin ardından bu haberin sosyal medya aracılığıyla kısa sürede yayılması sonucunda -Sivil Toplum Kuruluşları ve örgütleri içeren- “*Taksim Dayanışması*”nın çağrısına gelen 80-100 kişilik bir grubun çalışmaları durdurmaya çalışmasına polis orantısız müdahalede bulunmuştur. Devam eden günlerde polis müdahalelerinin şiddetini arttırması ve dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın inşaatın yapımında ısrarcı açıklamaları, protestoların, otoriter yönetim uygulamalarına karşı bir isyan hareketi olarak öncelikle Ankara, İzmir gibi büyükşehirlerle ve ardından da 79 ile yayılarak toplumsal bir hareket haline gelmesine neden olmuştur. İçişleri Bakanlığı'nın 23 Haziran 2013'te yaptığı açıklamaya göre Bayburt ve Bingöl hariç 79 ilde düzenlenen eylemlere toplam 2,5 milyon kişi katılmış, bundan daha fazla kişi de sosyal ağlar aracılığıyla görüşlerini aktarmışlardır. Olaylar sonucunda 9063 kişi yaralanmış, 8 sivil (Mehmet Ayvalıtaş, Abdullah Cömert, Ethem Sarısülük, Ali İsmail Korkmaz, Ahmet Atakan, Berkin Elvan, Burak Can Karamanoğlu, Mehmet İstif ve Elif Çermik) ve 2 güvenlik görevlisi (polis

komiseri Mustafa Sarı ve polis memuru Ahmet Küçüktağ) hayatını kaybetmiştir (http-20).



Görsel 1.6. Gezi Parkı girişine kurulan Devrim Müzesi, 2013

Sivil, barışçıl bir halk hareketi olduğu belirtilen “Gezi direnişi” sürecinde ortaya çıkan, sanat ve mizah ile yoğrulmuş yaratıcı eylem biçimleri pek çok sosyolog, toplum bilimci, tarihçi, sanatçı ve araştırmacı tarafından değerlendirilmiştir. Gezi eylemleri sırasında sanatsal düşünüşün sonucu olarak ortaya çıkan performanslar olduğu gibi, sanatçıların dönem ile ilgili yapmış olduğu çalışmalar da mevcuttur. Buna örnek olarak Eda Soylu’nun çalışmalarından örnekler 4. Bölümde ele alınmıştır.



Görsel 1.7. Erdem Gündüz, “Duran Adam”, performans, 2013, Taksim Meydanı, İstanbul

Park sakinlerinin Taksim meydanından tahliyesiyle birlikte Gezi eylemlerinin sürekli dönüşerek yeni biçimlerle ortaya çıkmasının en etkili formlarından biri olarak, sanatçı Erdem Gündüz’ün gerçekleştirdiği “Duran Adam” performansı gösterilebilir. Tek başına, yalın, sessiz bu “duruşun” etkisinin gücü, Gündüz’ün tekilliğini kaybetmeden toplumsal bir bedene dönüşmesine neden olmuştur (Bkz. Görsel 1.6.). Saatler geçtikçe performansa çevreden katılan “duran adam”larla meydan kalabalık ve sessiz bir pasif

direnışin merkezi olmuş, yarattığı yankı ile farklı illerde de uygulanmaya başlamıştır. Gündüz’ün, hareketsiz ve sessiz performansı, rastlantısal oluşumlara açık ve yansıtıcı yönüyle, John Cage’in 4 dakika 33 saniye süren sessizlikten ibaret eserine benzetilebilir. Buradaki sessizlik piyanonun hiçbir notasına basılmamasıyla ilgilidir ve böylelikle çevresel sesler esere dolaylı olarak dahil edilmiş olur. Eser, kendi içinde bir yapısı, birliğı, ahengi olan müzik formu beklentisine karşı rastgele, düzensiz, kontrolsüz seslere yer açar. “Sessizliğı söyleyen” piyano, müzik ve müzik-olmayan, sessizlik ve gürültü arasındaki sınırda konumlanır ve kendi sessiz mevcudiyeti aracılığıyla öteki sesi, kendi dışındaki tüm gürültüyü yalnızca duymaya değıl, dinlemeye davet eder (http-21).

2014 yılında dünya madencilik tarihinin en acı olaylarından biri olarak kayıtlara geçmiş olan “Soma faciası” 13 Mayıs 2014 tarihinde Manisa’nın Soma İlçesi’ndeki yeraltı kömür ocağında meydana gelmiştir. Faciada 301 maden emekçisi yaşamını yitirmiştir. Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliğı’nin hazırladığı raporda söz konusu olay, yirmi birinci yüzyılın en büyük maden kazası olarak nitelenmekte olup, içinde bulunduğumuz yüzyılda böylesi bir facianın yaşanmış olmasının, Dünya madencilik çevreleri tarafından şaşkınlıkla karşılanmış olduğı belirtilmiştir. Raporda ayrıca işçi sağığı ve güvenliğınden uzak koşullarda, düşük ücretle, günde 10 saate kadar çalıştırılan maden işçisinin hayatına mal olan nedenler; uygulamaya konulan özelleştirme, taşeronlaştırma, rödovans (kiralama), örgütsüzleştirme, sendikasızaştırma, köleci çalışma sistemi, kamu madenciliğinin yok edilmesi ve kamu kurumlarında uzun yıllar sonucu elde edilmiş olan madencilik bilgi ve birikiminin dağıtılması gibi neoliberal politikalar, kamusal denetimlerin yeterli ve etkin bir biçimde yapılmaması olarak açıklanmıştır (Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliğı, 2014, s.8-9).

“YANAN BİZDİK SİZ KÖMÜR SANDINIZ

Canı cehenneme rahat uyuyanın
Kapısını örtenin perdesini çekenin
Yüreğı yalnız kendiyile dolu olanın
Duvarları ancak çarpınca görenin
Canı cehenneme başkasının yangınıyla
Evini ısıtıp yemeğini pişirenin.”

şükrü ERBAş



Görsel 1.8. Neş'e Erdok, “Soma” 130x180 cm, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya

Ağustos ayında ise, Türkiye önemli bir seçim için yine sandığa gitmiştir. 10 Ağustos 2014'te Türkiye'de halk oylaması ile yapılan ilk Cumhurbaşkanlığı seçimi gerçekleşmiştir. Seçimler, AKP Genel Başkanı ve Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'ın birinci turda %51,79 oy alarak seçimi kazanması ile sonuçlanmıştır. Karşısında yer alan diğer adaylar ise CHP ve MHP'nin ortak çatı adayı Ekmelettin İhsanoğlu ve HDP'nin adayı Selahattin Demirtaş olmuştur.

2000'li ve 2010'lu yıllarda terör örgütleri yapılanmaları ve saldırılarının devam ettiği görülür. Türkiye'de 6 Ocak 2015'te, ilk kez Irak ve Şam İslam Devleti (İŞİD terör örgütü) ile bağlantısı bulunan bir kişi tarafından İstanbul'da bir intihar eylemi düzenlenmiştir. 7 Haziran seçimlerine 48 saat kala Diyarbakır'da HDP'nin mitinginde iki ayrı patlama meydana gelmiş ve 5 kişi yaşamını yitirmiştir. 20 Temmuz 2015'te Şanlıurfa'nın Suruç ilçesinde düzenlenen bombalı saldırıda, 100'den fazla kişi yaralanmış, 34 kişi yaşamını yitirmiştir. 10 Ekim 2015'te ise Ankara'da iki kişi tarafından üç saniye arayla infilak ettirilen patlayıcılar sebebiyle 109 kişi yaşamını yitirmiştir (http-22). Şiddet olaylarında özellikle Mart 2016 ile Eylül 2016 arasında önemli bir artış görülmüş, en fazla kayıp Ağustos 2016'da olmuştur. 21 ayda 21 intihar saldırısı gerçekleşmiş ve 497 kişi yaşamını yitirmiştir.

Ocak 2015' ten itibaren, artarda gerçekleşen terör saldırılarının neden olduğu korku, endişe ve umutsuzluk dolu bir atmosfer oluşmuş, toplumun büyük bir kısmı evinden çıkmaya çekinir olmuştur. Sanatçı refleksi ile bu korku bulutunu dağıtmak isteyen, üstüne yürüyen Şükran Moral, her zamanki tabulara kafa tutan tavrı ile bir performans düzenlemiştir. “Tehlikeli” olarak addedilen yerlere giderek aşk şarkıları söylemiştir (Bkz. Görsel 1.8.). Moral;



Görsel 1.9. Şükran Moral, “Performans” 20 Mart 2016, İstanbul

Bir sanatçı olarak terörün bizde yarattığı korkuya ‘dur’ deme zamanı geldiğini düşünüyorum. Birbirinden korkan insanlar olduk. Sevgisizlik ve nefret ortamı yaratıldı. Artık sansürsüz adım atılamıyor, her hareketimiz gözetim, baskı içinde, sanatın damarları çok zayıfladı. Her durumda sanat yapılabilir. Kendi adıma bir tavır koymak istiyorum. Yasaklanan ve canlı bomba tehlikesi olan her yere gitmek. Evet, meydan okumak! Ve bunu Periscope’tan yayınlamak istiyorum. Herkes davetli. Korku esaretine boyun eğmiyoruz. Tehlikede olan, korkuyla yaşayan sizsiniz. Bu sözlerim slogan gibi gözükse de aslında bu teröre karşı, aşkı, sevgiyi isteyen bir eylem. Tercihim sanatın karşı çıkan ve başkaldıran yanı. Sanatsal eylemimi 20 Mart içinde yapmaya karar verdim. Meydanlarda, metroda ve AVM’lerde. Bütün tehlikeli diye işaretlenen yerlerde(http-23).

Bu satırları sosyal medyada paylaşarak kendisini sokağa atmış ve meydan, metro, AVM gibi “gitmeyin” denilen yerlere giderek performansını gerçekleştirmiştir. Hande Çayır’ın röportajından, Moral’ın Performansı hakkındaki bazı detayları okuyabiliriz:

Tabuları yıkmak benim için bir zevk; ama şu günlerde yaşadığımız, tabuların ötesinde alçakça bir durum. Türkiye’mizin kocaman bir hapisane olması... Kendi evlerimizin artık hapisane, işkence yeri olması... Bir sanatçı nasıl buna boyun eğer? (...) Evden çıkamama, korkmak dünyanın en aşağılayıcı durumu. Özgürce korkmadan çıkamaz mıyım? Sanki öldük! Ölmekten de beter, teslim olduk barbarlara. Kesin bir şeyler yapmalıydım; yapmasaydım çok kötü olacaktım, o nedenle 24 saat içinde bu performansı hazırladım. (...) Sürekli ağlamakla, şarkı söyleme duygusu arasında gittim, geldim. Korkuya yenilmiş bir halk vardı ve bu beni çaresiz hissettirirken birden öfkeye dönüştü. İşte, bu öfke beni harekete geçirdi. Hayır efendim, siz bir sanatçıyı asla eve kapatamazsınız; korkunuzu alır, rujumu sürerim! (...) Sanat elbette terörü durdurur. Sanat bilincimizi besler, yobazlıktan başka çıkışları gösterir (http-23).

Temmuz 2016’da ise Türkiye’de artık tarihe karıştığı düşünülen askeri darbe geleneğinin yeniden gündeme geldiği görülür. 15 Temmuz 2016’da akşam saatlerinde,

Türk Silahlı Kuvvetleri bünyesinde kendilerini Yurtta Sulh Konseyi olarak tanımlayan bir grup asker tarafından darbe teşebbüsü gerçekleştirilir. Türk Silahlı Kuvvetlerinin resmî internet sitesi ve TRT'de yayınlanan bildiride “ordunun yönetime el koyduğu” ifade edilerek ülkede sıkıyönetim ve sokağa çıkma yasağı ilan edildiği açıklanmıştır. Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanı ve yaklaşık 50 milletvekilinin mecliste bulunduğu sırada savaş uçakları ile meclis üzerinde uçuş yapılmış, parlamento hedef alınarak dört kez bombalanmıştır. Ayrıca Muğla'nın Marmaris ilçesinde bir otelde bulunan Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'a karşı suikast girişiminde bulunulmuştur. Genelkurmay Başkanı Hulusi Akar, Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreteri Fahri Kasırga ve bazı üst düzey komutanlar darbeyi gerçekleştiren askerler tarafından rehin alınmış, gelişmeler üzerine Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan, CNN Türk'te *FaceTime* aracılığı ile gerçekleştirdiği bağlantıda halkı darbeye tepki göstermek için meydanlara ve havalimanlarına çıkmaya davet etmiştir. Çağrının ardından, Türkiye'nin birçok ilinde darbe karşıtı protesto gösterileri düzenlenmiş, 2 bin 196 kişi gazi olurken 251 kişi şehit olmuştur.

15 Temmuz olaylarını yaptığı resimle yansıtmış olan Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde görev yapmakta olan Doç. Engin Güney, Tuvalet 15 Temmuz'u küresel ölçekte yansıtmaya çalıştığını dile getirmiş, darbe girişimi sırasında halkın tankların önünde durması, 15 Temmuz Şehitler Köprüsü'ndeki direniş, bombalanan TBMM, şehit Ömer Halisdemir ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın sıkça vurguladığı "Tek millet", "Tek bayrak", "Tek vatan", "Tek devlet" sözlerini Rabia işaretiyle tablosuna işlediğini belirtmiştir (<http-24>, <http-25>).



Görsel 1.10. Engin Güney, 2,60 cm. x 200 cm. 2016

Gülen Hareketi destekli olduğu öne sürülen askerî darbe girişiminin ardından İstanbul Bakırköy Cumhuriyet Başsavcılığı ve Anadolu Cumhuriyet Başsavcılığı tarafından Türk Ceza Kanunu'nun anayasal düzene karşı suçlar kapsamında yer alan maddeler uyarınca soruşturma başlatıldı. 21 Temmuz'da Millî Güvenlik Kurulu toplantısı sonrasında, Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından anayasanın 120. maddesi gereğince üç ay süreyle olağanüstü hâl ilan edildi. İlan edilen olağanüstü hâl darbe girişiminin ardından geçen 2 yıllık süreyi kapsayacak şekilde uzatıldı. Girişimin ardından başlatılan tasfiye süresince; çok sayıda kişi gözaltına alındı, FETÖ/PDY üyesi suçlamasıyla binlerle anılan sayıda tutuklama yapılmış ve pek çok kamu çalışanı görevden ihraç edilmiştir. Darbe hakkında halen davalar devam etmektedir ([http-25](http://25)).



Görsel 1.11. İnci Eviner, “Yeraltında Beuys”, İki-kanal, 4K video enstalasyonu, 2 dakika 40 saniye, 2017 (Sharjah Art Foundation – SB13, 2017 davetiyle üretilmiştir).

İnci Eviner, Siyasi olaylar ve gelişmelerin kaotik sonuçlarını sembolik bir dille yansıttığı video enstalasyonunu şöyle anlatmıştır;

“15 Temmuz’dan sonra olup biteni anlamakta çok güçlük çekiyorum. Bunun da dünyada tek, biricik bir durum olduğunu anladım. Yani devletin çökmesi, kurumların çökmesi bir anda vatandaşlık üzerinden şiddet dolu bir boşluk çıktı ortaya. Yani Agamben’in *Çıplak İnsan*’ı başka bir çukura düştü sanki, başka türlü bir boyut çıktı ortaya. Bir anda tamamen, vatandaşlık haklarımızın iptal edildiğini fark ettik. Bir yandan da bütün bunların sorumlusu olarak ‘Üst Akıl’ denilen bir şey vardı. Sürekli bu olup bitenlerin bilmediğimiz birileri tarafından kontrol edildiği söyleniyordu ([http-27](http://27)).

Ayrıca eseri ile ilgili çalışırken bir senaryo oluşturduğunu belirten Eviner, Evrim Altuğ ile yaptığı söyleşide senaryonun içeriğinden bahseder;

Bu metinde insanlar hafızalarını siliyorlar çünkü çok büyük bir korku var ve o korkunun sebebi bilinmiyor, ona ulaşamıyor ve kimse onu üstlenmiyor. İnsanların kendileri, hafızalarını gönüllü olarak silerler aslında. Daha önce de bunu birçok yerde de gördük. Yalnızca baskıyla da değil. Ayrıca bu durum yeni bir başlangıç yapmak isteyen insanların başvurduğu kadar, toplulukların da travmaları unutmak üzerine kurdukları kimlikler için de geçerli. Bu insanlar yerin altına giriyorlar ve bir çalışmaya başlıyorlar. Fakat geçmişten kalan tek şey bir sanat tarihi kitabı... Dolayısıyla bu kitap, bir topluluk oluşturmak için yeniden yaratmak zorunda oldukları alegori, simge ve semboller için bir rehber olabilir. Beuys'la orada karşılaşıyorlar ve kendisinin iyileştirici gücünden yararlanmak istiyorlar (http-27).

Bütün bu terör eylemleri, darbe girişimleri ardından Ak Parti Hükümetinin gündeminde yeni bir referandum vardır. 16 Nisan 2017’de, uzun süren tartışmalar sonucunda, parlamenter sistemin terk edilerek “Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi”ne geçilmesi adına Anayasa değişikliğini oylamak için MHP’nin de desteğini alarak referanduma gidilmiştir. Ceren Yeğen, “Yazılı Basında 16 Nisan 2017 Referandumunun Sunumu” adlı makalesinde süreci şu şekilde özetlemiştir;

“Türkiye’de iktidar olan AK Parti, kurucusu Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın Genel Başkan olduğu dönemde de Cumhurbaşkanlığı süresince de parlamenter sistemin kilitlendiği iddia etmiş ve Cumhurbaşkanı’nın da sıkça dile getirdiği üzere “yetki kargaşası” argümanı üzerinden parlamenter sistemin terk edilmesini, başkanlık sistemine geçilmesini ifade etmiştir. AK Parti ve Recep Tayyip Erdoğan’a 15 Temmuz 2016 darbe girişimi sonrasında Milliyetçi Hareket Partisi’nden (MHP) başkanlık sistemi adına destek gelmiş, MHP ülkenin bir “beka sorunu” ile karşı karşıya olduğunu söyleyerek, AK Parti’ye Anayasa değişikliği konusunda destek olacağını açıklamıştır. Böylece Türkiye yeniden sistem tartışmasına kilitlenmiş, muhalefet (CHP, HDP) ve diğer bazı siyasi partiler ile oluşumlar karşı çıksa da AK Parti ve MHP “milli” bir sistem tasarısında uzlaşmış, önerilen “Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi”ni de oylamak adına, Anayasa değişikliğini ön gören 16 Nisan 2017 referandumuna gidilmiştir. Referandumda değişiklik kabul edilmiş, partili cumhurbaşkanlığı halkça onaylanmıştır. Böylece Recep Tayyip Erdoğan tekrar AK Parti’ye önce üye, sonra Genel Başkan olmuştur (Yeğen, 2018, s.180).

24 Haziran 2018’de “Genel Seçimler”, ilk kez yapılacak olan “Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi” seçiminin ilk turu ile aynı gün yapılmıştır. Normal şartlarda 3 Kasım 2019’da yapılması gereken seçim, MHP Genel Başkanı Devlet Bahçeli’nin önerisi ve Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın kabulüyle erkene alınmıştır. Görevdeki Cumhurbaşkanı Erdoğan cumhurbaşkanlığına bir kez daha aday olmuştur. Selahattin Demirtaş, Muharrem İnce, Meral Akşener, Temel Karamollaoğlu ve Doğu Perinçek, cumhurbaşkanlığına talip olan diğer adaylardır. Seçimi ilk turda bir önceki cumhurbaşkanı ve AKP Genel Başkanı olan Erdoğan kazanmıştır 66. Türkiye Hükümeti,

(Cumhurbaşkanlığı Hükûmet Sistemi'nin ilk hükümeti) halen görevine devam etmektedir (http-26).

Uzun yıllar süren muhafazakâr bir partinin iktidarı ise sanat dünyasını ve piyasasını etkilemektedir. Sanatın, politik-ideolojik bir aygıt olarak egemen düşüncenin vazgeçemeyeceği bir enstrüman olması, politik yapının sanatsal tavrının anlaşılmasına imkân verir. Piyasa-sanat-siyaset denkleminde muhafazakâr yaşayışın sanat kodlarına girme talebi gücün ve paranın biçimlendirdiği yönde yapılanmış, sanat araçsallaştırılmış, kültür-sanat kurumları kapatılma durumuyla karşı karşıya kalmış, sansür, sıkıdenetim, yozlaştırma, yok sayma, yok etme, dönüştürme hali kültürel alanı ele geçirme uğraşı olarak uygulanmıştır (Demirci, 2018, s.160).

1.2. 1990- 2000 Yılları Arası Kültürel ve Sanatsal Ortam

80'ler ve ardından 90'larda, Türkiye için, küreselleşme ve emperyalizm ile hızla tanışma ve kaynaşma söz konusu iken hem serbest piyasa ekonomisi ile ürün ve çeşitlilikte bolluk ve çığınca tüketim hem de toplumun sınıfları arası ortaya çıkan uçurum ve gelir adaletsizliği bir arada yaşanmıştır. Yirminci yüzyıl, tüketim arzusunun bir kültür biçimi olarak kendine yer ettiği, kültür göstergelerinin tüketimle birlikte çoğaltıldığı, kültürün gündelik yaşamda dolaşımda olan her şeyin görüntüsüyle kendini gösterdiği bir dönem olarak tamamlanmıştır (Cengiz, 2010 s.7). 90'larda Türkiye'de, küreselleşmenin kültür ayağındaki bir yansıma olarak *popüler kültür*, yurt içinde yaşanan doğudan batıya göçler, dünyaya açılan sınırlar ve kültürler arası ilişkiler etkisiyle şekillenir. Bu ilişkiler - çoğunlukla da- derinleşmeden nesneler aracılığı ile yaşanan batılılaşmaya -ya da batı özentisine- dönüşürken³; sentezlerin oluşmasına, birbirine dönüşebilen, geçişken yapılar ile zaman zaman da yozlaşma olarak değerlendirilebilecek bir yapıya neden olur. Bu yozlaşmanın vitrini televizyondur.

1990'lı yıllarda televizyon, özel kanalların açılmasıyla birlikte diziler, filmler, eğlence programları, reality şovlar, yarışmalar ve sınırlı miktarda da eğitici programlarla toplumun en kolay ulaşabileceği eğlence, kültür-sanat ve bilgi edinme aracı olarak baş

³ “Görüldüğü gibi sanat tarihinde Doğu ile Batı ne gerçek Doğu ne de gerçek Batıdır. Türk kültürü gerçek Doğu'dan şu veya bu biçimde iki yüz yıl önce ayrılmaya başlamıştır ve o eski kültürün altyapısına artık sahip değildir. Batı ise hiçbir zaman bizde altyapısı gerçekleşmediği için doğru anlama gelmemiş, biçimsel taklit düzeyinde kalmıştır. Ama bugün Murat Belge'nin iddia ettiği gibi Doğu'dan ve Batı'dan etkilenmiş olduğu hâlde ikisinden de farklı, kendine özgü biçimleri olan bir sentez oluşmaktadır. Sanatçı ve eleştirmen olarak hedefimiz bu bileşimi tanımlayan, betimleyen kavramlar, biçimler, simgeler ve düzenlemeler üretmektir” (http-28).

köşeyi almıştır. Sadece eğlence ve bilgi edinme aracı değil aynı zamanda toplumu hızlı ve etkili biçimde yönlendirme aracıdır da ayrıca tüketimin her alanda hızla ve iştahla teşvik edildiği dönem için de çok elverişli bir aygıt olmuştur.

Demokratikleşme ve demokrasinin kurumsallaştırılma çabaları doksanlı yıllarda farklı seslerin ve kimliklerin kendini özgürce ifade edebildiği söylenemese de bu konu ile ilgili taleplerin artmış olduğu söylenebilir. Politik, etnik ve cinsel kimliklerin sıkıştırılmasına karşın hegemonyanın eleştirildiği ve özellikle de cinsiyet ile ilgili konularda feminist hareketlerin de güçlenmesi ile kadın sanatçıların (Füsun Onur, Hale Tenger, Aydan Mürtezaoğlu, Canan Şenol, Şükran Moral gibi) oldukça sert ve iddialı işler ortaya koyduğu görülür.



Görsel 1.12. Şükran Moral, “Bordello”, performans, 1997

Eleştirel dili ile cinsiyet, eşitlik, adalet gibi konuları çekinmeden ele alan sanatçılardan biri de Hale Tenger’dir. Tenger’in 3. İstanbul Bienalinde sergilenmiş “Böyle Tanıdıklarım Var II” adlı enstalasyonu, iktidar, şiddet ve itaat olguları üzerine odaklanmıştır. Türk bayrağına gönderme yapan ay ve yıldız sembollerinin bulunduğu çalışma pirinçten hazır nesnelerin tekrarlanmasıyla oluşturulmuş bir duvar yerleştirmesidir (Bkz. Görsel 1.13.). Eserde kullanılan hazır nesnelerden ilki, ay ve yıldızı oluşturan kilden yapılmış bereket tanrısı (Priapos) diğeri ise fonu oluşturan üç maymun (görmedim-duymadım- konuşmadım) heykelcikleridir.



Görsel 1.13. Hale Tenger, “Böyle Tanıdıklarım Var 2” (detay), 1992

Ereksiyon halindeki Priapos heykelleri iktidarı temsil ederken, üç maymun heykelcikleri duymayan, görmeyen ve konuşmayan toplumu temsil etmektedir. Tenger’e bu eseri nedeniyle iki ayrı dava açılmıştır. Türk bayrağına hakaret davası olarak açılan ilk dava, eserin gerçek bir bayrak olmaması nedeniyle düşmüştür. Türk ulusunun sembollerine hakaret gerekçesiyle açılan ikinci davada ise Tenger, savunmasında; başka ülkelerin bayraklarında da ay yıldız bulunduğunu ayrıca kadınlara yönelik şiddeti eleştiren ve evrensel değerler taşıyan bir eser olduğunu belirtmiş ve beraat etmiştir (Siyahbant, 2012, s.19).

Levent Çalıkoğlu “Çağdaş Sanat Konuşmaları 3” adlı kitabında, bu dönemde sanatçıların çoğunun, her yerde hazır ve nazır oluşu sayesinde yeni toplumsal epistemolojiyi yönlendiren ve bir şeyi iletmekten ziyade inşa eden medyanın ve popüler kültürün baskın gücüyle de mücadeleye giriştiğine değinir. Bu mücadele ya da eleştirinin muhatabı; gerçeği yapaylaştıran, anlamın sahip olabileceği gerçeklik duygusunu silen ve yeni bir gerçeklik hali ile toplumu hissizleştiren medyanın yapaylık ‘an’larıdır diye ifade etmiştir (Çalıkoğlu, 2008, s.10).

1960-80’li yıllarda Türkiye’de, kavramsal sanatın ya da yerleştirmenin örneklerini Altan Gürman, Füsun Onur, Sarkis, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Şükrü Aysan gibi sanatçılarda görebiliriz ancak, bu kavramların ve anlayışın doksanlı yıllarda herkesçe görünür ve okunur olmaya başladığını söylemek yanlış olmaz. 1990’ların başlarında, yurtdışı ile diyalogun ivme kazanarak, felsefe, sosyoloji ve sanat alanlarında metinlere görece daha kolay ulaşılabildiği dönemde sanatçılar yeni temsil olanakları keşfederler (A.g.k, s:10). İki kutuplu dünya düzeninin yıkılarak (soğuk savaşın sona ermesi) çok

kutuplu ve çok kültürlü dünya düzeninin önünün açılmasıyla, dönemin hem eklektik yapısı hem de çok kültürlülük tartışmaları ve kavramlarıyla bütünleşen sanatçısının kendini ifade biçimi de geleneklerin sınırlarının erimeye başladığı, birçok farklı geleneğin bir araya gelebildiği “disiplinlerarasılık” olmuştur.

Ali Akay, 90’lardan önce formel olarak uygulanan ‘resim dışı’ çalışmalar olsa da bu değişikliğin henüz (90’lardan önce) kavramsal ve teorik boyutta oturmamış olduğunu ifade eder (Çalıkoglu, 2008, s.30). 80’ler ile birlikte, pek çok sanatsal, kuramsal çeviriler ve Foucault, Baudrillard, Deleuze, Guattari gibi önemli düşünürlerin, Türkçe’ ye çevrilmiş metinleri ile tanışmak, fikirlerin tanımlanması ya da kuramların oluşmasına büyük katkı sağlar. Azra Tüzünoğlu tezinde, dönemin kavramsal sanat ile ilgili çıkış yapan sergilerine değinmiştir;

1980’ler birçok sanatçının kavramsal işler yaptığı/yapmaya ve göstermeye başladığı bir dönem oldu. Yeni Eğilimler Sergileri⁴, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, A, B, C, D sergileri yeni bir sanat anlayışının görünür kılındığı ve yavaş yavaş yükselmeye başladığı bir oluşuma işaret eder. Bu sergiler, yükselen galericiliğe ve sanatın ticarileşmesine karşı sanatçı inisiyatifleri tarafından yapılmış olmalarıyla önem kazanırlar. Öncü Türk Sanatından bir Kesit sergilerinden sonra, katılımcı sanatçıların bir kısmı, A, B, C, D sergilerini hazırlamaya başladılar. (...) Bu sergiler, resim ve heykele kesinlikle yer verilmemesi ve daha çok kavramsal işlerin tercih edilmesiyle o güne kadarki diğer sergilerden ayrıştı (Tüzünoğlu, 2007, s.49).

Bu dönemde, önceki kuşaktan devralınan modernist yaklaşımlar, “yüksek” ve “aşağı” kültür gibi ayrımlar yıkılmaya çalışılmıştır. Türkiye’de 1980’lerdeki seçkin, kendi içine kapalı, özel mesajlar içeren modern sanat anlayışının 90’larda terk edilme çabasını Çalıkoglu şöyle ifade etmektedir;

Tüm bu gelişimle birlikte 1990’larda, yapıtın tartışılmaz saflığı yerine örgensel bir karşıtlık, farklı gösterimlerden güç alan disiplinlerarasılık yerleşir. (...) Beğeni kültürlerinin çeşitliliği, kitsch ve abartılı görsellik her an karşılaşılabilecek bir özellik olarak ortaya çıkar.1980’li yıllarda modernizmin çözümlemeci, karşı konulmaz şekilde değerli ve üstün özelliklerine sahip yapıtları, 1990 sonlarına doğru, yerini düzenlemeye yönelik, kurulduktan sonra kaldırılıp atılabilecek, provokatif ve kimi zaman anti-estetik bir yapıya devreder. (...) Dolayısıyla 1990’ların sanatı, salt estetik, kapalı bir dilin ötesine çıkarak sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yönelir (Çalıkoglu, 2008, s.11).

⁴ “İstanbul Sanat Bayramı’nın temel etkinliklerinden biri olan Yeni Eğilimler Sergileri, 1977-1987 yılları arasında, düzenli olarak iki yılda bir gerçekleştirilmiş, ancak Sanat Bayramı’nın kesintiye uğramasıyla Yeni Eğilimler Sergisi’ne de ara verilmiştir. 7. ve son sergi ise, yedi yıl aradan sonra, 1994 yılında açılmıştır” (http-29).

Bazıları, “Yeni Eğilimler” sergilerinde ön plana çıkmış olan bir grup sanatçı; Füsün Onur, Mustafa Ata, Tomur Atagök, Ahmet Öner Gezgin, Hüsamettin Koçan, Zekai Ormancı, İbrahim Örs, Yusuf Taktak ve Serhat Kiraz, 1984’te İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Galerisi’nde bir sergi düzenlerler. Bu sergi, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergilerinin ilkidir. Sergi açıldığı dönem içeriğinden ziyade isminde yer alan “öncü” kavramı ile tartışılmıştır. Bu bağlamda bazı yazarlar, öncü (avantgarde) olmanın, yerel bir coğrafyayla sınırlı kalmayıp, asıl önemli olanın dünya sanat tarihinde etki yaratmak olduğunu vurgulamışlardır. Örneğin 5. Yeni Eğilimler sergisinin kataloğunda Kemal İskender bu konuya dikkat çekerken, Beral Madra’nın Gösteri Sanat (1987, sayı: 81), Sanat Olayı (1987, sayı: 67) gibi dergilerde kuramsal tartışmaların önünü açan yazıları yayınlamıştır. Sonuçta, bu sorgulamalar biçimsel ve düşünsel olarak sanat olaylarının değerlendirilmesi ve irdelenmesini sağlamıştır (Ç. Bilgin). İkinci sergi, 1985 yılında Yıldız Üniversitesi’nde açılmıştır. Bu sergiye, Fuat Acaroğlu, Koray İş, Hale Arpacıoğlu, Mustafa Ata, Bedri Baykam, Canan Beykal, Ünal Cimit, Ayşe Erkmen, Cem Gencer, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Paul Mc Millen, Füsün Onur, Zekai Ormancı, Kemal Önsoy, Sarkis, Yasemin Şenel, Yusuf Taktak ve Gürel Yontan, katılmışlardır. “Öncü” kavramı üzerindeki tartışmalar devam ederken, kataloğun giriş metninde Tomur Atagök, şöyle söylemiştir;

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit' sergisi, sanatçı ile toplum arasındaki dil farkını gidermek, toplumla çağdaş sanatçıyı bütünleştirmek olanağını sağlamak amacıyla düşünüldü ve gerçekleştirildi. Bir yaratıcı, gözlemci, düşünür, yorumcu hatta yönlendirici olan sanatçının özgün yaratıcılığını topluma sunarak, toplumun alışlagelmiş düşün ve beğeni sistemlerinin yenileşmesine katkıda bulunmak, sanat aracılığıyla toplumsal bir görev olarak önem kazanmaktadır(http-30).

1986’da 3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisinde, Canan Beykal '*Avant garde*' isimli çalışmasında, 'öncü' kelimesinin dört dildeki yazılışlarını ve karşılıklarını fotoğraf yoluyla yansıtarak bu soruna yer vermiştir.

1987 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenen “1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri” aslında “Uluslararası İstanbul Bienali”nin ilki niteliğindedir. Beral Madra koordinatörlüğünde gerçekleştirilen bienal; “Uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzeyde bir kesitini yurdumuzda sergilemek, Türk izleyicisine ve sanatçısına uluslar arası sanat ortamında evrensel sanatın gelişimine katkıda bulunan sanatçıları tanıtmak, Türk sanatçıları uluslararası sanat ortamına sunmak, uluslar arası sanat olgusunu oluşturan birimler ile Türkiye'deki birimler arasında

ilişki ve iletişim kurmak, Uluslararası sanat sergilerini kataloglarla belgelemek”; gibi amaçlar taşımaktadır (http-31). Danışma kurulunda, Aydın Gün, Doğan Kuban, Beral Madra, Belkıs Mutlu, Sezer Tansuğ olan ilk bienalin konsepti; “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat” olarak belirlenmiştir.

Beral Madra 1989 yılında “2. Uluslararası İstanbul Bienali”nin koordinatörlüğünde yer almıştır. Madra, sonraki yıllarda İstanbul Bienali'nin karakteristik bir özelliğini oluşturacak olan tarihi ve kültürel miras mekanlarının kullanımı ve bienalin şehirde birçok farklı mekâna yayılması gibi kurumsal pratikleri önermiş ve savunmuştur.

Doksanlı yıllarda *küratör* sözcüğü ile tanışılmış, küratörlü sergiler ilk kez yapılmaya başlanmıştır. Her ne kadar küratörsüz, sanatçı kolektifleri, dernekleri ve inisiyatifleri ile yapılmış olan sergiler bu dönemde oldukça güçlü etkiler yaratmış olsa da uluslararası arena ile yakınlaşmanın, dünya sanat sahnesinde sesini duyurmanın yolu küratörlü sergilerden geçmektedir.

Beral Madra, Vasıf Kortun, Ali Akay, Türkiye’de küratör denildiğinde ilk akla gelen isimlerdendir. Türkiye’de küratöryal pratiklerin öncüsü sayılan Madra 1. ve 2. İstanbul Bienallerinde küratörlük anlayışı ile çalışmış olsa da o dönemde bu tanım literatürde pek yer almamıştır. Körfez savaşı nedeniyle bir yıl ertelenen “3.Uluslararası İstanbul Bienali-Kültürel Farklılığın Üretimi” Vasıf Kortun’un küratörlüğünde, Feshane’de gerçekleşmiştir ve temalı olarak yapılan ilk İstanbul bienalidir. Ancak ilk temalı sergi değildir.



Görsel 1.14. Gülsüm Karamustafa, “Kuryeler”, 125 cm x 40cm x 40 cm, 3 adet, kumaş, elyaf pleksiglas, 1991

Yine Vasıf Kortun küratörlüğünde 1991’de yapılan *Anı/Bellek I* sergisi Türkiye’deki ilk temalı sergidir. Sergide yer alan sanatçılar (Michael Morris, Hüseyin Alptekin, Gülsün Karamustafa, İpek Aksüğüdür Duben, Halil Akdeniz, Selda Asal), belleğin tanımı, yitirilmiş bellek, iktidar-beden politikaları, iktidar-hafıza-bellek gibi ilişkileri sorgular. Yenilenen Taksim Sanat Galerisinde açılan sergi, hatırasız bembeyaz duvarlarda, hafızasız boş bir yapıda kurulmuştur.

Kortun’un 1993’te hazırladığı “50 Numara: Anı/Bellek II” ise, Sergi mekanının kolektif hafızası ile ilişkilidir. Sergi, Akaretler-Sıra Evlerinin 50 numaralı evinde gerçekleştirilmiştir. Bu ev II. Abdülhamit zamanının saray ressamı, Fausto Zonaro’nun 1896-1909 yılları arasında kaldığı evdir. Ev daha sonra CHP Binası olarak kullanılmıştır.

Yani 50 numara sıradan bir sergi mekânı değil, özellikle seçilmiş, kolektif hafıza adına önemli bir mekandır. Ancak burada sergilenen işlerin eskiye aidiyeti temsil etmek yerine, kolektif hafızadan hareketle geleceğe bakmayı hedeflediği düşünülür. Hatırasız ve hafızasız bir mekânda açılmış olan *Anı/Bellek I* sergisindekinden farklı olarak, hatıralı ve hafızalı bir mekânda sorgulanan “cumhuriyet mitlerinin” yaratıcısı CHP’ye ev sahipliği yapmış olan bir mekânda açılmıştır (http-32). Vasıf Kortun sergi kataloğunda, kent için sayıların önem ya da önemsizliklerinden şu şekilde bahseder;

İlkokul numaramız, on beş yıl önce oturduğumuz evin kapı numarası, alınan ilk dondurmanın fiyatı unutulur. Yol tarifleri, geçici mihenk noktalarına referansla yapılır. Bu şehir göçebeliği yerleşik olamamazlık içinde, kapı numaraları sürekli olarak değişir, zaten numara ibarelerini bulmak da zordur. Geçici, şablonlanmış sayılarla idare edilir. Elli Numara ise, Akaretler Sıra Evlerinin ilk yapıldığı günden beri 50 numaradır. Bu, kolektif hafıza adına, çok önemli bir veridir. (...) Hafızanın dokunulmazlığını doğrulayan, kendi zamanlarında duraksayan, bugünü reddeden bu alanların karşısında, geleceğe duyulan özlem, kendini, “geçmiş” yoluyla ifade eder (http-33).

Sergi süresince binanın cephesinde asılı olarak durması kararlaştırılan “Elli Numara” pankartı, dönemin Demokrat Parti İstanbul il başkanının (Besim Tibuk) talimatıyla 14 Mayıs günü kaldırılarak yerine “14 Mayıs Demokrasi Bayramı DP” yazan başka bir pankart asılır (Bkz. Görsel 1.16). Tibuk, aynı zamanda serginin yapıldığı binayı bünyesinde barındıran Net Holding’in yönetim kurulu başkanıdır. Bu pankart krizi üzerine sergi prodüktörü Defne Koryürek’in ve küratör Vasıf Kortun’un taleplerine rağmen, pankart indirilmeyince sergi koordinatörleri ve sanatçılar (Vahap Avşar, Taner Ceylan, İsmet Doğan, Güven İncirlioğlu, Aydan Mürtezaoğlu, Lerzan Özer, Eliza

Proctor, Bülent Şangar, Emre Zeytinoğlu) protesto olarak planlanan tarihten önce sergiyi kapatma kararı alırlar.



Görsel 1.15. Vahap Avşar, “Atatürk-Alfabe”, 50 Numara: Anı/Bellek II Sergisi, 1991



Görsel 1.16. Akaretler 50 Numara, Mayıs 1993

1995’te bir başka önemli sergi olan, “Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet” Ali Akay küratörlüğünde gerçekleştirilir. Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu, İsmet Doğan, Bülent Şangar, Gülsün Karamustafa, Ahmet Müderrisoğlu, Hüseyin Bahri Alptekin ve Michael Morris’in eserlerinden oluşan sergi, siyasi ve sosyolojik bir sorgulama yapar: Megapolleşen ve dünya merkezleri haline gelen kentler ve yeni dünya düzeninde, siyasi ekonomik ve sosyal bunalımlar yükselmiş, işsizlik, enflasyon, evsiz barksızlık büyük boyutlara ulaşmıştır. Ali Akay, “‘Yeni dünya düzeni’”nin kısa sürede bir

yeryüzü cenneti oluşturacağı doğrultusundaki naif beklenti ve dilekler artık duyulmaz oldu. Tersine tek kutuplu bir dünyanın iki kutuplusundan daha acımasız bir şiddet üreticisi olabileceğini (olduğunu) kavramış bulunuyoruz” şeklinde ifade eder (http-34).

92’de yapılan bienalin ardından ekonomik kriz nedeniyle yine bir yıl gecikmeli olarak 1995’de yapılan 4. Uluslararası İstanbul Bienali ilk kez yabancı bir küratörle, çağdaş sanatın önemli küratörlerinden René Block ile gerçekleştirilir. Block bienali kurgularken, her ülkenin kendi mekânı olan 3. İstanbul Bienalinin aksine ulusal sunumlar yapmayı bilinçli olarak tercih etmemiştir. 52 ülkeden 118 sanatçının katıldığı bienalde, Türkiye güncel sanatını yakından takip eden Block’un davet ettiği 19 Türkiyeli sanatçı, yer almıştır. Sergi konsepti olarak belirlenen ORIENT/ATION (Paradoksal bir Dünyada Sanatın Görünümü) ile ilgili olarak, Block sergi kataloğunda yaptığı sunuşta şu şekilde bahseder;

“(…) Doğulu bir dünyanın sınırlarında gerçekleştirilecek olan bu Bienal için Orien/ation sloganını bulurken, Orient (Doğu) sözcüğünün Fransızca ve İngilizce’deki orientation ya da Almanca’daki Orientierung kelimelerinin de kökenini oluşturduğunu keşfetmek beni çok heyecanlandırdı. Tüm bu dillerde orientation (yönelim) kelimesi için coğrafi anlamda kullanılan orient sözcüğünün kaynak alınması rastlantı olamaz. Bu başlık, bu slogan, sergiyi İstanbul’un yeri, tarihi önemi ve coğrafi konumu üzerinde odaklaştırmamı sağladı” (Bek, 2002, s.7).

Bienaller, Sanatçı inisiyatifleri, kolektiflerle canlanan sanat ortamı içinde genç sanatçıları destekleyen dernekler ve kuruluşlar da yer alır. Örneğin; İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği’nce 1980’den itibaren gerçekleştirilen *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri*’nin ilki ağırlıklı olarak orta kuşak ve tanınmış sanatçılar ile gerçekleşmiş olsa da ilerleyen yıllarda, yeni ve genç kuşak sanatçıların ağırlıklı olarak yer aldığı görülür. 1990’da Sergilerin ‘sadece gençlere yönelik olması’ ve ‘öncü sanatı sergilemesi’ konularına odaklanan eleştirilere karşın, RHMD on yıl süresince sergilere katılan sanatçı ve eser profilinin ortaya koyduğu birikimi tartmış ve yenilikçi eğilimlerin sergilenmesini resmi olarak amaçlarına katmıştır. Günümüz Sanatçıları Sergileri Akbank Sanat bünyesinde halen sürdürülmektedir.

1995 yılında da genç sanatçıların kendilerini gösterebilecekleri önemli bir platform daha açılmış, dönemin Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği başkanı Hüsamettin Koçan’ın önerisi ile *Genç Etkinlik* Sergileri Tüyap’ta yapılmaya başlanmıştır. Birinci Genç Etkinliğin teması “Sınırlar ve Ötesi”dir.



Görsel 1.17. Halil Altındere & Şener Özmen, Genç Etkinlik 2, 1996

Hakan Onur tema ile ilgili olarak “gerçekten sınırları aşmak ve onun ötesine geçmek zorundaydı o gençlik. O gençliğin gideceği yolu belirleyecek ilk bağlayıcı tema bu olmalıydı” der (Çalıkoglu, 2008, s.175). Deleuze ve Guattari’nin “Kapitalizm ve Şizofreni” kitabında yer alan “Yersizyurtsuzlaşma” kavramı, 1996 yılında Genç Etkinlik 2’nin teması olarak belirlenir. Sergiye İstanbul, Ankara, İzmir gibi pek çok şehirden 200’ün üzerinde sanatçı katılmıştır. 1998 yılına kadar devam eden Genç Etkinlik’ler 2011 yılına kadar derneğin gündemine gelmemiştir.

Genç Etkinliğin ardından, Alican Yaraş, Nadi Güler, Halil Altındere, Vahit Tuna, Genco Gülan, Yeşim Özsoy, Elif Çelebi, Didem Dayı, Arcan Kırıl, Gaye Yazıcıtuğ, İnel İnal tarafından kurulmuş olan DAGS (Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği), farklı disiplinlerden gelen genç sanatçıların katılımıyla bulunduğu durumu sorgulayan, yerleşik olmayı umursamayan bir anlayışla “Performans Günleri” projesini başlatmış ve 90’lı yılların en önemli kolektiflerinden birini oluşturarak yine aynı yılların karakteristik sanatını tanımlayan bir eğilimle 90’lar ruhu denilen şeyde büyük pay sahibi olmuşlardır. Performans Günleri 1 (AKM Taksim), Performans Günleri 2 (Darphane Sultanahmet), Performans Günleri 3 (Babilon Gösteri Alanı, Tünel) haricinde çeşitli grup sergileri, performanslar, okuma toplantıları ve tartışmalar da düzenleyen oluşumun Türkiye’de performans sanatının tanınmasında büyük bir etkisi olmuştur (Odabaş,2012, s.223).

1996 yılında ortak dertleri olan sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları özerk bir plastik sanatlar grubu olan “Hafriyat” kurulmuş ve ilk sergileri açılmıştır. Bu sanatçılar dayatmacı kurumların bağlayıcılığına karşı kendi özgür ve özgün hareket

alanlarını oluşturmak için “bir arada” olurlar. Daha sonra Karaköy’de kendi sanat evlerini açan grup “Hafriyat Karaköy” olarak anılmıştır. Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Hakan Gürsoytrak ve daha sonra katılan Murat Akagündüz Hafriyat’ın kuruluşuna öncülük etmiş ve tüm sergilerinde yer almıştır. Memed Erdener ile röportajında “Hafriyat nedir? Ne yapar?” sorusuna Gürsoytrak şöyle yanıt verir;

Abi, Hafriyat aynı dertlerden mustarip ressamların, heykeltıraşların bir araya geldiği özerk, sivil bir grup hareketidir. Bu grup olup, olmadık yerde sergi açar, katalog yapar, söyleşi düzenler. Sanatçıları davet eder, onların katkılarıyla da şenlenir. Hafriyat sokağa ve hayata bakarak, klişe resim konularının dışına çıkabildi. Resmin konusu ile yapma biçimi arasındaki tutucu duvarı çatlattı. Çevreye ve kişiye dair imgeleri, mahalli bir ilgiyle boyadı. Oto sansüre dur dedi. Sanat piyasasında, birilerine yanaşmadan sergi açılmayacağı tabusunu yıktı ve sanatçıların bir araya gelerek, ortak fikirlerle, neler yapabileceklerini gösterdi (http-35).

90’lar, sanat dünyasında ve Akademi’de post-modernizm tartışmalarının en hararetli olduğu aynı zamanda bienaller ve küratörlük sisteminin de yoğun şekilde tartışılarak gündeme eşlik ettiği bir dönem olmuş, eleştirel sergiler, paneller, dergi dosyaları, eleştiri yazıları birbirini izlemiştir (Acar, 2016, s.93). 1997’de gerçekleşen 5. İstanbul Bienalinde ise dönemin sıkça kullanılmış olan “azınlık”, “çevre-periferi”, “ötekilik” gibi kavramları bir yana bırakılmıştır. Doğrudan siyasi işlerden bilinçli olarak kaçınılmış olması ve kadın sanatçıların çoğunluk olarak yer alması ile dikkat çekmiştir. Bienal, “Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne” konsepti ile gerçekleşir. Küratör Rosa MARTÍNEZ bienalin kavramsal çerçevesini nasıl oluşturduğunu Ahu ANTMEN ile yaptığı söyleşide şöyle dile getirir;

Başlığı belirlerken dünyada gerçekleştirilen sergilerde yinelenen klişelerden kaçınmaya çalıştım. Önemli sosyal- kültürel sorunlara işaret etse de "kimlik ve ötekilik", "iç-dış" ya da "çok kültürlülük" gibi kavramlar çok sık kullanılır oldu. Seçtiğim başlıkla, çağdaş düşünce ve yaratının bugün karşı karşıya kaldığı bazı önemli sorunlar, tartışılın istedim. Sözelimi; yaşam ile sanat arasındaki bağlantı, çağdaş sanatta güzellikten yeniden haz duymaya başlama olasılığı; bir yaratının duygu ve düşüncelerin bir çevirisi olarak yapıta, dile yansıdığı bilincinin uyanması...(Tüzünoğlu, 2007, s.85).

1997 yılında Türkiye’de çağdaş sanat için önemli olabilecek gelişmelere bakıldığında, ticari kaygı gütmeyen ve ilk özel kuruluş olan Borusan Sanat Galerisi açılmış, genellikle enstalasyon, video-art ve performans gibi çağdaş sanat işlerine yer verdiği için ortaya çıktığı dönemde İstanbul’un sayılı alternatif sergi mekânlarından biri haline gelmiş olduğu görülür. Özellikle genç sanatçıları keşfetme, destekleme ve tanıtma

amacıyla 1998 yılından itibaren düzenledikleri “Yeni Öneriler-Yeni Önermeler” adlı jüri sergileri ile galeri, güncel sanat ortamına önemli bir katkı sağlamıştır. 2005 yılı sonlarına kadar İstanbul’da önemli sergilere ev sahipliği yapmış olan galeri, 2005’ten sonra klasik müzik faaliyetlerini artırma gerekçesiyle plastik sanatlardaki faaliyetini sonlandırmıştır.

Doksanların son yıllarında dikkat çeken bir sanatçı kolektifi olarak, Seçil Yersel, Özge Açikkol ve Güneş Savaş’ın bir araya gelerek 1997’de İstanbul Galata’da bir apartman dairesinde başlayan serüvenlerini, 2000 yılında projeye dönüştürmüşler ve “Oda Projesi” olarak bilinir olmuşlardır. Oda Projesi önce sokağa sonra mahalleye taşın etkileşim ve karşılıklı iletişimden doğan özgün bir yaratım alanı olmuştur.



Görsel 1.18. *Oda Projesi, “Piknik”, Galata, İstanbul, 2004*

Ocak 2000’den, kentsel sürgün (mutenalaştırma) süreci ile yerlerinden çıkarıldıkları 16 Mart 2005 yılına kadar, Galata’da bulunan bağımsız mekânları, birçok projeye, buluşmaya ve harekete ev sahipliği yapmıştır. Oda Projesi son yıllarda hareketli ve yere bağlı olmayan yapısı ile halen mekâna dair sorular sormaya; kartpostal, radyo, kitap, poster, gazete gibi araçları ya da geçici mekânları kullanarak yeni ilişki modelleri üzerine düşünmeye devam etmektedir ([http-36](http://36)). Erden Kosova, Vasıf Kortun ile birlikte yazılarını paylaştığı blog sayfasında Oda Projesi için şunları söylemektedir;

Yirminci yüzyıl boyunca sürdürülen Türkleştirme siyaseti öncesinde Ermeni, Rum ve Yahudi cemaatlerinin ikametinde olan ama terkedildikten sonra yetmişli yıllardan itibaren geleneksel yapıdaki Doğu Anadolu kökenli ailelerin yerleştirildikleri, klasik on dokuzuncu yüzyıl mimari kent-dokusu içinde çalışıyor Oda Projesi ve mahallede geliştirdikleri organik

ilişki yardımıyla farklı toplumsal formasyondan gelen insanları, kentlileşmiş ile kentlileşeni, sanat çevresi ile mahalleliyi sürekli bir etkinlik programı üzerinden yan yana getiriyor (http-37).

