

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI**  
**PLASTİK SANATLAR SANAT DALI**

**VIDEO SANATI VE 1980 SONRASI TÜRKİYE'SİNDE**  
**SOSYO-POLİTİK DEĞİŞİMLER**

**(SANATTA YETERLİK TEZİ)**

**Harun Mustafa TÖLE**

**KOCAELİ 2015**

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI**  
**PLASTİK SANATLAR SANAT DALI**

**VIDEO SANATI VE 1980 SONRASI TÜRKİYE'SİNDE**  
**SOSYO-POLİTİK DEĞİŞİMLER**

**(SANATTA YETERLİK TEZİ)**

**Harun Mustafa TÖLE**

**Prof. İnel İNAL**

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**VIDEO SANATI VE 1980 SONRASI TÜRKİYE’İNDE  
SOSYO-POLİTİK DEĞİŞİMLER**

**(SANATTA YETERLİK TEZİ)**

**Tezi Hazırlayan: Harun Mustafa TÖLE**

**Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 02.07.2015 - 2015/13**

**Jüri Başkanı: Prof. İnsel İNAL**

(İmza)

**Jüri Üyesi: Prof. Dr.Ferhat ÖZGÜR**

(İmza)

**Jüri Üyesi: Prof. Melihat TÜZÜN**

(İmza)

**Jüri Üyesi: Doç. Dr. İbrahim ŞİRİN**

(İmza)

**Jüri Üyesi: Doç. Safiye BAŞAR**

(İmza)

(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)

**KOCAELİ 2015**

## ÖNSÖZ

Tez çalışmam boyunca desteğini ve bilgisini benimle paylaşmış olan ve ilk günkü sabrını bugüne değin gösteren tez danışmanım Prof. İnel İnal'a ve maddi manevi emeklerini üzerimden eksik etmeyen aileme, arkadaşlarıma, bu uzun süreçte hayatımdan çıkmış olan, ama var oldukları süre boyunca destekleriyle yanımda olmuş olanlara teşekkürü bir borç bilirim.

Harun Mustafa TÖLE - 2015



## İÇİNDEKİLER

<b>ÖNSÖZ</b> .....	i
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	ii
<b>ÖZET</b> .....	v
<b>ABSTRACT</b> .....	vi
<b>GİRİŞ</b> .....	1
Problem.....	3
Amaç.....	3
Önem.....	4
Sınırlılıklar.....	5
Araştırma Yöntemi.....	6
<b>1. VİDEO SANATI</b> .....	7
1.1. Giriş.....	7
1.2. Video Kavramı.....	7
1.3. Video Sanatının Tanımı ve Temel Yapısı.....	9
1.4. Video Sanatının Öncülleri.....	13
1.4.1. Avantgard ve Deneysel Sinema.....	16
1.4.2. Sitüasyonist Enternasyonel.....	21
1.4.3. Fluxus.....	33
1.4.4. Feminist Sanat.....	41
1.4.5. Performans Sanatı.....	49

1.5. Video Sanatının Gelişimi.....	55
1.6. Video Sanatının Çeşitleri ve Özellikleri.....	62
<b>2. 1980 SONRASI TÜRKİYESİ VE VIDEO SANATI.....</b>	<b>69</b>
2.1. 1980’li Yıllarda Sosyo-Ekonomik Yapı ve Sanat.....	69
2.1.1. Paradigma Değişimi.....	70
2.1.2. Toplumsal Değişimler ve Sanat.....	107
2.2. Küreselleşme ile Şekillenen 1990’lar.....	130
2.2.1. Tarihsel Gelişmeler ve Dönüm Noktaları.....	131
2.2.2. Küreselleşme ve Küreselleşme Karşıtı Hareket.....	148
2.3. 1990’ların Türkiye’deki Yansımaları.....	161
2.3.1. Dönemin Ruhunu Belirleyen Gelişmeler.....	162
2.3.2. Politik Stratejiler, Kültür Politikaları ve Değişen Sanat Ortamı....	187
2.4. Türkiye’de Video Sanatı ve Muhalif Dil.....	216
<b>3. 2000’LER TÜRKİYESİ VE VIDEO SANATI.....</b>	<b>333</b>
3.1. 2000’ler Genel Görünüm.....	333
3.1.1. Dünya Sosyo-Politik Yapısındaki Değişimler.....	333
3.1.2. 2000’ler Türkiye’inde Sosyo-Politik Yapı.....	348
3.2. 2000’ler Türkiye’inde Güncel Sanat Ortamı.....	364
3.3. 2000 ve Sonrası Türkiye’de Video Sanatı.....	376
<b>SONUÇ.....</b>	<b>412</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>416</b>
<b>EKLER</b>	
EK 1. Röportajlar .....	458
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>482</b>

## ÖZET

Bu çalışmada 1980 sonrası Türkiye’de meydana gelen sosyo-politik değişimler, bu değişimlerin güncel sanat ortamına etkisi ve özelde de video sanatına odaklanarak, verilen ürünler ele alınıp incelenmiştir.

Birinci bölümde, video sanatının ortaya çıkış süreci, gelişmesine etki eden öncüller ve tarihsel süreç içerisinde karşılaşılan türleri ortaya konulmuştur.

İkinci bölümde, 1980’den başlayarak 1990’ların sonuna değin tüm dünyayı etkileyen olaylar, bu olayların Türkiye üzerine etkileri, değişimlerin güncel sanat ortamına yansımaları ve Türkiye’de o dönemlerde video sanatının görünümü ile ortaya çıkan eserler ele alınmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, 2000’lerin başından itibaren, ilk on yılda meydana gelen sosyo-politik değişim ve dönüşümlerin izleri takip edilerek, Türkiye güncel sanat ortamında ne gibi etkileri olduğu ve bu yıllarda video sanatında ne tür gelişmelerin yaşanıp, eserler verildiği açıklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Video, Video Sanatı, Sosyo-politik Değişimler, Güncel Sanat.

## ABSTRACT

The study explores the socio-political transformations after 1980 in Turkey and their impact on the field of contemporary art, focusing specifically on video art and works produced in this field. The first chapter displays the emergence of video art, premises of its development and the genres occurred in the historical process. From 1980 to the end of the 1990's, the second chapter explains the events of global importance, their impact on Turkey; reflections of these changes on contemporary art with reference to the general landscape of video art in Turkey and the video works produced at that period. The third chapter follows the traces of the changes and transformations that occurred in the first ten years starting from 2000's and explains their impact on video art in Turkey as well as the developments and the works produced in the field.

**Keywords:** Video, Video Art, Socio-political Changes, Contemporary Art.



## GİRİŞ

Sanatın toplumsal, ekonomik ve teknolojik (hatta bilimsel) gelişmelerle olan bağının ne denli kuvvetli olduğu, inkâr edilemez bir durum olarak sanat tarihine bakıldığında karşımızda durmaktadır. Bu bağ sadece gelişmelerle ve/veya değişimlerden etkilenmekle sınırlı olmayıp, değişimleri etkileme ya da değişimleri tetikleme şeklinde de kendisini gösterebilmektedir. Tam da bu değişim, gerek sanatın kendi içindeki biçimle, içerikle ve araçla ilgili değişimler gerekse de bu sanatsal değişimler aracılığı ile siyasi, sosyal, tarihsel değişimlere doğrudan ya da dolaylı olarak etki etme/etki etme isteği olarak görünüm kazanmaktadır. Dolayısıyla böyle bir müdahale ister istemez, kendisini bir karşı oluş olarak konumlandırmayı gerekli kılmaktadır. Bir indirgemeyi göze alarak olsa bile, Fransız Akademisi karşısında yükselen İzlenimcilik buna örnek olarak verilebilmektedir.

Sanat tarihinin geneli için yapılan bu tespit, özellikle Duchamp-sonrası olarak adlandırabileceğimiz dönem için daha da geçerli olmaktadır. Duchamp’la başlayan (Duchamp’ın öncesindeki öncülleri reddetmeden) ve günümüzde etkileri hâlâ devam eden değişimler, sadece biçimciliğe değil ayrıca değişen dünyaya da bir karşı duruş olarak yorumlanabilmektedir. Özellikle 1960 sonrası ortaya çıkan sanatsal ifade biçimleri/akımlar/dallar, kullandıkları malzemeler, düşünceyi/kavramı merkeze almaları, görme biçimini değiştirmeleri yanı sıra kendilerinden öncekilerle kıyaslandığında daha da çok politik bir karşı oluş içerisinde değerlendirilebilmektedirler.

Sanat “işleri”nin (değişen anlayışla birlikte “yapıt” yerini almıştır) bu özelliklerinin, sadece sanat tarihi, estetik ve sanat eleştirisi ile sınırlı olmayan, multi-disiplinel ya da disiplinlerarasılığı da aşarak disiplinler-aşırı bir ele alış ile geçmiş dönemleri ve bizzat yaşanan dönemin ruhunu takip edebilme, yeniden düşünme ve yazabilme olanağı verdiklerini görmekteyiz.

Görsel kültürün egemenliğindeki bu yüzyılda, doğduğu teknolojik gelişim ve içinden çıktığı sanatsal öncülleri ile video sanatı, bu değişimleri ve karşı oluşu en iyi ifade eden, aracın belgeleme özelliği ile de politik, sosyolojik, tarihsel okumalara

olanak veren önemli bir akım/dal olmuştur. Gerek ilk dönem video sanatçılarının işleri ile kendilerini televizyona karşı kurmaları, gerekse kadın vücudu üzerinde gezinen aygıt ile kadın sunumuna karşı duran sanatçıların üretimi örneklerinde görüldüğü üzere video sanatı tarihine bakıldığında sosyo-politik, ekonomik, kültürel, teknolojik gelişmelerin ve değişimlerin izlerinin görülmesinin yanında bunların eleştirilerinin de karşımıza çıktığı gözlemlenmektedir.

1980'li yıllarda dünyada ve Türkiye'de meydana gelen tarihsel, sosyo-politik ve sanatsal gelişmeleri ele almak sanat ortamındaki değişimleri, bu yıllar ve sonrasındaki sanatsal üretimi (özelde video sanatı örneklerini) anlamada gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernitenin yerini postmoderniteye bıraktığının tartışılmaya başlanmasından, küreselleşmeye, artan liberal ekonomik uygulamalardan, Berlin Duvarı'nın yıkılması ve SSCB'nin dağılmasıyla biten Soğuk Savaş ile birlikte değişen dengelere, iletişim araçlarının güçlenmesinden teknolojik gelişmelere kadar oldukça önemli değişimlerin yaşandığı 80'li yıllar kendisinden sonraki yıllara önemli miraslar bırakmıştır.

Türkiye'de ise 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ve onun ardından gelen Turgut Özal iktidarı temel belirleyiciler olmuştur. Ülkede değişen siyasi ortamın yanı sıra dışı açılma ve serbest piyasa uygulamaları ile değişen ekonomiyi, gündelik yaşantı başta olmak üzere birçok alandaki değişimler takip etmiştir.

Sanatsal alanda ise küreselleşmeye paralel olarak öne çıkan en önemli hareketlilikler, sanat dilinin değişmesi, küresel ağa eklenme, dışı açılma, şirketlerin sanat alanındaki etkisinin artması, kurumsallaşma, güncel olana yönelik ilgi, geçmişle hesaplaşma, yeni olana yönelme ve teknolojinin kullanımında görülen artış olarak genelleştirebileceğimiz bir görünüm ortaya çıkmıştır.

1990 (ve sonrası), Türkiye sanat ortamı içerisindeki değişimleri ele almak için önemli bir tarih olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendisinden önceki yıllarda görülen değişimleri akılda tutarak, bir güncel sanat pratiğinin doğmaya başladığını gözlemlediğimiz bu dönem, ayrıca video sanatı örneklerinin de artarak üretilmeye başlandığı tarih olarak görülmektedir. Artan bir ilgiyle bu tarihe geri dönülerek

araştırmaların ve eleştirilerin yapıyor olması sanat pratiklerindeki değişimlerin gözle görülür şekilde arttığı bir dönem olmasından kaynaklanmaktadır.

Tarihsel bir anda ortaya çıkan görsel bir materyalin toplumsal/ekonomik/siyasi bağlamdan hareketle ele alınmasını bir gereklilik oluşunu merkeze aldığımızda, Türkiye'deki video sanatını da bu bağlamda incelemek hem video aygıtının sanatsal kullanımının tarihsel gelişimini etkileyen temel noktaların çizilmesini hem bu sanatsal kullanımın video sanatının karşı oluşum/politik kullanım özelliğini belirgin kılmak (belki de bunun yetersizliğini belirtmek) hem de bu alanların, sanatsal üretimden hareketle saçaklı bir okumasının/yorumlanmasının yapılabildiğini olanaklı kılması bakımından önem taşımaktadır.

Sanat tarihi ve görsel tarih çalışmalarının eksikliğini duyulduğu bir ortamda, video sanatının özelliklerinin irdelenmesinden hareketle, gelişiminin ve üretildiği dönemin sosyo-politik yapısını, bu yapının etkilerini, eleştirel dilini ve başka alanlarla olan ilişkiselliğini araştırmak oldukça önemlidir.

## **Problem**

1990'lı yıllardan itibaren artarak Türkiye sanat ortamında kullanılmaya başlanan videonun, ülkenin sosyo-politik, ekonomik, kültürel gelişmeleri ile olan ilişkisi, güncel sanat ortamı içerisindeki konumu, üretilen işlerin konuları, bu işlerin üretildikleri döneme getirdikleri politik bakış ve kullanılan eleştirel dili, video sanatı ürünlerinin görsel ideolojik okumalara olanak verip vermedikleri ve görsel kültür içerisindeki yerinin tespiti temel problemler olarak belirlenmiştir.

## **Amaç**

Sanatın tarihsel gelişimini ele alırken sıklıkla bir karşı oluş özelliğinin bulunduğu görülmektedir. Bu karşı olma sanatın kendisi üzerine gerçekleştirilecek düşünme yanı sıra politik ve toplumsal bir düşünme için de hareket noktası oluşturmaktadır. Sanat için söz konusu edilen bu durum, kendisinden önceki sanatsal ve teknik gelişmelerle sıkı bağı nedeniyle melez olarak adlandırılan video sanatı için

de geçerlidir.

Bu araştırmanın amacı, 1980 sonrası Türkiye’inde meydana gelen sosyo-politik değişimlerin güncel sanat ortamı ve video sanatı üzerindeki etkilerini, bu tarihten sonra verilen video sanatı örneklerinin üretildikleri dönemle kurdukları bağı, video sanatı örneklerinin üretildikleri dönemin gelişmelerine getirdikleri alternatif ve eleştirel bakışı incelemektir. Bu amaçla aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

- 1980 sonrası Dünya’da meydana gelen gelişmelerin, Türkiye sosyo-politik, ekonomik, kültürel ve sanatsal yapısı üzerindeki etkileri nelerdir?
- Türkiye’de video sanatının doğduğu sanatsal, toplumsal ve tarihi koşullar nedir?
- Video sanatı örneklerinin, Türkiye’nin sosyo-politik gelişimleri ile olan ilişkisi ve etkileşimleri nelerdir?
- Video sanatı örneklerinin, Türkiye’deki tarihsel, toplumsal, ekonomik, kültürel, sanatsal alanlardaki gelişmeleri ve olayları, biçimsel ve içeriksel olarak ele alışları ve getirdikleri eleştirel söylemler nelerdir?
- Türkiye’de güncel sanat ortamında video sanatının yeri ve gelişim çizgisi nedir?

## **Önem**

Sanatın, sanatçının ve sanat yapıtının anlamsal ve işlevsel dönüşüme uğradığı dönemlerden geçilerek günümüz sanat ortamına gelinmiştir. Günümüzde de bu anlam ve işlev tartışması süregitmektedir. Çünkü genel olarak dünyadaki tüm değişimler için geçerli olan hız, sanat için de geçerlidir. Hemen hemen her 10 yılda bir sanat tarihi yeniden değerlendirilmek durumunda kalınmaktadır.

Türkiye’de meydana gelen değişimlere paralel olarak, çağdaş sanat üretiminin artmaya başladığı 1990’lı yıllar ve sonrasına yönelik, gerek sanat tarihi gerekse sosyal bilimlerin büyük bir ilgisi bulunmakta ve bu dönem araştırmalara konu olmaktadır. Çağdaş sanatın ve bu dönem sonrası sanatçılarının politik söylemleri, değişen sanatsal paradigma ve bu işlerden hareketle ülkenin genel yapısına yönelik söz söyleyebilme olanağı bu ilgiyi arttırmaktadır.

Güncel sanatın içerisinde yer alan ama sadece ondaki gelişmelerle etkileşimde olmayıp birçok alandan izler taşıyan video sanatı da doğduğu zamankinden farklılaşarak gelişimini ya da seyrini sürdürmüş ve/veya sürdürmektedir.

Türkiye sanat ortamında video sanatı işlerinin üretilmeye başlanmasının ardından meydana gelen değişimlerin izini sürmek, sanatsal ortamının tarihsel gelişimini ve temel yapıları göstermesinin yanında değişen (değişmesi istenen) toplumsal yapıları da görünür kılmada yardımcı olması bakımından önem taşımaktadır.

### **Sınırlılıklar**

Bu çalışma adından da anlaşılacağı üzere, Türkiye görsel sanat ortamı içindeki video sanatına odaklanacaktır. Ancak video sanatının, kendisinden önceki sanatsal gelişimlerden (performans, heykel, fotoğraf, sinema gibi), akımlardan (Fluxus gibi) ve teknik gelişmelerden (görüntü ve ses teknolojileri, film teknolojisi gibi) etkilenmesi ve güncel sanat ortamında yer alması nedeniyle bu alanlarla da bağlantı kurulması zorunlu olmaktadır. Ayrıca gitgide video sanatının dijital sanat ve medya sanatı içerisinde yer alarak değerlendirilmesi çalışma içerisinde bu alanların da dikkate alınmasını gerekli kılmaktadır.

Sanatın bu birbiri ile olan sıkı bağları dışında toplumsal ve tarihi olanla bağı nedeniyle çalışma sıklıkla sosyal bilimlerle ilişki kurmaya da çalışacaktır. Çalışmanın en önemli sınırlılığı, Türkiye’de görsel kültür, sanat tarihi ve disiplinler arası araştırmaların yeterince yapılmamış olması ve kaynakların yeterli olmamasıdır. Bu sınırlılık yayınlanmamış tezler, süreli yayınlar, katalog taramaları ve sanatçılar ile yapılan söyleşiler ile giderilmeye çalışılacaktır.

Buna ek olarak, 2000’li yıllardan itibaren video sanatı örneklerinin sayısının artması ve hemen hemen tüm sergilerde video işlerine yer verilmesi dolayısıyla tüm örneklerin incelenmesinin güçlüğü bir diğer sınırlılık olarak karşımıza çıkmaktadır.

## **Araştırma Yöntemi**

Bu araştırmada, konunun içeriğinin gerektirdiği üzere tarama yöntemini kullanmıştır. Konu ile ilgili literatür ve kuramsal tarama yapılmış ve sonucunda elde edilen çeşitli veriler tezin amacı doğrultusunda sistemli şekilde düzenlenmiştir. Tarama sürecinde özellikle video sanatının diğer bilimlerle ilişkisini araştırmak ve bağlantı kurabilmek için karşılaştırmalı bir tarama yöntemi uygulanmıştır. Böylelikle olabildiğince disiplinlerarası, kuramlararası ve metinlerarası bir yorum gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Konuya uygun olarak kullanılacak bir diğer yöntem, çalışma boyunca metinlerinden yararlanan yazar, eleştirmen, akademisyen ve kuramcılar ile söz konusu edilen tarihsel aralıkta video ve güncel sanat alanında yapıtlar üretmiş olan sanatçılar ile röportaj, ses ve video kaydı yapılmasıdır. Bu aynı zamanda görsel sanatlar ve Türkiye sanat ortamı üzerine görsel-işitsel bellek ve arşiv oluşturmak için önemli bir adım olacaktır.

## 1. VİDEO SANATI

### 1.1. Giriş

Video sanatının, sanat tarihi içerisindeki yerini belirlemek için ilk olarak kullanılan aracın tanımı ve gelişimini ortaya koymak yerinde olacaktır. Çünkü video aygıtının gelişmesini olanaklı kılan teknolojik yeniliklerin ve sanatın o dönemdeki değişen tanımlarının/kullanımlarının birlikteliğinin en iyi örnekleyenlerden birisi olarak video sanatını nitelendirmek yerinde olacaktır.

### 1.2. Video Kavramı

“Video, maddi ve manevi malzemeleri değiştirip yapılanmasını sağlayan, plastik süreci en doğru biçimde temsil eden medyumdur.”

Joseph Beuys

Sözlük anlamı olarak “video”, birçok tanımı içinde barındırmaktadır. Video denildiğinde akla gelen bu tanımlar, aygıtın nasıl bir tekniğe bağlı oluşunu göstermesinin dışında, sanat ortamında kullanılış örneklerini de anlamamızı sağlamaktadır.

Latince, “videre/görmek” fiilinden gelen video kavramının anlamlarını, Nijat Özön (2000; 751) şu şekilde açıklamıştır:

1. Televizyon yayınlarının elverişli bir araç üzerine saptanması ve istenildiğinde yeniden izlenebilmesi işi.
2. Bunu sağlayan aygıt; video aygıtı.
3. Doğadaki görüntüleri sinema alıcısı gibi saptayan, bir video aygıtına bağlı aygıt; video alıcısı.
4. Bu saptama işinde kullanılan mıknatıslı görüntü kuşağı, video kuşağı.
5. Video aygıtı ve video alıcısını kullanarak elde edilen elektronik görüntü ve sesleri çeşitli yöntemlerle işleyerek ortaya bir sanat ürünü koymayı erekleyen dal, video sanatı.

6. Bu sanatın dayandığı temelleri inceleyen dal; video estetiği.
7. Video ürünlerini gerçekleştirmekle ilgili işleyim yolu; video işleyimi.
8. Video kuşağına, özellikle de video kutucuğuna saptanmış olarak piyasaya sürülmüş izlenice, film vb; video kutucuğu.
9. Herhangi bir aracın, özellikle de televizyonun, televizyon yayınının sese karşı görüntüyle, resimle ilgili öğeleri; resim bilgi taşıyan im; resim. Ses karşıtı.
10. (A.B.D’de) Televizyon. (A.B.D’de ilk başlarda televizyon terimi yerine hem “television” hem de “video” sözcükleri kullanılmaktaydı. Örneğin, televizyon almaçlarına da ilk çıktığında “video” denmekteydi. “Video” sözcüğü ayrıca televizyon anlamına önek olarak kullanılmaktaydı. Bundan dolayı daha sonraları kendi başına bir video dalı ortaya çıktığında kullanılan “video” terimi çoğunlukla televizyonu da anırttığından çeşitli karışıklıklara yol açmaktadır.)

Elektronik bir araç olan video, sinyallerin elektronik transferi esası üzerine kuruludur (Spielmann, 2008: 1). Optik görüntülerin, elektronik sinyallerine dönüştürülmesi olarak video ile birlikte, görüntülerin kimyasal aşamalarla kaydedilmesinde kullanılan pelikül (film) alanından, elektrik ve elektroniğin alanına geçilmiştir (Canıklıgil, 2007: 11).<sup>1</sup>

D. Alper Altunay (2013: 9-10) videonun, bir sanat ortamı olmasından önce iletişim aracı, bir kitle iletişim ortamı olduğunu belirterek, şu tespitlerde bulunmuştur:

---

<sup>1</sup> D. Alper Altunay (2013: 17-18) video ve kaydetme özelliği ile ilgili olarak şunları belirtmiştir: “Videonun teknolojik gelişimi dikkate alındığında, görüntü ve seslerin ilk kez hareketli olarak kaydedilmediği, kendinden önceki film, plak gibi teknolojiler ile görüntü ve sesin kaydının çok daha öncesinden başarıldığı bilinmektedir. Oysa kendinden önceki teknolojilerin bu başarılarına rağmen, videonun teknolojik evrimi en az fotoğraf ve film kadar heyecanla karşılanmıştır. Bu büyük heyecanı da videonun dayandığı teknolojik temel olarak televizyon yayıncılığının kitleler üzerindeki hayranlık uyandıran yapısına borçludur. Video kavramı bu teknolojik gelişim süreci içinde, televizyon yayıncılığında üretilen görüntüyle değil, kaydedilen görüntüyle birlikte kullanılmaya başlanmıştır ve bu nedenle video dendiğinde ekrandaki görüntüden çok, kasetteki görüntü, diskteki görüntü gibi kayıtlı görüntüler akla gelir. Kavramın bu kullanımı 2000’li yıllarda ciddi değişim göstermiş olsa da bazı detaylarda kendini belli eder. Örneğin 2000’li yılların İnternet ortamında video kavramı kullanıldığında İnternette bir yerlerde kaydedilmiş görüntü olduğu anlaşılır; ancak eğer video eşzamanlı bir video ise; herhangi bir yerden canlı olarak görüntü yayınlanmaktaysa çoğunlukla sadece video kavramı ile değil live video (canlı video) kavramı ile anılır. Kavramın bu farklı kullanımlarının tarihsel temelleri yayıncılık tarihinde gelenekselleşmiş video-canlı yayın karşıtlığına dayanır. İlk dönemlerinden 2000’li yıllara kadar geliştirilen tüm kayıt sistemleri de aynı gelenek doğrultusunda video hayıt sistemleri olarak anılmıştır.”



“İletileri görsel ve işitsel kodlara dönüştüren elektronik bir aygıttır. Video gerçek görüntülerin imgelerini üretir, sesleri kaydeder ve bunu fotoğraf kadar gerçeğe yakın, film gibi hareketli ve sesli, en önemlisi eşzamanlı olarak yapar. Video tıpkı film gibi, tıpkı fotoğraf gibi görsel işitsel bir araçtır. Gerçeklikleri bir yüzey üzerinde yeniden üretir. Bir imge makinası, bir görüntü üretme teknolojisidir. Gerekliğinde belgeler üretir, gerektiğinde cam ekranı öykülerin anlatıldığı bir ortama dönüştürür. Resmin öykü anlatma becerisi gibi ya da filmin hikâyeler aktarma yetisi gibi, video da kendinden önceki tüm görsel işitsel iletişim ortamlarının anlatım becerilerini tekrarlayabilir ve hatta diğerlerinden çok daha kolay, zahmetsiz ve basit bir şekilde gerçekleştirir.”

Video, kayıt ve gösterim için geliştirilmiş aygıt olarak, bir yandan televizyon yayıncılığı alanında, bir yandan bireysel (özellikle ailelerin) kullanımıyla amatör video ve sanatçıların kullanımıyla da video sanatı olarak gelişim göstermiştir (Kılıç, 2003: 9).<sup>2</sup>

### 1.3. Video Sanatının Tanımı ve Temel Yapısı

"Hem kamera bana bakıyor,  
hem de ben kameraya bakıyorum."  
Nil Yalter

Video sanatı, kendisini var eden belirli bir teknolojiye ve kullananların bu teknoloji vasıtasıyla gerçekleştirdikleri iletişim becerilerini temel alır. Dolayısıyla video teknolojisinin kullanıldığı sanat etkinlikleri ilk video sanatı örnekleri olarak

---

<sup>2</sup> Deniz Derman (1993: 14) şu tanımlamaları aktarmıştır: “‘Televizyon’ dan kast edilen evimize ulaşan ses ve görüntü sinyallerini dekode ederek ekranda görüntüler ve seslerle bize ulaşmasını sağlayan, bir anlamda kameranın işlevini tersinden yerine getiren monitördür. İşlev olarak ise bir veya birden fazla kanalın yayını izlememizi sağlayan araçtır. ‘Video’yu ise görüntülerin elektromanyetik kaydını sağlayan teknik bir işlem olarak tanımlayabiliriz. İşlevi ise televizyonda yayınlanan bir programı sonradan izlemek amacıyla kaydetme, ancak ‘Video Sanatı’ bağlamında daha da önemlisi, herkesin kendi yarattığı şeyi kaydetmesi olarak özetlenebilir.”

kabul edilmektedir (Altunay, 2013: 59).<sup>3</sup> Fırat Arapoğlu'na (2012: 226) göre video sanatı:

“Videoya kaydedilmiş imgelerin üzerinde bazı işlemler gerçekleştirilmesinin ardından, bu imgelerin bir yüzeye yansıtılması ya da monitörler aracılığıyla bir ya da daha fazla ekranda gösterilmesi yolu ile oluşturulan bir sanat biçimine verilen isim olarak tespit edilmektedir.”

Necmi Sönmez (1997: 1885) ise video sanatını şu şekilde tanımlamıştır:

“Bir kitle iletişim aracı olarak televizyonun 1950’lerden başlayarak etkinliğini arttırması ve buna paralel olarak taşınabilir video araçlarının üretilmesiyle ortaya çıkan sanat türü. 20. yy. sanatına yeni bir perspektif kazandıran ve Video Sanatı olarak nitelendirilen bu olgu, 1960’lardan başlayarak sanatın üretilmesinde yeni deneysel olanakları araştıran sanatçıların video tekniği ile gerçekleştirdikleri çalışmalar sonucunda gündeme gelen bir sanat eğilimini belirler. Her sanatçının kendine özgü yorumladığı video tekniği, elektronik alandaki yeni gelişmeler paralelinde (bilgisayar, dijital fotoğraf vb.) çeşitlenerek çok boyutlu bir karaktere sahip olmuştur. Video Sanatı başlığı altında değerlendirilen sanat yapıtları, bu çok boyutlu karakteri, dans, gösteri, müzik, tiyatro gibi başka sanat dallarıyla birlikte yorumlayarak bütünsel bir sanat açısı ortaya çıkarırlar.”

Başka bir tanıma göre video sanatı; bir kavramı, bir düşüncüyü, bir konuyu, sesle de desteklenen hareketli görüntüler aracılığıyla ortaya koymayı amaçlayan sanat dalıdır (Özön, 2000: 758). Bu genel tanımla, video sanatının kendilerinden izler

---

<sup>3</sup> D. Alper Altunay (2013: 59) ayrıca ilk video işleri için şunları eklemektedir: “Bu eserlerde ilk kullanılan video araçları ise video kameralarıdır. Bu nedenle de erken dönem video sanatı örneklerinde çoğunlukla video kameralar kullanılmış ya da video kameraların sanat eserinin bir parçasını oluşturduğu sanatsal etkinlikler video sanatı kavramı ile tanımlanmıştır. Bu etkinlikler, videonun belgeli bir tavrı ile sadece kayıt aracı olarak kullanıldığı çalışmalardan, şiirsel videolara ve hatta video görüntüsünün ve sesin manipüle edildiği kayıtlardan, canlı performanslara kadar farklılıklar göstermiş ve tüm bu çalışmaların hepsi video sanatı kavramı ile tanımlanmıştır. Hatta belirli bir süre, farklı sanat çalışmaları içinde video kamerasının yer alması, video sanatı kavramını kullanmak için yeterli olmuştur. 80’li yıllardan itibaren video sanatı üzerine yapılan bu tanımlama geleneği dönüşmeye başlamış ve 80’li yıllardaki video sanatı tanımı deneysel video kavramı olarak değişmiştir.”

taşıdığı sinema ve televizyonu çağrıştırdığı görülmektedir. Bu çağrışım, film ve video teknolojilerinin tarihsel olarak benzer şekilde gelişmesinden kaynaklıdır. Videonun ilk ortaya çıktığı yıllarda, fotoğraf ve filmden<sup>4</sup> ayrı özelliklerinin olduğu ileri sürülürken, teknolojik ilerlemeler (özellikle dijital teknolojinin gelişmesi) ve üretilen işlerin gösterildiği ortamların değişmesi ve çeşitlenmesi ile bu farklılıkların sınırlarının belirsizleşmeye ya da ortadan kalkmaya başladığından söz etmek mümkündür.

Video teknolojisinin sanatsal ortama dönüşmesine etki eden kendine has farklılıkları olarak, film ve fotoğraf yansıyan ışıklardan oluşurken, videonun oluştuğu yüzeyin bizzat kendisinin ışık oluşu<sup>5</sup>, videoda ses ve görüntünün aynı anda birlikte kaydedilmesi (sinema söz konusu olduğunda ayrı kanallara kaydedilirler), videonun eşzamanlı görüntü ve ses sinyalleri üretebilmesi (Altunay, 2013: 81), videonun geniş ekipler yerine bireysel çalışmaya daha çok uygun olması, video ile üretilmiş işlerin kurgusunun, sinema filminin kurgusundan farklı olması (Bozkurt, 2005: 87-92), video ile üretilmiş işlerin görülebilmesi için sinema filmi gibi karanlık bir ortama gerek duyulmaması, sinema filmindeki gibi geniş bir perdede gösterimin zorunlu olmayıp, birden çok monitörün kullanılabilmesi, izleyicinin video işlerinde genellikle monitör ya da onunla birlikte sergilenen malzemeleri görmesi, çalışmanın içinde

---

<sup>4</sup> Mehmet Yılmaz'a (2013: 396) göre: "Düne kadar 'film sanatı' ile 'sinema sanatı' aynı şey gibi algılanıyordu. 'Sinema sanatı'ndan bahseden biri, otomatik olarak 'film sanatı'ndan bahsetmiş oluyordu. Çünkü eskiden film denen şey yalnızca sinema kamerası tarafından çekiliyordu. Aslında film adı, fotoğraf ve sinema kameralarına yerleştirilen, ışık ve kimyasal yollarla üzerine görüntü kaydedilen şeffaf plastik şeritlerden gelmektedir. Dijital teknoloji icat edilince şerit filmler ortadan kalktı. Videoya birlikte, sinema kamerasının tekeli kırıldı. Fotoğrafın resim kavramını genişlettiği gibi, video da film kavramını genişletti. Yetmedi, hiçbir kameraya gerek duymaksızın, yalnızca bilgisayar ortamında filmler yapılır oldu. Film; artık sinema, galeri, televizyon ve bilgisayar ekranı gibi ortamlarda gösterilen 'devinimli görüntü' anlamına gelmektedir."

Chris Meigh-Andrews (2006: 87) zaman içerisinde 'sanat videosu' ve 'deneysel film' arasındaki farkların azaldığını belirtmiştir. Ona göre yüksek çözünürlüklü dijital projeksiyon, non-linear kurgu, bilgisayar programları gibi teknolojik gelişmeler bunda etkili olsa da sosyo-ekonomik ve estetik unsurların da dikkate alınması gerekmektedir.

<sup>5</sup> D. Alper Altunay (2013: 81) bu farklılık konusunda şu tespiti dile getirmiştir: "Hâlihazırda fotoğraf ve film aynı teknolojik süreçleri kullanarak görüntü üretiyor olsa da video, diğer bir ifade ile elektronik görüntü, fotoğraf ve filmden temel anlamda farklılıklar içerir. Her üç teknoloji de iki boyutlu bir yüzey üzerinde görüntü üretiyor olsa da elektronik görüntü, mercekle sistem dışında film ve fotoğraf teknolojisi ile herhangi bir benzerlik göstermez. Elektronik görüntünün teknik olarak optik gelenekten hareket edilerek görüntü üretmesine karşın, görüntünün oluştuğu yüzey ışığa duyarlı yüzey olan film ya da fotoğraf kartı değildir. Elde edilen görüntü elektronik süreçler sonunda beyaz camda üretilir. Elektronik görüntünün nihai olarak elde edildiği bu yüzey 'ekran'dır. İşte bu özelliği nedeniyle video, temel anlamda fotoğraf ve filmden ayrılır."

aktif olarak yer alabilmesi<sup>6</sup>, fotoğraf ve film görüntüsü, nesnenin bir materyal üzerine kaydına ihtiyaç duyarken, video ile görüntü üretmek için nesnenin kaydedilmesinin bir zorunluluk olmaması gibi unsurlar dile getirilmiştir (Berensel, t.y.-a).<sup>7</sup> Mehmet Yılmaz (2013: 396), bu farklılıklar ile ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır:

“Bazı insanlar araç, amaç, yöntem gibi farklılıklar üzerinden giderek, sinema filmi ile video filmi kesinlikle iki ayrı disiplin olarak görmektedir. Sinema filmi daha uzunmuş, kamera sistemi ayrıymış, senaryosu varmış, belli bir öyküye dayanmış, sanattan çok gişe başarısı (para) için yapılmış, yönetmen ve yapımcı ayrı kişilermiş, daha kitleselmiş, izleyici ile arasında kesin bir sınır varmış vs... Bu ayrımlar bir gerçeği işaret etse bile, bize göre bu, her ikisini ayrı disiplinler olduğu değil, aynı disiplinin (yani ‘film sanatı’nın) alt tür ya da biçimleri olduğu anlamına gelir. ‘Sinema filmi’, ‘video filmi’ ‘reklam filmi’, ‘canlandırma filmi’, ‘belgesel film’, ‘bilgisayar filmi’ ve her birinin kendi içindeki alt türler bize bir şey söylüyor: hepsinde nitelenen şey (asıl kavram) ‘film’dir. O halde, film tümel, diğerleri tikeldir –

<sup>6</sup> Gönül Gültekin (1995: 67) video ile TV arasındaki farkı şu şekilde açıklamıştır: “Görsel tasarımda sanatçıya geniş özgürlük alanı açan video, yaratıcı düş gücü ve yaratıcı düşüncenin gelişmesine olanak sağlamıştır. Yorumsamacı, yeni baştan inşayı gerektiren özgün yanı ile izleyenin katılımını da sağlamaktadır. İzleyeni özdeksel imleyicilerin yorumlanmasına zorlayan bu tavır, onu TV’den ayırmış olmaktadır. Çünkü TV özgün düşünebilme yetisini tıkamakta ve hiçbir şeyin zihin üzerinde etki yapmasına olanak vermemektedir. Oysa video; yapısal yeniliklerin, görsel dillerin, yeni formların çoğaltılmasında, düş gücü ve düşüncenin olabildiğince yaratıcılığa yöneltilmesinde, sanatçı ve izleyiciye olanak tanımaktadır.”