1999 yılında düzenlenen 6. İstanbul Bienali büyük Marmara depreminin burukluğu ile gerçekleşmiştir. Kamusal alanda düzenlenecek olan çalışmaların sergilenmesi iptal edilmiştir. 20 sanatçı eserlerini depremzedeler için düzenlenen müzayedeye bağışlamış ve bu sayede hatırı sayılır bir fon oluşturulmuştur. 31 ülkeden 59 sanatçının katıldığı bienal, önceki sergilere oranla daha küçük ölçeklidir. Fulya Erdemci'ye (6. İstanbul Bienalinin direktörü) göre, bienalin bilinçli olarak küçültülmesi diğer büyük ölçekli sergi pratiklerinde gördüğümüz sürekli bir yıl öncesinden daha da büyük ve daha da gösterişli hale gelme çabasına bir tepkidir (Tüzünoğlu, 2007, 92.). “Tutku ve Dalga” başlığını taşıyan bienalde, bir önceki bienalin bireysel dönüşümler üzerine yapılan vurgusu devam ettirilmiştir. Bienal'in Kolombiyalı küratörü Paolo Colombo yeni bir sözün peşinden koşmak yerine, kişiselliği öne alan bir yaklaşım benimsemeyi tercih etmiştir. Colombo bienal kataloğunda İstanbul'u tanımlarken “güzel, karmaşık ve verimlidir” der. Ayrıca Colombo;

"Tutku ve Dalga" duygusal bir durumu çağrıştırmakla beraber, bu şehri hem bölen hem de birleştiren denizi, dolayısıyla fiziksel bir varlığı da vurguluyor. Bu başlık serginin kavramsal yapısına işaret ederken, her türlü sanatsal yaratımın temel taşları olan bireysel tarihlere, duygusal yoğunluğun nitelikleri ve derecelerine duyulan derin bir ilgiyi de gösteriyor (Colombo,1999).

diyerek, İstanbul'un çok kültürlü, çok uluslu, çok dilli olan karakterine gönderme yaparken duygusal bir zeminde tanımlamıştır. Tutku ve Dalga başlığıyla da 1892'de Arnavutköy'de doğmuş ve yüzyılın ilk yarısında Hafız Burhan'la birlikte İstanbul'un en büyük seslerinden biri kabul edilen Antonis Dhiamantidhis'in sahne adı “Dalgas” tan ilham almıştır. “Türkçe'deki "dalga" sözcüğü Yunanca'da "tutku" (dalgas) anlamına gelmektedir. Dhiamantidhis'in kültürlerarası kimliği ve icra ettiği müziğin (amanedes)⁵ tutkulu tınısını bienal başlığına taşımıştır.

97 ve 99 yıllarında Bienal'in dikkat çeken özelliği olarak kişiselliğin vurgulanması, 2000'lerde de tartışılır olan bireysellik olgusunun sanatçılar özelinde de hissedilmesini

⁵ Türkçe'de gazel adı verilen uzun hava tarzında, aralarda doğaçlama olarak “aman” nidaları ile süslenen, ezgilerdir (P.Colombo). İzmir ve çevresinin özgün müziklerinin 1922 olayları ve ardından Lozan Antlaşması uyarınca gerçekleşen 1923-24 Mübadele işlemleri yoluyla bir bellek dağarcığı olarak kıta Yunanistan'a geçişi, önemli bir kültür olgusudur. Bu geçiş, müzik öğretisi ya da tarzının daha sonra bir proleter alt kültür müziği olarak Rebetiko/Rebetika diye gelişmesi demektir. (...) Gazel anlamına gelen “Amanedes” ve “kantades” daha çok profesyonel okuyucuların müzik türleridir (http38).

sağlar. 90'lı yılların ilk yarısında hâkim olan sanatçı birliktelikleri, kolektifleri, grup çalışmaları aynı güçlü tavırda devam etmemekle beraber 2000'li yılların ilk yarısında da görülmektedir. Ancak ilerleyen tarihlerde gerek sanat piyasasının yönlendirmesi gerek yaşam pratiklerinin değişmesi nedeniyle sanatçılar, birlik, grup, inisiyatif çatısı altında toplanmaktan ziyade bireysel çalışmalarına ağırlık vermişlerdir.

20. yüzyıl biterken neoliberal politikaların geçiş aşaması tamamlanmış, kimlik ve cinsiyet politikaları üzerinden yaşanan tartışmalar ise olgunlaşmıştır. 90'lı yıllar 80'lerin baskıcı ortamından sonra muhafazakarlık ve liberalizm ittifakından doğan “kontrollü serbestlik” ortamında patlayıvermiş ve kaybettiklerini geri kazanmaya, çağını yakalamaya uğraş veren sanatçının evrensel olmak gibi kaygıları bir kenara bırakıp kendisi olmaya çalıştığı yıllar olmuştur. 90'larda, modernleşme sürecinde sanatçıya yüklenen “aydınlanmacı” misyon terk edilmiş, modern sanatın seçkinci anlayışına, sanatın “yaşama yön verme” ya da “eleştiri getirme” gibi özelliklerine karşı çıkmıştır (Çalıkoglu, 2008, s.9).



Görsel 1.19. Murat Germen, “Muta-Morphosis No 1”, İstanbul Zincirlikuyu, 2013

Özetle, doksanlı yıllar, politik, ekonomik, teknolojik değişim ve gelişmeleri, sosyal çalkantıları, dinamik ve yaratıcı sanatsal ortamı ile özgün eserler biriktirmiştir.

Yirmi birinci yüzyıla girilirken aynı zamanda yeni bir binyıla yani milenyuma girme heyecanı yayılmıştır. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de yeni binyıl, yeni umutlar anlamına gelmiş artık insanlık için kötülüklerin, savaşların, açlığın, sona erdiği, bilim ve teknolojinin çok ilerlediği bambaşka bir döneme girme beklentisi ile 2000 yılı coşkuyla karşılanmıştır. 1999-2000 yıllarında piyasaya çıkan albümler milenyum adını içermiş, modada fütüristik, metalik parlak renkler öne çıkmış, sinemalarda Star Wars, Matrix gibi kült bilimkurgu yapımlar vizyona girmiştir. Teknolojinin hızla geliştiği doksanlı yıllarda, VHS (video home system)’den DVD (Digital Versatile Disc)

oyuncuya, oyun konsollarından, bilgisayar oyunlarına geçilmiş adım adım yaşanan teknolojik gelişmeler 2000’li yıllarda “teknolojik patlamaya” dönüşmüştür.



Görsel 1.20. *Matrix Film Afişi, 1999*

Milenyum’a girilirken dünya *2000 yılı hatası* olarak adlandırılan bir işletim sistemi problemi ile karşı karşıya kalmıştır. Bilgisayar sistemlerinin iki haneli yıl işaretlemesi yapması sonucu tüm işletim sistemlerini etkileyecek olup bankalar, devletlerin savunma sistemleri, havayolu şirketleri gibi pek çok kritik alanda yer alan sistemlerin çökme tehlikesinden söz edilmiştir. Bu ‘bug’ın (hatanın) düzeltilebilmesi için çeşitli çözüm yolları bulunmuş sonuç olarak ufak tefek sorunlar dışında 2000 yılı hatası ya da Y2K problemi olarak ifade edilen durum, felaket senaryoları yaşanmadan atlatılmıştır.



Görsel 1.21. *Gece yarısından önce bilgisayarınızı kapatmayı unutmayınız, 1999*

Dijital teknolojiler ve bilişim teknolojileri 2000’lerden itibaren hem sosyal hayatın bir parçası haline gelmiş hem de endüstriyle birlikte yaratıcı üretimlerin ve sanatsal pratiklerin de yepyeni olanaklarla şekillenmesine neden olmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

2. 2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE GÜNCEL SANATIN GÖRÜNÜRLÜK ALANLARI

Türkiye’de güncel sanatın izlenebildiği alanları ele almanın dönemin panoramasını çıkarabilmek açısından gerekli olduğu görülür. Güncel sanat alanındaki geniş çaplı etkinlikler, sergilenme alanları ve görünürlük alanlarından olan bienaller, müzeler, galeriler, fuarları, kamusal alanlar, çevrimiçi ortamlar bu bölümde ele alınarak araştırma için önemli olan yönleriyle incelenmeye çalışılmıştır.

2.1. Bienaller

‘*Bienal*’ kelimesi İtalyanca yıl aşırı, iki yılda bir yapılan anlamlarına gelmektedir. Sanat tarihçisi Chin-tao Wu, bu tanımın çoğunlukla, iki senede bir gerçekleşen uluslararası çağdaş sanat festivali olmasına rağmen, trienalleri ve halihazırda beş yılda bir gerçekleşen Documenta’yı da kapsayacak şekilde genişletilebileceğini söylemiştir (http-39). Chin-tao Wu’nun açıklaması da dikkate alınarak, çalışmanın bu başlığında bienaller genişletilmiş anlamıyla ele alınmıştır.

1895’te İtalya’nın Venedik kentinde gerçekleştirilmiş olan ilk bienal örneğinde katılımcı ülkelerin kendilerine ayrılmış olan ulusal pavyonlarda eserlerini sergilemesi yönüyle bir anlamda 19. Yüzyılın dünya sanatını aynı ortam ve zamanda bir araya getirmiştir. Döneminin en şaşalı ve büyük sanat olayı olan bienal, ulus-devlet inşasıyla doğrudan bir araya gelerek ulusal değerlerin uluslararası pazarda dolaşıma sokulmuş olmasını sağlamıştır (Acar,2016, s.106). Ulus-devlet yapılarının 20. yüzyılda değişmeye başlaması, yeni kavramlar ve değişen toplumsal yapılanmalar ile sanatın da söyleminin değişmesine neden olmuştur.



Görsel 2.1. (solda) *Venedik Bienali kataloğu, 1895*

Görsel 2.2. (sağda) *Venedik Bienali (merkez pavyon), Açılış, 1895*

Bu yeni oluşumlar sayıları giderek artan bienallerin kavramsal çerçevelerini de etkilemiş, bu yeni anlayışla da uluslararası çağdaş sanatın önemli merkezleri haline gelmişlerdir. Venedik Bienali hem köklü olması hem de güncel ayak uydurarak kapsamını genişletmesi nedeniyle halen daha en önemli bienal olma özelliğini korumaktadır.

Beş yılda bir yapılan *Documenta* sergilerinin ilki, 1955 yılında Almanya'nın Kassel şehrinde düzenlenmiştir. Sergi, Nazilerin “dejenere” etiketiyle yasakladığı Avrupa'nın ve Almanya'nın önemli sanat eserlerini Alman halkı ile buluşturma amacını taşımıştır. Bu ilk sergi savaş ve sansür nedeniyle nerdeyse 20 yıldır uzak kalınmış olan batı sanatını ve 1920-30'ların soyut sanat akımlarını içermiş olsa da sonraki yıllarda *Documenta*, çağdaş sanat eserlerini ve tüm kıtalardaki sanatçıları kapsayan önemli bir etkinlik haline gelmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında toplumsal konuların ele alınmasıyla ilgili yeni bir gelenek oluşmaya başlamış, *Documenta* da bu konuda kritik bir rol oynamıştır. Kavramsal sanat gibi avangart yaklaşımların öne çıktığı dönemde sanatın merkezi de Paris'ten New York'a kaymıştır (A.g.k. s.107).



Görsel 2.3. Füsun Onur, “isimsiz”, yerleştirme, 1993-2012, *DOCUMENTA13*

New York'ta 1932 yılında yıllık sergiler olarak başlayan Whitney Bienali, 1973'ten sonra bienal olarak düzenlenmeye başlamıştır. Çoğunlukla Amerikalı genç sanatçılara yer veren etkinlik, çağdaş sanatta trendleri belirlemesi ya da yönlendirmesi açısından önemlidir. Örneğin, Georgia O'Keeffe, Jackson Pollock ve Jeff Koons gibi sanatçılar bu bienal ile birlikte popülerliklerini kazanmışlardır.



Görsel 2.4. Georgia O'Keeffe, "Music, Pink and Blue No. 2", 88.9cm. x 74 cm., Tuval üzerine yağlıboya, 1918, Whitney Museum of American Art, New York

1990'lı yıllarda Sovyet'lerin dağılması, küresel ticaret anlaşmalarının yapılmış olması, sanat üretiminin de küreselleşme ikliminden etkilenmesine neden olmuştur. "Bu tarihten itibaren uluslararası sergiler dünya çapında yaygınlaşmış, bazı kentler kendi bienallerini oluşturmuşlardır. Bu bienaller arasında São Paulo Bienali, Paris Bienali, Gwangju Bienali, Şarika, Kahire, Johannesburg ve İstanbul Bienalleri ile Manifesta Avrupa Çağdaş Sanat Bienali ilk akla gelenlerdir" (Acar, 2016, s.107).

2.1.1. Uluslararası İstanbul bienalleri

Türkiye' de bir bienal etkinliği düzenleme girişimi ilk olarak Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından başlatılmıştır. Ankara Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali (1986-1992), başta kültürel değerler olmak üzere ülkemizi her alanda tanıtmak amacıyla düzenlenmiştir. İlk etkinlikte sergi alanları, resim, heykel, seramik ve özgün baskı alanları olmak üzere dört bölüme ayrılmış, daha sonra yapılan üç bienalde böyle bir ayrıma gidilmemiştir (Bek, 2002, s.43).

Türkiye'de cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren ortaya koyulmuş olan bir '*milli kültür*' oluşturma çabası mevcuttur. Bu amaçla halkevleri kurulmuş (Sağbaş, 2013, s.139), sanat eğitime önem verilmiş, Dolmabahçe sarayının Velihaht Dairesi Atatürk'ün emriyle müze olarak düzenlenmiş ve yönetimi Devlet Güzel Sanatlar Akademisine verilmiştir, 1980'de Ankara'da Türk Ocağı Binasının onarılarak Devlet Resim Heykel Müzesi haline getirilmesi gibi çabalarla devam etmiştir (Tansuğ, 1991, s.196). Ancak ilerleyen dönemlerde hem devletin sanat kurumlarındaki zaten sınırlı olan söz sahipliğinin giderek azalması hem de neoliberal politikalarla özel sektörün güçlenmesi,

kültür-sanat etkinliklerinin serbest piyasa ekonomisinin bir parçası haline gelmesini hızlandırmıştır. Ayrıca devletin özel sektörün kültür sanat faaliyetlerini destekleyeceğini açıklaması da özel sektörün bu alana ilgisinin artmasına neden olan etkenlerden olmuştur. Örneğin; 1973'te kültür ve sanat yatırımlarının bakanlık tarafından destekleneceği açıklanmış, aynı yıl İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), sanayici Nejat Eczacıbaşı önderliğinde -on yedi iş insanı ve sanatsever tarafından- kurulmuştur (http-40).

1987'de başlayan İstanbul Bienalleri de İKSV tarafından düzenlenmektedir. Jullian Stallabrass'ın deyişiyle, sanat, "ilk bakışta küresel neoliberal ekonomi sisteminden çok farklıymış gibi" (Stallabrass,2009, s.40) görünüyorsa da devlet politikaları, ekonomi ve uluslararası prestij gibi hegemonyanın amaçları doğrultusunda zaman zaman araçsallaştığı bilinmektedir. Bu nedenle bienallerin kimi örneklerde devlet kurumları ya da müzeleri ile gerçekleştiği görülmektedir. Kimi zaman da İstanbul örneğinde olduğu gibi marka bir şehrin ismiyle düzenlenen şehir bienallerinin, çoğunlukla vakıfların desteği ile yapıldığı görülür. Chin-tao Wu, Bienaller ve Sanat Fuarları başlıklı yazısında bienalin üç formatından bahseder;

Bienal, belirli kurumlarla ve sanat müzeleriyle çok eski örgütsel bağları olan bir sergi formatı. 1937'den bu yana Whitney Amerikan Sanatı Müzesi tarafından düzenlenen Whitney Bienali bunun bir örneği. Bienaller, Krakow Uluslararası Baskı Trienali'nde olduğu gibi, ön plana çıkan mecra etrafında da örgütlenebiliyor. Bir üçüncü formatta ise bienal, şehir-merkezli bir etkinlik olarak düzenleniyor; bu durumda ev sahibi şehrin adı serginin başlığında önemli bir yer teşkil ediyor (örneğin, Şangay Bienali, İstanbul Bienali). Bu tür bienallerden bazıları adının hakkını vererek şehrin kalbine inmeye cüret ederken, diğerleri kendilerini bir şehir müzesiyle sınırlandırıyor. Şehre açılanlar genellikle sırf bu iş için kurulmuş (Gwangju Bienal Vakfı, İstanbul Kültür Sanat Vakfı gibi) bağımsız vakıflar tarafından düzenleniyor(http-39).

Küreselleşen dünyada ekonomide olduğu kadar kültür endüstrisinde de görünür olmak bir dünya kenti için önemlidir. Bienallerin birdenbire çoğalıp dünya kentlerinde bitivermesi pek çok açıdan olumlu karşılanmıştır. Stallabrass, çok kültürlülüğün renklerinin Modernizmin çizgisel, tekil, beyaz ve maskülen ilkelerinin yerini alarak nihayet çoğul, çeşitli, karmakarışık, pratik ve söylemler ortaya çıkmasının sevindiriciliğinden bahseder (Stallabras, 2009, s.40). Türkiye de bu gökkuşağı renkleri içinde yerini almak istemektedir. Kültür-sanat faaliyetleri için, büyük şirketlerin yalnızca fon ayırarak değil bizzat işin içine dahil olarak prestijlerini arttırmak istemeleri gibi hükümetler ve kentsel yönetimler imajları açısından sanatsal aktivitelerde bulunmanın önemini anlamış görünürler.

Güler Bek'in şu sözlerle özetlediği gibi; "İstanbul Bienalleri, uluslararası düzeydeki önemli sanatçıları ve sanattaki yenilikleri Türkiye' deki sanat izleyicisine, sanat öğrencisine ve sanatçısına geniş bir kapsam ve karşılaştırma olanağı içinde tanıtılabilmesi açısından önemlidir" (Bek, 2002, s.41). Önceki bölümde (1.1.2) değinildiği gibi ilk iki bienal Beral Madra küratörlüğünde, üçüncü bienal Vasıf Kortun küratörlüğünde gerçekleştirilmiş, ilk kez dördüncü bienalde yabancı bir küratör ile (René Block) çalışılmıştır. Daha sonra 1997'de Rosa Martinez, 1999'da da Paolo Colombo küratörlük yapmışlardır.

Bienal mekânı olarak daha önce, Aya İrini Müzesi, Feshane, Yerebatan Sarnıcı, Basın Müzesi gibi İstanbul'un tarihi ve kültürel mekanları kullanılıyorken 4. İstanbul bienalinde René Block antrepoyu keşfeder, bundan sonra da bienalin önemli sergileme alanlarından biri olarak tercih edilir olmuştur. Antrepo, bir bellek ya da aidiyeti olan tarihi ya da kültürel mekanlardan oldukça farklıdır. Gümrüğe gelen mal ve eşyaların süresiz ve vergisiz olarak depolandığı bu yer aslında bir nevi nesnelerin Araf'ıdır. Antrepo'nun kent ile ilişkili konumu Block'un tercihinde önemli olmuştur. Antrepo bienallerle yeniden doğarken çevresini de etkilemiştir, Tophane, Kadıköy, Taksim bölgesinde çok sayıda galeri açılmıştır.

Bienalin klasikleşmiş mekanları olan Aya İrini Müzesi, Feshane, Yerebatan Sarnıcı, Ayasofya Müzesi, AKM, Antrepo gibi mekanların yanı sıra bugüne kadar yapılmış olan 16 bienal esnasında sergilenen eserler, şehrin hemen hemen her mekânında görünür olmuştur. Örneğin; Kadın Eserleri Kütüphanesi, Atatürk Havaalanı, İMÇ (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı), Santral İstanbul, Garanti Binası, Garibaldi Binası, Boğaziçi Köprüsü, Taksim Meydanı, bazı sanat galerileri, oteller, okullar, Meis Adası, Büyükaada, billboardlar hatta Boğaz'da yüzen bir balıkçı teknesi bile dahil edilmiştir.

Bienaller ve bienaller için Türkiye'ye gelmiş yabancı küratörlerin düzenlediği sergiler, geleneksel sergi anlayışını yıkarak, sanatın mekânı ile birlikte, hatta içinde bulunduğu kent ile birlikte algılanabileceğini göstermiş, sanatın kendi içindeki tanımının da değişmesiyle disiplinlerin arasındaki çizgilerin eriyip resim, heykel seramik gibi sınırlı çerçeveler dışında algılanmasını sağlamıştır (A.g.k., s.48). Ancak Türkiye'de güncel sanat sergilerinin ses getirenleri 2000'lerde gerçekleşmiştir. Küresel ekonomiyle bütünleşmenin tamamlandığı bu yıllarda özel sektör (Akbank, Garanti Bankası, Siemens, vb.) ve büyük sermaye kuruluşları (Sabancı, Koç, Eczacıbaşı, Borusan, vb.) çağdaş sanata ve sanat alanındaki oluşumlara büyük yatırımlar yapmaya başlamış, sanatsal etkinliklere

destek vermiş ya da doğrudan düzenleyicisi olmuştur. Bu girişimlerle oluşan sanat piyasası sayesinde galerilerin, etkinliklerin, müzayedelerin ve benzeri sanat alanlarının etkinliklerinin sayısı artmıştır. Türkiye’de güncel sanatın kâr amacı gütmeyen bağımsız kurum ve kuruluşlarca desteklenmesi daha geniş kitlelerce okunur hale gelmesinin yanı sıra 2000’lerden itibaren bienallerin temalarına da yansımıştır. Önceki bienaller temalarında daha geniş ve kapsayıcı konulara yer verirken 2000’li yılların ortalarından itibaren daha politik ve daha spesifik konulara değinildiği görülür.

Barış Acar, gelenekten kopuşun ve yeni bir dönüm noktasının başladığı geç avangart olarak belirlenen dönemden bahsederken 1992-2006 yıllarına işaret etmektedir. Politik etnik ve cinsel kimliklerin sorgulanması, hegemonyanın eleştirisi, akademi kaynaklı seçkinciliğe başkaldırı, sanat tarihinin biçimci kategorizasyonuna karşı “yeni”yi kurma çabası, modernizm kategorisinin toptan inkârı, tarihçiliğe karşı gündeliğin öne çıkarılması gibi pek çok özelliğin birbirine eklenerek 2004-2006’ya kadar sürdüğünü ifade eder. Bu tarihten sonra ise Türkiye’nin ilk çağdaş sanat müzesi olan İstanbul Modern’in ardından da Contemporary İstanbul’un açılması ile avangart özelliklerinden soyutlanan sanat, pazara dönük hale gelmiş ve metalaştırılma süreciyle yüz yüze olmuştur (Acar, 2016, s.92-93).

2000’li yılların ilk bienali, 7.İstanbul Bienali 2001’ de “EGOKAÇ: Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış (Egofugal)” temasıyla gerçekleşmiştir. Bienal, günümüz bireyini analiz etmeye ve abartılı egoizm olarak ortaya çıkan bireyselliğin inşasını sorgulamaya soyunmuştur. Birlikte yaşamak, çeşitlilik, kolektiflik, sonsuz etkileşim gibi kavramlar için yeni bir öneri getirmeye çalışmıştır (Pelvanoğlu, 2013, s.119). Yuko Hasegawa, felsefedeki anlamıyla nefis yani “ego”, ve “kaçınma, sakınma” anlamındaki Latince bir terim olan “fuge” sözcükleri ile oluşturduğu Egofugal kavramını neden seçtiğini şöyle açıklamıştır:

“Dünya tarihi ve modernizm alanında ve özellikle güncel sanat dünyasında yaşanan tartışmalar son yıllara değin sürekli olarak ‘modern ego’ çevresinde dolanıyordu. Ben bu soruyu 21. yüzyıla iletmek niyeti içindeyim, 1990 yılından beri, birçok sanatçının tutumunda gözle görülür değişimi gözlemliyorum. Kişisel egolarına ve politik bakış açılarına açıklar ve sanatsal üretimleriyle çevrelerindeki insanları bu yönde düşündürebilmeyi ve geliştirebilmeyi amaçlıyorlar. Bu da bana gelecek yüzyıl için önemli bir umut aşıyor” (Altuğ’dan aktaran; Pelvanoğlu, 2013)

7. Bienalin küratörü Yuko Hasegawa’nın Türkiye’den seçmiş olduğu sanatçılar Leyla Gediz, Ömer Ali Kazma, Cem Arık, Mukadder Şimşek, Fuat Şahinler & Murat

Şahinler & Ahmet Soysal, Kemal Önsoy'dur. (Bu başlık altında Uluslararası İstanbul Bienallerinde yer almış Türk sanatçıların isimlerine yer verilmiştir. Tezin konusu dahilinde bu isimlerden öne çıkan sanatçılar 4. Bölümde ele alınmıştır). Kemal Önsoy ve ortak bir projeye katılan Fuat Şahinler & Murat Şahinler & Ahmet Soysal hariç 7. Bienalde yer alan sanatçılar genç ve az bilinen sanatçılar olarak dikkat çekmiştir. Bienal haberlerinde 'Genç Türkler' olarak anılan bu dört sanatçı ile (Leyla Gediz, Ali Kazma, Cem Arık ve Mukadder Şimşek) Radikal Gazetesinden Evrim Altuğ bir röportaj gerçekleştirmiştir. Röportajda sanatçılar, "Bienal sizce başarılı mı?", "küratörlük size ne ifade ediyor?", "Hasegawa, eserlerinizi sergilerken ne ölçüde müdahale etti?" (http-41) gibi soruları yanıtlamışlardır. Ali Kazma 7. İstanbul Bienal'i ile ilgili olarak, İstanbul için keyifli ve insanların anlayabileceği, dokunabileceği türde eserlere yer verilmesinin çağdaş sanatla ilgili 'snop', 'anlaşılmaz' ve 'erişilmez' önyargılarını kırabilecek bir potansiyele sahip olduğuna değinirken Leyla Gediz, bu bienalin 'Batı ve Doğu' arasında gidip gelen son bienal olmasını ümit ettiğini söyler.

2003' te Amerikalı küratör Dan Cameron 8. İstanbul Bienali'nin teması olan "Şiirsel Adalet" başlığını, aynı adı taşıyan edebiyat yönteminden⁶ esinlenerek belirlemiştir. Cameron'un, bienalin kavramsal çerçevesini açıkladığı metinden şu satırlarla başlığın içerdiği fikir daha iyi anlaşılabilir;

Adalet nedir? Neden bugün acil bir mesele halini almıştır? Bugünün küreselleşmiş dünyasında adalet mümkün olabilir mi? (...) Buradaki kullanımda ise, Şiirsel Adalet kavramındaki iki sözcüğün tekrar birbirlerinden yalıtılması, ardından da daha yoğun bir ilişki içinde yeniden birleştirilmesi amaçlandı. Daha önce değindiğimiz adalet kavramından sonra, şiiri buradaki kapsamı içinde, dile bir tanrısallık hissi kazandırma girişimi olarak tanımlayabiliriz(http-42).

8. Bienale Türkiye'den katılan isimler ise şöyledir; Can Altay, Kutluğ Ataman, Fikret Atay, Taner Ceylan, Ergin Çavuşoğlu, Cevdet Erek & Emre Baykal, Esra Ersen, Oda Projesi.

9. İstanbul Bienali 2005'te "İstanbul" teması ile, Charles Esche & Vasıf Kortun küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Daha önceki bienallerin kentten ve toplumdan uzak

⁶ "Bu yöntemde, bir karakterin veya grubun başına gelenler, aynı karakter veya grubun daha önce yaptıklarıyla belirgin bir ironik benzerlik taşır. Bir romanda katilin cinayete kurban gitmesi önceki durumunun bariz bir sonucu olacağı için, tam anlamıyla şiirsel adalet sayılmaz. Ama, eğer katil kazara daha önce başkalarını öldürdüğü silahla ölürse, şiirsel adalet yerini bulmuş olur. Böylece, sadece işlenen suç cezalanmış olmaz, aynı zamanda cezalandırmanın araç ve kapsamı tanrısallık bir mesaja dönüşerek, ölümlülerin yıkıcı kibrinden sakınılması uyarısı, aynı ölümlülerin açıkça anlayacakları bir dilde iletir" (http-42).

yapısının ardından 9. Bienal bir dönüm noktası oluşturmuştur. Burcu Pelvanoğlu İstanbul bienallerinde güncel siyasi eğilimlerin izlerini taradığı yazısında da değindiği gibi “*Tutku ve Dalga*”, “*EGOKAÇ: Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış (Egofugal)*” ve “*Şiirsel Adalet*” gibi temalardan sonra beylik söylemlerin bir kenara bırakıldığı, düpedüz yalın ve kentliyi içine çeken bir tema seçilmiştir: “*İstanbul*”. Esche ve Kortun mekânsal bir değişikliğe de giderek, tarihi yarımada yerine, küreselleşme politikalarının şekillendirdiği bir metropol ile içi içe olabilmek adına Galata-Beyoğlu aksını tercih etmişlerdir (Pelvanoğlu, 2013). Ayrıca bienalden çok önce başlayan tanıtım etkinlikleri, paneller, toplantılar ve farklı katalogu ile öncekilerden çok daha bir büyük kitleye ulaşmış ve yabancı basının da ilgisini çekmiştir. 9. Bienalin bu popülerliği ile sermayenin de dikkatini çekmesi, sonraki bienallerde sponsor desteği olarak uluslararası ölçekteki büyük şirketlerin devreye girmesi şaşırtıcı olmayacaktır. Buna örnek olarak bir sonraki bienalde Koç Holding’in bienale sponsor olması gösterilebilir. Koç’un İKSV’nin web sitesinde uzatılmış sponsorluğunun 2026 yılına kadar devam edeceği görülür (Odabaş, 2012, s.240).

Bienalde yer alan Türk sanatçılar şöyledir; Hüseyin Bahri Alptekin, Halil Altındere, Hatice Güleriyüz, Servet Koçyigit, Oda Projesi, Ahmet Öğüt, Serkan Özkaya, Şener Özmen’dir. Bienal kapsamında Halil Altındere küratörlüğünde Free Kick/Serbest Vuruş adlı bir sergi de bienalin misafirperverlik alanında yer almıştır. Sergi tanıtım bültenlerinde “Politik sesleri İstanbul’da duyulur kılacak yeni bir konukseverlik alanı yaratarak, çağdaş sanatın bildik/risk almayan üretimlerine çalım atan hakiki bir sergi” olarak tarif edilir (http-43). Burcu Pelvanoğlu ise serginin etnik-siyasi azınlık kimliğinin üzerine yoğunlaştığını ve Misafirperverlik Alanı’yla temas etmesini de bu coğrafyada azınlık kimliklere misafir muamelesi yapılmasının metaforik anlamda dile getirilmesi olarak yorumlamıştır (Pelvanoğlu, 2013).

2007’de Küratörlüğünü Hou Hanru’nun yaptığı 10. Bienalin kavramsal çerçevesi, *İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik* olmuştur. Bienale Türkiye’den katılan sanatçılar; Selçuk Artut, Kutluğ Ataman, Fikret Atay, Ramazan Bayrakoglu, Ege Berensel & Serhat H. Yalçinkaya & Banu Onrat, Banu Cennetoğlu, Burak Delier, İdil Elveriş & Zeren Göktan, Extramücadele, Erdem Helvacıoğlu, Emre Hüner, Ali Kazma, Ferhat Özgür’dür.

Hanru Bienalin kavramsal çerçevesini açıkladığı metine “Küresel savaş çağında yaşıyoruz. Bu sözde ümit verici binyılın başından bu yana küresel çapta, her yerde

savaşlar patlak veriyor” (http-44) sözleriyle başlamaktadır. Ayrıca egemen güçlerin kendi çıkarına uygun şekilde tasarladığı dünya düzenini dayatmak için dünyanın geri kalanına acımasızca şiddet ihraç ettiğine değinir. Modernizm ve küreselleşme vurgusu ile dikkat çeken metinde, Türkiye’nin konumunu ve sosyolojisini tanımlarken tercih ettiği cümlelerle⁷ Kemalizm tartışmasına neden olmuştur. Hatta Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Nazan Erkmen 131 öğretim görevlisi adına bir kınama mesajı yayınlamıştır;

“Son derece hassas zamanlar yaşayan ve toplumsal, etnik kışkırtmalarla karşı karşıya bırakılan Türkiye’de, desteklediğimiz bir etkinlik olarak yapılan 10. Uluslararası İstanbul Bienali’nin küratörünün bu konuda daha duyarlı olmasını ve Atatürk’ün ‘Sanatkâr cemiyette uzun cehid ve gayretlerden sonra alnında ışığı ilk hisseden insandır’ sözündeki gibi, bu duyarlılığı taşıyanların ‘sanatçı’ denmeye layık olabileceğini hatırlatıyoruz” (http-45).



Görsel 2.5. Fatih Balcı, “Seri İlan”, 2007

10. Bienal esnasında bir başka eleştirel tepki de bu bienalin konusundan bağımsız olarak, bienallerin genel yapılarına karşı sanatçı Fatih Balcı’dan gelmiştir. Her seferinde sadece konsept değişikliğine giden, oyuncularını, kuralları ve sınırları belli bir tasarı üzerinden

⁷ "Kemalist proje tarafından savunulan modernleşme modelinin yine de sisteme dahil bazı çözülemez çelişkiler ve ikilemlerle dolu 'tepeden inme bir dayatma' olması; reformların, devrimci birer araç olarak gerekli olmalarına rağmen yarı askeri bir şekilde dayatılması demokrasi ilkesine aykırıydı; milliyetçi ideoloji evrensel hümanizmin benimsenmesine aksi yönde işledi ve toplumsal bir elit önderliğindeki ekonomik ilerleme toplumsal bölünme üretti. Popülist siyasi ve dini güçler, taleplerini toplumun tabanında yeniden oluşturmayı ve yönlendirmeyi ve bu talepleri kendi çıkarları yönüne çevirmeyi başardılar" (http-44)

hareket eden bu yapıyı çok basit ama üstüne çok konuşulabilecek bir yöntemle eleştirmiştir (Odabaş, 2012, s.272).

Balcı, bienalle eş zamanlı olarak bir gazeteye verdiği ilanda “Bienal, festival ve benzeri etkinliklere uygun sanatsal malzeme üretilir” yazmaktadır. Ticari bir firmanın vereceği türden bu ilan, sanat piyasasına doğrudan bir eleştiri getirirken bu piyasanın en büyük şovrumu olan bienallerin de belli şablonlarla çalıştığını ima etmektedir.

Küresel neoliberal ekonomik politikaların hemen her şeyi piyasalaştırma yeteneği “eleştiri kültürünün pazarlanması”⁸ üzerinden de görülebilir. Hırvat küratör grubu “WHW / What, How & for Whom” (Ne, Nasıl ve Kimin İçin) 11. Bienal başlığını, “İnsan Neyle Yaşar?” olarak belirlemiştir. Tema aslında Bertolt Brecht’in meşhur “Üç Kuruşluk Opera” adlı oyunun yine en az oyun kadar meşhur olan (Denn wovon lebt der Mensch?) şarkısının Türkçe’ye çevrilmiş şeklidir. Epik tiyatronun en önemli örneklerinden olarak anılan oyun kapitalist düzen eleştirisidir. Koç Holding sponsorluğunda yapılan bienalin sermaye ve güç ilişkileri içinde sanatın da popüler politik versiyonunun sahnelenmesi ile ilgili eleştiriler getirilmiştir (Odabaş, 2012, s.269). Muhalif bir sanat oluşumu olarak kurulmuş olan ve Serhat Köksal’ın da yer aldığı “direnistanbul” oluşumu “beğenal” adlı bir projeye bienale olan tepkilerini ortaya koydukları bir performans⁹ gerçekleştirmiş ve ayrıca bienali düzenleyen ekibe hitaben de bir mektup yayınlamışlardır;

“11. Uluslararası İstanbul Bienali küratörleri, sanatçıları, katılımcılarına ve tüm sanatçılara ve sanat sevicilere açık mektup son birkaç yıldır müzelerde, dergilerde ve piyasada popülerleşen politik sanatın dünyayı gerçekten değiştirmekle hiçbir ilgisi olmadığını artık anlamamız gerekiyor. Sanat çerçevesinde risk almanın, biçimin sınırlarını zorlamanın, kültürün kurallarına itaatsizlik etmenin, politika hakkında sanat yapmanın hiçbir şeyi değiştirmediyi görmemiz gerekiyor. Artık, sanat sermaye ve güç ilişkilerinden bağımsız, otonom ve özgür bir alanmış gibi davranamayız. Sanatçılar için görünmez olmanın vakti geldi. Hayatın içine karışıp, yok olmanın... 11. Uluslararası İstanbul Bienali’nin kavramsal çerçevesini büyük bir ilgiyle ve yüzümüzde bir tebessümle okuduk. İstanbul Bienali’nin politik meselelerle en ilgili sanat oluşumlarından biri olmayı amaçladığını da uzun zamandır biliyoruz. Tesadüfe bakın! Bienal, bu sene, yoldaşımız Brecht’ten alıntılar yapıyor, neoliberal hegemonyadan ve küresel kapitalizmi durdurmaktan bahsediyor. Her ne kadar benzer sorunsalları paylaşıyor olsak da sanatın hiçbir zaman hayattan ayrı bir kategori

⁸ O.Odabaş’ın tezinde yer alan 3.1 numaralı başlık (Odabaş, 2012).

⁹ "Üretimin ve yaratıcılığın sponsorlar himayesinde olmasına karşı çıktıklarını" söyleyen Direnal oluşumu üyeleri Beğenal Korosuyla birlikte açılışın yapıldığı bina önünde bildiri dağıtıp içerde de Koç Holding CEO’su Bülent Bulgurlu’nun konuşmasını korna öttürerek protesto etmişlerdir. “Diren Al Korosu” ismiyle bir grup da bina dışında Koç Grubu’nun sembolünü büyük yapıp, şarkılar söylemiş, bildiri dağıtmışlardır (http-46).

olarak var olamayacağını düşünüyoruz. Bu yüzden, size, Koç Holding gibi kendilerini küresel sanatın sıcak sularında temize çıkarmaya çalışan silah satıcıları ile iş birliği yapmamanız için yazıyoruz, sizi hayata, direnişin hayatına katılmaya çağırmak için yazıyoruz. Küratörler Brecht'in "İnsan Neyle Yaşar?" sorusunun neoliberal hegemonya altında yaşayan bizler için aciliyetini hala koruyup korumadığını soruyorlar. Biz de "İnsan Ne-siz Yaşayamaz?" diye ekliyoruz. Ücretsiz sağlık ve eğitim hakkımızın olmadığı, şehir, meydan ve sokaklarımızın şirketler tarafından ele geçirildiği, toprak, tohum ve suyumuzun çalındığı, istikrarsız ve güvencesiz bir hayata sürüklendiğimiz, sınırları geçerken öldürüldüğümüz veya krizlerle dolu belirsiz bir gelecekte yalnız bırakıldığımız bugün nellersiz yaşayamayacağımızı açıklıkla görüyoruz. Fakat mücadele ediyoruz. Vicdanların uysal eleştirilerle rahatlatıldığı steril ve kurumsal alanlarda değil, kamusal alanda, sokakta savaşıyoruz. Bizi mahallelerimizden, Sulukule'deki, Gülen-su'daki, Ayazma'daki evlerimizden atmaya çalıştıklarında, Bergama ve Kaz Dağları'nda altın arama çalışmalarıyla toprağı siyanüre bulamak isteyenlere, Giresun'da fındık ve Çukurova'da pamuk üreticisini mağdur edenlere, kot taşıma işçilerini sağlıksız koşullarda atölyelerde günde 12 saat çalıştırarak hayatlarını silikozis hastalığıyla söndürenlere, Tuzla tersanesinde çalışan işçilere güvenli çalışma koşulları sağlamayarak tersaneyi bir ölüm kampına dönüştürenlere, Sinop ve Akkuyu'da nükleer santral kurmak isteyerek bölge halkının hayatını tehlikeye atanlara, Desa'da, Yörsan'da sendikaya kaydoldukları için işçilerini işten atılmasına neden olanlara karşı da savaştık. Mücadelemiz ve umudumuz bizi ayakta tutuyor. Küratörler aynı zamanda Bienal'in en önemli sorularından birinin "hazzın nasıl özgür bırakılacağı ve hazza devrimci rolünün nasıl iade edileceği" olduğunu belirtiyorlar. Biz hazzı sokakta, sokaklarımızda özgür bırakıyoruz. Prag'da, Hong Kong'da, Atina'da, Seattle'da, Heiliegendamm'da, Cenova'da, Chiapas ve Oaxaca'da, Washington'da, Gazze'de ve İstanbul'da ...Neşenin ve hazzın devrimci rolü tam da buralarda kendini gösteriyor ve biz bu hazzı her yerde besliyoruz; çünkü biliyoruz ki hayatta kalmamız gerekiyor ve dünyayı ve kendimizi, sözlerimizle, eylemlerimizle ve kahkahamızla değiştiriyoruz. Ve zaten hayatın kendisi bu hazzın en temel kaynağı. IMF ve Dünya Bankası'nı temsil etmeye gelen 13.000 delegeyi, daha önce başka yerlerde yaptığımız gibi, şimdi de İstanbul'da karşılamaya hazırlanıyoruz. Misafirperver olmayacağımızı ilan ediyoruz. 1-8 Ekim arasında "direniş karnavalı"nda sokaklarda olacağız ve bu buluşmayı engelleyeceğiz. Sizi direniş ve hayal gücünün isyanına çağırıyoruz! Kurumsal mekanları terk edin ve işlerinizi özgür bırakın! Direniş günleri için sokağa çıkabilecek işler ve görseller (afiş, sticker, stencil, vs.) hazırlayalım. Üretimi dört duvar arasında değil, sokaklarda, meydanlarda, direniş haftasında, hep beraber gerçekleştirelim! Yaratıcılık, sponsorlara değil hepimize aittir. Yaşasın küresel isyan!" (http-47)

Bariş Acar 11. Bienalin ürettiği soruları üç temel kategoride toplayarak bienali ve genel olarak sanatın sorunlarını tartışmıştır;

“Politik içerim, sanat-oluş’un içerisine ne kadar girebilir? (...) İkinci olarak, etnograf olarak sanatçının tartışılır kimliği tam anlamıyla bir soruna dönüşmüş durumda. (...) Araştırma yapıyor, ama sonuçlarının bir şeyi değiştirmeyeceğini düşünerek; dokümantasyon yapıyor, ama kimsenin onları okumadığını görerek; sergi yapıyor ama kendi sergisi üzerinde bile kavramsal ya da estetik hakimiyeti olmadığını bilerek. Bienalin ürettiği son soru, gündelik yaşama yapılan bunca vurguya rağmen gerçekten güncel olup olmadığı. Modern, çağdaş ya da güncel olan üzerine bıçak sırtı tanımlamalar geliştirilirken, üretilen işlerin nasıl bir gerçekliğe tekabül ettiğine yeterince odaklanılmıyor.” (Acar, 2016, s.115).



Görsel 2.6. *Direnistanbul, “11. İstanbul Beğenali”, Afiş, 2009*

11. Bienalin Türkiyeli katılımcıları şöyledir; Nevin Aladağ, Hüseyin Bahri Alptekin, Yüksel Arslan, CANAN, Cengiz Çekil, Nilbar Güreş, Aydan Murtezaoğlu & Bülent Şangar, Erkan Özgen.

Küratörlüğünü Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa’nın yaptığı 12. İstanbul Bienali, çıkış noktası olarak Küba asıllı Amerikalı sanatçı Felix GonzalezTorres’in (1957–1996) yapıtlarına dayanmıştır. “Gonzalez-Torres’in yapıtları hem siyasi anlamda kışkırtıcı hem

de sanatsal üretimin biçimsel yönlerine son derece önem veriyor” diyerek siyasi anlamda sözünü esirgemeyen eserlere odaklanmayı hedeflediklerini duyurmuş olan küratörler, bienalin başlığını da Torres’nin eserlerinde kullandığı şekliyle belirlemişlerdir: “İsimsiz” (http-44). Bienal kataloğunda yer alan küratör metninde, parantez içinde bir tanımlamanın takip ettiği “İsimsiz” başlığının aynı zamanda pek çok bienalde kullanılan başlıkların bir eleştirisi olduğunu dile getirmişlerdir; “O kadar yoruma açık ve muğlak başlıklar ki bunlar, serginin konusunun ne olduğu ve yapıtların hangi temele göre seçildiği hakkında bilgi vermiyor, tam tersine bunu karanlıkta bırakıyorlar” (http-48). B. Pelvanoğlu ise “İstanbul Bienalleri’nde Güncel Siyasi Eğilimlerin İzleri” başlıklı yazısında bienal ile ilgili değerlendirmelerine şöyle yer vermiştir;

“Tüm sergileri Antrepo 3 ve 5’te toplayan ve tema başlıklarını “İsimsiz (Soyutlama)”, “İsimsiz” (Ross), “İsimsiz” (Pasaport), İsimsiz (Tarih) ve “İsimsiz” (Ateşli Silahla Ölüm) olarak belirleyen Bienal, sanatla politika arasındaki zengin ilişkiyi araştırmayı ve hem biçimsel bakımdan yenilikçi hem de siyasi anlamda sözünü esirgemeyen yapıtlara odaklanmayı hedeflese de içine kapanık bir tutum sergilemiş, kentle olan bağını neredeyse koparmıştır”(Pelvanoğlu, 2013, s.112).

12. Biennale Türkiye’den Eylem Aladoğan, Yıldız Moran Arun, Kutluğ Ataman, Nazım Hikmet Richard Dikbaş, Cevdet Erek, Özlem Günyol & Mustafa Kunt, Ali Kazma, Aydan Murtezaoglu, Füsun Onur, Ahmet Öğüt, Meriç Algün Ringborg seçilmişlerdir.

2013’te 13. İstanbul Bienali, Türkiye’nin siyasi ve sosyal tarihi açısından oldukça önemli bir dönüm noktası olan “Gezi Olayları” -ya da “Haziran Direnişi”- olarak adlandırılan döneme denk gelmiştir. Küratörlüğünü Fulya Erdemci’nin yaptığı bienalin kavramsal çerçevesi “Anne Ben Barbar mıyım?” Lale Müldür’ün aynı adlı kitabından alınmıştır. Küratöryal metinde, bienalin kentsel dönüşüm bölgelerinde ve kamusal alanda yapmayı planladıkları projeleri geri çekerek kendi vatandaşlarının sesini şiddet kullanarak bastıran yetkililerle iş birliği yapmamayı tercih ettikleri belirtilmiştir. Ancak Gezi Parkı eylemleriyle ortaya koyulan; kamusal alan ve çevrenin savunulması, küresel sermayelerin ve hegemonyanın eleştirisi, eleştiri dilinde kullanılan ironi, kolektif hareketler, yaratıcılık ve dayanışma ruhu gibi çağdaş sanatın da sıklıkla kullandığı kavram ya da argümanlar karşısında, kavramsal çerçeveyi anlatan metinler de bienalin kendisi kadar anlamsızlaşmıştır.

Konuyla ilgili “Anne Ben Hıyar Mıyım?” başlıklı bir yazı kaleme alan Ali Artun; bienalin direktörü Bige Örer ile küratör Fulya Erdemci’ye ait manifesto üslubunda kaleme alınmış olan metinlerin bizi, fikri ve ilk etkinlikleri Gezi’den çok önce kotarılmış

olan Bienal'in sanki direnişin bir devamı olduğuna inandırmaya çalıştığını ifade etmiştir (http-45). Artun yazısında, samimiyetsiz hatta riyakâr bulduğu bienal ve bienal metni ile ifade edilen “yaratıcı eylemlere destek” ifadelerini şu sözlerle eleştirmiştir;

Fulya Erdemci şimdi manifestosunda, “Gezi direnişiyle birlikte açılan özgürlük alanında ortaya çıkan yaratıcı eylemlerin ve kamusal forumların altını çizerek desteklemeyi amaçladıklarını” belirtiyor. Oysa, daha Recep Tayyip Erdoğan direnişçileri terörist olarak ilan etmeden epey önce, Nisan başında, Bienal'in ilk etkinliklerinden biri olarak düzenlenen “Kamusal Simya” panelinde, kentsel dönüşümün şirketlerle bağını teşhir eden on üç kamusal hareketin düzenlediği eylemi terör olarak, bir “şiddet ve linç” girişimi olarak niteleyen oydu. Gene bir ay kadar sonra, öncekine benzer bir protestoda bulunan Kamusal Direniş Platformu üyelerini İKSV güvenliğine ve ardından polise teslim eden de oydu. Ve şimdi de, bütün bu direnişle özdeşleşme edebiyatına rağmen, bakıyoruz Bienal onuruna İstanbul Contemporary'nin verdiği parti Demirören AVM'de düzenleniyor. Emek Sineması'nı yerle bir eden, iki katı da kaçak olan, kentsel dönüşümün ilk rant makinelerinden biri. Ve kent haklarının uğradığı saldırıya karşı uyanan direnişin bir odağı.

(...) Ve şimdi, diyalektiğin canına okuyarak, bu manevranın dahi Gezi'ye destek çıkan bir “eylem” olduğuna inandırmaya çalışıyor bizi: “Kentsel kamusal mekânlardan çekilme eylemiyle, yani varlığı yoklukla imleyerek, Gezi direnişiyle birlikte açılan özgürlük alanında ortaya çıkan yaratıcı eylemlerin ve kamusal forumların altını çizerek desteklemeyi amaçladık.” Yani, anlaşıldığı kadarıyla, halkımız, ancak arayıp arayıp ortada bienalin varlığını göremediği zaman, “yaratıcı eylemlerin ve kamusal forumların” farkına varıyor. Çünkü aksi halde onların “altını çizecek” bir fail yok; ve eylemlerin eyleyicileri de buna dahil. Pes doğrusu!

İnsan sormadan edemiyor: “Anne ben hıyar mıyım?” (http-49)

13. bienal Türkiye'den, Ayşe Erkmen, Didem Erk, Halil Altındere, İnci Eviner, İpek Duben, Lale Müldür & Kaan Karacehennem & Franz von Bodelschwingh, Mahir Yavuz & Orkan Telhan, Mülksüzleştirme Ağları, Murat Akagündüz, Nil Yalter & Judy Blum, Şener Özmen, Serkan Taycan, Sulukule Platformu, Volkan Aslan'ın katılımlarıyla gerçekleşmiştir.

14. Uluslararası İstanbul Bienalinin küratörlüğünü Carolyn Christov-Bakargiev üstlenmiştir. Christov-Bakargiev her ne kadar sanat dünyasının “parlak” isimlerinden biriye de star küratör imajından uzak durmak istemektedir bu nedenle ismi, bienal kataloğunda küratör yerine “şekillendiren” olarak görülmektedir (http-46). Serginin başlığı (kavramsal çerçevesi yerine “başlık” demeyi tercih etmiştir), “TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori” olarak belirlenmiştir. Kataloğun hemen girişinde yer alan tanım şöyledir;

TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori, bir materyalin –tuzlu su– ve düğümlerle dalgaların çelişen imge-biçimlerinin etrafında dönüyor. Çizginin nereye çekileceğini, nerede geri çekileceğini, nerede yaklaşıp nerede uzaklaşacağını araştırıyor. Bunu, açık denizlerde, düz yüzeyler üzerinde parmak uçlarımızla yaptığı gibi, sualtının derinliklerinde, kat kat şifrelemeler açılmadan önce de yapıyor(http-50).