<sup>7</sup> Roy Armes’den yapılan bu aktarımın daha detaylı incelemesi için şu kitaba bakılabilir: Roy Armes (2001). On Video. Taylor&Francis e-Library.

Deniz Derman (1993: 15) benzerlik ve farklılıkları şu şekilde dile getirmiştir: “Gelişmeler ışığında bugünkü anlamında ‘Video Sanatı’nın ne olduğunun kesin olarak tanımlanması aracın yaygın kullanım alanları nedeniyle güçleşiyor. Ancak ‘Video Sanatı’ denildiğinde, videonun bütünleştiği diğer sanat dallarından –heykel, ses enstalasyonları veya performans- ayrı olarak dizinsel biçimde süren ve öyle anlaşılması gereken görüntüyü, kısacası video bandının kendisini anlamak gerekir. Videonun bu özelliği, filmden farklı değildir, aralarındaki fark birinde 625 satır, diğerinde ise bir projeksiyonun söz konusu olmasıdır. Bilgisayar grafiği de işleniş ve sunuş açısından benzerlik taşır. Bu benzerliklere karşın, video aracının kullanılması, öncelikle sanatçının seçimi ve ayrıca videonun kendine has özelliklerine bağlanabilir: Televizyon ve video, filmdeki projeksiyon zorunluluğunu ortadan kaldırır. Araçlar her yerde ve her zaman kullanılabilir hale gelmiş, görüntü taşınabilir kılınmıştır. Ekran her yerdedir, televizyondan bağımsızlaşmıştır. Diğer bir özelliği ise videonun elektronik olmasıdır. Video görüntüsü her türlü müdahale olanaklarını da beraberinde getirir. ‘Video Sanatı’ ile uğraşan sanatçı için aracın diğer ayrıcalığı ‘anımsalılığı’dır. Filmin banyoya ihtiyaç duymasına karşın, ‘video’nun çekimi, kaydı ve izlenmesi eşzamanlıdır. Bu, diğerlerine oranla, videoya özgü olan, onu yeni ve farklı kılan olgudur. Video’nun bu özelliği, ‘kapalı devre enstalasyonları’nda (close circuit installations) kullanılmıştır. ‘Video Sanatı’ bağlamına en fazla temsil etme yeteneğine sahip uygulamaları bu sistemler oluşturmaktadır. Paik’in ‘Videobuddha’sında enstalasyonun bir bölümü ekranda görünür, ya da izleyici enstalasyonun nesnesi haline gelir. Doğal olarak videonun belirleyici özelliği görsel ve işitsel olmasıdır. Video, filme oranla baştan itibaren ses ve görüntüyü birlikte taşıyan tek araçtır.”

tıpkı ‘resim’ kavramının tümel; ‘boya resim’, ‘baskiresim’, ‘kesyap resim’ gibi kavramların tikel olması gibi.

Video yapıtları, ‘film’ biçiminden ‘yerleştirme’ biçimlerine doğru kaydıkça, sinema yapıtlarından elbette uzaklaşır. Ama söz konusu olan yapıt (uzun/kısa fark etmez), duvar ve ekran gibi yüzeylerde gösterildiğinde, sınır muğlâklaşmakta, bazılarındaysa kesinlikle ortadan kalkmaktadır.”<sup>8</sup>

Yeni teknolojik olanakların belirmesi, sanat alanında kullanımıyla birlikte klasik anlamda video sanatının da gerilerde kaldığını, dönüşüm geçirerek varlığını sürdürdüğü ve video sanatının da içinde yer aldığı yeni biçimleri anlamak için halen daha ilk örneklere bakmanın gerektiğini belirtmek yanlış olmayacaktır.

#### 1.4. Video Sanatının Öncülleri

“Video, imajları onları verenlere iade edebilmenin sanatıdır.”

Ulus BAKER

Video sanatını daha kuşatıcı bir şekilde anlamak için bu sanatsal üretimi olanaklı kılan teknolojik gelişmelerin, sanat tarihinde meydana gelen bazı değişikliklerin, kırılmaların, yenilenmelerin ve video işlerinin üretildiği yıllardaki toplumsal gelişmelerin bilinmesi gerekmektedir.<sup>9</sup> Deniz Derman’a (1993: 14-15) göre:

<sup>8</sup> Mehmet Yılmaz (2013: 396-397) ayrıca şunları eklemiştir: “İzlemiş olanlar anımsayacaktır: Sinema tarihinin ilk filmlerinden Georges Méliès’in Lastik Kafalı Adam’ı, ama özellikle de Lumiér Kardeşler’in Fabrikadan Çıkışı’ı bildiğimiz sinema filmlerinden ziyade, video sanatı adı altında gösterilenlere kesinlikle daha yakındır. Birkaç dakikalık bu filmleri ilk kez izleyenlerin video sandıklarına şahit olmuşum zaten. Senaryosunu Salvador Dalí’nin yazdığı, Luis Bunuel’in yönettiği Bir Endülüs Köpeği (1929) gibi bazı deneysel sinema filmlerini de video gösterimlerinde izlemiştım. Bir örnek daha: Andy Warhol’un 1964’te sekiz saat boyunca aynı açıdan çektiği, deneysel sinemanın başyapıtlarından Empire State Binası’na şimdilerde videocular da sahip çıkmaktadır. Empire State Binası, sinema filmi mi, yoksa video filmi mi? Bu gibi örnekler söz konusu olduğunda, sinema ve video filmi arasında kesin bir ayırım yapmak olanaksız hale gelmektedir. Bu söylediklerimiz, ‘her tikelin kendi özerkliği’ olduğu gerçeğiyle çelişmez.”

<sup>9</sup> D. Alper Altunay (2013: 14) bu durumu şu şekilde açıklamıştır: “Videonun bir sanat ortamı olarak görülmeye başlamasının tarihsel gelişimini sadece sanat tarihinde yaşanan akımlarla ya da dönem

“Video Sanatı'nın ortaya çıkışı, sağladığı üretim bağımsızlığı kadar, bir dizi sanat akımı sürecinden ve karşı hareketten kaynaklanır. Hemen her sanat dalında olduğu gibi, 'Video Sanatı' özgül olarak sanat icra etme düşüncesinden kaynaklanmamıştır. Resmin, fotoğrafın sanat bağlamında değerlendirilmesine kadar geçirdiği aşamalarda olduğu gibi, 'video' aracının kaydetme, yeniden üretme, çoğaltma gibi işlevleri, bilimin eğlence sektörünün ve diğer sanat dallarının amaçlarına hizmet edecek biçimde kullanılır. Video dilinin evrimi ise kendinden önceki sinema ve televizyon geleneğinden yararlanır. Bunun dışında sanatın yalnızca seçkinler için üretilmesine karşı olan ve herkesin sanat yapıtına sahip olmasını veya sanatsal üretime dâhil olmasını güdüleyen hareketlerin de buna etkisi olmuştur.”

Bu bağlamda video sanatının, hem deneysel sinemayla hem de görsel sanatların içindeki Fluxus, Performans, mekâna özgü yapılan düzenlemeler (Site-specific) gibi akımlar ve biçimlerin<sup>10</sup> yanı sıra 1960'lardan günümüze kadar uzanan

---

içinde yaşanan teknolojik gelişmelerle açıklamak yeterli olmayacaktır. Ne böyle bir tarihsel yaklaşım, ne de tek başına teknolojik determinist bir bakış açısı video ve benzeri iletişim ortamlarının nasıl birer sanat araçlarına dönüştüğünü açıklamada yeterli olabilir. Bu nedenle hem bir görüntü üretme tekniği olarak videonun teknolojik altyapısını, hem döneme kadar yaşanan sanatsal gelişmeleri, hem de video sanatının ortaya çıktığı yıllardaki toplumsal hareketleri gözden geçirmek önem taşımaktadır. Böylelikle video sanatının neden, nasıl ve hangi koşullarda ortaya çıktığı ve hangi toplumsal ve sanatsal temeller üzerine yapıldığı daha anlamlı bir şekilde ele alınabilecektir.”

<sup>10</sup> Video sanatının öncülleri konusunda başka eklemeler yapılması da mümkündür. Muammer Bozkurt (2005: 44) bu öncüller arasında “Bauhaus”u ele aldığımızı görmekteyiz. Bauhaus sanatçılarının fotoğraf ile ilgili yeni teknik denemelerinin, özellikle Laszlo Moholy-Nagy'nin “Painting With Light/Renkli Piyano Işıklı Resimleri” projesinin videodan önce, televizyonun yeni yeni ortaya çıktığı bir dönemde video yerleştirme olarak adlandırılabilir renkli ışıklı gösterilerin ilk örneğinin olması nedeniyle öne çıktığını belirtmektedir.

D. Alper Altunay (2013: 39-50-53-55) ise bu öncüller arasında “Fütürizm”i (Fütürist sanatçıların, hakim sanat anlayışını yıkmak üzere geliştirdikleri kuramları ve izleyiciyi provoke eden performansları ile video sanatı içinde yer alan performansların kuramsal temelini oluşturmasındaki katkısıyla), “Dada”yı (Dada'nın geleneksel sanata karşı gösterdiği eleştirel duruş ve direniş ile kendisinden sonraki yıllarda bir sanatçının video teknolojisi gibi yeni bir aracı sanat üretiminde kullanarak, sanat ortamına dahil etme cesaretini göstermesini sağlayacak yeni bir sanat bakışının temellerini atmış olmasıyla), “Pop Art”ı (Pop Art'ın, popüler kültür ürünleri ile sanat eseri arasındaki bağı yeniden inşa etmesi, video sanatçıların televizyona karşı getirdikleri eleştiride, Pop Art tarzından yararlanması ve videonun kendi araçsal özelliklerini sanat alanına taşıırken, Pop Art sanatçıların kurduğu yeni sanatsal geleneklerden yararlanmasıyla) saymaktadır. Bunlara ek olarak, “Kavramsal Sanat”ın da video sanatı üzerindeki etkisinin önemini şu şekilde belirtmiştir: “Kavramsal sanatçıların video sanatına en belirgin katkısı, araç olarak videoyu kullanırken, videonun sanatsal keşfini bir kavram ve kuram üzerine oturtmasında görülür. Video görüntüsü, sanatın nesnesizleştirilmesi konusunda sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Bilindiği üzere video görüntüsü kayda ihtiyaç duyulmadan oluşturulabilir bir teknoloji ile üretilir. Kaydedilmeyen video görüntüsü bir eser içinde varlığını sürdürebilirken, eserin ya da performansın sonrasında bu

aktivizmin ve toplumsal hareketler ile yakınlığı bulunmaktadır (Terziev, t.y.). Dolayısıyla video sanatı tarihinin kendisinden önceki birçok önemli sanat fikrini ve biçimlerini içerdiğini söylemek mümkündür. Video sanatı kendisine ait dili ve referansları olan bir teknolojik aygıt olmasıyla da sanat tarihi içerisinde yeni bir alan olarak kendisine yer bulmuştur (Rush, 2007: 8). Ulus Baker (2011: 34)'e göre:

“Video da sinemadan pek çok şey almıştır elbette... Ama ‘almanın’ ötesine de geçerek onun ‘tümünü alıntılamaştır’da... Alma ile alıntılama yetenekleri arasında ise asli bir fark vardır: sinema nasıl resimden ve teyatral montajdan (Eisenstein’in montaj üstüne 1923 ve 1924 tarihli iki erken dönem metni var –birincisi tiyatrodan, ikincisi sinemada ‘atraksiyonlar montajı’ üstüneydi) ‘aldıysa’ yeni ortamlar da sözgelimi video da elbette sinemadan ‘alacaktır’... Ama unutmayalım, yalnızca sinemadan değil, şiirden, heykelden ve performanstan da alacaktır...”

Bu etkileşimleri, kronolojik ve hiyerarşik bir biçimde okumak yerine, gelişen yeni alanların bir öncekileri içine aldığı eklektik bir yapıda (Bozkurt, 2007: 117) ele almak daha geniş bir bakış açısı kazandıracaktır.

---

görüntülere yeniden ulaşmak mümkün değildir; ancak kaydedilen görüntüleri saklamak ve yeniden oynatmak olasıdır. Bu durum video görüntüsünün kullanımı ile sanat olgusunun nesnesizleştirilmesi arasında yakın bir ilişki doğurur. Bir kereliğine yapılan, tekrarlanmayan performanslar için video görüntüsü büyük bir olanak sağlar. Sanat eseri içinde yeni bir zaman ve mekân boyutu kazandırırken, bunu kaydetmemesi ile birlikte eserin nesnesini ortadan kaldırır.

Diğer yandan bir sanatsal çalışmada video kullanımının kavram olarak ne kazandıracığı konusu da sanatçılar için yeni bir uğraşı alanı oluşturur. Kavramsal sanatçıların kullanmayı denediği birçok yeni malzeme içinde videonun seçilmesinin sanat eserine ne kazandırabileceği sorusuna aranan yanıtlar süresince, video estetiğinin temelleri keşfedilir. Videoya özgü anlatım olanakları yeniden yapılandırılmaya başlanır. Bir bakıma video bir araç olarak sanatın ortamında defalarca sınanır. Her sinema aşlında, sanatçı-eser-sanatsever arasındaki iletişim sürecinin de yeniden sınanması anlamını taşır.”

### 1.4.1. Avangart ve Deneysel Sinema<sup>11</sup>

“Bu düşlerden yola çıkarak bir film yapsak nasıl olur?”

Dali

“Deneysel sinema; sinematik stillerin, biçimlerin ve yönetimlerin bir ‘patlama’ halinde dışavurumundan başka bir şey değildir”

Sheldon Renan

Fransızca kökenli olan avangart kelimesi, ön cephede görev yapan askeri birlik anlamına gelmektedir. Geniş anlamıyla, arkadan gelenlerin önüne geçen, öncü bir hareket gerçekleştiren birlik demektir. 20. yüzyılın ilk yıllarından başlayarak sözcük, sanat hareketleri ve teorileri tarafından bu öncü olma anlamını koruyarak kullanılmıştır. Dolayısıyla, yeni, çığır açan, geleneksel olandan kopan, yeni bir yön veren, bütün bir sanat anlayışına karşı duran ve yeni bir tanımlama getiren hareketlere bu ad verilmektedir (Şentürk, 2012: 144-145).

<sup>11</sup> Video sanatının sinemayla olan ilişkisinde, sinemanın gelişimini etkileyen ve oradan da video sanatında izler bırakan, izlenimci anlayışın doğa ve gün ışığı anlayışını sinemada uygulayan, dekor olarak doğal ortamı, ışık olarak gün ışığını öne çıkaran Fransız İzlenimcilik Okulu, doğalcılığı ve izlenimciliğe karşı çıkan, deformasyon, aşırı makyaj, dekor ve ışık ile abartılı ifade biçimleri kullanarak anlatımı güçlendiren Alman Dışavurumculuk Okulu ele alınmalıdır görüşü de bulunmaktadır (Bozkurt, 2005: 51-52).

Buna ek olarak, Sovyetler’de toplumsal gerçekçi bir sinema bakışı inşa eden ve Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein’in sinema ve kurgu kuramları ile gelişen Sovyet Montaj Sineması’nı da video sanatı-sinema ilişkisinde göz önünde tutulmaktadır (Özgen, 2012: 27). Bu durumu Muammer Bozkurt (2007: 116) şu şekilde açıklamıştır: “Bu sanatçılar filmin dilini dönüştürmeyi amaçladılar. Lev Kulesov’un ‘deneysel laboratuvarı’nda sinemada yeni kurgu teknikleri denediler. Sinemayı edebiyata karşı kullanan ‘Eksantrik Aktör Fabrikası’ FESK’i kurdular (Kozintsev, Trauberg, Yutkeviç ve Gerassimov) ve eksantrik anlayışı kabul ederek sinemada her türlü yeniliğin öne çıkmasını da sağladılar. Dziga Vertov, ‘Sinema-Göz’ manifestosunda, sinemanın temel kurallarından olan senaryoyu, dekoru, dramatizmeyi reddetti. Ona göre görüntü ve kurgu bir film için yeterliydi. Vertov, tasarladığı görüntüleri çekiyor ardından kurgu aşamasında yaptığı çalışmalardan filmin salonda seyirciyle buluştuğu anları yeniden yeniden çekiyordu. Böylece izleyici salt izleyen konumundan kurtarılıp, çalışmanın bir parçası oluyordu. Gerçekleştirilen yalnızca bir film gösteriminden öte performansa dönüşmekteydi. Sineperformans denilebilecek çalışmalar aynı zamanda görüntü üretim ortamını da değiştirdi.”

Ayrıca şunu eklemiştir: “Prodüktivistler kurguya doğrudan müdahale, deformasyon, arındırma gibi sinema diline plastik tadı katan, sinemayı popülerliğin dışına taşıyan ilk media art sanatçıları olarak önemli bir yere sahiptirler. Yeni görüntü arayışının yolunu açan, video sanatçılarının öncüleri olarak düşünmek ve video sanatının tarihini buradan başlatmak doğru bir yaklaşım olmaktadır.”



Nijat Özön (2000: 521)'e göre Avanagart (Öncü) dar anlamıyla “1920 yıllarına doğru Fransa’da beliren, kısa zamanda öbür ülkelere de yayılan sinema akımıdır”. Yazın ve plastik sanatlarda ortaya çıkan gerçeküstücülük, gelecekçilik, küpçülük, dadacılık akımlarının sinemaya yansımalarıyla oluşmuştur. Yazarlar, ozanlar, ressamlar kendi alanlarındaki fikirlerini sinemanın olanaklarıyla bu akım içinde gerçekleştirmişlerdir. Bu akım, sinemanın çok geniş, çok zengin bir deneme alanı olduğunu ortaya koymuş, sinemaya şiirsellik katarak görüntü üretiminin, dizemin, kurgunun daha iyi değerlendirilmesini sağlamıştır. Geniş anlamında ise “bu akımın özelliklerine uygun olarak sinema alanındaki her çeşit yeniliği ve denemeleri içine alan yolda filmler gerçekleştiren getiren sinema okullarının niteliği”dir.

Scott McDonald “avangart” terimini, tarihsel belli noktaları olan ve sinemasal bir alanı belirten “yeraltı sineması” (underground), “deneysel film” (experimental), “deneysel avangart” (experimental-avant-garde), olarak adlandırılan bir bütünlük için kullanmaktadır. Kavramın bu çeşitliliği, bu tarihsel alanın genişliğini ve farklılığını göstermektedir. Avangart, film çalışmalarında, çoğunlukla farklı yerlerde ve biçimlerde meydana gelmiş ve devamlılık gösteren tarihi bir süreci referans almaktadır (Aktaran: Çavuşoğlu, 2006: 11).

Avangart sinema Hollywood için temel olan “neden-sonuç” ilişkisinin, stüdyo sisteminin, senaryo anlayışının, prodüksiyon yapısının dışında olan, film yapmanın başka olanaklarını ve dilini araştıran bir alan olarak özetlenebilir.

Sabri Kılıç’ın (1992: 13) göre avangart sinema terimi, 1920 ve 1930’lu yıllarda Fransa’da başlayan ve seçkin bir akım olma özelliği taşıyan Fransız deneysel sinemasını nitelemektedir. “1920’de Paris’te Yedinci Sanatın Dostları Kulübü (CASA)’nın kurulmasıyla başlayan sinemayı ciddiye alma süreci, daha sonra Quartier Latin’in aydın ve seçkin izleyicilerine yönelik olarak kurulan Vieux Colombier, Studio des Ursulines, L’Oeil du Paris, Studio 28 gibi salonların türemesiyle hızlanmış ve bu salonlarda hem gösterilen hem de üzerine tartışmalar yapılan filmlerin yapımının özendirildiği bu dönemde üretilen deneysel filmleri ifade eden bir kavramdır Avant-Garde (Öncü) Sinema terimi.”

1920'ler ve 1930'lar Paris'i deneysel sanatların tümünün denenip, uygulandığı bir kent olmuş ve yazarların, ressamların, sinemacıların bir aradalığı ilk başlarda deneysel sinemanın tanımlanmasında genel bir karmaşaya yol açmıştır. Zamanla bazı filmler öne çıkarak, deneysel filmin sınırları belirlenmiştir. (Akbulut, 2012: 92).

1920'li yıllardan itibaren, Almanya'da deneysel olarak adlandırılabilen ilk film çalışmalarının örnekleri görülmeye başlamıştır. Viking Eggeling'in çizdiği binlerce resmi canlandırma çalışması denemeleri, Diagonalsymphonien/Çapraz Senfoni (1920) ve Hans Richter'in Rhythmus 21/Ritm 21 (1921) filmleri örnek olarak verilebilir. Amerika'da ise Charles Sheeler ve Paul Strand tarafından çekilen Mannhatta (1921) ve Robert J. Flaherty'nin yönettiği Twenty-four Dollar Island/Yirmidört Dolarlık Ada (1927) o yıllardaki örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır (Kaliç, 1992: 25-54-55).

Ebrahim Katz avangart için akımın özgün ve gelenekselden ayrı çalışmalar yapan sanatçıları kapsadığını belirtmektedir. Dadaizm, Sürrealizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Empresyonizm, soyut film ve ticari olmayan filmlerin de bu kavram çatısı altında toplanabileceğini belirtmektedir (Aktaran: Biryıldız, 2002: 129).

Avangart sanat, kapitalist üretim koşullarınca belirlenen, estetik görme biçimlerinin yozlaşmasına neden olan popüler kültür ürünlerine alternatif olarak ortaya çıkmış ve pek çok akım üzerinde etkili olmuştur. Avangart sanat, pasif bir seyredilmeyi değil, katılımı da önemseyen bir yapıya sahiptir. Genel olarak avangartlar, devletten destek alan sinemayı da ticari bir sinema olarak görmektedir. Avangart filmlerin kişisel filmler olduğunu ve çoğunlukla filmi yapan kişi tarafından finanse edildiklerini, filmler için bir pazar bulmanın ya da dağıtım olanağının zorluklar içerdiğini söylemek mümkündür. Özetlemek gerekirse:

- Avangart filmler kolektif olarak çalışan küçük bir grup ya da tek bir kişi tarafından çok düşük bir bütçe ile yapılırlar.
- Filmin yönetmeni, filmin yapımcısı, senaristi, görüntü yönetmeni, kameramanı, kurgucusudur.

- Anlatı yapısı, doğrusal değildir.
- Yapılan film üzerinde bir farkındalığı gerektirir.
- Ana akım kültürünün değerler sistemine ve kitle iletişim araçları ile empoze edilen biçim ve içeriklere bir karşı oluşu simgeler.
- Çoklu okumaya uygundur ve herhangi bir açık mesaj verme kaygısı gütmemektedir. Seyircinin filme etkin katılımını sağlamak amaçlanmıştır (Çavuşoğlu, 2006: 14).

Özön, deneysel filmi sinemada alışılmışın dışında yenilikler deneyen film çeşidi olarak tanımlamıştır. Bu filmler, sinemacının yeni görüşleri, kavramları, anlatımları, biçimleri yarattığı, yeni teknolojileri yaşama geçirdiği ya da bu alandaki eski denemeleri genişlettiği, yenilediği filmlerdir (Özön, 2000: 195).

Kaliç (1992: 12-14), deneysel sinemanın, sinemayla birlikte başladığını ve öncülük görevi gördüğünü ve Marie-Georges-Jean Méliès'in ilk deneysel sinemacı olduğu tespitini yapmaktadır. Ona göre "her yenilik getirmiş film, bir deneysel filmidir". Deneysel filmleri tanımlayacak en iyi yol onların "tanım kabul etmez" olduklarını ve her deneysel sinemacının kişisel, kendine has ve ilerici filmlere imza attığını görmekten geçmektedir. Deneysel sinema hakkında tanım zorluğu kendisini, adlandırmada da gösterir: Underground (Yeraltı) Sinema, Avant-Garde (Öncü) Sinema, Independent (Bağımsız) Sinema ve Experimental (Deneysel) Sinema gibi terimler yanı sıra, Sinema-sanat, Sanat Sineması, Saf Sinema, Bütün Sinema, Mutlak Sinema, Lanetli Sinema, Film Şiir, Şiir Sineması, Sinema Şiiri, Kişisel Sinema, Özel Sinema, Ev Sineması gibi daha minör adlandırmalar da yapılmaktadır (Aktaran: Göztepe, 2010: 34).

Noguez (Aktaran: Göztepe, 2010: 26-32)'e göre deneysel sinemanın beş temel özelliği bulunmaktadır:

- Endüstriyel sistem içinde gerçekleşmezler.
- Ticari dolaşım tarafından dağıtılmazlar (bugün için çeşitli dolaşım yolları mevcuttur).
- Eğlendirme ve gelir getirmeyi hedeflemezler.

- Genellikle anlatsal değildirler.
- Sorgulama ve çözümleme üzerine çalışırlar ya da kesinlikle betimleyerek anlatmaya engel olurlar.

Deneysel sinemanın avangartlarının ana akım sinemadan bağımsız olmaları, gişe hasılatını hedeflememeleri, soyutlama tekniğini çokça kullanmaları, tek bir noktaya odaklanmamaları, film şeridi üzerine resim ya da çizikler yaparak plastik malzeme ile oynamaları, hızlı kurgunun sıkça uygulanması, uyumsuz ses bloklarının kullanılması, tüm bunlarla izleyicinin filme daha etkin katılımını ve düşünsel bir ilişki kurmasını gerektirmesi özellikleri ile karakterize edildiğini söylemek mümkündür. Buradan da şiirsel ve izlenimci bir bakışın varlığı görülebilir. Deneysel sinema için bir tür “janr” adlandırması yapılabilir. Ancak bu janr, belirsizlik ve karmaşa üzerine kuruludur denebilir (Akbulut, 2012: 92; Kaliç, 1992: 28-38).<sup>12</sup>

Şentürk, avangart sinema ile deneysel sinema arasındaki bu benzerliklere karşın, deneysel filmlerin illa ki avangart olacağı anlamının çıkarılmaması gerektiğini belirtmektedir. Tersine ise avangart filmler deneysellik özelliği taşımaktadır. Ona göre avangart filmler, genel sanat kurallarını kökten sarsan, kendi tarzını kabul ettiren ya da bunu amaçlayan öncü eserlerdir. Bu tür bir iddia taşımayan, genel sanat ilkelerine karşı duruşunu belirli bir sanat anlayışıyla temellendirmeyen, sadece farklı ve aykırı duruşuyla sınırlı olan deneysel filmler sadece deneme olarak kalmaktadırlar (Şentürk, 2012: 145).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Burada özellikle Fransız Deneysel Sineması'nın bazı örneklerinin ticari başarı kazanmış olduklarını eklemek gerekmektedir. Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Luis Bunuel filmleri örnek olarak gösterilebilir.

<sup>13</sup> Avangart ve deneysel sinemacıları seçilmiş filmleriyle birlikte şu şekilde sıralayabiliriz: Marie-Georges-Jean Méliès (Un petit diable, 1896), Emile Cohl (La Course aux Potirons/Balkabaklarının Yarışı, 1907), Jean Durand (Onésime Harloger/ Saatçi Onésime, 1912), Louis Feuillade (Fantômas/Hayaletler, 1913), Abel Gance (La Folie du Docteur Tube/Doktor Tüp'ün Çılgınlığı, 1915), Marcel L'Herbier (Phantasmes/Fantaziler, 1917), Viking Eggeling (Diagonalsymphonien/Çapraz Senfoni, 1920), Hans Richter Rhythmus 21/Ritm 21, 1921), Charles Sheeler-Paul Strand (Mannahatta (1921), Louis Delluc (Fièvre/Ateş, 1922), Germanie Dulac diğer adıyla Charlotte-Elisabeth-Germanie Saisset-Scheider (La Coquille et le Clergyman/Deniz Kabuğu ve Din Adamı, 1923), Jean Epstein (Coeur Fidèle/Sadık Gönül, 1923), Man Ray (Le Retour à la Raison/Akla Dönüş, 1923), Henri Chomette (Jeux des Reflets et de la Vitesse/Yansıma ve Hareketlilik Oyunları, 1923), René Clair (Entr'acte/Ara, 1924), Fernand Léger (Le Ballet Mécanique/Mekanik Bale, 1924), Lev Kuleshov (Neobychainiye Prikluçeniya Mistera Vesta v Stranye Bolshevikov/Bay Batı'nın Bolşevikler Ülkesindeki Olağanüstü Serüvenleri, 1924), Yakov Protozanov (Aelita, 1924), Oskar Fischinger (Study No.1/Çalışma No.1, 1925), Marcel Duchamp (Anaemic Cinéma/Anemik Sinema, 1925), Auguste Renoir (Charleston, 1926), Dimitri Kirsanov (Mènilmontant, 1926), Walter

## 1.4.2. Sitüasyonist Enternasyonal

"hayat hikâyeme bakılırsa,  
sinematografik bir eser yaratamayacağım  
apaçık belli olur"  
Guy Debord

“Bizimkisi, yirminci yüzyıldan çıkmamızı sağlayacak,  
şimdiye dek görülmüş en iyi çabadır.”

SE

Sitüasyonist Enternasyonel (SE) ileri sürdüğü fikirler ve avangard çalışmalar nedeniyle ilgi çekici bir tarihe sahiptir. Sanat üzerine geliştirdikleri teorileri, sergiledikleri karşı oluş “durumları”, politik ve sanatsal eleştirileri, ürettikleri kavramlar, ele aldıkları konular ile kendilerinden sonraki sanatı, sanat ortamını/sanatçıları etkilemeleri ve dönüştürmeleri yanı sıra, hareketli görüntüyü de sanatsal üretimleri için kullanan sanatçıları nedeniyle video sanatı öncülleri içerisinde değinilmesi gerekmektedir.

---

Ruttmann (Berlin-Die Symphonie einer Grosstadt/Berlin-Bir Büyük Şehir Senfonisi, 1927), Claude Autant-Lara (Construire un Feu/Ateş Yakmak, 1927), Robert Flaherty (Twenty-four Dollar Island/Yirmidört Dolarlık Ada (1927), Paul Fejos (The Last Moment/Son Ani 1927), Robert Florey (The Life and Death of 9413, a Hollywood Extra/Bir Hollywood Figüranının Yaşamı ve Ölümü, 1928), Luis Buñuel (Un Chien Andalou/Bir Endülüs Köpeği, 1929-Bu film için Salvador Dalí'nin ismini de unutmamak gerekmektedir), Dziga Vertov (Chelovek s Kinoapparaton/Kameralı Adam, 1929), Jean Cocteau (Le sang d'un poète/Bir Şairin Kanı, 1930), Jean Vigo (Zéro de Conduite/Hal ve Gidiş: Sıfır, 1933), Watson-Webber (Lot in Sodom, 1933), Len Lye (Colour Box/Renk Kutusu, 1935), Norman McLaren (Camera Makes Whopee/Kamera Dalgasını Geçiyor, 1935), Grigori Kozintsev-Leonid Trauberg (Maxim'in Gençliği, 1939), Jean Grémillon (Remorques, 1941), Maya Deren (Meshes of the Afternoon/Öğle Sonrasının Ağları, 1943).

Rossellini (filmlerinin yapılış biçimi nedeniyle, Rome, Open City/Roma, Açık Şehir, 1945), Kenneth Anger (Fireworks/Havai Fişekler, 1947), Curtis Harrington (Picnic/Piknik, 1948), Grigori Markopoulos (Lysis, 1948), Stan Brakhage (Desistfilm/Vazgeçişin Filmi, 1954), Robert Beer (Images by Images I/Kare Kare I, 1954), Ron Rice (Flower Thief/Çiçek Hırsızı, 1960), John Cassavetes (Shadows, 1960), Jack Smith (Flaming Creatures/Alevlenen Yaratıklar, 1963), Andy Warhol (Sleep/Uyku, 1963), Jonas Mekas (The Brig/Kodes, 1964), Stan VanDerBeek (Breath Death/Ölümün Soluğu, 1964), Werner Nekes (Tom Doyle und Eva Hesse, 1965).

Ayrıca Avrupa avangart sinemasının 1950'ler sonrasında Fluxus, Lettrisme, Performans sanatı gibi yeniden doğduğu tespitinden, George Maciunas, Isidore Isou, Guy Debord, Yoko Ono gibi sanatçıların da listeye dahil edildiğini görmek mümkündür (Rees, 1996: 537-541).

Sitüasyonist Enternasyonal'in kurulması, avangard sanatın dağılmalar (Örneğin: CoBrA<sup>14</sup>,nın dağılması) ve yeni birlikteliklerden oluşan hareketli bir zeminde (Aksoy, 2008: 34), 1957 yılında İtalya'da düzenlenen Cosio d'Arroscia Konferansı'nda, Letrist Enternasyonal'den, Michèle Bernstein, Guy-Ernest Debord, Hayalci Bir Bauhaus İçin Enternasyonal Hareket (International Movement for an Imaginist Bauhaus)' den, Giuseppe Pinot Gallizio, Asger Jorn, Walter Olmo, Piero Simondo ve Londra Psikocoğrafya Birliği (London Psychogeographical Committee)' den Ralph Rumney'nin bir araya gelmesiyle birlikte gerçekleşmiştir.<sup>15</sup> Greil Marcus'a göre 27 Temmuz 1957'de bu konferansda SE'yi kurmak için bir araya gelen sekiz erkek ve sekiz kadın, "maddi zorunluluklar ile bireysel özerkliğin son demlerini yaşayacağına inandıkları bir geleceğe müdahale edeceklerine dair kendilerine" söz vermişlerdir (Marcus, 1999: 67).

SE'nin, tarihsel sürecini takip etmeyi kolaylaştırması açısından üç farklı aşamadan geçtiği varsayılabilir:

- 1957-1961 arası. Üyelerin sanat ve politikanın birlikteliğinin yaratacağı dışavurumlarına odaklandıkları ve sanat bazlı politik işler (dergi nüshaları, broşür, album, dersler, konferanslar, mimari modeller, filmler, boykotlar vb.) ürettikleri bir dönemdir.
- 1962- 1967 arası. Grubun daha çok üniversite amfilerinde görüldüğü bir dönemdir.
- 1968- 1971 arası. Mayıs 1968 döneminde Paris başta olmak üzere Fransa'nın çeşitli yerlerinde yaşananları raporlamak, belgelemek ve yorumlamakla geçmiştir (Not Bored, 2008: 20-24-26). Bunun yanı sıra sitüasyonistlerin

<sup>14</sup> CoBrA, adını Kopenhag-Brüksel-Amsterdam isimlerinin kısaltmasından almış olan ve 1948 yılında kurulan bir gruptur. Asger Jorn (Kopenhag'tan), Joseph Noiret, Christian Dotremont (Brüksel'den) ve Costant, Corneille ve Karel Appel (Amsterdam'dan) tarafından hayata geçirilmiştir. Grup ressamların yanı sıra, heykeltıraş, şair, fotoğrafçı ve film yapımcılarından oluşmaktaydı. Birçok materyali işlerinde kullanan, çocuklar gibi doğrudan ve kendiliğinden bir plana bağlı kalmadan fantezi dünyalarından hareketle ve bol renk kullanımıyla çalışan bu sanatçılar grubu 1951 yılında dağılmıştır. Cobra Museum. (t.y.). Erişim: 18.08.2013, <http://www.cobra-museum.nl/en/cobra.html>.

<sup>15</sup>Situationist International Online. (t.y.-a). Erişim: 02.03.2013, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/chronology/1957.html>.

Site kronolojisi şu kaynaklardan oluşturulmuştur: Jean-Jacques Raspaud and Jean-Pierre Voyer, *L'Internationale Situationniste: Chronologie, bibliographie, protagonistes (avec un index des noms insulté)* (Paris: Champ Libre, 1972); Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord* (Paris: Plon, 1999); and Guy Debord, *Correspondance* (volumes 1, 2 & 3) (Paris: Arthème Fayard, 1999 , 2001 & 2003).

posterleri ve graffitilerinin Mayıs 1968'in ortaya çıkmasında büyük rol oynadığı bilinmektedir (Boynik, 2004: 95).

1962' de, Jörger Nash'in (Asger Jorn'un küçük kardeşi), Hollanda, Alman ve İskandinav bölümlerinden katılanlarla kurduğu ikinci bir SE'nin oluşmasıyla hareket ilk bölünmesini yaşamıştır. Peter Wollen'a (1989: Giriş Bölümü) göre “Yüzeyde bu ayırım, 'sanatçılar' ve 'siyasal teoristler' (ya da 'devrimciler') arasındaydı. Tartışmanın dipte yatan nedeni, Paris'te Debord'un çevresindeki 'teorik' grubun, sanatın kendine özgü, bağımsız bir etkinlik olarak değerlendirilmesini yadsıyıp, devrimci praksis içinde eritilmesini savunmada ısrar etmesiydi.” Bu bölünme sonrası SE, daha fazla politik eyleme yönelmiş ve yıllık konferanslarla yürütülen işleyişinden çıkıp, merkezileşmiştir (Artun, 2009: 41).

Dağılana kadar, SE'nin üye sayısı ortalama 10-20 arasında olmuştur. 16 ülkeden 63 erkek ve 7 kadın, çeşitli tarihlerde gruba üye olarak katılmıştır. Bir çoğu gruptan kovulurken<sup>16</sup>, bir çoğu da istifa etmiştir. 1969'da son konferans düzenlenmiş ve 1972 yılında resmi olarak dağılarak bireysel çalışmalarını sürdürmüştür. Bu tarihte SE'de geriye sadece Guy Debord ve Gianfranco Sanguinetti kalmıştır (Matthews, 2008: 61).