Edebi bir dil ve bol metafor içeren giriş metni (küratör metni yerine yazılmış), kolay anlaşılmdan hayli uzaktır. Maddesel olan, *tuzlu su* ve soyut olan *düşünce* alanını bir araya getirerek karşıtlıklar ile düşünmeye davet ederken, kavramlar arasındaki bağlardan, düğümlerden bahsetmektedir. “Düğüm” vurgusu hayat ve sanat arasındaki çarpışma ve bağlara değinirken de geçerlidir. Bakargiev burada Donna Haraway’den alıntılacağı cümlelere yer verir; “Başka meseleleri düşünmek için hangi meseleleri kullandığımız önemlidir; başka hikâyeleri anlatmak için hangi hikâyeleri anladığımız önemlidir; düğümleri hangi düğümlerin düğümlendiği, düşünceleri hangi düşüncelerin düşündüğü, bağları hangi bağların bağladığı önemlidir.” Ayrıca şu sözleri eklemiştir; “TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori, bir materyalin –tuzlu su– ve düğümlerle dalgaların çelişen imge-biçimlerinin etrafında dönüyor (http-50).

Katalogun önsözünde ise Bige ÖRER serginin temasını biraz daha anlaşılır kılmıştır;

Sanatın dönüştürücü gücünü merkezine alan ve dönüşümlerin tam göbeğinde gücünü sınıyan bir sergi. Sanat, her bir bireyin iniş çıkışlı yaşamına ve grupların, toplulukların, toplumların ve hatta coğrafyaların farklı travmalarla dolu geçmişlerine kendi canından can katabilir mi? TUZLU SU, bu ihtimale işaret ederken belirgin bir şekilde yaşamdan yana duruyor. (...) Sanatçıların dünyaya bakışlarındaki farklılığı, gerçek ve gerçeküstü, bilinç ve bilinçaltı, şiirsel ve politik, form ve estetik arasındaki ilişkilene ve dalgalar ile düğümler aracılığıyla anlamlandırmaya çalışıyor. Carolyn Christov-Bakargiev tarafından şekillendirilen 14. İstanbul Bienali, sanat, matematik, fen, nörobilim, mimari, okyanusbilim gibi birçok disiplinle ortak bir düşünme deneyi sunuyor (http-50).

14. İstanbul Bienali’nin en dikkat çeken yönlerinden biri tüm şehre yayılarak kamusalılık özelliğinin öne çıkmasıdır. Bienal’in alışıldık mekanlarından ve tarihi yapımadadan uzaklaşması 9. İstanbul bienalinde, kentsel dönüşüm süreci ve metropol yaşamına katılarak başlamıştır, ancak bu kez başka tür bir güzergâh ile, Tuzlu Su teması dolayısıyla boğaz hattına girilmiştir. Karayolu yerine deniz yolunu kullanarak bienal mekânlarına ulaşılmıştır (http-50).



Görsel 2.7. Aran Villar Rojas, “Tüm Annelerin En Güzeli”, yerleştirme, 2015, Büyük Ada, İstanbul.

Bienalin el işçiliği üzerine yoğunlaştığını belirten Dastarlı; “Öte yandan metinlerle teosofistlerin tinselci yaklaşımıyla sanatın elle tutulmaz görünüşünün savunusu sürdürülmeye devam ediliyor” yorumunu yapmıştır. Ayrıca Dastarlı; 36 mekânda 1500’ün üzerinde eserin yer aldığı belirtilen sergide, 1500 eserin 1000 tanesinin Christine Taylor Patten’in “mikrolar” dediği 6 santimetre kare kâğıtlar üstüne mürekkep çizimlerden oluşması, yine Lacan’ın, Orhan Pamuk’un ya da Annie Besant ile Charles W. Leadbeater veya başka pek çok ismin çizimlerinin sergide yer alması, hatta enstalasyon kuran sanatçıların bile taslak dahi olsa çizimlerinin vitrinlerde sergilenmesi, hep elin çalışması-üretmesi vurgusuna denk düştüğünü belirtmiştir(http-51). Çizim ve taslakların bu denli önemsinmesi çizme eylemini bir fikri oluştururken sıkça başvurulmuş düşünme biçimi olarak değerlendirildiğini ve serginin doğrudan teması ile ilişki kurduğunu göstermektedir.

Serginin Türkiye’den katılımcıları; Haig Aivazian ve Beyoğlu Üç Horan (Yerrortutyun) Ermeni Kilisesi Asogik Korosu, Artıkışler Kolektifi, Taner Ceylan, Cansu Çakar, Aslı Çavuşoğlu, Elmas Deniz, Cevdet Erek, Esra Ersen, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Deniz Gül, Emre Hüner, Merve Kılıçer, Ufuk Kocabaş, Füsün Onur, Emin Özsoy, İz Öztat & Fatma Belkıs, Orhan Pamuk, Parrhesia Dostları Cemiyeti, Zeyno Pekünlü, Sarkis, Pınar Yoldaş, Fahrelnissa Zeid olarak belirlenmiştir.

Daha önce 10. Biennale eş zamanlı olarak verdiği seri ilanı “bienale iş yapılı” ile dikkat çekmiş olan Fatih Balcı bu kez Recep Aksu ile yaşadığı Çanakkale’den yola çıkmış ve “Çanakkale Bienali’nden İstanbul Bienali’ne” adlı bir performans gerçekleştirmişlerdir. 10 gün süren bir yürüyüşün ardından, ellerindeki şişelerde bulunan

Çanakkale Boğazı’ndan doldurulmuş tuzlu suları bienale ulaştırmışlardır. Performans Sanatataak sitesinin haberinde şöyle yer almıştır;

“Yanlarında taşıdıkları şişeleri, Bakargiev’e veren Fatih Balcı, “bu yürüyüş sanat yapmanın zorluklarına ve görünürlülük meselesine dikkat çekmek için yapıldı. 14. Bienal’in kavramsal çerçevesi Tuzlu Su olarak belirlendiyse insanlığın trajedilerine tanıklık etmiş Çanakkale Boğazı’nın tuzlu suları bu tanıklığı güncelleyecekti” diye konuştu” (http-52).

Çanakkale’den gelen şişeler bienal süresince (bienale dahil olmayan bir etkinlik olmasına rağmen) İstanbul Modern içindeki kanalda sergilenmiştir.



Görsel 2.8. (soldaki)Recep Aksu, Fatih Balcı, “Çanakkale Bienalinden İstanbul Bienali’ne”, performans, 2015

Görsel 2.9. (sağdaki)Recep Aksu, Fatih Balcı, “Çanakkale Bienalinden İstanbul Bienali’ne”, İstanbul Modern, İstanbul Bienali sergi alanında, 2015

15. Uluslararası İstanbul Bienali, Türkiye’nin yakın ve uzak komşuları ile ilişkilerinin gerilimi gölgesinde, “İyi Bir Komşu” başlığı ile yapılmıştır. Küratörlüğünü iç mimariyle ilgilenen bir sanatçı düeti olarak Elmgreen ve Dragset’in üstlendiği bienal kendi küçük dünyalarımızı nasıl kurduğumuza bakmaya çalışırken “komşu”yu gündeme almışlardır. Dünya karşısında çaresiz olan sıradan insanların yönetebilecekleri küçük dünyalara dair sorularla ilgilenirler. “İyi bir komşu korkmadığınız bir yabancı mıdır?” ile başlayan 40 soruyla izleyicileri baş başa bırakmışlardır (http-53). Fırat Arapoğlu bienal’in ardından yazdığı değerlendirmesinde kamusal alanlarda yer almayan ve çoğunlukla Beyoğlu’ndaki mekanlarla sınırlı kalan bienalin içe kapanık bir yapı sunduğunu dile getirir. Ayrıca Arapoğlu bienalin gerçekleştirildiği mekanlarla birlikte gerçekleştirildiği zamanı da Türkiye’nin siyasi pozisyonu ile şu satırlarda ele alır;

15. Uluslararası İstanbul Bienali, Türkiye’nin Avrupa Birliği ve ABD ile gerilen ilişkileri, Suriye’deki iç savaş ve Irak’taki politik konjonktürdeki pozisyonu, 15 Temmuz Darbe Girişimi gibi birçok aktüel politik gelişmenin gölgesinde gerçekleştirildi. Örneğin AB-Türkiye Anlaşması olarak adlandırılan göç krizi olgusu, Türkiye’nin özellikle Yunanistan

üzerinden Avrupa'ya mülteci geçişini önlemek adına karşılıklı anlaşma neticesinde, 6 milyar avroluk bir ödeme almasını kapsamaktaydı. Anlaşmaya göre Yunanistan'a gelen sığınmacılar, iltica etme başvurusunda bulunsalar dahi, Türkiye'ye geri gönderilecekler. (...) Bu bağlamda komşular/komşuluk yerel ve küresel ölçekte önemli bir konu. Bir yanda komşularla iyi geçinmek, öte yanda komşuların evine girilmesi/işgal edilmesi ya da ilişkilerin bozulması, zoraki komşuluk konusunu da akla getiriyor. (...) Bir de, komşuluk ilişkilerinin mekânsal olarak yakınlığının dışında, uzak komşuluklar konusu da dikkate alınmalı. Çünkü bu komşuluklar, politik ve kültürel meselelerin görünür kılınması ve farkındalık yaratılması açısından önemlidir. Böylece uluslararası alandan sanatçıların bienal gibi bir etkinliğe davet edilmesiyle, diğer bir deyişle komşuların çağırılmasıyla, bu etkinlikte, sınırlar, jeopolitik meseleler, savaş ve kıtlık nedeniyle yerinden edilmiş nüfuslar ya da problemlere dair geçmişten/güncelden konuların ele alındığı görülebiliyordu. Fakat, aktüel politik konjonktür buna izin verdiği ölçüde böyle önemli bir konuyu, bir bienalden bekleneceği gibi, şehrin tüm çeperlerinde yer alan bir etkinlik ve festivale dönüştürmek imkansızlaştıkça, kamusal alandan mümkün olduğunca kaçınarak, müzelerin beyaz küpleri içerisinde ele alındığı görülmektedir (Arapoğlu, 2017, s.70-71).

Bienalde Türkiye'den; Volkan Aslan, Alper Aydın, Burçak Bingöl, Candeğer Furtun, Gözde İlkin, Erkan Özgen, Ali Taptık, Tuğçe Tuna, Bilal Yılmaz, Yoğunluk yer alır.

Bienalde yer alan bazı eserler tepkilere sebep olmuştur. Bunlardan ilki Adel Abdessemed'a ait Vietnamlı kız heykelidir. 1972 yılında Vietnam savaşında Nick Ut tarafından çekilmiş, Amerika'nın bombardımanı sonucu yaralanan ve yanmış vücudu ile şok içinde koşmakta olan Kim Phuc'ın, fotoğrafı sembol olmuştur. Abdessemed bu çarpıcı fotoğrafın figürünü "Feryat" isimli heykeline yansıtmıştır (Bkz. Görsel 2.11). Ancak heykel fildişindendir. Sanatçı eleştirdiği şiddetin yeniden üretimini yaptığı konusunda hedefe oturmuştur (http-54).



Görsel 2.10. Nick Ut, "Savaş Terörü", fotoğraf, 1972



Görsel 2.11. *Adel Abdessemed, “Feryat”, fildişi, 2013*

Tepki çeken bir diğer iş de Xiao Yu’nun “Zemin” adlı çalışmasıdır. Kapalı bir ortamda sergi amacıyla tutulan Boncuk isimli eşek, canlıların sanat için tutsak edilmesine gelen tepkilerin giderek artması üzerine alandan çıkarılmıştır. Tüm bunların ardından ‘İyi bir komşu hayvan düşmanı olabilir mi?’ sorusu gündeme gelmiştir ([http-54](#)).

Eğer insanoğlunun yaşadığı yer olarak, dünya evimiz ise, iyi bir ev sahibinin de nasıl olması gerektiği tartışılmaya değerdir. 16. Uluslararası İstanbul Bienali’nin küratörü Nicolas Bourriaud İnsan atıklarının Pasifik Okyanusu’nun ortasında oluşturduğu devasa atık yığınının bienalin başlığına taşımıştır. Popüler bilimde “Yedinci Kıta” olarak anılan bu kütle, 3,4 milyon kilometrekare genişliğinde, 7 milyon ton ağırlığındaki bir plastik yığındır ([http-55](#)). Türkiye’nin yüzölçümünün neredeyse beş katı büyüklüğünde olan bu yığın, ironik olamayacak kadar gerçek ve inanılamayacak büyüklüğü ile gerçek dışı gibi görünmektedir. Çevre ve ekolojik sorunların yalnızca aktivistlerin sorunu olan ya da bir anlığına görüp unutulmuş gösterilerden ibaret olmadığının en somut kanıtı olarak Yedinci Kıta orada durmaktadır. Bourriaud, içinde yaşadığımız Antroposen adı verilen yeni jeolojik çağda sanayi atıklarından görünmez olan okyanusların, plastik torbaların ve kulak temizleme çubuklarının arasında yüzen balıkların ve diğer deniz canlılarının mecburen bir arada var olduğu bu kaypak alanı, henüz keşfedilmemiş bir arazi olarak değerlendirmeye ve bu kıta düşüncesini ciddiye almaya davet etmektedir ([http-56](#)).

Bienale Türkiye’den katılan sanatçılar; Deniz Aktaş, Özlem Altın, Ozan Atalan, Elmas Deniz, Hale Tenger, Güneş Terkol & Güçlü Öztekin, Müge Yılmaz olarak belirlenmiştir.

Kimi çevrelerce heyecanla karşılanmış olan 16. Bienal, petrol ve otomotiv yatırımları olan Koç Holding, altın madenciliğiyle bilinen Eczacıbaşı gibi sponsorları nedeniyle protesto ve eleştirilerin odağı olmuştur. Halkevleri ve Kadın Savunma Ağı’nın

da aralarında olduğu pek çok inisiyatif, çevre mücadelesini halkla ilişkiler malzemesine dönüştüren Bienali protesto etme çağrısında bulunmuştur. 27 Eylül 2019’da yayınlanan bildiri şöyledir;

Bu sene 16. İstanbul Bienali “Yedinci Kıta” temasıyla düzenleniyor. Bienal petrol türevi olan plastik kirliliğinin yol açtığı sorunlara ve okyanuslarda ortaya çıkan kıta büyüklüğündeki kirliliğe dikkat çekiyor.

Ancak Bienalin sponsoru petrol ve otomotiv yatırımları sahibi Koç Holding, kurucu sponsoru ise altın madenciliğiyle bildiğimiz Eczacıbaşı. Katkı sağlayan kuruluşlar arasında Gerze’de termik santrali yapmaya çalışan ve halkın mücadelesiyle yapamayan gruba ait Anadolu Efes, LPG şirketi Aygaz, petrol bayisi Opet, petrol rafinerisi Tüpraş gibi şirketler bulunuyor. Destekçiler arasında Çanakkale boğazında termik santraller yapan İçdaş Enerji gibi şirketler, Ford gibi otomotiv ve TAV gibi havayolu işletmeciliği şirketleri de var.

Çok açık ki, fosil yakıtlar ve doğa tahribatı üstünden para kazanan şirketlerin, içlerinde plastik hammaddesi olan petrol işinde olanların da bolca olduğu bir Bienal’de bizlere plastik kirliliğini anlatması çok büyük bir iki yüzlülük. Özellikle Türkiye’de her yıl 2,7 milyon ton plastik ambalaj malzemesinin toprağa ve akarsulara karıştığı gerçeği ortada iken, bunun müsebbiplerinin kapitalizm eleştirisi yapmaları açık bir şekilde yeşile çalmaz.

Plastik kirliliğinin, ekolojik yıkımın ve iklim krizinin kaynağı olan şirketler aktivizmi bir reklam, performans olarak görüyorlar. Bienal’de böylesi söylemler, etkinlikler yer alıyor. Sermaye mücadeleyi bir PR, halkla ilişkiler çalışması olarak görmemeli, tersine kendi sorumluluklarını yerine getirip bu üretimlerinden vazgeçmeli.

Biz 16. İstanbul Bienali’ni protesto ediyor, her türlü destek verenleri, şirketler dışında katkıda bulunan “sanatçı” ve “aktivistleri” de ayıplıyoruz.

Herkesi 16. İstanbul Bienali’ni protesto etmeye, katılmamaya çağırıyoruz (<http://57>).



Görsel 2.12. 350 Ankara, “16. İstanbul Bienali Protesto Çağrısı”, 2019

Fırat Arapoğlu eleştirilerin haklılığı üzerinde düşünölmeye değır olduğunu belirttiği yazısında şöyle demektir;

Elbette bir bienal, çözüml değil ancak öneri sunabilir ama bu önerilerin de hakiki bir zeminde olması gerekir. Önemli ve ivedi sorulması gereken soruları reel düzlemde sormayıp da bir temsil rejiminin içerisine sokarak, zamansız-mekansız bir retorik içerisinde ötelemek, uygun bir eylem planı olarak görünmemektedir. İhtiyaç duyulan şey, bilimsel ve yaratıcı çözümlerdir. Fakat, liberaller ve düzen politikacılarının en temel tarihsel bağıntıları görememesi asıl problemidir. İnsanlık doğayla özel bir üretim tarzıyla etkileşim kurar ve üretimi planlıdır, kapitalizmin ise plansızdır. Çevre kirliliğini bilanço tablolarına dahil etmeyen kapitalizm, insan yaşamını tehdit eder. İnsanlık doğayı dönüştürmüştür ve doğaya zarar vermektedir. Fakat alternatif nedir ve kapitalizmin yarattığı yıkımın cezasını kim ödemektedir? Şirketler insanlığın maliyetlerini öder mi? İnsanlık kendi ürettiğı çöplerle karışacak bir yaşamın sonuna doğru yaklaşıyor ve bu sorunun çözümü yine insanlığın kendisinde bulunuyor. Çözümün mekanının beyaz küpler olacağını düşünmek ise pek olanaklı görünmüyor (Arapoğlu, 2019, s.223).

Protesto amacı taşımadığı halde karşılaştığı tepkiler ve sonuçları itibariyle eleştiri kanalı açabilmiş olan bir performans da gerçekleştirilmiştir. Performansı gerçekleştiren Fatih Balcı, 16. İstanbul bienaline “dikey” olarak tasarladığını belirttiğı “Ben mi Yoksa Dünya Mı Deli” adlı performansını ve yaşadıklarını *SanatAtak* sitesinde kaleme almıştır:



Görsel 2.13. Fatih Balcı, “Ben mi Yoksa Dünya Mı Deli”, Performans, 2019, İstanbul

Performans çocukluğumda sıkça karşılaştığım bir delinin taklidinden ibaretti. Bu deli her tarafına bağladığı iplere poşetler sıkıştırarak sokaklarda gezinirdi. 16. İstanbul Bienali ‘nin temasını duyunca bu anı aklıma geldi ve bu delinin durumunu çok anlamlı buldum. Dünya aslında delirmişti ve bunun farkında değildi. Çünkü bu delilik kitleseldi ve herkes delirince kimse deliliğin farkına varamıyordu. (...) Performansı bienal mekanları arasındaki sokaklarda tasarladım. Daha sonra bienal mekanlarına girip girmemek gerektiği konusunda tartıştık. Sonuçta bir “delilik” olarak kurgulanan bu çalışmanın bienal mekanlarına girmekle ilişkilendirilmesinin doğru olduğuna karar verdik.

Ancak ne olduysa bu noktadan sonra oldu ve performansın şekli ve anlamı da değişti. Aslında bienal mantığına ve mesajına çok uyan ve destekleyen bu çalışma birden bienalin ve onun çevresinde kurulan her şeyin eleştirisine dönüştü ve bu istemeden, kendiliğinden oldu. Bienal içine girildiğinde varlığım büyük bir rahatsızlığa dönüştü. Çalışanlar ve sorumlular büyük bir telaş, tedirginlik içine girdiler. Benim nasıl dışarı çıkarılacağım konusunda yoğun bir mesaiye başladılar. Fotoğraf çekemeyeceğimiz, bu şekilde gezemeyeceğimiz, kapının önünde duramayacağımız şeklinde başlayan ikazların tonu ve sıklığı gittikçe arttı. Yönetici pozisyonunda bir iki görevli dışarı çıkmamız gerektiği ve bir şey yapmamız gerektiğini söyleyerek sürekli bizi takip etti. Üzerimizdeki baskı sürekli artıyordu. Biz buna hakkımız olduğunu buna engel bir durumun olmadığını ve hiçbir şeye zarar vermediğimizi söyledik. Hatta bu çalışmanın bienali destekleyen bir iş olduğunu vurguladık. Sonuç olarak gelen telefonlar ve uzun konuşmalar sonunda yaşadıklarımızı yazılı hale getireceğimizi söyleyince ortam yumuşadı ve akliselim galip gelerek bize mekânları gezebileceğimiz ve fotoğraf çekebileceğimiz söylendi. Hatta bize araba verilerek Pera Müzesi’ne gitmemiz konusunda yardımcı olundu ([http-58](http://58)).

Fatih Balcı, performans karşısında aldıkları tepkilerden sonra izlenimlerini maddeler halinde şöyle açıklamıştır;

1- Kendi Kurgusu Dışına Çıkıldığında Bienal Tedirgin Oluyor:

Her alanda olduğu gibi o alanda üretilmiş olanın değil, o alana ilişkin oluşmuş statükonun kendi içinden ürettiği otorite, yapı, kontrol çok daha önemli. Yaşanılan şaşkınlık, telaş, kafa karışıklığının sebebi doğrudan ve dolaysız kurgulanmış bir sanatsal eylemin, bienal benzeri yapıların sistemsel bağları ve yapıları nedeniyle kendi varlığına karşın bir tehdit olarak görüldüğü söylenebilir. Kendi kurgusu ve izni dışında birinin varlığının her şeyin parçalanmasına neden olabileceğine ait bir korkuydu bu. Bienalin çok uzun süredir gene belli bir çevrenin kontrolünde olduğunu ve sürekli olarak aynı çevreye bağlı sanatçıların sürekli dâhil edildiğini düşünürsek oldukça tedirgin edici olduğu anlaşılabilir.

2- Gerçek Sanat Sansür Altında:

Gerçek sanatsal enerji ve yaratıcılığın sürekli yukarıdaki nedenlerle hem otosansür (korku) ile hem de sanatsal yapı ile baskılandığı tekrar anlaşıldı.

3- Ötekiyi Kontrol Etmek İstiyorlar:

Bizzat performansın üzerine kurgulandığı “Delilik” kavramı gibi kavramlar ve benzeri kavramlarla dışarıda bırakılmak istenenin, yok sayılanın, görünmez kılınmak istenenin, kontrol edilmek istendiğini ve bunun nasıl yapılabildiğini gördük.

4- Kendiliğinden Olan Karşısında Sistem Kilitleniyor:

Her şeye rağmen dolaysız, içten, düşünülmedik, beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan sanatsal yaşamsal bir aksiyon karşısında tüm sistemin afalladığı, kilitlendiği, kafasının karıştığı, zayıflıklarının ortaya çıktığını şimdilik söyleyebilirim (http-58).

2.1.2. Periferi bienalleri

Bunulday’ın periferi bienallerini ele aldığı makalesinde sözünü ettiği gibi; “Merkezin tanımında finansın, politikanın, düşüncenin, bilginin, kültür ve sanatın üretildiği ve dağıtıldığı yer olması vardır” (Bunulday, 2021, s.65). Coğrafi bir tanımdan öte olan merkez, bu gibi paradigmalardan yanı sıra merkez olabilmek için bir de “çevre”ye ihtiyaç duyar. Merkez ile çevre arasındaki ilişki karşılıklı bir ilişkidir. Bir yerin merkezi başka bir merkezin periferisi (çevresi) konumunda olabilmektedir (Bunulday, 2021, s.65). Örneğin Türkiye Avrupa’nın periferisi iken, Türkiye’de pek çok alanda merkez olan İstanbul ve dışında kalan yerler periferi sayılabilir. Uluslararası İstanbul Bienali de Türkiye’de sanata ve sanat piyasasına yön veren önemli bir merkezdir. Periferide yapılan bienaller arasında ise Sinop (2006), Çanakkale (2008) ve Mardin (2010) kentlerinde yapılan bienaller dikkat çekmektedir. Kendi bölgelerinin merkezi konumunda olan bu kentler şüphesiz, bienalin kentleri öne çıkaran, kültürel ve ekonomik cazibe sunan özelliklerini kendi bölgelerinde güçlerini korumak ve cazibelerini arttırmak için kullanmak istemişlerdir.

Merkezin dışında bir bienal için kolları sıvamış olan ve istikrarını sürdürebilen ilk kentlerden biri Sinop’tur. Sinopale, Uluslararası Sinop Bienali, kendi sayfasında şöyle tanımlanır; Sinopale, Uluslararası Sinop Bienali, yerel kalkınma bağlamında sivil toplumun kültür ve sanat temelli diyalog geliştirmek amacıyla “paylaşım dayalı bir sanat üretimi” modelinde bir araya gelmesini sağlayan uluslararası bir projenin adıdır (http-59).

Avrupa Kültür Derneği¹⁰ ortaklığı ile gerçekleştirilen bienal, derneğin sayfasında tanımlanırken, “diğer bienallerden farklı olarak Sinopale, bir çağdaş sanat sergisinden ibaret olmayıp, sanatçıların eserlerini Sinoplularla birlikte yerinde ürettiği, süreç

¹⁰ Avrupa Kültür Derneği, kültürel farkındalığı artırmak vizyonu ile, yerel, ulusal ve uluslararası düzeyde kültürel iletişim ve iş birliğini güçlendirmeyi amaçlayan İstanbul’da kurulmuş, bağımsız, kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşudur (http-60).

odaklı, katılımcı bir sivil toplum hareketi, bir “imece” etkinliği” olarak açıklanır (Bkz. Görsel 2.14.) ([http-60](http://60)).



Görsel 2.14. Sinopale, kolektif çalışma

Ayrıca Sinopale’nin “Şey, -Thing” başlıklı ilk bienalinde kavramsal metin içinde bienalin amaçlarından da söz edilmiştir;

Devletin seksenlerden sonra yürüttüğü kültür ve sanat politikaları özel sektöre endekslenmiş, sanat artık yalnızca özel sektörün pazarlama aracı olmuş ve ayrıştırılmış (segmente edilmiş) hedef kitlelere yönelik tüketim nesnesi haline getirilmiştir. Artık sosyal kaygılar gütmeyen, yalnız ekonomik hedefleri olan kültür sanat politikaları, kültür ve sanatın merkezde toplanmasına neden olmuş, Sinop gibi izole kentler global sistemin tamamen dışına atılmışlardır. Bu politikalar, Türkiye’deki modernleşme sürecinin içselleştirilmeden yarıda kalmasına neden olmuştur.

Bu durumda şöyle bir soru gündeme gelmektedir: Sivil inisiyatif, yerel, ulusal ve uluslararası dinamikleri harekete geçirerek yeni bir yapı oluşturabilir mi? Merkez ile çevre arasında bitmiş olan ilişki karşısında alınacak yeni tavır ne olmalıdır?

İşte “Sinopale” buna yanıt vermek için oluşturulmuş bir yapıdır.

Sinop ve Bienal (Sinop + Biennale= Sinopale)

Sinopale temel olarak kendi kullanım alanında, kendi pratiğini geliştirecek bir yapı olarak tasarlanmıştır. Bu yapı, politikası olmayan bir alanda sivil inisiyatifleri harekete geçirerek bir politika oluşumu konusunda talep uyandırmak üzere kurgulanmıştır.

Temel düşüncesi tabanından gelişen Sinopale, yerel (ve bölgesel) düşüncüyü uluslararası bir dile dönüştürerek, dünya kültürüne katkıda bulunmaktadır. Bu tür etkinlikleri uluslararası alanda değerli kılan da budur ([http-61](http://61))

1. Uluslararası Sinop Bienali’nin teması “Şey- Thing”, 2. Sinopale “Şeylerin Yeni Düzeni”, “Gizli Anılar, Kayıp İzler” 3. Sinopalenin teması olmuş, “Gölgenin Bilgeliği: Bozulmuş Bilgi Çağında Sanat” 4. Sinopale’nin teması, 5. Sinopale “Kümeler ve

Kristaller: Sıfır Noktasında Gözlem” temasıyla yapılmış, 6. Sinopale “Transposition /Aktarım”, 7.Sinopale “Burada ve Nerede, Bir Konum Politikası” başlığıyla yapılmıştır. 2022’de yapılmakta olan 8. Sinopale ise “İleridönüşüm” teması ile gerçekleştirilmektedir.

Çanakkale, Asya ile Avrupa arasında bir köprü olarak, İstanbul’dan sonra önemli bir Boğaz’a ev sahipliği yapmaktadır. Tarihi ve kültürel olarak oldukça yüklü bir kent olan Çanakkale hem tarih boyu yaşanmış savaşlar hem de mitolojik ve felsefi açıdan önemli bir merkez olmuş olmasının yanı sıra, farklı etnik kökenlerin de bir arada yaşadığı “zengin” bir şehirdir. Tüm bu özelliklerine rağmen yine de Çanakkale’nin periferi olarak değerlendirilmesi S. Bulunday’ın araştırmasında şöyle yer almaktadır;

Ancak bu coğrafi konumuna ve tarihsel olarak farklı etnik ve dini kimliklerin yerleştiği yer olmasına rağmen hiçbir dönem bir merkez olarak tanımlanmamıştır. Bunun temel nedenlerinden biri kentin daha çok Asya ile Avrupa arasında geçip gidilen bir yer olarak görülmesi veya İstanbul’a gidiş rotasında bir uğrak olarak görülmüş olmasıdır. Ancak son yıllarda bölgenin ilgi odağı olmaya başladığı söylenebilir. Çanakkale kenti, bulunduğu bölgenin doğa, tarih ve kültür zenginliği ile bugün İstanbul, Ankara gibi büyük kentlerden ayrılmak isteyenler için önemli bir cazibe merkezi olmaya başlamıştır (Bulunday, 2021, s.72).

Çanakkale bienalinden önce bienale zemin oluşturan üç uluslararası sergi düzenlenmiştir. Troya Festivali kapsamında düzenlenmiş olan sergiler; “Buluşma Noktası Çanakkale” (2006), “Geçmiş Zaman Düşleri” (2006) ve “Sınır Çizgisi/Border Line” (2007). Bu üç sergi de Çanakkale bienallerinin başlamasında etkili olan Denizhan Özer ve Seyhan Boztepe tarafından gerçekleştirilmiştir. ÖZER ve BOZTEPE ilk iki bienalin küratörlüğünü de üstlenmişlerdir. Başlangıçta bireysel çabalar ile gerçekleştirilen bienal, Çanakkale Bienali İnisiyatifi olarak kurulan CABININ adlı bir inisiyatif’in desteği ile yürütülmektedir. CABININ kendini şöyle tanımlamaktadır;

Çanakkale Bienali İnisiyatifi (CABININ) Çanakkale merkezli, kâr amacı gütmeyen, farklı alan ve meslek gruplarından katılımcıların birlikteliğinden oluşmuş bir inisiyatiftir. Sanata, kültüre dair bir düşünce ve aktivite üretim platformudur. Başta Çanakkale Bienali olmak üzere, sosyal fayda ve sorumluluğa dayalı, ulusal ve uluslararası katılımli etkinlikler düzenler ya da destekler. CABININ, sivil inisiyatif kimliğini, kurumsal bir yapıyla desteklemek adına 2012 yılında Troya Kültür Derneği’ni kurmuştur ([http-62](http://62)).

2008 yılında gerçekleştirilen ilk bienalin teması “Şeffaf Yansımalar”dır. İkinci ve üçüncü bienaller sırasıyla; “Kurgusal Gerçekler, Dönüşümler”, “Kurgular ve Karşı Duruşlar” olmuştur. İlk üç bienalde genel durumlara ve konulara odaklanırken dördüncü bienal “Savaşın Sonunu Sadece Ölüler Görür” temasıyla bölgeyle daha ilişkili bir konuya

sahiptir. “Anavatan-Homeland, Heimat, مآلا, نطولا, Patria...” başlığı ile beşinci bienalde Suriye iç savaşının neden olduğu “göç” olgusu ile bağlantı kurulurken göç kavramı, sadece bugüne ve bu bölgeye ait bir olgu olarak değil, kapsayıcı bir bakışla ele alınmak istenmiştir (Bunulday, 2021, s.74). Ancak çeşitli nedenlerden iptal edilmek zorunda kalınmıştır.



Görsel 2.15. Kalliopi Lemos, “Mülteciler”, 3. Uluslararası Çanakkale Bienali

Altıncı bienal “Geçmişten Önce/Gelecekte Sonra” teması ile yapılmış, yedinci bienalin teması ise “Takımyıldız” olmuştur.

Türkiye’de yapılmakta olan bienaller arasında “çevre” olarak nitelendirilen üçüncüsü ise Mardin Bienalidir. Mardin farklı kültürlerin, dini inanışların bir arada bulunması ile adeta kültürel çeşitliliğin Güneydoğudaki şiirsel merkezidir. Hurri, Sümer, Akad, Asur, Hitit, Midi, Urartu, Pers, Roma, Bizans, Artuklu, Memlük, Karakoyunlu ve Akkoyunlu, Osmanlı ve nihayetinde Türkiye Cumhuriyeti, kentin ev sahipliği yaptığı devletlerdir. Bugün Mardin, Müslüman, Hristiyan, Yahudi, Yezidi gibi birçok dinin ve Arap, Kürt, Türk, Çeçen, Süryani, Ermeni, Keldani gibi birçok etnik kimliğin bir arada yaşadığı bir kenttir. Ayrıca bu kimliklerin iç içe geçmiş dilleri de kültürel dokuyu oluşturan unsurlardandır (Bunulday, 2021, s75). İpek yolu üzerinde bulunan kentin özgün mimari yapısı, taş evleri ve sokaklarıyla birlikte turizm merkezi olma özelliğini korumaktadır.

Farklı kültürlerin karşılaşması ile ortaya çıkan doku, bienaller aracılığıyla oluşan farklı ulus, kültür, bakış ve fikirlerin bir araya geldiği yapı ile benzeşmektedir. Mardin’in 2010 yılında gerçekleştirilen ilk bienali, kentin mimari dokusunun önemli bir parçası olan “abbara” isimli yapılardan yola çıkılarak “Abrakadabra” olmuştur. Mardin başta olmak üzere pek çok Güneydoğu Anadolu ilinin sembolü olmuş olan Abbaralar, yapıların altında sokakları birbirine bağlayan kemerli geçitleri ifade eder. Bienalin temasına ilham veren

“abbara” sözcüğü bir yerden bir yere geçirmek anlamında kullanılan Arapça abera kelimesinden türemiş, özel olan ile kamusal olanı birleştiren anlamları ile tercih edilmiştir. Küratörlüğünü Döne Otyam’ın yaptığı bu ilk bienal abbaralar ile Mardin kenti ile ilişki kurmayı da hedeflemiştir (Bunulday, 2021, s.76; http-63).

İkinci bienalin konusu “İkinci Bakış” yerelden ziyade genele odaklanmıştır. Üçüncü bienal “Mitolojiler” teması ile kentin binlerce yıllık mitlerinin, ikon ve sembollerinin yer almasıyla kent ile ilişki kurabilmiş bir diğer bienal olmuştur. Bienalin kavramsal çerçevesinde de hedeflenenin kente üstten bakan değil içinden çıkan bir etkinlik olduğu anlatılır;



Görsel 2.16. Hakan Kırdar, “Rızık”, yerleştirme, 2015

3. Mardin Bienali’nin küratörleri Mardinliler, sanatçıların çoğu da öyle. Aralarında “esnaf ve sanatkar”lar da olacak. Böylece, yabancı bir küratörün, hiç tanımadığı bir yerde, hem serginin ne olacağına, hem kimin sergileyeceğine, hem nasıl sergileyeceğine tek başına hükmettiği egemen bienal modelini sorgulayan karşı bir alternatif öneriliyor. Kültürel bir atmosferin bir sergi dekoruna indirgenmesine, yerli halkın onlara dayatılan bir sergiyle aidiyetlerinin kurulmasına, yani Mardin’in otokrat bir küratör tarafından markalandırılmasına karşı çıkılıyor. Onun yerine, bienalin bir Mardin karnavalı gibi yaşanması düşünülüyor (http-64).

4. Bienal “Sözden Öte” başlığı ile genel konular üzerinden pek de yeni bir söz söylemeden kavramsal çerçevesini oluşturmuştur. 5. Bienalin kavramsal çerçevesi ise “Çimenin Vaadi” olarak belirlenmiştir.

Sinop, Çanakkale ve Mardin kentlerine bakıldığında bazı ortak noktalar görülmektedir. Sinop, Türkiye’nin en kuzey ucunda yer alırken, Asya ve Avrupa’yı bağlayan batıdaki en uç noktalardan biri olan Çanakkale ve Türkiye’nin güneydoğusunda bir sınır kenti olarak Ortadoğu coğrafyasına açılan kapılardan biri olan Mardin’de sınırda veya en uçta olma durumları kentlerin kültürel dokusuna da yansımış ve bu kentlerde kültürel çeşitlilik yaratmıştır. İşte bu özellik ve bu kentlerdeki hoşgörü atmosferi onların

dikkat çekici bir özelliği olarak bienallerin yapılması için elverişli bir zemin olmuştur. Bienallerin yapıldığı kentlere bakıldığında bu kentlerin yarı-çevre¹¹ tanımlamasına uygun düştükleri söylenebilir. Ayrıca Sinop, Çanakkale ve Mardin gibi kentler, bulundukları bölge itibarıyla veya yüklü tarihsel, kültürel geçmişleriyle bienaller gibi uluslararası etkinlikler için zengin bir yapı sunan periferi kentleri olarak değerlendirilebilir (Bunulday, 2021, s.68-78).

Devletin ve resmî kurumların bizzat içinde bulundukları yeni oluşmuş olan “Yeditepe Bienali” ve “Uluslararası İnternational İstanbul Bienali” kültür ve sanat alanında var olmanın iktidarlar için önemini göstermektedir.

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı himayelerinde Fatih Belediyesi ve Klasik Türk Sanatları Vakfı iş birliği ile düzenlenen ‘Yeditepe Bienali’nin ilki 2018 yılında yapılmaya başlanmıştır. Bienal ile ilgili e-skop sitesinde yazmış olan Begüm Özden Fırat, “kültürel iktidar” meselesini, Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın açılış konuşmasında; “Ekonominiz ne kadar güçlü olursa olsun eğer sanatta, kültürde yoksanız, dünyada da yoksunuz.” sözleriyle gündeme getirdiğini ve konuşmasında yer alan ötekileştirici üslupla “çatlayın, patlayın” ifadesinin, iktidar açısından bienalin verimli bir çerçevede konumlanmış olduğuna işaret eder (http-65).

İlk bienalin küratörü olan Serhat Kula bienali şöyle tanımlanmaktadır: “Yeditepe Bienali, kültürümüzün zaman içinde türlü sebeplerle temas ettiği komşu kültürlerin sanat faaliyetleri ile köprü kurarak Klasik Türk Sanatları’nı ve onların güncel yorumlarını özgün teknikler ile sergilemeye odaklanan uluslararası bir platform” (http-66). Bienalin basın bülteninde ise ilk teması tanıtılmıştır:

“Hirfet, sözcük olarak meslek, sanat ve iş manasındadır. Bunun çoğulu olan hiref ise Osmanlıcada sanat ve zanaatı bir arada ifade eden bir kelime olarak kullanılır. El işçiliğine dayanan hemen her türlü üretim hiref kapsamında değerlendirilmiş, üretenler de ehl-i hiref (sanat ehli / sanat erbabı) olarak adlandırılmışlardır.

Yeditepe Bienali, “Ehl-i Hiref” teması ile teşkilatın bizatihi kendisinin nasıl bir işleve, nasıl çağları aşan bir etkiye sahip olduğunu göstermenin yanında, bu teşkilatın temel taşlarını oturttuğu gelenekli sanatlarımızın bugün geldiği noktayı ve yeni çağların yeni sanat dallarında üretilen eserlerdeki gelenek etkisini de göstermeyi amaçlıyor” (http-67).

¹¹Merkez ve çevre dualitesini ilk olarak gündeme getiren Edward Shils’tir. Shils kavramsallaştırmasında merkezi değerler sisteminin çevre tarafından benimsenmesi üzerinde durmaktadır. O’na göre merkez değer üretir, çevre de merkezin ürettiği değerleri benimser.4 Immanuel Maurice Wallerstein ise metropol ile uydu, merkez ile çevre arasına üçüncü bir tanımlama olarak yarı-çevre (semi-periphery) tanımını ortaya atmıştır. Yarı-çevre hem merkezin hem de çevrenin özelliklerini taşır (Bunulday,2021 s:66).

2. Yeditepe Bienalinin başlığı olarak “Çerçeve içi/Çerçeve dışı” belirlenmiştir. Bienalin küratörü Berkan Karpat gelenekli sanatlar ile batı sanatı arasındaki ilişki ve farklılıkları sorgulayan temayı şu cümlelerle özetlemektedir; “içerde kaybettiğimizi, dışarda aramanın sonuçlarına ilişkin soruları da beraberinde getiriyor” ([http-68](#)). Bedri Baykam 2. Bienalin tanıtım videolarının ve görsellerinin 2013 yılında gerçekleştirdiği “BoşÇerçeve” adlı eseriyle nerdeyse bire bir aynı olmasından duyduğu rahatsızlığı kaleme aldığı bir yazı ile dile getirmiştir ([http-69](#)).

Uluslararası İnternational İstanbul Bienali ise İstanbul Büyükşehir Belediyesi’ne ait Taksim Sanat Galerisi’nde 2019 yılında Uluslararası İstanbul Bienaline paralel olarak gerçekleştirilmiştir. “Her Zaman, Her Yerde, Her Koşulda Yaratı” teması ile gerçekleştirilmiş olan bienalin İKSV tarafından yapılmakta olan Uluslararası İstanbul Bienali ile aynı tarihlerde gerçekleşmiş olması dikkat çekmiştir. Bienalin düzenleyicisi olan Gülsün Erbil’in iddiaları da şaşırtıcıdır. Erbil, Kültür Sanat Tv’ye yaptığı açıklamaya göre, bienal yapma düşüncesini ilk kez kendisinin dillendirdiğini, ancak yok sayılma çabalarına paralel olarak projesinin kopyalandığını savunmuş ve bir hukukçuya danışarak patent başvurusunda bulunmuştur. Yasal süreçler sonunda İstanbul Bienali Patenti’nin kendisine verildiğini iddia eden sanatçı, İKSV’nin artık bienali bu isimle yapamayacağını iddia etmiştir ([http-70](#)). 2019 yılında bir kez yapılmış olan Uluslararası İnternational İstanbul Bienali ise tekrar gerçekleştirilmemiştir.

Türkiye’de 1970’li yıllardan itibaren uluslararası mecralarda yer edinme çabaları 1980’lerin son çeyreğinde bienaller aracılığı ile kurumsallaşmıştır. Bienaller, güncel/çağdaş sanatın yurt içinde de tanıtılıp daha geniş kitlelere ulaşılabilmesinin ortamını yaratmıştır. Küreselleşmenin getirisi olan ulaşılabilirlik, sanat ile ilgilenen veya ilgilenmek isteyen yeni sanatçı adaylarının önünü açmıştır. Ancak ekonomi ağırlıklı olan küreselleşme politikaları kültür endüstrisini oluşturarak, bienal ve benzeri yapılar ile tekelleşmeye doğru gitmekte olduğu değerlendirilir. Sanat tarihçisi ve yazar Chin-tao Wu, “Bienaller Gerçekten Sınır tanımıyor mu?” başlıklı yazısında bu durumu “çağdaş sanat dünyasının bienalleşmesi”¹² olarak tanımlar ([http-71](#)).

¹² Wu, “bienalleşme” terimini ilk kez, Carlos Jiménez’in aktardığına göre Gerhard Haupt, “The Berlin Biennale: A Model for Anti-Biennialization” (*Art Nexus*, sayı 53, Temmuz-Eylül 2004) yazısında geliştirmiştir der ([http-71](#)).

Sanatçı Serhat Köksal'ın, 2/5bz adlı oluşumun üyelerinden “Erman” ile yapmış olduğu söyleşisinde de bienallerin merkezî bir otorite olarak kültür endüstrisini yönlendirmesi ve sanatsal eleştirinin piyasalaşarak ehlileştirilmesinden bahsedilmektedir:

Erman: Bugün bienaller Türkiye’de güncel/ çağdaş sanat piyasasının temel dinamiklerini oluşturuyor. “En politik bienal bu”, “en eleştirel sergi bizimki” gibi söylemler medyada sık sık yer alıyor. Dünyada yeniden yükselen politik, eleştirel, muhalif duruşlar, toplumsal değişimler üzerine yeni bir kültür endüstrisi inşa ediliyor. Eleştiri, merkezi bir otorite tarafından tanımlanarak piyasaya sürülüyor. Bu konu hakkında fikirlerin nedir?

S. Köksal: Kültür ve sanat kurumları bu sürecin ve küreselleşen sanat piyasasının kapı bekçiliğini yapıyor. Yani, sanatçının samimi eleştirisini olumluyormuş gibi görünerek sistemin dilini başka bir noktadan yeniden üretiyor. Böylece, doğrudan sansür yerine, daha dolaylı bir mekanizma işletilmiş oluyor -sanatçının eleştirisi, kurumun bakış açısı içinde zararsızlaştırılıyor, sanatçının dili ehlileştiriliyor. Bunun içinde, sanatçının eleştirisinin normalleştirilmesi de var, sanatçının işinin küresel bir pazarda satışa uygun egzotik mal haline getirilmesi de(http-72).

Ali Artun, bienallerin fazlasıyla meritokratik olduğunu dile getirirken buradaki ustalığın uyumlanabilme kabiliyeti olduğunu vurgulamıştır; “Ustalığınız, siciliniz değil tam aksine farklı gösterilere, temalara, dramalara, rollere, yönetimlere uyum gösterebilmeniz önem kazanır. Bu nedenle bienaller daha ziyade genç sanatçıları öğretir. Modern bir müzeden bekleneceği gibi sanatçının özgünlüğünü kanıtladığı bir ustalık bienal ortamının koşulu değildir” (Artun, 2011, s.127). J. Stallabrass “bienallerin sanatçı listelerine bakıldığında aynı isimlerin ne kadar sık tekrarlandığı görülür” diyerek küresel çapta isimlerin yerel sanatçılarla temaslar kurarak melez sanat formlarının ortaya çıkmasının beklendiğini dile getirmiştir. Kültürel farklılıkların çok kolay pazarlanır hale gelmesi artık üçüncü dünya ülkelerinin sanatının -sesini duyuramamaktan ziyade- çok fazla görünür olmak gibi bir problemi olduğunu söylemiştir (Stallabrass, 2009, s.41-42).

Chin-tao Wu bienallerin demokratikleşme iddialarındaki samimiyetlerini şu sözlerle sorgular;

“Son yirmi yıldır, büyük ölçekli uluslararası sergiler düzenlemede en çok rağbet gören kurumsal düzenek olan bienalin, sömürgeciliği kırma ve demokratik olma iddialarına rağmen, hâlâ çağdaş Batılı sanat dünyasının geleneksel iktidar ilişkilerini bünyesinde barındırdığı görülmektedir. Tek fark şu: “Batılı” kelimesinin yerini, sessiz sedasız biçimde, her kapıyı açacak yeni bir anahtar kelime almıştır – küreselleşme” (http-71).

2.1.3. Marmara Öğrenci Trienali

Türkiye'nin ilk öğrenci trienali olan Marmara Uluslararası Öğrenci Trienali 1997 yılında yapılmaya başlanmış, 2017'de yedincisi yapılmıştır. Daha sonra tekrarı yapılmamıştır. Bunun nedenlerinden biri olarak 2020 yılında dünya ile birlikte Türkiye'de de etkili olmuş olan pandemi gösterilebilir. Uluslararası Öğrenci Trienali hem Türkiye'den hem de dünyadan sanat- tasarım öğrencilerini ve kurumlarını bir araya getirmesiyle önemlidir. Uluslararası sanat ve tasarım ortamına hazırlanan gençlerin iletişim, etkileşim ağı kurmasına olanak tanımış olması ve dünyada sanat ve tasarım eğitiminin geleceğine ilişkin önemli ipuçları vermesi ile bu alanda yapılmış olan güçlü etkinliklerin başında gelmektedir. Örneğin, 2017'de yapılmış olan trienal, 59 ülkeden 172 kuruma ev sahipliği yapmıştır ([http-73](#)).

Trienal, gerçekleştirildiği 20 yıllık süre zarfında yeniliklere imza atmıştır. Örneğin, Marmara Üniveristesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı (2012-2019) Prof. Dr. İnci Deniz Ilgın'ın girişimi ile ilk kez 6. Trienalde başlatılan Atölye çalışmaları, Trienali bir haftalık etkinlik olmaktan çıkararak tüm akademik yıla yaymıştır. Böylece öğrenciler yıl boyunca ulusal ve uluslararası nitelikte çok sayıda yaratıcı atölye ile buluşma olanağı bulmuştur ([http-74](#)).

Bir diğer yenilik ise öğrencilerin aktif rol üstlenerek, trienalin planlama ve uygulama süreçlerine dahil olmalarıdır. Örneğin, 7. trienalin kimlik, logo, web ve tüm grafik tasarımlarını mezun öğrencilerden Burak Tıgılı; trienal web sitesinin uygulamasını ise yine yeni mezun Ahmet Erdem Şentürk üstlenmiştir. Trienalin öğrenciler açısından sürekliliğine en iyi örnek ise 6. Trienal'de "sanatçı günlükleri" isimli projenin atölye liderleri olan Barış Koca ve Soner Emanet'in, mezun olduktan sonra da trienale dahil olup 7. Trienal'de de aynı projenin devamının yürütücülüğünü üstlenerek 150 sanatçılık bir katılımı sağlamış olmalarıdır ([http-74](#)).

Genç sanatçıların problemleri Türkiye sanat ortamının uzun zamandır tartışılan ve çözüm üretmeye çalışılan konularının başındadır. Sanat piyasasının kaygan zemininde, mezun olduktan sonra kendilerini temsil edecek alanlar bulamamaları, kolayca kaybolup, yitmeye meyilli olmalarına ek olarak Türkiye'de gerek ekonomik gerek politik gerekçelerle sanat yapmanın zorluğu da eklenebilir. Daha önce değinildiği gibi zaman zaman kurumların gençlere kendilerini ifade edecek yeni alanlar yaratma çabaları olmuştur. Yeni Eğilimler (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi), Günümüz Sanatçıları Sergisi (Resim ve Heykel Müzeleri Derneği), Genç Etkinlik (UPSD) gibi

kurumsal etkinlikler özel kurumlara da model olmuşlardır. Genç sanatçı adaylarını ve yeni mezun sanat öğrencilerine alan oluşturan önemli girişimler vardır. Bunlardan biri olan Mamut Art Project 2013 yılından bu yana güncel sanatta yılın “umut vadeden” sanatçılarını, sanat kariyerinin başında olan bağımsız yeteneklerin çalışmalarını, koleksiyonerler, küratörler, galeriler, kültür-sanat kurumları ve sanatseverlerle buluşturmaktadır. Farklı alanlarda uzman isimlerden oluşan ve her yıl değişen jüri üyeleri tarafından, başvurular arasından seçilen sanatçılara, kendi idareleri ile yürütebilecekleri, disiplinlerarası bir paylaşım ve sergileme imkânı sağlamaktadır (http-75).

Genç sanatçıların sanat piyasasına dahil olmasına aracı olan bir başka oluşum olarak BASE, 2017’den bu yana yeni mezun sanatçı adaylarını kamu, sanat sektörü, yaratıcı endüstriler ve medya ile buluşturmaktadır. Mezuniyetten profesyonel sanat hayatına geçişlerinde genç sanatçılara destek olmak, kariyerlerine bir ivme ve yön kazandırmak amacıyla etkinlikler düzenlemektedir (http-76). Base web sayfasında aynı zamanda galerilerin, koleksiyonerlerin, sanatseverlerin ve yaratıcı endüstrilerin de genç yetenekler keşfetmesine aracı olmak misyonunu taşıdıklarını söyler.