Guy Debord, kuruluş toplantısında hareketin manifestosu olarak kabul edilen “Situasyonların Yapılandırılması ve Uluslararası Situasyonist Akımın Örgütlenme ve Etkinlik Koşulları Üzerine Rapor”u okumuştur. Burada Debord, “Öncelikle dünyayı değiştirmek gerektiğine inanıyoruz...Amacımız situasyonların yapılandırılmasıdır... Yani, topluca yaratılmış atmosferler, bir anın niteliğini belirleyen izlenim yumakları... Görevimiz, uluslararası avangardı ne yükseltecekse, onu araştırmaktır...” (Artun, 2009: 37) ve “En geniş anlamıyla amaç, hayatın vasat olmayan bir parçasını genişletmek, boş anları olabildiğince azaltmaktır.” (Debord,

---

<sup>16</sup> Parayla ilişkili çevrelerde sergi açmak, çok genel mimari siparişler almak, yeni düşünce üretememek gibi nedenler gruptan ihraç edilmeye etki etmiştir (Valabrègue, 2004: 566).

Ayrıca Henri Lefebvre yazdığı sosyoloji kitabında situasyonist fikirleri kendisine aitmiş gibi gösterdiği için kovulmuştur (Boynik, 2004: 87).

SE'ye dahil olmak için gerekli en önemli adımlardan birisi olan, önceki sosyal ilişkilerin ve alışkanlıkların silinmesini içeren “arınma” töreninde duraksayanlar ve geçmişin yozluğunda diretenler de tasfiye edilmiştir (Gençay, t.y.).

2010(a): 300)<sup>17</sup> cümlelerinden de anlaşılacağı üzere amaç ve görevlerini dile getirmiştir. Aynı zamanda metinde, Sürrealizm'den Dada'ya oradan da Fütürizme kadar giden bir soykütüğü üzerinde durulmuş ve SE'nin avangard tarihiyle bağı kurulmuştur (Artun, 2009: 37).<sup>18</sup>

Bu anlamda, SE, 20. yüzyılın son avangardı olarak adlandırılmasa da yüzyılın başlarından itibaren birbirini takip eden grupların arasında bulunan bağıın son temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Fütürizm, Dada, Sürrealizm, Letrizm, Letrist Enternasyonal ve SE'nin her biri, bir öncekinin sona erdiği ve yeni bir manifesto ile yeni bir tanımlamanın başladığını kabul ederek harekete geçmiştir (Boynik, 2004: 78).

Raporda, ayrıca yer verilen avangard akımların eleştirilerine ve neden sona erdiklerine de yer verilmiştir. “İtalyan fütürizmi, milliyetçilikten faşizme kadar düşmüş, zamana ilişkin daha eksiksiz bir kurumsal vizyon geliştirememiştir... Dada akımının neredeyse apansız dağılması ise bütünüyle olumsuz tanımının zorunlu bir sonucuydu... Maddi araçların eksikliği kuşkusuz sürrealizmin ufkunu sınırlandırmıştır. Ancak, ilk öncüllerinin spiritüalizme kapılmaları, özellikle de takipçilerinin vasatlığı, sürrealist kuramın başarısız gelişimini bu kuramın tam da başlangıcında aramaya zorlar bizi. Sürrealizmin kökenindeki yanlışlık, bilinçdışı imgelemin sonsuz bir zenginliği içerdiği fikridir. Sürrealizmin ideolojik başarısızlığının nedeni, bilinçdışının, nicedir aranan başat yaşam gücü olduğuna inanmasıdır...1930'a doğru, sürrealizm kendi gelişimini duraklamaya uğratan iki unsur nedeniyle tasfiye edildi: Kuramsal yenilenme olanaklarının eksikliği ve devrimci gücün gerileyişi...” CoBrA adlı yayınları bulunan Uluslararası Deneysel Sanatçılar grubu “...ideolojik güçten yoksun olmaları, araştırmalarını esas olarak plastik sanatlara yoğunlaştırmaları, her şeyden çok da deneyimlerinin koşullarına ve perspektifine dair genel bir kuramın eksikliği, dağılmalarına yol açmıştır.” Letrist Grup ise “...genel olarak idealist yanılığa kapılarak, estetik disiplinlerin eskisine

---

<sup>17</sup> Ayrıca şu linke de bakılabilir: Situationist International Online (t.y.-b). Erişim: 02.03.2013, <http://www.cddc.vt.edu/SIOnline/si/report.html>.

<sup>18</sup> Metinde aynı zamanda, kapitalizm, modern kültür, burjuva mutluluk düşüncesi üzerine tespitler, eleştiriler, öneriler ile détournement, derive, birleştirici kentçilik, psikocoğrafya gibi kavramlarla ilgili düşüncelere yer verilmiştir.



benzer bir genel çerçeveden yola çıkması gerektiğini kabul ettiklerinden, ürettikleri birkaç sıradan deneyle sınırlı kaldı.” (Debord, 2010(a): 283-284-293).

Debord (2006: 149) Gösteri Toplumu<sup>19</sup>,’nda ise şunları söylemektedir:

“Dadaizm, sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırmak istedi; sürrealizm ise sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirmek istedi. Daha sonra sitüasyonistler tarafından geliştirilen eleştirel tavır, sanatın ortadan kaldırılması ile sanatın gerçekleştirilmesinin, sanatın aşılmasının birbirinden ayrılmaz yönleri olduğunu göstermiştir.”

Dadaizm ve Sürrealizmin sanata ve sanatsal üretime bakışlarını ve üretimlerini gözönüne getirdiğimizde, Debord’un sanatsal ürün vererek ya da vermeyerek (sanatı gerçekleştirerek ya da sanatı gerçekleştirmeden) sanatı aşma (tanımlanmış, sanat budur bunun dışındakiler sanat değildir bakışını yansıtan sanatı) denemelerinin bu iki akımın eleştirilemesi gereken önemli yönleri olduğunu belirtip, SE’nin sanatın aşılmasının bu iki duruşun biraradalığıyla mümkün olabileceği kuramını geliştirdiğini belirtmiştir. Bu anlamda SE’yi özerk sanatın eleştirisi, hayat ve toplum alanlarında devrim yapma amacını güden diğer avangard hareketlerden ayıran bu genel amaç olmayıp, amacın ele alınışındaki kusursuzluk ve başvuru alan teorik ve pratiktir (Lütticken, 2004: 63).

SE’nin fikirlerinin ve eylemlerinin şekillenmesinde, Dada, Sürrealizm (özellikle Lautréament etkileri üzerinden SE’nin “détournement/çalıp değiştirme”, Baudelaire ve sürrealistlerin ‘flânerie’sinin<sup>20</sup> ise “dérive/dolanma” gibi kavramları üzerinde izlerini görmek mümkündür), Letrizm ( Isadore Isou’nun ‘Treatise on Slobber Eternity’ adlı filminin Debord’u etkilediği bilinmektedir) gibi kendisinden önceki avangard hareketlerin yanı sıra, Antoine Louis Leon de Richebourg de Saint-

<sup>19</sup> Bu eserde Debord, bu dönemde yaşayan insanların imgeye daha önceki tarihsel dönemlerde yaşamış olanlardan daha fazlasıyla bağlı olduğumuzu iddia etmektedir (Silverman, 2006: 283).

Giorgio Agamben’e (2005: 326) göre: “Guy Debord 1967 Kasım’ında ‘Gösteri Toplumu’nu yayınladığında, siyasetin ve tüm toplumsal hayatın gösterişli bir hayal perdesine dönüşümü, henüz bugün alışıldık hale gelmiş bulunan aşırı biçimine ulaşmamıştı. Bu olgu, Debord’un teşhisinin amansız berraklığını daha da dikkate değer kılıyor.”

<sup>20</sup> Dérive, flânerie gibi salt sanatsal bir gözlem üzerine kurulu olmayıp, politik bir eylem özelliği de taşımaktadır (Artun , 2009: 36).

Just (Sitüasyonistler için bir kahraman ve ata konumundadır), Marx, Hegel (özellikle Debord'un "Gösteri Toplumu" metninde Marx ve Hegel'in izleri görülmektedir), Ya Sosyalizm Ya Barbarlık Grubu, Lukács ('nesneleşme', 'şeyleşme' ve yabancılaşma fikirlerinin etkileri), Henri Lefebvre ('gündelik hayat' üzerine fikirleriyle), Jean-Paul Sartre ('situasyon/durum' kavramıyla), Wilhelm Reich ve Friedrich Nietzsche gibi düşünürlerin de etkileri olduğunu söyleyebiliriz (Artun, 2009: 32; Boynik, 2004: 82; Matthews, 2008: 62; Maver, 2004: 23).

SE, İngiltere, Fransa, Cezayir, Danimarka, Hollanda, Belçika, İsveç, İtalya ve Almanya'dan katılmış olan sanatçı, edebiyatçı ve mimarlardan oluşmuştur (Artun, 2009: 38). Hiyerarşik örgütlenmeyi redderek, "örgütlenmenin kendi içinde yeni tür insani ilişkiler kurma"yı hedeflemiştir. SE içinde herkes eşitti, deneyler kolektif gerçekleştirilip, eylemler ve metinler birlikte üretilerek, imzasız yayımlanmaktaydı (Gençay, t.y.).

SE, 1958 yılından itibaren SE Dergisi'ni çıkartmaya başlamıştır. Derginin editörlüğü sabit olmayıp, değişmektedir. İlk sayının editörlüğünü Debord üstlenir ve "Kültürel Devrim Üzerine Tezler"i yayımlar. Burada, kültürel etkinliğin "gündelik hayatın yapılandırılması için deneysel bir yöntem" olduğunu ve sanatın "bizi köleleştiren şeylerin değil, kendimizin üretilmesiyle" ilgili olduğunu belirtir.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Kültürel Devrim Üzerine Tezler şu şekilde maddelerden oluşmaktadır:

"- Estetiğin geleneksel amacı, kişinin mahrumiyet ve yoklukta hayatın belli geçmiş öğelerini, sanatın aracılığıyla, zamanın egemenliğinde değer kaybeden görünüm olduğu için görünümünün karmaşıklığından kurtaracağını hissettirmektir. Estetik başarının derecesi süreklilikten ayrılmaz olan ve hatta sonsuzluk üzerinde hak iddia etme eğiliminde olan bir güzellikle ölçülür. Sitüasyonist amaç, tereddütsüzce düzenlenen geçici anların değişimleri yoluyla hayatın tutkulu bolluğu içine derhal bir katılımdır. Bu anların başarısı sadece geçici etkileri olabilir. Sitüasyonistler kültürel etkinliği bütünlüğün bakış açısından, boş zamanın genişlemesi ve iş bölümünün ortadan kalkmasıyla sürekli bir şekilde geliştirilebilecek (sanatsal iş bölümüyle başlayarak) günlük yaşamı inşa etmek için deneysel bir metot olarak göz önüne alırlar.

- Sanat, duyular üzerine bir bildiri olmayı bırakabilir ve daha yüksek duyuların doğrudan bir düzenlemesi olabilir. Bu, kendimizi üretme meselesidir, bizi esir eden şeyleri değil.

- Mascolo, çalışma gününün proletaryanın diktatörlük rejimi tarafından azaltılmasının 'devrimsel gerçekliğini bırakmasının en kesin güvencesidir' derken haklıdır ("Le Communisme"). Gerçekten de 'insan bir metaysa, ona bir şeymiş gibi davranılıyorsa, insanların kendi aralarındaki genel ilişkiler bir şeyin şeyle ilişkisiyse bunun sebebi ondan zamanını satın almanın mümkün olmasıdır.' Mascolo buna rağmen 'özgürce çalıştırılan bir insanın zamanı'nın her zaman iyi harcandığını ve 'zamanın satın alınmasının tek kötülük' olduğu sonucuna varırken çok acelecidir. Zamanın istihdamı günlük hayatın inşa edilmesi için modern araçlara sahip olmadan hiçbir özgürlük yoktur. Böyle araçların kullanımı ütopyacı bir devrimsel sanattan deneysel bir devrimsel sanata sıçrayışı işaret eder.

- Sitüasyonistlerin enternasyonal birleşmesi, kültürün gelişmiş bir sektöründeki işçilerin bir birliği olarak ya da daha çok artık toplumsal durumlar tarafından engellenen bir görev üzerine hak iddia eden

Ayrıca bu sayıda “Sitüasyonist Tanımlar”a da yer verilmiştir (Artun, 2009: 38). Valabrègue (2004: 565) derginin özelliklerini şu şekilde belirtir: “kuramsal araştırmalar ve grup yaşamı bilgileri dergisidir. Temel olarak iki tür eleştiri görülür bu yayın organında; gündelik yaşamın ve spektaküler tüccar toplumun eleştirisi. Bu iki eleştiri eksenini kesinlikle birbirlerinden ayıramaz.” SE’nin ruhuna uygun olarak, dergide yayımlanan yazılar, makaleler ve görseller isteyen herkes tarafından izin alınmadan kullanılabilir.

1958 yılında SE dergisinde yayımlanan ‘Sitüasyonist Tanımlar’da SE’nin en temel kavramları tanımlanmıştır. SE’yi daha iyi anlamaya yardımcı olacak bu kavramlar şunlardır:

“İnşa edilmiş sitüasyon; Birleştirici bir ambiyansın ve olaylara dayalı bir oyunun kolektif biçimde örgütlenmesiyle, somut ve kasıtlı olarak inşa bir hayat anı.

Sitüasyonist; Sitüasyon inşa etme kuramıyla veya pratik faaliyetleriyle ilgili olan. Sitüasyonların inşasıyla uğraşan kişi. Sitüasyonist Enternasyonal üyesi.

---

herkesin bir birliği, dolayısıyla kültürdeki profesyonel devrimcilerin bir organizasyon girişimi olarak görülebilir.

- Zamanımız tarafından biriktirilen materyal güçler üzerindeki gerçek kontrolümüzden pratikte ayrılmış durumdayız. Komünist devrim oluşmamıştır ve hâlâ eski kültürel üstyapıların ayrıştığı bir çerçevede yaşıyoruz. Henri Lefebvre doğru bir şekilde bu çelişkinin ilerleyen birey ve dünya arasındaki spesifik modern uyumsuzluğun kalbinde olduğunu görür ve bu uyumsuzluğa dayanan kültürel eğilimi devrimci-romantik olarak isimlendirir. Lefebvre’nin kavramındaki eksiklik uyumsuzluğun basit ifadesini, kültür içerisindeki devrimci eylem için yeterli bir ölçüt yapmasında yatar. Lefebvre, derin kültürel değişime doğru tüm deneyleri önceden reddederken bir içeriğe razı kalır: ayrıştırmanın çerçevesi içerisinde hangi biçimi aldığından bağımsız olarak ifade edilebilen (hâlâ çok uzak olan) olanaksız-olasının farkındalığı.

- Eski kurulu düzeni tüm görünümünde alt etmek isteyenler kendilerini şimdinin düzensizliğine bağlayamazlar, kültür alanında bile. Kişi, geleceğin ilerleyen düzenini somut bir görünüm yapmak için kültür alanında bile mücadele etmeli ve beklemeye devam etmemelidir. Bilinen kültürel biçimlerdeki tüm ifadenin değerini düşüren, aramızda halihazırda mevcut olan, onun bu olasılığıdır. Kişi, sahte iletişimin tüm biçimlerine yıkımı dile getirmek için bir gün gerçek ve doğrudan iletişime ulaşmak için (yüksek kültürel araçlar çalışan hipotezimizde: inşa edilmiş durum) yol göstermelidir. Zafer, düzensizliği sevmeden onu yaratmayı başarımların olacaktır.

- Kültürel ayrışmanın dünyasında gücümüzü test edebiliriz ama çalıştıramayız. Dünyayla uyumsuzluğumuzu alt etme pratik görevi, yani ayrışmanın daha yüksek inşalarla üstesinden gelmek romantikçe değildir. Lefebvre bakımından başarısızlığımızın derecesine göre, tam olarak ‘devrimci romantikler’ olacağız.” Kentebalyoz (t.y.). “Kültürel Devrim Üzerine Tezler/Guy Debord”. Erişim: 19.08.2013, <http://www.kentebalyoz.blogspot.com/2008/10/kltrcl-devrim-zerine-tezlerdebord.html>.

Sitüasyonizm; Yukarıdaki tanımdan yanlış biçimde türetilmiş, anlamsız bir terim. Sitüasyonizm diye bir şey yoktur, çünkü olsa, mevcut koşulları yorumlamaya yarayan bir doktrin olurdu. Sitüasyonizm kavramı, belli ki anti-sitüasyonistler tarafından icat edilmiştir.<sup>22</sup>

Psikocoğrafya; Coğrafi çevrenin (bilinçli olarak örgütlenmiş olsun veya olmasın) bireylerin duyguları ve davranışları üzerindeki özgül etkilerinin incelenmesi.

Psikocoğrafi; Psiko coğrafyayla ilgili. Coğrafi çevrenin duygular üzerindeki doğrudan etkilerini dışa vuran.

Psikocoğrafyacı; Psikocoğrafi fenomenleri tetkik edip kaydeden kişi.

Dérive/dolanma; Kentsel toplumun koşullarıyla bağlantılı bir deneysel davranış tarzı: değişik ambiyanslardan hızla geçme tekniği. Terim aynı zamanda, kesintiye uğramayan belirli bir dolanma süresini de ifade eder.

Birleştirici Kentçilik; Deneysel davranışlarla dinamik ilişki içinde olan birleşik bir ortam inşa etmek üzere, sanatların ve tekniklerin aynı anda kullanılmasını hedefleyen kuram.

Détournement/çalıp değiştirme; Önceden varolan estetik öğelerin détourne edilmesi yerine kullanılan kısaltma. Bugünün ve geçmişin sanat ürünlerinin, daha üstün bir ortamın inşasında kaynaştırılması. Bu anlamda, sitüasyonist bir resim veya müzik eseri olamaz, sadece bu araçların sitüasyonist biçimde kullanılması söz konusu olabilir. Daha temel anlamda, eski kültür alanları içerisinde détournement bir propaganda yöntemidir, bu alanların eskimişliğini ve önermelerini kaybettiğini gözler önüne serer.

---

<sup>22</sup> Marcus (1999: 68) bunu şu şekilde değerlendirmiştir: “Sitüasyonistler bir konum geliştirmeye çalıştılar, bir ideoloji yaratmaya değil; çünkü onlar bütün ideolojileri yabancılaşma, özneliğin nesnellığe dönüşümü, bireyi güçsüzleştiren bir güce ulaşma arzusu olarak görmekteydi...”ler.

Kültür; Belirli bir tarihsel anda gündelik hayatın örgütlenme olanaklarını yansıtan ve önceden biçimlendiren şey; bir topluluğun nesnel olarak ekonomi tarafından belirlenmiş hayata tepki verdiği estetik, duygu ve görenek bütünü. (Biz bu terimi sadece değer yaratma perspektifinden tanımlıyoruz, bu değerlerin öğretilmesi perspektifinden değil.)

Çözünme; Geleneksel kültür formlarının, daha üstün kültürel inşaları mümkün ve zorunlu kılan daha üstün denetleme araçlarının ortaya çıkması sonucu kendi kendilerini yok etme süreci...” (Debord, 2010(b): 311-313).

1957 yılında Hayalci Bir Bauhaus İçin Enternasyonal Hareket (International Movement for an Imaginist Bauhaus) ile birlikte Debord’un hazırladığı The Naked City, psikocoğrafya, birleşik şehircilik<sup>23</sup> ve derive kavramlarını görselleştirmektedir. Asger Jorn ve Guy Debord’un ilk ortak kitabı olan ve sanatçıların bulduğu kimi imge ve sözcükleri biraraya getirerek ürettikleri “Fin de Copenhaque” ile rastgele kaynaklardan kesilmiş metinler, fotoğraflar ve Jorn’un üzerine akıttığı boyalardan oluşturulan ikinci ortak kitapları “Mémoires” détournement örneği olarak gösterilmektedir (Artun, 2009: 36-38).

SE dergisinin Haziran 1960 sayısında, Sitüasyonist Manifesto yayınlanır. Burada kapitalist toplum ve dayatılan kültürün gündelik hayata etkileri, metalaşma ve yabancılaşma, yeni kültürün özellikleri ve eski sanat karşısındaki durumunun ne olması gerektiği sorgulanmış ve “Gösteriye katılmış olana karşıt olarak, gerçekçi Sitüasyonist kültür, tam/total katılımı önerir. Belirli bir zamana hapsedilmiş sanata karşıt olarak, doğrudan yaşanılan anın örgütlenmesini içerir. Özelleş(tiril)en sanata karşıt olarak, her an bütün bir halde kullanılabilir eylemleri içinde taşıyan küresel bir

---

<sup>23</sup> Can sıkıntısını “karşı devrimci bir duygu” olarak niteleyen Durumcular yeni bir şehir kurmayı amaçlıyorlardı. Constant Nieuwenhuys’un “bütünsel şehircilik” tasarısı bu amaca yönelmişti. Nieuwenhuys’un modern şehir planlamacılığına alternatif olarak tasarladığı bütünsel şehircilik sürüklenmeyi, yol ve yön değiştirmeyi (detour’u) ve durumlar yaratmayı, oyun oynamayı teşvik edecek, çevreyi tanıdık ve alışılmış olmaktan çıkaracak yeni bir şehir formülasyonu, çevre ve bireyin birbirlerine karşılıklı tepki verebilecekleri bir psiko-coğrafyaydı. Böylelikle şehir deneysel davranışlar ortamına dönüşecekti.

Durumcular, bütünsel şehircilik projesine İkinci Durumcu Enternasyonel’e kadar bağlı kaldılar. O tarihten sonra Debord ve Nieuwenhuys arasında anlaşmazlık belirdi ve bu tasarıdan vazgeçtiler (Turhanlı, 16.08.2011).

uygulamayı içerir. Tek yanlı sanatın aksine, sityasyonist kültür bir diyalog, bir etkileşim sanatı olacak. Bugün görülebilen bütün kültürlerin sanatçıları toplumdan tamamıyla kopmuşlardır. Tıpkı rekabet dolayısıyla birbirlerinden ayrıldıkları gibi. Fakat kapitalizmin bu kör düğümüyle yüz yüze kalınca, sanat da esas olarak bunun karşılığında tek yanlı kalmıştır. İlkeliğin (primitizm) bu kapalı alanı, tamamlanmış bütünlüklü bir iletişimle alt edilmeli ve yerine konmalıdır. İleri bir aşamada herkes, - mesela, ayrılmaz bir biçimde total kültür yaratımının üreticileri/tüketicileri olarak- yeniliğin çizgisel kriterinin hızlı bir şekilde çözülmesine yardımcı olacak olanlar birer sanatçı olacak.” denilmiştir.<sup>24</sup>

Dâhilik, özgünlük, kalıcılık kavramlarının daha önceki avangard akımlarda olduğu gibi SE'nin sanat anlayışında da reddedildiğini söylemek mümkündür. Kendisi de bir tüketim nesnesine dönüşen sanat, gündelik hayattaki bir devrimle aşılmalıdır. Egemen kültürel yapıyla ilişkili olan sanatsal etkinliklere ve kurumlara mesafeli olunma çabasının kökeninde bu yatmaktadır. Bilinen dünyayı değiştirebilecek bir karşı duruşun, eleştirel ve gerçek bir diyalogun olanak koşullarını araştırmak, buna yönelik olarak, bilindik anlamda bir sanat eserinin üretilmemesi, üretimin kolektifliği, yapıt ve eserlerin imzasız yayınlanması, geçicilik, hiyerarşinin olmadığı dergi yapısı, herkesin istediği gibi alıntı yapabilmesinin olanağının sunulması SE'nin temel özellikleri arasındadır (Aksoy, 2008: 42-50). Başka bir deyişle, SE'nin, estetik kategoriye sanat alanının dışına çıkardığını ve hatta sanat alanının kendisinin ele alınmasının ne denli geçerli olacağını tartıştığı ve estetik yerine politik eylemliliği koyduğunu söylemek mümkündür (Acar, 2012: 62).

Guy Debord, Isidore Isou'nun “Traité de bave et d'éternité/Venom and Eternity (Küfür ve Sonsuzluk Anlaşması)” filminden etkilenerek Letrist harekete yakınlaşmış ve film çekmeye yönelmiştir. Debord'un sineması, “Durumlar Yaratmak” fikrinin ve “Détournement” tekniğinin kullanım alanlarından birisi olmuştur. Letrist hareketinden ayrılmadan önce yaptığı ilk filmi “Hurlements en faveur de Sade (de Sade'nin Onuruna Feryatlar)”, bir saat yirmi dakikalık, imajın olmadığı siyah ve beyaz fon ve James Joyce romanlarından medeni kanuna kadar

<sup>24</sup> Karşı Sanat Çalışmaları (t.y.). “Sityasyonist Enternasyonel Manifesto (1960)”. Erişim: 12.05.2012, <http://www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=11>.

geniş bir yelpazede metinlerden (ç)alınan konuşmalardan oluşan bir anti-filmdir (Artun, 2009: 34). Konuşmaları, Debord, Isou, Wolman, Berna, Barbara ve Rosenthal yapmaktaydı. Konuşmalar başladığında perde beyaz, bittiğinde ise siyah olmaktadır. Filmin ilk gösteriminde (1952, Musée de L'Homme), yirmi dakika sonra iptal edilmiştir (Marcus, 1999: 342-344).

“Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps (Kısa Bir Zaman Biriminden Birkaç Kişinin Geçişi Üzerine)” filmi, Paris sokaklarından görüntüler, göstericiler ve polis arasındaki çatışmalar, haber ve reklâm görüntüleri ile anlatıcının seslendirdiği politik bir metinden oluşmaktadır. “Critique de la séparation (Ayrılığın Eleştirisi)” filminde önceki filmlerine benzer şekilde ses ve metin kullanılmıştır. Ancak bu sefer metne takip edilmesi güç bir altyazı da eklenmiştir (Göztepe, 2010: 28). Filmde, “Normalde kazara içinde yer aldığımız, bizi gerçekten saran ve bizden dikkat talep eden şeyler, bizleri o şeylerden sıkılan ve uzaklaşan seyirciler yapmaktan öteye gidemez. Fakat sanat bir biçimde aktarılan her durum dikkatimizi uyandırır; o durumun içinde yer almak isteriz, onu değiştirmek isteriz. Baş aşağı çevrilmesi – ayakların üzerine oturtulması- gereken bir paradokstur bu. Bu, faal bir biçimde gerçekleştirilmesi gereken şeydir.” sözlerini söyler Debord. Sanatın, değiştirmesi beklenen dünya ile olan ve kişilerin diğer kişilerden ayrılığı üzerine eleştiriler içeren filmde Debord, dünyayı değiştirme isteğinin en mükemmel şekilde sanatsal itkide ifade edilebileceğini belirtmiştir (Marcus, 1999: 227).

“La société du spectacle (Gösteri Toplumu)” isimli kitabıyla aynı adı taşıyan filmde, kitabındaki metinlerin kısaltılmış halini, haber, reklâm ve popüler film görüntüleriyle birlikte kullanmıştır. Böylelikle kitabın temeli olan gösteri toplumu kavramı görüntüler ve metin birlikteliği ile görünür kılınmıştır (Göztepe, 2010: 28). Film ve kitaptan hareketle, Debord’un “Gösteri”yi sermayenin birikerek bir imaja dönüşmesi olarak nitelendirdiğini görmekteyiz. Haberler, spor, eğlence programları, sanat etkinlikleri, reklâmlar, politik kampanyalar, alışveriş merkezleri, gökdelenler, savaşlar gibi gösterilerin durmaksızın gerçekleşen birikimleri, iletişimin güçlü olandan güçsüz olana doğru gerçekleştiği yani iletişimin, tek yönlü olduğu modern dünyayı oluşturmuştur. Bireyler, bu duruma karşılık veremediği gibi sorgulayıp, müdahale de edememektedir. Sadece “yapmayı istemeyebilir.” Gösteri, aktörler

yerine izleyiciler üretir ve pasifliği istemektedir. Bu anlamıyla modern insanı, “izlemeleri için kendilerine sunulan her şeyi heyecanla izleyen dünyanın en gelişmiş toplumlarının yurttaşları” olarak tanımlamak mümkündür (Marcus, 1999: 117-118; Debord, 2006: 43-47-48).

“In girum imus nocte et consumimur igni (Geceleyin döner dururuz ve sonra ateş bizi yutar)” filmini arkadaşları Jorn, Gallizio ve Gilles Ivain’e adamıştır. Gösteriyi parçaladığı gibi sinemayı da parçalayan Debord, bu filmde de, buluntu, (ç)alıntı filmleri ve okuma/konuşmaları kullanmıştır.

“Guy Debord, son art et son temps (Guy Debord, Sanatı ve Zamanı) ise bir “Anti-televisuel” belgesel olarak tanımlanmakta ve Debord’un intiharının ardından Brigitte Cornand tarafından bitirilmiştir. Film, Paris üzerine bir mapping’dir. Paris banliyölerindeki sosyal konut projelerinin yıkılışı (McDonough, 2004: 148), kentsel dönüşüm, soylulaştırma ve müzeleştirmeyi anlatmaktadır (Artun, 2009: 45-47).

“Tekrarı kompozisyon tekniğinin merkezine yerleştirerek Debord bize gösterdiğine yeniden imkân tanır, ya da daha doğrusu gerçek olanla mümkün olan arasında bir kararsızlık bölgesi açar. Bir televizyon söyleşisi parçasını, tekrarın gücünü gösterdiğinde, bu olup bitmiş bir şey olarak kalmayı bırakır ve yeniden mümkün bir şey haline gelir. Kendinize sorarsınız: ‘böyle bir şey nasıl mümkün olmuş olabilir?’. Bu ilk tepkidir. Ama aynı zamanda anlaşılır ki, evet, her şey mümkün, bize gösterilen dehşet bile...

Sinemanın ikinci unsuru, ikinci aşkınsal koşulu durmadır. Bu, Benjamin’in bahsettiği kesintiye uğratma kudreti, ‘devrimci kopuş’tur. Bu iki aşkınsal koşul asla birbirlerinden ayrılamazlar, beraberce bir sistem oluştururlar. Debord'un son filminin hemen başında çok önemli bir metin görünür: ‘sinemanın önce bu beyaz ekrana, sonra şu siyah ekrana indirgenebileceğini gösterdim.’ Debord'un bununla anlatmak istediği, tam da montajın aşkınsal koşulları olarak birbirlerinden koparılamayacak tekrar ve durmadır. Siyah ve beyaz, yani imajların görülemeyecek derecede hazır buldukları fon ile hiçbir imajın bulunmadığı boşluk. Bununla Debord'un teorik çalışması



arasında bir analogi vardır. Mesela Durumculuğa adını veren ‘inşa edilmiş durum’ kavramı ele alınır, bir durum bir biriciklik ile bir tekrar arasındaki bir kararsızlık, kayıtsızlık bölgesidir. Debord durumlar inşa etmek gerektiğini söylediğinde bu her zaman hem tekrarlanabilen hem de biricik olan bir şeydir...

İlk filmlerinden beri ve gittikçe daha açık bir şekilde Debord bize kendi başına imajı, yani Gösteri Toplumu'nun temel teorik ilkelerinden biri uyarınca doğru ile yanlış arasındaki kararsızlık bölgesi olan imajı gösteriyor. Ama bir imajı göstermenin iki yolu vardır. Kendi başına imaj olarak gösterildiğinde imaj artık hiçbir şeyin imajı olmayı bile bırakır, o bizzat artık imajsızdır. Bir imajı yapılamayacak tek şey, söylemek gerekirse imajın imajıdır. Gösterge her şeyi gösterebilir, sadece göstermekte olma halini gösteremez. Wittgenstein gösterilemez, ya da dile getirilemez olanın, bir şekilde söylenemez, söylemenin içinde görüldüğünü söylemişti. ‘İmajsız’la bu ilişkiyi göstermenin, artık görülecek bir şeyi kalmayanı görmeye-vermenin iki yolu var. Birisi sanki hep görülecek bir şey varmış gibi yapan porno ve reklâm; burada imajların berisinde hep başka imajlar var. Diğer, imaj olarak sunulan bu imajda, Benjamin'in dediği gibi her imajın sığınağı olan bu ‘imajsız’ı görülmeye-bırakan bir imaj. İşte sinemanın bütün etiği ve siyaseti bu fark üzerinde oynuyor.” (Agamben, t.y.).

### 1.4.3. Fluxus

“Her şey, bir değişim halindedir.”

Joseph Beuys

“FLUXUS, sanatın sanatçının egosunun pazarlandığı bir mecra ya da araç olmasına karşıdır.”

George Maciunas

*Fluxus* kelimesi, Latince “akmak” anlamına gelmektedir.<sup>25</sup> George Maciunas’ın sözlükten bulduğu *flux* kelimesi ise “akış”, “arındırma”, “kabarma”, “bolluk”, “yükseliş”, “çıkış” gibi anlamalara sahiptir.

Tarihsel olarak geriye gidildiğinde kaynağının, eski Yunan filozofu Herakleitos’un “Her şey akar/Panta rei” düşüncesi olduğu görülmektedir (Yılmaz, 2005: 262). Ayrıca Hegel’in “Mücadele her şeyin atasıdır” sözünde görüldüğü, her şeyin bir akış halinde olduğu düşüncesi ve Henri Bergson’un evrimin daimi bir akış ve değişim süreci olduğunu açıklayan düşünceleri de tarihsel kökene örnek gösterilmiştir (Arapoğlu, 2009: 23).

Anlaşıldığı üzere kavram, insan ve doğadaki değişimi, sürekli akışkanlığı, durağan olmamayı ve yenilenmeyi ifade etmektedir. Buradan da sanat yapıtının tamamlanmamışlığı ve gelişen bir süreç olduğu sonucuna varılmıştır (Demirkol, 2008: 163-164).

Ad olarak kullanımı ise 1961 yılında, George Maciunas’ın New York’ta A/G Galerisi’nde yapılacak olan konferans dizisi için bastırıldığı davetiyeler sonrasında gerçekleşmiştir (“Fluxus”, 1995: 66).

Sanatın meta haline gelmesine karşı, siyasal, toplumsal ve sanatsal alanlarda ya da kısaca yaşamın tüm alanlarında burjuvazi değerlerini alt üst etme, yeni bir kültür oluşturma hedefinde olan Fluxus’un (Ötgün, 2012: 88) en etkili olduğu dönem 1962-1978 arasındır (Atakan, 2008: 66).

Fluxus, festivaller (ilk festival Fluxus Internatiole Festsipele Neuster Musik/Fluxus Uluslararası En Yeni Müzik Festivali, Wiesbaden, 1962’dir), Festum Fluxorum isimli konserler (Kopenhag, 1962, Paris, 1962, Düsseldorf, 1963, George Macianus’un 1960-61’de La Monte Young ile birlikte A/G Galeri’de düzenledikleri konserler), Oluşumlar/Happeningler (George Maciunas, Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys’un oluşumları hemen akla gelenlerdir), gösteriler (Fluxus

<sup>25</sup> Oxford Dictionaries (t.y.).  
<http://oxforddictionaries.com/definition/english/flux?q=flux>.

Erişim: 08.03.2013,

Symphony Orchestra, Carnegie Recital Hall, 1964), yayınlar (gazete formuna yakın olan ve 12 sayı çıkan “cc V Tre”), çoğaltılmış nesnelere/multiples (çeşitli nesnelere bir sanatçı ya da çeşitli Fluxus sanatçılarına ait olarak üretilip, bir kutu ya da valizde sergilendiği işlerdir. Basılı materyal olarak sanatçı kitaplarına ve posta sanatına yakın özellikler göstermektedir. George Maciunas’ın “Fluxkit”i, 1964, Ben Vautier’in “A Flux Suicide Kit”i 1967/1969), filmler (George Maciunas, “1000 Frames”, 1966, Yoko Ono, “Eyeblink”, 1966, Naim June Paik’in video çalışmaları, John Cavanaugh, “Blink”, 1966), Fluxfilms derlemeleri ve gösterimleri, Fluxshoplar (Flux işlerinin satışının yapıldığı ve galeri gibi aracı kurumlara, kapitalist dağıtım mekanizmasına eleştiri/alternatif getiren dükkânlar), ayrıca 1970’den itibaren düzenlenen Fluxpost, Fluxshow, Fluxsport, Fluxmass, Fluxdivorce, Fluxhalloween, Fluxwedding, Fluxfuneral (Maciunas’ın cenaze töreni) gibi işler ve etkinliklerle bilinen sanata karşı çıkan ve karşı oluş tavrı sergileyen üretimlerde bulunmuşlardır.<sup>26</sup>

Getirdiği yeni bakış açısıyla bugünlere kadar uzanmış olan Fluxus için Germaner (1996: 59), “bir akımdan çok, yaşayan gerçek bir mite dönüşmüş bir anlayıştır.” demektedir. Şahiner (2008: 52) ise sahip olduğu özelliklerden dolayı, sadece bir sanat hareketi olmadığını, düşünsel bir devrim süreci olduğunu belirtmektedir. Kahraman (2005: 166), Fluxus’un günümüzde bir akım olarak nitelendirilmesine karşın, başlangıçta kesin olarak bir ‘hareket’ olduğunu dile getirmektedir.

John Cage’in, Fluxus’un gelişmesinde önemli etkileri olmuştur. Cage’in “Water Music (1952)” denemesinin, Black Mountain Collage’daki “İsimsiz Etkinlikler” performanslarından daha önce etki ettiğini söylemek mümkündür. Özellikle Water Music’in notalarla işitsel ve görsel nesnelere birlikteliğinden doğan çok katmanlı yapısı (piyanistin besteye ara verip, oyun kartları ve sus kapları gibi objeleri izleyiciye tanıtmaya) Fluxus sanatçılarına etkilemiştir. Cage’in New York’ta bulunan Sosyal Bilimler Yeni Okulu’nda verdiği derslere Fluxus’un içinde yer alacak olan sanatçılar (George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow gibi) katılmış, burada birbirleri ile tanışıp, iletişime geçmişlerdir. Farklı disiplinlerde

---

<sup>26</sup> Gerçekleştirilen etkinliklerin ve işlerin daha detaylı bilgisi için F. Arapoğlu (2009). Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilimdalı’nda hazırlanmış olan Yüksek Lisans Tezi’ne bakılabilir.

üretim yapan bu sanatçılar, Cage'in televizyon, radyo, plak ve ses kayıtları gibi birçok deneysel malzemeyle yaptığı radikal çalışmalarını ilgiyle takip etmişlerdir (Özgür, 2013: 37). Fluxus sanatçılarının tümü Cage'in öğrencisi olmamıştır. Ancak sanatçıdan bir şekilde etkilenmiştir (İnal, 1996: 7).

Fluxus'un kuruluşunun kökleri takip edildiğinde, Audio-Visual Group (John Cage'in derslerine katılanlar New York'ta kurmuştur), Chambers Street Serileri, A/G Galeri (Almus Salcius ve George Maciunas'ın kurduğu ve ismini, baş harflerinden alan galeri) ve An Anthology yayınının (Fluxus'un ilk sanatsal kimliğini gösteren, 1963 tarihli, editörlüğünü La Monte Young'un ve tasarımını Maciunas'ın yaptığı yayım) izleri olduğu tespit edilebilir (Arapoğlu, 2009: 24).

Belli başlı Fluxus sanatçıları şunlardır: Eric Andersen, Joseph Beuys, George Brecht, Philip Corner, Jean Dupuy, Robert Filliou, Albert Fine, Ken Friedman, Al Hansen, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Milan Knizak, Alison Knowles, Arthur Addi Köpke, Takehisa Kosugi, Shigeo Kubota, George Maciunas, Larry Miller, Yoko Ono, Ay-O, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Takako Saito, Tomas Schmit, Mieko Shiomi, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Wolf Vostell, Yoshimasa Wada, Robert Watts, Emmett Williams, La Monte Young (Arapoğlu, 2009: 94).

Fluxus sanatçılarını incelediğimizde, çok farklı alanlardan geldiklerini görmek mümkündür. Maciunas, sanat tarihçisi, mimar ve müzikolog, Benjamin Patterson, Ottawa Flarmoni Orkestrası yanı sıra Almanya'da görevli Amerikan ordusunda bas gitaristtir. George Brecht, kimyacı, Robert Watts ise mühendisti. Yoko Ono edebiyat ve müzik, Alison Knowles resim, Dick Higgins, müzik ve grafik kökenliydi. Nam June Paik besteci ve eğitimci, Takako Saito oyun yazarı ve oyuncu, Wolf Vostell reklâm grafikeri, Emmett Williams, şair, Arthur Addi Köpke, sanatçı ve galericiydi (Yılmaz, 2005: 263).

Üretimleri ile kendisinden sonraki birçok akımı etkileyen (Kavramsal Sanat, Posta Sanatı, Performans Sanatı, Video Sanatı gibi) Fluxus'un işlerinin bazı ortak özelliklerini belirlemek mümkündür. Dick Higgins'e (Aktaran: Arapoğlu, 2009: 51)

göre işlerin içerdiği özellikler: “Uluslararası ve disiplinlerarası olma, Deneysel olma ve ikonoklazma, İntermedya, Minimalizm, Sanat-Hayat ikiliğinin çözümlenmesi, İroni, Oyun, Kısa ömürlülük ya da gelip geçicilik, Özgüllük”tür.<sup>27</sup>

Bunun yanı sıra “ Globallik, Sanat-Hayat birliği, İntermedya, Deneysellik, Şans, Oyun, Sadelik, İroni, Örneklendirmecilik, Spesifiklik, Zamanda varoluş, Müzikalite”nin de özellikler arasında yer aldığı söylenmektedir (Friedman, t.y.).

Hannah Higgins’in beş temel özellik belirtmiştir. Bunlar:

- “- Sanat işlerinde görüntü yerine dokunsallığın öne çıkması
- İmgenin eş zamanlı olarak olağan ve olağan dışı görüntüsü
- Yüksek/ciddi sanatın reddi. Üretilen işler keyfi fiyatlarla sıradan bir format içinde satılmaktadır. Bunun ile yüksek fiyatlandırma politikaları ve yüksek sanat izleyicisi eleştirilmektedir.
- Şansın kullanımı
- Kolektivite”dir (Aktaran: Arapoğlu, 2009: 53).

Maciunas bu özelliklerle ilgi şunları söylemiştir:

“Dolayısıyla, FLUXUS, sanat nesnesinin işlevsel olmayan bir nesne olmasına, sanatçıya gelir kaynağı olmak üzere üretilmesine kesinlikle karşıdır. Geçici olarak insanlara sanatın gereksizliğini öğretmek gibi bir işlev taşıyabilir. Dolayısıyla kalıcı olmamalıdır. Bunu öğretmenin iyi bir yolu, sanatı ve avangard sanatı ve kendini hicvetmektir!(...)

FLUXUS, dolayısıyla, ANTI-PROFESYONELDİR. (yani, profesyonel sanata veya sanattan para kazanılmasına ya da sanatçıların bütün yaşamlarını, bütün zamanlarını sanata adanmasına karşıdır.” (Aktaran: Antmen, 2010: 208-209).

---

<sup>27</sup> Bu özellikler bazı Fluxus sanatçılarında tümüyle görülürken, bazı sanatçılarda ise hepsi birden görülmeyebilir.

İzleyicilerin aktif olarak katılımı, merkezsizleştirilmiş performanslar, anlatımcı olmayan ve belli bir problemi kesin olarak temsil etmeyen çalışmalar, rastlantı ve şansın sunduğu olanaklardan yararlanmak, teknoloji ve gündelik hayat nesnelere arasında kurulan ilişki de temel özelliklere eklenmektedir (Özgür, 2013: 38). Doğrudan mesaj vermeyi, güzel yerine şok ve gerilimi öne çıkaran Fluxus sanatçılarının amaçları arasında; eğlendirme, şaşırtma, saçmalama, ilginçlik ve belgeleme yer almaktadır (Ötgün, 2012: 88).

Fluxus, sanat nesnelere üretilmesinden, sergilenmesinden ve satışından daha çok, sanatın ne olduğu, malzemesinin ne olduğu, toplum için sanatın ve sanatçının anlamının ne olduğu, ne olması gerektiği üzerine sorgulamalar yapmıştır (Arapoğlu, 2009: 99-100). Otorite karşıtı ve devrimci özelliği ile sanatsal disiplinler arasında ayırım görmemesi, sanatın çok yönlülüğü önündeki engellerin kaldırılması ve giderek, yaşam ve sanat arasındaki ayırımın kalkmasına çalışılmıştır (Yılmaz, 2005: 266). Maciunas bu durumla ilgili şunları söylemiştir:

“A- FLUXUS’un amaçları toplumsaldır, estetik değildir. Fluxusçular, ideolojik olarak 1929 yılında Sovyetler Birliği’nde kurulan (NOVI) LEF grubuyla bağlantılıdır ve amacı, güzel sanatların (müzik, tiyatro, şiir, resim, heykel, vs.) zaman içinde yok edilmesidir. Bunun nedeni malzeme ve (senin gibi) insan kaynakları konusundaki ziyana durdurmak ve bunları sosyal anlamda yapısal amaçlara yönlendirmektir.” (Aktaran: Antmen, 2010:208-209).

Fluxus, akademi karşıtlığı ve karşı sanat olma özelliği ile de önemli söylemler geliştirmiş ve etkileri olmuş bir akımdır. Maciunas’a (2011: 771-772) göre:

“‘Anti-sanat’ biçimleri öncelikle bir meslek olarak sanata, performansının izleyiciden ayrılmasına, yaratıcı ile izleyicinin, yaşamla sanatın yapay şekilde ayrılmasına karşı çıkar; yapay biçimlere ya da kalıplara ya da sanat yöntemlerinin kendisine karşıdır; sanatın amaç, biçim ve anlam dolu olmasına karşıdır; anti-sanat yaşamdır, doğadır, asıl gerçekliktir-aynı anda hepsidir. Yağmur yağması anti-sanattır, bir grup anti-sanattır, bir hapsirik anti-

sanattır, bir kelebeğin uçuşu ya da mikropların hareketleri anti-sanattır. İnsan dünyayı, onu çevreleyen somut dünyayı, tıpkı sanatı deneyimlediği gibi (matematiksel düşüncelerden fiziksel maddeye dek) deneyimleyebilseydi, sanat, sanatçılar ve bu tür ‘üretken olmayan’ öğelere gerek olmayacaktır.”

Beuys kurumsallık karşıtlığı, kalıplaşmaya karşı oluş ve anti-akademik tavır gibi ana özellikler hakkında şunları belirtmiştir:

“Sanatın bugünün tek evrimci-devrimci güç olduğunu kanıtlayabilmek, sanatla ilgili tüm etkinliklerin göz önünde bulundurulması ve sanat tanımında radikal bir değişikliğe gidilmesiyle mümkündür. Bir ayağı çukurda bunak bir sosyal sistemin baskılayıcı unsurlarını çözmek, bugün yalnızca sanatla mümkündür. Sanat, SANAT YAPITI OLARAK SOSYAL BİR ORGANİZMA inşa edebilmek için önce yıkmak durumundadır... Özgürlüğünü hisseden, özgürlük durumunda olan ve bütün diğer koşulların GELECEĞİN SOSYAL DÜZENİNİN TOTAL SANAT YAPITINI yaratmayı öğrenen HER İNSAN BİR SANATÇIDIR.” (Aktaran: Antmen, 2010: 211).

1962-1966 yıllarında üretilen Fluxus filmlerinin Neo-Dada Fluxus hareket tarafından üretilmiş olması öne çıkmaktadır. Şaka yollu aşırı yakınlaştırma denemeleri (Chieko Shiomi, “Disappearing Music for Face”, 1966), permütasyon/değişim (Yoko Ono, “Bottoms”, 1966), yineleme/tekrar (John Cale, “Police Car”, 1966), kamerasız filmler (George Maciunas, “10 Feet”, “1000 Frames”, 1966), tek frame’li filmler ( Paul Sharits, “Wintercourse”, 1962, “Word Movie”, 1966), banal mizah (George Landow, “The Evil Faerie”, 1966) filmlerin bazı temel özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Rees, 1996: 541). Bu örneklerin dışında, Wolf Vostel, “Sun in Your Head” (1963), Robert Watts, “Trace No. 23” (1966), Joe Jones, “Smokin” (1966), Dick Higgins, “Invocation of Canyons and Boulders” (1966), Yoko Ono, “One” (1966) akla gelen diğer filmlerdir.<sup>28</sup>

Fluxus’un video, video yerleştirmeler, video heykeller, video performanslar

<sup>28</sup> Cine-thoughts (t.y.). Erişim: 30.03.2013, <http://cinethoughts.tumblr.com/tagged/fluxus>.

ve performans videoları başta olmak üzere birçok güncel sanat pratiğine etkisi ve bugün halen kullanılan bu pratiklerin kabul görmesinde izleri olmuş, sanatçılar kendilerini kategorileştirmek istememiş ve sanatlar arasındaki sınırlar kaldırılmaya çalışılmıştır (Arapoğlu, 2009: 101).

Bu anlamda özellikle Nam June Paik ve video çalışmaları öne çıkan en önemli örnektir. Nam June Paik sadece örnek olarak değil video sanatının “kurucusu” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gerek Nam June Paik gerekse diğer Fluxus sanatçıları, filmleri, performansları ve sanat teorileri ve diğer uygulamaları ile video sanatının gelişmesinde etki etmişlerdir (Uçkan, 2013). Teknolojiyi kullanmasıyla Fluxus’un teknoloji karşıtı üretimlerinden biçimsel anlamda ayrılan Paik, heykel, video ve müziği işlerinde bir araya getirmesi, ortamlararası/intermedya uygulamaları ile görsel, işitsel ve dokunsal olanakları bir ortamda toplayarak video sanatının en önemli örneklerini vermiştir (Arapoğlu, 2008: 1-10). Video sanatının “babası” olarak adlandırılan Paik’in televizyon üzerine yaptığı deneysel çalışmalardan başlayarak “Magnet TV, 1965”, “TV Garden, 1974/2000”, “Merce/Digital, 1988” bilinen ve yakın dönemlerde de sergilenen işlerinden örneklerdir (Judkis, 12.12.2012).

Museum Of Modern Art/MOMA’nın satın aldığı ilk video-heykel çalışmasını üreten Shigeo Kubota’nın işleri de burada örnek olarak verilebilir. Satın alınan bu eser Marcel Duchamp’ın “Nu Descendant un Escalier, 1912” isimli çalışmasına gönderme yaptığı, “Nude Descending a Staircase/Merdivenden İnen Çıplak, 1976”dır. Ayrıca diğer örnek işler olarak da “Rock Video: Cherry Blossom/Kaya Video: Kiraz Çiçeği, 1981”, “Bird I/Kuş I, 1991” gösterilebilir (Arapoğlu, 2008: 11).

Burada John Cage’in de video çalışmaları üzerine etkisinin olduğu tespitini yapmak mümkündür. Onun “4 ‘ 33’” isimli çalışmasında öne çıkan “sus” ve “sessizlik”, “durağanlık” unsurlarının, Bruce Naumann’ın “Mapping the Studio” (2001), Christian Marclay’in “Solo” (2008), Mann de Moer’in “Two Times 4.33” (2008), Tyler Adams’ın “Performing Silence” (2009), Christina Kubisch’in “Silent Exxercises” (2011/2012), adlı işlerinde de görülmektedir (Özgür, 2013: 43).



#### 1.4.4. Feminist Sanat

“...biz kadınların iletişim mecralarını ele geçirerek gerçekliğin kurgulanması sürecine katılmamız gerekmektedir.”

Valie Export

“...eğer katkımız, kadınların zanaat, otobiyografi, anlatı, genel kolaj geleneklerini ya da diğer teknik ve stilistik yeniliklerini daha geniş bir ölçek içine dahil etmekten ibaret olursa, başarısızlığa uğrarız.”

Lucy Lippard

Feminist sanatı inceleme çabası, aynı zamanda tarihsel süreç içerisinde “kadın”, “kadın olmak”, “kadına bakış açısı”, “erkek”, “erkek bakışı”, “ataerkil”, “cinsiyet”, “cinsiyet ayrımı”, “cinsiyet politikaları”, “iktidar”, “büyüklük”, “deha” gibi kavramların gelişimini ve dönüşümünü de ele almayı beraberinde getirmektedir. Çünkü kadınların sanat alanında ürün vermeleri ve kabul görmeleri sadece sanat ile sınırlı olan bir durum değildir. Kadına bakışın ve kadının toplum içerisindeki konumlandırılmasının bir uzantısı olarak da değerlendirilebilir (bu konumlandırmayı hem erkekler kadınlar için hem de kadınlar kendileri için yapmaktadır). Feminist sanatın, feminizm, feminist eleştiri, farklılık, ötekilik ve heterojenlik kavramlarına yönelmesi dolayısıyla postmodernite ile ilişkilendirildiği<sup>29</sup> ve 20. yüzyılda görülen avangarde sanat hareketleri yanı sıra yapısalcılık, post-yapısalcılık, yapısökümü içerikli kadın imgelerinin, kadın kavramının modernizmdeki hâkim temsil değerlerini yıkarak, kadına olan bakışı değiştirdiğini söylemek mümkündür (Söylemez, 2011: 1).

1960 sonlarından itibaren hızla yayılmaya başlayan feminist sanat kadının sanatta, sanat tarihinde, kurumlarında, müzelerde temsil edilmelerinin yeterli olmaması hatta dışlanmasına ve doğru temsil edilmemesine karşı mücadeleyle

---

<sup>29</sup> Örneğin: farklılığı onaylaması, egemen anlatıları reddetmesi ve temsile müdahale eden iktidar yapılarını eleştirmesi nedeniyle feminizm, Craig Owens gibi düşünürler tarafından postmodern bir fenomen olarak nitelendirilmiştir (Connor, 2005: 341).

Postmodernite ile olan durumunun sorunsuz olmadığı, birbirlerini eleştirdikleri ve tartışmalı olduğunu akılda tutulması gerektiği de belirtilmektedir (Best ve Kellner, 2011: 252).

başlamıştır (Antmen, 2010: 239)<sup>30</sup>. Mücadele edilen bu erkek egemen, heteroseksüel, beyaz ve Avrupa/A.B.D. merkezli yapıyı feminist sanatçılar, gay/lezbiyen kuramcılar, Marksist eleştiri, çokkültürlülük teorisyenleri ile birlikte yapı sökülümüne uğratmışlar ve uğratmayı sürdürmektedirler (Arapoğlu, 2010(a): 44). Kadınlar, tarihin yuttuğu gövdelerini geri almak için ilkin erkek egemen kültürünün onlara yüklediği imge, simge ve metaforları sorgulamakla işe başlamışlardır.

Kadın sanatçıların radikal hareketinin, feminist teorideki<sup>31</sup> gelişmelerle paralellik taşıdığı gözlenmektedir. 1960'lardan önce sadece erkeklerle eşit haklara sahip olmak, galeri ve müzelerdeki yerlerini kazanmak için mücadele ederken, Derrida, Foucault ve Julia Kristiva'nın sağladığı donanımla güçlenen teorileri, tekrar keşfettikleri öznellikleriyle artık kadın sanatçılar daha cesur ve daha korkusuz hareket etmeye başlamışlardır. Böylelikle ilk kez sanat tarihinde "avangarde" olma hakkını elde ettikleri görülmektedir (Eviner, 2002: 71-72). Judy Chicago<sup>32</sup> kendisiyle yapılan bir röportajda feminist sanatın ne olduğunu tanımlaması istendiğinde, şu şekilde açıklamıştır:

"Aaa, işte esas soru bu, ben bu ifadeyi kullanmaya başladığım 1970'li yılların başından beri bu soruya tatmin edici bir yanıt vermeye çalıştım. O zamanlar, feminist sanatı dişilikle ilgili konuların sansür edildiği sanat olarak algılıyordum. Fakat, pek tabii, dişilikle ilgili konular neleri kapsar diye

---

<sup>30</sup> 1960 sonlarında, ilkin A.B.D.'de ortaya çıkan ve ardından İngiltere ve Almanya'ya oradan da 1970 sonrasında diğer kültürler arasında yaygınlaşan feminist sanat, kadınların erkeklerden farklarının neler olduğu, erkeklerin yaptığı sanatla kendi sanatları arasındaki farkların neler olduğu sorularını da sormuştur (Feminism and Feminist Art, t.y.).

<sup>31</sup> P. M. Lengermann ve G. Niebrugge (2012: 314) feminist kuramı şu şekilde tanımlamaktadır: "Feminist kuram, toplumsal yaşam ve insan deneyimi hakkında kadın merkezli bir bakış açısından geliştirilen genellenmiş, geniş ölçekli bir fikirler sistemidir. Feminist kuram, iki biçimde kadın-merkezli-veya kadınlar-merkezlidir. Birincisi, tüm feminist araştırmanın başlangıç noktası, toplum içindeki kadınların durumu (veya durumları) ve deneyimleridir. İkincisi, o, toplumsal dünyayı kadınların görüş açısından betimlemeye çabalar."

<sup>32</sup> Judy Chicago, Fresno State College'da yeni Feminist Sanat Programının başına getirildikten sonra, dersleri kampüs dışına taşımıştır. Daha önceleri baraka olarak kullanılan binaları atölyelere dönüştürmüştür. Öğrencileri ile feminist sanatın gelecekteki temel yaklaşımlarının örnekleri olan bir dizi aktivite gerçekleştirmiştir. Ele aldıkları başlıca konuları: kolektif çalışma, tarih ve kültürde kadının konumunu keşfetme, resim, performans ve enstalasyonlardaki egemen kadın klişelerini yok etme ve gerilimli tartışmalarla ajitatif eylemleri birleştirmek olmuştur. Çalışmalar ile öğrenciler, ataerkil düzenin fallosantrik görsel şifrelerine karşı çıktıkları ve cinselliklerini kendilerine güvenli bir şekilde temsil etmenin yollarını aradıkları 'bilinç yükseltme' toplantılarında cinsellikleri ile yüzleşmeleri teşvik edilmiştir (Clark, 2004: 195-196).

sorulabilir? 1970'lerde bu basit bir soru idi. Çünkü biz Amerikan kadınları cinsiyeti kimliğimizin önde gelen bir yanı olarak görüyor ve ırk, etnik özellikler veya cinsi tercihlerin daha çok olmasa bile, en az cinsiyet kadar zorlayıcı etkenler olduğunu savunan kadınlara karşı sabırsız bir tutum sergiliyorduk. Şimdi dişilik deneyiminin çok yönlü olduğunu, bunların tümüne sahip çıkmanın feminist sanatı oluşturduğunu anlıyorum. Amerikan sanat dünyası feminist sanatı 1970'lerde ortaya çıkan ve şimdi geçmişte kalmış olan birşey olarak görmekle buna çok kısıtlı bir tanım getiriyor. Fakat, dünyayı dolaştıkça, genç kız ve kadınların, belirli kültürlerin insanları olarak kendi perspektiflerine dayanarak sanat yarattıklarını görüyorum. ...Asırlar boyunca kadınlar sanatkar olabilmek için gereken eğitimi alamadılar. Bazı ülkelerde bu halen böyledir. Fakat, dünyada kadınlara sanatkar olabilmek için olanak sağlayan ülkelerde bile kadınlar önce erkekleri ve onların sanatını taklit etmekte, kendi formlarını yavaş yavaş keşfedip zaman içinde ortaya koymaktadırlar. Ancak o zaman, kadın olarak kendi deneyimlerinin de sanatın önemli bir temasını oluşturabileceğini farketmektedirler, bu feminist sanatın başlangıcı olmaktadır. Tema ve perspektif sanata birlikte feminist bir karakter kazandırır..." (Çiçek, 28.05.2000: 10-11).

Video sanatçısı Ulrike Rosenbach (Alman video sanatçısı olan ve Joseph Beuys'un öğrencisi Rosenbach, 1976 yılında Köln'de Yaratıcı Feminizm Okulu'nu açmıştır.) feminist sanat hakkında şu tesitlerde bulunmuştur:

"Feminist Sanat, kadın sanatçının kimliğinin, bedeninin, ruh halinin, duygularının ve toplum içindeki konumunun ortaya konmasıdır. Feminist sanat yapıtları eleştirel ve sorgulayıcıdır; kadının özünü kavramaya yöneliktir ve süre giden bir tartışma zemini. Feminist sanat kadının tarihsel rolünün, anne, eş ve erkekler tarafından itildiği bir konum olarak fahişe, azize, bakire ve cadı olarak tarihsel rolünün sanatsal olarak ortaya konmasıdır." (Aktaran: Antmen, 2010: 249).

1970'lerin siyasal ve ekonomik süreçleri çerçevesinde, güçlenen kadın hareketi, etnik-cinsel azınlıkların istekleri, bu döneme damgasını vuran hareketlerden olmuştur. Sanat tarihinde özellikle, 1970'lerde egemen olan söylem, kadın sanatı ve feminist sanat tarihi anlayışının getirdiği yeni okumalardır. Bu okumalar çerçevesinde, kadının edilgen/pasif bir konumda görselleştirilmesi, sanat ortamında da üreten/tüketen öznenin erkek olması, bunun karşılığında da resmedilenin kadın bedeni olduğu gerçeği karşımıza çıkmaktadır (Vargı, 2006).

1971 yılında Amerikalı çağdaş sanat eleştirmeni Linda Nochlin'in yayınladığı, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" adlı makale, feminist sanat ve feminist harekete büyük bir hız kazandırmıştır.<sup>33</sup> Nochlin'e (2012: 124-126) göre:

"Sorun feministlerin, kadınlığın ne olduğuna dair anlayışından değil, çoğunluğun anlayışını paylaşarak, sanatın ne olduğuna dair yanlış anlayışından kaynaklanıyor: Sanatın bireysel, duygusal deneyimlerin doğrudan, kişisel bir ifadesi, kişisel yaşamın görsel yollarla ifade edilmesi olduğu şeklinde saf bir görüş taşıyorlar. Sanat çoğu zaman hiç de böyle bir şey değildir, yüce sanatsa hiç değildir. Sanat üretimi, ya eğitimle, çıraklıkla ya da uzun süren bireysel deneylerle öğrenilmiş ya da edinilmiş belli geleneklere, şemalara, kodlara az çok dayalı ya da bunlardan bağımsız, kendi içinde tutarlı bir biçim dili gerektirir. Sanatın dili, kağıt ya da tuval üzerinde boyayla, çizgiyle, taş, kil, alçı ya da metalle somut olarak biçimlenir - sanat ağlamaklı bir melodram ya da sırlarımızı anlattığımız bir günlük değildir.

Mesele şudur ki, bildiğimiz kadarıyla çok büyük kadın sanatçılar olmamıştır ama yeterince araştırılmamış ve değerlendirilmemiş bazı ilginç ve çok iyi kadın sanatçılar vardır; fakat aynı zamanda, ne kadar iyi niyetli olursak olalım, hiç büyük Litvanlı caz piyanisti ya da Eskimo tenis oyuncusu da yoktur. Durumun böyle olması üzücüdür ama tarihsel ve eleştirel kanıtlarla ne kadar oynarsak oynayalım durum değişmeyecektir; tarihin şovenist erkekler tarafından çarpıtıldığı yolundaki ithamlar da durumu değiştirmeyecektir.

---

<sup>33</sup> Linda Nochlin'in yayınladığı bu makale feminist sanata ve feminist harekete büyük bir hız kazandırmıştır (Feminism and Feminist Art, t.y.).

Gerçekten de Michelangelo veya Rembrandt, Delacroix veya Cezanne, Picasso veya Matisse, hatta daha yakın dönemden De Kooning veya Warhol ayarında kadın sanatçı yoktur, aynı zamanda bunlara eşdeğer siyah Amerikalı sanatçı da yoktur. Gerçekten de çok sayıda “tarihe gizlenmiş” büyük kadın sanatçı olsaydı, ya da kadınların sanatını erkeklerin sanatına kıyasla değerlendirecek farklı ölçütler olsaydı -ki her ikisi söz konusu olamaz- o zaman feministler ne için savaşıyor olurdu ki? Kadınlar sanat konusunda erkeklerle aynı statüye sahip olabildiyse, o zaman statükoyu aynen korumanın bir sakıncası yoktur.

Fakat hepimizin bildiği gibi durumlar, yalnızca kadınlar için değil, beyaz, tercihen orta sınıfta ve her şeyin ötesinde erkek olarak doğma şansına erişmemiş herkes için yalnızca sanat alanında değil daha başka yüzlerce alanda son derece sıkıcı, baskıcı ve cesaret kırıcıdır. Sorun bizim burcumuzda, hormonlarımızda, aybaşı kanamalarımızda, aletimizin olmamasında değil, kurumlarımızda ve eğitimimizdedir - burada eğitim sözcüğünü, anlamlı simgeler, işaretler ve kodlarla çevrili dünyamıza adım attığımız andan itibaren yaşadığımız her şeyi kapsayan bir olgu olarak kullanıyorum. Aslında kadınlara ya da siyahlara karşı olağanüstü zor koşulları göz önünde bulundurduğunuzda, beyaz erkeklerin ayrıcalıklı alanları olan bilim, politika ve sanat gibi alanlarda yine de pek çoğunun büyük bir başarı elde etmiş olması mucizedir.

Neden hiç büyük kadın sanatçı yok? sorusunun gerçekte ne anlama geldiğini gerçekten düşünmeye başladığımızda, birtakım önemli soruların nasıl sorulduğunun, bu dünyada birtakım konularda nasıl koşullandırılmış -hatta yanılgıya düşürülmüş- olduğunuzu ortaya koyduğunu fark edebiliyorsunuz.”<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Kendisiyle yapılan 2007 tarihli bir söyleşide Nochlin: “Sanırım oldukça ilerleme kaydettik. Feminizmin bütünüyle kabul edildiğini söylemiyorum ama sadece bir olguyu ifade ediyorum. Sanırım kadın sanatçılar 30-35 yıl öncesine göre bugün daha iyi konumlarda yer alıyorlar. Birçok alanda kadın sanatçılar en iyi sanatçılar olarak göze çarpıyor. Sorun; koleksiyoncuların, müzelerin ve küratörlerin çok iyi kadın sanatçılar olduğunu henüz yeterince anlayamamış olmalarıdır. Kadın sanatçılarla, alışkanlık gereği, tembellik ya da hatta kadınlardan nefret nedeniyle uğraşmak istemeyen küratörler ve koleksiyoncular var. Fakat bu durum, kadın sanatçıların yaratıcılıklarını her geçen gün daha fazla gösterdikleri ve daha önemli yerler işgal ettikleri sanat dünyasında gittikçe azalıyor” demiştir (Macadam, 2010: 26).

Ele alınan değişimler “kuşak” ya da “dalga” olarak ikiye<sup>35</sup> ayrılma üzerinden özetleyecek olunduğunda birinci kuşak sanatçıların, eleştirmenler ve sanat tarihçilerinin, sanat dünyasındaki ayrımcılığı ifşa etmeye, bugünün ve dünün kadın sanatçılarını gün yüzüne çıkarma, belgeleme ve sergilemeye odaklandıklarını, kadın olma koşullarına ve deneyimine vurgu yaparak, farklılıkların azaltılmasını hedeflediklerini söylemek mümkündür. İkinci kuşak ise eleştirel postmodernizm açısından önemli görülen konulara odaklanarak, post-yapısalcılık, psikanaliz, göstergebilim, Marksizm gibi alanlarda yapılan çalışmaları kullanarak, disiplinlerarası analizler gerçekleştirmiştir. Bu kuşak için farklılığın en aza indirilmesi değil, farklılıkların araştırmanın merkezine yerleştirilmesi söz konusudur. Birinci kuşak, yalnızca kadına özgü nitelikler inceleyip, kültürel belirleyicilerin tarih içerisindeki değişimiyle birlikte değiştiğini kabul etmektedir. İkinci kuşak özcü yaklaşımlardan ayrılıp, kadınlığın sabitliğini bozmaya çalışmışlardır. Özetle birinci kuşak kadın olma deneyimini ve halini, ikinci kuşaksa, diğer disiplinlerden etkilenecek, sanat üretimini, sanata değer biçerken kullanılan ölçütleri, sanatçının rolünü tartışarak, sanat ve kültüre yönelik daha karmaşık bir eleştiriyi vurgulamışlardır (Peterson ve Mathews, 2012: 13-64-65-68).

Tartışmaların ve üretimin halen devam ettiği bir alan olarak feminist sanatın video sanatı ile doğrudan bir bağının olduğunu söylemek mümkündür. Ulus Baker (2011:20) bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Video Sanatı denen şey sanıyorum 70’li yıllarda kendine bir ‘ad’ buldu... ama ağırlıkla minimalist-feminist performans sanatçıları sayesinde: Ulrike Reichenbach ve benzerleri... Video onlar için sonunda ‘görüyorum’<sup>36</sup> demekti: kadın vücudunu, kendi vücudumu başka, kişisel bir bakışla

<sup>35</sup> Burada bu kuşak ayrımının sayısını daha da fazılaştıran kaynaklar bulunmaktadır. Ancak konumuz açısından temel değişimi anlatmak için ikiye ayırım yeterli görünmektedir. Üçe ayrıldığı örnek yası ise F. S. Kundakçı (2010). “Feminizmde Yeni Yaklaşımlar: Judith Butler.” Şu kitapta: Ed. Hilal Onur İnce. Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar Eleştiriler-Farklılıklar-Çözüm Arayışları. İstanbul: Doğu Batı, 48; M. Bozok (2009). “Feminizmin Erkekler Cepesindeki Yankısı Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler”. Cogito, 58, 281.

<sup>36</sup> Ulus Baker, video kavramının Latince “görmek” fiilinden gelmesine özel bir vurgu yapmaktadır. Ona göre: “Video ise bizce ‘görüyorum’ edimleriyle işler, imajlarla olmaktan çok. Sinemayı ‘seyrederiz’ ama videoyu ‘görürüz’...” (Baker, 2011: 23).

'görüyorum'... Kamerayı vücudumda gezdiriyorum ve benlerimi, apış aralarımın çirkinliğini (ya da isteyene güzelliğini) hissediyorum... Kameramla sokağa çıktığım zaman bana nasıl baktıklarının monitörü olabiliyorum... Video yansıtmaz, bir ayna vazifesi görür. Bütün bu minimal uğraşlar alanını bir kalemde silip atmak herhalde anlamsız olurdu. Sonuçta modernliğin en büyük sinemacılarından Dziga Vertov da bu "görüyorum"un peşindeydi: *kino-glaz*, yani Sinegöz...

Video'nun özünde demek ki 'kadın' yatıyor. Çünkü kendi vücudunu reklamcılığın ya da Hollywood sinematografik sisteminin resmettiği tarzdan farklı bir biçimde görmek, kavramak istiyor. Bu hiç de küçümsenecek bir uğraş değildir... Teknolojik bir buluşun performatif-kültürel bir buluşla, dahası bir mücadele tarzıyla son derecede ilginç bir buluşma halidir. Tıpkı Tarde'nin tarihi elerken önümüze çıkardığı sürpriz buluşmalar gibi...<sup>37</sup>

İkinci kuşak sanatçıları, psikanaliz ve postyapısalcı söylemlerle beraber Brecht'in yabancılaştırma kavramı çerçevesinde ve toplumsal ihlal eden beden, mahremiyet, hor görülme/aşağılanma, cinsel kimlik ve kimlik politikaları, imgenin pornografisi, kültürel kodları ele alan işler üretmişlerdir. Kadın bedenini bir eksik olma üzerinden değil, olumsuzluk olarak tanımlayıp bedenini sanattaki temsilini

---

<sup>37</sup> D. Alper Altunay (2013: 71) feminist videonun, video sanatında yer alan diğer kategorilerden daha farklı bir niteliğe sahip olduğunu belirtmiştir. "Bu alanda üretim yapan sanatçıların ortak noktaları toplumsal cinsiyeti konu edinmeleri ve bir araç olarak feminist bir bakış açısı getirmeleridir. Feminist sanatçılar için video iki nedenden dolayı oldukça tercih edilir bir araçtır. Bunlardan ilki, videonun teknik olarak diğer görüntü üretme sistemlerinin aksine, anında ve başka hiçbir kullanıcının yardımına ihtiyaç duymadan görüntü üretmesidir. Bu durum videoyu mahrem bir iletişim aracına dönüştürür. Özellikle kadın bedenini ya da kendi bedenlerini bir sanat aracı olarak kullanmak isteyen sanatçılar için video yeri doldurulamaz bir araç haline alır. Kolay kullanılabilirliği, fotoğraf ya da filminden farklı olarak, başka bir operatöre ihtiyaç duymadan görüntü üretebilmesi, basit, pratik ve ucuz olması feminist video sanatçıları için büyük olanaklar sağlamıştır. Videonun feminist sanatçılar için bir cazibe merkezi haline gelmesinin bir diğer nedeni ise videonun narsis yönünde yatmaktadır. Videonun beden üzerinde kullanılması söylemi ise video-ayna benzetmesi ile temellenir. Video tıpkı bir ayna gibi işlev görebilir ve tıpkı ayna gibi nesnesi ve imgesini aynı zaman-mekân düzleminde buluşturur. Bu bakımdan video hem kendi başına görüntü üretebilme olanağı ile sanatçı mahremiyetine olanak veren nadir bir araçtır, hem de istendiğinde sanatçıyı kendisi ile anında baş başa bırakabilecek olanakları içeren narsis bir ortamdır."

Chris Meigh-Andrews'e (2006: 9-236) göre videonun bir tarihinin olmaması, dolaysızlığı ve daha az metalaşmış doğası nedeniyle feminist sanatçılar tarafından tercih edildiğini belirtmiştir. Ayrıca erkek egemen söylemin hakim olduğu resim ve heykel alanından ayrı oluşu da bu tercihte etkili olmuştur.

eleştiren ve alternatif beden arayışları öneren feminist sanatçılar, kendi bedenlerini temsiliyet politikalarına dâhil ederek fotoğraf, video, yerleştirme ve performanslarında bedenlerini kullanarak üretimde buldukları görülmektedir. Bedeni denetleyen iktidara başkaldırı içeren bu çalışmalar; sanat tarihi, kadın emeği, ev işler, annelik, eril şiddet, toplumsal cinsiyet, fetişizm, tecavüz, pornografi ve egemen erkek bakış gibi kavramları sorunsallaştırıp, eleştirerek, yeniden kurgulamıştır.

Kadın imgesinin pornografi aracılığıyla tüketim nesnesi olmasında, erkek egemen söyleme ve post-kapitalist kültüre yardımcı olan video yapısökümüne uğratılmıştır (Öğüt, 2012).<sup>38</sup> Ulrike Rosenbach kendi video üretimini şu sözlerle açıklamıştır:

“Benim bütün video yapıtlarım, özünde birer performanstır. Kamera önünde, kendimle çalışıyorum. Her defasında kendi kendimi sunuyorum. Her defasında sosyal yapıların engelleyici gücüne dayalı olan ruhsal halimi sunuyorum. Kendi benliğimi teşhir ediyorum. Kendi potansiyelimi keşfetmeye çalışıyorum.” (Aktaran: Antmen, 2010: 249).

Kadın bedenini konu edinen ilk sanatçılardan olan ve “Kendimle bir kamera karşısında çalışıyorum” diyen Valie Export, video sanatında feminist eleştiri getiren öncü isimlerden olan Freiderike Pezold “Madame Cucumatz, 1970-1975”, Martha Rosler “Semiotics of the Kitchen, 1975”, Ayana Udongo’nun çalışmaları (Öğüt, 2012), Nochlin’e göre video sanatıyla ilgilenenlerin dikkatini çekmesi gereken Sam Taylor-Wood “Hysteria, 1997”, Pipilotti Rist “Ever Is Over All, 1997” (Aktaran: Macadam, 2010: 26), Nil Yalter’in “Başsız Kadın veya Göbek Dansı” başta olmak üzere birçok çalışması, Canan Şenol’un “Çeşme” isimli videosu kadın ve görüyorum ilişkisine verilecek örneklerden sadece birkaçıdır. Ayrıca burada “Video Vajinanın İntikamıdır. Video Vajinanın Zaferidir” diyen video sanatın ilk öncülerinden olan

---

<sup>38</sup> Öğüt, bu yazısında, özellikle Griselda Pollock için yabancılaştırmanın, feminist sanatçılar için çok önemli görüldüğü ve yabancılaştırma aracılığı ile kültür tüketimine hakim olan, fetişist yapılar aşındırıldığı görüşüne yer vermiştir.