2.2. Müzeler

Türkiye’nin ilk sanat müzesi 1937 yılında Atatürk’ün emriyle kurulmuş olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesidir. Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte hedeflenen muasır medeniyetler seviyesine erişmenin en önemli ayaklarından olarak görülen Modern Türk Sanatını korumak ve geliştirmek için kamusal modern bir müzeye ihtiyaç vardır. Dolmabahçe sarayının yanı başındaki Veliaht Dairesi müze olarak düzenlenmiş, müzenin yönetimi ise Devlet Güzel Sanatlar Akademisine (şimdiki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) verilmiştir. Müzenin ilk müdürü ressam ve neyzen Halil Dikmen olmuştur. Dikmen, modern bir kamusal sanat müzesinde olması gerektiği gibi etkin ve dinamik bir ortamın kurulmasını daha ilk yıllarında sağlamıştır. Ayşe H. Köksal’ın e-skop dergisinde resim ve heykel müzesinin ilk yıllarına dair yazdığı yazısında; “Halil Dikmen’in geniş çevresi sayesinde ressamlar, şairler, yazarlar, gazeteciler, müzisyenler Beşiktaş’tan geçerken müzeye “şöyle bir uğrayıverir”ler. O kadar ki, müze entelektüellerin lokali halini alır; dönemin entelektüelleri orada müzik icra eder, şiir okur, sohbet eder, tartışır” diyerek müzenin dinamik yapısını aktarır. Dikmen aynı zamanda müzeyi Akademi’nin eğitimine eklemleyerek öğrencileriyle sabah saatlerinde atölye çalışmasını Akademi’de yapmış, öğleden sonrasını ise, yine öğrencileriyle birlikte müzede

geçirmiştir. Öğrencilerine müzedeki resimlerden kopya ettirerek, gelen giden arkadaşlarıyla sohbet ettirerek, ney çalarak, tartışmalar açarak, eğitimi, üniversite dışına taşan bir deneyim haline getirmiştir. Müze deneyimli entelektüeller ve gençlerin buluşma noktası olmuştur (http-77; Selvi ve Yılmaz, 2018).

Müze çeşitli nedenlerle zaman zaman kapalı kalmıştır. 2012 yılında ise 75 yıllık evinden çıkarılmış, Tophane'deki, yenileme çalışmaları süren *Antrepo No 5*'e taşınmıştır. Antrepo 5'te inşaat çalışmaları devam ettiğinden İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yine kapalıdır ancak koleksiyonlarının bir kısmı Antrepo 5'in girişindeki geçici sergi salonlarında sergilenmektedir. Müze'nin Veliaht Dairesi'nden çıkarılması sürecinden bahseden Ali Artun, “siyasi “düzmece baskınlarla” müzenin Veliaht Dairesi'nin MSGSÜ'nün elinden alınarak İmparatorluk sarayı, Cumhuriyetin ve modernliğin izlerinden ‘temizlenmiş’, böylece Osmanlı'ya özgü ihtişamı muhafaza altına alınmıştır” der (http-78).

Müze'nin sorumluluğunda bulunan 12.000 eserin zarara uğramadan yeniden kendi binasına kavuşması temennileri ve süreç içindeki çeşitli tartışmaların¹³ ardından 2021 Aralık ayında, Karaköy'de “Galataport İstanbul” alanındaki yeni binasında hizmete girmiştir. Müze yeni binasında, 2021 aralık ayında açılmıştır. Yeni binadaki ilk sergi, 1937 yılındaki açılış sergisi olan " Serginin Sergisi " olmuştur. Veliaht Dairesi'nde ise 2014 yılında Milli Saraylar Daire Başkanlığı tarafından Milli Saraylar Resim Müzesi adıyla farklı bir müze açılmıştır.

I. Ulusal Mimarlık döneminin en güzel örneklerinden kabul edilen, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi binası, 1927 yılında Yüksek Mimar ve Mühendis Arif Hikmet Koyunoğlu tarafından projelendirilmiş ve temeli atılmıştır. Türk Ocakları Genel Merkezi olarak planlanan yapı 1930 yılında tamamlanmıştır. 1932-1951 yılları arasında Halkevlerinin Ankara şubesi olarak kullanılmış ve 1936 yılında ilk Türk operası “Özsoy” burada sahnelenmiştir. Bu tarihten sonra 1976 yılına kadar birçok bakanlık ve kurumlara

¹³ Müzenin isminin değiştirileceği yönünde iddialar öne sürülmüştür. Ayrıca müzede bulunan eserlerin alındığı yönünde iddialar vardır. Bununla ilgili olarak NTV'nin haberine göre; Prof. Dr. Elçi, Toplam 12 bin 378 eser kaydı olan müzedeki 404 tablonun kayıp olduğu gibi irkiltici bir cümleyle yansıtılan durum tam olarak öyle değil diyerek envanter kaydında görünen 404 tablonun bugün müzede yer olmadığını bu eserlerin 339 tanesi üst kurumların talebiyle elçilik binalarına gönderilmek, yabancı devlet adamlarına hediye edilmek, Anadolu'da açılan müzelere verilmek suretiyle Aralık 1984 tarihinden önce müzeden çıkarılmıştır der. Hangi eserin hangi kuruma gittiği, eserin adı ve fotoğrafıyla kayıtlı olduğunu belirten Elçi, geride kalanların 18 adedi veraset nedeniyle sanatçı ailesine iade edilmiş, 37 adedi 2007 yılında kayıp olarak raporlanmış, 4 adedi 1982 ve 1986 yıllarında çalınmış, 1 adedinin sahtesiyle değiştirildiği 2003 yılında tespit edilmiş, 1 adedinin sanat değeri taşımadığı 2013 yılında raporlanmış, 3 eser için 1970, 1980, 1981 tarihlerinde mükerrer kayıt yapılmış, 1 adedin de kaydı sehven boş bırakılmıştır demiştir (http-79).

hizmet etmiştir.1975 yılında Resim ve Heykel Müzesi olarak kullanılmak üzere Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne tahsis edilmiştir. 1980'de faaliyete giren Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi dışında Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı hizmet veren Erzurum Resim Heykel Müzesi ve Galerisi ile İzmir Resim Heykel Müzesi ve Galerisi bulunmaktadır. Özellikle İzmir ve Erzurum Müzeleri kapsamında yer alan galeriler, bulunduğu kent ve çevresi için güncel sanat örneklerine erişebilme olanağı sunmaktadır ([http-80](http://80)). İstanbul ve Ankara'daki Resim ve Heykel müzeleri sahip oldukları eserlerin nitelikleri bakımından kültür mirasının korunması, belgelenmesi ve sergilenmesi adına önemleri yüksektir. Türkiye'nin Batı sanatına ilgisinin yoğunlaştığı dönem olan 18. yüzyıldan itibaren edinilen deneyim ve Türk Modern Sanatının oluşumu buradaki eserler ile okunabilmektedir. İstanbul'da olduğu gibi Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi ile ilgili olarak da kayıp, çalıntı ya da sahte eser haberleri gündeme gelmiştir. Bakanlık bunlarla ilgili sayfasında bir liste yayınlarak benzer eser bulunduran kişilerin müracaat etmeleri gerektiğini belirtmiştir.

Türkiye'nin ilk çağdaş sanat müzesi olarak anılan İstanbul Modern ise İKSV¹⁴ tarafından açılmıştır. Kuruluş fikri 1987'de ilk bienalin ardından oluşmuş ancak çeşitli bürokratik nedenlerden 2004'te hayata geçirilebilmiştir. 1987'deki ilk bienal ile birlikte oluşan çağdaş sanat müzesi fikri uzun arayışlar sonrasında, Haliç'te 19. yüzyıldan kalma bir sanayi alanı olan Feshane bu iş için kullanılmak istenmiştir. Bina, 1992 yılında 3. İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yapmış fakat uzun vadeli müze projesi gerçekleşememiştir. Dr. Nejat F. Eczacıbaşı'nın 1993 yılındaki vefatından sonra Oya Eczacıbaşı yürütücülüğünde devam eden proje, 2003 yılında 8. İstanbul Bienali'nin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi'nin yanında yer alan dört numaralı gümrük antreposunu ana mekân olarak kullanmasının ardından yeniden gündeme gelmiş ve dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın antreponun daimî olarak kullanılmasını onaylamasıyla müze projesinin hayata geçmesi sağlanmıştır ([http-81](http://81)).

Kuruluşundan açılışına kadar, şirketler, hükümet ve bürokratların destek olduğu olduğu müze, Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'ın talimatıyla ve bizzat açılışında

¹⁴ İKSV, 1973'te, Avrupa kentlerindeki gibi bir sanat festivali düzenlenmesi düşüncesiyle 1968'de Nejat Eczacıbaşı'nın Müzik Festivalleri Federasyonu'na başvurması sonucu kurulmuştur. Festivalleri; Atatürk'ün bir mirası olarak kabul eden vakıf, bu düşünceden hareketle temel ilke ve amacını ise; "Türkiye'yi Atatürk ilkeleri doğrultusunda çağdaş yüzüyle en ilerici biçimiyle tanıtmak" olarak belirtmiştir. 1973 yılından beri düzenli olarak İstanbul'da Müzik, Film, Tiyatro ve Caz festivalleri, İstanbul Bienali, İstanbul Tasarım Bienali vb. kültür-sanat etkinliklerini gerçekleştirmekte, ayrıca uluslararası büyük ölçekli sanat sergilerinde Türkiye organizasyonunu üstlenmektedir (Selvi ve Yılmaz, 2018, s.1094).

bulunmasıyla bir yıl erken açılmıştır. Açılışın öne çekilmesi ise Türkiye'nin AB müzakerelerinde ihtiyaç duyduğu imajın sağlanması ile ilişkilendirilmiştir. Türkiye'nin sanata ve kültüre ne denli önem verdiğini göstermek için kurgulanmış olduğu düşünülen açılış töreninde İngiltere, Fransa, Almanya gibi Avrupa ülkelerinin başbakanları mesaj göndermiş, bazı diplomatlar bizzat katılmış, Kültür Bakanları, Türkiye temsilcileri çelenk göndermiştir. Devletin kültür-sanat politikaları nedeniyle erken açılmasının bedelini ise müze koleksiyonundan mimarisine birçok eleştiriye maruz kalarak ödemiştir. Ancak tüm bu olumsuzluklara rağmen, müze özel müzeler arasında koleksiyon gelişimine en fazla önem vermiş olan ve bünyesinde gerçekleştirdiği etkinliklerle güncel sanata katkıda bulunan bir yapıdır (A.g.k. s.1098).

Büyük sermayelerin sanat alanındaki yatırımlarının sanatın piyasa ekonomisinin bir parçası haline gelerek asıl işlevlerinden uzaklaşması ile ilgili eleştiriler sık sık yapılmaktadır. Osman Odabaş'ın tezinde, “Kurumsal mekanizmalarla beraber sanatın işletmeleşmesi arttıkça, bu mekanizmalara adapte olan sanat ortamında eleştiri de giderek anlamsızlaştığı ve içeriğinin boşaltılmakta olduğuna değinilmiştir. İstanbul Modern Müzesi yönetim kurulu başkanı Oya Eczacıbaşı'nın, “Sanat işletmesinin herhangi bir işletmeden farkı yok aslında. Sadece ürün olarak sanat yapıtları var.” diyerek bir anlamda durumu özetlediği belirtilmiştir (Odabaş, 2012 s. 300).



Görsel 2.17. Kamusal Sanat Laboratuvarı, “Müzecinin Çantası, Müessesemiz Klimalıdır”, 2012
Görsel 2.18. Kamusal Sanat Laboratuvarı, “Müzecinin Çantası, Müessesemiz Klimalıdır”, detay 2012

Eczacıbaşı'nın bu sözlerinden yola çıkarak bir performans düzenleyen Kamusal Sanat Laboratuvarı adlı inisiyatif, Şubat 2012 tarihinde İstanbul Modern'de Hollanda'dan Boijmans Van Beuningen Müzesi koleksiyonundan “La La La İnsan Adımları” ve İstanbul Modern Fotoğraf Koleksiyonundan “Dünden Sonra” adlı sergilerinin ön

açılışının yapıldığı sırada, üzerinde dijital ekrana sahip bir çanta ile açılışa katılırlar. Ekranda, İstanbul Modern'in logosunun formatında “Müessesemiz Klimalıdır” yazan bir versiyonunu görünmektedir. Elindeki bu çantayla Kamusal Sanat Laboratuvarı üyesi mekânda dolaşırken içerideki davetlilerin çantanın üzerindeki kare kod uygulamasını telefonlarıyla taratmaları durumunda, Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın blog sayfasına yönlendirilmiş ve performansın açıklamasıyla birlikte Oya Eczacıbaşı'nın sözleriyle karşılaşmış olacaktırlar (Odabaş, 2012, s. 299).

Türkiye'nin güncel sanatının uluslararası arenada yüzü olmuş olan İKSV dışında özel girişimlerle kurulmuş pek çok önemli sanat müzesi bulunmaktadır. Bunlar; Elgiz Müzesi (2001), Sakıp Sabancı Müzesi (2002), Doğançay Müzesi (2004), IMOGA (İstanbul Museum of Graphic Arts / İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi) (2004), Baksı müzesi (2005), Pera Müzesi (2005), Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi ve Dilek Sabancı Sanat Galerisi (2006), Cer Modern (2010), Borusan Contemporary (2011), Müze Evliyagil (2014), Odunpazarı Modern Müze (2019), Müze Gazhane (2021) ve 2022'de açılmış olan ve Türkiye'nin ilk dijital sanatlar ve yeni medya müzesi olan X Media Art Museum (XMAM) (2022) olarak sayılabilir.



Görsel 2.19. X MAM, “Leonardo da Vinci: Yapay Zekâ Işığın Bilgeliği CERN'den NASA'ya İnsanlık ve Metaverse” sergisi, 2022

Bunların yanı sıra Vehbi Koç Vakfı tarafından kurulan 2010 yılında açılan Arter ise ne müze ne de galeri olarak tanımlanmıştır. Arter kendi sayfasında “...sanatın tüm disiplinlerini kapsayan programıyla herkes için erişilebilir, canlı ve sürdürülebilir bir kültür ve yaşam platformu sunar” şeklinde açıklamıştır (http-82). Güncel sanat koleksiyonunun yanı sıra bünyesinde bulunan kütüphane, atölye, oditoryum, stüdyo, sergi

salonları gibi alanlarla yalnızca galeri, ya da müze olmaktan öte bir sanat merkezi olma çabasında olduğunu doğrulamaktadır.

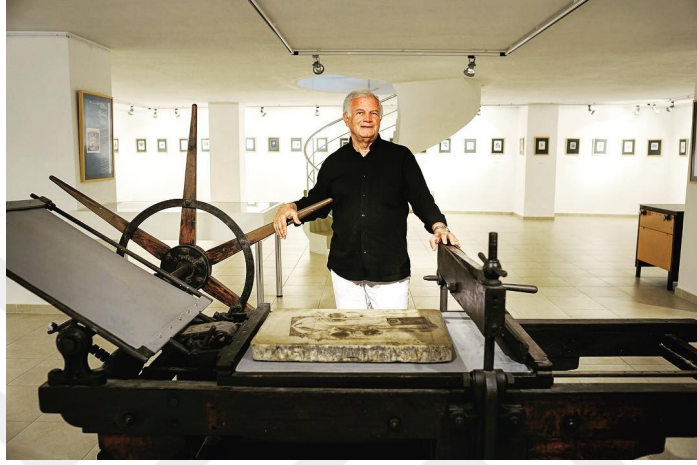
Büyük sermayelerin ve kuruluşların girişimleri ile kurulan müzelerin yanı sıra bireysel girişimler ile açılmış olan müzeler içinde Doğançay Müzesi (Burhan Doğançay), Baksı Müzesi (Hüsamettin Koçan) ve İMOGA (Süleyman Saim Tekcan) sayılabilir. Bunlardan en köklü olan ve Arter'e de ilham vermiş olabileceği düşünülen İMOGA; kişisel bir sanat atölyesinin, okul, kültür-sanat evi, galeri gibi görevler üstlenerek pek çok aydın ve sanatçının desteği ve sinerjisiyle yıllar içinde yaşayan bir müzeye dönüşmesi hikayesidir.

Türkiye'de pek çok üniversitede baskı resim atölyelerini kuran ve eğitimin başlatılmasını sağlamış olan Süleyman Saim Tekcan, 1974 yılında ilk özel atölyesini Kadıköy Aralık Sokak'ta kurmuştur. Atölyenin tüm makine donanımını, Almanya'dan getirdiği örnek projeleri uygulayarak kendisi yapmış ve baskı resim alanında teknolojik donanıma sahip Türkiye'deki tek özel atölye olarak diğer sanatçılarla atölyeyi paylaşmıştır.

Zamanla daha geniş mekân ihtiyacı duyulmasıyla atölye 1977 Haziran'ında Kadıköy Söğütlü Çeşme'deki yerine taşınmıştır. Tekcan'ın sanat hakkında konuşulup tartışılan ve aynı zamanda da üretim yapılan bir mekân oluşturma fikri ile Türk sanatının önde gelen isimlerinin bir araya geldiği bir mekân olmuştur. Atölyenin bu nitelikli sohbet ve üretim ortamına sanatçıların yanı sıra pek çok yazar ve fikir insanı da katılmıştır. Atölyede çalışan sanatçılar Türkiye'de pek çok sanatçının o dönem yabancı olduğu baskı resim pratiğini Tekcan'dan öğrenmişlerdir.

1982 yılında, atölye imkanlarını daha da geliştirme ihtiyacıyla Küçük Çamlıca'da ressam ve mimar Cihat Burak'ın, projesini üstlendiği Artess Çamlıca Sanat Evi açılmıştır. Bu mekân geniş galerileri, büyük bir baskı arşivi, kütüphanesi ve misafirhanesi ile uluslararası boyutlarda örnek bir baskı atölyesi örneği sunmuştur. Artess, 60'tan fazla sanatçının gelip çalışma yaptığı, 500'den fazla eserin üretildiği dev baskı resim arşivi ile uluslararası boyutta önemli bir birikime sahip olmuştur. Tekcan'ın ilk olarak Kadıköy Aralık Sokak'ta başlayan, Söğütlü Çeşme'de devam eden ve daha sonra Artess'te üretilen eser birikimi ve 30 yıllık deneyimi ile Türkiye'nin ilk özgün baskı resim müzesi altyapısı oluşmuş ve 2004 yılında İMOGA (Istanbul Museum of Graphic Arts / İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi) hayata geçirilmiştir. 2000 m2 kapalı alana sahip binanın çeşitli etkinlik ve amaçlara hizmet etmek üzere kurgulanmış altı katı bulunmaktadır. Toplam 1100 m2

sergileme alanı, baskı resim ve heykel atölyeleri ve çok amaçlı salonu ile sanatçı ve sanatseverlere hizmet vermektedir (http-83). 3 Nisan 2022’de Haliç, Tersanesi’nde açılması planlanan “İBB İstanbul Sanat Müzesi”, Türkiye’nin ilk baskı müzesi olan İMOGA’nın İBB’ye yaptığı eser bağışından oluşan baskı sanatının çeşitli teknik ve üsluplarını içeren “Birlikte” sergisi özel bir seçkiyle ilk defa Müze Gazhane’ de İstanbullularla buluşmuştur.



Görsel 2.20. *İmoga’dan görünüm (Süleyman Saim Tekcan), 2020*

Başka bir sanatçı girişimi örneği olan Baksı Müzesi özverinin ürünü olarak Bayburt’ta, kendisi de Bayburt’lu olan Ressam Hüsamettin Koçan tarafından kurulmuştur. Fantastik görüntüsü ve hikayesiyle dikkat çekmekte olan müze, ismini Bayraktar köyünün eski adı olan Baksı’ dan almıştır. Şaman anlamına gelen sözcüğün “şifacı, yardımcı, koruyucu” gibi anlamları barındırdığından, müzenin misyonlarıyla örtüştüğü belirtilmiştir (http-84). İnternet sayfasında müzenin hikayesi kısaca şöyle yer almaktadır;



Görsel 2.21. *Baksı Müzesinden genel görünüm, 2018*

Bayburt doğumlu sanatçı ve akademisyen Prof. Dr. Hüsamettin Koçan'ın bireysel düşü olarak 2000 yılında filizlendi. Bu proje Hüsamettin Koçan'ın doğduğu topraklara yaşam birikimini taşıma çabasının bir sonucudur. Bu fikri hayata geçirmek amacıyla 2005 yılında Baksı Kültür Sanat Vakfı kuruldu. Müze, başta sanatçılar olmak üzere çok sayıda gönüllünün katkısıyla yıllar içinde gerçek bir toplumsal projeye dönüştü.

Müzenin ana binası, 2010 yılında zorlu bir serüvenin sonunda, devletten hiçbir maddi yardım almadan, tamamlandı. Baksı Müzesi'nin tanıtımı 2010 yılı haziran ayında İstanbul Modern'de, açılışı ise temmuz ayında yapıldı. 2012 yılında müzenin yeni sergi salonu olan Depo Müze sanatseverlerle buluştu ([http-84](http://84)).

Doğançay Müzesi ise Türkiye'nin önde gelen çağdaş ressamı Burhan Doğançay tarafından, topluma modern bir müze kazandırmak amacıyla kurulmuştur. Avrupa ve Amerika da uzun yıllar yaşayan Doğançay, örneklerini sıkça gördüğü “Özel Kişisel Müze” hayalini ülkesinde gerçekleştirerek, bu alanda bir ilke imza atmıştır. Burhan Doğançay'ın kişisel çabalarıyla kurulan ve sanatseverlere ücretsiz olarak hizmet veren müzede, sanatçının kendi sanat serüvenine tanıklık etmenin yanı sıra, müzenin düzenlediği etkinlikler, yarışma ve özellikle çocuk odaklı düzenlenen atölyesinden yararlanılabilmektedir ([http-85](http://85)).

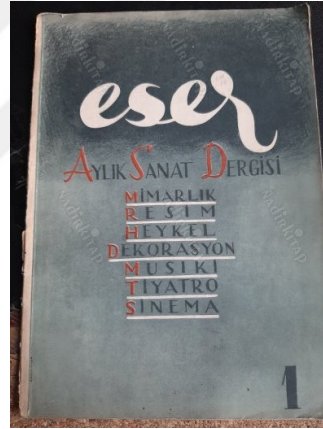
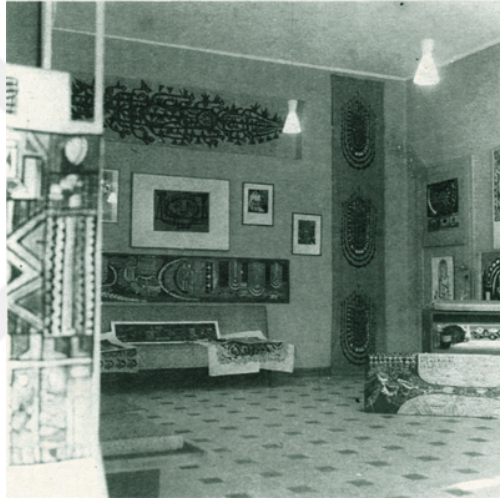
2.3. Galeriler

Galerilerin ilk örneklerinin Antik Yunan'a uzandığı belirtilse de günümüz galericiliğinin doğması ve yaygınlaşması -Batı'da- eser üretiminin kilise ve sarayların hegemonyasından, izlenme yerleri olarak da saray salonları ve kiliselerden çıkarak, değişen ekonomik ve sosyal yapılar sayesinde yeni alıcılara ulaşılabilme imkânı ile ortaya çıktığını söylemek yanlış olmaz (Keser, 2005, s.146). Galeri kelimesinin Latince kilise verandası anlamına gelen “galeria” sözcüğünden türemiş olması da eski yapılanmaya işaret etmektedir (A.g.k., s.146).

Türkiye'de batılı tarzda sanat üretimi 1850'li yıllarda başlamış olsa da sanat galericiliği bundan ancak yüz yıl sonra sistematikleşmeye başlar. 1900'lerin başında sanatçılar eserlerini gösterebilmek için şapkacı, ayakkabıcı gibi dükkanlarda sergilemek zorunda kalmışlardır ([http-86](http://86)). 1950'li yıllarda, Adalet Cimcoz tarafından kurulan Maya Sanat Galerisi, Türkiye'de sanatın bağımsız olarak sergilenebileceği özel galerilerin oluşum sürecinde önemli bir çıkış noktası olmuştur (Selvi ve Yılmaz, 2018, s.1093). Oğuz Erten Türkiye'nin sanat galericiliği serüvenini kaleme aldığı yazısında Maya Sanat Galerisi ile ilgili şunlara değinir;

Dönemsel sergilerin açıldığı, satıştan galerinin belli bir komisyon aldığı, dergi ve gazetelerde profesyonel tanıtımın yapıldığı ilk galeri olarak Maya kabul edilir. Kuzgun Acar, Ali Teoman Germaner, Sadi Diren, Ömer Uluç, Avni Arbaş, Nuri İyem, Fethi Karakaş, Ferruh Başağa, Fikret Otyam, Yüksel Arslan, Adnan Çoker gibi birçok isim ilk sergilerini Maya Galerisi'nde açarlar. Adalet Cimcoz'un yoğun uğraşlarıyla çok az bir zümre tarafından alınan sanat yapıtlarıyla galeri bir süre sonra kendini döndüremez hale gelir (http-86).

1957 yılında galericilik ile ilgili yeni bir adım atılmış ve sanat dergiciliği ile tanışılmıştır. Galerici ve sanat dergiciliğinin bir arada yürütülmesi Ankara'da Selçuk Milar'ın açtığı Milar Sanat Galerisi ve aynı zamanda çıkardığı "Eser" isimli sanat dergisi ile ilk kez gerçekleşmiştir (Bkz. Görsel 2.22-2.23). Dergi her ne kadar iki sayı çıksa da şu an hâlâ birçok galerinin devam ettirdiği bir uygulamanın başlatıcısı olmuştur (http-86).



Görsel 2.22. (Solda) *Milar Sanat Galerisi (Bedri Rahmi Eyüboğlu sergisi)*

Görsel 2.23. (Sağda) *"Eser", Sayı 1*

Küçük de olsa galerilerin 1950'lerle beraber artmaya başlaması özel kurumların ve belediyelerin de galeri kurmalarıyla devam etmiş, galericiler sanatçıları tanıtmış, davetiyeler bastırıp, gazete ve dergilerde yazılar çıkmasını ve bu alanda bir piyasa oluşumunu başlatmışlardır. Ancak gerçek anlamda Türkiye'de bir sanat piyasasından 1970'lerin ortalarına gelindiğinde bahsedilebilmiştir. Ankara'da açılan Artisan Sanat Galerisi ve İstanbul Moda'da açılan Cumalı Sanat Galerisi bugün hâlâ varlıklarını koruyan önemli kurumlar arasındadır. Ertan Mestçi'nin kurduğu Artisan daha sonraki yıllarda Türkiye'nin sanat merkezi durumundaki İstanbul'a taşınır. Cumalı Sanat Galerisi ise ünlü yazar Necati Cumalı'nın kardeşi Aydın Cumalı tarafından kurulmuş ve Türk sanatının en önemli sanatçılarının geçtiği bir koridor olmuştur (http-86).

1975 yılında Yahşi Baraz'ın girişimleri ile açılan Galeri Baraz da Türkiye'nin hala yaşayan eski galerileri arasındadır. Yurt dışına ilk açılan galeri olan Galeri Baraz, 80'li yıllarda açtığı temalı sergilerle sanat camiasının oldukça ilgisini çekmeyi başarmıştır (http-86). 1976 yılında Varlık Yalman ve Rabia Çapa'nın açtıkları Maçka Sanat Galerisi de hala varlığını sürdüren köklü galeriler arasındadır (Bkz. Görsel 2.24.). 1980 yılında Nuran İsvan ve Nilgün Beller'in kurduğu Lebriz Sanat Galerisi ise gerçekleştirdiği klasik Türk resmi ve döneminin çağdaş Türk sanatçılarının sergileri ile büyük ilgi toplamıştır (http-86).



Görsel 2.24. Maçka Sanat Galerisi, Altan Gürman Sergisi, 1984

1982 yılında Haşim Nur Gürel tarafından kurulan Sevimce Sanat Galerisi, Mine Özman tarafından kurulan Mi-Ge Sanat Galerisi, Nevzat Metin tarafından kurulan Bilim-Sanat Galerisi, Haldun Dostoğlu ve Ali Artun tarafından kurulan Galeri Nev dönemin öne çıkan sanat galerileri arasında sayılabilir (http-86).

1980'li yılların siyasi krizlerinin atlatılmasıyla beraber 1990'lı yıllar sanata ve sanat galericiliğine ilginin altın yıllarını yaşamasına sebep olur. 1985 yılında Teşvikiye Sanat Galerisi konsept üzerinden galericilik anlayışını oluşturmuştur. 1986 yılı ise Tem Sanat Galerisi ve Artist Sanat Galerisi açıldığı günden bugüne düzenledikleri nitelikli sergiler ile varlıklarını sürdürmüşlerdir (http-86).

1990'larla beraber Kare Sanat Galerisi, C.A.M. Galeri, Ekav Sanat Galerisi, Artium Sanat Evi, Milli Reasürans Sanat Galerisi yaptığı sergilerle dikkat çekmiş ve uzun soluklu olma başarısını göstermiş galerilerdendir (http-86).

2000'li yıllarla beraber yeni kurulan Türk sanat galerileri daha çok güncel sanata yönelmişlerdir. Bu galeriler arasında Feyyaz Yaman'ın Karşı Sanat'ı, Murat Pilevneli'nin Galerist'i, Daryo Beskinazi ve Kerimcan Güleryüz'ün Galeri x-ist'i, Hazer Özil'in Dirim

Art Sanat Galerisi, Hakan Çarmıklı'nın Macart'ı ve Bedri Baykam'ın Piramit Sanat'ı sayılabilir ([http-86](http://86)).

2009'da açılan Galeri Zilberman ve Zilberman ile aynı ekiple çalışan CDA Projects, Grant Sanatsal Araştırma ve Üretim Desteği sanatçı projelerine verdiği mali destek ve Genç, Yeni, Farklı temalı proje yarışmalarıyla güncel sanat ortamına bugüne kadar süren bir dinamizm kazandırmışlardır. Arif Suyabatmaz ve Leyla Tara Suyabatmaz tarafından kurulan ve İstanbul'daki en büyük sergileme alanına sahip galerilerden biri olan Rampa ise 2010 yılından etkinliğini sürdürdüğü 2017 yılına kadar özgün sanat eserlerinin yaratımı, sergilenmesi ve geniş kitlelere ulaşmasında kayda değer çalışmalarda bulunan bir güncel sanat mekânı olmuştur (Selvi ve Yılmaz, 2018, s.1096).

Bunların dışında Ura, çoğunlukla dünyada tanınan Türkiye'den sanatçılarla çalışan Dirimart, Pilot Galeri, Anadolu yakasından Avrupa Yakası'na, Anna Laudel Contemporary adıyla geçen Art350 gibi galeriler genç sanatçıları destekleyen sanat mekânları arasında yer almaktadır. Ayrıca, genç sanatçı ve küratörlerin bir araya gelerek ya da bireysel olarak kurdukları Pist, Bas, NOMAD, Altı Aylık, Yama, Masa, Havuz, Hafriyat, 5533 ve Galata Perform gibi sanat ortamını hareketlendiren, sermayeden bağımsız yerel ölçekli pek çok sanatçı inisiyatifi ve kolektifi de güncel sanatın görünürlük ortamlarını yaratmışlardır (Selvi ve Yılmaz, 2018, s.1096).

İstanbul merkezli Türkiye sanat ortamından başka şehirlere uzanıldığında ise, güncel sanat mekânlarının sayıları oldukça az olsa da bulunduğu bölgelerde sanatla ilişkiyi kolaylaştırırlar. Örneğin, 2000 yılında kurulan Diyarbakır Sanat Merkezi bölgede önemli bir yapıdır. Yine Diyarbakır'da yakın tarihli, kâr amacı gütmeyen bağımsız bir sanat mekânı olarak Loading (2017) ise; "Bir mekân iyidir..." sözüyle, Şener Özmen, Erkan Özgen, Cengiz Tekin ve Deniz Aktaş'ın girişimleriyle kurulmuştur. "İzmir'de 2003 yılında kurulmuş ilk güncel sanat mekânı olan K2'nin temeli ise, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okuyan ve güncel sanatla ilgili bir grup genç sanatçı çevresinin oluşmasıyla atılmıştır. Siyah-Beyaz Galeri (1984), SALT-Ulus ve Cer Modern (2010) ise, genç sanatçılara verdikleri destek ile güncel ya da çağdaş sanat merkezleri olmalarıyla Ankara'da bu alanda önemli bir açığı kapatmışlardır (Selvi ve Yılmaz, 2018, s.1097).

2.4. Fuarlar

Bienallere kimi özellikleriyle benzeyen sanat fuarları genellikle hızlıca kurulup kaldırılan pazar yerleri havasında, sanat piyasasının nabzının attığı yerlerdir. Sanatçılar,

temsil ettikleri sanatçılar ile galeriler ve alıcıların buluşma noktası olan yapılardır. Dünya’da ve Türkiye’de bazı sanat fuarları güncel sanatın piyasasının belirlendiği kadar nabzını da tutar nitelikte, önemli etkinlikler arasında gösterilirler. Örneğin en büyük sanat organizasyonlarından biri olan Art Basel, 1970’den beri İsviçre’nin Basel kentinde yapılmaktadır. Daha sonra etkinliklerini Amerika (2002) ve Çin’e (2015) de taşımıştır. TEFAF Maastricht (1975) – Hollanda, ARCO Madrid (1982) - İspanya, Echigo Tsumari Art (2000) – Japonya, Frieze Londra (2003) – İngiltere, Art Dubai (2006) – Dubai gibi güncel sanat piyasasını yönlendiren pek çok fuar sayılabilir (http-87, http-88). Büyük miktarda paraların döndüğü müzayedeler kadar etkili olan bu fuarlar büyük yatırımcı ve koleksiyonerlerin merceği altındadır. Benzer diğer geniş çaplı sanat etkinliklerinde olduğu gibi sanat tarihçilerinin de izlediği alanlardır.

Türkiye’nin ilk sanat fuarları Artist Sanat Fuarı TÜYAP ve Uluslararası Plastik Sanat Derneği’nin (UPSD) iş birliğiyle, ilk kez 1991 yılında gerçekleştirilmiştir. Dönemin UPSD başkanı ve kurucu üyelerinden olan Hüsamettin Koçan’ın önerisiyle 1995, 1996, 1997 ve 1998 yıllarında “Genç Etkinlik” sergileri düzenlenmiştir. Sınırlar ve Ötesi, Yurt-Yersizyurtsuzlaşma ve Kaos temalarıyla açılmış olan sergiler, Türkiye’de sanat adına genç kuşak sanatçılara ve sanatçı adaylarına, özgür ve denetimden uzak bir söylem alanı açma projesi olarak planlanmıştır. Kolektif üretime dayanan sergiler dizisinin 90’larda sanat adına belirleyici çalışmalarından olduğu ifade edilir (Tüzünoğlu, 2007).

2006 yılında Akbank ana sponsorluğu ile gerçekleştirilmeye başlanan Contemporary İstanbul’un kurucusu Ali Güreli’ye göre; yıllar içinde Contemporary İstanbul markası İstanbul ile birlikte anılmaya başlanan, sadece koleksiyonerlerin değil, yerli ve yabancı çağdaş sanat çevrelerinde her yaş aralığında ve farklı segmentlerde izleyiciler fuarı ziyaret etmektedir (http-89). Contemporary İstanbul sanatçı, sanatsever ve sanat otoritelerinin ilgiyle izlediği büyük bir organizasyon haline gelmiştir.

ArtAnkara Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı 2015 yılından itibaren başkentte gerçekleştirilen büyük organizasyonlardandır. Atis Fuarcılık tarafından ATO Congressium Kongre ve Sergi Sarayı’nda gerçekleştirilen ilk organizasyonda çağdaş sanat fuarı ile eş zamanlı olarak ayrı bir bölümde de Endüstriyel Tasarımcılar Meslek Kuruluşu iş birliğiyle DESIGN ANKARA – Endüstriyel Tasarım Fuarı gerçekleştirilmiştir (http-85). Bu yıl (2022) 8.si yapılan fuarda, geleneksel olarak verilen Sanatçı Onur Ödülü,

Zafer Gençaydın’a, Kurum Onur Ödülü, İmoga Müzesine ve Sanata Katkı Onur Ödülü ise Lucien Arkas’a verilmiştir.

Gözde Mualla argonotlar.com’da ArtAnkara ile ilgili deneyimlerini ve eleştirilerini kaleme almıştır. Mualla, ArtAnkara’nın biçim ve içerikte hiçbir boşluğu dolduramadığını iddia etmiş, bir çağdaş sanat fuarı olarak adlandırılmasına karşın bu tanıma pek yaklaşmadığını belirtmiştir. Eserlerin nitelik bakımından zayıflığı, yiyecek-içecek stantları ve esnafvari konuşmalar ile ilgili eleştirilerinin ardından sanatçıların hemen her dönem problemi olmuş bazı soruları da dile getirmiştir;

“...bu kentte dört gün boyunca 10’un üzerinde sponsorluk ve çeşitli basın destekleriyle böylesine büyük bir organizasyon yapılabiliyorsa neden burada yaşayan bazı sanatçılar atölye kirasını ödeyemiyor...? Neden geçinmiyor? Neden bazı gündelik ihtiyaçlarından kısip malzeme parasını denk getirmeye çabılıyor? Neden projeler belirli kurumlarda belirli sanatçılar arasında döndürölüp duruyor?

(...)Bu zamanın dünyasında neler olduğu malum; savaşlar, yangınlar, politik, sosyolojik, psikolojik ve ekonomik yıkımlar var. Üzerinde bir yerlerde sendeleyerek de olsa ayakta kalmaya çalıştığımız bu coğrafya bizi pek çok problemle sarmışken sanatı tam olarak nereye konumlandırıyoruz?” (http-90).

Ayrıca galerici ve sanatçı arasındaki ilişki hatta sanatçı ve kurumlar, sanatçı ve sanat piyasası ilişkileri de üzerinde durulması gereken ve pek çok soru barındıran önemli konulardandır. Genel olarak sanat piyasasından bahsetmek gerekirse sanatçının ekonomik olarak ayakta kalıp kalamayacağını belirleyen sistem olarak tanımlanabilir. Seniha Ünay Selçuk ve Evren Selçuk’un “Sanat Piyasası ve Sanatçı” başlıklı makalesinde sanat piyasası “kapitalizmin ekonomi üzerinden sanatçıya baskısı” olarak ifade edilmiştir (Selçuk ve Selçuk, 2017, s2243).

Sanatçının hayatta kalma ve para kazanabilme mücadelesi yeni olmasa da günümüzde çok daha fazla çaba sarf etmek gerekliliği, S. Ü. Selçuk ve E. Selçuk’un ifadesiyle; “Mücadelesi hem bu piyasada ayakta kalmanın olanaklarını aramak, hem de “sanat olan” ya da “sanat olmayan”ı belirleyebilmek olmalıdır. Çünkü tüm sistem, her şeye rağmen sanatçının şekillendireceği “sanat olan” ya da “sanat olmayan” üzerinden işleyecektir” (A.g.k., s. 2243).

2.5. Kamusal Alan

Kamusal alan terimi ilk olarak toplumbilim ve dilbilimci Jürgen Habermas’ın “Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar” adlı kitabı ile tanımlanmaya girişilmiştir (Parlakalay, 2020, s.1159).

Habermas’a göre kamusal alanın en önemli niteliği yaş, ırk, cinsiyet ayrımı gözetmeksizin tüm vatandaşlara açık olması ve bireylerin toplumsal çevrelerinde herhangi bir sınırlama olmaksızın kendi düşüncelerini özgürce açıklayıp yayımlama hakkı ve özerk grup örgütlenmeleri kurma hakkının garantisi altında etkileşimde bulunabildikleri bir alan olmasıdır (http-91). Barış Acar ise, kamusal alanı ne kilisenin ne devletin ne de özel yaşantının karşıladığı, ‘yeni bir alan’ olarak tanımlamıştır (Acar, 2016, s.117). Yani her ne kadar devlet kamusal alanların güvenliğinden sorumlu olsa da kamusal alan ve devlet karşı taraflar olarak kabul edilir (http-92).

Kamusal alan sanatının ise “beyaz küp” ün dışına çıkma isteğiyle ilgili olduğu söylenebilir. Ancak bu, Acar’ın söylediği şekliyle “sanatçının üzerindeki tahakküm mekanizmasından kurtulma isteğinden mi yoksa sanata kamusalılık kazandırma arzusu olarak” (Acar, 2016, s.117) mı değerlendirilmelidir, tartışılabilir. Her halükârda kamusal sanat mekân, sanatçı ve izleyici bağlamında dinamik, etkileşimli ve geliştiricidir (Parlakalay, 2020, s.1160). Kamusal alan tanımlamasında yer alan, devletin ve bürokratik düzenin bu alanın dışında tanımlanması, kamusal sanatı da cazip kılan özellikler olarak; özgür sanatçıların, özgür bireylerle etkileşime girme ve kendi düşüncelerini ifade edebilme pratiği olarak değerlendirilebilir. Ancak sansür mekanizmasının ve vandalizm gerçeğinin karşısında kamusal alan tanımlamasını yeniden sorgulamak gerekebilir. Acar özellikle Doğu’da ve Türkiye’de kamusal alanın varlığı ile ilgili problemin üzerinde durmak gerekliliğinden bahsederken şunları ifade etmiştir;

Habermans’a referansla konuşacak olursak kamusal alan, “toplumun kendini düşünce ve tartışma aracılığıyla tesis ettiği” bir dönüşüm alıdır.

Düşünce aracılığıyla gerçekleştirilmesini bir kenara bırakırsak, “tesis ettiğimiz bir alan”, yani öngörülü olarak kurduğumuz/ınşa ettiğimiz bir alan var mı gerçekten? Doğu’da kendimizi tevekkülle otoriteye teslim ederken, Batı’da bu “tesis etme” her zaman iktidar mekanizmasının satranç oyunu biçiminde tezahür etmedi mi? Richardt Sennet’in değindiği gibi, Antik Yunan kent devletinin merkezi olan “agora” alanı yalnızca “özgür bireyler” için yok muydu? Bu alan ister istemez, birtakım dışlama ve gözetleme mekanizmalarının bir sonucu değil mi?” (Acar, 2016, s.117-118)

Kamusal alan iki boyutuyla ele alınmaktadır. Birinci boyutuyla modern kamu hukukuyla tanımlanmış fiziksel mekanlardır. Resmi daireler, okullar, hastaneler, meydanlar, parklar gibi halkın ortak kullanımına açık her türlü kent mekânı kamusaldır. İkinci boyutuyla ise bir kavrama işaret etmektedir ve bir ilkeyi, bir ideali belirlemektedir; “ortak, aleni, açık olan” anlamına gelir ve çoğunluğu

kapsayan bir yapıya sahiptir (Parlakkalay, 2020, s.1160). Bu tanımlar ışığında kamusal sanat ya da kamusal alanda sanat kavramlarının tam olarak hangi üretimleri karşıladığını, sınırlarının nerede başladığını sormak gerekmektedir. Murat Alat'ın, küratör Fulya Erdemci ile gerçekleştirdiği röportajında, Erdemci “Kamusal sanat”ı, devlet tarafından fonlanarak ve sipariş usulüyle vatandaşların mutluluk ve yaşam koşullarının geliştirilmesinde sanatın bir araç olarak kullanıldığı refah devletinin mirası olarak tanımlarken, “kamusal alanda sanat”ın ise 1950’lerde sanatçıların müze ve galerileri terk edip sokağa çıkarak sanatı hayatın merkezine yerleştiren kurumsal eleştirilerinin bir parçası olarak ortaya çıkan, çağdaş sanatın özgürleşmiş özerk bir biçimi olduğunu söylemiştir. Ayrıca kamusal alanda sanatın ısmarlama olabileceği veya olmayabileceği; bir sanatçı girişimi, kamu veya özel kaynaklarca desteklenebileceğini ama özünde “kamusal alanda sanat”ın kendisini eleştirel bir noktada konumlayarak “statüko”ya meydan okuyan bir üretim biçimi olduğunu vurgulamıştır (http-92).

Kamusal alanda sanatın en eski ve bilindik örnekleri heykeller ve anıtlardır. Rölyefler, yüzey kaplamaları, resim, ışık resmi, ortak yaşam alanlarındaki sanatsal düzenlemeler, gibi plastik sanatlar alanında sayılabilecek örneklerin yanı sıra, dans, müzik, tiyatro, şiir gibi sanatsal üretimlerin hepsi kamusal sanat olarak gerçekleştirilebilir. Malzeme olarak açık hava şartlarına dayanabilen kalıcı malzemeler tercih edilebildiği gibi, tebeşir gibi geçici malzemeler kullanarak çalışmalar yapıldığı da görülür. 1960’lı yıllarda Bedri Rahmi Eyüboğlu, Kuzgun Acar, Ali Teoman Germaner gibi pek çok sanatçı kentlerin sokaklarına kalıcı eserler bırakmışlardır. Ancak bunlardan bazıları ne yazık ki zaman içinde tahrip olmuş, yok edilmiş ya da kentsel dönüşüm kurbanı olmuşlardır.



Görsel 2.25. Bedri Rahmi Eyüboğlu mozaiklerinin Doğubank yazısı ile kapatılması

Kamusal alanda sanat, resmî kurumlardan izinli ya da izinsiz olarak gerçekleştirilebilir. Bu durumda kent merkezlerinin ve kamusal alanların gayri meşru sanatçıları grafiticiler akla gelebilir. Özellikle büyük kentlerde karşılaşılan, rengarenk, üst üste, agresif, neşeli, duvarda, bankta, her yerde görülebilecek olan yazıların genel adı grafitidir. Grafiti yazı ve yazmak anlamlarındaki kelimelerden türemiş bir sözcüktür. Her türlü yazma, çizme, püskürtme ya da boyama işlemlerini içerir. Bu anlamda kökeni Antik Yunan ve Mısır ile hatta mağara resimleriyle ilişkilendirilir. Ancak şu anki anlamıyla “sokak sanatı”¹⁵ kapsamında değerlendirilen grafitiler ilk olarak Amerika’da 1970’lerde ortaya çıkmış, Türkiye’de 80’lerde birkaç örnek görünse de 1990’larda yaygınlaşmıştır (Aydın, 2020, s.239).



Görsel 2.26. AKA Twist, (Barry McGee), Grafiti, Los Angeles



Görsel 2.27. Fotoğraf: Marta Cooper “Grafiti sanatçısı Dondi”, 1970’ler New York

¹⁵ 1985’lerde New York’ta kullanılmış bu terim, sokağı sanatsal yüzey olarak kabul ediyor. Birçok sanat alanından etkilenen, yerleştirme, geri dönüşüm, anlık eylemler gibi birçok türevi kapsayan, şehrin oluşturduğu platformu kullanarak ürünler veren anti-disipliner bir sanat akımıdır (<http://93>).

Hande Aral, konuyla ilgili çalışmasında Grafitinin çıkış noktası olarak New York gibi sanayi kentleri ve kente göçlerin başlangıcı ile ilişkili olduğuna değinir. Özellikle etnik grupların yoğun yaşadığı bölgelerde, mesaj verme kaygısı ve politik içerik barındıran bireysel slogan ve cümlelerin kendine özgü formlar aracılığı ile kamusal yüzeylere aktarılmış ve görünürlük kazanmıştır (Aral, 2021, s. 219).



Görsel 2.28. “Duvarların Dili-Grafiti Sokak Sanatı Sergisi”,2014, Pera Müzesi, İstanbul

Otoriteye karşı çıkma ritüeline dönüşen grafiti, bir suç olgusu olarak görülmüş ve spreyl boyaların kamu alanlarına sokulmasının yasaklanması, para ya da hapis cezası gibi caydırıcı yaptırımlar uygulanması pek çok ülkede uygulanmıştır (http-94). Suç ve Vandalizmle ilişkilendirildiğinden çoğunlukla gece ya da gizli saklı yapılmış olan grafitiler, hem yasaklamanın kesin bir çözüm olmayışı hem de özellikle 90’larda Amerikan kültürünün bir parçası haline gelmesinin etkisiyle kentlerde legal grafiti alanları yaratılmaya başlanmış, gençlik kültürünü hedef alan bir pazarlama stratejisi ile grafiti, Nike ve Sprite gibi ünlü markaların reklamlarında kullanılmıştır (Aral,2021, s. 219). Ayrıca son yıllarda, sosyal medyanın da katkısıyla bilinirliği daha da artmış ve kabul görmeye başlamıştır. Özellikle Banksy gibi popüler grafiti sanatçıları bu alanda özendirici olmakla kalmamış, egemen sistemin tam karşısında duran ve alınıp satılamayacak özellikteki bu sanatı müzayede ve galerilerde görmemize neden olmuştur.

Sokak sanatı kapsamında ele alınabilecek mural sanatı, duvar ile ilgili anlamına gelir ve yalnızca kamuya açık duvarlara çoğunlukla da izinli olarak yapılan resimlerdir. Apartmanların büyük gri duvarları, dev fabrika binalarının cepheleri gibi görünür kamusal yüzeylere yapılan murallar büyüklükleri ve içerikleriyle kentsel dokuyu

etkiledikleri gibi bölgede yaşayan ya da sokaktan geçen hemen herkesle iletişime geçebilme gücündedirler. Ayrıca büyük boyutları nedeniyle kolektif çalışmalara açıktır.

Geniş anlamıyla duvar resimleri, tarih öncesine, mağara duvarlarından, antik roma dönemi yapılarına, mısır piramitlerinden, kilise duvarlarına kadar uzanan geniş bir yelpazede ele alınabilir. Ancak mural teriminin bilinirlik kazanması Meksika Muralizmi olarak bilinen, Meksika Devrimi sonrası, devlet tarafından finanse edilen ve izleyicilerin devrimle ilgili fikirleri tanımalarına aracılık eden Sosyo-politik duvar resimleri ile olmuştur. Üç büyük muralist olarak anılan Diego Rivera, José Clemente Orozco ve David Alfaro Siqueiros, 1920'lerden 1970'lere kadar, şapeller, okullar, hükümet binaları ve birçok kamusal ortamda milliyetçi, sosyal ve politik mesajlar içeren duvar resimleri yapmışlardır (Bkz. Görsel 2.29.) ([http-95](http://95)).



Görsel 2.29. *Diego Rivera, Meksika Ulusal Sarayı, mural, 1929, Meksika*



Görsel 2.30. (Detay) *Diego Rivera, Meksika Ulusal Sarayı, mural, Detay, 1929, Meksika*

Türkiye’de ise Cumhuriyet’in ilanı, Kurtuluş Savaşı, Çanakkale Zaferi gibi konuların yer aldığı rölyefler kamusal alanlarda, okul, belediye binası gibi resmî kurumların dış cephelerinde görülmektedir (Bkz. Görsel 2.31.).



Görsel 2.31. Azmi Sekban, Çanakkale Şehitler Abidesi Giriş Rölyefi, 3.5m. x 45m., 2004, Çanakkale

Önemli tarihi olayların unutulmaması, devletlerin ideolojilerini nesilden nesile aktararak yaşatılması amaçlanmış olan bu sanatsal uygulamalar, dijital çağın olanaklarıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Tarih sahnelerinin artırılmış gerçeklik teknolojisiyle yeniden canlandırılması mümkün olmuştur. Bu sayede müze, öğrenme yeri gibi tarihi ve turistik mekanlarda ziyaretçiler telefon uygulamaları ya da VR (sanal gerçeklik) gözlüklerle mekânın ruhunu deneyimleme imkânı bulabilmektedir (Bkz. Görsel 2.32., 2.33.).



Görsel 2.32. “Yeşil Efendi Konağı’nda Atatürk ile Bir Gün”, Artırılmış gerçeklik uygulaması ile çekilmiş bir fotoğraf, Odunpazarı Belediyesi, Eskişehir.



Görsel 2.33. “Yeşil Efendi Konağı’nda Atatürk ile Bir Gün”,Artırılmış gerçeklik uygulaması ile çekilmiş bir fotoğraf, Odunpazarı Belediyesi, Eskişehir.

Mural sanatının örnekleri ise daha çok 68 kuşağı ve sol düşüncenin belirlediği sanatsal yaklaşımlarla 80’lere kadar etkili olmuştur (Oğuz, 2021, s.122). Örneğin 1976’da Antalya’da düzenlenmiş olan “13. Uluslararası Film ve Sanat Festivali, Resim ve Heykel Sempozyumu” halk ile iç içe ve ilişkili üretim yapmak isteyen sanatçılar açısından önemli bir platform olmuştur. Oğuz, araştırmasında sanatçıların duvar resimleri ile sol ideolojinin görsel ifadesini sanat alımlayıcısının gündelik hayatına taşımış olduklarını ifade etmiştir (Oğuz, 2021, s.125). Sempozyuma; “Rodil Andersen, Figen Aydıntaşbaş, Nevhiz Aksın, Mehmet Aksoy, Cihat Aral, Zehra Aral, Seyit Bozdoğan, Seniye Fenmen, Necla İbrahim Habib, Balkan Naci İslimyeli, Asım İşler, Brigitta Jonsson, Gülsün Karamustafa, Susanne Mahlmeister, Avni Mehmedoğlu, İbrahim Örs, Ali Newaz Phulpoto, Naima El-Shihisiny, Yusuf Taktak, Orhan Taylan” gibi isimler katılmıştır.