Shigeo Kubota'yı da belirtmek yerinde olacaktır.<sup>39</sup> Metninde sanatçı şu ifadelere yer vermiştir:

“Vietnamlı kadınların bebekleriyle yaptıkları gibi sırtımda Portapak/kameramla tek başıma dolaşıyorum/ Videoyu seviyorum çünkü ağır. / Portapak ve ben yanımda bana eşlik eden bir erkek olmadan tüm Avrupa'yı, Navaho topraklarını ve Japonya'yı dolaştık. / Portapak omuzlarımı, omurgamı ve belimi parçaladı. / Sibiryada demiryollarında çalışan bir Sovyet kadını gibi hissediyorum kendimi.” (Aktaran: Meigh-Andrews, 2006: 8).

#### 1.4.5. Performans Sanatı

“Performanslarım belli yanıtlar getirmiyor,  
yalnızca belli sorular soruyor,  
dolayısıyla ucu açık işler.  
Ama soru işareti uyandırıyor, orası kesin.”

Chris Burden

1970'li yıllarda kendine has bir alan olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, disiplinlerarası özelliği ile öne çıkmaktadır. “Beden Sanatı”, “Happening”, “Aksiyon” gibi isimlerle de anılan Performans Sanatı, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat gibi sanat akımları içerisinde de kendisine yer bulmuştur. “Sahnelenme” içermesi nedeniyle, tiyatroya benzetilse de, Kavramsal Sanat'ın bir kolu olarak geliştiği, tiyatroyla olan ilişkisinin diğer görsel sanatlarla olandan daha uzak olduğunu belirtmek gerekmektedir. Şiir, müzik, dans gibi birçok türü içerisinde bulunduran, bir ya da birden çok sanatçıyla, izleyici önünde ya da izleyicinin

---

<sup>39</sup> Tomur Atagök'e (2011: 15) göre: “Feminist konumlu kadın sanatçı, resmin yetersizliği ile toplumsal konuları yansıtan video art, performing art'ta sanat eylemleri ile feminist eylemleri birleştirmek olanağını bularak, gizemli, düşsel kadın dünyasını yansıtan gerçeküstü gösterilerden toplumsal belgelemeye uzanan geniş bir ekranda çalışmalarını sürdürmektedir. Hollanda'da De Appel Video Sanat Merkezi 1979'da Uluslararası Feminist Sanat Gösterisi'nde Lynda Benglis, Mary Beth Edelson, Suzanne Lacy, Ulrike Rosenbach, Hannah Wilke, Anna Paci, Manon, Martha Wilson, Renate Bertlmann gibi sanatçıların video ve performanslarını bu doğrultuda gerçekleştirmiştir.

uzağında, birkaç dakikadan başlayarak günlerce de sürebilen Performans Sanatı, fotoğraf ve video kayıtları olarak da sergilenebilmekte (Antmen, 2010: 219) ve sanat galerilerinin içinde yapıldığı gibi dış mekânlarda da gerçekleştirilebilmektedir. “Happening/Oluşumlar”la birbirine yakın olmalarına karşın, Oluşumlar, daha anlık, planlanmamış ve daha fazla izleyici katılımı gerektirmeleriyle performanstan ayrılmaktadır. Performans ise bedenın esas malzemesi olduğu, sahne ve görsel sanatlarda beden malzemesiyle yeni ifade olanakları arayan bir alandır (Atakan, 2008: 72). Açık uçlu bir yapısının olması, geleneksel sahne sanatlarından farklı olarak çizgisel bir okumaya sahip olmaması ve gerçekleştirildiği alanın genişliği (bir galeri, bir özel alan, kamusal alan vb.) ile performans sanatı, bilindik sınırlamaları aşmaktadır. Performanslar, zaman odaklı olması, statik olmaması ve disiplinlerarası yapısı ile görsel sanatlar içerisinde yerini almış olan üretimlerdir (Arapoğlu, 2011: 30).

Performans sözcüğüne baktığımızda, Latince, “perfunger”, İngilizce ve Fransızca “performance”, Almanca “leistung” sözcüklerine karşılık gelip, “yapmak, bitirmek, başarmak, icra etmek” anlamına gelmektedir. Türkçede ise “herhangi bir başarı, yerine getirme, işleme, yapıt, oyun, numara” anlamlarında kullanılmaktadır (Bayazıt, 1997: 1443). Performans Sanatı (Gösteri Sanatı) bu anlamda, "her şeyden önce bir gösteri ya da olay düzenlemenin yanında başarıyla sonuçlandırılmış bir işin gerçekleştirilmesi, sahne olsun ya da olmasın herhangi bir şeyin sahnelendirilmesidir" (Özayten, 1997:700). Germaner ise kavramın “tamamlanma”, bir sanat yapıtının “tamamlanması” anlamına geldiğini belirterek, sanat performansını, "o sanat yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması" olarak nitelendirmiştir (Germaner, 1996:59). Kısaca performans, “gösteri”, “temsil” anlamına gelmekte olup, bir izleyici topluluğu önünde müzik, dans, şiir, tiyatro ve video ya da bunların tümünü içeren sanatsal etkinliklere denilmektedir (Aydoğan, 2008: 4).

Kavram ilk olarak, 1960’larda Amerika’da canlı olarak sergilenen disiplinlerarası sanatsal etkinlikleri tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Kökenine

bakıldığında ise Rönesans dönemindeki sokak gösterilerine kadar geri gidilebilmektedir. İlk örnekleri olarak, 20. Yüzyıl başlarındaki avangart akımlar, Dada (1916'da açılan Cabare Voltaire'deki gösteriler, George Grosz'un "Ölüm" kılığında sokaklarda yürümesi), Sürrealistler, Fütüristler (1913'te yayınladığı "Varyete Tiyatrosu Manifestosu ve 1915'teki "Ayaklar" performansı ile Filippo Tommaso Marinetti, "gürültü Müziği" ses performansı ile Luigi Russolo, Rusya'dan Bourliouk Kardeşler ve 1913'te yayınlanan "Neden Kendimizi Boyuyoruz: Fütürist Bir Manifesto"), Alman Bauhaus Okulu (tiyatro workshoplarında boşluk, ses ve ışık ilişkisi üzerine yaptıkları denemelerle), Marcel Duchamp (hazır nesnelere ile sanat yapıtına bakışı değiştirmesiyle), Pierre Albert-Birot, Eylem Resmi/Action Painting ile Jackson Pollock, Kurt Schwitters, Piero Manzoni (yaşayan heykelleriyle), Antonin Artaud ("Vahşet Tiyatrosu Manifestoları, 1932-33" ile dile getirdiği yenilikçi tiyatro anlayışı ve daha sonra "The Living Theatre" gibi avangart tiyatro üzerine etkileri ile) gösterilebilir (Aktaran: Nalbantoğlu, 2012: 199; Germaner, 1996: 59-60; Antmen, 2010: 221).

Performans sanatının gelişiminde, 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren baş gösteren özgürlük hareketlerinin ve buna bağlı gelişen kitlesel eylemlerin etkisi olmuştur. Bunu, 1960'ları etkileyen politik olayların sanatsal uzantısı olarak değerlendirebiliriz (Aktaran: Özkan, t.y.). Performans Sanatı, gençlik hareketleri, savaş karşıtı protestolar, ırk ve cinsiyet ayrımcılığına yönelik eylemler, kısacası beden üzerine yapılan her türlü açık ya da örtük şiddeti, politik denetimleri eleştiren bir dönemin izlerini taşımaktadır.

Performans Sanatı, sanatçıların galeri, müze gibi kurumlara karşı eleştirilerini ve dönemin sosyopolitik koşullarına karşı oluşlarını ifade ettikleri, sanat piyasasının genel kurallarına karşı olarak kendi bedenlerini malzeme haline getirdikleri, disiplinlerarası yaklaşımlarıyla sanatın tanımını ve sınırlarını sorguladıkları bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bedene modernitenin getirdiği ikilikler üzerinden, akıl/beden gibi, bakmamaya, akla bir üstünlük vermektense bedenin deneyimlenmesine öncelik verilmiştir. Yaşam, ölüm, sadizm, mazoşizm, izleme, izlenme gibi ikilikler araştırılmış ve yaşayarak deneyimlenmeye önem vererek,

izleyicinin sadece bir gösteri olarak algılamasının ötesine geçerek bir deneyim ve paylaşım olarak katılmasını amaçlamıştır (Antmen, 2010: 222-224).

Performans Sanatının öncülleri ve örnekleri takip edildiğinde John Cage'in Black Mountain College'da gerçekleştirdiği "İsimsiz Etkinlik" performansı, "4' 33'" isimli ünlü performansı, George Mathieu'nun Uzakdoğu kıyafetleri içerisinde izleyici önünde gerçekleştirdiği resim çizme eylemleri, 1954'te kurulan Gutai Eylem Grubu'nun Avrupa gösterileriyle sanatçılar üzerindeki etkileri (örneğin, Kanayama, "Ahiato", 1956), Allan Kaprow'un "6 Bölümlü 18 Oluşum/18 Happenings in 6 Parts" performansı, Jim Dine'in "Araba Kazası/The Car Crash" performansı, Yves Klein "Boşluğa Sıçrayış/The Leap into the Void, 1960", Mavi Dönemin Antropometreleri"nde maviye boyadığı kadınların tuval üzerinde hareket etmesiyle gerçekleşen, 1960), Robert Rauschenberg, "Pelikan/Pelican, 1963", Gilbert Proesch ve George Passmore/Gilbert&George, "Şarkı Söyleyen Heykeller 'Kemerlerin Altında'/The Singing Sculpture 'Underneath the Arches', 1969", ilk anda karşımıza çıkmaktadır (Antmen, 2010: 223-224; Atakan, 2008: 72-73; Demirkol, 2008: 156-157).

Ayrıca özellikle Fluxus etkinliklerinde karşımıza çıkan oluşumları ve George Brecht ("Solo For Violin", 1964), Nam June Paik ("TV Cello", 1971), Joseph Beuys ("I Like America and America Likes Me", 1974) performanslarını özellikle belirtmek gerekmektedir.

Performans, feminist sanatçıların da en sık kullandığı sanatsal ifade biçimi olmuştur. "Beden" üzerine uygulanan hegemonik baskıları sorgulamaları ile kadın sanatçıların çalışmaları performans sanatının genişlemesine katkıda bulunmuştur. 1960'larda Beden Sanatı/Body Art ve Oluşum/Happenings'lerinde çıplak kadın bedeni kullanılmaktaydı. Ancak bağlam değişimini bedenün sanatsal potansiyelini gözden geçiren ve geliştiren kadın sanatçılar gerçekleştirmiştir. Burada ilk akla gelen isim özellikle, "Eye Body, 1963", Meat Joy, 1964 gibi işleriyle Carolee Schneemann'dır (Arapoğlu, 2011: 33). Kadınların medyadaki imajlarının eleştirilmesi ve egemen temsil biçimlerine alternatiflerin yaratılması kadın hareketinin önceliği olmuştur. Leslie Labowitz, Suzanne Lacey, Mary Beth Edelson'ın performansları diğer örnekler olarak gösterilebilir (Clark, 2004: 198). Bu

sanatçılar medya eleştirisi yanı sıra, kadının kendisini ataerkil toplumda konumlandırmasını, tecavüz kültürü içerisinde kendisini var etmeye çalışmasını ve korumasını da araştırmışlardır (Arapoğlu, 2011: 33).

Beden Sanatı/Body Art, Performans sanatına etki ederek, zamanla onun içinde anılmasıyla dikkati çekmektedir. Dennis Oppenheim, “Reading Position For 2nd Degree Burn, 1970”, Chris Burden “Shoot!, 1971”, Marina Abramoviç, “Rhythm 10, 1973” başta olmak üzere örnek olarak verilebilir (Nalbantoğlu, 2012: 201-202).

Performansın daha uç örnekleri olarak ise bedene yönelik sadomazoşistik eylemler gerçekleştiren Viyana Eylemciler Grubu sanatçılarının performansları gösterilebilir. Gunter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Anni Brus, Heinz Cibulka gibi sanatçılarla Institut für Direkte Kunst’u kuran bu sanatçılar, müstehcenliği, kanı, dışkıyı performanslarında kullanmışlardır (Antmen, 2010: 224). Ayrıca bu sanatçılara ek olarak, Marina Abromoviç, Gina Pane, Stelarc, Chris Burden gibi sanatçıların da Wilhelm Reich, Herbert Marcuse gibi düşünürlerin fikirlerinden hareketle ortaya çıkan bedenin özgürleşimi söyleminin etkisiyle bedenin ifade olanaklarını zorlayan performanslar ortaya koydukları görülmektedir (Uçkan, 1996).

1990’lı yıllarda dönemin politik, sanatsal ve sosyal olaylarına (AIDS<sup>40</sup>, Berlin Duvarı’nın yıkılışı gibi) eğilip, eleştirel tavrını sürdüren Performans Sanatının, deneysel tiyatroyu da kullandığını görmek mümkündür (Aktaran: Aydoğan, 2008: 10-11).

Video, özellikle yaygınlaşmaya başladığı 1970’lerden bu yana, bedenin sanatsal kullanımının kaydını tutmak ve belgelemek amacıyla kullanılan bir araç

---

<sup>40</sup> Pierre Bourdieu, AIDS’in sanat alanında konu edinilmesi ile ilgili şunları söylemektedir: “AIDS’in sansasyonel bir şekilde ortaya çıkışı seksenli yılların başıdır biliyorsunuz. Batı hazırlıksız yakalandı, bir süre çaresizlik içinde çırpındı hatta bu hastalık üzerinden sosyal, ahlaki değerleri sorgulamaya başladı. Bu yüzden bu dönemde güncel sanatın da en önemli konularından biri oldu. Bugün AIDS, Batı’da iyi kötü bir şekilde kontrol altında. Ve dolayısıyla güncel sanatın da gündeminden çıkmış gibi gözüküyor. Politik sanat hiçbir zaman evrensel olmadı. Buna karşılık Batı’nın sorunları evrensel sorunlarmış gibi algılandı. Oysa bugün dünyada HIV virüsü taşıyan hasta sayısı seksenli yıllardan kat be kat fazla. Ama bu artık ne yazık ki yalnızca kalkınmamış ülkelerin sorunu.” (Aktaran: Seçkin, 2005: 51-52).

olmuştur.<sup>41</sup> Sanatçılar, video ile gerçekleştirdikleri kayıtlarla, izleyicilere yeni sunumlar gerçekleştirerek, daha fazla izleyiciye ulaşma olanağı bulmuşlardır (Özkan, t.y.). Canlı performansın video kaydı, anlık bir olayı başka bir zaman-mekânda plastikleştirilmesiyle bir sergi mekânında yer alan bir yerleştirmenin ögesi haline gelip, yeni bir “sahne” oluşturabilmektedir (Uçkan, 1996).<sup>42</sup> Ancak burada performansın doğasında yer alan, anlık olma, gelip geçicilik, önceden ne olacağının bilinmezliği, sadece o an izleyeninin belleğinde yer edinme, nesnesiz olmasıyla bir metaya dönüşmeme özelliklerinin yitirildiği ya da dönüştürüldüğünü belirtmek gerekmektedir. Metaya dönüşmesiyle birlikte alınıp satılmaya başlamasıyla da Performans Sanatının sıklıkla eleştirdiği politik, ekonomik ve sanatsal sistemin bir parçası haline gelebilme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını belirtmek gerekmektedir (Aktaran: Aydoğan, 2008: 5-6). Ancak unutulmamalıdır ki Wolfgang Flatz “Treffer, 1979” gibi videoyu kayıt aracı olmanın dışında kullanan, doğrudan video için yapılmış olan, video performans örnekleri de görülmektedir (Bozkurt, 2005: 137).

Joseph Beuys, “Keçe TV” (performansın video için tekrarı 1970), Vito Acconci “Three Adaptation, 1970”, Dan Graham “Two Consciousness Projection(s), 1973”, Hannah Wilke “Gestures, 1974”, Martha Rosler’in “Semiotics of the Kitchen, 1975” gibi örnekler performans ve video ilişkisi için akla gelebilmektedir. Orlon’un ve Marina Abramović’in isimlerini de günümüze daha yakın örnekler olarak söylemek mümkündür.

Bahsedildiği üzere sanatın birçok türü ile çok-boyutlu ilişkiler kurup yeni bir ifade olanağı sunan, yeni bir dil oluşturmaya çalışan Performans Sanatı, disiplinlerarası olmasıyla, videonun, fotoğrafın, müziğin, dansın, tiyatronun olanaklarını da dönüştürerek, varlığını sürdürmektedir (Uçkan, 1996).

---

<sup>41</sup> Michael Rush’a (2001: 92) göre video sanatın ilk örneklerini performans kaydı ya da seslendirilmiş performans olarak görmek mümkündür.

<sup>42</sup> Bruce Nauman ve Vito Acconci örneğinde olduğu gibi sanatçılar, stüdyolarında egzersiz performanslarını da videonun kayıt etme özelliğini kullanarak kayda almışlardır. Bu kayıtların gösterilmesi zorunlu olmamıştır. İzleyiciyi/ötekini temsil eden video kamera bunun yanı sıra sanatçıların geleneksel sanat yapmanın sınırlılıklarını aşmasını da sağlamıştır. Bruce Nauman ve Vito Acconci’nin medya temelli özel performanslarının sanatçının stüdyosundaki yalnızlığına referansta bulunduğunu söylemek mümkündür (Rush, 2001: 47-48).

Giderek Performans Sanatı müzelerde kendine ait bir başlıkla yer almaya başlamıştır. Değişen teknolojilerle video ve fotoğrafın dışında bilgisayar, projeksiyon, sensor, lazer, robot teknolojileriyle desteklenen performanslarla (Ars Electronica Futurlab gibi) birlikte varlığını sürdürmektedir (Nalbantoğlu, 2012: 202-203). Ancak buradan performansın tamamen teknolojik gelişmelerle belirlenip medya komplekslerinin egemenliğine girdiğini düşünmemek gerekmektedir. Disiplinlerarası arayışını her türlü aracı kullanarak değerlendirirken, geçmiş deneyimlerin sonuçlarını sürekli akılda tutarak, üzerine düşünüp, etik duruşunu kaybetmeyen sanatçıların varlığıyla, oyun ve ritüel kısmını genişleten, hayatla sanatın bağınyı koruyan minimalist yapısını koruyarak var olmaya devam etmektedir (Uçkan, 1996).

### 1.5. Video Sanatının Gelişimi

“TV hayatımızın tümünde bize saldırdı.  
Şimdi biz geri vuruyoruz.”

Nam June Paik

Genel olarak uzlaşılan video sanatının gelişim çizgisi, kendisinden önceki teknik gelişmelere paralel olarak açıklanmasıdır. Kısacası, videonun (elektronik görüntünün) 19. ve 20. yüzyıldaki görsel-işitsel araçların fotoğraf, radyo, film, gramofon, ses kayıt aracının gelişmelerini de içine alan bir arka planı bulunmaktadır (Kılıç, 1995: 10).<sup>43</sup>

Özellikle, televizyon yayınının başlaması<sup>44</sup>, teknolojik açıdan video sanatının başlangıç noktası olarak ele alınmaktadır. Çünkü videonun gelişimi, televizyon

<sup>43</sup> Chris Meigh-Andrews’a (2006: 5) göre televizyon yayını, tüketici elektroniği, bilgisayar donanım ve yazılım, video izleme ve görüntüleme teknolojileri, termal görüntüleme, manyetik rezonans görüntüleme (MRG) gibi teknolojik gelişmelerin video sanatı üzerinde etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca teknolojik gelişmelere bağlı olarak teknik aletlerdeki küçülme (çipler gibi), elektronik görüntüleme sistemlerindeki ilerlemeler, senkronizasyon ve bilgisayar kontrol cihazları video yerleştirme türünden sergileme olanaklarını etkilemiştir. CD Rom ve DVD oynatıcıların gelişim ile birlikte, çoklu ekran ve inter-aktif sunumlar ve görüntünün sürekli tekrarı uygulanabilir hale getirmiştir.

<sup>44</sup> Brian Winston (1995: 67) televizyonun tarihsel başlangıç noktasının 1602’de fosforun bulunuşuyla başladığını belirtmiştir.

alandaki gelişmelerle paralel olmuştur (Martin, 2006: 8). Video, televizyon yayınlarının kaydedilmesi için geliştirilmiş ve gelişimi televizyon yayıncılığının ihtiyaçlarına göre şekillendirilmiştir (Altunay, 2013: 15).

1952 yılında Ernie Kovacs'ın televizyon sinyallerini bozarak yaptığı denemelerin<sup>45</sup> sonrasında, video sanatıyla ilgili ilk süreklilik taşıyan çalışmalar 1963'de başlamıştır.<sup>46</sup> Nam June Paik ve Wolf Vostell'in Wuppertal'daki Gallery Parnasse'de sergilenen çalışmaları ve Fred Barzky'nin Boston'da WGBH adlı yerel bir televizyon kanalında 1964-66 arasında yayınlanan Jazz Images programındaki videolar, video sanatının ilkleri arasında sayılmaktadır (Kılıç, 1995: 11).<sup>47</sup>

Video sanatının gelişmesinde, televizyon yayıncılığının etkisi kadar, 1967'de Sony'nin "portapak"<sup>48</sup> adı verilen taşınabilir video kamera ve kayıt aletlerini piyasaya sürmesi ve Nam June Paik'in bu kamerayı satın alıp işler üretmesinin de payı büyüktür (Altunay, 2012: 24).<sup>49</sup> Böylelikle bireysel kullanıma sunulan ve

---

İlk televizyon yayını, John Logie Baird tarafından 1926'da İngilterede gerçekleştirilmiştir. Kısa bir süre sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde ilk TV istasyonu kurularak deneme yayımına başlamıştır. 1936 yılında İngiltere'de BBC ilk kamusal yayınları gerçekleştirmiştir (Muammer, 2005: 74).

1936 yılında ayrıca 1936 Berlin Olimpiyat Oyunları tarihte ilk kez canlı yayınlanır. Bu yayınlarda birlikte insanlığın (daha önce geliştirilmiş olan kayıt cihazlarından) yabancı olmadığı çoğaltım teknolojisi, bu kez video olarak ortaya çıkmıştır (Kılıç, 1995: 10).

<sup>45</sup> Ernie Kovacs'ın bu denemeleri, videonun bir sanat ortamı olarak kullanılabilceğini sanatçılara göstermiş olması bakımından önemlidir (Altunay, 1999: 118).

<sup>46</sup> Sean Cubitt'e (1993: 32) göre videonun ilk zamanlarında modernist ifadeler ve etkinlikler yer almıştır. Nam June Paik'in monitöre yerleştirilen magnetlerle televizyondaki görselleri bozduğu ilk denemelerinde anlamaya çalıştığı modernist estetik görüldüğünden daha derinliklidir.

<sup>47</sup> Levent Kılıç (1995: 11) 1960'lardaki erken dönem işler ile ilgili şu tespitleri yapmıştır: "Elektronik görüntü üzerinde 60'lı yıllarda yapılan ilk denemeler, Nam June Paik'in ekrandaki elektronik görüntüyü bir miknatisin yardımıyla bozmasından, kayıt edilmiş bir video bandını oynatırken görüntünün zaman hızına elle yapılan müdahalelerden oluşuyordu."

<sup>48</sup> Chris Meigh-Andrews (2006: 60) bu taşınabilir kameranın askeri (özellikle Vietnam Savaşı için) amaçlarla geliştirildiğini belirtmiştir. Cyrus Manasseh'de (2009: 10) video teknolojisinin askeri amaçlarla geliştirildiği düşüncesini dile getirmiştir.

<sup>49</sup> Video sanatının başlangıcı ile ilgili bu tarihlendirme tartışmalıdır. Bazı kaynaklar, bu başlangıç noktasını 1965'de Nam June Paik'in Sony Portapak ile Papa IV. Paul'un New York ziyareti esnasında çektiği görüntüler ve bu görüntüleri aynı günün akşamında New York'taki Café au Go-Go'da göstermesi ile başlatmaktadır (Arapoğlu, 2012: 230).

Yvonne Spielmann (2008: 78-79) Andy Warhol'un Ağustos 1965'de Norelco video ekipmanlarıyla çektiği ve oyuncu Edie Sedgwick'i konu alan 33 dakikalık çift ekranlı "Outer and Inner Space" filminin Nam June Paik'in ilk videosundan önce oluşuyla ilk video sanatı örneği olarak görülebileceğini belirtmiş ve şunu eklemiştir: "Ancak Paik ve Warhol'un pozisyonlarını karşılaştırmak araştırmacılar için tarihi başlangıç noktasını belirlemeyi sağlamaz. Videoyla çalışan film yapımcılarından biri olan Jud Yalkut'un da onayladığı üzere birbirine paralel olarak gelişen geniş bir alandan başlamalıdır, böylece video tarihi tekil olaylar ve bireyler üzerinden aktarılmamış olur."

Chris Meigh-Andrews'a (2006: 16) göre Paik, sadece televizyon ve video arasındaki ilişkiyle ilgili önemli sorunları göz önüne seren ilk sanatçılardan biri olması nedeniyle değil, aynı zamanda



herkesin ulaşabildiği video aygıtı ile<sup>50</sup> video, televizyon endüstrisinin egemenliğinden kurtulma ve sanat ortamına ilk adımını atma şansını bulmuştur (Kılıç, 1995: 10).<sup>51</sup>

Artık önlenemez bir zincirleme reaksiyon tetiklenmiş ve sinema tarihinin rüyası olan Dziga Vertov'un "Kameralı Adam"ı, gerçek anlamda sokağa çıkmıştır. Yani, "Kamera-göz" dünyaya tanıklık etmek üzere kayıt yapmaya başlamıştır (Acar, 2007: 84).<sup>52</sup>

Savaş karşıtı protestoları (Vietnam Savaşı), öğrenci hareketleri, feminist hareketler ve Mayıs 1968 olayları (Martin, 2006: 12) gibi protestoların, eylemlerin, siyasi huzursuzluğun yaşandığı ve alternatif estetik pratikler bulma arayışlarının olduğu bir ortamda (Manasseh, 2009: 10)<sup>53</sup> üretilen ilk video sanatı örneklerinin ortak noktası, televizyon ve televizyonun temsil ettiği kültürel yapıya karşı eleştiri olmuştur.

"1967'de Sony Portapak'ın piyasaya çıkması ile artık herkesin TV setlerinde kendi kaydettikleri görüntüleri izleyip gösterebiliyor olması<sup>54</sup>, TV'nin

---

enstalasyon, yayıncılık, canlı olaylar ve galeri gösterimleri, Amerika'da video sanatı için fon bulabilmesi gibi nedenlerden dolayı da önemlidir.

<sup>50</sup> Portapak'ın, sinema kameralarına nazaran ucuz oluşu, kolay kullanımı, taşınabilir olması kişisel kullanım için önemli avantajlar sağlamıştır. Ayrıca geniş bir teknik ekip, pahalı ve büyük ışık sistemleri gerektirmemesi de sanatçıların kendi stüdyolarında çekim yapmaları için kolaylık sağlamıştır (Meigh-Andrews, 2006: 148).

D. Alper Altunay (1999: 119) büyük ve hantal kameraların sadece televizyon stüdyolarında kullanılıyor olmasının sanatçıların kullanımı için bir zorluk olduğunu belirtmiştir. Taşınabilir kameraların gelişmesiyle birlikte, televizyon yayıncılığının değişmesi yanında sanatçılara sınırsız olanaklar sağlanmış ve sanatçıların videoyu bir sanat ortamı olarak kullanmasında etkili olmuştur.

<sup>51</sup> Muammer Bozkurt'a (2005: 173) göre bu video aygıtının piyasaya sürülmesi, ancak yöntem olarak bir başlangıç olarak kabul edilmelidir. Sanat olarak videodan bahsettiğimiz de yöntemden çok bir "ortam"dan bahsedilmektedir. Bu da videonun bir araç olarak piyasaya sürülmüş ve kullanılıyor olmasının video sanatının başlangıç dönemi olmadığını göstermektedir. Çünkü video sanatı, medya ortamında oluşmuş olduğuna göre iletişim, mimari, plastik sanatlar, sinema ve televizyon gibi tüm alanların gelişim süreciyle birlikte düşünülmelidir. Görüntü, çoğaltım, yayım, mitleşme, kitle iletişim, reklam ve estetik kavramlarının gelişimi bir bütün olarak video sanatının tarihini oluşturmaktadır.

<sup>52</sup> Ulus Baker (2011: 54) video ve sinema ile ilgili olarak şu tespiti yer vermiştir: "Coppola'nın dediği şey doğru: 'Her şişman genç kız eline kamera alıp sinemanın Mozart'ı haline geldiğinde bu iş bitecek', sinema dediğimiz şey bitecek ve video çağına geçmiş olacağız. Bunu Coppola söylüyor."

<sup>53</sup> Michael Rush (2007: 13) video sanatının, ev televizyonlarında artarak görünür olan, cinsel özgürlük hareketleri ve savaş karşıtı protestoların olduğu karmaşık uluslararası kültürel bir ortamda ortaya çıktığını belirtmektedir.

<sup>54</sup> Cyrus Manasseh (2009: 20) TV monitörlerinde gösterilmesi nedeniyle video sanatının ilk yıllarında "Katılımcı TV" olarak nitelendirildiğini çünkü o yıllarda video sanatı, çağdaş kitle kültürünün yaygın bir sembolü olan televizyon ekranı ve televizyondan net bir şekilde ayrılabilir olmadığını belirtmiştir.

demokratikleşmesi ve kurumsal otoritesinin zayıflatılması yönünde bir umut yaratmıştı. Zamanla bu eleştirinin televizyonun kendisi tarafından benimsenmesi, televizyona referans veren televizyon programlarının yaygınlaşmasının da etkisiyle video sanatçılarının kullandığı yöntemler ve kendi kendine atf stratejisi etkisini yitirmiş, medya sanatı doğrudan TV eleştirisinden çok TV kültürü ile bağlantılı konulara yönelmişti” (Arıkan ve Miharbi, 2010).<sup>55</sup>

Tom Sherman (Aktaran: Özgen, 2012: 52-53), televizyona karşı video sanatçılarının geliştirdiği eleştiri konusunda şunları ifade etmiştir:

“1970’ler boyunca sanatçılar, video sanatını televizyona karşı savlar ve eleştirel bir yaklaşımla icra ettiler. Bir kitle aracı olarak, tüzel kontrollü, yukarıdan aşağı (birden çoğa) yayın ve kablolu yayın ortamı videoda her bir yaratıcı ve kaide dışı hareketle saldırıya uğruyordu. Gelenekleri ve katı ağdalı formatlarıyla televizyon programcılığı, video alanında çalışan sanatçılar tarafından taklit edildi, eleştirildi, yüzüne gülererek kandırıldı ve bazen de tamamen göz ardı edildi. Hatta kimi sanatçılar, kablo erişimiyle yayın yelpazesinde yerlerini alarak televizyon sanatı bile icra etti. Yapılacak çok iş vardı, zira neredeyse faşizan kontrolüyle, televizyon yirmi yıldan uzun süredir kitleler tarafından hiç sorgulanmaksızın kabul edilmişti. Elbette aydınlar,

---

<sup>55</sup> Ayrıca: “1960 sonları idealist bir yaklaşımla TV yayınlarına el atarak kültürel bir iz bırakma çabalarına şahit oldu. 1967’de WHGB-TV Boston, ‘Artist-in-Television’ programı, 1969’da Allan Kaprow, Nam June Paik gibi isimlerin dahil olduğu ‘The Medium is the Medium’, 1969 Almanya’da SFB ‘Fernsehgalerie’ (Televizyon Galerisi) programında Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Walter de Maria ile beraber çalışılarak yayımlar yaptı. 1970 San Jose State TV’de Willoughby Sharp ‘Videoviews’ serisinde Bruce Nauman, Joseph Beuys, Vito Acconci, Chris Burden, Lowell Darling gibi sanatçılarla video röportajlar yaptı. 1970 başları ABD: ‘Radical Software’ dergisi etrafında bir video akımı oluşmaya başladı. ‘Guerilla Television’ adı verilen bu hareket, hakim anlayışa göre yapılan popüler televizyon yayınlarına tepki gösteriyordu. Nam June Paik dergideki yazılarında televizyonun evrensel bir eğitim sistemi olarak kullanılabilceğini anlatıyordu. 1971: David Hall ‘TV Interruptions’: Daha önceden haber verilmeden ve hiç bir açıklama yapılmadan TV’lerde yayınlattığı videolar, TV Interruptions: Tap Piece (1971). 1973: Richard Serra, Televizyon İnsanları Teslim Eder isimindeki altı dakikalık, televizyonda yayımlanmamasına rağmen televizyon estetiğini kullanan işinde, mavi ekran üzerinde kayan metin ve asansör müziği eşliğinde medyanın kendini eğlence olarak göstererek uyguladığı sosyal kontrolü yine medyanın dili ile eleştiriyordu. 1976: Chris Burden ‘Promo’sunda TV yayınından satın aldığı 30 saniye ile olağan yayın akışının arasına girdi.” (Arıkan ve Miharbi, 2010).

televizyonun basılı medya karşısında yarattığı rekabet ve izleyiciler üzerinde sebep olduğu edilgenlikten ötürü endişeliydi. Öte yandan, televizyonun ilk yirmi yılı boyunca, 1948-1968 arasında, henüz video olmadığından başka bir seçenek yoktu. Televizyonun siyaset ve kültür üzerindeki katıksız hegemonyasına karşı ilk meydan okumalar, bağımsız video yapımcıları ve sanatçılardan gelmişti.”

Televizyona yönelen bu eleştirel tutum, 1980’lerin ortalarına kadar video sanatı örneklerine hâkim bir söylem olmuştur (Rush, 2001: 86).<sup>56</sup> Video sanatının ilk örneklerini veren sanatçıların bazıları teknik denemeler ve video teknolojisi ile ilgili araştırmalar yapmışlardır.<sup>57</sup> Video sanatının anlamının belirlendiği yıllarda (1965-1975 arasındaki dönem)<sup>58</sup>, synthisezer veya video görüntüleme araçları icat etmeye, geliştirmeye ve dönüştürmeye yönelik araştırmalar yapan sanatçılar olmuştur.

---

<sup>56</sup> Ayrıca: “1960 ve 70’lerden sonra da televizyon ve video arasındaki diyalog devam etti ve bazen eleştirel, bazen kışkırtıcı, bazen kopyalayıcı şekillerde bugüne kadar süregeldi. Bu arada televizyonun kendisinin de değişmesi, bir yandan gerçek-kurgu arasındaki duruşu, diğer yandan ticari programların da gitgide daha kendi kendine atıfta bulunur olmaya başlamasıyla bu diyalogun şekli de değişmeye başladı. Pipilotti Rist’in izleyiciyi olağan dışı boyutta oturma odası mobilyalarıyla küçücük hale getirmesi (Oda, 1994), Richard Billingham’ın Reality TV formatını benimseyerek ailesinin günlük yaşamını çekmesi ve BBC2’de yayımlaması (Akvaryum 1998), Christian Jankowski’nin Venedik Bienali’nde falcılara bienaldeki başarısının ne olacağını sorduğu ve İtalyan televizyonunda yayımlattığı programlar (Telemistica 1999) gibi işlerin yanında daha yakın dönemde medya eleştirisi yapan veya medya-gerçeklik-kurgu üçgeninde iş üreten sanatçılar arasında Kutluğ Ataman, Fiona Tan, Gitte Villesen, Ola Pehrson, Phil Collins, Francis Alÿs gibi birçok isim sayabiliriz.” (Arıkan ve Miharbi, 2010).

<sup>57</sup> Video sanatı üzerine çalışan araştırmacıların, videonun ilk yıllarında üretim yapan sanatçıları kategorilere ayırdıklarını görmekteyiz. Michael Rush (2007: 63-66) videonun ilk yıllarında üç tip sanatçının olduğunu söylemiştir: “Videoyu televizyona alternatifler yaratmak için kullananlar, video teknolojisini kitle ve toplumsal karşı oluş için kullanan aktivistler, videoyu kendi sanatsal pratiklerinin uzantısı olarak gören sanatçılar.”

Benzer şekilde, Yvonne Spielmann’da (2008: 81) sanatçıların videoyu televizyona alternatif olarak görenler, elektronik görüntü ve ses sinyallerinden teknik deneysel çalışmalar yapanlar ve kendi sanatsal üretimleri için kullanan sanatçılar ayırımını yapmıştır.

Bunun yanı sıra yirminci yüzyılın grafik geleneklerine yaslanan, özel efekt ve 'sintisayzır' üretimini öne çıkaran bir elektronik araştırma alanı gibi kurulan alan; video imajın belgeci-belgeselci yönünü öne çıkaran alan ve performansların, kavramsal işlerin kayıtlarını içeren alan olarak kategorilendirildiğini görmek de mümkündür (Berensel, t.y.-b).