Görsel 2.34. Yusuf Taktak, “İki Dünya” (çalışma devam ederken), 1976

Ancak işçi sınıfı, sınıf farkı, halkın yaşamı, toplumsal eşitsizlik çerçevesindeki temalarla çalışılmış olan duvar resimleri saldırıya uğramıştır (Bkz Görsel 2.34.). Yusuf Taktak; sanat, sanatçı ve halkın dolaysız karşılaşmasının halk üzerindeki olumlu etkisinden bahsetmiş, kendi yaşamının da resmedildiği çalışmalara karşı halkın ilgi göstermiş ve benimsemiş olduğunu, yapılan saldırılar sonrası bölge halkının çalışmaların başında nöbet tutmayı teklif ettiğini aktarmıştır (http-96).



Görsel 2.35. Yusuf Taktak, “İki Dünya” (saldırı sonrası görünüm), 1976

Türkiye’de 2000’lerde duvar resmi ile ilgili yapılan kapsamlı etkinlikler arasında, İstanbul’da ilk belediye destekli duvar resmi festivali olan “Muralist Festivali” yer almaktadır. 2012 yılında Çekül Vakfı ve Kadıköy Belediyesinin ortaklaşa yürüttüğü Yeldeğirmeni Sokak Canlandırma Projesi olarak başlayan Muralist Festivali, 2019 yılında 8. kez düzenlenmiştir. İzleyicinin eserlerin yapım sürecine dahil olma ve tanıklık etme imkânı bulduğu festivalde ilk kez sanatçılarla halk sohbetleri gerçekleştirilmiştir (Evcil ve Yalçın Usal, 2020, s.282).

2012-2019 yılları arasında, Muralist etkinlikleri boyunca toplam 43 duvar ve 1 merdiven sanat eseri olarak kazanılmıştır. Ancak bunlardan 2012 yılında Pixel Pancho tarafından yapılan “Sultans” isimli duvar resmi kentsel dönüşüm sebebiyle yok olmuştur (Bkz. Görsel.2.36.)

Uluslararası bir sergi niteliği taşıyan festival kısa zamanda bölgenin dev duvar resimleriyle anılmasını ve halkın ilgi duymasını sağlamıştır. İlk yılın tüm eserleri yabancı sanatçılara aittir ve ortak bir tema yoktur.



Görsel 2.36. Pixel Pancho, “Sultans”, mural, 2012, İstanbul (kentsel dönüşüm sebebiyle yok olmuştur)



Görsel 2.37. Nuka, Kadıköy Belediye Binası, 2015, İstanbul



Görsel 2.38. M-City, “743”, 2014, Kadıköy-İstanbul

2013 yılı eserlerinde o yıl gerçekleşen Gezi Parkı olaylarına göndermeler bulunmaktadır. Sadece iki duvar çalışmasıyla en az eser 2014 yılında yapılmıştır. 9 duvar resmi ile en çok eserin gerçekleştiği 2015'te Kadıköy Belediye binasının üç cephesi Türk sanatçıların resimleriyle donatılmıştır.

Ayrıca 2015 yılı itibariyle festival ilçenin başka noktalarına (Moda sokakları, Belediye binası, MÜ Güzel Sanatlar Fakültesi) da taşınmıştır. 2017 yılı katılımcılarından Nuran Erden festivalde grafiti/duvar sanatı geçmişi olmayan ama yaşadığı köyün duvarlarını boyaması sebebiyle davet almış olan özgün bir katılımcı olmuştur. Festival, 2019 yılında Bağdat Caddesine yakın Mustafa Mazhar Bey Sokak'a kadar geniş bir alana yayılmıştır. Festival 2020 yılında Covid nedeniyle gerçekleştirilememiştir (Evcil ve Yalçın Usal, 2020, s.282.).

Belediye, üniversite ya da sivil toplum örgütleri gibi kurum ve kuruluşların giderek ilgi gösterdikleri bir başka festival biçimi de kamusal alanda çok çeşitli sanat dallarının bir arada görülebildikleri sanat şenlikleridir. Eğlenceli bir sosyalliği de tetikleyen¹⁶, halkın her kesiminden oluşan geniş kitlelerin sanatın farklı disiplinlerini, üretim biçimlerini gözlemleme ve dahil olabilme imkanına sahip olduğu etkileşimli organizasyonlardır. Örneğin; 2011 yılında kurulmuş olan Sokakta Sanat Var Derneği, Sokakta Sanat Var, 2011 yılında Edirne'de, sanatı kapalı salonlardan çıkarıp, toplumun tüm kesimlerine ulaştırmayı amaçlayan bir öğrenci topluluğu olarak ortaya çıkmış, 2016 yılında dernekleşmiştir. Sokakta Sanat Var, ebru sanatı, şiir, heykel, mask yapımı, pandomim gibi birçok farklı etkinliği şehir meydanlarında kurulan festival alanlarında halkla buluşturmuştur. Ayrıca, dernek gönüllülerinden oluşan Rengahenk Tiyatro ekibi Edirne çevresindeki köylerde tiyatro oyunları sergilemişlerdir. Sokakta Sanat Var Derneği'nin Edirne, İstanbul, Bolu, Gaziantep ve Tekirdağ'da yaptığı etkinliklere yüz binlerce kişi katılım sağlamıştır. Sabancı Vakfı'nın toplumsal gelişmeye katkıda bulunan "sıra dışı kişilerin olağanüstü öykülerini" anlattığı "Fark Yaratanlar" adlı programında "sekizinci sezonunun 13'üncü Fark Yaratan'ı sanatı barış ve özgürlük için sokağa taşıyan Sokakta Sanat Var Derneği oldu" şeklinde sunulmuştur ([http-97](http://97)).

İzmir Büyükşehir Belediyesi kültür ve sanatın sokaklara yayılabilmesi amacıyla 2020 yılında "Sanat Sokakta" etkinlikleri düzenlemiştir. Ücretsiz etkinlikler "Sanat her yerde" sloganıyla Kemeraltı, Pagos ve İzmir'in farklı ilçelerinde yapılmıştır ([http-98](http://98)).

¹⁶ Fulya Erdemci'nin, Murat Alat ile 8 Mayıs 2020'deki röportajından; "Sanatın eğlenceli bir sosyalliği tetiklemesine karşı değilim ama sadece buna indirgenmesi tehlikeli" ([http-92](http://92)).

Yine 2020 yılında, İstanbul Beşiktaş Belediyesi, “Beşiktaş Sokakta Sanat” adıyla Beşiktaş’ın kent estetiğine katkı sunmak ve kentlileri günlük yaşamlarında sanatla bir araya getirmek amaçlarıyla, DYO, Donut Store, Montana Colors desteği ve ICAF iş birliğiyle bir sokak sanatı projesi gerçekleştirmişlerdir. Proje kapsamında farklı Beşiktaş’ın farklı mahallelerindeki merdivenler “Beşiktaş’ın Merdivenleri Renkleniyor” sloganıyla sokak sanatçılarının çalışmalarına açılmıştır. Türkali Mahallesi Dizi Sokak merdivenlerindeki köpek figürleri sanatçı Somon tarafından yapılmıştır (Bkz. Görsel 2.39.).



Görsel 2.39. Somon, “Köpek figürleri”, 2020, Beşiktaş Belediyesi

Ortaköy Mahallesi Asmalı Hamam Sokak merdivenlerinde Rakun’un, müren balığı çalışması yer alırken, Abbasağa Mahallesi Kalkan Sokak merdivenlerindeki geometrik desenler sanatçı Max on Duty, Bebek Mahallesi Ehram Yokuşu’nun merdivenlerindeki organik formlar sanatçı Cins, Ortaköy Mahallesi Cudi Efendi Sokak merdivenlerindeki güneşe doğru uzanan iki kahraman figürü ise sanatçı “Kara Gözüktü Kaptan” imzası taşımaktadır.

Galerilerin sterilliğinden kurtularak kamusal alanın yarattığı dolaysız etkileşimden yararlanmak güncel sanat olarak tarif edilen sanat üretme biçiminin oldukça önemli bir parçası olmuştur. Sanatçılar ön hazırlık gerektiren kamusal alan sergileri ya da büyük hazırlıklar olmaksızın gerçekleştirilen performanslar gibi çeşitli yöntemlerle bu doğrudan iletişim biçimine başvurmuşlardır. Örneğin, 1995’te Ankara Garı’nda açılan GAR sergisinin basın bülteninde şöyle yazmaktadır: “Farklı kuşak ve ülkelerden 12 sanatçıyı

(Vahap Avşar, Selim Birsell, Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Cengiz Çekil, Paul Donker Duyvis, Ayşe Erkmen, Claude Leon, Aydan Murtezaoglu, Ladan Naderi, Füsün Onur, Joseph Semah, Paolo Vitali) bir araya getiren bu sergi, geleneksel sergi mekânları dışına çıkarak sanat yapıtlarını daha geniş bir kitle ile buluşturmayı amaçlamakta” (http-33). GAR sergisi, açılışının ertesi günü, içerdği bazı işlerin “toplumun moralini bozduğu” gerekçesiyle Ankara Garı yönetimi tarafından toplatılmıştır (Bkz. Görsel 2.40., 2.41).



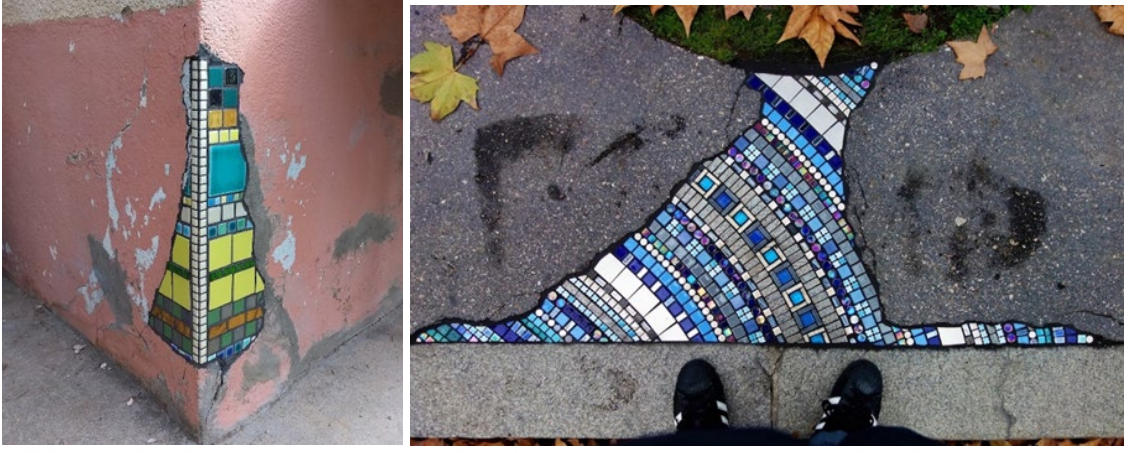
Görsel 2.40. Selim Birsell, “Kurşun Uykusu”, yerleştirme, 1995, Gar, Ankara



Görsel 2.41. Vahap Avşar, “Son Damla”, yerleştirme, 1995, Gar, Ankara

Kamusal alanda sanatın yarattığı etkileşim, günümüz bilişim ağları aracılığıyla kimi zaman ulus-aşırı da olabilmektedir. Örneğin, Fransız sokak sanatçısı “ememem” Lyon kentinde kaldırımlar ve duvarların kırık, çatlak ve çukurlarını mozaiklerle onarak estetik ve yaratıcı hareketiyle dikkat çekmiştir. Kadıköy Belediyesi 2021 yılında bu çalışmaların benzerlerini Kadıköy’de gerçekleştirmeye başlamış ancak yapılan

Çalışmaların mozaik sanatını yansıtamadığı yönünde eleştiriler almıştır (Bkz. Görsel 2.44.,2.45.).



Görsel 2.42. (Solda) Ememem, “mozaik”, duvar onarımı

Görsel 2.43. (Sağda) Ememem. “mozaik”, asfalt onarımı



Görsel 2.44. (Solda) Kadıköy Belediyesi, kaldırım onarımı, 2021, İstanbul

Görsel 2.45. (Sağda) Kadıköy Belediyesi, kaldırım onarımı, 2021, İstanbul

Kamu kullanımına açık alanların ortak enstrümanlarından biri de ışıktır. Neon, florasan, ampül, led gibi malzeme ve teknolojiler sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılagelmiştir. Kamusal alanda gerçekleştirilen ışıklı düzenlemeler dışında ışık enstalasyonları ve “projection mapping”¹⁷ (mimari 3d video haritalama) gibi çalışmalar da gerçekleştirilmektedir.

Türkiye’ de 2000’li yıllarla birlikte yapılmakta olan ışık festivalleri, enstalasyon, projeksiyonlu ışık gösterileri ve ışık ile sesin birlikte kullanıldığı audio-visual gibi çalışmaları içermiştir. Bunlardan kamusal alanda gerçekleştirilmiş olan ilk “projection

¹⁷ Video Projection Mapping temel olarak; ışık, renk ve hareket öğeleri kullanılarak yaratılan görüntülerin projeksiyonlar aracılığıyla özel malzemeler ile kent mimarisi üzerine yansıtılmasıdır. Kullanılan teknik dev bir zemine veya binaya görüntü aktarılmasını esas almakla beraber çalışmaların etkileyciliği yapılan prodüksiyonlara bağlıdır (Ö. Pektaş Turgut, 2015, s.8).

mapping” çalışması olan “Yekpare”, 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri kapsamında, 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Acentesi tarafından yaptırılmıştır (Bkz. Görsel 2.46.,2.48.).



Görsel 2.46. (Solda) Nohlab, “Yekpare”, Mimari 3d Video Haritalama, 15', 2010, Haydarpaşa Tren Garı, İstanbul

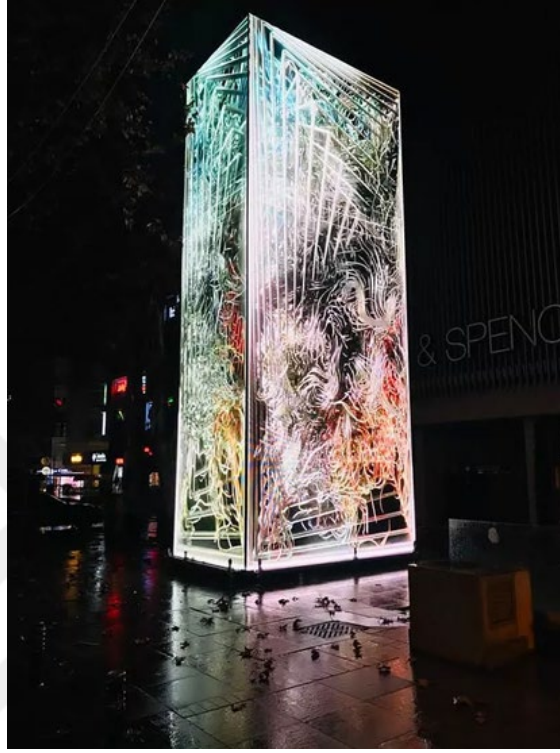
Görsel 2.47. (Sağda)(Detay)Nohlab, “Yekpare”, Mimari 3d Video Haritalama, 15', 2010, Haydarpaşa Tren Garı, İstanbul



Görsel 2.48. Nohlab, “Yekpare”, Mimari 3d Video Haritalama, 15', 2010, Haydarpaşa Tren Garı

Bu çalışmalar çok farklı uzmanlık alanlarının bir araya gelmesiyle gerçekleştirilebilirler ve bir ekip çalışması sonucu oluşturulurlar. “Yekpare” nin ekibi ise şöyledir: Sanat Yönetmenliği ve Görsellik Çalışmaları: Candaş Şişman ve Deniz Kader’e ait, Ses Tasarımı ve Müzik: Görkem Şen, Üretim ve Proje Yönetimi: Nerdworking, Teknik Destek: Alican Aktürk ve Refik Anadol, Modelleme: Gökhan Uzun ve Can Dinlenmiş. Candaş Şişman ve Deniz Kader’in ortaklaşa kurmuş oldukları Nohlab isimli stüdyo’nun sayfasında “Yekpare” şöyle anlatılmaktadır: “İstanbul’un tarihi mekanlarından Haydarpaşa Garı cephesine yansıtılmış olan özel çalışma İstanbul’un 8500

yıllık öyküsünü anlatan bir hikâye anlatıcısıdır. Hikâye, Paganlardan Roma İmparatorluğuna, Bizans İmparatorluğu'ndan Latin İmparatorluğu'na ve son olarak da Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüzde İstanbul'a uzanan sembolleri kapsar” (http-99).



Görsel 2.49. Ouchhh, “AI Datamonolith”, Işık Enstalasyonu, 2020-2021, İstanbul

Türkiye’de kamusal alanda gerçekleşen ilk açık hava ışık enstalasyon sergisi olma özelliğini taşıyan “Karanlığı Aydınlat”, 25 Kasım - 10 Aralık 2019 tarihleri arasında Seğmenler Parkı’nda sergilenmiştir. Birleşmiş Milletler Kadın Birimi (UN Women) tarafından Ankara Büyükşehir Belediyesi, Çankaya Belediyesi ve İsveç Büyükelçiliği ortaklığında gerçekleştirilen ‘Karanlığı Aydınlat’ ışık enstalasyonu sergisi, kadınların maruz bırakıldığı şiddete dikkat çekmek için tasarlanmışlardır. Eş küratörlüğünü Ekin Kılıç ve Fırat Engin’in üstlendiği sergi, 12 sanatçının sergilediği 10 eserden oluşmuştur (http-100).

“İstanbul The Lights” Contemporary İstanbul Sanat, Kültür ve Eğitim Vakfı tarafından projelendirilen, İstanbul’un ışık festivalidir. 07 Aralık 2020-03 Ocak 2021 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Işık enstalasyonları, dijital enstalasyonlar, dev ölçekli heykeller ve enstalasyonlar, arttırılmış gerçeklik uygulamaları ve ışık şovları ile şehrin çeşitli bölgelerinde mimari dokuyla, sokakla ve insanla etkileşime girmiştir (http-101).

Dijital ve hareketli görsel, görüntü eşleme gibi alanlarda çalışan bir yeni medya ajansı olan Ouchhh bilim, sanat ve teknoloji ekseninde projeleriyle tanınmaktadır. The Lights İstanbul'a "Al Datamonolith" ismini verdikleri çalışmaları ile katılmışlardır (Bkz. Görsel 2.49.).

2.6. Çevrimiçi Ortamlar

Dijitalleşen dünyada, sosyalleşme, haber alma, eğitim, resmi işlemler, iletişim, tanıtım, alış-veriş, eğlence gibi hemen her alanında adeta zorunluluk haline gelmiş olan sanal mecralar, sanat alanında da görünür olabilmek için vazgeçilmez olmuştur. Dünyanın her yerine, aynı anda, hızlı ve ekonomik olarak ulaşabilmek, duyuruların, tanıtımların kolay sağlanabilmesi, ziyaretçiler ya da hedef kitleler ile ilgili istatistiklerin yapılabilmesi gibi pek çok avantajıyla, sanatçılar; kişisel web sayfalarını oluşturarak, tüm dünyadan sanat çevreleriyle etkileşim içinde olabilmış; galeriler online sitelerinin yanı sıra sanal galeriler açmış; müzeler 360° sanal turlarla çevirim içi ortamlarda var olabilmışlerdir. İletişim ağları aracılığıyla sınırların ortadan kalktığı yirmi birinci yüzyılda sanatsal alanda merkez ve periferi tartışmalarının da geride kaldığı görülür. Artık dünyanın hemen hemen her müzesi, her galerisi hatta yerel sınırlar içinde var olan sanatçılara kadar pek çok kaynak, mesafenin önemi olmadan ulaşılabilir olmuştur.

2019 yılı itibariyle tüm dünyada etkili olmuş olan Covi19 virüsünün neden olduğu salgın ve salgın önlemleri kapsamında gündeme gelen kapanma önlemleri nedeniyle pek çok sektör, kurum, kuruluş online olarak çalışmak durumunda kalmıştır. Pandeminin neden olduğu olumsuzluklarla mücadele etmek için dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Türkiye’de de bu dönemde toplumsal dayanışmalar kapsamında müzeler ücretsiz olarak sanal gezilere açılmıştır. Sanatçı toplulukları ve galeriler sergilerini online platformlarda açmışlardır.

Pandemiden çok önce, internet yani genel ağ sistemlerinin yaygınlaşmaya başladığı 1990’lardan bu yana online olarak düzenlenen pek çok sanat etkinliği söz konusudur. Bunlardan biri olan “webbienal.org”, Genco Gülan tarafından kurulmuş olan çevirim içi bir platformdur. 2002 yılında resmi olmayan ilk sergi “Reload” un ardından 2003 yılında web bienali olarak gerçekleştirilmiştir. 2017’ye gelindiğinde hızla değişen medyalara format olarak uyum sağlamakta zorlandıklarını dile getiren Genco Gülan, 2020’ de düzenlenmiş olan web bienalini anlattığı röportajında (<http-102>) ‘yeni medya sanatı’ ve ‘çağdaş sanat’ın birbirleriyle çok daha fazla iç içe geçmiş durumda olduğunu belirtmiştir.

Aynı röportajda serginin küratörü İpek Yeğinsü, bienalde yer alan işlerin üretildikleri ortamla ilgili tercihlerini ve nedenlerini anlatmıştır:

Performans boyutuna sahip birkaç istisna örnek dışında, fiziksel ortamda gerçekleştirilmiş eserlerin dijital dokümantasyonunu sergilemekten olabildiğince kaçındım; çünkü bu oluşumun temel meselesi çevrimiçi bir sergi yapmak değil; çevrimiçi ortamda varlık gösteren, orada işlerlik kazanan sanat formlarını bir araya getirmek. Hatta bazı yapıtların tamamlanması, ancak izleyici/kullanıcının ağ üzerinden aktif katılımıyla mümkün (http-102).

Bienalin teması olan “Aperion” un nasıl seçildiğini ise şöyle dile getirmiştir:

Genco Gülan’la birlikte, hem açık çağrı aşamasında konuyu daraltmayacak, hem de güncel meselelere dokunacak bir tema belirlemek üzere beraber düşünmeye başladık. Genco’nun önerilerinden biri olan Apeiron beni daha ilk andan itibaren kendine çekti. Sözcüğün anlamı pandeminin yarattığı belirsizliği de, önümüzde açtığı sonsuz olasılıklı hali de tam olarak karşılıyordu. Her şeyin varlık nedeni olan Apeiron, aynı zamanda asla tam anlamıyla yakalayıp tanımlayamadığımız bir öz ve bu yönüyle dijital mecranın kendisiyle de benzeş. Bu açıdan da bienalde yer alan yapıtların dokusuyla derin bir bağ kuruyor (http-102).

Dijital mecralar, sosyal medya, çevrimiçi ortamlar ve galeriler sağladıkları olanaklarla giderek vazgeçilmez olmaktadır. Ancak güvenlik konusunda çeşitli problemlerle karşılaşılabilen bir alan olarak da gündeme gelmektedirler. Çok sayıda dolandırıcılık haberleri arasında dikkate değer olanlardan biri de çağdaş sanat alanında meydana gelmiştir. Hayalî Genç Alman sanatçı Moritz Kraus, Japonya’daki hayalî sergi mekânı Lab Shimokitazava ve hayalî İtalyan koleksiyonerler Carlo Alberto Ferri, Pier Paolo Lonati, Beatrice Rinaldi ve Raffaele Sartori. Hepsi de “çağdaş sanat dünyasının parçası” olarak sosyal medya hesabı olan *Instagram*’da oldukça aktif ve etkin paylaşımlar yapmış ve İtalyan sanat dünyasının galericileri, sanatçıları, küratörleri ve gazetecileriyle etkileşime geçmişlerdir (Bkz. Görsel 2.50.). Kim tarafından yapıldığı bilinmeyen eserler için birkaç bin avro karşılığında satışlar da yapılmıştır. 2022’nin ilk günlerinde ise hesaplarının silinmiş olması nedeniyle Instagram profilleri aratıldığında hiçbir şey bulunamamaktadır. Haberin e-skop’ta yer alan yazısı şu cümlelerle son bulmaktadır;

Moritz Kraus ile koleksiyonerlerinin hikâyesi birkaç bin avrodan ibaret; ama kurulan tezgâh, gerçek ile kurgusal arasındaki sınırın bizzat sanatçılarca da sık sık sorgulandığı çağdaş sanat sistemi gibi dayanaksız olan bir sistemin açıklarından yararlanmış. Öte yandan, kurgu çağında yaşıyoruz: Kitlel medya varlığımızı dikkate aldığı sürece varız – eskiden bu medya gazete ve televizyondur, bugün çevrimiçi dergiler ve Instagram profilleri (http-103).



Görsel 2.50. *Hayalî sanatçı Moritz Kraus'un, var olmayan Lab Shimokitazava galerisinde 'düzenlenmeyen' sergisindeki eserleri*

Kripto para, blockchain (blok zinciri) gibi pek çok yeni terimle karşılaşılan dijital literatüre, dijital bir varlığın benzersiz olduğunu onaylayan NFT (non-fungible token), “değiştirilemez token” ya da Türk Dil Kurumunun önerisiyle “Nitelikli Fikri Tapu” terimi de girmiştir. Sanat dünyasına da hızlı ve sansasyonel girişiyle dijital mecralarda çalışan ya da eserlerini NFT ile tekrar dolaşıma sokan sanatçıların ilgisini üzerine çekmiştir. Henüz tanım ve kavram olarak sanat literatüründeki yeri netleşmemiştir. Ancak yüksek fiyatlara alıcı bulan eserlerin haberleri oldukça dikkat çekici olmuştur. Örneğin; ilk NFT satış haberi olarak duyurulan, sanatçı Beeple’in (Mike Winkelmann) bir eseri ünlü Christie’s müzayede evinde 69 milyon dolara satılmış ve karşılığı bir kripto para olan *ether* ile ödenmiştir. Tarık Tolunay’ın “Pandemi” adlı eseri Türkiye’den ilk büyük çaplı satışlar arasında yer almaktadır (Bkz. Görsel 2.51.). Ancak zaten internette herkese açık şekilde dolaşımda olan bir eserin satın alınmasından dolayı bir ayrıcalık oluşmamaktadır. Yani diğer herkes ne kadar sahibi olabilirse eseri alan kişi de o kadar sahibidir. Yalnızca eseri satın almış olduğuna dair bir belgesi bulunmaktadır ve bu belge eseri değil satın alma işlemini onaylar. Bu durumda değer oluşturmuş olan şey satın alma işlemidir. Aslında herhangi bir dijital varlığın satışını kaydeden blokzincir altyapısı ile uyumlu çalışan bir veri birimi olan NFT, sadece dijital sanata özgü değildir. Her türlü veri, fotoğraf, gif, animasyon hatta mesajlar dahi NFT olabilmektedir (örneğin; Fransa’da bir cerrah hastasına ait röntgen filmini NFT olarak satışa çıkarmıştır). Yeter ki satışı yapılabilirsin (<http-104>).



Görsel 2.51. Tarık Tolunay, “Pandemi”, dijital tasarım

Yakın zamanda gündeme gelmiş olan bir başka gelişme, Metaverse (<http-105>) ya da sanal evren, pek çok mecrada heyecanla karşılanmış ve girişimciliğin yaratıcılık boyutunu harekete geçirmiştir. Söz konusu hareket sanat dünyasında da hissedilmektedir. Örneğin; İş Sanat son sergisini (8-20 Nisan 2022) Metaverse’ te açmıştır. “Tablolarla Boğaziçi’nde Bir Gezinti” adı verilen sergi, blokzincir altyapısını kullanan *Decentraland* platformunda sunulmuştur. İş Bankası Resim Koleksiyonu’nda yer alan Hikmet Onat, Şeref Akdik, Zeki Faik İzer, Feyhaman Duran, İbrahim Safi, İbrahim Çallı, Cevat Erkul, Hulusi Mercan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Halil Paşa gibi usta ressamların, İstanbul’un maviliklerini, kıyılarını resmettiği tabloları NFT olarak ziyaretçilerle buluşturulmuştur. Serginin küratörlüğünü Prof. Dr. Gül İrepoğlu yapmıştır.

Metaverse’in sağladığı, sınırlardan, müdahalelerden uzak hayal gücü genişliğindeki bu çoklu evren modeli, metaverse mimarlığı/iç mimarlığı, metaverse galericiliği, metaverse emlakçılığı gibi pek çok yeni tanım ve iş kolu ortaya çıkarmaktadır ve çıkaracaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRKİYE’DE 2000-2021 YILLARI ARASINDA RESİM SANATINDA ÖNE ÇIKAN İSİMLER

Bu bölümde Türkiye’de 2000-2021 yılları arasında dikkat çekmiş, sanat alanında konuşulur olmuş, Türkiye’de resim sanatına yön vermiş sanatçılardan ve genç kuşak sanatçılardan bazıları çalışmaları ile ele alınarak resim sanatının son yirmi bir yılını genel olarak görebilmek amaçlanmıştır.

3.1. CANAN (Şenol)

Canan Şenol (1970), 1996’da katıldığı “Genç Etkinlik 2” sergisinden bu yana çarpıcı, kışkırtıcı ve sorgulayıcı üretimlerine her seferinde yeni ve yaratıcı diller ekleyerek devam etmiştir. Kimlik ve özellikle kadın üzerinden cinsiyet ve biopolitik¹⁸ kavramlardan yola çıkarak eserler ürettiğini belirten sanatçı performans, enstalasyon, kolaj, dijital kolaj, video gibi çeşitli medyalar aracılığıyla hikayelerini yaratmıştır. Canan, web sayfasında yer alan bir duyuru ile doğduğu andan itibaren erkeğin (baba) belirlediği, evlilik kurumunda ise nasıl kullanılacağı eş ya da devlet iznine tabi olan soyadı dayatmasından bıktığını ve reddettiğini ifade etmiştir. Adının sadece CANAN olarak anılmasını istediğini şu sözlerle belirtmiştir:

1970 doğumluyum ve Türk Medeni Kanunu'nun 321 sayılı kanunu hükmüne göre adım Canan Şahin. “Çocuğun ana ve babası evli ise çocuk ailenin soyadını taşıyacak, değilse çocuk annenin soyadını taşıyacaktır”

(...) 1991 yılında evlendim ve 743 sayılı Türk Medeni Kanunu'nun “evlenen kadın kocasının soyadını taşır” diyen 153. maddesine göre eşimin soyadını aldım ve adım “Canan Şenol” olarak değiştirildi.

1997 yılında Türk Medeni Kanunu'nun 153. maddesinde, kadının eski soyadını kocasının soyadından önce, ancak birlikte kullanılması şartıyla taşımasına olanak tanıyan bir

¹⁸ “Foucault biopolitikayı panoptikon metaforu ile açıklıyor. Panoptikon aslında Jeremy Bentham'ın tasarladığı bir hapisane modeli. Bu modele göre tek kişilik hücreler dairesel bir düzene göre yerleştirilmiş ve ortada bir denetleme kulesi, denetleme kulesinin hemen üzerinde de bir aydınlatma mevcut. Bu aydınlatma sebebiyle mahkumlar gözetleyeni göremiyor ve orada kimse olmasa dahi sürekli gözetlendikleri hissine kapılıyorlar. Bu sayede kendilerine otokontrol uygulayarak kendi kendilerinin gardiyanları oluyorlar. Foucault sistemi bu şekilde açıklıyor. Ben de biopolitik kavramları bu şekilde açıklıyorum. Evet, sokaktaki kameralarla, kredi kartı harcamalarımızla, telefonlarımızın dinlenmesiyle somut olarak zaten izleniyoruz; ama aslında birçok iktidar alanıyla birlikte görünmeyen bir şekilde de izlendiğimizi hissediyoruz ve otokontrol uyguluyoruz. Bu iktidar alanları nelerdir? Ben çok belirgin iktidar alanlarını seçiyorum. Devlet diyorum, toplum diyorum, din diyorum ve aile diyorum” Canan Şenol’un Boğaziçi’nde “Çağdaş Sanat” Röportaj Dizisi, kapsamında Elif Kaptanoğlu’na verdiği röportajdan (<http://106>).

değişiklik yapılmıştır. Bu nedenle, genel olarak kabul edilen aile soyadı hala kocanın soyadı olsa bile, bir kadın isterse, evlenmeden önce bekar ise babasının soyadını, dul ise önceki kocasının soyadını kullanma seçeneğine de sahip olacaktır. Veya evlat edinilmişse evlat edinen ailenin soyadı, kocasının soyadıyla birlikte ondan önce olacak şekilde kullanabilir.

1994 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne Canan Şenol olarak girdim ve Canan Şenol olarak mezun oldum. Meslek hayatıma da sanatçı olarak devam ettim ve sanatsal çalışmalarımı Canan Şenol olarak ürettim.

2010 yılında kocamdan boşanmaya karar verdim. 20 yıldır bu soyadıyla yaşamaya alıştığım için ilk başlarda “Şenol” soyadını değiştirmeyi düşünmüyordum. Bu isimle tanınıyorum, birçok sanat eserime bu isimle imza attım ve birçok kitapta ismim Canan Şenol olarak geçiyor. O zamana kadar soyadı ile ilgili yasaları öğrendim:

4721 Sayılı Medeni Kanun’un İkinci Kitabının 173. maddesi şöyledir: “Boşanma halinde kadın, evlilik yoluyla kazandığı kişisel durumunu korur; ancak evlenmeden önce eski soyadını taşımaya başlayacaktır. Evlilikten soyadının saklanması istemesi ve bu soyadını muhafaza etmesinin kadın için faydalı olacağı ve kocaya bir zararı olmayacağı ispat edilirse hâkim, kocasının soyadının kalmasına karar verir. Bu şartların değişmesi halinde koca bu iznin kaldırılmasını isteyebilir.”

Bu, “baba” hükümetin oğlu “koca”ya bir lütfudur. Kocanın ve hükümetin iznine bağlı olan bu soyadını kullanmayı reddediyorum. Bu izni almayı reddediyorum. Hayatımın her aşamasında ve alanında izin ve dayatmalarla yüzleşmekten sıkıldım ve bıktım. Evlenirken kullanılmaya zorlanan soyadı, hükümetin iznine ve boşanırken kocanın hediyesine dönüşüyor. Soyadların bana sağlayacağı “faydalardan” vazgeçiyorum, soyadlarımdan da vazgeçiyorum.

Bugünden itibaren adımın sadece “CANAN” olarak kaydedilmesini istiyorum. Dünya Emekçi Kadınlar Günü’nün 100. yılını kutladığımız bugünde, saf CANAN olmak için mücadele ediyorum ([http-107](http://107)).

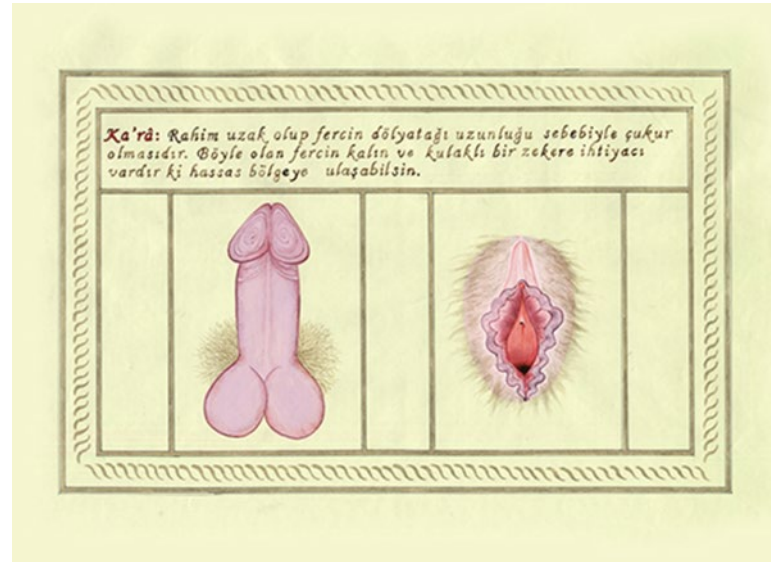


Görsel 3.1. CANAN (Şenol), “Nihayet İçimdesin”, 1000 cm. x 100 cm., 2000

1998’de “odalık” ve “şeffaf karakol” gibi enstalasyonları ile kadının nesneleştirilmesi, erkeğin kadına ve kadının kendine bakışı, şiddet, mahremiyet gibi konuları tartışmıştır. Sanatçı 2000’de hamileliği esnasında kendi bedenini kullanarak çeşitli eserler üretmiştir. Görselde yer alan ışıklı bir dükkân tabelası şeklinde tasarlanmış eseri, kışkırtıcılığı ve masumiyeti aynı anda içermektedir (Bkz.3.1.). Kamusal alanda sergilenen bu eser, eserin bağlamından habersiz olan izleyiciler için rahatsız edici olabilir. İzleyici anlatıcının hamile bir kadın olduğunu öğrendiğinde anlam değişir. Sanatçı; “Benim en çok üzerinde durduğum şey özel olanın politik olmasıyla ilgili” (http-108) der. Ayşegül Sönmez “sanatatak” sitesinde yer alan yazısında sanatçı ile söyleşisinden bu konu hakkındaki cümleleri aktarır:

Özel hayatımızda günlük temizliğimizden tut, cinsel yaşamımıza, bireysel ilişkilerimize; üremeden tut, toplumsal yaşayışımıza kadar özel yaşantımızı belirleyen belli kurallar var. Bunlar ister devletin ister gelenek göreneklerin koyduğu kurallar olsun, kendi içimizde oto-kontrolle uyguladığımız şeyler. Nasıl giyineceğimizden nasıl yıkanacağımıza kadar belirlenmiş (http-108).

Özel olanın politikleşmesini bir kez daha gösteren eserinde bebeğinin hızla kamusallaşıp, direk sokağa bol reklamlı tabelalı bir sokağa doğduğunu vurgulamıştır (http-108). Bu çalışma yerel yönetimlerce yerinden edilmesi gereken, zararlı bir eser olarak değerlendirilmiştir (http-107).



Görsel 3.2. CANAN (Şenol), “Ka’râ”, altın ve mürekkep,2007

Canan, “Bahname” serisindeki minyatürleri oluştururken Orta Çağ İslam tıbbı ile ilgili, pornografik olmayan, temizlik, eş bulma, cinsellik gibi konulara değinen eserlerden yola çıkmıştır. Eser ile ilgili açıklamalarında çağdaş Türk kadınının çağdaşlaşırken

kendisinden ve bacaklarının arasından uzaklaşmasına “a” ve “m” harflerinin yan yana gelmesinden rahatsızlık duyulmasına, isimsiz kabul edilmiş olmasına ve rahat kız konuşmasına öncülük etmek için bile suçluluk duymaya terk edilmiş olmasına dikkat çekmiştir ([http-107](http://107)).

2009’da küratörlüğünü yaptığı “haksız tahrik” sergisi, ismini, Türk Ceza Kanunu’nun “ceza sorumluluğunu kaldıran veya azaltan nedenler” başlığı altında düzenlenen 5237 sayılı “haksız tahrik indirimi” maddesinden almıştır. Öte yandan, kadınlara yapılan her türlü siyasi, kültürel ve toplumsal ayrımcılık üzerinde düşünmeye, bununla savaşmak için mücadele biçimleri üretmeye çağırması ve pratik yaşamda kadının “tahrik unsuru” olarak ele alınmasına odaklanmıştır. Hafriyat Karaköy’de açılmış olan sergiye, Atıl Kunst (grup), Aylin Kuryel, Çağla Cömert, Canan Şenol, Didem Yazıcı, Dilek Winchester, Evrim Kavcar, Filmmor (grup), Fulya Çetin, Gülçin Aksoy, Gülizar Önen, Güneş Terkol, Hale Tenger, İnci Furni, Nalan Yırtmaç, Neriman Polat, Nil Yalter, Nilbar Güreş, Oda Projesi (grup), Özlem Gök, Sezgi Abalı, Şükran Moral, Yasemin Özcan Kaya, Amargi sanat atölyesi katılmışlardır. Sergide yer alan işlerden biri de CANAN, İnci Furni ve Neriman Polat’ın ressam Adnan Çoker’in sergisine türban örterek yaptıkları ziyaretten fotoğraflardır. Bu performans, Adnan Çoker’in kişisel sergisine kadınların şapka takarak katılmaları çağrısında bulunmasının ardından gerçekleştirilmiştir ([http-109](http://109)).

Sanatçının minyatürleri kullanarak ya da yeniden üreterek oluşturduğu eserleri oldukça güncel konuları ele alır, sorgular ve eleştirir. Yakın tarihli çalışmalarında ise bu minyatürlerden çıkmış gibi görünen Ademler ve Havvaların hikayeleri üç boyutlu sahneler olarak, boncuk, tüy, ip, kumaş gibi farklı malzemelerle kurgulanmıştır.

3.2. Hakan Gürsoytrak

Hakan Gürsoytrak (1963) 1984 Marmara Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi’nden mezun olduktan sonra 1990 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’ne girmiş olan sanatçı, Güzel Sanatlar Fakültesi’ne geçişini şöyle anlatmıştır;

Ben sosyoloji derslerini severek takip ederdim. Saha çalışmaları yapan sosyoloji hocamız Prof. Dr. Mübeccel Kıray’ın derslerine katıldım. Şanslıyım. Marjinal sektör, çöküntü mıntıkası, banliyö; ondan duyduğum kavramlar oldular. Feodal ve kapitalist üretim ilişkilerini; kent, şehir ve metropoller üzerinden anlatırdı. Modernizmin mekân üzerindeki etkilerini görmemi sağladı.

Az gelişmiş ülkelerin dış ticaret politikaları üzerine hazırladığım bir ödev vardı. Okuduklarımdan tuttuğum notları temize çekmek için aldığım çizgisiz beyaz kağıtların tamamına resim yapınca Akademiye gitmeye karar verdim (http-110).

1993’de İngiltere Reading Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü’nde yüksek lisansını tamamlamıştır. 1993-2006 yılları arasında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde görev yapmıştır. Yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda karma sergi, grup sergisi ve fuara katılmış, 2003 yılında 50. Uluslararası Venedik Sanat Bienali, “Clandestine” (El Altından) Bölümü’nde yer almıştır. “Hafriyat” grubu kurucularından olan Gürsoytrak, Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Temel Eğitim Bölümü’nde görev yapmaktadır.



Görsel 3.3. Hakan Gürsoytrak, “Eminönü Marjinal Sektör”, 127 x 165 cm. 2004

Gürsoytrak’ın resimlerinde yer alan kent imgeleri doğadan uzaklaşmış “modern” insanın yeni manzaralarıdır. Sanatçının ele aldığı kente ait, hor görülen, beğenilmeyen, yok sayılan yerler, manzaralar ve izler, aslında ötekileştirilen mekanlardır. “Yüksek kültür”ün ötekileştirdiği “alt kültür” ya da yüksek sanat tarafından yok sayılan gündelik gerçeklikler (http-111).

Gürsoytrak’ın haber fotoğraflarından oluşan serileri, gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden ya da politik bir haberin aceleci kadrarlarından hicivle ve tüm ironikliğiyle tuvale aktarılmaktadır. İzleyicinin aşına olduğu bu kareler, fotoğrafçının objektifinden, gazetelerin saman kâğıdı üzerine tramlı baskısının ardından ressamın gözünden tuvale aktarılacak pentüre dönüştüğünde artık gerçekler bit pazarının üçüncü el eşyalarının cazibesini taşımaya başlar (Bkz. Görsel 3.4.) (http-110).



Görsel 3.4. *Hakan Gürsoytrak, “Bırak Be Abi”, 2001*

Sanatçının 2009’da Evin Sanat Galerisinde sergilenen “Temiz Eller” serisi Gürsoytark’ın kendi deyimiyle; “bir ezberi bozuyorlar” (Bkz. Görsel 3.5.,3.6.) (<http-112>). Fotoğrafa bakarak resmedilmek yerine hayalden yapılmış resimler izleyiciye resmigeçit düzeni içinde sunulmuşlardır.



Görsel 3.5. *Hakan Gürsoytrak, “Cuma Sohbetleri”, 200 x 150 cm. 2009*



Görsel 3.6. Hakan Gürsoytrak, *Geliyoruz*, (Temiz Eller Serisi) 2009

Takım elbiseler içinde fiskos yapmakta olan figürler, sanatçının sergi için kaleme aldığı “Kısa Devre” adlı yazısında şöyle tanımlanmıştır;

Temiz Eller, temiz toplum için kısa devre bir fikir yürütmeye naif beklentileri koruma altına alıyor (...) Değer biçmenin, değer ne olduğuna karar veren, değeri belirleyen sistemin “spekülatif” olduğuna işaret ediyor.

(...) Tuval bezi beyazı üstünde kendi hatları içine sığınmış tasvirler mekânsızdırlar. Muhtemelen sergilendikleri mekânın parçası olacaklardır. Yazısız resimlerdir, sözü çağırırlar. “Yazı-resim” ile alakaları vardır. Hatlar rengi içeride tuttuğu için ışığı içinden geçiren, ters ışıklı gölge oyunu tasvirlerine benzerler. Karagöz’e benzer beyzadeler, Çelebilerdir (http-112).

Sanatçının desenleri ve tuvallerinde olduğu kadar buluntu objeler, enstalasyon ve hatta halı dokumalarında da teknik ile ifade edilen konular bütünlük teşkil ederler. Örneğin 2008’de Lizbon’da sergilenmek üzere yapmış olduğu “Warnament” serisindeki halıları ile oryantalizmi ele alırken oryantalın nesnelerinden birini kullanmış olur (Bkz. Görsel 3.7., 3.8., 3.9.) Sanatçının sayfasında yer alan açıklamaya göre; “War, savaş kelimesi ile, Ornament, süs kelimesinin birleştirilmesi ile türetilmiş bir isimdir. Çalışma basitçe Oryantalizm ile ilgilidir. Uzaktan oldukça oryantalist gözükken çalışma, oryantalizmi süs ve çiçek motifi sanan kaba bakışı yerinden zıplatmak içindir” (http-113).



Görsel 3.7. Hakan Gürsoytrak, “Warnement: Crying Carpets” Gulbenkian Vakfı Sergisinden genel görünüm, 2008, Lizbon

“Warnement: Crying Carpets” ismiyle Lizbon’da Gulbenkian Vakfı bahçesinde açılan sergide eserler, bahçede bulunan tenteler üzerine yerleştirilmiştir.



Görsel 3.8. Hakan Gürsoytrak, “Warnement”, Detay, 2008



Görsel 3.9. Hakan Gürsoytrak, “Warnement”, Detay, 2008

3.3. Leyla Gediz

Leyla Gediz 1974 yılında İstanbul’da doğmuş, İlk, orta ve lise öğrenimini aynı şehirde tamamladıktan sonra, Londra’da Foundation Course, Chelsea College of Art and Design, Slade School of Fine Arts, ardından yine Londra’da MA Visual Arts, Goldsmiths College’da eğitimler almıştır. Sanat eğitimi süresince sanat kuramı, felsefesi ve küratörlük üzerine çalışmalarda bulunmuş olan Gediz, 2001 7. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında sergilenen “Atlantis 2000” isimli eseri ile dikkat çekmiştir (Bkz. Görsel 3.10., 3.11.). Gediz, bu çalışmasında, Kursk denizaltısında hayatını yitiren bir denizcinin portresinden yola çıkarak, 118 kişilik mürettebatın her biri adına birer karakalem portre türetmiş, ortaya tekrara dayalı meditatif bir eser çıkmıştır (http-114).

İstanbul bienaline katılmasının sanat hayatını doğrudan etkilediğini dile getiren¹⁹ Gediz’in, sanat dili çeşitlidir. Fotoğrafları dönüştüren, sembollerle çalışan ve sembollere yeni anlamlar yükleyen Gediz, figüratif ve soyut resimlerinin yanında enstalasyonlar da yapmaktadır. Tuvallerindeki naif üslubu çağrışımlara açık ve kimi zaman eleştirel niteliktedir (http-116).

¹⁹ 2010 yılında yapılan “Boğaziçi’nde ‘Çağdaş Sanat’ Röportaj Dizisi”nde Ezgi Akdağ’ın “Sanatınızın bugünlere gelmesini sağlayan dönüm noktaları nelerdir?” sorusuna Leyla Gediz’in verdiği cevaplardan biridir: “7. İstanbul Bienali’nde yer almam dikkatleri üzerime çekmeme neden oldu” (<http-115>).



Görsel 3.10. *Leyla Gediz, “Atlantis 2000”, İstanbul Bienali, 2001, İstanbul*



Görsel 3.11. *Leyla Gediz, “Atlantis 2000”, Aksanat, 2004*

2002 yılında kendisi de yeni bir galeri olan Galerist’te ilk kişisel sergisi “Sahte Özgürlük” ile hakkında daha geniş fikir edinilmesini sağlayan bütünüyle tuval resmine yer vermiştir. Sanatçı bir röportajında ele aldığı konular ile ilgili yaklaşımlarını şöyle ifade etmiştir;

(...) Aşk, hayat, ölüm gibi destansı temalar sanatımdan eksik olamaz benim çünkü çok duygusal bir insanım. Bununla beraber, 2008 yılına kadar bu konuları ele alırken daha dramatik ve teslimci bir yaklaşımım vardı. Şimdi daha pragmatik ve kavramsal, oyun ve mizah karışımı bir yaklaşımı tercih ediyorum. Daha uzun yıllar sağlığını koruyarak çalışmalarımı sürdürebilmek için bu değişikliğe ihtiyaç duydum. Yoksa destanlar bir yere gitmiyor (http-115).



Görsel 3.12. Galerist “Konu: Serbest” sergisinden bir görünüm, duvarda: “Bir Akrobat’ın Ölümü” (2009), yerde: “Diğer Çift I” (2010)

2010 yılında yine Galerist’te açılmış olan, ilkokul resim derslerindeki ödevlerinden yola çıktığı sergisi “Konu: Serbest” ile sanatçının konuları ele alışındaki üslubunun değiştiği izlenebilmektedir (Bkz. Görsel 3.12.). Sergi bülteninde bu değişim; “İnsanın insana getirdiği kısıtlamalar çerçevesinde kendimize bir serbestlik alanı yaratabilir miyiz?” sorusuna, bugüne dek en olumlu yanıtlarını umut, hayal ve mizah taşıyan eserler ile veriyor” (http-117) cümleleri ile ifade edilmiştir. Gediz’in anlatıcı olarak nesnelere odaklanmış olduğu bu çalışmalarında, yağlıboya, karakalem, epoksi heykeller, ses enstalasyonu ve hazır nesneler gibi çeşitlenen malzeme tercihi görülmektedir. Leyla Gediz’in kişisel olandan yola çıkarak ürettiği eserlerinin içerik olarak süreç içinde değiştiği gözlemlense de onun yalın, hassas ve sade anlatımının vuruculuğu kalıcılığını korumaktadır.

3.4. Bedri Baykam

Bedri Baykam, 80’li yıllardan itibaren Türkiye’de çağdaş sanat alanında öncü olmuş, tartışılan işlerle gündeme gelmiş, resim, sinema, siyaset, edebiyat gibi pek çok farklı alanda çalışmalarını sürdürmüştür. 1957 Ankara doğumlu olan Baykam’ın kişisel web sayfasında özgeçmişinin ilk satırları şöyledir;

İki yaşında resim yapmaya başlayan Baykam’ın işleri, altı yaşından bugüne kadar Bern, Geneva, New York, Washington, Paris, London, Rome, Munich, Stockholm, San Francisco, Berlin başta olmak üzere tüm dünyada sergilenmeye başladı 1975-80 arasında Paris’te Sorbonne Üniversitesi’nde ekonomi, L’Actorat’da aktörlük tahsili yaptı. 1980-1983 yıllarında, California College of Arts and Crafts’de (şimdiki adıyla CCA) resim ve sinema eğitimi gördü. 80’li yıllarda başlayan uluslararası Yeni Dışavurumculuk Akımı’nın öncülerinden olan Baykam, 1987 yılına kadar Amerika’da kaldı (http-118).