<sup>58</sup> Fırat Arapoğlu (2009: 55) bu yıllar ile ilgili olarak şu bilgileri aktarmaktadır: “Avrupa ölçeğinde video sanatının gelişimi içerisinde, ‘TV Gallery’ kavramını geliştiren Gerry Schum ve İngiliz sanatçı David Hall belirtilebilir. Bu süreçte ayrıca kavramsal sanat ve video ilişkisinin, düşünce / sanat birliğini kullanarak, kurgulanmış ya da koşullu görüntüsel üretimlerden ziyade, 1970’lerle birlikte kapalı devre çalışan, birden fazla monitör temelli yerleştirmeleri arttırdığı da görülmektedir. Dan Graham bu temelde çalışan sanatçılar arasındadır. Dennis Oppenheim aksiyonlarını kaydetmek için videoyu kullanırken, performans sanatçılarından Orlan da edimlerini video ile kayıt altına almaktadır. Bu tip kullanımı videonun sanatsal bağlamda değerlendirilmesi ile beraber aynı zamanda belgeselci özelliğini de göstermektedir. 1970’lerin sonunda Bill Viola, Kit Fitzgerald ve John Sarborn, 1980’ler ve sonrasında etkileyen, imge ve ses montajında yeni teknikler önermeye başlamışlardır.”

Sanatçılar yeni bir ortam olan videonun, playback (anında yeniden oynatma), gerçek zamanlı kayıt, eşzamanlı ses ve görüntü kaydı, yineleme, görüntü bozma, renk sentezi gibi biricik ve kendine has özelliklerini araştırmış ve keşfetmiştir. Videonun bu özellikleri ve yapılan keşifler, sanatçıların üretim yapması için ilham verici olmuştur.<sup>59</sup> Video ile üretilen işler, bir yandan gelişen teknolojiyi gösterirken diğer yandan da üretildikleri kültürün ve zamanın kaygılarını yansıtmaktadır (Meigh-Andrews, 2006: 113-146).<sup>60</sup>

Neoliberalizm ve muhafazakârlığın (R. Reagan ve M. Thatcher politikalarının hâkim olduğu bir dönemin en önemli iki kavramı) şekillendirdiği yıllar olarak 1980’lerde video ekipmanlarının teknik olarak geliştiğini, kullanımının kolaylaştığını ve fiyatının daha da ucuzladığını söylemek mümkündür (Martin, 2006: 19).<sup>61</sup>

1980’lerde (ve devamında 90’lı yıllarda), birçok sanatçı dikkatini kişisel anlatımdan çok, kültürel ve cinsel kimlik sorunları ile politik özgürlüğe çevirmiştir (Rush, 2001: 105).

---

<sup>59</sup> Fredric Jameson’a (2011: 126-127) göre: “...kökenleri ister Paik’in 1960’lı yıllarda yapmış olduğu deneylere, ister bu sanatın bir akım biçimini aldığı 1970’li yılların ortalarına bağlayalım, deneyselci video, tarihsel bir dönem olarak kesin bir biçimde postmodernizm ile bitmiştir.”

<sup>60</sup> Tom Sherman (Aktaran: Özgen, 2012: 51-52) bu dönem ile ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır: “1972-1978 arası videonun altın çağı oldu. Renk unsurunun eklenmesiyle teknoloji çabucak gelişti, video kameraların lensleri yenilendi ve mühendisler ses unsuruna dikkat göstermeye başladı. Analog video bir teknoloji olarak sağlamlaşıp olgunlaştıkça ve yerleştirmeler (enstalasyonlar) için bir heykel aracı olarak serpilip gelişmeye başladı. Aygıt pahalı olmasına rağmen yedek bantlar neredeyse bedavaydı ve silinip üzerine yeniden kayıt yapılabilirdi. Video açıkça işleme ilgiliydi (ürünle değil) ve videonun anında yeniden oynatılması, davranış değişikliğine ivme kazandırdı. Söz konusu teknolojinin dokunduğu her şey değişime uğradı ve dinamik bir hal aldı. Televizyondan, kablolu ağlara ve müzelere varana dek kurumlar söz konusu modaya uyum sağladı. Kâr amacı gütmeyen sanatçıların idaresindeki medya merkezleri her yerde pıtrak gibi çoğalmaya başladı ve böylelikle bu aracın sosyal boyutlarını geleceğe dönük zenginleştirdi. Video sanatı heyecan vericiydi. Heykel, resim ve diğer geleneksel sanat biçimleri, kavramsal sanatın işin içine girmesi nedeniyle, zaten sendelemekteydi ve bunu atlatacak gibi de görünmüyorlardı. Video sanatı çoklu ekranların dizilimiyle yapılan yerleştirme (enstalasyon) vasıtasıyla zaman ve mekânı köklü biçimde delebiliyor, çoğaltabiliyor, değişikliğe uğratabiliyor ve bu sayede enfes bir heykel formu oluşturuyordu. Kapalı devre video (canlı, bant olmaksızın gerçek zaman video –aynı zamanda CCTV de denir) gelişen sistem estetiğinin ön sıralarındaydı. 1960’lardaki medeni ve siyasi haklarda önemli kazanımlar, feminizm ve çevresel bilinç, yetmişlerin başları ve ortaları arasındaki süre boyunca gerilla medyayla genişledi. Performans sanatı kusursuz belge formunu videoda buldu. Yeni anlatı biçimleri araştırıldı ve yaratıcı ve siyasi sesler daha yontulmuş hale geldi, genişledi ve uzak mesafelere geniş kitlelere ulaşabildi.”

<sup>61</sup> Klaus com Bruch, Robert Cahen, Gary Hill Marie-Jo Lafontaine, Marcel Odenbach, Tony Oursler, Fabrizio Plessi, Bill Seaman ve Bill Viola, bu dönem üretim yapan sanatçılara örnek olarak verilebilir (Martin, 2006: 19).

Tom Sherman'a (Aktaran: Özgen, 2012: 54) göre bu yıllarda yayıncıların ve müzecilerin video sanatına kurumsal destekleri azalmış, video aygıtının yarattığı heyecan sönmeye yüz tutmuş, video sanatçıları televizyona yönelik eleştirilerine karşın televizyonun etkisini azaltamamıştır. Özel galeriler video sanatını nasıl satabileceklerini bilemezken, koleksiyoncular video işlerini koleksiyon eseri olarak görmemiş, yayıncılar da ekonomik gerileme nedeniyle deneysel video çalışmalarına ilgisiz davranmışlardır. MTV müzik kanalının yayına başlamasıyla, müzik videosunun kazandığı başarı ve hareketlilikle, video sanatının ana akım medyanın içerisinde kendine yer bulabileceğine dair bir umut oluşmuştur.<sup>62</sup>

1990'lı yıllara gelindiğinde video sanatını kurumsallaştığını söylemek mümkün olmuştur. Birçok uluslararası sergiler ve bienallerde, galeri ve müzede video işlerine yer verilmeye başlanmıştır. 1996'da Douglas Gordon'a "24 Hour Psycho" çalışması ile Turner Prize ödülünün verilmesi video sanatının sanat dünyasındaki yerinin güçlenmesi olarak yorumlanabilmektedir (Arapoğlu, 2008: 5).<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Kurtuluş Özgen (2012: 56) ayrıca Tom Sherman'ın şu görüşlerini aktarmıştır: "1980'lerin ortalarında müzeler masrafları kısım bir kez daha resim ve heykele yatırıma yönelir. Video sanatçıları ise eğlence sektörleri ve kamusal yayım alanlarında olanak arayışı içine girer. Video enstalasyonu kamusal alanlara girer. Video projeksiyon (gösterme) makinesi hem pahalıdır, hem de çözünürlük ve keskinlik bakımından sınırlıdır. Öte yandan, enstalasyonlar video heykel formundan, ticaret fuarından esinlenmiş (büyük) temsillere doğru artış gösterir. 80'lerin ortalarında, pek çoğu başarısızlıkla sonuçlansa da video sanatı festivalleri "yeni medya" fikrini benimsemeye başlar. 1980'lerde sanatçılar, yeni bir tür "eğlendirici" kimliğini benimser ve hakim medya formlarına yönelik eleştiri ve saldırıda bulunmak yerine bu formlara melez girişimler üretmeye başlarlar. Neticede dili tutulan sivri köşeleri yumuşatılan sanat, zor anlaşılan eğlence olarak pazarlanır hale gelir. Sanat gettosundan popüler kültürün varoşlarına doğru yapılan bu göç girişimi nihayetinde başarısızlıkla sonuçlanır. Eğlence peşindeki seyirci, bu sanatı bağrına basmaz. Keza sanat, daha geniş bir izleyici kitlesine hitap edecek biçimde şekillendiğinde dahi fazlasıyla zordur ve kolay tüketilmez. Sonuç itibarıyla video sanatı daima televizyona karşı eleştirel kalır. Televizyon da seyircileri, reklamcılarının ve devletlerin eline teslim etmek üzere varlığını sürdürdüğünden, sanata karşı dostane tutum sergileyen bir araç olmadığından, televizyon kılıfına girmiş video sanatı açıkça ulaşmayı hedeflediği seyirciyi eleştiren bir konumda buluverir kendini. Televizyon izleyicileri video sanatına "zor anlaşılan eğlence" olduğu gerekçesiyle sırt çevirir."

<sup>63</sup> 1990'lar ve video sanatının durumu ile ilgili olarak, Kurtuluş Özgen (2012: 56-57) Tom Sherman'dan şu tespitleri aktarmıştır: "Amerika'da Nam June Paik retrospektifler yapmayı sürdürürken, video sanatçıları Bill Viola, Gary Hill, Tony Oursler, Steina ve Woody Vasulka, Dara Birnbaum ve Mary Lucier da retrospektifler üretmeye başlarlar. Bruce Nauman, Vito Acconci ve Paul McCarthy performansın bir belgesi olarak videonun değerini belirtirler. Dünya çapında müzeler video sanatını enstalasyon olarak toplar (heykelcilikle ilgili nesnelere biri olarak video sınırlı sayıda pazarlanır). Müzeler gerek kurumsal gerek özel bir koleksiyoncu tabanı geliştirmek için galerilerle birlikte çalışırlar. Bu dönemde, Amerikalı ve Avrupalı sanatçılar video enstalasyon işinde egemendir. 1990'ların ortalarında müzelerin tek kanallı işlere yönelik ilgileri tamamen söner. Müze ya da galerilerde, tek bir monitör ya da ekran üzerinden gösterilen video çalışma hiçbir zaman pek tercih edilmez. İzleyiciler, müze galerilerinde televizyon benzeri gösterimler izliyor olma fikrine pek sıcak

Michael Rush (2001: 109-110), 90'lı yıllarda özellikle kadın sanatçıların, 1970'lerde görülen düşük teknoloji performansların biçiminde video işler üretmeyi tercih ettiğini belirtirken kimlik konusunu ele alan bu dönem erkek sanatçıların daha lirik video kayıtları ürettiği tespitinin yapılabileceğini dile getirmiştir.

90'larda görülen en önemli değişim ise dijitalleşmedir. Dijital kameraların yaygınlaşması, Avid benzeri dijital ve non-linear kurgu sistemlerinin ulaşılabilir ve kullanılabilir olması ile birlikte video sanatının sinemaya yaklaşıma başladığı görülmektedir (Rush, 2001: 164).<sup>64</sup>

İnternetin 90'larda kullanımının yaygınlaşması, CD, DVD teknolojilerinin gelişmesi, Hard disk boyutlarının artması gibi gelişmelerle birlikte elektronik görüntünün iletilmesi, montajlanması, biriktirilmesi konularını tartışmaya açmıştır (Berensel, t.y.-a). 1990'lardan itibaren yaşanan gelişmelerin ardından video sanatındaki değişimler 2000'li yıllarda da devam etmiş ve video sanatının "medya sanatı" içerisinde değerlendirilmeye başladığı bir döneme geçilmiştir (Arapoğlu, 2008: 5).<sup>65</sup>

## 1.6. Video Sanatının Çeşitleri ve Özellikleri:

Videonun sanat ortamında kullanılmaya başlamasıyla birlikte video sanatçıların, hızlı bir şekilde kendi bağlamlarını yaratmaya çalışmış, yeni biçimsel

---

bakmamaktadır. 1990'ların sonundaysa müzeler ilgilerini 'yeni medya' grup gösterimlerine kaydırır. Web alanında ve diğer bilgi teknolojileriyle çalışan sanatçıları gösteren grup şovları video aracı etrafında düzenlenen grup şovların yerini alır."

<sup>64</sup> Eija-Liisa Ahtila, Doug Aitken, Janet Cardiff, Stan Douglas, Douglas Gordon, Rodney Graham, Steve McQueen ve Sam Taylor-Wood gibi sanatçılar bu duruma örnek olarak ele alınabilir (Martin, 2006: 21).

<sup>65</sup> 2000'li yıllarda video işlerinin değişimini anlamak için Aras Özgün'ün (2010: 33) verdiği örnek bir hareket noktası olarak görülebilir. "2000'lerin başlarından beri her Pazar bir grup insan New York'ta geçici olarak belirlenmiş mekânlarda bir araya geliyor. Aralarında DJ'lerin, elektronik müzیکçilerin, video sanatçıların, animasyon ve bilgisayar grafiğiyle ilgilenen sanatçıların bulunduğu bu grup, örgütledikleri bu buluşmalara 'share' ('paylaş') adını verdi. 'Share' katılıma açık ve davetkâr bir örgütlenme; bir gösteri veya sergi değil –bilgisayarını, elektronik enstrümanını (sıklıkla da alakasız oyuncaklarını) getiren herkesin dahil olabileceği, ya da herkesin izleyici olarak katılabileceği bir platform bir yandan, öte yandan da isteyen herkesin başka şehirlerde de örgütleyebileceği (ve şu an artık dünyanın pek çok başka şehrinde de aynı şekilde toplanan) bir 'network'. Bu buluşmalarda, müzisyenler ve görsel sanatçılar birlikte doğaçlama 'çalıyorlar' ve bu şekilde 'canlı video performansı' adını verdikleri yeni bir sanat biçiminin öncülüğünü yapıyorlar."

alanda hak iddia etmeye çabalamış, sanatı ideolojik ve kuramsal dayatmalardan kurtarmak için mücadele etmişlerdir (Meigh-Andrews, 2006: 146).

Sanatçıların video işleri üretimleriyle birlikte video sanatının kendi alt türleri oluşmaya başlamıştır. Rosalind Kraus (1995: 125) video sanatının kökeninde üç tür yaklaşım olduğunu belirtmiştir:

“(1) eleştirmek için aracı sömüren yapımlar; (2) kendi psikolojik etkisini yok etmek için mekanizmasına fiziksel bir saldırıyı temsil eden yapımlar ve (3) resim ya da heykel sanatının bir alt türü gibi aracı kullanan videonun yerleşmiş biçimleridir. Birincisi, Richard Serra’nın Boomerang tarafından temsil edilir. İkincisi, Joan Jonas’ın Vertical Roll’ü (1972) ile örneklenebilir. Ve üçüncüsü Bruce Nauman’ın ve Peter Campus’un yerleşmiş eserlerinin kesinliği ile sınırlandırılır, özellikle Campus’un mem (1974) ve dor adlı iki eş parçası.”

Frank Popper, video sanatı örneklerini uygulamada şu başlıklar altında toplamıştır:

- Plastik öğelerle görsel betimlemeler ortaya çıkarmak için teknolojiyi kullanan çalışmalar,
- Çoğunlukla sanatçının kendi vücudu üstünde yoğunlaştığı kavramsal sanat hareketleri ya da doğaçlama kayıtlarından oluşan çalışmalar,
- Sokaktaki yaşantının taşınabilir video aygıtları ile kayıt edildiği gerilla video çalışmaları,
- Video kameraları, video heykellerini meydana getiren monitörleri, video ortamları ve video düzenlemelerin birlikteliğinden meydana gelen çalışmalar,
- Videonun kullanıldığı canlı gösteriler ve iletişim çalışmaları,
- Video ve bilgisayar dâhil ileri teknolojik araştırmaların birleştirildiği çalışmalar (Aktaran: Kılıç, 1995: 12).

Video kullanılarak yapılan sanat ürünleri, yapılış amacı ve sergileniş biçimlerine bağlı olarak da çeşitli isimler altında toplanmakta ve bu türler arasında tanımlamaları flulaştırılan geçişler ve bir aradalıklar görülmektedir (Yılmaz, 2013: 405).

Bu bağlamda video sanatı, video yerleştirme (video enstalasyon), video heykel, video yansıtma (video projeksiyon), video film, video performans, video aktivizm, VJ (Video Jokey) sanatı gibi isimler almaktadır.<sup>66</sup>

Video Yerleştirme (Video Enstalasyon): Yerleştirme, anlam ve algı düzleminde kendi aralarında ve içinde buldukları mekânla ilişki içerisinde olan nesnelerin bir arada sergilenmesi olarak tanımlanmaktadır. Video teknolojisi (video görüntü, kamera, monitör, projeksiyon gibi) kullanılarak üretilen yerleştirmeler ise video yerleştirme olarak nitelendirilmektedir (Altunay, 2013: 77).<sup>67</sup>

Video yerleştirmeler, CCTV (Closed Circuit/Kapalı Devre Televizyon Sistemi, güvenlik amacıyla kullanılan kameralar olarak bilinirler), slayt, film yansıtmaları, ses ve fotoğraf gibi öğelerle kullanılmaları nedeniyle mixed media (farklı malzemelerin kullanıldığı karışık teknik) olmuşlardır (Meigh-Andrews, 2006: 244).

Video yerleştirmeler, genellikle sergilendikleri mekâna özgü olarak üretilmeleri nedeniyle, o mekândan ayrı bir mekâna götürülüp sergilenmeleri halinde anlam ve bağlam değişimine uğramaktadırlar (Altunay, 2013: 77). Video yerleştirmeler veya çoklu ekran uygulamaları, televizyonun tersine, fiziksel dünyada var olmayan psikolojik alanı araştırmaktadırlar (Meigh-Andrews, 2006: 245).

Video Heykel: Video heykel, bir ya da birkaç video monitörünün (televizyonun) ve video görüntüsünden oluşturulan düzenlemelerdir (Altunay, 2013:

---

<sup>66</sup> Fırat Arapoğlu (2012: 228) video sanatının, video otobiyografı, video oto-portre, video dans, video biyografı, video belgesel, video kurgu, video günlük, video mektup, video manzara, video portre, video opera, video-operetta, video şiir, video tiyatro şeklinde türlere ayrılabilceğini aktarmıştır.

<sup>67</sup> Muammer Bozkurt (2005: 96-97) video yerleştirme ile ilgili şu bilgileri aktarmaktadır: “Enstalasyon, heykelden mimariye, resimden performansa, fotoğraftan dijital ortama tüm alanları içine alan melez bir türdür. Enstalasyon video ilişkisini şu üç unsur belirlemektedir: Görüntü yapısı, Ekran yapısı ve Mekan. Video görüntüsünün (ekranın) enstalasyon oluşturmada en önemli öğelerden biri oluşu şartı olmasa gerek. Enstalasyon görüntü merkezli kurulduğu andan itibaren yeni bir derinlik boyutu elde edilir ki bu boyut, popüler televizyonun etkisi dışında enstalasyonun irrealitesini güçlendirir. Burada, enstalasyonu oluşturan nesnelerin birbirileri ile ilişkileri, biçimden öte ‘içerikte’ buluşur. Bu noktadan sonra enstalasyon, yalnızca karşımızda duran ‘nesneler düzeneği’ değil, izleme-izlenme sürecini yaşatan yeni bir ortam oluşturur.”



74). Video yerleştirmelerin, video sanatının bir alt türü olarak görölmesine karşın heykel ve video sanatının kaynaşmasından oluşan video heykeller geleneksel sanat biçimine daha yakın olarak görölmektedir. İzleyicilerin katılımını sağlamaları ve etkileşimli ilişki kurmaları konusunda ise aralarında benzerlik bulunmaktadır (Arapoğlu, 2008: 6)

Monitörlerin mekâna dizilimi, konumları, monitörlerin biçimleri, monitörlerin baktığı yön/ler ve ekranda yer alacak görüntüler, sanatçıların seçimlerine göre farklılıklar göstermektedir. Sanatçıların video heykeller ile “bir insan”, “bir nesne” ya da “bir televizyon seti” oluşturduklarını görmek mümkündür (Arapoğlu, 2012: 228). Video heykeller, sergilendikleri mekândan taşınabilmekte, mekânsal değişiklik yapıldığında da anlam bütünlüklerinde bir kayıp yaşanmamaktadır (Altunay, 2013: 75).

Video Yansıtma (Video Projeksiyon): Video işlerinin, bir yüzeye (genellikle karanlık ya da yarı karanlık bir ortamda duvara) yansıtılması yöntemi ile sergilenmesi, projeksiyon cihazlarının pahalı ve az bulunur olduğu dönemde çok tercih edilen bir yöntem olmamıştır. Projeksiyon teknolojisinin gelişmesi, görüntü kalitesinin artması ve ucuzlaması ile birlikte galeri ve sergi mekânlarında sıkça görülür hale gelmiştir (Meigh-Andrews, 2006: 245).

Günümüzde teknolojisi ilerlemiş projeksiyon sistemlerinin, gelişmiş bilgisayar, kurgu ve efekt sistemleri ile birlikteliğinin binaların ya da çeşitli nesnelerin yüzeylerine görüntü yansıtılması ile oluşturulan “video mapping” üretimi ile sürdüğünü görmekteyiz.

Video Film: Videonun günümüzde bir film aracı olarak kullanılıyor olması, sinema ve televizyondan ayrı bir video film tanımının gelişmesine etki etmiştir. Ancak bu durum bir tür ayırmadan çok bir kesişme olarak nitelendirilebilir. Alan Parker’ın Wall adlı filminin sinema tekniği ile oluşturulmuş bir uzun metrajlı video klip olarak görülebilmesi bu kesişmeye örnek olarak verilmektedir (Bozkurt, 2005: 150-151).

Video Performans: Video performans, video teknolojisinin ve anlatım olanaklarının, Happening ve performans sanatı geleneği ile birlikte kullanımından doğmuştur.<sup>68</sup> Bu birlikte kullanımda, anımsalılık, rastlantısallık ve kavramsallık öne çıkan nitelikler olmuştur.

Bazı performanslarda videonun kaydedici özelliği yerine, estetik özellikleri kullanılır. Böylelikle videonun canlı görüntü üretimi sağlaması performansta yer alıp anımsalılık sağlanırken, performans kaydedilmez ve performansın bir kez, o an ve orada olanlarca deneyimlenmesi amaçlanır.

Bazı performanslarda ise videonun kaydetme ve belgeleme özelliği de kullanılmıştır. Bu tercih ile birlikte sanatçıların gerçekleştirdiği performansların kayıtları daha sonra izlenebilme özelliği kazanmıştır (Altunay, 2013: 78-79).<sup>69</sup>

Video Aktivizm: Kökenlerinin gerilla video<sup>70</sup> örneklerinde bulunabileceği video aktivizm:

---

<sup>68</sup> Muammer Bozkurt (2005: 128) ise şu tespitleri yapmıştır: “Videonun performansa getirdiği en önemli yenilik, performansın amaçlarından biri olan enerjinin devreye sokulması noktasında görüntünün dili kurgu, hareketin sonsuz ileri-geri tekrarı, detay, çoklu bakış noktaları ile yeni bir alan yaratır. 90’larda yeni bir alan olarak ortaya çıkmıştır.

‘Performans videosu’ ile ‘video performans’ arasındaki fark, video performans ‘eylem-oluşum’, performans videosunu ‘film’ bağlamında ele almakla açıklanabilir. Aynı gibi görünmekle birlikte, her iki alan birbirinden ayrılır.

Tartışılması gereken bir nokta, bu alanla ilgili bir çok kaynakta performans video kayıtlarının ‘performans videosu’ başlığı altında verilmesidir. Oysa bu filmler, performansların yalnızca belgesel kayıtlarıdır. Bu örneklerin, 70’li yıllarda Gery Schum’un performans belgesellerinin bu başlık altında yayınlanması ile başladığı söylenebilir.”

<sup>69</sup> D. Alper Altunay (2013: 79) video performans ile ilgili olarak şu örneği vermiştir: “Video ile tanışmadan önce yaptığı performansları canlı olarak sergileyen Ulrike Rosenbach (1943- ), video ile tanışmasından sonra canlı performanslarında bu aracın anlatım olanaklarını da performansın içine dahil etmiştir. İzleyicilerin aynı zamanda hem kendi performansını, hem de performansın farklı açılardan video görüntülerini aynı anda izleyebilmeleri sağlanmıştır. Daha sonraları ise çalışmalarında önceden hazırlanmış video kayıtlarına da yer veren Rosenbach, 1980’lerde ise feminist video örnekleri vermeye başlamıştır.”

<sup>70</sup> D. A. Altunay (2013: 69) gerilla video ile ilgili şu bilgileri vermiştir: “Gerilla video, sokaklarda ve caddelerde gerçekleşen gündelik hayata ait etkinliklerin politik ya da pedagojik bir amaçla kaydedilmesini içerir. Gizli kamera, habersiz çekimler, zorla gerçekleştirilen röportajlar, ansızın ve savunmasız bırakılan video kurbanları bu tarzın belli başlı örnekleridir. Gerilla videonun temelinde, kamerayı bir silah gibi kullanma isteği yatar. Bir gerilla video sanatçısı, kendi amaçları doğrultusunda kullandığı kamerası ile kurbanını belirler ve kamerası ile amacına ulaşmak ister. Gerilla video tüm alt kültürlerin, tüm muhalif tavırların yaşayabilmesi, kendini ifade edebilmesi ve varlıklarını sürdürebilmesi için bir olanak sağlar.

Diğer yandan gerilla video, riskli bir süreçtir; çünkü sadece sanatın sınırlarında dolaşmaz, aynı zamanda yasaların da sınırlarında dolaşır. Hatta bazı sanatçıların kimi durumlarda kolaylıkla sınırın diğer tarafına geçtiği de görülür. Video sanatı içinde en sert ve en radikal uygulamaları bu tarz içinde

“‘Video aktivizm’ ya da ‘şahit videosu’; insan hakları mücadelesinin kendi gündemini kaydederek ve yayarak tüm dünyada toplumsal ve siyasal değişimi hedefleyen bağımsız medya ve video hareketidir.” (Berensel, t.y.-c).

1990'lardan itibaren görülen video kameraların boyutlarının küçülmesi (cep telefonlarına bile entegre edilebiliyor oluşu), satış fiyatının ucuzlaması ve kurgu programlarının ev bilgisayarlarında kullanılabilir olması gibi teknolojik gelişmeler, sivil toplumun güçlenmeye başladığı 90'lı yıllarda sosyal adalet için "video aktivizm" in ortaya çıkışında etkili olmuştur.<sup>71</sup>

VJ (Video Jokey) Sanatı: İzleyicisi ile müzik, dans, görüntü üzerinden ilişki kuran VJ sanatı şu şekilde tanımlanmaktadır:

“VJ sanatı müziğin ritmiyle eş zamanlı olarak, çoğunlukla dijital klipleri miksleyerek görüntü üretmektir. Projeksiyonlar mimari yapıların yüzeyine ışık şovu olarak yansıtılabilir. VJ video işleri dansçılar, oyuncular ve izleyicilerle etkileşim halindedir.

VJ sanatı görsel düşünmeye dayanan sosyal eylemlerin bir uzantısıdır. VJ'lere çoğunlukla elektronik müzik eşliğinde bir duvara görüntü yansıtırlarken

---

sokmak mümkündür. Günümüzde sıklıkla rastladığımız video aktivist hareketler ve gizli kamera haberciliği, gerilla pazarlama teknikleri gerilla videonun uzantılarıdır ve 70'li yılların Gerilla Televizyonu'nun izlerini taşır.”

<sup>71</sup> Bunlara ek olarak: “1991'de ABD'nin Los Angeles kentinde Afro-Amerikan kökenli Rodney King, motoruyla aşırı hız yaptığı için polisler tarafından durdurulup sokak ortasında öldürülmeye dövüldü. Bu olay, yakınlardaki bir toplu konut dairesinin balkonunda bulunan bir video kamera tarafından görüntülendi. Bu görüntülerin hızla dünyaya yayılmasıyla başlayan sokak ayaklanmaları ve dayak atan polislere açılan davalar video-kameraların gücünün ilk kez fark edilmesini sağladı.

...ABD'de Paper Tiger, Whispered Media, Witness, Appalshop; Meksika'da Chiapas Media Project, Boliviya'da CEFREC, Hindistan'da Drishti Media Collective, Indian People's Media Collective Kritika İngiltere'de Undercurrents, I-contact video network, Güney Kore'de Labor News Production, Endonezya'da INSIST, İtalya'da Candida, Türkiye'de Karahaber, Videya gibi birçok öncü oluşum videoyu, insan hakları, çevre, azınlık hakları ihlallerine karşı kampanyalarının ayrılmaz bir parçası kıldılar.

1999 yılında Seattle'da başlayan küreselleşme karşıtı hareketler, kişilerin kendi hikâyelerini özgürce dillendirebilecekleri, internet üzerinden örgütlenmiş ‘ana akım medyaya karşı bağımsız medya’ hareketinin fitilini ateşledi. Bu yıllarda internetin hızla yaygınlaşması, video paylaşımının ve veri iletim hızlarının artması, sosyal sorunlarla, hak ihlalleriyle mücadele eden, olup biteni videoya çekip kayıt altına alan, ana akım medya tarafından sansürlenmiş olay ya da eylemlerin görüntülerini ve haberlerini internet üzerinden yayan medya aktivistlerini gündeme getirdi.” (Berensel, t.y.-c).

rastlarız. Müzikle eş zamanlı bir uyum içinde hareketli görüntüleri birbiri ardı sıra ve birbiriyle iç içe gösterirler. Kullandıkları araçlarla (genellikle bilgisayar, projeksiyon, video mikser vb.) görüntüleri birbirine karıştırıp istedikleri renk birleşimlerini çeşitli geometrik şekillerdeki yüzeylere, istedikleri hızda yansıtırlar. Bir VJ performansı sırasında karşılaşılan ilk şey, görüntüleri oluşturan renkli ışıkların aydınlattığı bir ortamdır. Bu, dans eden birinin bedensel olarak eşlik edebildiği bir ışık armonisidir. Söz konusu ışık armonisi, izlenebilir bir içerik oluşturduğu ölçüde bir canlı video kurgulama sanatı olarak düşünülebilir. Bu yolla kullanılan teknik araçların zenginleşmesiyle VJ sanatının canlı sinemaya kadar uzanan bir görsel süreklilik uzayını araştırdığı söylenebilir.” (Gündüz, t.y.).

## 2. 1980 SONRASI TÜRKİYESİ VE VİDEO SANATI

“İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun,imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkıyor: İmgeler, maden cevheri gibi Kazılıp ortaya çıkarılan şeyler değil, belli sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev için inşa edilen şeylerdir.”

Richard Luppert

Sanatsal üretimin değişim izlerini takip etmek için ekonomik, toplumsal ve politik değişimlerden hareket etmek gerekliliği genel kabul gören bir düşüncedir. Bu nedenle Türkiye’deki video sanatını anlama ve kullanım şekillerini incelememize genel olaylardan başlamamız gerekmektedir.

### 2.1. 1980’li Yıllarda Sosyo-Ekonomik Yapı ve Sanat

1990 ve sonrasını siyasi, ekonomik ve sanatsal anlamda etkilemesi, değişimlerin başlangıç noktası olarak nitelendirilebilmesi nedeniyle, 1980’li yıllar önemli bir hareket noktası oluşturmaktadır.

Eric Hobsbawm dünya tarihini dönemselleştirmesinde, 1980’lerin sonu ve 1990’ların başında bir çağın sona erip, yeni bir çağın başladığını belirtmektedir. Bu dönemde, kapitalist dünyanın yaklaşık olarak 1945-1973 yılları arasında yaşadığı Altın Çağ sona ermiştir. Kendi dönemselleştirmesiyle ilgili olarak şunları söylemiştir; “Kitlese işsizlik, şiddetli çevrimsel krizler, evsiz dilencilerle lüks içinde yaşayanların daha önce görülmemiş biçimde karşı karşıya gelmeleri, sınırlı devlet gelirleri ile sınırsız devlet harcamaları arasındaki karşıtlık. Artık takati kesilen ve her türlü olumsuz etkiye açık ekonomileriyle sosyalist ülkeler geçmişleriyle bir kez daha ya da bu kez daha radikal bir kopuşa doğru ve bildiğimiz gibi, çöküşe doğru sürüklendiler. Bu çöküş, Kısa 20. Yüzyıl’ın sonunu gösteren bir işaret olarak

saptanabilir, tıpkı Birinci Dünya Savaşı'nın Kısa 20. Yüzyıl'ın başlangıcını gösteren bir işaret olarak saptanabilmesi gibi. Benim tarihim bu noktada sona eriyor.” (Hobsbawm, 2008: 13).

### 2.1.1. Paradigma Değişimi

“Başımıza gelen çağdaş felaketlerin hemen hepsi  
o yıllarda doğmuş olmalı.  
Eğer 1970'lerden 1990'lara doğrudan geçseydik,  
bugün daha bilge birileri olabilirdik.”

Umberto Eco

Bu yıllar Türkiye için olduğu kadar dünyanın geri kalanı için de önemli değişimlerin yaşandığı yıllar olmuştur. Bu değişimler gitgide politik, felsefi ekonomik, sanatsal paradigma değişimine neden olmuş ve kendisinden sonra gelen yılları da etkilemiştir.<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Biray Kolluoğlu (2014: 20-21) değişen yapının anlaşılmasına yönelik ortaya atılan düşünceler ve yaklaşımlarla ilgili olarak şu değerlendirmeleri yapmıştır: “Fordist birikim rejiminde 1970'lerin ilk yarısında baş gösteren krize cevaben küresel ölçekte sermaye, devlet ve emek arasındaki ilişkilerin yeniden yapılandırıldığı ve bunun sonucunda ortaya çıkan birbiriyle ilintili sosyal, ekonomik, siyasi, kültürel ve mekânsal bir dizi değişim sürecini anlama çabasının farklı kavramsallaştırmalar altında devam ettiğini biliyoruz. Daniel Bell'in (1973) 'sanayi-sonrası toplumları' tabirinden beri, yaşananları anlamak için Fordizmin katılığından risklerin değişen yapısına, küresel ilişkiselliklerin artmasını merkeze alan birçok tanım, kavram, pratik ve teori üretildi. En günceli neoliberalizm açıklamaları olan, farklı vurgulara sahip üç farklı düzlemi öne çıkaran bu yaklaşımları kabaca şu şekilde sınıflandırabiliriz: üretim ilişkilerini öne çıkaran yaklaşım, dolaşım ilişkilerini vurgulayan yaklaşım, yönetim ilişkilerinin altını çizen yaklaşım.

1980'lerde özellikle sanayi üretiminin değişen yapısına ve bu alandaki sosyal ve ekonomik ilişkilerin dönüşümüne odaklanan yaklaşımlar öne çıktı. Sermayenin uzun vadeli, büyük ölçekli, stokların yüksek tutulduğu sabit yatırımlardan uzaklaşıp, taşeronluk ve imalatın dağıtılması gibi yollarla uzmanlaşmış esnek üretime yönelmesi, sanayi üretiminin ekonomi içindeki payının azalması, istihdam kapasitesi yüksek fabrikaların kapanması, üretimin küçük ölçekli atölyelere kayması, iyiden iyiye serbestleşen ekonomik yapıların içinde üretim mekânlarının, emeğin en ucuz ve devlet müdahalesinin en az olduğu ülkelere çekilmesi gibi konular revaçtaydı. Bütün bunlara paralel olarak artan küresel rekabette ayakta kalabilmek için ücretlerin düşürülmesi, sendikasılaşma ve emek piyasasında yarı-zamanlı, mevsimlik, dönemlik veya proje bazında çalışanların sayısının artması gibi meseleler de yine 1980'lerin sosyal bilim yazınına damgasını vurdu.

Üretimdeki dönüşümleri öne çıkaran bu yaklaşımda kentler, sanayisizleşmenin ana sahnesi olarak karşımızdaydı. Özellikle merkez ülkelerde şehrin mekânsal yapısını doğrudan etkileyecek şekilde sanayisizleşme iki koldan kendini gösteriyordu: Bir yandan sanayi üretimi merkez ülkelere çevre ülkelere kayarken, öte yandan da sanayi şehirlerin dışına taşıyordu. Başka bir deyişle sanayi ve beraberinde getirdikleri yavaş yavaş gözden ırak hale gelmesiyle birlikte sahne tasarımı da ciddi şekilde değişmekteydi. 1970'lerde çökmeye başlayan şehir merkezlerinin ve şehir içi işçi sınıfı

ABD için değişim Ronald Reagan<sup>73</sup> iktidarı iken, İngiltere için Margaret Thatcher iktidarı olmuştur. İktidarın el değiştirmesi ile birlikte toplumsal bilinçte değişimler olmuş ve Yeni Sağ iktidar olmuştur (Kahraman, 2007(a): Sunuş kısmı).<sup>74</sup> Bu yeni dönem, ABD ve İngiltere’de ve giderek Kıta Avrupası’nı da etkileyecek bir şekilde, kendi işçi sınıflarına ve Üçüncü Dünya’ya karşı sermayenin “katı” çizgisinin egemen olmaya başladığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır (Boratav, 2005: 83).<sup>75</sup> Ayrıca bu yeni iktidarlar, muhafazakâr politikalar, vatan, millet, aile değerlerinin yüceltildiği uygulamalara imza atmıştır.<sup>76</sup> Thatcher ve Reagan dışında,

---

mahallelerinin mutenalaşması süreci, birçokları için yaşanan sosyal değişimin en önemli göstergelerindendi.”

<sup>73</sup> Greil Marcus (1999: 11-12) “Ruj Lekesi” isimli kitabında Reagan’ın iktidarını kişilik kültü ile değil, Guy Debord’un “gösteri toplumu” tanımının cisimleştirerek elde ettiğini söyler. Bu açıklama Reagan’ın bir aktör/kovboy filmi yıldızı olması akılda tutulduğunda daha da anlaşılır olmaktadır. H. Bülent Kahraman’a (2005: 277-278) göre kitle kültürünün bir ikonik bir parçası olan Reagan’ın başkan seçilmesi kitleler için bir örnek başarı olarak özdeşlik kurulabilmesini sağlamış ve kitle kültürüne yeni bir boyuta taşımıştır.