UNESCO'ya bağılı Uluslararası Plastik Sanatlar Derneğı'nin de kurucularından ve halen bu örgütün Türkiye Ulusal Komitesi Başkanı olan Baykam, aynı zamanda 2015 yılında düzenlenen UNESCO resmi partneri International Association of Art (IAA) 18. Dünya Sanat Birlikleri Genel Kurulu'nda Dünya Başkanı seçilmiştir. 2011 yılında, Meksika'nın Guadalajara kentinde yapılan 17. Dünya Sanat Birlikleri Genel Kurulu'nda, UPSD Başkanı olarak Baykam'ın yaptığı teklifin oybirliği ile kabul edilmesi üzerine, Leonardo da Vinci'nin doğum günü olan 15 Nisan, Dünya Sanat Günü ilan edilmiştir.



Görsel 3.13. Bedri Baykam, “Demokrasinin Kutusu”, 110 cm. x 110 cm. x 220 cm., Sunta üzerine karışık teknik, 1987

2019 yılında ise Baykam'ın, bu sefer IAA Dünya Başkanı sıfatı ile UNESCO'ya taşımış olduğu öneri yine oybirliğiyle kabul edilir ve Dünya Sanat günü Uluslararası UNESCO Günleri'nin arasına girmiş olur (<http-118>).

Uzun soluklu sanat hayatına çocukluk çağlarında resimle başlamış, performans, enstalasyon, fotoğraf, kısa metrajlı film ve videolar yapmış, senarist, aktör ve hatta New York'un çehresini değiştiren grafiti sanatçılarından da biri olmuştur. 80'lerden itibaren standart hale getirdiğı büyük boy işleriyle, politika ve erotizm konularını ele almış ve Türkiye'de çağdaş sanat anlayışının değişmesinde öncü isimlerden olmuştur. Birçok serginin küratörlüğünü üstlenmiş olan Baykam, Piramid Sanat (2006) adlı galerinin kurucusudur (<http-118>).



Görsel 3.14. Bedri Baykam, “The Black Box”, 203x143 cm, 2013, New York

Baykam, 2013 yılında BoşÇerçeve adlı çalışmasıyla deyim yerindeyse sansasyon yaratmıştır (Bkz. Görsel 3.14., 3.15.). İlk olarak New York Proposition Gallery’de açılmış olan sergi “Framed Live Time and Space” (Çerçelelenmiş Canlı Zaman ve Uzam) adıyla gerçekleştirilmiş ve “Duchamp kıskançlıktan çatırdadı” sloganıyla tanıtılmıştır. Satışa açık olarak yapılan sergide tanınmış iş insanlarından Murat Ülker’in yüz yirmi beş bin dolara satın alması ve Türkiye’de hemen her kesimin tanıdığı bir sanatçının söz konusu olması, kavramsal sanatın konuşulmasına ve gündemi meşgul etmesine neden olmuştur. Tartışmaların bir kısmı bu çalışmanın özgün olmadığı yönündeyken, bir kısmı da boş çerçevenin sanat olup olmadığı, maaliyeti ve satış fiyatı üzerine yoğunlaşmıştır. Ayrıca Bedri Baykam’ın BoşÇerçeve eserinin siyasal görüşlerinin karşıtı olduğu bilinen Murat Ülker tarafından satın alınmış olması da bir başka tartışmanın konusu olmuştur.



Görsel 3.15. Bedri Baykam, “The Classical Frame”, 150 cm. x 150 cm., 2013

Tavandan sarkıtılmış ve böylelikle 360 derecelik bir açıya sahip olmuş 7 adet çerçevenin sınırları içindeki görüntünün sürekli olarak değişmesi söz konusudur. İzleyenin aynı zamanda izlenilen olduğu ve her açıda sürekli değişen ve akan canlı bir zaman ve mekân oluşturan çerçeve izleyenin dahil ve müdahil olmasını sağlamak amacını da içermektedir. Baykam, Duchamp sonrası hazır nesnenin defalarca tekrar etmesinin artık yaratıcı olmaktan uzaklaştığını ve boş çerçeveyi ortaya koyarak bu nesne takıntısından vazgeçilip çerçevenin içine ve ötesine dikkat çekmek istediğini ifade etmiştir (http-119).

Dönemin haber ve magazin kanalları, gazeteler ve dergilerde çıkan çeşitli yorum ve yazılara Baykam toplu bir yazılı cevap vermiştir. Eserin özgünlüğü ile ilgili tartışmalara, duvara asılan herhangi bir boş çerçeveden sunumu itibariyle farklılaştığını söylerken; “Nasıl “hazır-yapım”lar bizlere nesnelere galeri alanında farklı bakmayı ve okumayı öğrettiyse, bu yapıtlar da bize yaşam uzamına farklı gözle bakmayı öğretiyor ve yaşamla sanat arasındaki tüm sınırlar adeta havaya uçuyor” (http-120) demiştir. Eserin maliyet hesabına girilmesini ise Türkiye’nin kültürel alanda geliştirilmesi adına yetersiz kaldığı görüşüyle hükümetleri sorumlu tuttuğunu dile getirmiştir;

Sonuçta, ülkemizin en entel haber kanalında en havalı genç programcı²⁰, hem de Londra’dan konuyu sunarken programına bir çerçeve çıkarıp toplum önünde, en basitinden Warhol’un on milyonlara satılan “1” dolarlık konserve kutusunu veya Jeff Koons’un “*paha biçilemeyen*” olağan elektrikli süpürgesini düşünmeden maliyet hesabına giriyorsa (!) inanın bu durumdan son 60 yılın hükümetleri sorumludur. Kendisini tüm patinajlarıyla affediyorum ve mazur görüyorum (http-120).

Konuyu medyada sansasyonel yapan, Baykam’ın eserinin Ülker tarafından satın alınması ya da Bedri Baykam’ın bu satışla birlikte görüşlerinden taviz vermesi şeklindeki değerlendirmeleri ise şöyle yanıtlamıştır;

Eseri Ülker’e satışını ve bedeli fazlasıyla dile getirenlere ise fiyatların normalliğini, (yabancı ünlü yaşitlarımızın çoğunun onda biri ya da yüzde biri!) ve bu mesleğin alfabesini hatırlatırsam: Bu rakam sanatçıya gelene kadar galeri, vergi ve dev masraflar arasında fazlasıyla paylaşılır. Bunun yanı sıra, Murat Bey’in medenice görüşmek istemesi ve önyargılar dışında sohbetimizin geldiği noktada, eser talebini geri çevirmek, şık veya demokratik olur muydu? O zaman malum çevreler bu tavıra “aferin” mi derlerdi? Yoksa “bu ne ilkellik” diye yine saldırırlar mıydı? (http-120)

²⁰ Cüneyt Özdemir, 5n1k adlı programında konuğu Beral Madra’nın görüşlerini alırken, aynı anda bir çerçeve imalatçısını yayına bağlayarak çerçevenin maliyetini hesaplamak istemiştir (http-121).

Bedri Baykam, lentiküler (Bakış açısının değişmesiyle görselin hareketliymiş gibi algılanmasını sağlayan baskı yöntemi) teknik ile yapmış olduğu “4D” serisinde bulunan “Sarhoş Gemi” adlı eserini 2022 yılında NFT olarak satışa çıkarmıştır (Bkz. Görsel 3.17.).



Görsel 3.16. Bedri Baykam, "Sarhoş Gemi", 4D - lentiküler çalışma, 120x90 cm, 2007

3.5. Burak Delier

Burak Delier (1977) Adapazarı'nda doğmuştur. Birden çok formatta üretim yapan sanatçı, “Barmagazine: The Magazine That Thinks It A Bar” gibi kolektif projelere de yer almıştır. Sanatçının sayfasında yer alan bilgiler şöyledir;

Kolektif ve bireysel çalışmalarında kapitalizm ve çağdaş sanat pratikleri arasındaki ilişkileri görünür kılmakla ilgilenen Delier, gündelik hayattan ödünç aldığı gerilla taktikleri ve stratejilerini kullanarak absürt kesişmeler yaratarak hayatın kendisini bir inceleme nesnesine dönüştürmektedir. Çalışmalarını hem kendini hem de sanatı sorunsallaştıran bir yaklaşımla sürdüren sanatçı, yaşamı boğulma noktasına getiren egemen yaşam kültürüne alternatif olarak mevcut üretim ve iktidar ilişkilerinin ötesinde nefes alma alanları yaratmayı amaçlamaktadır(http-122).

2004 yılında Avrupa Birliği (AB) çalışmaları çok gündemdeyken yapmış olduğu çalışma ile dikkatleri çekmiştir. Söz konusu çalışma, AB bayrağından bir türban giyen kadın portresidir (Bkz. Görsel 3.17, 3.18). Delier, daha sonra bu fotoğraf çalışmasını poster olarak bastırması ve billboardlara asmıştır. Sanatçı işin çıkış noktasını şöyle anlatmaktadır;

O dönemde Avrupa Birliği ile ilgili çalışıyordum. Çarşaf meselesi ise araştırdığım diğer bir konuydu. Bir buçuk aylık Fransa ziyaretim sırasında gördüğüm ayrımcılık, laiklik ve din meseleleri ilgimi çekmişti. Gerçek hayatta Cezayir asıllı Fransızlara karşı yapılan ayrımcılık ve küçük görme beni çok etkiledi. Genellikle doğu toplumları için söylenen demokrasinin olmaması, kamusal alanda belli düşüncelerin tartışılmaması gibi problemlerin aynı zamanda da Avrupa'nın övündüğü değerlerinin çok zayıf bir görüntüden ibaret olduğunu hissettim(http-123).



Görsel 3.17. (Solda) Burak Delier, “İsimsiz”, fotoğraf ve poster, 2004

Görsel 3.18. (Sağda) Burak Delier, “İsimsiz”, fotoğraf ve poster, 2004

2007 yılında yapmış olduğu “Madımak 93” sanatçının kurmaca olarak yarattığı “Tersyön” adlı markanın ateşe dayanıklı kumaştan imal edilmiş bir ceket ile oluşturulmuş video çalışmasıdır (Bkz. 3.19., 3.20., 3.21.). Sanatçı “Tersyön” markasının “şiddet ve baskı yoluyla yukarıdan dayatılan yaşam ve tüketim değerlerinin ters yöndeki yakıcı bilgi ile yüzleşmesi”ni (http-123) hedeflediğini belirtir.



Görsel 3.19. (Solda) (Detay) Burak Delier, “Madımak'93”, fire resistant takım elbise ve video, Tersyön, 2007

Görsel 3.20. (Sağda) (Detay) Burak Delier, “Madımak'93”, fire resistant takım elbise ve video, Tersyön, 2007



Görsel 3.21. *Burak Delier, “Madımak'93”, fire resistant takım elbise ve video, Tersyön, 2007*

Bu markanın projeleri ekonomik, kültürel ve toplumsal tüm değerleri sömüren sisteme karşı, savunmasızları, mazlumları, ihmal edilenleri, kimsenin malı olmayana korumak ve güçlendirmek için hareket etmektedir.

Sanat kurumları ve kurumlar ile ilgili çeşitli çalışmalar video ve yerleştirmeler yapmıştır. Örneğin; 2008 yılında davet edildiği Taipei Bienali'ne mekâna özel bir yerleştirme ile katılmıştır. Shijhou adlı yerel bir bölgede gerçekleştirilen bienalde, sanatçı kentsel dönüşümün tartışılabilir olarak sürdürüldüğü bu bölgeyi ele alarak üzerinde “We Will Win” (KAZANACAĞIZ) yazan bir stant ve afişler hazırlamıştır (Bkz. Görsel 3.22.). 2010'da yeniden Taipei Bienali'ne katılmaya ve proje üzerinde yeniden çalışmaya davet edilmiş, “KAZANACAĞIZ” müdahalesinin etkisini ve eleştirel uygulamanın etkilerini araştıran bir anket yapmıştır. Stajyerlerle birlikte müzenin ses sisteminden günlük olarak yayınlanan bir radyo programı düzenlemiştir ([http-124](http://124)).



Görsel 3.22. *Burak Delier, “We Will Win”, yerleştirme, 2010, Taipei*

2013 yılında "Sanat Sohbetleri" adı altında gerçekleştirdiği performansta nitelikli işgücünün değersizleştirilmesini ele almış ve mizahi bir şekilde sanat teorisini ve eleştirisini metalaştırmaya çalışmıştır (Bkz. Görsel 3.23.). İstanbul sokaklarından geçenlere 5 lira karşılığında sanat sohbetleri sunduğu bu performansında, lokanta önlerinde bulunan menü tabelalarını taklit ederek Sanatta Yeterlik tezinden ve makalelerinden menünün bölümlerini oluşturmuştur. Örneğin “Mezeler” başlığı altında sanat piyasasını ve İstanbul'un sanat ortamındaki gelişmeleri tartışan farklı vesilelerle yazılmış kısa yazılar yer almıştır.



Görsel 3.23. Burak Delier, “Sanat Konuşmaları”, performans, 2013

3.6. Halil Altındere

Halil Altındere (1971), farklı materyallerle, hatta bale dansçıları, opera sanatçıları, hip hop sanatçıları, rehberler, polisler, mimarlar gibi farklı meslek grupları ile iş birliği yaparak üretim yapmaktadır. Ağırlıklı olarak siyasal, toplumsal ve kültürel kodları sorgulayan, baskıcı sistemlere karşı tavır alan sanatçı, ilgilendiği konuları birinci elden deneyim sahibi kişilerle çalışarak ve kendisini bir arabulucuya dönüştürerek anlatmayı tercih etmektedir. Son dönem çalışmalarıyla daha çok günlük hayatta karşılaştığı absürt durumlara odaklanmaktadır. Bir mülteci astronot, bir cüce güvenlik görevlisi, bir travesti deniz kızı ya da haymatloslardan oluşan bir olimpiyat takımı, izleyiciyi hayali gibi görünen dokunaklı gerçeklerle yüzleşmeye zorlar (<http-125>).

Altındere'nin eserleri MoMa PS1, Centre Pompidou, MAXXI, MAK, CA2M, Les Abattoirs gibi birçok müzede kişisel ve karma sergilerde sergilenmiş ve eserleri bu müzelerin çoğunun koleksiyonlarına girmiştir. Moderna Museet, Maat, ACC Gwangju,

Secession, Mambo, Akademie der Künste, CCBB Rio, Andrew Kreps Gallery, n.b.k. gibi kurumlardaki sergilerinin yanı sıra. Berlin, Tensta Konsthall, Documenta ve Manifesta gibi en prestijli sergilere ve Venedik, Sao Paolo, Berlin, İstanbul, Sharjah ve Gwangju gibi önemli bienallere katılmıştır. Küratörlük ve editörlük de yapan Altındere, Süreyya Evren ile birlikte “Kullanıcı El Kitabı: Türkiye’de Çağdaş Sanat, 1975-2015”, “101 Eser: Türkiye’de Çağdaş Sanatın 40 Yılı” ve “Çocuklar İçin Çağdaş Türkiye Sanatı” kitaplarının editörlüğünü yapmıştır (http-126).

1990’larda Türkiye’nin kültürel oluşumunu büyük ölçüde şekillendiren güncel sanatçıların kuşağından gelmekte olan Altındere (Aykut, 2016, s.50); dijital manipülasyon, video, heykel, fotoğraf, yerleştirme ve performans yoluyla eserler üretir.

Altındere xoxodigital.com için Elif Kamışlı’ya verdiği röportajda; “Yakın dönem çalışmalarından ‘Mezopotamya Üçlemesi’ndeki videoların ‘Oracle’ (kehanet) ve ‘Mirage’ (serap) da her zaman tercih ettiğin doğrudan dilin ötesinde daha metaforik bir anlatıma yer verdin. Buradaki dilsel sıçramadan bahsedebilir misin?” sorusuna verdiği yanıtla çalışma biçiminin ve yıllar içinde nasıl şekillendiğinin de ipuçlarını vermektedir;

1990’ların ortasından 2000’lerin ortasına kadar sanatsal dilimin daha doğrudan olduğu hem mesaj hem de form olarak anlaşılabilirliği ön planda tuttuğum uzun bir dönem var. Nitekim küratörlüğünü yaptığım sergiler de art-ist dergisinin dili de böyleydi. Hepsinin özünde “burada, şimdi ve burası için” fikri var. Bunların hepsini birlikte düşündüğümüzde birbirini tamamlıyorlar ve dönüşüm içerisinde zamanla başka bir yöne evriliyorlar, haliyle bu değişim sanatsal dile de yansıyor. (...)2007’de Documenta’ya davet almamla birlikte aslında ilk defa özüme, doğduğum topraklara döndüğüm ‘Dengbejler’²¹ video çalışmasını gerçekleştirdim. 2008’de ise medeniyetlerin doğduğu ve yakın gelecekte sular altında kalacak Hasankeyf’te ‘Mirage’ı ve ardından da Hasankeyf’in geleceği gibi düşünülebilecek ‘Oracle’ videosunu yaptım. Orada gerçeklik ve kurguyu karıştırıp, senin deyimimle daha metaforik bir sanat formu kullandım. Oysa bana kalırsa bu coğrafya ile ilgili herhangi bir metafor yapmaya gerek yok; suyun ortasından bir minarenin çıkmış olması ya da kayıkla bir barajın üstüne gidildiğinde suyun altında bir köy görmek en sürrealist işten daha sürrealist ve daha gerçek(http-128).

Mardin’li olan Altındere’nin “Mirage” (Serap) adlı çalışması, Güney Doğu’nun önemli tarihi değerlerinden Hasankeyf yakınlarında çekilmiştir (Bkz. Görsel 3.24.). Bölgede zaman zaman yaşanan kuraklık sorununu ve inanç dünyası ile gerçeklik

²¹ Dengbêj, Kürt sözlü edebiyatında kilam (şiir) ve stran (şarkı) söyleyen sanatçıların adıdır. Dengbêj sözcüğünün kelime anlamı; deng ‘ses’, bêj ‘söyle’dir. Bu kelime, sözün ahenkle icra edilmesini sağlayan kişi anlamında kullanılmıştır. Dengbêjler genellikle köyden köye dolaşarak, hayatlarını söyledikleri destanlar, kılamlar, ilahiler ve hikayeler ile sürdürmektedirler (http-127).

arasındaki ikilemi aktarırken kendisine de en yakın olandan, yerelden yola çıkarak insanın yaşamsal ihtiyaçlarından olan su aracılığıyla evrenseli yakalar.



Görsel 3.24. Halil Altındere, “Serap”, Video, 2008

(...) Allah’a yakın olmak için römork kepçesine çıkmak gerekir, su isteyince başından aşağıya Evian dökülür, dere kenarında boğulmaktan kurtulan kadın Meryem’in kaderini paylaşır. (...) Bu film sadece su ve susuzlukla değil, yerel ile küresel, norm ile anormal, inanç ile gerçeklik arasındaki sınırların geçişliliği ile de ilgilenir (Odabaş, 2012, s.282).



Görsel 3.25. Halil Altındere, “Homeland (Köfte Airlines)”, video, 2016.

Altındere’nin 2016 yılında Berlin Bienali’nde yer alan “Homeland” (Vatan) adlı videosunda rapçi ve aktivist Abu Hajar ile çalışmıştır (Bkz. Görsel 3.25.). 2018’de Moma’ nın koleksiyonuna girmiş olan çalışma, Yakın Doğu’daki “Arap Baharı” sürecinde demokrasi yanlısı isyanlar ve hükümetlerin milyonlarca sivili kaçmaya

zorlayan savaş ve şiddet ortamının yansıması olarak pek çok Suriyeli mülteci daha iyi bir yaşam arayışı ile Avrupa'ya ulaşmak için Akdeniz ve Ege Denizi boyunca yaşamları pahasına yolculuklar yapmak zorunda bırakılmışlardır. Yeni bir hayat arayışı içinde yapılan tehlikeli yolculuklar esnasında yüzlerce insan da hayatını kaybetmiştir. Köfte Havayolları, Avrupa Birliği'nin göçmen politikalarını doğrudan ve açık bir şekilde eleştirirken, aynı zamanda dünyanın ikiyüzlü ve milliyetçi yanını da gösterir. Çalışmanın 5. Çanakkale Bienalinde de gösterilmesi planlanır ancak bienal iptal edilmiştir (<http-129>, <http-130>).

3.7. Murat Akagündüz

Murat Akagündüz (1970), İzmit/Gölcük'te doğmuştur. 1995 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olan sanatçı çok dilli anlatım biçimiyle çalışmalarını zenginleştirse de çoğunlukla resim yüzeyine bağlı kalmıştır. Hafriyat Sanatçı İnisiyatifi'nin kurucu üyelerinden biridir (<http-131>).

Çarpık kent mimarisini, toplumsal olaylara sahne olan geniş meydanları, kalabalıkların aktığı büyük alışveriş merkezlerinden farklı sosyal sınıfları birbirinden yalıtın büyük otobanlara, kamu binalarının soluk yüzlerine kadar, modern hayat ve onun şart koştuğu yaşam tarzını resmetmiştir. Sanatçı başkent Ankara ve onun kültürel ve politik kimliğine işaret eden sembolleri yapı bozuma uğratma amacıyla ele almıştır (Bkz. 3.26.)



Görsel 3.26. Murat Akagündüz, “Ankara Kalesi”, 2007, Tuval üzerine reçine 200x150 Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı

Merkezde başlayan bu çalışmaları Anadolu'nun çeşitli yerlerine yaptığı gezilerle devam ettirerek tuval üzerine reçine ile geniş kent meydanları yerine bu kez geniş coğrafi alanları resmetmiştir (Bkz. Görsel 3.27.).



Görsel 3.27. Murat Akagündüz, “Ani – Kars”, 250 cm. x 200 cm. tuval üzerine reçine, 2011

Teknolojinin ardından dijitalleşen dünyada doğa ile insan arasına giren büyük mesafeler nedeniyle doğayla varlıksal iletişimin çok dolaylı kuruluyor olması sanatçı için yeni sorgulama alanlarını açmıştır (http-132).



Görsel 3.28. Murat Akagündüz, “Google Dağ Desenleri”, 29,7 cm. x 21cm., Kâğıt Üzerine Mürekkep Kalem, 2015

Sanatçı 2015 yılında “Google Earth Dağ Desenleri” serisini insan ile doğa arasına giren dijital ekran aracılığıyla elde ettiği görüntülerden, kâğıt üzerine mürekkepli kalem ile oluşturmuştur (Bkz. Görsel 3.28.). Sanatçının, 2016 yılında Arter’de Aslı Seven küratörlüğünde açılmış olan sergisi “Vertigo” ise yine Google Earth uygulaması ile dünyanın en yüksek dağ zirvelerini resmettiği “Kaf” serisini içermektedir (Bkz. 3.29). Beyaz tuval üzerine beyaz ile resmettiği dağlar, insanoğlunun ulaşmasının, kendi gözüyle görmesinin güç olduğu zirveleri topoğrafik biçimde izleyicinin karşısına koymuştur. Her resmin adı, bulunduğu enlem ve boylam koordinatlarıdır.



Görsel 3.29. Murat Akagündüz, “33°38’01.29”N 75°53’45.70”E”, 200 cm. x 160 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016

“Kaf”, masallarda ve efsanelerde varlığına inanılan, ulaşılması güç dağ zincirleridir. Artık ulaşamayacak yerleri avuç içine sığdıran teknolojinin varlığı ile sanatçı “Kaf” dağlarının açık adresini vermiştir. Ancak yine de algının sınırlarını zorlayan beyazın kısıtlı tonları, adresi belli, varlığı kanıtlanmış dağları görmeyi güçleştirmektedir. Akagündüz; “... “Kaf” ismi, pek çok kültürün mitolojisinde ve Doğu kültüründe bir tür erdem arayışı için yola çıkma, varılan bir yerden ziyade bir erdem için yola koyulma anlamlarını barındırıyor” (http-132) diyerek bu serinin, fütürizm içeren ve insanın gelişim yolunda geldiği noktaya gönderme yapan bir başlık olarak ele alındığını belirtmiştir (http-

132). Sanatçının resimlerinde izleyiciye giderek daha az referans vermesi izleyeni düşünce sürecine daha çok dahil etmek istemesi olarak okunabilir.

3.8. Taner Ceylan

Taner Ceylan, 1967’de Almanya’da doğmuştur, 1991 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü’nden mezun olmuştur. Ceylan, fotogerçekçi üslupla yaptığı resimlerinde, Osmanlı kültürü, erotizm, pornografi, aşk, eşcinsellik gibi konuları kışkırtıcı biçimde ele almaktadır. Kendi deyişiyle 1990 yılına kadar fakültenin en iyi öğrencisi olan Ceylan, okulun son yılında cinsel kimliğini ve kendisini keşfetmesi bir kırılma noktası olmuştur. Yaşantısı ile birlikte resimlerini de değiştiren bu kırılma pek çok zorlukla karşı karşıya kalmasına da neden olmuştur. 2001 yılında Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Öğretim Görevliliği yapmaya başlamış, ancak 2003 yılında müstehcen resimleri nedeniyle aldığı tepkiler sonucu istifa etmek durumunda kalmıştır. Sanatçı istifası hakkında; “...bu tür kurumların benim için uygun olmadığını anladım. Hiçbir kurum benim gibi resimler çizen bir ressamı kaldıramaz” demiştir (Özden, 2021, s.70).



Görsel 3.30. Taner Ceylan, “Taner Taner”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2006, KaosGL Dergisi’nden Sansürlenmiş haliyle

Aynı yıl (2003), Şiirsel Adalet temasıyla gerçekleşen 8. Uluslararası İstanbul Bienali’ne “Taner Taner” adlı eseriyle katılmıştır (Bkz. Görsel 3.30.). Eser, 2006 yılında Kaos-GL dergisinde yayımlandıktan sonra dergi yönetimi hakkında dava açılmıştır. Yayımlanan resmin bir sanat eseri olmadığı gerekçesiyle davayı başlatan mahkemede sanatçı da tanık olarak dinlenmiştir. Taner Ceylan, konu ile ilgili haber yapan Radikal Kültür Servisi’ne “Eserin İstanbul Bienali’nde ve Art Basel’de sergilendiğini hatırlatmış

ve “eserlerim yargılanamaz, sanatsal içeriği hiçe sayılarak tartışılmaz” demiştir (http-133).

Resimleri çoğunlukla fotogerçekçi olarak nitelenir ancak Ceylan emotional realistic/duygusal gerçekçi olarak tanımlamayı tercih etmektedir. Bu tanımları açıklarken şöyle söylemektedir:

Benim için resim ile ressam arasında, dışardan gelecek hiçbir şeyden etkilenmeyecek bir ilişki var. Bu ilişkinin herhangi bir dijital teknikle ya da fotoğraf ile yakalanabileceğine inanmıyorum açıkçası. Diğer taraftan, ressam ile izleyici arasındaki ilişki ise insan ile iki boyutlu bir yüzeyden daha fazlası. Bu iki ayrı dünyanın arasındaki, izleyici ile resim arasındaki ilişki ile devam eden, süregiden bir ilişki. Çünkü resim enerji ve hislerin taşıyıcısı ve dolayısıyla sanatçı da... Bu yüzden resimlerimi duygusal gerçekçi olarak tanımlıyorum. Bir anlamda resimlerime bakıldığı zaman boyadan ziyade bakışların, kanın, tenin, tebessümün algılanması benim için esas (http-134).

Almanya, İsviçre, İspanya, Amerika, Çin, İngiltere, Hollanda, İtalya gibi pek çok ülkede sergilere katılmıştır. Amerika, İngiltere ve Almanya’da kişisel sergiler açmıştır. Sanatçının “1881” adlı eseri ünlü müzayede evi Sotheby’s’da 120 bin sterlin karşılığında ünlü heykeltıraş Mark Quinn tarafından satın alınmış ve “yaşayan en pahalı ressam” olarak anılmıştır (Bkz Görsel 3.31.).



Görsel 3.31. Taner Ceylan, “1881”, 140 cm x200 cm., Tuval Üzerine yağlıboya, 2010

14. Uluslararası İstanbul Bienali’nin küratörü Carolyn Chirstov- Bakargiev Taner Ceylan’dan Giuseppe Pellizza da Volpedo’nun “Il Quarto Stato” (Dördüncü Kuvvet) adlı

neo-empresyonist eserini kopyalamasını ister (Bkz. Görsel 3.32.). Tamamlanması 10 yıl sürmüş olan 1901 tarihli bu resimde Volpedo model olarak kendi köyünden insanları kullanmıştır. Christov-Bakargiev’e göre resmin çizgilerden oluşan bir teknikle yapılmış olması, tüm bu çizgiler ve renklerin yan yana gelerek bütün oluşturması çok demokratiktir. Bunu çok seslilik ve demokrasinin bir ifadesi olarak görmüş olan Bakargiev, bu anlamda hem günümüzde Ortadoğu’ya hem de Türkiye’deki azınlıklar ve halkların meselelerine çok dokunacak, tercüman olabilecektir diye değerlendirir ([http-135](http://135)).

Resmi yapmadan önce Volpedo’nun köyüne ve atölyesine giden Ceylan, sanatçıya ait bir fotoğraftan yola çıkarak Volpedo’nun portresini yapar ve bienalde “Il Quarto Stato” ile karşılıklı olacak şekilde sergilenir.



Görsel 3.32. *Taner Ceylan “Il Quarto Stato”, 2015, 14. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul*

Taner Ceylan, Fisun Yalçınkaya ile “Il Quarto Stato” ve bienal hakkındaki söyleşisinde süreci şöyle anlatmıştır;

Volpedo’nun resmi beş metre boyunda bir resim. Christov-Bakargiev başta bu resmi bizzat getirmek istese de bu teknik koşullar sebebiyle mümkün olmamış. Ancak çok tutkulu bu resmi bienalde sergilemek konusunda. Resimlerimi araştırmış, sanatımı incelemiş. Bana geldi, anlattı durumu, resmi birebir yapmamı istedi. Ben de Ingres’le ilgili bu çalışmanın da üstüne gelmesiyle birlikte “Yaparım ama kendi enstalasyonum şeklinde yapabilirsem ne ala,” dedim. O da kabul etti. Christov-Bakargiev’le İtalya’ya gittik ve Volpedo’nun köyünü, müzesini, atölyesini ziyaret ettik. Atölyesinde kendisinin duvarda asılı bir fotoğrafı vardı. O

fotoğraftan yola çıkarak kendisinin bir resmini yaptım. Bienalde bu küçük portre ile ‘Il Quarto Stato’ karşılıklı olarak sergileniyor. Böylece bu resim orijinalliğini kaybetmeden anonim oldu, mekândan kurtuldu, özgürleşti(http-135).

2017’de sosyal medya hesabı aracılığıyla klasik tabloların eser analizlerini²² yapmış, bazı eserlerde deformasyonları düzeltmeye girişerek sonuçlarını görmek istemiştir (Bkz. Görsel 3.33., 3.34.). Sanatçı bu deformasyonların şiirde ve müzikte olduğu gibi ahenk yakalamak amacıyla yapılan kasti müdahaleler olduğunu da belirtmiştir (http-136).



Görsel 3.33. (Solda) J.A.D. Ingres, “Louise de Broglie”, 92 cm. x 131,8 cm. 1845

Görsel 3.34. (Sağda) Taner Ceylan, “Louise de Broglie”, müdahale, 2017

3.9. Genco Gülan

Genco Gülan (1969), Boğaziçi Üniversitesi’nde Siyaset Bilimi ve Sanat okumuş, “yeni medya” alanındaki yüksek lisans derecesini New York’ta New School Üniversitesi’nden almış multidisipliner üretim yapan bir sanatçıdır. Yurt içinde ve yurt dışında birçok önemli sergide eserleri sergilenmiş olup aynı zamanda Web Bienal’in kurucusu ve Web Bienal 2003’ün sanat direktörü olan Gülan, Balkan Bienali’nin danışma

²² Bir resmi okumak dolayısıyla anlamak ve değerlendirmek, eserin biçimsel yönünün ve içeriğinin analizi ile mümkün olur. Resmin biçimsel yapısı, organik bütünlüğünü oluşturan temel öge ve ilkelerin, kompozisyonda nasıl organize edildiğinin cevaplarıyla ortaya konan “yapısalcı(tekni-biçimci)” eleştiri ile açıklanır (Şentürk, 2012, S.11).

kurulunda, Kosmopolis 2004'ün yönetim kurulu üyeliğinde bulunmuş ve Alternative Museum New York'un danışmanı olarak görev almıştır. Çalışmalarını farklı medyalar ile farklı disiplinlerde yapmakta olan Genco Gülan (1969), resim, heykel, çizim, yeni medya sanatları ya da performans gibi tüm kavramsal çağdaş sanat üretimlerini “fikir sanatı” olarak tarif etmektedir. “Boğaziçi'nde Çağdaş Sanat Röportaj Dizisi” kapsamında, Ezgi Göç ile söyleşisinde şöyle ifade etmiştir;

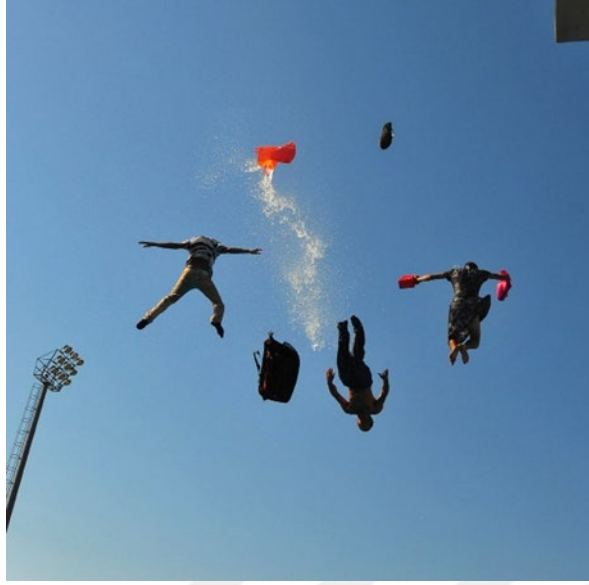
Her şeyden önce sanat bence bir çeşit fikir üretme işidir. Görsel sanatçı olduğum için daha görsel olarak fikir üretip bunu görsel olarak ifade etmek diyebilirim. Hatta sanatı fikir üretiminde bu görsel dili kullanmak olarak tarif ediyorum, yani nasıl yazarlar edebiyatçılar düşüncelerini yazarak ifade ediyorlarsa, görsel sanatçılar da düşüncelerini daha görsel bir dil oluşturarak ifade ediyor(http-137).



Görsel 3.35. (Solda) *Genco Gülan, Aksiyon- Fotoğraf, 2009*

Görsel 3.36. (Sağda) *Yves Klein, “Leap into the Void”, Aksiyon-Fotoğraf, 1960*

Sanat tarihinde yer edinmiş sanatçılara ve günümüz çağdaş sanatçılarına referans vererek birçok iş üretmiştir (http-138). Sanat tarihinde “espri kopya”, “temellük (kendine mal etme)”, gönderme, referans verme gibi tanım ve tabirlerle pek çok kez karşımıza çıkan bu yöntemle sıklıkla başvuran Gülan'ın esin kaynağını hali hazırda var olan dataların oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu datalar çalışmalarının ana fikrine aracılık ederler.



Görsel 3.37. *Genco Gülan, “I Love You”, Fotoğraf, 2009*

Yves Klein’a öykünme olarak değerlendirilebilecek fotoğraf çalışmalarından oluşan sergi PG Art Gallery’de “I Love You” başlığı ile sevgililer gününde açılmıştır (Bkz. Görsel 3.35.). Serginin tanıtım yazısı kaleme alan Marcus Graf "Will you Jump, Fall or Fly?" (Zıplayacak Mısın, Düşecek Misin, Yoksa Uçacak Mısın?) başlıklı yazısında eserlerin yarattığı gerilimli izlenime değinir;

Uçmak, insanoğlunun en eski hayallerinden biridir. Tüm kaosu ve karmaşası ile yüzeyden ayrılabilen gökyüzündeki kuş görüntüsü, romantizm, hüznün ve bazen kıskançlık hatta öfke gibi çeşitli duyguları tetikleyebilmektedir. Aksine düşmek, insanların en kötü kabuslarından biridir. Yere çarpmadan önce uyandığımız rüyalarımızda bile bizi avlar. İnsanlar uçamaz ama düşer. Bu nedenle uçmak şiirsel bir hayal, düşmek ise acı veren bir gerçektir. Her iki eylem de, biz dünyalıların normalde girmesine izin verilmeyen başka bir küreye girişi temsil eder. Fiziksel yasalar, insan yapımı herhangi bir yasadan daha katıdır ve bu temiz, saf ve sonsuz alana girmemizi engeller. Dünya gezegeninde insanları, hayvanları, binaları, hastalıkları ve savaşları ile uğraşmak zorundasınız. Gökyüzünde kendinizle ve bulutlarla baş başasınız. Orada, boşluğun sessizliğinde, rüzgârın fısıltıları size yıldızlarla ilgili sırlar anlatırken kendinizi duyabilirsiniz.

Genco Gülan’ın 'Seni Seviyorum' fotoğraf serisinde düşmek üzere olan insanları görüyoruz. Bununla birlikte, gezegenin tüm yükünden ve vücutlarının tüm ağırlığından kurtulmuş gibi görünüyorlar. Bir anlığına durdurulmuş olan görüntülerde, bu insanlar sonsuza kadar uçuyor. Sanatçı, zamanı durdurmak ve izleyicinin kırılgan bu anı dikkatlice gözlemleyebilmesi için fotoğrafın gücünü kullanıyor ([http-139](http://139)).

Gülan’ın 2009 yılında kullandığı “I Love You” başlığı 2016 yılında Taner Ceylan’ın Londra’daki ilk kişisel sergisinde de kullanılmıştır (Bkz. Görsel 3.39.).

Ceylan’ın sergisinde aynı adlı işi başlığa taşınmıştır. Gülan eserin fotoğraf ile oluşturduğu bir taklidini yaparak, orijinal resimdeki kanlı portreyi, “beden üzerine boya” olarak alıntılar (Bkz. Görsel 3.38.). Burada hatırlamak gereken Ceylan’ın gerçekçi resminin de boya olduğudur. Gülan bu çalışması ile ilgili şunları ifade etmiştir;

Taner (2016) isimli yapıtım, ‘Kendi Portresi?’ isimli serinin son parçası ve diğerlerinden farklı olarak üzerinde, teknik kısmında ‘vücut üzerine akrilik’ yazıyor. Dün akşam bir arkadaşım bana yazarak yapıtta niçin gerçek kan kullanmadığımı sordu. Ben de ‘boya önemli’ diye cevap verdim kendisine. Zira kanın nasıl sembolik anlamları varsa boyanın da var. Ve günümüz Türkiye’inde nasıl Taner Ceylan kendisini kanlar içinde resmetmeye başlamış ise, bir ikinci sanatçının da kendisini kanlar içinde resmetmesi tesadüf değildir. Sanatçı boya kanar (Artist bleeds in paint) ...

Taner Ceylan, eski arkadaşımdır ve benim gibi pek fazla otoportre çalışmaz. Fakat yeni tablosunu gördüğümde hemen karar verdim ve resmin altına yazdım: Senden kopya çekeceğim. Zira parça; yaşadığı, yaşadığımız zorlu mücadeleyi –Komet’in dediği gibi biraz Barok gözüксе de- yansıtıyordu. Kanlı bir mücadele geçmiş ve ayakta kalan keyif sigarasını içiyor... Ben uzun zamandır sigara içmiyorum ama çekimlerde iki tane içmek çok iyi geldi. Evet benim hilem de şu, elimde elektronik sigara tutsam da duman gerçek sigaradan...(http-140)



Görsel 3.38. (Solda) Genco Gülan, “Taner”, Fotoğraf, 2016

Görsel 3.39. (Solda) Taner Ceylan, “I Love You”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2016

3.10. Gözde İlkin

Gözde İlkin (1981, Kütahya) 2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü’nde lisans eğitimini, 2012 yılında ise Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde yüksek lisans eğitimini tamamlamış, kişisel ve karma pek çok sergide yer almıştır. 2021’de 13. Gwangju Bienali, 2019’da Susanne Weiß, Inka Gressel ve Öykü Özsoy küratörlüğünde gerçekleşen “İplikten Çözülenler: Tekstilde Küresel Anlatılar” (İstanbul Modern) sergisi, 2017’de “İyi Bir Komşu” 15. İstanbul Bienali, katıldığı önemli etkinliklerden bazılarıdır.

Gözde İlkin sanatsal pratiğinde ağırlıklı olarak kumaş üzerine boya, dikiş, nakış gibi tekniklerle çalışır. Resim, desen, fotoğraf, video ve ses enstalasyonları da anlatım biçimlerindendir. Topladığı masa örtüsü, perde, çarşaf gibi çeşitli “domestik” kumaşları kullanarak ürettiği eserlerle kişisel bir bellek arşivi oluşturmuştur. Son derece sıcak ve tanıdık malzemeler olan kumaşlar ve örtüler kültürel kodları ve kolektif hafızayı temsil eden nesnelere aracılık etmektedir (http-142). İlkin’in eserlerinde dikkat çeken bulutsu formlar duyguları ve çözülmemiş vaatleri temsil etmektedir. Kumaşın kendi motifleriyle birleştiğinde çelişkili etkileşimler yaratan yeni biçimler oluşturarak; sosyal ve politik ilişkiler, manipülasyonlar, sınırlar, güç alanları, cinsiyet tutumları ve kentsel dönüşüm gibi konular üzerinden, kültürel kodları sorgulamaktadır (http-141).

İlkin’in kişisel sayfasında doğa ile ilişkisi anlatılmaktadır; “...aidiyet hissinin farklı formlarını keşfetmek için doğanın izlerini sürüyor. Doğadan ilham alan formları ile bitkilerin, hayvanların ve insanların birbirine yaklaşan iyileştirici ve dönüştürücü etkilerini takip ediyor” (http-142).

Hem sembolik hem de soyut formlarda çizgiyi özenle kullanan sanatçı, kumaşlardaki desenler ile birlikte hafızayı ve şimdiiyi, hayali olanı ve gerçeği birbirine bağlayan yapılar olarak ele almaktadır (http-143).



Görsel 3.40. Gözde İlkin, “Yetersiz Derz Boşluğu”, 119 cm. x 130 cm., Masa Örtüsü Üzerine El Dikişi ve Boya, 2017

Pera Müzesi'nin web sayfasında 15. İstanbul Bienali'ne katılmış olan Gözde İlkin'in eserleri anlatılmıştır;

İlkin, İstanbul Bienali'nde kendi ailesine ait kumaş ve örtülerle oluşturduğu çalışmalarını sergiliyor. Çeyizlik çarşaflar, perdeler veya masa örtülerini, bazılarını ona örgü öğretmeyi de göstermiş olan annesiyle anneannesinden öğrendiği kesme, delik açma, sökme, aplik ve bağlama gibi teknikler kullanarak dönüşüme uğrattıyor. Yapıtlarına dâhil ettiği imgeler, aile fotoğraflarından geliyor. Bu sayede, kullandığı stilleri ve referans noktalarını çeşitlendirmenin yanı sıra, aile yaşamının normatifliğini etkisiz hale getirerek tüm dengesini sarsıyor. Ya da Devrik Ev (2017) serisi içindeki bir çalışmada kullandığı deyimle, aile yaşamını kendi içinde bölüp “ayrıştırıyor.” Bitişik Nizam ve Gönül Bağları, Münferit Temel, Yerleşim Planı ve Yetersiz Derz Boşluğu gibi başlıklar verdiği seride, evin sınırlarını sorguluyor ve güvenli iç mekânlardaki çelişkilere, hafızanın uyuşmazlığına, ailede ya da sosyal ortamlarda sürüp giden ihtilaflara işaret ediyor. Gezek (Kabul Günü) (2009) çiçek motiflerini dört kadının görüntüsüyle bir araya getirirken, Lokum Yiyen Oğlanlar (2008) başlıklı yapıtta, bir evde masanın başına oturmuş, eğlene eğlene birbirine lokum yediren üç erkek yer alıyor ([http-143](http://143)).



Görsel 3.41. Gözde İlkin, “Münferit Temel”, 81 cm. x84 cm., Nevresim Üzerine El Dikişi Ve Boya, 2017



Görsel 3.42. Gözde İlkin, “Gezek (Kabul Günü)”, 62 cm. x 62 cm., bohça üzerine boya ve dikiş, 2009

3.11. Gözde Baykara

Gözde Baykara (1977) Aydın doğumludur. 1997’de Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümüne girmiştir. 2007-2011 Yılları arasında Millî Eğitim Bakanlığına bağlı özel bir sanat merkezinde görsel sanatlar öğretmeni olarak çalışmıştır. Karma ve kişisel pek çok sergiye katılmıştır. Eserlerinde toplumsal kadınlık rolleri, beden politikaları, cinsel kimlik ve aidiyetler, ölüm ve yaşam döngüleri ile eril iktidar sorunları gibi güncel konulara odaklanan sanatçı, halen İzmir’de yaşamakta ve resim çalışmalarına devam etmektedir ([http-144](http://144)).



Görsel 3.43. Gözde Baykara, 100cm. x 120 cm., Tuval Üzerine Akrilik, 2017

Sanatçının resimlerinde kadın figürü ön plandadır ama daha ön planda olan gözleridir. Figürlerin olağandışı irilikteki gözleri ardına kadar açılmış doğruca izleyene bakar. Sanatçının bu tavrı, izleyici ile figür arasında kaçınılmaz bir iletişim sağlamak, kendi dünyasına dahil etmek, bağ kurmak olarak açıklanabilir.

2018’de Daire Sanat’ta “Cennetinden Kovulan” ismiyle açılmış olan sergisinde Baykara, “Adem”e yasak elmayı yedirdiği için cennetten kovulan ve “baştan çıkarıcı tehlikeli varlık” olarak tanımlanan Havva’ya öykünen kadın figürleridir. “Cennetinden Kovulan” serisindeki resimlerde “kadın”, erkek egemen dünyaya hizmet eden seyirlik bir nesne değil; “femme fatale” ve “Külkedisi” arasında gidip gelen, mitolojik, düşsel bir masal kahramanıdır (http-145). Havva’dan ilhamla oluşturduğu figürlerini lirik pastoral öğeler ve hayvanlar ile renkli ve masalsı bir dünya içinde resmetmiştir. Yeni mitolojik hikayeler oluştururken gençlik, güzellik, doğurganlık gibi kavramlara ve erkek imgesine sembolik olarak işaret edildiği görülür.



Görsel 3.44. Gözde Baykara, *İsimsiz*, 100 cm. x 120 cm. Tuval Üzerine Akrilik, 2016



Görsel 3.45. Gözde Baykara, “İsimsiz”, 130cm. x 130 cm., Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2020

3.12. Elmas Deniz

Elmas Deniz (1981) Bergama doğumludur. 2003 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden mezun olmuştur. Konsept odaklı çalışmalar yapmakta olan sanatçı, Deniz, içinde bulunduğumuz Antroposen çağda, ekolojik değişikliklere dikkat çekmenin yanı sıra kapitalizm kavramını da ele almıştır. Kapitalizmin de neden olduğu insan eliyle doğanın uğradığı tahribatı ve coğrafyadaki değişiklikleri incelemektedir. Ekonomik sistemin, ince ama tutarlı manipülasyonlarla algımızı sürekli olarak nasıl yeniden şekillendirdiğini sorgularken, sistemin hatalarını eleştirel bir şekilde ortaya koyma çabası içindedir. Biçim-içerik etkileşimini göz önünde tutarak kavramları ele aldığı enstalasyon, heykel, video, çizim ve yazılar da dahil olmak üzere geniş bir medya yelpazesini kullanmaktadır (<http-146>).

Elmas Deniz, 16. İstanbul Bienalinde yer alan “İsimsiz Bir Derenin Tarihi” adlı serisinin ana konusunu oluşturan çocukluğundan hatırladığı isimsiz bir derenin yatağındaki ve çevresindeki bitkileri resmetmiştir (Bkz. Görsel 3.46.). Çok parçalı bir yerleştirme olan çalışmanın odağında doğa ve insan kaynaklı çevresel dönüşüm ve tükeniş yer almaktadır. Ayrıca dere civarında bulunan tarihi sikkeler ve hayvan portreleri ile tamamlamıştır.



Görsel 3.46. Elmas Deniz, “İsimsiz Bir Derenin Tarihi”, *Değişken Boyutlar*, Suluboya Botanik Çizimler, 2019



Görsel 3.47. Elmas Deniz, *Pinna Nobilis kabukları*, 73 x 96 cm, 2019, İzmir-İstanbul

“İsimsiz Bir Derenin Tarihi” serisinde yer alan “Pinna Nobilis Kabukları” sayıları oldukça azalmış bir deniz kabuklusuna aittir. Sanatçının çocukken topladığı kabuklar çerçeve içinde 16. İstanbul Bienalinde sergilenmiştir (Bkz. Görsel 3.47.).

3.13. Eda Soylu

Eda Soylu (d. 1990, İstanbul) Rhode Island School of Design (RISD'13, Resim) mezunudur. 2012 yılında Roma'da Avrupa Onur Programı'na katılmak üzere seçilmiştir. Çalışmaları Türkiye, İtalya, Almanya, Dubai ve Amerika'da çeşitli sergilerde gösterilmiştir (http-147).

Eda Soylu'nun eserleri, özlem ve aidiyet kavramları üzerinde dururken, birey ve toplumsal hafıza ilişkisine odaklanır. Soylu, kurulumla odaklanarak çeşitli ortamlarla çalışır. Özellikle benliğin ve toplumun birikmiş katmanlarını somutlaştıran buluntu nesnelerle bireysel ve toplumsal hafızanın nasıl çalıştığını, birbirlerini nasıl etkilediklerini ve şekillendirdiklerini derinlemesine incelemektedir. Yaklaşımında ince bir ikilik söz konusu olan sanatçı çalışmalarını bu ikilik durumuna dayandırmaktadır. Şiddetin delillerini renkli, hafif ve kusursuz nesnelere dönüştürmek, hüznün ve boşluk nesnelerini de dayanılır hale getirmek çalışmalarında ortaya çıkan ikilik halini yaratmaktadır (http-148).

Ele aldığı nesneler sessiz ve yalın hallerini koruyarak hafızanın kendi okumasını yapmasına olanak tanımaktadır. Ortak hafızaya seslenen çalışmalarından “Yaralı Anlar” sergisi 2013'te “Gezi Olayları” sırasında atılan gaz kapsüllerini bembeyaz, pürüzsüz bir o kadar da “yaralı” formlarıyla sergi salonunda izleyiciyle tekrar karşılaştırmıştır. Sanatçının kat kat beyaza boyayıp zımparalayarak, yumuşak hatta poetik hale getirdiği gaz kapsülleri, üzerlerinde taşıdıkları şiddetin izleriyle heykelvari, insan hareketlerini çağrıştıracak formlara kavuşmuştur.



Görsel 3.48. Eda Soylu, “Yaralı Anlar”, her biri 150cm. x50cm., Hahnemülle kâğıt üzerine fineart baskı, 2019

Aynı konuyla bağlantılı olarak “Yetişkinler İçin Oyun Blokları” adlı serisinde sanatçı 20 cm. x 20cm. x 20 cm. ebatlarında ürettiği renkli beton blokların içine 2013’te topladığı gaz kapsüllerini saklamıştır (Bkz. Görsel 3.49.). İzleyicinin müdahalesine açık olarak, hatta oyuna davet eden yerleştirmesiyle 2021’de Ferda Art Platform’da sergilenmiştir. Sergi kataloğunda Hatice Utkan Özden şöyle söylemektedir;

Yetişkinler için Oyun Blokları, izleyiciyi, bir yandan eleştirel bir oyun alanına davet ediyor (yeniden hatırlama, tarihi yeniden yazabilme oyunu), diğer yandan ise geçmişten yeniden keşfetmemizi istiyor. Bu yolda yeni keşifler içinde, geçmişten düşünmeye başlamak ve yorumlamak mümkün. Bir şeylerin görüldüğü gibi olmadığını hatırlatan renkli bloklar, yol boyunca parlıyor... (...) Eser, üstüne sürekli yeniden düşünülen, yaratılan ve ortaya konulan bir şiir kıvamında, sürekli silinen ve üzerine yeniden yazı yazılan bir parşömen gibi... Kendini yeniliyor, toplumsal gelişime ve toplumsal olaylara uyum sağlıyor, değişiyor ve farklılaşıyor (http-148).



Görsel 3.49. Eda Soylu, “Yetişkinler İçin Oyun Blokları”, 20cm. x 20cm. x 20 cm., Renkli Beton, Gaz Kapsülleri, 2021

Eda Soylu’nun 2015 yılında gerçekleştirdiği “Wallpaper” (Duvar Kağıdı) projesi canlı çiçeklerin betona gömülerek sabitlenmesiyle oluşturulan duvar yerleştirmeleridir (Bkz. Görsel 3.50., 3.51.). Sanatçı bu projeye ilk olarak Almanya ve Polonya’da gittiği esir kamplarının etkisiyle başlamıştır. Polonya’da Majdanek kampının üzerinde yarattığı ağır duygu ile Krakow ve Auschwitz’e gider. Buradaki deneyimini şöyle dile getirir;

Krakow’a, Auschwitz’e gittim ve gittiğimde çok şaşırdım. Çünkü cennet gibiydi resmen. Her yer yemyeşil ağaçlarla, rengarenk çiçeklerle kaplıydı. Doğa resmen insanın

ayıbını örtmek istercesine, inatla çiçek açmış çeşit çeşit. Çok güzeldi ve Auschwitz'i bu denli güzel bulmuş olmak hastalık derecesinde midemi bulandırdı (http-149).

Sanatçı bastırılmanın ve ezilmenin bıraktığı izi, çiçek gibi narin bir materyali beton gibi sert ve kaba bir malzemeyle buluşturarak yansıtmaktadır. Bu proje “Berlin Art Projects İstanbul” bünyesinde Balat'ta gerçekleştiriliyor. Ece Koçal'ın sanatçı ile gerçekleştirdiği röportajda Soylu, mahalle sakinlerinin projeye yaklaşımından şu şekilde bahsetmiştir;

Hem enstalasyon yaparken hem de sonrasında benim için önemli olan ne kadar zaman orada kalacaklarını düşünmekten bağımsız insanların ne tepki vereceğiydi, benimseyip benimsemeyecekleri. Arada sırada hashtag'lerden takip ediyorum ve çok ilginç yorumlarla karşılaşıyorum. Mesela bunun eski bir Rum geleneği olduğunu sananlar var, etrafta sorduklarında bu cevabı alıyorlarmış. Bu geribildirim işin ne kadar mekâna yerleştiğini gösteriyor. Duvar üzerine harç ile yapıştırılmış değil, sanki zaten hep oradaymış gibi gören bir yorum (http-149).



Görsel 3.50. Eda Soylu, “Wallpaper”, Değişken Ölçüler, Çiçek ve Beton, 2015



Görsel 3.51. (Detay) Eda Soylu, “Wallpaper”, Değişken Ölçüler, Çiçek ve Beton, 2015

3.14. Ayça Telgeren

Ayça Telgeren 1975 Gölcük doğumludur. Lisans ve yüksek lisans eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde tamamlamıştır. Yurt içi ve yurt dışında çok sayıda sergiye katılan sanatçı, 2017 yılından bu yana HAH sanatçı kolektifinde yer almaktadır.

Telgeren, duygular, potansiyeller, arada kalmışlıklar, tam tanımlanamayan ama herkesin sezgisel olarak bildiği, histe ortaklaştığı şeylere odaklanmıştır. Kişisel olandan yani kendi arkeolojisinden yola çıkarak ortak hafızanın havuzuna ulaşmaya çalışan sanatçı, bu süreçte kendini bir inşacı veya gözlemciden daha çok bir kâşif olarak adlandırmaktadır. Doğal bir anlatım biçimi olarak benimsediği kâğıt işleri ile bilinen sanatçının çalışmaları, zaman içinde, gerektirdiği malzeme ve teknikle şekillenerek metal, gaz beton, beton döküm heykellere, videolara ve pentüre dönüşerek çeşitlilik gösterir (http-150).

Sanatçının 2020'de Galerist'te açılmış olan sergisi “Tenden Daha Yakın” farklı çalışma pratiklerinin bir arada görülebildiği sunumlardandır. Kesilerek oluşturulmuş kâğıt çalışmaları, sanatçının kendi saçlarını kullandığı ve dikerek oluşturduğu desenleri ve beton heykelleri bir aradadır (Bkz. Görsel 3.52.,3.53.,3.54).



Görsel 3.52. Ayça Telgeren, “Saç”, her biri 240cm. x 80cm., Elle Kesilmiş Asitsiz Kâğıt, 2019



Görsel 3.53. Ayça Telgeren, “sonsuz”, 49cm. x 70 cm., Mendil ve Sanatçının Saçı, 2019



Görsel 3.54. Ayça Telgeren, “Baharın İlk Günü”, 60cm. x 60cm. x 65cm., beton, 2020

3.15. Murat Yıldırım

1989 İstanbul doğumlu olan Murat Yıldırım, 2013 yılında Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünden mezun olmuştur. Sanatçı uzun süre

geleneksel resim yaptıktan sonra, teknik ve sanatsal anlamdaki tüm deneyimlerini dijital ortama uyarlamayı amaçlamıştır ve şu anda sadece dijital sanat üretimi yapmaktadır(http-151). Doğal ve soluk renklerin temiz uygulanışı ile sakinliğin hâkim olduğu resimlerinde, sakinlik kimi zaman huzuru kimi zaman tedirginliği barındırmaktadır. Sanatçı bu ikilemi oluşturacak şekilde tasarımlarının sınırlarını açık bırakmaktadır. Fantastik mekanlar ya da durumlar ile birlikte bildik objeler ve imgelerin bir aradalığı davetkar görseller oluşturarak izleyiciye bu fantastikliği inandırıcı hale getirmektedir.



Görsel 3.55. Murat Yıldırım, “Stairs”, 3d Tasarım, 2020



Görsel 3.56. Murat Yıldırım, “Nothingness II”, 3d Tasarım, 2020

Sanatçı çalışma şeklini şöyle anlatmaktadır:

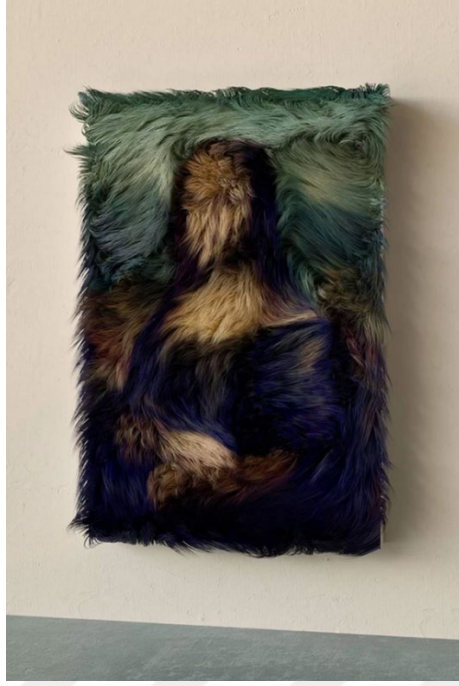
Analog teknikler olmazsa olmazım. Sanat yapmaya resim çizerek başladığım için bundan kopmam imkânsız. Yapacağım işe başlamadan önce sürekli eskiz çiziyorum. Kafamda yarattığım resme ulaştığımı hissettiğimde dijitale geçiyorum, çünkü resimsel nitelikteki çalışmalarda render mekaniği, yap boz mantığıyla sıfırdan başlayarak bir konsepte ulaşılacak dünya değil (<http-151>).



Görsel 3.57. *Murat Yıldırım, “Furry Night”, 2020*

Sanatçının “Furry Artworks” serisi sanat tarihinin en iyi bilinen resimlerini yumuşak, renkli pelüşlerden imal edilmiş gibi gösteren üç boyutlu çalışmalardır (Bkz. Görsel 3.57.,3.58.). İzleyicinin çok iyi bildiği bir resmin tüylü taklidine bakması orijinal olanı ile kıyaslamaya, yeniden algılamaya itmektedir. Aynı zamanda dokunma isteğini de tetiklemektedir.

Çalışmalarıyla ulusal ve uluslararası alanda pek çok basılı ve e-kaynakta yer almıştır. Özellikle “Furry Artworks” serisi tanınmasına neden olmuştur. Sanatçı 16. Contemporary İstanbul’da da yer almıştır.



Görsel 3.58. *Murat Yıldırım, “Furry Lisa”, 2020*

3.16. Cem Sonel

Cem Sonel, 1985 yılında Ankara’da doğmuş, 2004 yılında lisans eğitimini Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tamamlamıştır. Çocuk yaşta başlayan sokak sanatı merakını 2009 yılında kurucularından olduğu sokak sanatı kolektifi (KÜF Project) ile hayata geçirmeyi başarmış olan Sonel, 2008-2013 yılları arasında tasarım ajanslarında grafik tasarımcı ve sanat yönetmeni olarak görev almıştır. 2013 yılında hobi olarak ilgilendiği iç mekân tasarımını profesyonel olarak devam ettirme kararı alarak bu alanda da tasarımlar yapmıştır. Sokak sanatı üzerine workshoplar düzenlemiş, oturumlar yönetmiştir. 2017 yılında atölyesini taşıdığı İzmir Darağaç’ta hem bireysel hem de mahallenin sanat kolektifi ile beraber çalışmalarına devam etmiş, 2020 yılından itibaren Ankara’daki atölyesinde sanat ve tasarım alanlarındaki üretimlerini gerçekleştirmektedir (<http-152>).

Cem Sonel 2022 yılının şubat ayında açmış olduğu “Bir ve Sıfır İki Eder” adlı kişisel sergisi ile hem grafiti hem de led panolardan oluşan çalışmalarını bir arada kurgulamıştır. Elektronik devrelerde ve bilgisayarlarda kullanılan ikili sayı sistemi, 1 ve 0 kullanarak verileri üretmektedir. Sıfır bir değer olarak ele alındığı ikili sistemden farklı olarak günlük yaşantımızda “yok” ve “hiç” anlamlarını karşılamaktadır. Felsefi olarak ise mutlak yokluk olarak ele alınan sıfırın göreceli yokluğu ve hiçliği üzerine

yoğunlaşmaktadır. Sonel'in temsilinde varlık ve yokluk iki ayrı kavram olarak değil, birbirlerini var eden ve besleyen kavramlar olarak yer alıyor. Bu kavramlardan yola çıkarak bireysel sorgulamalarını gerçekleştiren Cem Sonel, Bu sorgulamaları sonucunda ortaya çıkan sanatsal üretiminde ise sokaktan beslenmektedir (http-153).

Irmak Özel, Cem Sonel'in sergisi ile ilgili hazırladığı haberinde "sokağın ruhu, renkleri burada" (http-154) demektedir. Sokakta oynamış, sokakta büyümüş bir nesil olarak, sokak sanatı doğal bir tavra dönüşmektedir. Sergide yer alan, pizza kutusu üzerine akrilik boya ile yapılmış "Ne Kadar Dönersen Dön Götün Hep Arkada Kalır" isimli iş, malzemesi ve ismiyle sokağı yansıtır (Bkz. Görsel 3.59.). Irmak Özel; "Sokak orada, ağzıyla, duruşuyla, neon renkleriyle galerinin ortasında parlıyor" (http-154) diyerek "alt kültür" olarak tabir edilen sokağa ve sokak sanatına ait renklerin ve jargonun, galerinin steril duvarları arasındaki çarpıcılığını aktarmaktadır.

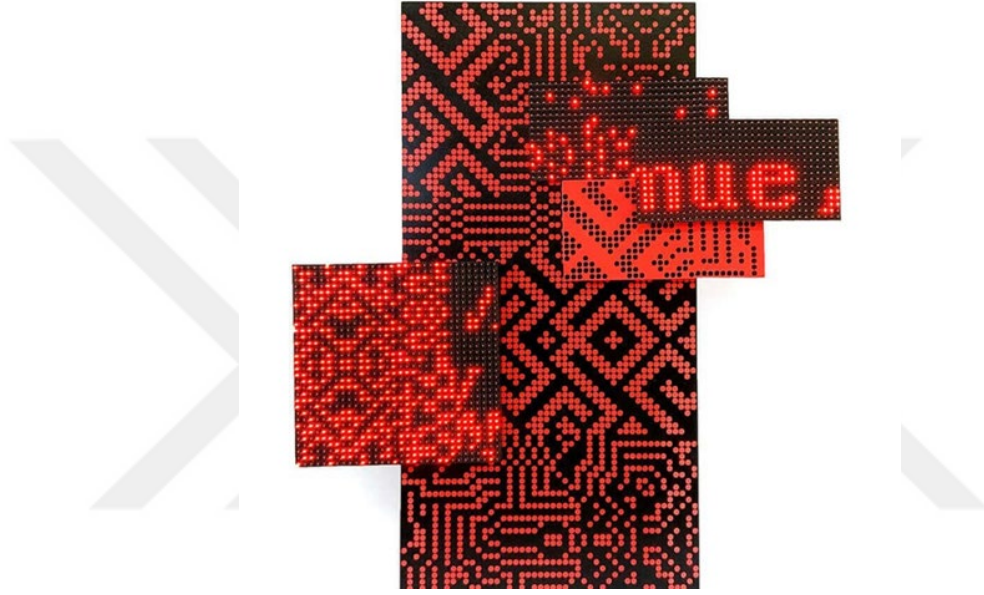


Görsel 3.59. Cem Sonel, "Ne kadar dönersen dön götün hep arkada kalır" 34,5 x 34,5 x 4,5 cm, Pizza Kutusu Üzerine Akrilik, 2020

Sergide, sokaktan tanıdık olan başka bir malzeme ise "Code of Conquer" (Zaptetme Kodu) projesinin parçası olan LED tabelalardır (Bkz. Görsel 3.60., 3.61.). Yeniden yorumlanarak düzenlenmiş olan ışıklı tabelalar ve çalışma pratiğinde yer alan ikili sayı

sisteminin algoritması Sonel için yaşamdaki seçeneklere işaret etmektedir. LED ile çalışma fikri hücresel otomatlarla karşılaştığında fikrinin derinleşmesine neden olmuştur. Cem Sonel, Özel ile yaptığı söyleşide şöyle ifade etmiştir;

Bu bir bilgisayar yazılımı değil ama sonu başı olan çok büyük bir döngü. Yaptığımız her hareketin altında çalışan algoritmik kodlar var. Benim bir an sonra ne olacağını belirleyen şey, o anda evremdekilerle ilişkim, etkileşimim. Bir şeyin bir veya sıfır mı olacağını belirleyen şey, o an o şeyin sağında ve solunda bulunanlar. Seçenek dediğin şey de 1 ve 0 aslında(http-154).



Görsel 3.60. Cem Sonel, “First Daughter of Conquest”, 124cm. x 96 cm. x 10cm, Led Panel, Mdf Üzeri Neon Boya, 2019



Görsel 3.61. Cem Sonel, “İlk Temas_The First Contact” 80 cm. x 220cm. x 10 cm, Led Panel, Mdf Üzeri Neon Boya, 2019



Görsel 3.62. Cem Sonel, “Bir ve Stır İki Eder” Sergisinden genel görünüm, 2022

3.17. Ahmet Güneştekin

1966 Batman’da doğan Ahmet Güneştekin, çocukluğunun ilk dönemlerinden başlayarak dengbêjlerin anlattığı hikâyelerin ve söylediği şarkıların yarattığı ses dünyasının içinde büyümüş olduğunu ifade eden sanatçı ses ve sözlerin tekrarına dayalı olan bu sözlü aktarımlardan etkilenerek genç yaşta mitolojik öğelerle tanışıp resim yapmaya başlamıştır (http-155).

1997’de halen yaşamakta olduğu İstanbul’a taşınarak Beyoğlu’ndaki ilk atölyesinde, biçim, materyal ve yüzeyle ilişki kurma yollarını araştırmış, farklı üretim teknikleri denemeye başlamıştır. Tuvaller rölyefe dönüşmüştür. Sanatçının resim yüzeyinden giderek taşan formları kimi çalışmalarında heykelsi yerleştirmelere dönüşmüştür. 2012 yılında gerçekleştirdiği “Yüzleşme” adlı sergi, Güneştekin’in İstanbul sanat çevresinde tanınmasını sağlamıştır.



Görsel 3.63. Ahmet Güneştekin, “Pegasus’un Doğuşu”, 140cm. x 190cm. x 22 cm., Karışık Teknik, 2012

Galerie Michael Schultz'un Berlin'de 2017'de açtığı Güneştekin'in arşivinden seçilmiş işlerle on yıla yayılan sanatsal üretimini bir araya getirmiştir. Güneş Yolu sergisi kumaşa müdahaleyi de dahil ederek genişlettiği malzeme kullanımıyla mitolojileri gündelik yaşama taşımıştır.



Görsel 3.64. Ahmet Güneştekin, “Anka’nın Külleri”, 180cm. x 240 cm., Kırkyama, 2016

Sanatçı, 2018’de Contemporary İstanbul’da yer almış olan “Ölümsüzlük Odası” adlı enstalasyonunun, Göbekli Tepe’deki kazılarda ortaya çıkan buluntuların morfolojik ve anlamsal yönlerini araştırmakta olduğunu belirtmiştir(http-156). Çalışma, masalların ve mitolojik öykülerin ifadesi olarak kullanılmış olduğu belirtilen(http-155), adeta ikonlaşmış bir sembol haline gelen kurukafalardan oluşmaktadır. “Ölümsüzlük Odası” gerek büyük boyutları ve parlak renkleri, gerekse barındırdığı sembollerin rahatsız edici sivrilikleriyle dominant bir görüntü sergilemektedir.

Güneştekin’in, 2020’de Pilevneli Project’ te yer almış olan “Hafıza Odası” adlı sergisi kişisel sayfasında şu şekilde tanıtılmıştır;

“2020-Pilevneli Project’te gerçekleştirilen Hafıza Odası, farklı ifade araçlarından yararlandığı işlerini bir araya getirerek sanatçının çağrıştıran nesneleri kullanma biçimlerini, malzemeleri düzenleme ve üretme pratiğini sergiler. Bellek politikalarının sorgulandığı sergi, Güneştekin’in kişisel ve sıradan olanı siyasi ve toplumsal olgularla birbirine nasıl işlediğine odaklanır” (http-156)

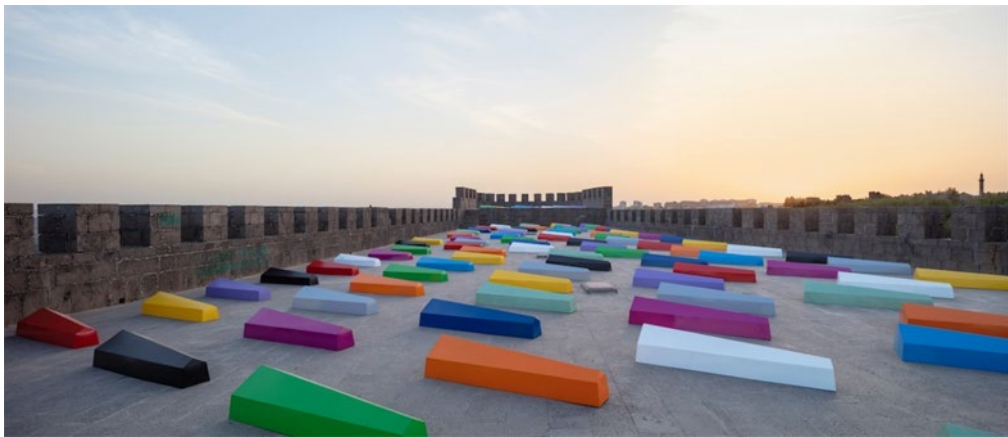
“Hafıza Odası” 2021 yılında Diyarbakır’da Keçi Burcu’nda sergilenmiştir. Sanatçı “Bu coğrafya benim mahallem, ailem. Dünyanın her tarafında sergi yaptım ama şimdi aileme geldim, yaptıklarımı ailem beğensin istiyorum” (http-157) diye ifade ettiği Diyarbakır’ın Sur ilçesinde bulunan Keçi Burcu, bölgede 2015 yılında başlatılan

operasyonlarda kapatılmış aynı zamanda da bir sınır görevi görmüştür. Hem Diyarbakır'ın hem de Keçi Burcu'nun toplumsal hafızasında, siyasi, etnik çatışmalar, ölümler ve faili meçhuller bulunur. Güneştekin'in sergisinde “Kayıp Alfabe”de faili meçhul cinayetlere kurban giden ya da gözaltında kaybedilen yaklaşık 700 kişinin isimlerinin bulunduğu sokak, park, meydan tabelaları yer almaktadır (Bkz. Görsel 3.65.).



Görsel 3.65. Ahmet Güneştekin, “Kayıp Alfabe”, Enstalasyon, 400cm. x 1200cm. x 140cm., 2021

Tarihi burcun terasında, renkli tabutlardan oluşan “Çürüme” adlı eser yer alırken, burç tüneline, 12 Eylül 1980 darbesinden sonra yapılan işkenceler ile sembolleşen Diyarbakır 5 No’lu Cezaevi’nde yaşananların anlatıldığı ışık ve ses enstalasyonu bulunmaktadır (Bkz. Görsel 3.66.) (http-158). Buluntu objeler ile oluşturulmuş olan “Yoktunuz” adlı enstalasyon ve yüzlerce lastik ayakkabıdan oluşan “Hafıza Tepesi” de dikkat çekmiş olan diğer eserlerdendir.



Görsel 3.66. Ahmet Güneştekin, “Çürüme”, Enstalasyon, 2017

Serginin açılış töreni siyasiler, sanat çevresi, iş insanları ve gazetecilerin bulunduğu kalabalık bir grupta gerçekleştirilmiştir. Açılışın halaylar eşliğinde, kutlama havasında

bir tören ile yapılması ise tepki çekmiştir. Bu konuda getirilen eleştirilerden en yumuşak olanı Anet Sandra Açıkgöz tarafından yazılmış olan, “Bir Yabancı’nın Tutamadığı Yas”(http-159) başlıklı yazısıdır. Ozan Ünlükoç’un ‘argonotlar.com’da yayınlanmış olan eleştiri yazısı sergi ile ilgili görüşlerini aldığı pek çok sanatçı, yazar ve gazetecinin cevaplarından oluşmaktadır. Örneğin sanatçı Fatoş İrwen; “... Güneştekin sergisiyle ‘katliam kutlaması’na, ‘Soykırım Kutlaması’na dönüşen bu görüntüler kadar canımı pek az şey yaktı. Etik-politik olarak çok kısa söylemeliyim ki; Güneştekin bu sergisiyle devletin, sistemin yarattığı hafızanın pekiştiricisi rolünü üstlenmiştir ne yazık ki...” demiştir. Gazeteci Evrim Kepenek ise düşüncelerini şöyle ifade etmiştir;

“Sur bir podyuma dönüştürülmüş ve gidenler de en “parlak” fotoyu verme derdinde gibilerdi. Yansıyan buydu en azından. İstanbul’dan giden bir grup insanın tepinmesini, renkli tabutlar arasında çektiği fotoğrafları gördük. (...) Güneştekin’in çalışması beni rahatsız etti, (...) Bu beni, estetik tarzıyla, konuya yaklaşım tarzıyla, asıl konunun hiç konuşulmaması, gündem olmamasıyla rahatsız etti. Acıların hafızasından daha çok acıların “unutuluşuydu” sanki” (http-158).

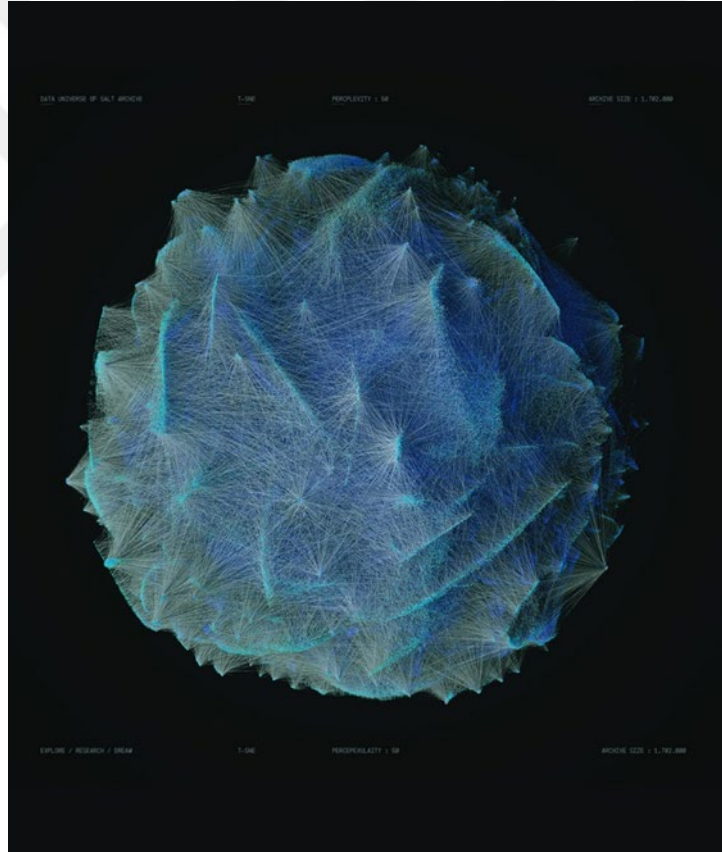
3.18. Refik Anadol

1985 doğumlu Refik Anadol medya sanatçısı, yönetmen ve makine zekâsı estetiğinde öncüdür. Halen, Refik Anadol Studio ve RAS LAB'nin sahibi olduğu ve işlettiği Los Angeles, California'da ikamet etmektedir. Anadol aynı zamanda UCLA (University of California-Los Angeles) Tasarım Medya Sanatları Bölümü'nde öğretim görevlisidir ve buradan ikinci Güzel Sanatlar Yüksek Lisans derecesini almıştır (http-160).



Görsel 3.67. Refik Anadol, “Machine Hallucination”, 3d Video Haritalama, 2019

Anadol'un çalışmaları, sanat, bilim ve teknolojinin kesiştiği yerdedir. Veri=boya, algoritma=fırça, mimari yapılar=tuval olmuştur. Algoritmalar aracılığıyla yeniden yaratılan veriler sergilendikleri alanda izleyicileri kuşatan, duvardan duvara, tavandan tabana kadar yayılan bir sanal mekân oluşturmaktadır (Bkz. Görsel 3.67.) (<http-161>). Refik Anadol, görünmeyeni görünür hale getirmek için heyecan duymaktadır. Bu konuda veri teknolojisini ilham veren bir derinliğe sahip malzeme ve olanak zenginliği olarak ele almaktadır. Örneğin; bir şehrin rüzgâr verisini kullanarak görsel, dinamik bir forma dönüştürmek için yazılımlar²³ yardımıyla çalışmaktadır. Verileri işlemekten geçirerek ortaya çıkan ilişki ağlarını, benzerlikleri, farklılıkları, her yönüyle gösterebilen sanatsal çıktıları haline getirmektedir.



Görsel 3.68. Refik Anadol, Makine zekâsı ile oluşturulmuş Salt arşivinin data evreni, 2017

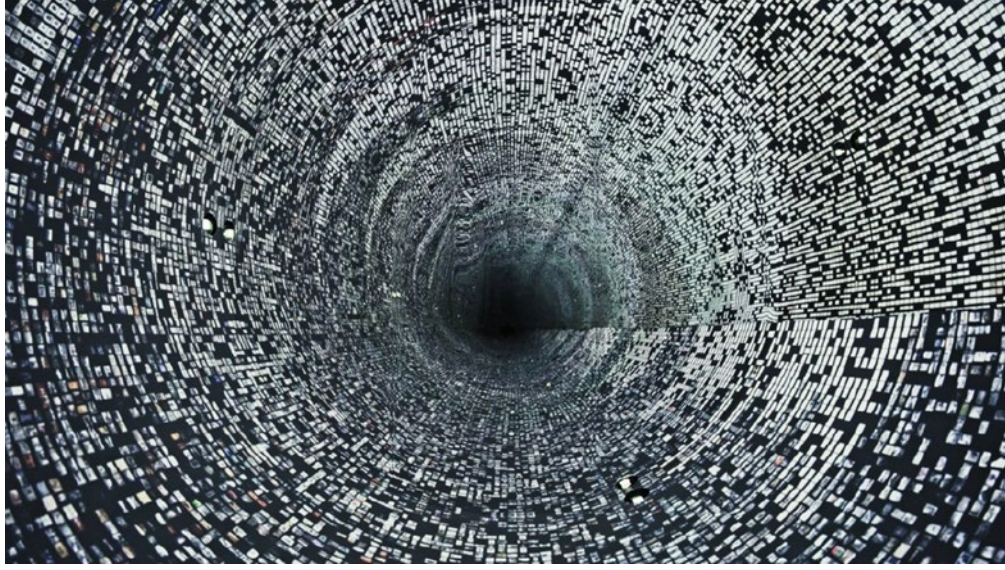
²³ Örneğin; Ian Goodfellow ve arkadaşlarının 2014 yılında buldukları GAN ve Philip Isola'nın Pix2Pix'i gibi programlar sayesinde herhangi bir datanın -okyanus dalgasından bir şehre dair atılan tweetlere, sosyal medyadaki manzara fotoğraflarına- heykelini yapmak mümkün (<http-162>).



Görsel 3.69. Refik Anadol, “Arşiv Rüyası”, interaktif video yerleştirme, 2017

Anadol, her yerde bulunan bilgi işlemin olasılıklarını ve yapay zekâ çağında insan olmanın ne anlama geldiğini sorgulamaktadır. Makinelerin günlük yaşamımıza egemen olduğu günümüzde, zaman ve mekân algısının ve deneyiminin nasıl değiştiğini araştırmakta olduğunu dile getirmiştir. Dijital çağın ve makine zekasının dinamik bir alan algısı sunan zenginleştirilmiş sürükleyici ortamlar yaratmak için yeni bir estetik tekniğe izin verme biçimleriyle ilgilenmekte olduğunu belirtir (http-163).

2017’de ilginç çalışmalarından biri SALT arşivindeki 1,7 milyon verinin yapay zekâ aracılığıyla, özelliklerine göre sınıflandırılması ve interaktif (etkileşimli) bir medya enstalasyonuna dönüştürülmesi olmuştur (Bkz. Görsel 3.69.). Tavanı ve tabanı aynadan oluşan silindirik bir oda inşa ederek mekânı sınırsızlaştırarak arşivin evrenini deneyimlemeye açmıştır. Anadol 1,7 milyon veriyi tarayan, sınıflandıran, ilişkilerini kuran ve bir nevi öğrenen makinenin, işin sonunda rüya görüp göremeyeceğini de sorgulamıştır. Bunun üzerine havayolu şirketlerinin yüz tanıma algoritmaları gibi farklı sistemlerden yararlanarak, makine zekasının öğrendiği veriler ile gerçeğine çok benzeyen yeni verileri oluşturmasını sağlamış ve rüya gördürmeyi başardığını söylemiştir (http-163). *Arşiv Rüyası*, izleyici tarafından etkileşimli olarak deneyimlenebildiği gibi, müdahale edilmediğinde “rüyaya dalarak” belgeler arasındaki beklenmedik ilişkileri ortaya çıkarmaktadır (Bkz. Görsel 3.70.) (http-163).



Görsel 3.70. Refik Anadol, “Arşiv Rüyası”, interaktif video yerleştirme, 2017

Anadol, “post-dijital mimari” olasılığını öne sürdüğü hem iç hem de dış mimari öğelerin işlevlerini yeniden tanımlamaya girişerek izleyiciyi alternatif gerçeklikleri hayal etmeye davet etmektedir. Bu alternatif gerçeklik denemelerinde, sanatın klasik malzemelerinin dijitalleşerek sınırsızlaşması gibi mimarinin alışılmış unsurları olan duvarlar da sonsuzluğa açılmaktadır (http-160).

Anadol, 2018’de Pilevneli Gallery’de yer alan “Eriyen Hatıralar” serisi ile bu kez insan beyninin anılar ve hatırlama konusundaki çalışma biçimini izlenebilir bir yapıya dönüştürmüştür. Serginin basın bülteninde eserler ile ilgili şöyle söz edilmiştir;

Bir anıyı hatırladığımız esnada beynimizde oluşan hareketlerin Kaliforniya Üniversitesi nöroloji laboratuvarlarında kullanılan üstün araştırma odaklı bir beyin dalgası sensörü aracılığıyla algoritmalarla dönüştürülmesi fikrinden yola çıkarak üretti. Hatıraların içeriğine değil de hatırlama eyleminin beynin karanlık odalarında yol açtığı titreşimlere odaklanarak oluşturulan bu algoritmalar, aynı zamanda çağdaş sanatta temsil konusunu yeni bir boyuta taşıyan görsellerin yapı taşları (http-164).

İzleyiciler bu sergide yer alan heykelleri ve üç boyutlu tuvaleri, mimari ölçekli LED ekranlarda ışık ve projeksiyonlar eşliğinde deneyimlemişlerdir (Bkz. Görsel 3.71.). Anadol’un mekâna özel görsel/işitsel performansları, 17. Uluslararası Mimarlık Sergisi (Venedik Bienali), Victoria Ulusal Galerisi, Walt Disney Konser Salonu, Hammer Müzesi, Dongdaemun Design Plaza gibi dünya çapında ikonik simge yapılar, müzeler ve festivallerde yer almıştır. Katıldığı uluslararası sanat etkinliklerinden bazıları ise şöyledir;



Görsel 3.71 Refik Anadol, “Eriyen Hatıralar”, 2018.

Artehouse, The Centre Pompidou, The Portland Building, Daejeon Museum of Art, Floransa Bienali, Art Basel, OFFF Festivali, Uluslararası Dijital Sanatlar Bienali Montreal, Ars Electronica Festivali, l'Usine | Cenevre, Arc De Triomf, Zollverein | SANAA Tasarım Okulu Binası, santralistanbul Çağdaş Sanat Merkezi, Açık Hava Vizyon Festivali, İstanbul Tasarım Bienali, Sidney Kent Sanatı ve Lichttrouten.

Anadol, Refik Anadol Studio çatısı altında üretimin her aşamasında farklı mesleki ve kişisel geçmişlere sahip tasarımcılar, mimarlar, veri bilimcileri ve araştırmacılar ile çalışmaktadır. Üyeleri on farklı ülkeden gelmekte olan Stüdyo’da staj programı sayesinde çeşitli kişisel deneyimlerden, değerlerden ve dünya görüşlerinden gelen gençlere de mentorlük yapma konusunda kararlı olduğunu belirtmiştir([http-160](http://160)). Anadol, eserlerini NFT olarak Metaverse üzerinden de sergilemektedir.

3.19. Ahmet Doğu İpek

Ahmet Doğu İpek (1983) Adıyaman’da doğmuştur. Marmara Üniversitesi Resim Bölümü’nden mezundur. 2012 yılında Sanatorium’da gerçekleşen ilk kişisel sergisinin ardından resimlerinin yanı sıra yerleştirmeleri de içeren çok kapsamlı ikinci kişisel sergisi 2017 yılında Galata Rum Okulu’nda; Galeri Nev İstanbul’daki ilk kişisel sergisi ise 2019’da gerçekleşmiştir. 2018 yılında *Günler* serisinden 89 çalışmasını içeren ve seriyle

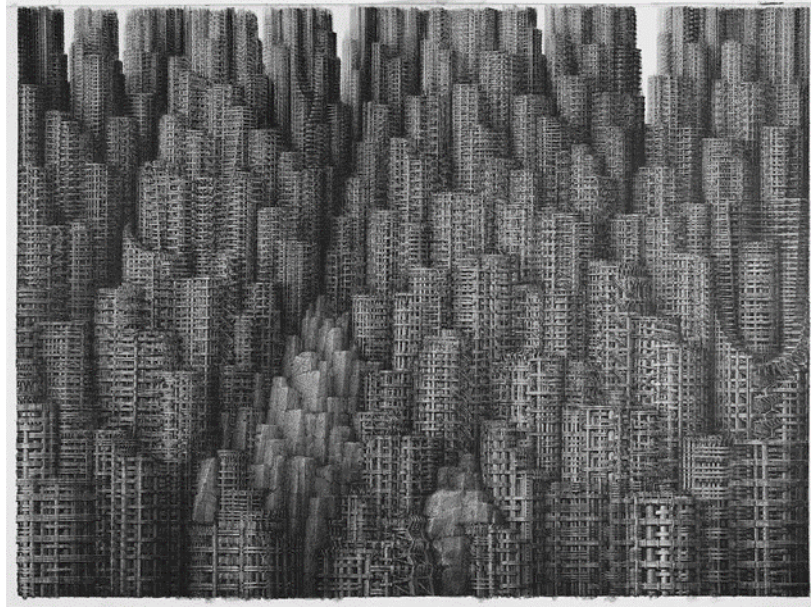
aynı başlığı taşıyan kitabı, SAHA Derneği'nin desteğiyle yayımlamıştır. 2021 yılında ise eserlerinden bir seçki Phaidon Press tarafından hazırlanan *Vitamin* serisinin yeni edisyonu *Vitamin D3 (Today's Best in Contemporary Drawing)* adlı yayında yer almıştır. Grup sergilerinin gerçekleştiği yerler arasında Arter (İstanbul, 2022), Odunpazarı Modern Müze (Eskişehir, 2020), Abdülmecid Efendi Köşkü (İstanbul, 2019), Neues Museum Nürnberg (Nürnberg, 2018), ArtScience Museum (Singapur, 2015), Müze Evliyagil (Ankara, 2017), Mekan68 (Viyana, 2016), Baksı Müzesi (Bayburt, 2015) yer alır. Eserlerinin dahil edildiği kurumsal koleksiyonlar arasında ise Arter, İstanbul Modern ve OMM bulunmaktadır (http-165).



Görsel 3.72. Ahmet Doğu İpek, “Building porn #3”, Kâğıt Üzerine Suluboya, 2012

İtinai ve detaycı bir çalışma pratiğine sahip olan Ahmet Doğu İpek, kâğıt üzerine suluboya, mürekkep ve karakalem eserleri ruha dokunan meditatif yanlarıyla dikkat

çekmektedir. İpek, kent ve doğayla kurduğu ilişkiyi yalın ve derin bir dil ile izleyiciye yansıtır. Buna karşın kent ile ilişkili serilerinde monokrom, çok katmanlı ve karmaşık yapılar kentlerin yorucu ve sıkışık yığınlarını oluşturmuştur (Bkz. Görsel 3.72., 3.73.). İPEK, suluboya ve mürekkeple ürettiği işlerinin yanı sıra, çeşitli iş birlikleri çerçevesinde mekâna özgü işler ve farklı malzemelerle yerleştirmeler de gerçekleştirmiştir (<http-165>).



Görsel 3.73. Ahmet Doğu İpek, “Construction Regime - Self Portrait”, 125 cm. x 170 cm., kâğıt üzerine suluboya, 2019

İlk kişisel sergisinde yer alan “Konstrüksiyon Rejimi” serisindeki saldırgan yığınlar, sonraki çalışmalarında benzemezlerin bir araya gelerek birlikte yaşama ihtimalini ve melezleşmeleri sorgulayan işlere dönüşmüşlerdir (<http-166>). Odunpazarı Modern Müze’ nin (OMM) Ahmet Doğu İpek ile gerçekleştirdiği röportajında, sanatçı, 2011 yılından itibaren yapmış olduğu bina peyzajları ile ilişkisini şöyle dile getirmiştir;

Benim o resimlerim sonradan İstanbul’a gelmiş biri olarak, İstanbul’da yaşadığım o yoğunluğun ve sıkışmanın, kasvetli, kaotik ve abartılmış görselleri. Bu, kentin görüntüsünün doğrudan yansıması değil tabii ki, içindeyken hissettiğim yoğunluk ve sıkışma duygusunun yüzeye aktarımı aslında.

2000 ortalarından sonra inşaat ölçeği inanılmaz bir şekilde yukarı çekildi, inşaat sektörü ülkenin ekonomik lokomotifi haline geldi. Emek de, insan gücü de, para da oraya yığıldı. Ve o durunca bir sürü şey duruyor, şu an olduğu gibi(<http-166>).



Görsel 3.74. Ahmet Doğu İpek, 145 cm. x110 cm, Kâğıt üzerine suluboya ve altın tozu, 2016

2017’de Galata Rum Okulundaki “Günler” sergisi için üretilen "Repair" (Tamir) serisi, kendiliğinden oluşan formları anlama ve taklit etme çabaları üzerine kurulmuş, kaya kütlelerini küçük müdahaleler ile iyileştirmek ve işlevi olmayan kütleye anlam yüklemek gibi fikirlerle üretilen üç parçadan oluşmaktadır (Bkz. Görsel 3.74.). Değerli eşyaların tamirinde kullanılan kintsugi²⁴ tekniğini, kaya kütlelerini onarmak için tercih etmiştir (<http-167>).

Unlimetderag.com sayfasında Serra Yentürk, “Repair” serisi hakkında şunları ifade etmiştir:

Çatlakları gizlemek yerine, artık geri alınamaz hasarı cismin tarihinin parçası haline getirecek bir müdahaleyi seçiyor. Bir kez daha geçmişle okumak gerek bu hamleyi: Olanların inkârı veya eldekinin büsbütün gözden çıkarılması yerine, her şeye rağmen süren varlığa hürmet ve hasarın onarımı için kişisel bir arzu, umut gibi.

²⁴ “Altınla birleştirme” anlamına gelen kintsugi, geleneksel bir Japon restorasyon/onarım tekniğidir. Kırılan nesne (çoğunlukla porselen) çatlaklarını daha da belirginleştiren altın, gümüş ya da platin tozu ve reçine ile yapıştırılır. Teknik kusursuz güzelliğin değil, kırılan, hasarlı ya da kusurlu olanın tamirinin ona eskisinden çok daha fazla değer ve güzellik katacağı ile ilgili felsefi bir yaklaşımla (wabi-sabi) özdeşleştirilir.



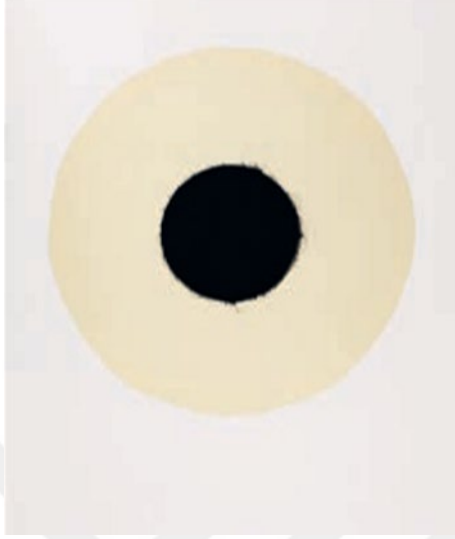
Görsel 3.75. Ahmet Doğu İpek, “KÖK 1”, 37cm. x 25cm. x 23cm. Ceviz Ağacı Kökü ve Taş, 2019

Galeri Nev’de 2019’da açılmış olan “Aşı” isimli sergide sanatçı, ağaç kökleri ve taşların doğal birlikteliklerini heykelsi formlar halinde sunmuştur. Buluntu olan bu objeler -köklerin sardığı bir taş, ya da taşın sıkıştığı kökler- küçük müdahalelerle son şeklini almıştır (Bkz. Görsel 3.75.).

Sanatçının Arter’de sergilenmekte olan son dönem çalışmaları “Başımızda Siyahtan Bir Hale” kum fırtınası, yanardağ patlaması, heyelan ve güneş tutulması gibi doğa olaylarından yola çıkan resimler, çizimler, yerleştirmeler ve video eserler, insan ölçeğini aşan görkemli varoluşlarıyla hem büyüleyici hem de ürkütücü bir nitelik üstlenen bu fenomenleri soyut bir dille yorumlamaktadır (http-168). Sanatçının şiirsel anlatımı siyahın içinden doğan ya da siyah tarafından yutulan formların, hislere dönüşmesini sağlamaktadır (Bkz. Görsel 3.76., 3.77., 3.78.). Sergi, ismini Edip Cansever’in “Tragedyalar III” şiirinden ödünç almaktadır.



Görsel 3.76. Ahmet Doğu İpek, “Caecus Volcano”, 370 cm. x 125 cm., Kâğıt Üzerine Füzün, Mürekkepli Kalem, Yapışkanlı Harfler, 2022



Görsel 3.77. (Solda) Ahmet Doğu İpek, “Çok Uzaktan ve Hep”, 142 adet; her biri 76 cm. x 56 cm. Kâğıt Üzerine Yağlıboya, Keten Yağı ve Kuru boya 2020–2022

Görsel 3.78. (Sağda)(Detay) Ahmet Doğu İpek, “Çok Uzaktan ve Hep”, 142 adet; her biri 76 cm. x 56 cm. Kâğıt Üzerine Yağlıboya, Keten Yağı ve Kuru boya 2020–2022

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

““Sanat” diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır”

E.H. Gombrich

4. BİREYSEL ÇALIŞMALAR

Gombrich’in çokça alıntılanmış olan sözüne referansla; sanatı tanımlarken kesin çizgilerle ve sınırlarla ayırmanın mümkün olamayacağı, sanatçıların kendilerini ifade yöntemlerinde de sınırlama ve tanımlamaların içinde bulunduğumuz dijital çağda sınırsız iletişim, etkileşim, olanak ve olasılıklar arasında pek de mümkün olamayacağı düşünülmektedir. Çok dilli ve çok kültürlü dünyada sanatçının da çok dilli olması kaçınılmazdır (Ancak küreselleşme politikalarının ve internetin sağladığı iletişim olanaklarının çok kültürlü ve çok katmanlı yapıları giderek aynı potada eritme ve tek tipleştirme tehlikesini göz ardı etmemek, kültürlerin kendi özelliklerini de koruyabilmesi adına çalışmalar yürütmek gerekliliği değerlendirilmelidir). Disiplinlerarası çalışmaların artık sanatın doğası niteliğinde görülebileceği bu dönemde dijital teknolojilerin sanat alanında sunduğu sınırsız olanaklar da farklı disiplinlerin birbiriyle ilişkilendiği yeni alanlar oluşturmaktadır. Araştırmacı da bu alanları tanımak ve uygulamak yönünde çalışmalarını heyecanla devam ettirmektedir.

1983 doğumlu olan araştırmacı “Y Kuşağı” olarak adlandırılan kuşağa dahildir. Y kuşağı dijital teknolojilerin başlangıcına ve gelişimine tanıklık etmiş, neoliberal politikaların uygulanmaya başladığı dönemde büyümüştür. 2000 ve sonrasını hazırlayan dönem olan 1990’larda yaşanmış gelişmelerden araştırmacının doğrudan etkilenmiş olması kimi zaman eser üretim süreçlerine ve konularına yansımaktadır. Araştırmada dönem olarak belirlenmiş olan 2000-2021 yılları arasında araştırmacı, güzel sanatlar fakültesine girerek resim eğitimi almış, ardından akademik olarak da sanat alanı içinde yer almış ve bu dönemde yaşanan dönüşümlere doğrudan tanıklık ederek içinde bulunmuştur. Araştırmacı bireysel çalışmalarında pentürün yanı sıra dijital çizim programlarını deneyimleme ve kendi üslubu ile örtüşecek yolları araştırmakta, fotoğraf, enstalasyon, kolaj gibi farklı malzeme ve uygulamaları ifade aracı olarak kullanmaktadır. Ayrıca lise öğrenimini seramik alanında tamamlamış olan araştırmacı üç boyutlu tasarımlarla da zaman zaman anlatım yolları aramaktadır.

Bu araştırmayla bağlantılı olarak araştırmacının dört ayrı konseptten oluşan bireysel çalışmaları dördüncü bölümde yer almaktadır. Araştırmacının, farklı dönemlerde yapılmış, sanatsal bakış açısı ve üslubundan örnekler sunabilecek çalışmaları, kişisel yaşantısından yola çıkarak yapmış olduğu çalışmalar; “Büyüdük Mü?”, “Yol”, “Analık Hali”, “Karantina” başlıkları altında sunulmaktadır.

4.1. Büyüdük Mü?

Çalışmaların oluşturulması sürecinde çoğunlukla gözleme dayalı ya da fotoğraf referanslı olarak çalışmakta olan Özdemir’in resimlerinde rastlantısal izlenimi veren lekeler ve tamamlanmamış öğeler izleyicinin tahminlerine ve hayal gücüne seslenirken, resmin konusuna dahil olan ‘an’ları da donmuş sahneler olmaktan çıkarmayı hedeflemektedir. Resimlerin oluşum süreçlerinde yeni ihtimaller yaratan boya katmanları konuya hizmet edecek şekilde gizlenir ya da ortaya çıkarılır. Kimi zaman deneyimler hata olarak adlandırılırsalar da bütüne muhakkak katkı sağlarlar. Hayata dair olan bu bakış açısı araştırmacının sanatsal çalışmalarına da taşınır ve istenmeyen unsurlar da yer yer görünür olurlar.

“Öğrenci” adlı çalışma foto-transfer yöntemiyle mukavva üzerine aktarılan, araştırmacının iki farklı öğrencilik dönemine (ilkokul, ortaokul) ait fotoğraflarından oluşmaktadır (Bkz. Görsel 4.1.). Kompozisyon oluşturulurken konuyu adeta çerçeveleyen konstrüksiyonlar, dönemin (90’lar) özelliği olan kentsel dönüşümleri ve hem neoliberal toplumun inşasını hem de resmin ana karakteri olan çocuğun büyüme sürecini alegorik olarak ifade eder.

Fotoğraftan çalışılmış olan “23 Nisan” adlı resimde tören için hazırlanmış ve giydirilmiş folklor kıyafetleri içinde iki kardeş, hatıra fotoğrafı çekilmesi amacıyla poz verdirilmiş ve bu zoraki durumdan da pek memnun görünmemektedirler. Çalışma yapılırken fotoğrafın yakaladığı o bir anlık duygu durumunu yakalamak ve orada o anda hissedebilmek adına olabildiğince hızlı çalışılmıştır. Bu karenin resmini yapana kadar neşeli bir fotoğraf olarak algılamış olan araştırmacı aslında bugün de tüketim çılgınlığının malzemesi haline gelmiş an(ı)lar ve anı yakalamak değil de kayıt altına almak arzusunun özellikle de çocukları benzer durumlarla başbaşa bırakmakta olduğu düşüncesindedir.



Görsel 4.1. Ç. Sezin Özdemir, “Öğrenci”, 33 cm. x 55cm., Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 2008



Görsel 4.2. Ç. Sezin Özdemir, “23 Nisan”, 18 cm. x 24 cm., Mukavva Üzerine Akrilik Boya, 2008



Görsel 4.3. Ç. Sezin Özdemir, “İsimsiz”, 70 cm. x 100 cm., Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 2008



Görsel 4.4. Ç. Sezin Özdemir, “Kardeşler”, 60 cm. x 80 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2008

Görsel 4.3 ve 4.4 yine hatıra amacıyla çekilmiş çocukluk dönemi fotoğraflarından çalışılmış ve fotoğraflar resim yüzeyine aktarılırken hafızada kalan anılar ile somut donelerin yer yer kesişip yer yer ayrıştığı kararsız alanlar yüzeye yansımıştır. Çocuk olmak, evlat olmak, kardeş olmak, öğrenci olmak, öğretmen olmak ve anne olmak gibi kişisel değişimlerin ve yaşamda aldığımız rollerin ayrı ayrı aktarıldığında çeşitli

manzaralar sunuyor olması fikri oluşmuştur. Hem oldukça kişisel hem de hemen herkese ait olabilecek tanıdık, klişeleşmiş pozlar resim yüzeyine taşınırken, çocuksu bir keşfetme arzusu hemen her resimde hâkim olmuştur.



Görsel 4.5. Ç. Sezin Özdemir, “Bayram”, 100 cm. x 120 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2013



Görsel 4.6. Ç. Sezin Özdemir, “Kızlar”, 35 cm. x 50 cm., Kâğıt Üzerine Akrilik ve Dijital Müdahale, 2021

“Kızlar” adlı resimde tarla ortasında poz vermiş dört kız kardeş ve bir bebekten oluşan grup, araştırmacının anne ve teyzeleri ile kendisidir. Ancak burada yer alan figürler, güçlü duruşu, zarif ruhu, yaratıcı doğası ile hayata anlam katan tüm kadınları

temsilen ve saygıyla yapılmıştır. Pek çok kültürde bereketi temsil eden buğdaylar arasında yer alan kadınlar her biri kendi özelliği ve özgünlüğü ile vardır. Ancak bir arada olmanın sessiz ve güçlü iletişimi de korunmaktadır. En sağdaki figür işçi eldiveni giydiği elinde çiçek tutmaktadır. Araştırmacı bu detayı 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Gününde (2021) tüm emekçi kadınlara ithafen eklemiştir.