<sup>74</sup> T. Bora (1995: 88) bu durumun Türkiye üzerindeki etkisi ile ilgili olarak şu tespitleri yapmaktadır: “Dönemin ‘ruhu’yla kastedilen öncelikle sağ zihniyetin 1980’lerde dünyada ve Türkiye’de kurduğu hegemonyadır. Türkiye’de 80’lerin ilk yarısında 12 Eylül askeri yönetiminin otoriter-faşizan ideolojisinin, ikinci yarısında ANAP icraatı altında neo-liberal ideolojinin baskın hale geldiği söylenebilir. Emekçileri baskılayan-hatta kriminalize eden- neo-liberal uygulamanın temelleri 12 Eylül yönetimi altında atıldı; ANAP’ın has neo-liberal çizgisi de 12 Eylül rejiminin otoriterliğinin ve organizmacı toplum tasavvurunun kuvvetli damgasını taşıyordu. Neo-liberal ideolojik söylemin 80’lerin ikinci yarısında berraklaşması ve baskınlaşması, piyasa toplumu yapılarının örgünleşmesiyle ve Yeni Sağ ideolojik hegemonyanın yeniden üretiminin sivilleşmesiyle ilgilidir.”

<sup>75</sup> Margaret Thatcher ve Ronald Reagan iktidarları döneminde, serbest girişim fikrini savunmuşlar ve politikalarını tamamıyla sağ söylem üzerine inşa etmişlerdir. Piyasanın yanı sıra devletin de etkisinin olduğu dönemler geride kalarak, serbest piyasa ekonomisi şiddetli bir şekilde savunularak uygulamaya konulmuştur. Siyaset ve toplumsal alanda devletin varlık biçimlerini kökten değiştirdikleri ve kendilerinden öncekilerin sosyal hizmetleri geliştirme politikalarını terk etmeleriyle, bu iki politikacı radikal olarak nitelendirilmişlerdir. Onlarla birlikte artık, “devletin küçültülmesi”, devlet eliyle düzenlemenin kaldırılması”, “özelleştirme”, “işletme kültürü” sözcükleri çok sık kullanılmaya başlanmıştır (Wu, 2005: 18).

Immanuel Wallerstein (2004: 131) bu dönem için şunları demiştir: “Birden bire liberal merkeziliğin ve Keynesçi ekonominin modası geçti. Margaret Thatcher neo-liberalizm olarak adlandırılan ekonomik düzen düşüncesini ortaya attı. Bu elbette, 1848’den bu yana görülmemiş, gerçekten saldırgan tipte bir muhafazakârlıktı ve refah devletinin yeniden bölüşümünü ters yüz etmeye dönük bir girişim içeriyordu. Öyle ki yeniden bölüşüm alt sınıflardan ziyade üst sınıflar lehine işledi.”

<sup>76</sup> Yeni Sağ’ın önemli bir özelliği yeni muhafazakârlıktır. Her ne kadar, neoliberalizm devletin ekonomiye müdahalesinin kalkması fikrinde olsa da yeni muhafazakârlık toplumsal alanlarda devletin daha fazla müdahale etmesini savunmaktadır. Yani, “Yeni muhafazakârlık, sınırlı, ama toplumsal ve kültürel konularda güçlü ve denetleyici devletin yanında, aile ve din gibi, refah devleti politikalarının zayıflatıldığı ileri sürülen geleneksel toplumsal kurumların güçlendirilmesini savunmaktadır.” (Çiftçi, 2011: 419).

Helmut Dubiel (2013:15) ise şunları belirtmektedir: “‘Eski muhafazakârlıktan’ farklı olarak ‘Yeni Sağ’ elbette ki ahlâkî meselelerde büyük ölçüde devletin tarafsızlığının kabul ettirilmiş olduğu, siyasî bir evrenselciliğin anayasada teminat altına alındığı ve sekülerleşmiş bir kültürün büyük ölçüde kabul gördüğü koşullar altında ortaya çıkıyor. ‘Yeni Sağ’ın yaşayan bir halk dindarlığının toplumsal tabanından, üzerine düşünülmesinden önce yaşanmış bir siyasî gelenekten kopmuş, kültürel mücadeleye dayalı antimodernizmi, zorunlu olarak otoriter-irrasyonalist ve gerici çizgilere bürünüyor. ‘Yeni Sağın’ taraftarları öncelikle, kültürün, aydınlanmış elitlerin önyak olduğu ve idarî olarak ‘yukarıdan’ kabul ettirilen modernleştirilmesine tepki gösteriyorlar. Öfkelerinin özellikle kabardığı

Ayetullah Humeyni, George H. W. Bush, Mikhail Gorbaçov, Robert Mugabe, Wojciech Jaruzelski, Lech Walesa, François Mitterrand ve Helmut Kohl İkinci Dünya Savaşı sonrası kurulan düzenin sonu ve postmodern siyasetin başlangıcı olarak nitelendirilen bu yılların öne çıkan liderleri olmuşlardır (Yapp, 2005(a): 14). Bu yıllarda dünya küresel bir çatışma yaşamazken, özgürlük, devrim, sömürgecilik savaşları ve komşular arasındaki huzursuzluklar nedeniyle yerel çatışmalar meydana gelmiştir. Sovyetler Birliği'nin Afganistan müdahalesi yanı sıra, Falkland Adaları (İngiltere-Arjantin Savaşı), Grenada, Libya, Zimbabve, Lübnan, Angola, Kolombiya, Nikaragua, El Salvador, Şili, Filipinler, Haiti, Angola ve Panama savaşların ve silahlı iç çatışmaların öne çıkan bölgeleri olmuşlardır. Hindistan, Güney Afrika, Güney Kore, Güney Londra, Kuzey İrlanda ve Fransa ayaklanmalara sahne olmuştur. Doğu Avrupa'da ise; Polonya, Çekoslovakya, Romanya, Macaristan ve Doğu Almanya'da da gerilim, ayaklanmalar ve değişim belirtileri (Çekoslovakya'da komünist rejimin sona ermesi gibi) görülmekteydi (Yapp, 2005(a): Giriş-44-102). Ekim 1989-Mayıs 1990 tarihleri arasında görülen ekonomik çöküş geri dönülemez hale gelmiş olmasına karşın dünyanın gözleri Avrupa'daki bu harekete çevrilmiştir. Bu ülkelerde komünist iktidarlar yönetimden çekilmişler ya da varlıkları sona ermiştir (Romanya haricinde bu değişim silahsız gerçekleşmiştir). Bir süre sonra Yugoslavya ve Arnavutlukta'da komünist rejimler sona ermiştir (Hobsbawm, 2008: 654)<sup>77</sup>.

Dikkate değer bir önemli gelişme ise Gorbaçov'un uyguladığı ekonomik ve siyasi sistemi yeniden şekillendirme politikaları ile Sovyetler Birliği'nde görülmüştür.<sup>78</sup> Gorbaçov "açıklık" (glasnost) ve "yeniden yapılanma" (perestroika)

---

siyasî konular her zaman için çocuk eğitimi, eğitim politikası, kadın ve ailenin statüsü, cinsellik ve dinin uygulanışı gibi kültürel değerlere hassas deneyim alanlarında yer alıyor."

<sup>77</sup> Doğu Bloku ülkelerinde yaşanan değişimler Türkiye'de gündelik yaşantı üzerinde de etkilerde bulunmuştur. Birçok şehirde, "Rus pazarları" ve "Romen pazarları" kurularak insan ve mal akışı meydana gelmiştir. Diğer yandan, Türkiye'den de bu ülkelere yatırımcılar ve girişimciler gitmiştir (Kozanoğlu, 1995: 597).

<sup>78</sup> I. Wallerstein (2004: 132) 1980'lerden Gorbaçov'un düşüşüne kadar olan ekonomik gelişmelerle ilgili şunları söylemektedir: "1980'lerde dünya-ekonomisinin bütünü, Doğu Asya hariç, kötü bir durum arz ediyordu. Yine de bu, finansal spekülörleri şaşkıncı kârlar elde etmekten alıkoymadı. Bu gelişmeyle beraber ve bir süreliğine, üst-orta sınıfın belirli bir tabakası, yani yupi olarak adlandırılanlar zenginleştiler ve dünya çapında lüks mallar ve gayri menkul pazarında enflasyonist baskılara neden oldular. Ancak dünyanın büyük çoğunluğu, para birimlerinin çöküşü nedeniyle gelir kaybına uğramıştı ve deflasyondan muzdaripti. Dünya çapında bu güçlüklerin ardından Sovyetler Birliği dağıldı. Ya da daha ziyade, Gorbaçov bu dağılmayı engellemek için safraları atmak suretiyle göz alıcı bir çabaya girişti. Karşılığında ABD'yi de aynı şekilde davranmaya zorlayarak, tek taraflı olarak silahsızlandı. Afganistan'ı ve fiilen Doğu/Orta Avrupa'yı terk etti. Ve ihtiyatla iç politik sistemi yeniden şekillendirmeye çalıştı. Gorbaçov'un düşüşü, Sovyetler Birliği'nin kendi içinde



politikalarıyla siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşümün başlatıcısı olmuştur. Yazdığı Perestroika kitabıyla devlet yönetiminin aksayan yönlerini sert bir dille eleştirerek, toplumun da tartışmasına açmıştır. “Açıklık” politikası ile kapalı bürokratik seçkinler grubu tarafından yönetilen toplumun genç ve yetenekli kişilerin yönetim kadrosuna geçmelerini amaçlamış, yolsuzluklarla mücadele edilmiş, parti içinde açık eleştiri mekanizmasının kurulmasına çalışılmış, tüketim maddelerinin üretiminin/kalitesi artırılmış ve kapitalizimden sosyalizme geçişte proletarya diktatörlüğünün zorunlu bir önkoşul olmadığı savunulmuştur (Sander, 2013: 492).<sup>79</sup>

Tüm dünyayı etkileyecek, yeni dengelere neden olacak olan önemli olay ise 1989’da Berlin Duvarı’nın<sup>80</sup> yıkılışı olmuştur (Yıldız, 2008: 14). Orta ve Doğu Avrupa’da başlayan devrimler<sup>81</sup>, Berlin Duvarı’nın yıkılarak Doğu ve Batı Almanya’nın birleşmesi ve Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla (1991) birlikte dünya düzeninde değişimler yaşanmıştır.

---

doğmakta olan milliyetçiliklerin ve hepsinden çok da Rus milliyetçiliğinin gücünü fena halde küçümsemesinden kaynaklanıyordu.”

<sup>79</sup> E. Hobsbawm (2008:649) bu değişimle ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır: “Öte yandan, prestroyka’nın kriteri ekonominin ilkesel olarak nasıl yönetileceği değil, kolayca belirlenebilecek ve ölçülebilecek tarzda günlük işlevini nasıl yerine getireceği idi. Bu ancak sonuçlara bakılarak anlaşılabilirdi. Sovyet yurttaşlarının çoğu için bu, gerçek gelirleriyle, bu gelirleri kazanmak için gerekli çabayla, ulaşabilecekleri mal ve hizmetlerin niteliği ve çeşidiyle ve bunları en kolay biçimde nasıl elde edebilecekleriyle ilgili bir meseleydi. Ancak ekonomi reformcularının neye karşı oldukları ve neyi ortadan kaldırmak istedikleri gayet açıkken, kendi olumlu alternatifleri, özerk ve ekonomik olarak geçerli, kamusal, özel ve kooperatif işletmelerinin ‘merkezi ekonomik kararlar’la makro ekonomik olarak yönlendirildiği bir ‘sosyalist piyasa ekonomisi,’ bir ifade biçiminden başka şey değildi. Bunun anlamı, basit biçimde ifade etmek gerekirse, reformcuların sosyalizmin avantajlarını kaybetmeden kapitalizmin avantajlarına sahip olmak istemeleriydi. Merkezileştirilmiş bir devlet komuta ekonomisinden yeni sisteme pratikte nasıl geçileceği ve –aynı derecede önemli olmak üzere- ikili bir devleti, devlet dışı bir ekonomiyi kestirilebilir bir gelecekte fiilen nasıl işletecekleri hakkında hiç kimsenin en ufak bir fikri yoktu. Ultra-radikal Thatcher’cı ya da Reagan’cı serbest piyasa ideolojisinin genç entelektüel reformcular için taşıdığı cazibe, bütün bu sorunlara şiddetli ama aynı zamanda otomatik bir çözüm sağlama vaadinde bulunmasıydı. (Görülebildiği kadarıyla böyle bir çözüm bulunamadı.)”

<sup>80</sup> Oral Sander (2013: 316) duvarın inşası ile ilgili şunları belirtmiştir: “Demokratik Alman hükümeti, 13 Ağustos 1961 tarihinde, Doğu ile Batı Berlin’i birbirinden ayıran sınır üzerine, geçişi engelleyen duvar inşa etti. Duvar Doğu Berlin’den Batı Berlin’e ve dolayısıyla Batı Almanya’ya geçişi engellemek için yapılmıştı. Çünkü 1945’ten bu yana, özellikle işçiler Batı Berlin’e sığınıyorlardı. Bu göç Doğu Almanya’nın ekonomik hayatı üzerinde kötü etki yapıyor ve ekonomi nitelikli işgücünden yoksun kalıyordu.”

<sup>81</sup> Hobsbawm’a (2008: 656) göre 1789 Fransız İhtilali’nin iki yüzüncü yılında, 1989-1990 yıllarında meydana gelen değişiklikleri, Doğu Avrupa devrimleri olarak adlandırmak doğal görülmektedir. Rejimlerin tamamen yıkılmasına neden olan olaylar devrimci oldukları oranda bu devrim sözcüğü uygun kaçmakta, ama yanlış yola sevk etmektedir. Çünkü Doğu Avrupa’daki rejimlerin hiçbirisi devrilmemiştir.

Avrupa dışına baktığımız da 1989'da Pekin'de işçi ve öğrencilerin liberalleşme ve demokratik reform (Sovyetler'de Gorbaçov'un hayata geçirdiği uygulamaların Çin'de de uygulanması, yaşlı yöneticilerin görevlerinden uzaklaştırılmak istenmesi) yürüyüşü gerçekleştirdiklerini görmekteyiz. Ülkenin geneline yayılan gösterilerin merkezi olan Tiananmen Meydanı'nda<sup>82</sup> toplanan halkın demokratikleşme çağrısı kanlı bir şekilde bastırılmıştır (Sander, 2013: 369). Batı kamuoyu tarafından dehşetle izlenen bu katliam sonucunda, Çin Komünist Partisi sahip olduğu meşruluğunu kaybetmiş olsa da Çin rejiminin başarılı ekonomik liberalleşme politikasını, sorunsuz sürdürmesini sağlamıştır (Hobsbawm, 2008: 655).

Ortadoğu'da ise Şatt-ül-Arap suyu anlaşmazlığı nedeniyle İran-İrak Savaşı yaşanmıştır. 1980'de başlayan çatışmalar, 1988'de kesin bir kazanımı olmadan sona ermiştir. Bunun yanı sıra, 1987 yılının sonunda işgal altındaki Filistin topraklarında intifada (taşlı ayaklanma) başlamış ve 1988 yılında da Filistin Ulusal Konseyi bağımsız Filistin Devleti'ni ilan etmiştir (Sander, 2013: 559-550).

Tarihe "Kara Pazartesi" olarak geçen 19 Ekim 1987 yılındaki para piyasalarının çöktüğü (Hong Kong'dan başlayıp, Avrupa ve ABD ile devam ederek diğer ülkeleri de etkileyen) ekonomik kriz yaşanmış olsa da bu yıllar (özellikle girişimcilerin, yatırım alanında maceradan kaçınmayanların) büyük paraların kazanıldığı yıllar olmuştur. Servetin en üst sıralarındakileri ise onların sahip olduklarına ulaşmak için çabalayanlar ve daha azla yetinenler grubu takip ediyordu (Bill Gates, Steve Jobs, Donald Trump örnek olarak verilebilir). Genel servet artışı yanında daha güç koşullarda yaşayan insan sayısında da artış görülmekteydi (Yapp, 2005(a): 134-150).

1981 yılı tüm insanların sağlığını ilgilendiren önemli bir gelişmenin başlangıcı olmuştur. Bu tarihte, AIDS<sup>83</sup> virüsü ortaya çıkmış ve kısa sürede hızla yayılmıştır (Akay, 1991: 70).

---

<sup>82</sup> Julian Stallabrass (2013: 57) bu olay sonrasında küresel ilginin Çin sanatına yöneldiğini belirtmektedir.

<sup>83</sup> AIDS'in açılımı: Acquired Immune Deficiency Syndrome (Edinilmiş Bağışıklık Yetmezliği Sendromu)'dur. AIDS'in nedeni olan virüse ise HIV (Human Immundeficiency Virus-İnsan Bağışıklık Yetmezliği Virüsü) denilmektedir. Bu virüs, insanın bağışıklık sistemini zayıflatmakta ve hastalar karşı koyamadıkları bir hastalık nedeniyle ölmektedir (Zeren, 2006: 12).

26 Nisan 1986'da Kiev'e (Ukrayna) bağlı Çernobil'de bulunan nükleer santralin reaktöründe meydana gelen arıza, tarihin en büyük nükleer kazalarından birisi olarak, yayılan radyasyondan Orta ve Doğu Avrupa ile Türkiye'nin Marmara ve Karadeniz bölgeleri etkilenmiştir (Ersoy, 1995: 277).

Bu olaylara ek olarak, 1980'li yıllar denildiğinde, Mısır Devlet Başkanı Sedat'ın aşırı dinci Müslümanlar tarafından öldürülmesi, François Mitterand'ın Fransa Devlet Başkanı seçilmesi<sup>84</sup>, A.B.D.'nin terör olaylarını gerekçe göstererek Libya'yı bombalaması, Papa ve Reagan'a suikast girişimi, Almanya'da Yeşiller Partisi'nin kurulması, Avrupa'nın çeşitli kentlerinde kitlesel nükleer silahsızlanma gösterileri, Afrika'daki aç insanlar için düzenlenen konseri 1 milyar 600 milyon kişinin canlı yayında izlemesi, Washington'da yapılan gay ve lezbiyen hakları yürüyüşü, enformasyon, teknoloji, biyoteknoloji, DNA, genetik ve lazer alanlarında görülen gelişmeler akla gelmektedir (Yasa-Yaman, 2012: 100-102). Savaşlar, terör olayları, siyasi ve ekonomik krizler, iktidar değişiklikleri, zengin ve yoksul, emekçi ve sermaye sahipleri arasındaki gerilimler, çevre sorunları ve bunlara gösterilen direniş, tepkiler, değişim isteği ve hak talepleri yanı sıra, insanlığın bilimsel ve teknolojik alanda gösterdiği gelişmelerle 1980'ler büyük bir değişimin başlangıç yılları olmuştur.<sup>85</sup>

Türkiye'de ise etkileri günümüze değin ulaşan, kökeninde ekonomik ve siyasi nedenlerin etkili olduğu, "24 Ocak Kararları" ve "12 Eylül Askeri Darbesi" önemli dönüm noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. 1970'lerin bitimine az kala, 1978-1979 ekonomik krizi, karşıt görüşlü politik gruplar arasındaki silahlı çatışmaların yayılmaya başlaması, Adalet Partisi ve Cumhuriyet Halk Partisi arasında yaşanan gerilimler, Türkiye'nin artık 1950'den kalma siyaset ve ekonomik

---

<sup>84</sup> Korkut Boratav (29.01.2012) François Mitterand'ın Fransa Devlet Başkanı seçilmesi ve bu yıllardaki önemli gelişmelerden birisi olarak Avrupa sosyal demokrasisinin değişimi ile ilgili şu cümleleri kurmaktadır: "Beyin ölümü' çok önce gerçekleşmişti; artık cenazeyi de kaldırabiliriz: Avrupa sosyal demokrasısından söz ediyorum. 'Kapitalizmi, emeğin çıkarlarını gözeterek yönetmek...' 1945 sonrası sosyal demokrasisinin ana çizgisi buydu. Bu doğrultudaki son hamleyi, 1981'de Sosyalist ve Komünist Partiler'in ortak programıyla iktidara gelen Mitterand gerçekleştirdi; iki yıl içinde de terk etti. Sonraki yıllarda Avrupa'daki sosyal demokrat/sosyalist partiler sermayenin sınırsız tahakkümünü hedefleyen neoliberalizme hızla teslim oldular."

<sup>85</sup> Vasıf Kortun'a (2014(a): 151) göre: "1980'lerde radikal siyasi değişimlerin yaşanması, askerî diktatörlüklerin sonunun gelmesi- ya da başka tabirle- liberal ekonomilerin doğuşu, disiplinlerarası düşünen bilgi sahibi entelektüellerin olgunlaşmasıyla koşuttur."

anlayışıyla yönetilemeyeceğini göstermiş ve Süleyman Demirel hükümetinin aldığı 24 Ocak Kararları<sup>86</sup> ile 12 Eylül Askeri Darbesi, 1950’lerde başlayan bu dönemin sonunu getirmiştir (Gürsel, 2002: 2). Bu iki tarihi gelişme birbirleriyle yakından ilişkilidir. Aziz Çelik (2012)’e göre “12 Eylül askeri darbesi 24 Ocak 1980 kararlarından ayrı olarak kavranamaz, sosyal ve iktisadi boyutundan soyutlanarak ele alınamaz. 12 Eylül olmasaydı 24 Ocak kararları uygulanamazdı.”<sup>87</sup>

12 Eylül 1980, Türkiye yakın tarihindeki üçüncü askeri müdahalenin tarihini göstermesine ek olarak, Türkiye siyasal, ekonomik, sosyolojik ve kültürel araştırmalarının dönemselleştirilmesi için de önemli bir başlangıç noktası olmaktadır. 1960 Askeri Darbesi, 1971 Muhtırası, 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ve 28 Şubat 1997 süreci, Türkiye’nin sınıfsal yapısındaki değişimlerin çözümlenmesinden iktisadi parametrelerin değişim nedenleri ve sonuçlarının analizi, kentleşme olgusundan kültürel değişimlerin izlerini sürmeye, siyasal alandaki aktörlerin konumlanışlarını birbirleriyle ilişkili olarak açıklamaya ve hegemonya savaşımının gelişim çizgisini takip etmeye kadar birçok farklı çözümleme için dönemselleştirmeye uygun bir zemin oluşturmaktadır (Dursun, 2002: 121-122).

1980’ler sürecinde, ekonomide ithalat ile ilgili korumalar kaldırılıp dış açılma ve dünya ekonomileriyle eklemlenme gerçekleşmeye başlamıştır (Yelda, 2013: 39).<sup>88</sup> İktidarın, Türkiye ekonomisi ile ilgili planı, ‘dışa açık bir piyasa

---

<sup>86</sup> Ekonomik alandaki etkileri dışında, sosyal ve politik alandaki etkileri bakımından da önemli olan “24 Ocak Kararları” 24 Ocak 1980 yılında, Uluslararası Para Fonu (IMF) ile varılan anlaşma ile uygulamaya konulan, ekonomik tedbirler paketi için kullanılmaktadır. Alınan ilk önlem büyük bir devalüasyon olmuştur (1 ABD Doları 47,5 TL’den 70 TL’ye yükselmiştir). Diğer bir önlem, kamuda ve KİT (Kamu İktisadi Teşebbüsü)’lerde personel alımının durdurulmasıdır. Bunların dışında KİT zararlarının bütçeden değil kendi öz kaynaklarından karşılaması, toplu sözleşmelerde devletin elini sıkı tutması, bütçeye yük olduğu düşünülen personel giderlerinin en alt seviyede tutulması diğer önlemlerdendir (Aydın ve Taşkın, 2014: 310).

24 Ocak ile birlikte Türkiye’nin önceliği, dış ekonomik dengelerini kurmak olacaktır. Bununla birlikte, imalat sanayisi alanında yatırım yapmak yerine, ihracatın öne çıkarılması, iç piyasada talebin daraltılması ve sanayileşme yerine sanayisizleşme uygulamaları başlamıştır (Kozanoğlu, 1993:81).

Yeldan’a (2013: 39) göre: “Bir yandan ulusal ekonominin birikim ve kaynakların dağılımı mekanizmalarında Pazar fiyatlarının belirleyici unsur oluşturması, diğer yandan da mal ve hizmet ihracatını arttırmaya yönelik yoğun bir devlet desteği ile sürdürülen dışa açılma stratejisidir.”

<sup>87</sup> İbrahim Akyürek’e (2002) göre Kenan Evren’in anılarında değindiği “12 Eylül olmasaydı 24 Ocak kararları uygulanamazdı” açıklamasından hareketle, bugünkü piyasayı oluşturan düzenlemelerin önünde engel olan örgütlü insanların darbe yoluyla engel olmaktan çıkartıldığını belirtmektedir.

<sup>88</sup> Türkiye’nin içine girdiği, ithal ikameci olmayan bu yeni güzergahın sonuçlarını Akay (1991: 17-21-35) şu şekilde özetlemektedir: İhracatı teşvik politikasının nimetlerinden yararlananlar ve yararlanmayanlar olmuştur (İşçilerin, memurların ve emekli bürokratların fakirleşmeye başladıkları

ekonomisi' hedefini gerçekleştirmektir. Devletin üretimden elini çekeceği bu süreçte, yerli ve yabancı yatırımlar teşvik edilmiştir. Bu amaç doğrultusunda, döviz alım satımının serbest bırakılması, modern bir finans piyasasının oluşturulması ve özelleştirme gibi araçlar kullanılmıştır. Bunlara ek olarak 1989'da Türk Parası'nı Koruma Kanunu'nun da kaldırılmasıyla birlikte, ekonomi uluslararası sermaye piyasalarının etkilerine açık hale gelerek, kısa vadeli sermaye hareketlerinin ülkeye giriş çıkışı hız kazanmış ve giderek hacimleri artmıştır. Böylelikle Türkiye, küresel ekonomik yapıya entegre olmaya başlamıştır (Gürsel, 2002: 4). Bu gelişmelerle birlikte, Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren uygulanan ve zaman zaman artan zaman zaman azalan devletçilik politikaları terk edilmeye başlanmıştır (Beriş, 2008: 34).<sup>89</sup>

1980'lerde iktisat politikalarında görülen değişimler için ideolojik stratejiler geliştirilmiştir. Amaç, kitlelere yeni ekonomik modeli, bu modelin üretici sınıflar aleyhine olan bölüşümle ilgili sonuçlarının zorunluluğunu ve başka seçeneğin olmadığını kabul ettirmektir. Boratav (2005: 128-129) bu görüşlerin, sermaye ve devlet güçleriyle "pazarlandığını", 12 Eylül rejiminin baskıcı uygulamalarının ilk

---

görülmektedir). İktidar medya araçlarını kullanarak siyasetin politik bağlantılarını kopardı ve gazeteci-yazar türünde yeni bir "aydın" tipi ortaya çıkmıştır. ANAP iktidarını "arabesk kültür" üzerinden inşa etmiştir (klasik burjuvazi yerine, yeni bir zengin sınıf olarak "arabesk burjuvazisi" öne çıkarılmıştır). Devrimci kanadında bu arabesk ile kültürel bir ittifak içerisine girmiş olduğu görülmektedir (bunun tarihi 1980 öncesine kadar götürülebilmektedir). "Beyoğlu Marjinaleri" olarak adlandırılan göçmen lümpenler dikkat çekmeye başlamışlardır. Arabesk, lümpenlerle yeni zenginler arasında yatay geçişli bir bağ kurulmasını sağlamıştır. Oluşan gazeteci-aydınlar Kapris, Vizon türü dergilerdeki yazılarında ele aldıkları konularla (yeme-içme, moda, sanat v.b.), yeni bir okuyucu kitlesi oturtmaya çalışmışlardır. Özal ekonomisi, kapitalizmi değil, pazar ekonomisini benimsemiştir (İslamcı yönelimler bu duruma eklenerek sürece dahil olmuştur). Gelişmeler sonucu, milliyetçi, ırkçı, korporatist unsurlar ortaya çıkıp, gelişebilir.

Ayrıca şunları eklemektedir: "Halbuki 12 Eylül darbesi artık temsil edilemez durumda karmakarışıklaşmış ve sınıflaşmada da büyük kesintilerin baş gösterdiği bir topluma yapısının üzerinde bir temsiliyet getirilemeyeceği için (cumhurbaşkanlığı seçimi bunalımı ve siyasal bunalımlar), sadece sunum getirdi. Ve topluma sıkıyönetim ve beraberindeki yasakları sundu. Aynı anda ekonomik politika da yön değiştirmiş ve yeni paketler sunmaktaydı. Türkiye toplumunun temsil edilemezlikten gelen bir temsiliyet sisteminden bir sunum sistemine geçiş süreci yaşandı. Bu sunumun içinde toplumda bir yandan arabesk yapılanmaktayken, yasakları kültürel olarak (devrimci kültür, sinema ve tiyatro faaliyetlerinin yapılamaması) arabesk kültürünü kitle kültürü halinde halka sundu. Sunum, bir bakıma temsiliyet dışı bir sistem olarak, temsil edilemeyen halkın (Lümpen, arabeskçiler, işçiler vb.) kültürel olarak bir temsiliyet sisteminde özdeşliğini bulmasını sağladı ve kültürel öğeyi siyasetinin politik ve ekonomik olarak bütünleşmesi için kullandı."

<sup>89</sup> Beriş (2008: 38-42) ekonomik gelişmenin önündeki engeller olarak görülen düzenlemelere karşı çıkılmasının ve kendiliğinden işlediği ileri sürülen piyasa mekanizmasına güven duyulmasının istendiği, 1980 sonrası toplumsal değişimin temelinde 'ekonomizm'in yattığını belirtmektedir. Buna göre ekonomi toplumsal ilişkilerin temeli, siyasal sorunların kökeni olarak görülmekte ve sorunların çözümü ekonomik göstergelerin iyileştirilmesine bağlanmaktadır.

ivmeyi sağladığını, kitle iletişim araçlarının bu tezlere angaje edildiğini ve ANAP iktidarının halkla ilişkiler (PR) uzmanlarının bu etkilerin kalıcı olması için çalıştıklarını belirtmektedir.<sup>90</sup>

12 Eylül ile birlikte bir restorasyon gerçekleştirilerek yeni bir devlet ve toplum tasarımı dayatılmıştır. Bu yeni düzenleme ile önceki dönemde geçerli olan yapılar değişmeye başlamış, emek-sermaye ilişkisi sermaye lehine bozulmuş, üretici sermaye yerine finans ve rantıye sermayesi öne çıkmış ve devlet-sermaye ilişkisi değişerek, devletin görelî özerkliği kaldırılmıştır (Başkaya, 1995: 983). Bir yandan da IMF (Uluslararası Para Fonu)'nin belirlediği türde piyasa ekonomisi uygulamaya konulurken, 1961 Anayasası'nın yerine otoriter bir anayasa getirilmiş, sendikal hareketler sindirilmiş, üniversitelerden aykırı sesler arındırılarak Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK)'na bağlanarak merkezleştirilmiş, basın bastırılmış, siyasetçilere yasak getirilerek, partiler kapatılmıştır (Ahmad, 2011(a): 23).<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Boratav'a (2005: 128-129) göre: "Bu 'ideolojik saldırı'nın bölüşüm konularındaki ana mesajı, 1970'li yıllarda, 'devletçi, korumacı, müdahaleci' iktidarların yaptığı büyük hatalardan doğan yoklukların, kuyrukların, karaborsanın ve haksız kazançların, ancak 'serbest piyasa ekonomisi' ile ortadan kaldırılabilceği; kara ekonominin aklanması sonunda yasal olmayan kazançların vergilenecek konut fonu gibi 'orta direk' yararına projelere kaynak yaratılacağı savlarına dayanıyordu. Kruegertürü 'rantlar' analizinin kaba bir varyantı olan bu açıklamaları ileri süren 12 Eylül ve ANAP 'ideologları', ücret, maaş ve taban fiyatların reel ve görelî olarak gerilediğini uzun süre reddettiler. Hızlı enflasyona fazla alışık olmayan geniş kitleler ise bir süre 'parasal yanıtı' olgusunun etkisi altında kalmış olabilirler. Durum, gizlenmeyecek kadar açık bir hal aldıktan sonra ise 'geçmiş dönemlerin hatalarının giderilmesi için milletçe fedakârlığın zorunluluğu'; 'kaynak olmadıkça daha fazla verilemeyeceği' gibi klişelere ve nihayet, yukarıda söz edilen ANAP-türü 'yoz popülizm'in kavram karıştırıcı mesajlarına sığındı."

<sup>91</sup> Oktay Özel ve Gökhan Çetinsaya 12 Eylül dönemini şu şekilde çizmişlerdir: "12 Eylül 1980'in Türkiye'nin yakın siyasi ve toplumsal tarihindeki en önemli dönüm noktalarından biri olduğuna şüphe yoktur. Bu tarihle birlikte sivil siyaset devre dışı kalmış, siyasetçiler ve geniş toplum kesimleri uzunca bir süre siyasal yaşamın belirleyici aktörleri olmaktan çıkmış, kurulan askeri rejim baskıcı politikalarını yeni oluşturduğu kurumlar vasıtasıyla bütün topluma dayatmaya başlamıştır. 'Devletin bekası' ve 'millî birlik ve beraberlik' söylemi her şeyin önüne geçmiş, siyasetin yanı sıra bilim, edebiyat ve sanat alanlarında da bu bağlamda sıkı bir baskı ve denetim altına alınmıştır. Atatürkçülük resmi ideoloji olarak dayatılmaya çalışılmış, sağ ve sol düşünce hareketleri ve entelektüel faaliyetler açık veya dolaylı olarak yasaklanmıştır. Atatürkçülük etrafında dayatılmaya çalışılan devlet merkezli söylem, oldukça pragmatik bir yol tutarak bir taraftan 'çağdaş uygarlık' ve 'Atatürk milliyetçiliği' bir yandan da manevi-dinsel değerlere gözle görülür bir vurgu yapmıştır. Toplumun belli kesimleriyle birlikte kimi bilim adamları ve entelektüel çevreler bu söyleme destek vermiş, devleti yüceleştiren, toplumu ve hatta kültürü otoriter bir zihniyetle tektipleştirmeye, tekseslileştirmeye dönük politikaların oluşturulması sürecinde faal görev almışlardır. 1980'lerin ilk yarısı boyunca devam eden bu resmi ideoloji oluşturma çabalarına, söylemin doğası gereği bir taraftan laik-pozitivist (aydınlanmacı) diğer taraftan da muhafazakâr milliyetçi-maneviyatçı bir kesim damgasını vurmaya çalışmış, ilki 'Atatürkçülük' ikincisi ise genel olarak 'Türk-İslam' sentezi şeklinde tezahür etmiştir." (Aktaran: Madra, 2005).

Köşedönücülük ve işbitiriciliğin öne çıktığı, reklâm sektörünün hızla büyüdüğü<sup>92</sup>, buna bağlı olarak yeni sektör ve mesleklerin görülmeye başlandığı, medya, imaj, marka kavramlarının güçlendiği, din, büyü, fal ve astrolojinin yaygın ilgi alanları olmaya başladığı bu dönem (Çubukçu, 2001: 275), 12 Eylül ruhunun bedene büründüğü “Özallı yıllar” olarak adlandırılmaktadır. Turgut Özal devletçi-merkeziyetçi, planlı ekonomik modelden, piyasa ekonomisine geçişin sembolü olan 24 Ocak 1980 kararlarının mimarı Başbakanlık Müsteşarı, 12 Eylül 1980 iktidarının gözdesi bir uzman olarak ekonomiden sorumlu başbakan yardımcısı, 1983-1989 yıllarında iktidar olan ANAP’ın kurucusu, genel başkanı ve başbakan, 1989-1993 yıllarında da Cumhurbaşkanı olarak tarih sahnesinde yer almıştır. (Köker, 1995: 203).

Dolayısıyla, Türkiye’deki mevcut değerler sistemindeki değişimlerde Turgut Özal isminin öne çıktığı görülmektedir. Reagan ve Thatcher örneğinde olduğu gibi Özal da eski sınıfsal kökenlerinin de desteğiyle halkın nabzını yakalamada çok başarılı olmuştur. Halkın bastırılmış duyguları ve zaafı kullanılmış ve buldukları konuyla yetinmemeleri, köşe dönme, malı götürme fırsatlarından yararlanmaları gerektiği mesajı iletilirken, bu liderlerin kendileri sınıf atlamanın hayal olmadığını kanıtı olmuşlardır (Kozanoğlu, 1993: 10-11). Özal, bu dönemin öne çıkan değerlerinin korunmasını amaçlayanlar tarafından efsaneleştirilmiş ve tüm sorunların çözümü, vizyon sahibi bir lider olarak gösterilmiştir (Kozanoğlu, 1995: 18). Özal, Dünya Bankası’nda bulunduğu dönemde uluslararası kapitalizmde yaşanan değişimleri takip edebilmiş, Türkiye’nin dünya kapitalizmine “yapısal uyumu”nu, kendi bakış açısıyla planlayarak, uygulamış ve askeri yönetimin desteğini de alarak, ekonomi alanında bir paradigma değişimini yürütmüştür. Burada dikkati

---

<sup>92</sup> Özal’ın liberal ithalat politikası ile yaşanan tüketim patlaması ve her türlü malın kısa sürede vitrinlerde yerini alması, reklamcılığın gelişmesinde büyük etken olmuştur. Belirli bir müşteri kitlesini hedef alan reklamcılar (özellikle televizyon reklamcılığı) çok çeşitli ve detaylı yöntemler uygulamaya başlamışlardır. Buna verilen en iyi örnek olarak ise futbol maçlarının televizyonda gösterilmesi esnasında alınan reklamların doğrudan erkekleri hedef alması (araba, bira v.b. ürünlerin reklamının öne çıkması) gösterilmektedir (Ahmad, 2011(a): 246).