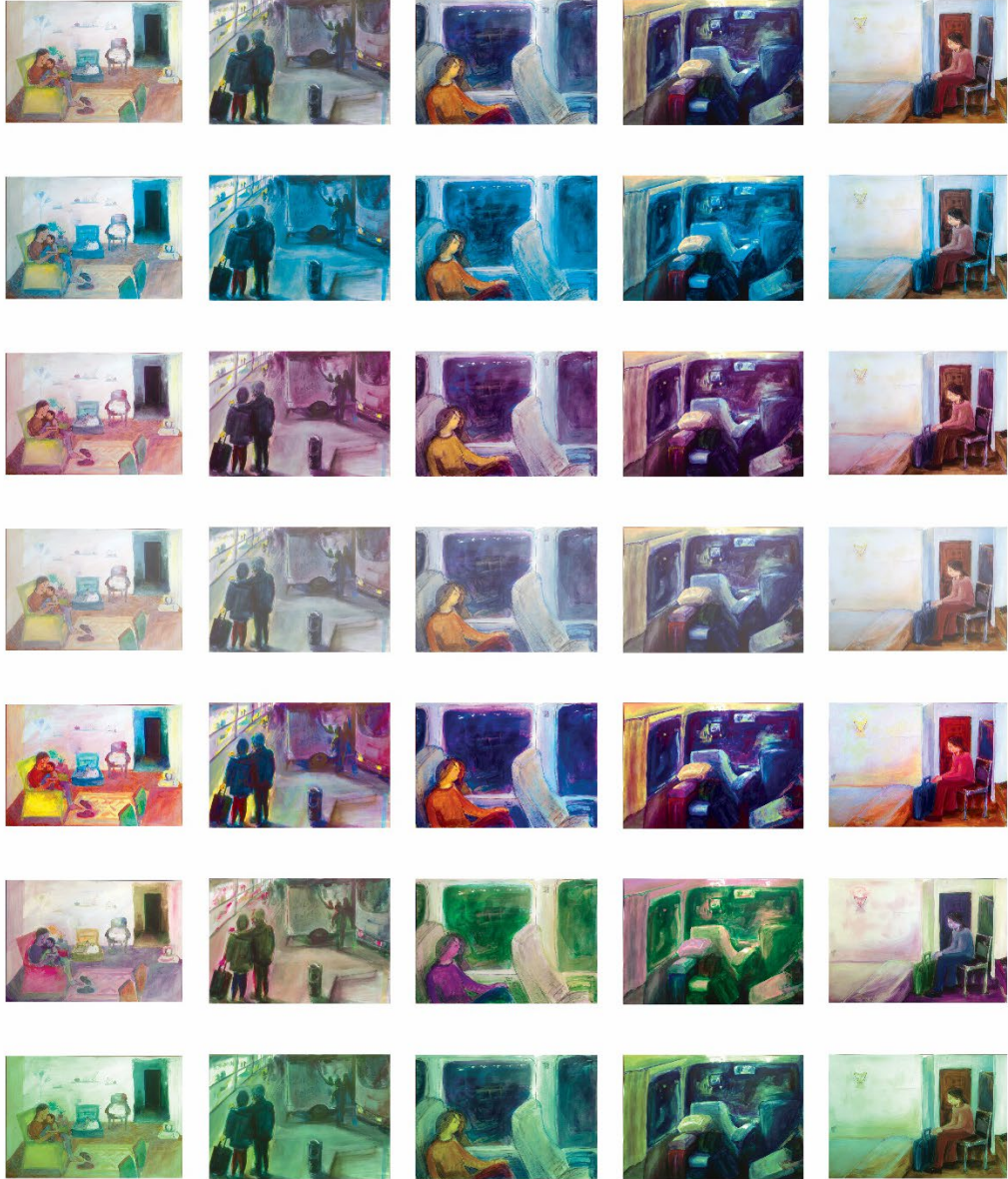


Görsel 4.7. Ç. Sezin Özdemir, “Uyku”, 100 cm. x 120 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2022

Görsel 4.7’de yer alan “Uyku” adlı çalışma anne ve çocuk arasındaki en huzurlu anlardan birine odaklanır. Resmin merkezinde anne kucağı yer almaktadır, figürlerin yüzleri önemli değildir. Burada yer alan sahne anne kokusu özlemiyle kurulmuş bir hayal mi, kucakta yatmakta olan çocuğun rüyayla karışık dinlenme anının yansıtılması mı, yoksa annenin çocuğunun en güvenli ve huzurlu anındaki pozunu mu? Sorular çeşitlendirilebilecektir ancak araştırmacı kendi çocukluğu, annesi ve bugünkü anneliği ile bağ kurmaktadır.

4.2. Yol

Bu araştırma kapsamında sergilenmesi planlanmış olan ikinci konsept “Yol” başlığı altında sunulmaktadır ve iki seri çalışmadan oluşmaktadır. Bunlardan ilki araştırmacının yaşadığı yerden farklı bir ilde çalışıyor olmasının bireysel yaşantısındaki etkilerini ele almaktadır. Rutin haline gelen yolculuğun aşamaları beş sahne ile anlatılmıştır (Bkz. Görsel 4.9, 4.10, 4.11, 4.12, 4.13). Tekrar eden diziler halinde sergilenmek üzere dijital olarak çoğaltılmıştır (Bkz. Görsel 4.8).



Görsel 4.8. Ç. Sezin Özdemir, “Gidiş”, 262 cm. x 281 cm. (her biri 35 cm. x 50 cm.), Kâğıt Üzerine Akrilik, 2022.

“Gidiş” adını taşıyan bu seriye konu olan yolculuğun, ufak tefek değişikliklerle sürekli olarak tekrar edilmesini, aynı yolun defalarca gidilmesini, aynı sahnelerin defalarca yaşanmış olmasını anlatmak amaçlanmıştır. Seride yer alan çalışmalar sırasıyla; anne ve çocuğun vedalaşmasını, terminalde otobüsün beklenişi, yolculuk esnasında otobüsün içi, servis aracı ve misafirhanede yer alan oda olarak betimlenmiştir. İlk resim olan ev içi sahnesinde sıcak renkler tercih edilmiştir. Merkezde açık olarak bekleyen valiz yer alırken anne ve çocuğa en uzak köşede ise kapı, soğuk, karanlık ve tedirgin edici bir unsur olarak betimlenmiştir. Beşinci resim olan “misafirhane” ise soğuk ve boş olmasına karşın figür bu boş odada bir kenara sıkışmış gibidir. İlk sahneden yer alan rahat koltuk yerine iğreti bir sandalyede her an kalkacak gibi oturmaktadır ve bu kez kapıya yakın konumuyla her an gitmeye hazır oluşu anlatılmak istenmektedir.



Görsel 4.9. (Detay)(Solda) Ç. Sezin Özdemir, “Gidiş” serisinden, 35 cm. x 50 cm., Kâğıt Üzerine Akrilik, 2022.



Görsel 4.10. (Detay)(Sağda) Ç. Sezin Özdemir, “Gidiş” serisinden, 35 cm. x 50 cm., Kâğıt Üzerine Akrilik, 2022.



Görsel 4.11. (Detay)(Solda) Ç. Sezin Özdemir, “Gidiş” serisinden, 35 cm. x 50 cm., Kâğıt Üzerine Akrilik, 2022.



Görsel 4.12. (Detay)(Sağda) Ç. Sezin Özdemir, “Gidiş” serisinden, 35 cm. x 50 cm., Kâğıt Üzerine Akrilik, 2022.



Görsel 4.13. (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Gidiş” serisinden, 35 cm. x 50 cm., Kâğıt Üzerine Akrilik, 2022

Diğer seri ise yol ve yolculuğu yaşam yolculuğu ile ilişkilendirir ve yolu betimleyen yatay bir çizgi oluşturmaya hedeflenerek düzenlenmiştir. Bu seri de yine beş ayrı çalışmadan oluşmaktadır ve “Yol” adını taşımaktadır (Bkz. Görsel 4.14.).



Görsel 4.14. Ç. Sezin Özdemir, “Yol”, 25 cm. x 187 cm. (her biri 25 cm. x 35 cm.), Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 2022



Görsel 4.15. (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Yol” serisinden, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 2022

Çocukluk (Bkz. Görsel 4.15), ergenlik (Bkz. Görsel 4.16), gençlik (Bkz. Görsel 4.17), aşk (Bkz. Görsel 4.18) ve aile (Bkz. Görsel 4.19) gibi temaları içeren beş adet çini mürekkebi ile çalışılmış resimden oluşmaktadır.



Görsel 4.16. (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Yol” serisinden, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 2022



Görsel 4.17. (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Yol” serisinden, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 2022



Görsel 4.18. (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Yol” serisinden, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 2022



Görsel 4.19. (Detay) Ç. Sezin Özdemir, “Yol” serisinden, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 2022

4.3. Analık Hali

Üçüncü başlık olan “Analık Hali” nde ise 657 sayılı Devlet Memurları Kanunu ve 4857 sayılı İş Kanunu’nda yer alan ifade başlığa taşınmıştır. Kadın çalışanın anne olduğunda karşılaştığı kanunlar, sınırlar ve çifte standartlara dikkat çekilmek istenmiştir. Bu başlıkta yer alan iki çalışma enstalasyon olarak tasarlanmıştır. “Annelik Kurumu” adını taşıyan ilk çalışmada genellikle resmî makam odalarının duvarlarında karşılaşılan makam panoları kullanılarak insani olan ve kurumsal olanın kesiştiği ve zaman zaman çatıştığı bürokratik süreçler vurgulanmak istenmiştir (Bkz. Görsel 4.20). Tercih edilen ten rengi suni deri insaniliğe daha çok vurgu yapmak ve maskülen devlet yapısının sistemleri içinde dışı bir görünüm ile cinsiyet eşitliği sorgulaması hedeflenmektedir. Sutyenin emzirme sutyeni olarak tercih edilmesi ortaya çıkan eşitsizlikleri kadının annelik fonksiyonunu da vurgulayarak ortaya koymak ve anne ile bebek arasındaki en özel anların da resmî kurumlarca belirlenen çerçevelere uymasının beklenmesi vurgulanmaktadır.



Görsel 4.20. Ç. Sezin Özdemir, “Annelik Kurumu”, 50 cm. x 80 cm., Kontrplak, Kapitone Suni Deri, Elyaf, Emzirme Sutyeni, Çerçeve, 2022

Kadın çalışanların hakları yanı sıra dünyaya yeni gelmiş bir bebeğin haklarını da belirleyen iş kanunlarını ve bu kanunlarda yer alan işçi ve memur bebeklerinin maruz kaldığı çifte standardı konu edinen “Yenidoğan” adlı çalışmada ise aynı ebattaki iki zıbın üzerine 657 sayılı Devlet Memurları Kanunu’nun 104. Maddesinde yer alan emzirme hakları ile ilgili düzenleme ve 4857 Sayılı İş Kanunu’nun 74. Maddesinde yer alan emzirme hakları baskı olarak alınmıştır (Bkz. Görsel 4.26.).



Görsel 4.21. Ç. Sezin Özdemir, “Yenidoğan”, yaklaşık 40 cm. x 40 cm., Zıbın Üzerine Baskı, 2022

“XL” adlı çalışmada ise kıyafetini dolduramamış bir makam sahibi görülmektedir. Havada asılı duran pirinç isimlik, önünde duran makam aracı, sırtını döndüğü balonlu, bisikletli hayat, hiçbiri ona ait değildir sanki. Makam aracı ve figür arasında duran kırmızı kurdele ise gösteriş adına yapılan açılışların kordonudur.



Görsel 4.22. Ç. Sezin Özdemir, “XL”, 85 cm. x 100 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2016

4.4. Karantina

Dördüncü başlık, “Karantina” ise tüm dünyayı etkilemiş olan Covid19 Pandemisi döneminde ortaya çıkmış, birbirinden bağımsız çalışmalardan oluşmaktadır. Hayatın her alanını etkilemiş ve sekteye uğratmış olan bu dönemde araştırmacı çalışmalarını ev şartlarında gerçekleştirmiş ve karşılaştığı imgelerin kendisinde uyandırdığı hislerden yola çıkarak çalışmalarını gerçekleştirmiştir.



Görsel 4.23. (Solda) Ç. Sezin Özdemir, “Hatıra-1”, 110 cm. x 120 cm., Tuval Üzerine Akrilik, 2012

Görsel 4.24. (Sağda) Ç. Sezin Özdemir, “Hatıra-2”, 80 cm. x 90 cm., Tuval Üzerine Akrilik, 2012

İlk çalışma (Bkz. Görsel 4.25), daha önce tuval üzerine akrilik olarak çalışılmış olan “Hatıra” serisine ait iki çalışmanın (Bkz. Görsel 4.23, 4.24) dijital olarak bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Hatıraların zamanla hafızada bulanıklaşması, karıştırılması, sanki o anı yaşamış gibi hatırlanmasını anlatan çalışma aynı zamanda araştırmacının dijital teknikleri kendi çalışmalarına ve diline uyarlama arayışlarından da biridir.



Görsel 4.25. Ç. Sezin Özdemir, “Hatıra”, Dijital Kolaj, 2022

Görsel 4.26 ve 4.27’de desen çalışmaları yer almaktadır. Model olarak evde kalmaktan sıkılmış ve adeta eriyip akmış olan evin büyük çocuğu görülmektedir. Uzun süren kapanma dönemlerinde çoğu evde yaşanan sıkılma ve sıkışmanın benzer olduğu düşünülmektedir. Görsel 4.28’de telefon ekranında çalışılmış bir desen görülmektedir. “Ondan Sonra” ismiyle küçük bir söz oyunuyla hem pandemi sonrasına hem de çocukların yatma saati olan 22.00’ye gönderme yapılmıştır.

Görsel 4.29, 4.30 ve 4.31’de ise pandemi dönemindeki fotoğraf çalışmalarına yer verilmiştir.



Görsel 4.26. Çağıl Sezin Özdemir, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt Üzerine Kara Kalem, 2021



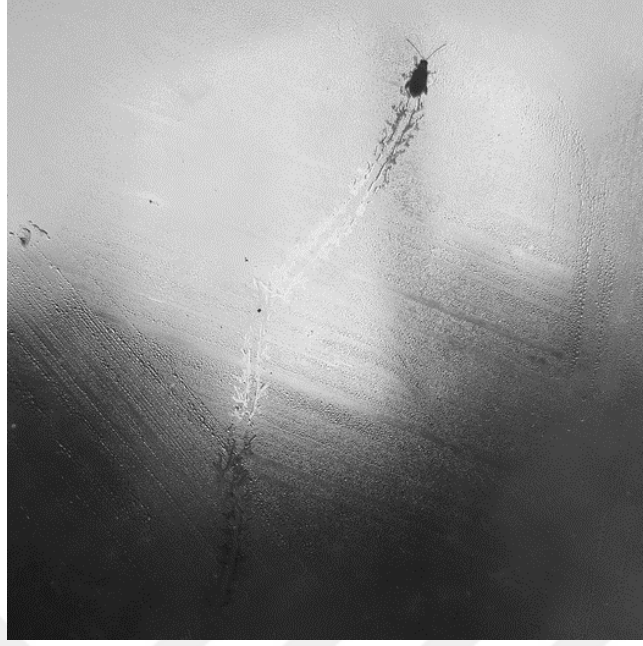
Görsel 4.27. Çağıl Sezin Özdemir, 25 cm. x 35 cm., Kâğıt Üzerine Gri Markör, 2021



Görsel 4.28. Ç. Sezin Özdemir, “Ondan Sonra”, Sketchbook-Pro (dijital çizim uygulaması), 2020



Görsel 4.29. Çağıl Sezin Özdemir, 20 cm. x 20 cm., Dijital Fotoğraf, 2021



4.30. *Çağıl Sezin Özdemir, 20 cm. x 20 cm., Dijital Fotoğraf, 2021*



4.31. *Çağıl Sezin Özdemir, 20 cm. x 10 cm., Dijital Fotoğraf, 2021*

SONUÇ

Araştırmanın konusu belirlenirken içinde bulunduğumuz döneme (2000-2021) dair genel bir okuma yapmak, resim sanatı özelinde, güncel sanatın Türkiye’de süregelen oluşumlarını ortaya koymak amaçlanmıştır. Dönemin ele alınabilmesi için öncesinde yaşanmış önemli politik, ekonomik ve sosyo-kültürel olaylar değerlendirilmiş, Türkiye’de 1980’li yılların ortalarından itibaren etkili olmaya başlayan Neo-liberalizm ve küreselleşme kavramlarının sanat, siyaset, ekonomi, üretim, kültür, teknoloji, çevre, insan hakları gibi pek çok konuda etkili olduğu görülmüştür. Özellikle 1990’ların popüler kavramı olan küreselleşme, uluslararası ekonomik ve kültürel sınırların kalkması anlamında cazip bir kavram olarak değerlendirilirken, 2000’lere gelindiğinde, küreselleşmenin, piyasa güçlerinin tüm dünyaya yayılması olarak değerlendirildiği ve eleştirilen bir kavram olarak kullanılmaya başlandığı görülmüştür. Ayrıca, 1990’lı yıllarda cep telefonu, internet, dvd gibi yeni teknolojilerle tanışılması sonucu günlük yaşam pratiklerinin değişmeye başlaması ve 21. Yüzyılın hızla dijitalleşen dünyasının hazırlanmış olduğu görülür.

Doksanlı yıllarda, daha önceden ulaşılması güç olan sanat kitapları ve kuramsal kaynakların çevirilerinin yapılarak Türkiye’de de bulunabilmesi sanatçı, akademisyen ve sanat öğrencilerinin Batı sanatıyla entegre olmasına katkı sağlayan gelişmelerden olduğu görülmüş, 1987 yılında ilki yapılmış olan Uluslararası İstanbul Bienali’nin de etkisiyle uluslararası sanat camiası ile etkileşimin yoğunlaştığı anlaşılmıştır. 1990’lı yılların iletişim teknolojilerinin hızla gelişmesi, internet, cep telefonu gibi araçların dünya ile etkileşimi daha kolay ve hızlı olmasını sağlaması ve tüm dünyada veri dolaşımının yaygınlaşması ile, eşzamanlı olarak sanatsal ve kültürel ilerlemelerin takip edilebilir olduğu görülür. Bunun sonucu olarak da merkez-periferi ayrımının sanatsal alanda ortadan kalkması olarak değerlendirilebilecek ortak platformların oluşumu meydana gelmiştir. Kavramsal sanat, kamusal sanat ve performans sanatları gibi klasik disiplinlerin dışındaki pratiklerin izleyici açısından da bilinirliği tüm bu gelişmelerle ilişkili olmuştur.

“2000’li Yıllarda Türkiye’de Güncel Sanatın Görünürlük Alanları”nın ele alındığı üçüncü bölümde, bienaller, fuarlar, galeriler, müzeler, kamusal alanlar ve 21. Yüzyıl ile bunlara eklenmiş olan çevrimiçi ortamlar; Türkiye’de güncel sanatın takip edilebildiği ve izleyiciyle buluştuğu bu mekanların süreç içindeki değişimlerini genel olarak anlayabilmek, sanat alanına katkılarını görebilmek ve dönemin özgeçmişini çıkarmak

amaçlarıyla ele alınmıştır. Dijital çağın yeni uygulamaları ile yeni sergileme teknolojilerinin kullanılmakta olduğu görülmüştür. Bu alanla ilgili sürekli yaşanan değişim ve yeni gelişmeler alana yeni olanaklar ile katılabilecektir.

Müze, galeri ve sergi salonu gibi mekanlarda devlete ait resmî kurumların az sayıdaki yapılanmasının, ekonomiyle ilişkili olarak daha da zayıfladığı 2000'lerle birlikte, özel sektör ve büyük sermaye kuruluşlarının -devlet teşvikleriyle de- çağdaş sanat alanındaki oluşumlara büyük yatırımlar yapmaya başladıkları görülmüş, bu girişimler sayesinde de galerilerin, sergi ve etkinliklerin sayılarının 2000 itibariyle artış gösterdiği saptanmıştır. Özel kurum ve kuruluşlardaki bu artış ile sergi ve etkinliklerin sayıları çoğalırken fiziki imkanları ve özgür yapıları sayesinde sanatçıların da özgür ve özgün üretimlerinin önü açılmıştır. Ancak, küreselleşme politikalarının, siyasi ve ekonomik alandan başlayarak kültürel ve sosyal alanlarda adım adım uygulanması ile sanatın da payına düşeni almış olduğu, büyük sermayelerin sanat alanında söz sahibi olmalarıyla birlikte sanat eserlerinin “piyasalaştırılması” konusunda tartışmaların başlamış olduğu anlaşılmış, kültür ve sanat faaliyetlerinin prestij aracı olarak kullanışlılığı ve kültür endüstrisinin büyük meblağlarla dönüyor olması finansal güçlerin bu alanları ellerinde tutmak istemelerinin önemli bir nedeni olduğu görülmüştür.

Bienaller, fuarlar ve müzayedeler gibi büyük organizasyonların sanata yön verirken, sistemin parçası olarak piyasanın tercihleri doğrultusunda sanatçıların üretimleri üzerinde baskı oluşturabilecek unsurlar haline gelebilir oldukları görülmüştür. Büyük sermayelerin sanattaki kurumsallaşmalarına karşı geliştirilen alternatif oluşumlar, sanatçı inisiyatifleri ve grupların varlıklarını 2000'li yılların ortalarına kadar korudukları, sonraki yıllarda bu grupların dağılmaya başladıkları ve sanatçıların bireysel çalışmalara ağırlık verdikleri görülmüştür.

1990-2000 yılları süresince sanatçıların ele aldığı konular genel olarak, toplumsal olaylar, otoritelerin sorgulanması, savaşlar, göç, kimlik ve cinsiyet sorunları üzerine yoğunlaşırken 2000-2021 yılları arasında bu konulara ek olarak, çevre ve ekolojik duyarlılıklar, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sanatsal ve sosyolojik etkileri ve bu gelişmelerin yol açtığı yeni üretim olanaklarının değerlendirilmesi söz konusu olmuştur. Ayrıca sanatçılar bireysel yaşantılarını, estetik bakışlarını ya da sanatın en temel özelliği olan “ifade etme” işlevi ile herhangi bir fikir ya da duyguyu, kendi sanat dillerini oluşturarak aktarmaya devam etmişlerdir. Resim geleneği içinde de pentür dışındaki ifade olanaklarının 1990'larda güncel sanatçılar tarafından yoğunlukla tercih edildiği,

malzeme, teknik ve yöntemlerin 2000'lerde çeşitlendiği ve sanatsal üretim açısından disiplinlerarası sınırların neredeyse ortadan kalkmış olduğu görülür. Sanatçıların tek bir akım ya da malzeme peşinden gitmek yerine aktarmak istedikleri fikir ya da duyguyla bağlantılı olabilecek herhangi bir yöntemi tercih etme özgürlüğünü buldukları görülmektedir. Disiplinlerarası ilişkinin sanatın doğası haline geldiği, farklı mecralarda çalışan sanatçıların bir araya gelmesi ya da bir sanatçının pek çok farklı disiplinde gerçekleştirdiği eserlerinin yan yana geldiğini görmek olağanlaşmıştır. 2019 yılı ile tüm dünyada etkili olmuş olan Covid19 Pandemisi nedeniyle sosyal yaşam neredeyse durma noktasına geldiğinden, online platformlar yaygınlaşmış, fiziki alanların yerini çevrimiçi ortamlar almaya başlamıştır. Sanatçıların üretim ve sergileme biçimlerini değiştiren, izleyiciye ya da alıcıya ulaşmak için aracıya ihtiyaç duyulmayan bu yeni dijital çağda ortaya çıkmış olan yeni bir kavram da "NFT" olmuştur. Sanatçılar NFT altyapısı ile eserlerinin fikri mülkiyetini dijital ortamda ispatlama imkanını buldukları ve yine dijital bir değer olan kripto para ile satışını gerçekleştirme olanağının gündeme geldiği görülmektedir. Aynı zamanda sanal bir evren olan Metaverse'in ortaya çıkışı, arttırılmış gerçeklik teknolojileriyle birlikte yepyeni olanakları gündeme getirmiştir. Ancak henüz detaylı olarak ele alınabilmesinin güç olması nedeniyle, avantaj ve dezavantajlarının neler olduğu tam olarak bilinmemektedir.

Sonuç olarak 2000-2021 yılları arasında yaşanan gelişmelerin sanat eserlerinin üretim ve sunuş biçimlerine doğrudan yansıdığı görülmüştür. Üretim yöntemlerinin ve malzemelerinin, dijital araçlar, makine zekâsı gibi araçlar ile çeşitlenerek değişmesi, sergileme olanaklarının ve platformlarının hem fiziksel hem dijital ortamlarda geniş yer bulabilmesi, dünya ile etkileşimin ve iletişimin, ucuz, aracısız ve sınırsız olarak yapılabilmesi dönemin özelliklerini oluşturmaktadır. Her gün değişen ve hızla gelişen bilim ve teknolojinin sanatla olan tarihsel birlikteliğinin de yeni ve heyecan verici çalışmalara olanak sağladığı, ilham verici bir süreçten geçildiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Acar, B. (2016). *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi- Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Colombo, P. (1999). *6. İstanbul Bienali Kataloğu*. “Tutku ve Dalga”. İstanbul: İKSV
- Çalikoğlu, L. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çavdar, O. (2020). *Sivas Katliamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Özden, H. U. (2021). *Çağdaş Sanat ve Yaratıcılık*. Konya: Morena Yayınevi.
- Stallabrass, J. (2009). *Sanat A.Ş.- Çağdaş Sanat ve Bienaller*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şentürk L. V. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği. (2014). *Soma Maden Faciası Tmmob Raporu* (1. baskı). Ankara: Mattek Basın Yayın Tanıtım
- TANSUĞ, S. (1991). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Makaleler

- Ağır, O ve Sezik M. (2015). Suriye’den Türkiye’ye Yaşanan Göç Dalgasından Kaynaklanan Güvenlik Sorunları. *Birey ve Toplum*. Cilt 5. Sayı 9. s. 95-123.
- Aral, H (2021). Kültürel Bir Pratik Olarak Grafiti ve Sokak Sanatı: Atina Örneği. *Milli Folklor*. Cilt 17. Sayı 129. s. 217 – 228.
- Arapoğlu, F. (2019). Sanat Eleştirisi/Art Criticism 16. İstanbul Bienali: Yedinci Kıtı. *Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt 4. Sayı 2. s: 219-223.
- Arapoğlu, F. (2017). 15. Uluslararası İstanbul Bienali’nin Ardından. *Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt 2. Sayı 2. s: 69-75.
- Aydın, A. F. (2020). Şehir Markalaşması ve Grafiti: Örnekler Üzerinden Bir Değerlendirme. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*. Sayı 16. s. 233-258.

- Aykut, A. (2016). Türkiye’de Protest Sanat Üzerine Bir İnceleme: Halil Altındere Örneği. *The Journal of Academic Social Science Studies*. Sayı 50. s. 43-56.
- Bek, G. (2002). Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri: Bienaller, *SanatYazıları 9*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Güz Dönemi. s: 41- 57.
- Bunulday, S. (2021). Periferi Bienalleri: Sinop Bienali, Çanakkale Bienali ve Mardin Bienali Örnekleri. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*. Sayı 31.
- Cengiz, E. (2010). Popüler Kültür ve Sanat. *folklor/edebiyat*. cilt:16, sayı:64, 2010/4
- Evcil, A.N. ve Yalçın Usal, S. (2020). Sağır Duvarları Sanatla Kazanmak: Duvar Resimleri. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt 3. Sayı 2. s. 273 – 287.
- Parlakalay, H. (2020). Kamusal Alanda Sanat ve Sanat Eserleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: 22. Sayı: 4. s: 1157-1172
- Pelvanoğlu, B. (2013). İstanbul Bienalleri’nde Güncel Siyasi Eğilimlerin İzleri. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. sayı:8. s. 116-123.
- Pektaş Turgut, Ö. (2015). Kentsel Mekanda Dijital Yerleştirme Sanatı; Video Projection Mapping. *Sanat ve Estetikte Asal Değerler Zaman Mekan*. Ankara Üniversitesi Yayınları. No 475.
- Selçuk, S.Ü. ve Selçuk, E. (2017). Sanat Piyasası ve Sanatçı. *İdil Dergisi*. Cilt 6. Sayı 36. s: 2233-2244.
- Selvi, Y. ve Yılmaz, M. (2018). Moderninden Güncele Türkiye’de Sanatta Kanaatler ve Kurum/Kuruluşlar. *İdil Dergisi*. Cilt 7. Sayı 49.
- Yeğen, C. (2018). Yazılı Basında 16 Nisan 2017 Referandumunun Sunumu. *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication- TOJDAC*. Volume 8 Issue 2. s: 178-189. Issn: 2146-5193.
- (2012). “Böyle Tanıdıklarım Var II”: Bir dava düşmesi, bir beraat. *Siyah Bant*.

Tezler

- Demirci, E.Ü. (2018). *İktidar ve Kültür Politikaları (Akp Döneminde Muhafazakâr Sanat İnşası)*. Doktora Tezi. İstanbul.
- Rastgeldi, G.G. (2019). *Türkiye’de Çağdaş Sanat Piyasasının Gelişimi: 2001 Krizi ve İktisat Bankası Koleksiyonunun Satılışı*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

- Odabaş, O. (2012). *1990 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Politik Görüntü ve Eleştiri*. 161. Sanatta Yeterlik. Kocaeli.
- Oğuz, B. (2021). *1990 Sonrası İstanbul’da Katılımcı Sanat ve Üretim Yöntemleri*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Sağbaş, Ş. (2013). *2000 Sonrası İstanbul’da Sanat Piyasasını Yönlendiren Etmenler*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Tüzünoğlu, A. (2007). *Sosyoloji Paradigmasında 1990’larda Türkiye’de Güncel Sanatın Dönüşümü (1990-1999)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

İnternet Kaynakları

- http-1: <https://www.stratejivefinans.com/bugunku-dunya-duzenini-anlamak-altin-1990lar/> (Erişim tarihi: 12.12.2021)
- http-2: https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/09/150903_90lar_2_insan_haklari (Erişim tarihi: 13.12.2021)
- http-3: <https://www.milliyet.com.tr/gundem/21-yilda-1901-faili-mechul-1493812> (Erişim Tarihi: 13.12.2021)
- http-4: <https://www.youtube.com/watch?v=R5a9n9IJKZg> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
- http-5: https://tr.wikipedia.org/wiki/Sivas_Katliam%C4%B1 (Erişim tarihi: 15.12.2021)
- http-6: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-57230730> (Erişim tarihi: 15.12.2021)
- http-7: <https://www.xoxodigital.com/post/4455/haletenger> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
- http-8: <https://www.youtube.com/watch?v=mcu3Mbjvx0U> (Erişim tarihi: 16.12.2021)
- http-9: https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/09/150902_90lar_1_asker_polis (Erişim tarihi: 16.12.2021)
- http-10: https://tr.wikipedia.org/wiki/Öcalan_Davası (Erişim tarihi: 17.12.2021)
- http-11: <https://www.hurriyet.com.tr/dogan-hizlan-depremde-ortaya-cikan-sanatci-duyarligi-39100128> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
- http-12: <http://www.duzce.gov.tr/12-kasim-duzce-depremi> (Erişim tarihi: 18.12.2021)
- http-13: <https://iktisatvetoplum.com/2008-krizi-uzerine-mahfi-egilmez-itd-120/> (Erişim tarihi: 22.12.2021)
- http-14: <https://covid19.saglik.gov.tr/TR-66300/covid-19-nedir-.html> (Erişim tarihi: 22.12.2021)

http-15: <https://m.bianet.org/bianet/siyaset/240790-salginin-getirdigi-ekonomik-kriz-sistem-krizine-donustu> (Erişim tarihi:22.12.2021)

http-16: <https://t24.com.tr/yazarlar/ugur-gurses/enflasyon-bacayi-sardi,34454> (Erişim tarihi: 20.04.2022)

http-17: https://tr.wikipedia.org/wiki/57._T%C3%BCrkiye_H%C3%BCk%C3%BBmeti (Erişim tarihi: 21.12.2021)

http-18: https://tr.wikipedia.org/wiki/58._T%C3%BCrkiye_H%C3%BCk%C3%BBmeti (Erişim tarihi: 21.12.2021)

http-19: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-39462061> (Erişim tarihi:23.12.2021)

http-20: https://tr.wikipedia.org/wiki/Gezi_Park%C4%B1_olaylar%C4%B1 (Erişim tarihi: 02.01.2022)

http-21: <https://www.e-skop.com/skopbulten/toplumsal-bedenden-cikan-tekinsiz-sesler-gezinin-estetigi-ya-da-tik-tik-tik/3803> (Erişim tarihi: 02.01.2022)

http-22: https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye%27deki_intihar_sald%C4%B1r%C4%B1lar%C4%B1_listesi (Erişim tarihi: 02.01.2022)

http-23: <https://t24.com.tr/Yazarlar/Hande-Cayir/Sukran-Moral-Hayir-Efendim-Siz-Bir-Sanatciyi-Asla-Eve-Kapatamazsiniz-Korkunuzu-Alir-Rujumu-Surerim,14168> (Erişim tarihi: 03.01.2022)

http-24: https://tr.wikipedia.org/wiki/15_Temmuz_Darbe_Giri%C5%9Fimi (Erişim tarihi: 03.01.2022)

http-25: <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/15-temmuzda-yasananlari-dev-tabloya-yansitti/680992> (Erişim tarihi: 03.01.2022)

http-26: https://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/2018_T%C3%BCrkiye_Genel_Se%C3%A7imleri (Erişim tarihi:04.01.2022)

http-27: <https://www.unlimitedrag.com/post/yeraltindaki-beuys> (Erişim Tarihi: 05.01.2022)

http-28: https://saltonline.org/media/files/ipek_duben_yazi_ve_soylesileri-1978-2010-scrd.pdf (Erişim Tarihi: 05.01.2022)

http-29: <http://cetinbilgin.blogspot.com/2008/05/yeni-eilimler-sergileri.html> (Erişim tarihi: 05.01.2022)

http-30: <https://9lib.net/article/%C3%B6nc%C3%BC-t%C3%BCrk-sanat%C4%B1ndan-kesit-sergileri-%C3%B6zel-galerilerin-durumu.1y96djry> (Erişim tarihi:05.01.2022)

http-31: <https://www.beralmadra.net/exhibitions/1st-istanbul-biennale-1987/> (Erişim tarihi: 07.01.2022)

http-32: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9731> (Erişim tarihi: 07.01.2022)

http-33: https://saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf (Erişim tarihi: 08.01.2022)

http-34: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/46922> (Erişim tarihi: 09.01.2022)

http-35: <http://www.gursoytrak.com/asker-yollamayin/#more-1359> (Erişim tarihi: 12.01.2022)

http-36: <http://odaprojesi.blogspot.com/2022/> (Erişim tarihi:12.01.2022)

http-37: <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/space.html> (Erişim tarihi: 13.01.2022)

http-38: <http://aidiniko.blogspot.com/2008/03/rebetler-ve-rebetissalar.html> (Erişim tarihi: 13.01.2022)

http-39: <https://www.e-.skop.com/skopbulten/bienaller-ve-sanat-fuarlari/3137> (Erişim tarihi:14.01.2022)

http-40: <https://tr.boell.org/tr/2015/05/28/sanatin-ozellestirilmesi-ya-da-sermayenin-mesruiyet-alani> (Erişim tarihi: 15.01.2022)

http-41: <http://www.radikal.com.tr/kultur/bienalden-dunyaya-inis-613599/> (Erişim tarihi: 15.01.2022)

http-42: <https://v3.arkitera.com/v1/sanat/2003/08/mercekalti/konsept.htm> (Erişim tarihi:18.01.2022)

http-43: <https://v3.arkitera.com/h3662-free-kick-serbest-vurus.html> (Erişim tarihi: 18.01.2022)

http-44: <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/10-uluslararası-istanbul-bienali> (Erişim tarihi:20.01.2022)

http-45: <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/bienalde-kemalizm-krizi-marmara-guzel-sanatlardan-kinama-7362464> (Erişim tarihi: 21.01.2022)

http-46: <https://bianet.org/biamag/bianet/117031-istanbul-bienali-acilis-toreniyle-basladi> (Erişim tarihi:21.01.2022)

http-47: <http://direnistanbul.wordpress.com/2009/09/04/direnal-istanbul-direnis-gunleri-kavramsal/> (Erişim tarihi: 25.01.2022)

http-48: <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/12-istanbul-bienali> (Erişim tarihi: 25.01.2022)

http-49: https://www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510#_ednref9 (Erişim tarihi: 25.01.2022)

http-50: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/14-istanbul-bienalini-dusunme-bicimi-uzerine-bir-teori-i-3754> (Erişim tarihi: 27.01.2022)

http-51: <http://14b.iksv.org/theory.asp> (Erişim tarihi: 27.01.2022)

http-52: <http://www.sanatatak.com/view/tuzlu-su-bakargievin-elinde> (Erişim tarihi: 04.02.2022)

http-53: <https://bantmag.com/dergi/no-59/gozden-kacmaması-gerekenler-15-istanbul-bienali/> (Erişim tarihi: 04.02.2022)

http-54: <https://wannart.com/icerik/11599-istanbul-bienalinde-tartisma-yaratan-heykel> (Erişim tarihi: 05.02.2022)

http-55: <https://www.iklimhaber.org/16-istanbul-bienali-yedinci-kita-ve-antroposen/> (Erişim tarihi: 06.02.2022)

http-56: <https://bienal.iksv.org/tr/16-istanbul-bienali/yedinci-kita> (Erişim tarihi: 06.02.2022)

http-57: <https://www.e-skop.com/skopbulten/bienale-protesto/5482> (Erişim tarihi: 06.02.2022)

http-58: <http://www.sanatatak.com/view/16-istanbul-bienalinin-delisi> (Erişim tarihi: 06.02.2022)

http-59: <https://sinopale.org/sinopale/what-is-sinopale-2/?lang=TR> (Erişim tarihi: 10.02.2022)

http-60: <https://www.europist.net/tr/> (Erişim tarihi: 11.02.2022)

http-61: <https://sinopale.org/sinopale-1/conceptual-framework-2/?lang=TR> (Erişim tarihi: 11.02.2022)

http-62: <https://www.canakkalebienali.com/cabinin/> (Erişim tarihi: 12.02.2022)

http-63: <https://www.mardinlife.com/abbara-ne-demektir-abbaranın-turkce-anlami-nedir.html> (Erişim tarihi: 12.02.2022)

http-64: <https://mardinbienali.org/basin/3-mardin-bienali/> (Erişim tarihi: 12.02.2022)

http-65: <https://www.e-skop.com/skopbulten/senin-bir-ihhtimalin-var-yeditepe-bienali-figeleneklifl-sanatlar-hamiler-ve-baska-bir-dunya/3810> (Erişim tarihi: 12.02.2022)

http-66: <https://yeditepebienali.com/~tr/2018/bienal/kuratorden> (Erişim tarihi: 12.02.2022)

http-67: <https://yeditepebienali.com/~tr/2018/bienal/basin-bulteninden> (Erişim tarihi: 12.02.2022)

http-68: <https://2022.yeditepebienali.com/2-yeditepe-bienali/kuratorden> (Erişim tarihi: 12.02.2022)

http-69: <https://www.sanatatak.com/view/bedri-baykamdan-yeditepe-bienaline> (Erişim tarihi: 12.02.2022)

http-70: <https://www.xn--kltrsanttv-thbc.com/istanbul-bienali-iksv-tarafından-bir-daha-yapılmaz-gulsun-erbilden-kultur-sanat-tvy-e-ozel-aciklama/> (Erişim tarihi: 15.02.2022)

http-71: <https://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-gercekten-sinir-tanimiyor-mu/390> (Erişim tarihi: 27.03.2022)

http-72: <https://lopçuk.org/2020/09/24/serhat-koksal/> (Erişim tarihi: 15.02.2022)

http-73: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ogrenci-merkezli-bir-platform-olarak-uluslararası-ogrenci-trienali-i-12392> (Erişim tarihi: 08.02.2022)

http-74: <https://gsf.marmara.edu.tr/event/7-uluslararası-ogrenci-trienali> (Erişim tarihi: 08.02.2022)

http-75: <https://www.mamutartproject.com/> (Erişim tarihi: 10.02.2022)

http-76: <https://www.base.ist/hakkimizda/> (Erişim tarihi: 10.02.2022)

http-77: <https://www.e-skop.com/skopbulten/episod-resim-ve-heykel-muzesinin-ilk-yillarına-dair/760> (Erişim tarihi: 22.02.2022)

http-78: <https://www.e-skop.com/skopbulten/istanbul-resim-heykel-muzesine-ne-oldu/1934> (Erişim tarihi: 22.02.2022)

http-79: <https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/istanbul-resim-ve-heykel-muzesi-9-yil-sonra-sanatseverlerle-bulusuyor,9ra3m9xFy02m3Eitwfc-Rw> (Erişim tarihi: 22.02.2022)

http-80: <https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-2410/resim-ve-heykel-muzeleri.html> (Erişim tarihi: 23.02.2022)

http-81: https://www.istanbulmodern.org/tr/muze/tarihce/tarihce_6.htm (Erişim tarihi: 27.02.2022)

http-82: <https://www.arter.org.tr/hakkimizda> (Erişim tarihi: 03.03.2022)

http-83: <https://www.imoga.org/tr/about-us/about-imoga> (Erişim tarihi: 03.03.2022)

http-84: <http://baksi.org.tr/baksi-hakkinda> (Erişim tarihi: 03.03.2022)

http-85: <http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR§ion=9¶m1=620#> (Erişim tarihi: 04.03.2022)

http-86: <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=671&bhcp=1> (Erişim tarihi: 05.03.2022)

http-87: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/bahar-ve-yaz-aylarinin-dikkat-cek-en-7-sanat-fuari-i-5555> (Erişim tarihi: 05.03.2022)

http-88: <https://jabiroo.com.tr/mutlaka-gormeniz-gereken-sanat-fuarlari-13698/blog/aktivite> (Erişim tarihi: 05.03.2022)

http-89: <https://www.oggusto.com/sanat/sergi/ali-gureli-ile-contemporary-istanbul-uzerine> (Erişim tarihi: 06.03.2022)

http-90: <http://www.artfairankara.com/2015-artankara/> (Erişim tarihi: 06.03.2022)

http-91: <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-70-subat-1995/2269/kamusal-alan-ansiklopedik-bir-makale/4966> (Erişim tarihi: 06.03.2022)

http-92: <https://www.unlimitedrag.com/post/kamusal-alanda-sanat> (Erişim tarihi: 08.03.2022)

http-93: <http://emlakansiklopedisi.com/wiki/street-art-nedir-sokak-sanati-nedir> (Erişim tarihi: 09.03.2022)

http-94: <https://duvardakisanat.com/blog/tag/mural-sanati/> (Erişim tarihi: 09.03.2022)

http-95: https://en.wikipedia.org/wiki/Mexican_muralism (Erişim tarihi: 10.03.2022)

http-96: <https://saltonline.org/tr/471/duvar-resminden-korkuyorlar#:~:text=SALT%20Beyo%C4%9Flu,ve%20sokak%20heykellerinin%20maceras%C4%B1yla%20ba%C5%9Fl%C4%B1yor.> (Erişim tarihi: 10.03.2022)

http-97: <https://www.sabancivakfi.org/tr/sosyal-degisim/sokakta-sanat-var> (Erişim tarihi: 12.03.2022)

http-98: <http://kultursanat.izmir.bel.tr/Etkinlikler/sanat-sokakta> (Erişim tarihi: 12.03.2022)

http-99: <https://nohlab.com/work/yekpare> (Erişim tarihi: 15.03.2022)

http-100: <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/karanligi-aydinlat-1799039> (Erişim tarihi: 15.03.2022)

http-101: <https://ciacef.org/projeler/istanbul-the-lights> (Erişim tarihi: 17.03.2022)

http-102: <https://argonotlar.com/web-bienali-bir-sanatci-dayanismasina-donustu/> (Erişim tarihi: 18.03.2022)

http-103: <https://www.e-skop.com/skopbulten/hayal%ae-sanat-gercek-para/6321>

http-104: <https://www.e-skop.com/skopbulten/kripto-sanat-kripto-para/6130>

http-105: <https://www.arkitera.com/gorus/metaverse-evreninde-ic-mimarlik-ve-tasarim/> (Erişim tarihi: 18.03.2022)

http-106: <https://istanbulmuseum.org/artists/canan%20senol.html> (Erişim tarihi: 19.03.2022)

http-107: <http://www.cananxcanan.com> (Erişim tarihi: 19.03.2022)

http-108: <https://www.sanatatak.com/view/canan-yillardir-tek-bir-performans-yapiyor> (Erişim tarihi: 06.03.2022)

http-109: <https://bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/112797-cinsiyet-tahrik-nesnesi-degildir-diyen-sergi-hafriyat-karakoy-de> (Erişim tarihi: 20.03.2022)

http-110: <https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-hakan-gursoytrak/> (Erişim tarihi: 23.03.2022)

http-111: <http://www.gursoytrak.com/yalan-dunyada-hafriyat/#more-1415> (Erişim tarihi: 24.03.2022)

http-112: <http://www.gursoytrak.com/kisa-devre/> (Erişim tarihi: 24.03.2022)

http-113: <http://www.gursoytrak.com/pop-is/warnament/> (Erişim tarihi: 24.03.2022)

http-114: <https://www.galerist.com.tr/Uploads/File/leylagediz---sahte-ozgurluk.bb.uzun.pdf> (Erişim tarihi: 25.03.2022)

http-115: <https://istanbulmuseum.org/ip/leyla-gediz.html> (Erişim tarihi: 25.03.2022)

http-116: <https://artdogistanbul.com/leyla-gediz/> (Erişim tarihi: 25.03.2022)

http-117: https://www.galerist.com.tr/Uploads/File/galerist_leyla-gediz-basin-bulteni.doc.pdf (Erişim tarihi: 25.03.2022)

http-118: <https://www.bedribaykam.com/tr/biyografi> (Erişim tarihi: 22.03.2022)

http-119: <http://www.banucarmikli.com/kendi-efsanesini-yaratan-ressam-bedri-baykam> (Erişim tarihi: 22.03.2022)

http-120: <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/2013-boscerceve> (Erişim tarihi: 22.03.2022)

http-121: <https://youtu.be/RbXvCd3dl0U> (Erişim tarihi: 23.03.2022)

http-122: <https://www.burakdelier.info/bio-cv> (Erişim tarihi: 02.04.2022)

http-123: <https://www.burakdelier.info/madimak> (Erişim tarihi: 02.04.2022)

http-124: <https://www.burakdelier.info/we-will-win-survey> (Erişim tarihi: 02.04.2022)

http-125: <http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/30> (Erişim tarihi: 25.03.2022)

http-126: <https://halilaltindere.com/about/> (Erişim tarihi: 28.03.2022)

http-127: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dengb%C3%AAjlik> (Erişim tarihi: 28.03.2022)

http-128: <https://www.xoxodigital.com/post/4823/halilaltindere> (Erişim tarihi: 28.03.2022)

http-129: <https://www.kampnagel.de/en/program/homeland/> (Erişim tarihi: 31.03.2022)

http-130: <https://www.canakkalebienali.com/halil-altindere/> (Erişim tarihi: 31.03.2022)

http-131: https://www.istanbulmodern.org/dosya/2234/murat-akagunduz_2234_7221632.pdf (Erişim tarihi: 03.04.2022)

http-132: <https://omm.art/tr/editoryal/soylesi-murat-akagunduz> (Erişim tarihi: 03.04.2022)

http-133: <http://www.radikal.com.tr/kultur/ceylan-sanat-eseri-yargilanamaz-801751/> (Erişim tarihi: 04.04.2022)

http-134: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/taner-ceylan-roportaji-i-865> (Erişim tarihi: 05.04.2022)

http-135: <https://www.milliyet.com.tr/gundem/bu-resim-tum-halklarin-tercumani-2118120> (Erişim tarihi: 06.04.2022)

http-136: <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/taner-ceylandan-klasik-tablolara-mudahaleler-i-9976> (Erişim tarihi: 07.04.2022)

http-137: <https://istanbulmuseum.org/ip/genco-gulan.html> (Erişim tarihi: 07.04.2022)

http-138: <https://www.diken.com.tr/genco-gulan-papaz-da-her-zaman-pilav-yemez/> (Erişim tarihi: 07.04.2022)

http-139: <https://gencogulan.com/press/idomenee.pdf> (Erişim tarihi: 08.04.2022)

http-140: <http://www.sanatatak.com/view/genco-gulandan-taner-ceylana-oykunme-saygi-ya-da-atif> (Erişim tarihi: 08.04.2022)

http-141: <https://www.kolekta.com.tr/sanatcilar/gozde-ilkin/> (Erişim tarihi: 10.04.2022)

http-142: <https://gozdeilkin.blogspot.com/p/cv.html> (Erişim tarihi: 12.04.2022)

http-143: <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/hafiza-ve-simdi-kumaslarda-gozde-ilkin/1215> (Erişim tarihi: 12.04.2022)

http-144: <https://sanatokur.com/etiket/gozde-baykara-kimdir/> (Erişim Tarihi: 13.04.2022)

http-145: <http://daire-sanat.com/index.php/project/cennetinden-kovulan/> (Erişim tarihi: 13.04.2022)

http-146: <https://www.elmasdeniz.com/bio.html> (Erişim tarihi: 14.04.2022)

http-147: <https://www.edasoylu.com/about> (Erişim tarihi: 15.04.2022)

http-148: https://www.edasoylu.com/_files/ugd/8a1eb8_b86cf81725c049d79a9f02de67e36d6e.pdf (Erişim Tarihi: 15.04.2022)

http-149: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/yikabileceklerini-kabullenerek-sokaga-is-yapiyorum-i-4105> (Erişim tarihi: 16.04.2022)

http-150: <https://www.galerist.com.tr/tr/ayca-telgeren> (Erişim tarihi: 16.04.2022)

http-151: <https://www.studiomercado.com/post/diyalog-murat-yildirim-render-animasyon-sanatcisi> (Erişim tarihi: 17.04.2022)

http-152: <https://sanatokur.com/cem-sonel-bir-ve-sifir-iki-eder-isimli-kisisel-sergisiyle-anna-laudelde/> (Erişim tarihi: 18.04.2022)

http-153: <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/cem-sonelin-bir-ve-sifir-iki-eder-sergisi-anna-laudelde-i-24654> (Erişim tarihi: 19.04.2022)

http-154: <https://www.gazeteduvar.com.tr/hayatimiz-bir-algoritma-makale-1551086> (Erişim tarihi: 20.04.2022)

http-155: <https://ahmetgunestekin.com/biyografi/> (Erişim tarihi: 24.04.2022)

http-156: https://ahmetgunestekin.com/dt_portfolios/olumsuzluk-odasi/ (Erişim tarihi: 24.04.2022)

http-157: <https://argonotlar.com/sur-henuz-hafiza-degil/> (Erişim tarihi: 28.04.2022)

http-158: <https://argonotlar.com/ahmet-gunestekinin-hafiza-odasi-sergisi-hakkinda-yazarlar-ve-sanatcilar-ne-dusunuyor/> (Erişim tarihi: 28.04.2022)

http-159: <http://www.sanatatak.com/view/bir-yabancinin-tutamadigi-yas> (Erişim tarihi: 01.05.2022)

http-160: <https://refikanadol.com/about> (Erişim tarihi: 03.05.2022)

http-161: <https://www.e-skop.com/skopbulten/refik-anadol-ve-algoritma-sanati/6111> (Erişim tarihi: 03.05.2022)

http-162: <http://www.sanatatak.com/view/refik-anadolun-makine-hatiralarinin-hatirlattiklari-4> (Erişim tarihi: 03.05.2022)

- http-163: <https://saltonline.org/tr/1627/arsiv-ruyasi> (Erişim tarihi: 06.05.2022)
- http-164: https://www.pilevneli.com/tr/exhibitions/17-refik-anadol-eriyen-hatiralar-pilevneli-dolapdere/press_release_text/ (Erişim tarihi: 07.05.2022)
- http-165: <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/30-ahmet-dogu-ipek/biography/> (Erişim tarihi: 07.05.2022)
- http-166: <https://omm.art/tr/editoryal/asi-birlikte-yasamanin-guzelligi-ve-sancilari> (Erişim tarihi: 08.05.2022)
- http-167: <https://www.gzt.com/arkitekt/kolektif-bir-sanatci-ahmet-dogu-ipek-3591864> (Erişim tarihi: 08.05.2022)
- http-168: https://www.arter.org.tr/sergiler/ahmetdoguipek_ (Erişim tarihi: 10.05.2022)