Reklam sektörü, ticaret hacmi, kurumları, yöntemleri, iş olanakları ve medya sektöründe kapladığı alanla toplumun önemli bir unsuru olmuştur. Bunda 1980’li yıllarda artmaya başlayan reklam ajansı sayısı, sektörün profesyonelleşmesi, uluslararası ortaklıkların kurulup, bunun teknik ve stratejik uygulamalara yaptığı katkılar etkili olmuştur (Boralıoğlu, 1995: 1088).

çeken bir diğer nokta, neoliberalizmin ideolojik içeriği<sup>93</sup> ile beraber Özal tarafından savunulmasıdır. Bu dönemde yaygınlaşan “iş bitiricilik”, Thatcher’ın “rekabetçi birey” anlayışının Türkiye ortamına adaptasyonu olarak görülmektedir. Özal’ın bilgi toplumuna geçilebilmesi için eğitim sisteminin, yeni teknolojileri üretecek insan gücü ihtiyacını karşılayacak şekilde yapılandırılmasını düşünmüyor olması gibi örneklerden hareketle, serbest piyasa kurallarının ülkede yerleşmesiyle birlikte, beklenen değişimlerin “kendiliğinden” gerçekleşeceğini düşündüğü sonucu çıkarılabilmektedir (Erder, 2006: 78).

Buna karşın Boratav’a (2005: 75-77) göre Turgut Özal’ın değişimlerdeki yeri ve işlevleri dikkate alınması gerekse de, “burjuvazinin temsilcileri ile askeri rejim arasındaki yakın ilişkilerde Özal faktörünü aşan ve adeta kurumsallaşmış güvenceler

<sup>93</sup> George Ritzer (2011: 136-140) neo-liberalizm ile ilgili şu özellikleri belirtmektedir: “Serbest piyasa: Herhangi bir engelin olmadığı özgür piyasa.”, “Piyasa köktenciliği: Piyasalar bütün ihtiyaçlarımızı karşılar.”, “Kısıtlayıcı şartları kaldırma: Ulus-devletlerin serbest piyasa ve serbest ticaret üzerindeki kısıtlamaları azaltma ya da kaldırma konusundaki yükümlülüğü.” ve “Sınırlı hükümet: Hiçbir hükümet piyasalar kadar iş göremez; hiçbir hükümet piyasalara müdahale etmemelidir.”

Ayrıca en popüler neo-liberal eserlerden birisi olan Thomas Friedman’ın “Küreselleşmenin Geleceği Lexus ve Zeytin Ağacı” kitabından alıntılarla birlikte neo-liberalizm ile ilgili şunları söylemektedir: “Friedman, teknoloji, finasta ve bilişimde demokratikleşmeyi içermesinden ötürü küreselleşme hakkında son derece olumlu bir bakış açısına sahiptir. Bir ülke serbest piyasanın kurallarını, yani neo-liberalizmi benimseyip bunlara uymayı kabul ettiğinde, aşağıda sıralanan fikirleri de kabul etmek anlamına gelen bir ‘Altın Deli Gömleği’ giymiş olur:

Ekonomik büyümenin asli motoru özel sektördür; Düşük enflasyon oranının ve fiyat istikrarının sağlanması; Devlet bürokrasisinin azaltılması; Fazla veren bir bütçe başarlamsa bile, dengeli bir bütçenin sağlanması; İthal edilen mallar üzerindeki gümrük tarifelerinin azaltılması ya da kaldırılması; Yabancı yatırımlar üzerindeki kısıtlamaların kaldırılması; Kotaların düşürülmesi; Ülke içindeki tekellerin kaldırılması; İhracatın artırılması; Devlete ait sektörlerin ve kamu hizmetlerinin özelleştirilmesi; Sermaye piyasalarındaki kısıtlayıcı şartların kaldırılması (deregülasyon); Döviz kurunun serbest bırakılması; Endüstrinin ve borsanın doğrudan yabancı yatırıma ve mülkiyete açılması; Ekonomideki kısıtlayıcı şartları kaldırmak suretiyle mümkün olduğunca fazla ülke içi rekabetin yaratılması; Hükümetteki yolsuzlukların, devlet yardımlarının ve rüşvetin azaltılması ya da ortadan kaldırılması; Bankacılığın ve telekomünikasyonun özel mülkiyete ve rekabete açılması; Yurttaşların bir dizi yabancı ve ülke içi emeklilik planları ve yatırım fonları arasında seçim yapmasına imkân tanınması.”

Cenk Özbay, Ayşecan Terzioğlu ve Yeşim Yasin’in birlikte kaleme aldıkları, “Türkiye’de Neoliberalleşme ve Mahremiyetin Dönüşümü” yazısında, neoliberalizm: “Piyasanın kendi kurallarını koymasına gerektiğine inanılan, müdahale edilmediğinde ekonominin en iyi şekilde işleyeceği savunulan, devletin ekonomik yetki, sorumluluk ve kap sitelerinin minimuma indirilmesinin altının çizildiği, kamu teşebbüslerinin ivedilikle özelleştirilmesinin hayatiyet kazandığı, iş ve meslek mefhumlarının sadakat, güvenlik ve istikrar gibi değerlerden ayrıştırıldığı, sendikasılaşmanın galebe çaldığı, metalaşmanın sınırlandırılmadığı, ekonomik alanın kültürel, sosyal, ahlaki ve politik alanlar üzerinde kıvrak bir hâkimiyet kurduğu toplumsal hal.” Olarak tanımlanmakta ve Türkiye ile ilgili şu bağlantı kurulmaktadır: “Türkiye’de de en radikal neoliberal uygulamaların 12 Eylül Darbesi ya da 2001 krizi gibi siyasal ve/ya iktisadi buhranları takiben, olası çöküş senaryoları üzerine bina edildiğini, özellikle Özal’lı yıllarda, ‘Çağ atıyoruz’, ‘Çağı yakalıyoruz’ ve ‘Dünyaya entegre oluyoruz’ gibi ifadelerle desteklendiğini görebiliyoruz.” (Özbay vd 2011: 15-16).



söz konusu idi.” Kişilerin önemi reddedilemezken, dönemin ortamı da belirleyici rol oynamış ve bu nedenle o dönem öne çıkan isimler yerine başka isimlerle bu değişimler gerçekleşmiş olacaktır.

Yaşanan değişimler, ülkelerin kendine özgü koşullarını göz önünde bulundurmamak kaydıyla, tüm dünyada gerçekleşen yeni neoliberal siyasetlerin bir sonucuydu: Türkiye’de sadece toplumun iç dinamiklerinin neden olduğu bir olay olarak düşünülen toplumsal kargaşa ve 12 Eylül dönemi, temelinde dünya kapitalizminin paradigma değişikliği yaşadığı bir dönem olarak görülmektedir. Dünya kapitalizmi bu süreçte, “ulusal kapitalizmin eklemelendiği” bir yapıdan, “ulus-ötesi” aktörlerin öne çıktığı bir düzene geçmekteydi (Erder, 2006:77). Dolayısıyla, Türkiye’de görülen kapalı oluştan dışa açılma durumunun uluslararası konjonktürün etkisiyle de olduğunu söylemek mümkündür (Kahraman, 1999. 137).<sup>94</sup>

Kendisini liberal sağ bir parti olarak tanımlayan ANAP söyleminin vazgeçilmezi olan ‘serbest piyasa ekonomisi,’ halka tek seçenek olarak sunulmuştur. Buna karşın, etkin ve adil bir vergi düzeni ile kurumsal bir rekabet düzeninin kurulmasına önem verilmemiştir. Bu durum ANAP’ın çağdaş bir liberal sağ parti görüntüsünden çok, az gelişmiş ve başına buyruk bir kapitalizmin savunucusu olarak eleştirilmesine neden olmuştur (Gürsel, 2002: 3). Ayrıca ülkeye hakim olmaya başlayan liberal ideoloji ve hareketler, akımın özgürlük ve bireycilik geleneği yerine, devlet ile toplumu ayrıştıran çizgisinin izinden gitmişlerdir. Dolayısıyla Batı ülkelerinde görülenin tersine, Türkiye’ye liberalizm, bireycilik izleğinde değil, ekonomik alanın siyasetten ve devletten ayrılması yönünde gelişme göstermiştir.

---

<sup>94</sup> Esra Özyürek’e göre: “Türkiye neoliberalizmin kendine özgü tezahürlerini incelemek için özellikle ilginç bir yerdir, zira 1980’lerde Dünya Bankası ve IMF’nin öngördüğü serbestleşme ve yapısal uyum politikaları için ilk ve en sağlam deneme alanlarından biri olmuştur. Bu yeni politikalar kendi kendine yeterlilik ve bağımsızlık üzerinden yükselen devlet güdümlü modernleşmenin daha önceki modeliyle çelişiyordu. Piyasanın neoliberal sembolizmi ve özelleştirmeler, sivil toplum, ev içi alan, tarih yazımı ve duygusal ifade gibi ekonomi dışındaki yaşam alanlarına sirayet etmiştir. Böylece iradecilik, tercih ve mahremiyet gibi yeni sınırlar ve kilit kavramlar getirerek siyasal alanı kökten dönüştürmüştür.” Ayrıca “Piyasa temelli ekonomi ve siyaset, tam da kendi doğasından ötürü, insanların ev içi mekânı nasıl düzenledikleri, duvarlarını nasıl dekore ettikleri, hayat hikâyelerini nasıl anlattıkları ve siyasal gelişmeler hakkında neler hissettikleri noktasında şekilleniyor ve elbette sonrasında da dönüp bunları yeniden şekillendiriyor. Neoliberal sembolleri ve pratiği tüm çeşitliliği içinde tam olarak anlamak için araştırmacıların yalnızca piyasaya ilişkin daha büyük söylemler konusunda değil, aynı zamanda yurttaşların tüketiciler olarak Türkiye’nin siyasal iktisadının özelleşmesi deneyiminde nasıl yer aldıkları ve bunu nasıl deneyimledikleri konusunda da çoklu duyarlılıklara ve odaklarına sahip olmaları şarttır.” (Özyürek, 2011: 11-40-41).

Türkiye’de liberalizmin yaygınlaşmasının en önemli nedenlerinden birisi, katı bürokratik sınırlamalardan kolektif hayal gücünü özgürleştirilmesi ve girişimci bireylere olanaklar sağlamasıdır. Buna karşın, ahlaki temellendirmelerin, güçlü kurumsal ve yasal düzenlemelerin eksikliği, toplumsal eşitsizliklerin ve adaletsizliklerin ana nedenleri olmuştur. Piyasa güçleri ve küresel ağların iç mantığı ve işleyişleri gereği hükümetin denetimi ve kontrolü gerçekleşmemiştir. Turgut Özal’ın uyguladığı liberalizmin, anarşik liberalizm görüntüsünde geliştiği yorumu bu nedenlerle yapılmaktadır. Artık gelenekler yıkılmış, bireyler özgürleşmiş, haz merkezlilik meşrulaşmış, arzular arttırılmış, yeni pazarlar oluşturulmuş ve önlerindeki yasal engeller azaltılmıştır. Buna karşın güçlü temelleri olan vatandaşlık tanımı, kurumlar, kentli davranışlar, iş ahlakı gibi unsurlar dikkate alınmamıştır (Göle, 2011: 45-77).<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Özal döneminin kısa bir özetini Rıfat N. Bali şu sözleri ile yapmaktadır: “Özal’ın çok kısa sürede gerçekleştirmeye çalıştığı siyasi, ekonomik ve toplumsal değişimin getirisiyle başta ahlaki değerlerin erozyona uğraması olmak üzere ödenen bedel karşılaştırıldığında, bu reform hareketinin toplum içinde yarattığı tahribatı görmemek imkânsızdır. Özal’ın iktidarda olduğu yıllarda kısa sürede zengin olmak tek hedef haline geldi. Popüler kültüre ‘köşeyi dönmek’ kavramıyla mâl olan bu zihniyet, dönemin yarattığı yeni toplumsal değer ve hedefler arasında ön sırada yer aldı. ‘Köşeyi dönmek’ kavramı, fırsatları iyi değerlendiren, zengin olmak için her türlü imkânı, aracı kullanan ve sonuçta başarıya ulaşan pratik ve makyavelist bir zihniyeti temsil etti. Özal’ın ‘ben zengin severim’ sözleri bu hedefi daha da öncelikli hale getirdi. ‘Köşeyi dönmek’ için her türlü aracın kullanılabilmesi fikri yadırganmadı, aksine toplum tarafından benimsendi. Özal’ın ‘Anayasayı bir kere delsek ne olur?’ sözleri yasalara uymamayı sıradanlaştırdı, bunu kabul edilebilir toplumsal bir değer haline getirdi. ‘Ankara’ ve ‘bürokrasi’ terimlerinin çağrıştırdığı ataletle tepki olarak Özal’ın geliştirdiği ‘işbirici’ zihniyet, rüşveti günlük hayatın sıradan bir olgusu yaptı. Özal’ın ‘arif olan anlar’ üslubunda söylediği, bir yerde rüşveti sıradanlaştıran, hatta ve hatta kurumsallaştıran ve onaylayan ‘benim memurum işini bilir’ sözü toplumda zaten yerleşik olan rüşveti, akraba, dost ve hemşeri kayırmacılığını, çıkar ilişkilerini meşrulaştırdı. Dahası mesleki ve ahlaki ilkeler büsbütün erozyona uğrayarak yerlerini çıkar ilişkilerine bıraktı. Bütün bunlar Özal’ın herkese bilgi, beceri ve meziyetleri sayesinde başarıya ulaşma imkânı tanıyan, fırsat eşitliğine dayalı ‘Amerikan rüyası’nı Türkiye’de gerçekleştirme tasarısının sonunu hazırladı.

Özal’ın ‘orta direk’e verdiği fırsat eşitliği, gelir düzeyini yükseltme ve sınıf atlama vaatleri gerçekleşemez, başka bir deyimle ‘Amerikan rüyası’ hüsranla sona ererken, toplumun diğer bir kesimi ‘Amerikan yaşam tarzı’na uygun bir hayatı yaşamakla meşguldü. Toplumsal piramidin üst katmanlarında yer alan işadamları ile finans, medya ve iletişim sektörlerinin yönetici ve çalışanlarından oluşan bu yeni kesim için İstanbul, şık mağaza, lokanta, bar, café ve eğlence mekânları ile New York’un âdeta parlak bir izdüşümüydü.

Gündüzleri geç saatlere kadar iş merkezleri ve Medya Tower’larda çalışan, akşamları ve hafta sonları kentin şık ve bohem semtlerinin eğlence ve yemek mekânlarının müdavimleri arasında yer alan, gecenin ilerleyen saatlerinde Residence, Country veya City’lerdeki evlerine dönen, yaz aylarında Ege veya Güney sahillerindeki yazlık konutlarına özel uçakları veya yatlarıyla giden, erken emekli olup New York’a yerleşmeyi hayal eden, birer ‘kanaat önderi’ olduklarına inanan, bu nedenle de her konuda ve her ortamda düşüncelerini beyan etmek için can atan bu yeni kuşak iş adamları ve medya seçkinleri, Özal’lı yılların yarattığı yeni sınıfın müstesna örnekleri. Onlar yeni aristokratlar...” (Bali, 2011: 360-362).

Ayrıca Çubukçu'ya (2001: 268-275) göre 12 Eylül ruhunun toplumsal karşılıklarının görülebildiği Turgut Özal dönemi, politika ve ekonomisi baskılar ve başıboş bırakılmış bir liberalizm halinde kültürel hedeflerin gerçekleşeceği ortamı oluşturmuştur. 12 Eylül rejimi diğer rejim ve politik iktidarlara benzer olarak, güncel ya da konjonktürel kültür oluşumları ve eğilimleriyle kendi etkinliği arasında çok yönlü ilişkiler bulunduğunu görmüş ve bunları yönlendirmek için özel politikalar geliştirmiştir. Ayrıca toplumun verili kültürel oluşumlarıyla beslenmek ya da amaçları doğrultusunda onların içinde hareket etmek durumunda kalmıştır. Bu durumu 12 Eylül'ün kültür politikasının şu iki gelişmesine bakarak anlamak mümkündür: “doğrudan doğruya rejimin ihtiyaçlarının biçimlendirdiği ve belli bir politikaya göre düzenlenen hiyerarşik, planlı yaptırımlar ve yönlendirmeler” ile “bütün bunların dolaylı sonuçları biçiminde doğan ve politik yönlendirmelerle bağıntısı ancak bir dizi soyutlamayla kurulabilecek olan ‘kendiliğinden’ etkilenmeler ve sonuçlar.”

1980'ler Cumhuriyetin zihniyet değişiminin önemli dönemeçlerinden birisi olmuştur. “Depolitizasyon” toplumsal zihniyet değişimlerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumda siyasal partileri sorunların çözüm aracı olarak görmekten uzaklaşma ve merkeze yakın partilerle ilişkilerin zayıflamaya başlaması dikkatleri çekmektedir (Gürsel, 2002: 6).<sup>96</sup>

Yönetimin kültürel hedefinin temeli, devletin kuşatmış olduğu alanların dışında politikanın yapılmasını önlemek olmuştur. Siyasi partilerin, sendikaların, derneklerin ve bunların dışında kalan diğer toplumsal örgütlenmelerin politik faaliyetin dışına çıkarılmalarıyla başlayan apolitizasyon çalışmaları, halkın politikadan soğutulması ve ilgisizleştirilmesi ile sürdürülmüştür (Çubukçu, 2001: 270). Depolitizasyon, devletin, bireylere ve onun örgütlenmelerine karşı güvensizliğini göstermektedir (Kahraman, 2007(a): 77).

---

<sup>96</sup> G. L. Yalman (2002: 21) 1980'den sonraki gelişmelerle ilgili olarak şunları söylemektedir: “Sonuç olarak, Türkiye'nin 1980'den bu yana ki yapısal uyum deneyiminin, piyasa söyleminin doğrularının otoriter bir devlet biçimi altında, mutlak doğrular olarak yüceltilmesi ile birlikte, yeni hegemonya projesi olarak nitelenmesi gereken bir boyutu olduğunu da belirtmek doğru olacaktır. Bu açıdan piyasa söyleminin, kitlelerin depolitizasyon sürecinin çok önemli bir unsuru olmasının yanı sıra, toplum genelinde etkinlik kazandığı ölçüde toplumsal gerçeklerin belirleyicisi, bu anlamda yeni bir tarihsel bloğun inşasında işlevsel olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, burjuvazinin 1970'li yıllardaki hegemonya bunalımını aşmasında piyasa söyleminin rolü yadsınamaz.”

Ordunun, depolitizasyonu ve apolitik bir toplumu hedef alan düzenlemeleri (Kahraman, 1999: 136) ve uygulanan neoliberal ekonomik politikalarla birlikte toplumda meydana gelen değişimler sonucunda, “1980 sonrası kuşak”ı olarak isimlendirilen kuşak için “apolitik”, “depolitize”, “bencil”, “kayıtsız”, “vurdumduymaz” olumsuz nitelendirmeleri yapılmaya başlanmıştır.<sup>97</sup> Modern Türkiye tarihinin siyaset sahnesinde aktif rol alan gençlerin, ilk kez 1980 sonrasında siyaset sahnesinde yer almamaları, gençlere yönelik eleştirilerin en temel nedeni olmuştur. Dönemin teknoloji ve tüketimle içli dışlı olan gençleri, yaşam tarzları nedeniyle, Amerikanlaşma<sup>98</sup> yaşayan bir gençlik olarak eleştirilmişlerdir. Toplumda görülen sosyoekonomik ve kültürel değişimler gençleri de doğrudan etkilemiştir.<sup>99</sup> Bu dönem genç kuşağı için kullanılan ve daha önceki genç kuşaklarından ayrılımlarını anlatan, yaygın adlandırmalardan birisi de “yuppie kuşağı” olmuştur (Lüküslü, 2013: 14-120-

---

<sup>97</sup> Kozanoğlu (1993: 118-119) 1980 öncesi ve sonrası gençlerin özelliklerini belirtirken şu tespitleri yapmıştır: “’80 öncesi gençlerin toplumu kurtarmaya çalışırken, kendilerinin de bir birey olduğunu unuttukları doğru. Aşklar, eğlenceler, hattâ zaman zaman dağıtma, saçmalama ihtiyacı gereğince yaşanmadı. İnsanların içinde hep bir şeyler bastırıldı. Bunun sonucu, bir türlü doğallığı yakalayamayan, içinde bir şeyler tıkanmış, hissettiğini değil de olması gerektiğini düşündüğünü yapan insan tipleri de ortaya çıktı; geçmişin kayıplarını telafi etme telâşıyla, hayatını yaşayayım derken kültüründen, birikiminden kopan ‘hayat adamı’ kılığında anlamsız tipler de. Ama gene de büyük bir toplum projesi uğruna, hâlâ savunulabilecek nihai bir amaç doğrultusunda –yanlış yöntemler içerse de- çaba göstermek insanı utandırmasa gerek. Lümpenlik, şematiklik, kolaycılık da hatırlanmalı, şimdiki kuşakların kolay yaşayamayacakları dayanışma, heyecan, paylaşma duyguları da.

’80 öncesi kuşakta bireysel gelecek planı yok gibiydi. Toplum değişmesine geçicekti de değiştirenler ne olacaktı, o hiç düşünülmedi. Toprak altında da olunabilirdi, mahpusta da. Her şey istendiği gibi giderse, işçiler özgür, köylüler mutlu, analar kıvançlı v.b. olacaktı da onlar nolacaktı? Bu en azından hiç telâffuz edilmiyordu. ’80 sonrası kuşakta ise bireysel rota ortaokuldan çizilmeye başlanıyor. Hangi okul bitirilip, master nerede yapılacak? Ne zaman holdinglerde çalışılıp, ne zaman özel girişimcilğe adım atılacak? Bunlar gibi sorular ilk gençlikten başlayarak yaşamın temeli haline geliyor. Bu kez bireyin ‘maksud-u menzili (varılacak hedef)’de ‘tariki (yolu)’ de belli. Yol boyunca ‘köpeği mi çiğnerim?’, ‘yaşlılara, çocuklara mı çarparım?’ kaygısı da yok. Yeter ki onu yolundan alıkoymasınlar. Eskiden gençlik yolunu bulamadığı için bunalıma girerdi. ‘Çocuk kendini bulamadı. Bir arayış içinde,’ çok yaygın bir ebeveyn yorumuydu. Şimdi gençlik yolunu biliyor, hattâ bu yolda kaç kilometre hız yapması gerektiğini bile hesaplıyor. Ama yollar dar, engeller yaman. Hele başlarda iyi bir araca atlayamazsanız, sollama şansınız yok gibi. O zaman tek seçenek kalıyor yine, bunalmak...”

<sup>98</sup> Sadece gençler için bu tabiri kullanmak yeterli olmayacaktır. Özal döneminin sosyo-kültürel yapısının genel olarak “Amerikancı” olduğunu söylemek mümkündür. Bu dönemde, 1960’lar Türkiye’sinde görüldüğü üzere, tekrar “Amerikan uygarlığı’nın “büyüklüğü” keşfedilmiştir. İletişim teknolojilerinin, Hollywood sinemasının, giderek internetin, hava taşımacılığındaki ilerlemenin ve yurtdışında eğitim olanaklarının artışının bu durum üzerinde büyük etkileri vardır (Kahraman, 2007(b): 186).

<sup>99</sup> Beral Madra (2005) 7 Nisan- 31 Mayıs 2005 tarihleri arasında Karşı Sanat’ta düzenlenen “Bir Bilanço” Sergisi için yazdığı yazıda: “1981’de siyasal konuların açıkça tartışılmasının yasaklanması, kişi hak ve özgürlüklerinin sınırlanması sonucunda her türlü siyasal/toplumsal risk ve sorumluluktan uzak duran, tüketim ve iletişimi yeni bir ufuk, bir nefes alanı olarak gören genç bir kuşak yetişti.” tespitini yapmıştır.

124).<sup>100</sup> 1980’lerde ABD’den başlayıp yayılarak popülerlik kazanan Yuppie (young, urban, professional/genç, şehirli, profesyonel) kavramı, toplumsallığa karşı bireyciliği, paylaşma yerine yarışmayı, başkaldırma yerine düzenle bütünleşmeyi temsil etmesiyle devrimci genç tipolojisinin antitezi olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte, profesyonel yaşam ile birlikte aşk, giyim, eğlence gibi özel yaşamı tanımlayan kurallarının ve düzenlemelerinin olmasıyla da devrimcilik, İslâmcılık gibi bütünsellik göstermektedir. Batı toplumunda, tüketim özelemleri ile tanımlanan mizahi bir tip olarak başlayan yuppie nitelendirmesi, zamanla 1980’lerin açgözlülüğünün sembolü, 1987 Borsa Krizi gibi olayların sorumlusu olarak görünüm kazanmıştır. Türkiye’de ise Batı’dakine benzeyen ekonomik ve toplumsal gelişmelerin sonucu olmasına karşın, dinamik, çalışkan, zevk sahibi ve özenilecek kişi özellikleriyle öne çıkmıştır (Kozanoğlu, 1993: 7-8-15). Ayrıca 12 Eylül sonrası gençlik politikaları, gençlik örgütlenmelerine yönelik engellemeler ve depolitizasyon içerikli politikalar, gençliği bir tehdit olarak algılamaktadır. Tehdit olarak gençlik algısı, genel anlamda gençliği kapsamı yanı sıra, gençlik altkültürlerini, azınlık gruplarını, yoksulları, marjinalleri de içine alabilmektedir (Yücel ve Lüküslü, 2013: 17). Buna karşın Göle’ye (2011: 38) göre farklı siyasal görüş ve farklı yaşam şekillerinin bir arada yaşayıp yaşayamayacağı sorusunun ön planda olduğu bu dönemde, politik alanda görülen yumuşama toplumda bir uzlaşma arayışından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, 1980 sonrası için “apolitik” bir dönem nitelmesi yerine, yeni bir politik anlayışın geliştiği bir dönem olarak nitelendirilmesi yerinde olacaktır.

Turgut Özal’ın başbakanlık ve cumhurbaşkanlığı dönemini içeren süreçte, önceki yılların buhranlı, gri ve kasvetli havası olmayan, yokluktan bolluğa geçen Türkiye’de, gündelik hayat köklü değişimlere uğramıştır. Toplum Batılı yaşam biçimlerini görmüş, kıt kanaat geçinme anlayışının geçerliliğini yitirdiğini düşünmeye başlamıştır. Gençlerden başlayıp toplumun her kesimine yayılan

---

<sup>100</sup> Kozanoğlu (1995: 740) nüfusun büyük bir bölümünü oluşturmamasına karşın yuppilerin neden önemli olduğunu şu şekilde açıklamaktadır: “Öncelikle, insan malzemesinde 12 Eylül sonrası ortaya çıkan, bireycilik, bencillik, kâra endekslenme, aşırı hırs gibi eğilimleri en çarpıcı yansıtan, bir anlamda teorize eden bir kesim oluştu. İkincisi, kıyasıya rekabet sonucu ulaşılan, bir kuşağın en parlak ve eğitilmiş üyelerini kapsaması. Üçüncüsü, yuppilik statüsüne erişemese de yuppie benzerleri ve özentilerinin gençlikte önemli oranda bulunması. Dördüncüsü ise yuppilik bir yaşam biçimi ve tüketim tercihi anlamını da taşıdığından toplumun geniş bir kesiminin özelemlerini, tüketim kalıplarını ve ideolojisini etkilemesi, hatta zaman zaman belirlemesi.”

hedefler; en iyisini, en kalitelisini elde etme, daha çok harcama, tüketme, en popüler mekânlara gitme, yurtdışına geziler düzenleme şeklinde özetlenebilir olmuştur. İşadamları dahi Amerikalı işadamları gibi davranmaya başlamışlardır.<sup>101</sup> Önceki yılların emekçiyi sömüren patron tipi yerini, istihdam sağlayarak, refahın yayılmasına katkıda bulunan işveren tipine bırakmış ve kamuoyunda görünmeyen işadamı da artık daha çok görünür olmaya başlamış ve giderek toplum içinde saygınlık kazanmaya yönelik adımlar atmıştır (Bali, 2011: 61-62).<sup>102</sup>

Kozanoğlu'na (1995: 596) göre de bu yıllar yaşananlardan, gündelik hayat da etkilenmiş ve daha önce görülmemiş bir hızla değişime uğramıştır. Tüketim alışkanlıklarından eğlenceye, “dil”den sanata ve spora gündelik hayatın tüm öğeleri bundan etkilenmiştir. Bu süreçte bir yandan bir “çeşitlenme”, diğer yandan bir

---

<sup>101</sup> Rıfat N. Bali'ye (2011: 307-308) göre: “Alt ve orta sınıflar için amaç orta ve üst sınıflara erişmek ve sınıf atlamının getirdiği gelir düzeyi yükselişinin nimetlerinden faydalanmaktır. Bu değişimin bir ölçüde gerçekleştiği bir ortamda varlıklı insanlar da liberal ekonominin nimetlerinden azami derecede faydalandılar, siyasi elitlerle olan ilişkilerini güçlendirdiler ve sonuçta servetlerini daha da arttırdılar. Yetmişli yıllarda ortalıkta pek görünmek istemeyen varlıklı kişiler, 12 Eylül sonrası siyasal ve toplumsal ortamın değişmesi ve Özal'ın topluma yerleştirdiği zenginliğin kötü bir şey olmadığı ve ona erişmek için her türlü aracın kullanılabileceği anlayışının yaygınlaşmasıyla birlikte cesaret kazandılar. Bu cesaret servetlerini neredeyse fütursuz bir şekilde teşhir etmelerine yol açtı. Güçlü işadamları ile ilişkilerini geliştiren kimi köşe yazarları, Batı'da bile sadece yüksek sosyetenin ödeyebildiği beş bin dolarlık First Class biletleriyle yaptıkları konforlu uçak yolculuklarının ve gecesi 250 ila 450 dolar arasında değişen otellerin methini yapmakta bir sakınca görmediler. Kimine göre ‘yaşam kalitesi’, kimine göre ‘La Dolce Vita’ şeklinde adlandırılan bu hayat tarzını örnek alan orta sınıf da bir an önce ‘köşe dönmeye’ ve en kısa yoldan gelir düzeyini yükseltip televizyon ve dergilerde yaşamlarını izlediği kişilerin düzeylerine veya en azından o düzeyin soluk kopyasına ulaşmaya çalıştı. Bütün bu çabalar harcanırken model olarak alınan yaşam Batılı bir yaşam tarzı olduğundan kişilerin de bu tarza uyan bir görünüme sahip olmaları gerekiyordu. Bunun için de geleneksel Türk insanının yerine değişen zamana uygun bir Yeni Türk İnsanı'nın yaratılması şarttı.”

<sup>102</sup> Y. Navaro-Yaşın (2005: 231-232) tüketim, gündelik hayat ve kimlik üzerine şu tespitlerde bulunmaktadır: “Özal döneminde genç kentli profesyonellerin ortaya çıkmasıyla birlikte kamusal yaşam bir dönüşüme uğradı. İhtilalin hemen sonrasında, solcu üniversite liderlerinin çoğu hâlâ hapisteyken, üniversitelerde öğrencilerin ağırlıklı olarak işletme, ekonomi veya pazarlama okumayı tercih ettikleri yeni bir eğitim kültürü gelişmeye başladı. ‘Başarı’ yeniden en büyük değer olarak ortaya sürüldü, çok para kazanmak takdir edilir oldu. Kendi işini kurmak, evlenmek, ev sahibi olmak, araba ve ev eşyaları almak, tatilde seyahate çıkmak ve finansal açıdan rahat olmak varoluşun ve arzunun çağdaş biçimi olarak gösteriliyordu. Televizyon reklamlarında ‘köşeyi dönen’ aileler geçidi vardı. Mutluluk, satın alma ve kolaylıkla tüketme ölçüğünde değerlendiriliyordu. İşletme ya da ilgili başka bir alanda okullarını ‘başarıyla’ bitiren gençler, yeni özelleşen medya şirketlerinde, sayıları giderek artan reklam ajanslarında, bankalarda ve diğer şirketlerde çalışmaya başlıyorlardı. Kentlerdeki restoranlar, sinemalar, giyim mağazası zincirleri, barlar ve kafeler çoğalmıştı.” Yaşanan bu değişimlerin sadece laik kentliler olarak nitelendirilen kesimler için olmadığı tespitinden hareketle şunları eklemektedirler: “Bu dönemin tüketici kültürünün önemli unsuru kimlik politikasıyla olan yakın bağlantısıydı. Kasabalı muhafazakâr sermaye sahipleri büyüyerek küçük kentli dükkân sahipleri ya da daha büyük metropol şirketlerinin kurucuları oldukça, kendi yaşam tarzları ve ideolojileri için pazar yarattılar. Çağdaş kapitalizmin mantığını izleyerek sermayelerini arttırabiliyorlardı. Aynı zamanda da enerjilerini tüketim alanını ele geçirmiş olan haram ya da Batılı ürünler karşısında dışlandığını hissedenler için alternatif bir pazar yaratmaya yönlendirmişlerdi.”

“benzeşme” gözlemlenmektedir. Değişim, tüketim, çeşitlenme ve benzeşme 80’lerden 90’lara geçişte gündelik hayatı belirleyen kavramlar olmuşlardır. Buna ek olarak:

“Ekonomik yapının, ideolojik damarların, toplumsal değerlerin, kimlik arayışlarının, yaygın özelemlerin, insan ilişkilerinin, statü sembollerinin birbirlerine bağlı olarak yaşadıkları hızlı ve sürekli değişim, tüketimi iki anlamıyla ön plana çıkardı. Tüketmek, olabildiğince tüketmek, tüketim düzeyi ve tüketim biçimleri üzerinden kimlik-statü edinmeye çalışmak, hayatı yönlendiren ‘dinamik’lerden biri olurken; birçok kavram, eğilim, anlayış, söz ve düşünce de hızla tüketildi. Değişimin temposu, iki anlamıyla tüketimin temposu ve hem muğlak hem mutlak ‘yeni’ye yönelik arayışlar bir araya gelince, hayatın içinde yoğun bir çeşitlenme ortaya çıktı. Ancak aynı süreçte, çeşitlenmeyle aynı yoğunlukta bir ‘benzeşme’ de yaşıyordu. Çok farklı eğilimlerden, hatta çatışan eğilimlerden gruplar ve insanlar, baskın bir kültürün çok parçalı yapısı etrafında benzeşiyorlardı. Ve ‘merkez’deki çok parçalı kültür de, bir başka benzeşme dalgasının etkisi altındaydı: İletişim alanında sağlanan gelişmeler ve iktidar bağlantılı bazı tercihler, geleneksel Doğu-Batı ikileminin Batı kanadına geniş bir ‘benzeyebilme’ imkânı sunmuş, ‘televizyondaki’<sup>103</sup> gibi Batılı, biraz Avrupalı ama daha çok Amerikalı ‘hayat rüzgârları etkili biçimde esmeye başlamıştı.” tespitini yapmaktadır.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Rıfat N. Bali (2011: 306-307) tüketim alışkanlığının yaygınlaşması ile yazılı/görsel medya arasındaki şu ilişkiye dikkat çekmektedir: “Turgut Özal ile başlayan yeni dönemde topluma ‘para bilinci’nin yerleşmesinin ardından ‘tüketici olma’ bilinci de yerleşti. Bu bilincin yaygınlaşmasında en çok köşe yazarları etkiliydi. Köşe yazarları Batı’da mevcut olan daha iyi ve ileri yaşam koşullarını sürekli örnekler vererek methettiler. Türk insanının, içinde bulunduğu hayat şartlarından daha iyi, hatta lüks yaşam koşullarını hak ettiğini savundular. Mehmet Barlas Türkiye’de sınıflar arasında mevcut olan gelir farklılığını görmezlikten gelip ‘villalara, gökdelenlere, yatlara, tüketime karşı ilkel bir servet düşmanlığı dürtüsü ile tepki göstermekten kaçınmamız gerekiyor’ tavsiyesinde bulundu. Çetin Altan ‘tüketim kültürü’ zihniyetinin topluma yerleşmesi gerektiğini savundu. Basın ve televizyon yayınlarında yer alan daha iyi yaşam koşullarını gösterir yabancı dizi ve reklamlarla yeterince uyarılan tüketici doğal olarak daha kaliteli ürünleri aramaya koyuldu. ‘Tüketici olma’ bilincinin topluma yerleştiğinin en basit göstergesi kredi kartı sayıdır. Yetmişli yıllarda sadece seçkin ve varlıklı kimselerin statü simgesi olan kredi kartları çok kısa sürede sıradanlaştı ve herkesin cüzdanında yerini aldı.”

Deniz Kandiyoti (2005: 21-22) ‘yeni tüketim tarzı’ ve basın ile ilgili olarak şu tespitleri aktarmaktadır: “Türk basınında yer alan ateşli tartışmalar hem İslamcılarının hem de laiklerin bu ‘yeni tüketim tarzını’ kendi kamu söylemlerinde kullandıklarını göstermektedir. İslamcı basının bazı kesimleri, Batı tarzı tüketim kültürünün gösterişçiliğine karşı, ritmini ezanın belirlediği geleneksel çarşının nostaljik çağrışımlarını ortaya koyarken, laik basının bazı kesimleri büyük alışveriş merkezlerini geleceğin işaretleri olarak övüyorlardı.”

1980'lerin temel özelliğinin bir "ikilikler dönemi" olması olduğunu söylemek mümkündür. Birbirlerinden farklı iki iktidar projesinin, söz siyasetinin ve kültür stratejisinin arasında geçen bir dönem olarak görülmektedir. 1980'ler baskı ve yasaklar yanında, yasaklama yerine dönüştürmeyi, yok etmek yerine içermeyi, bastırmak yerine kışkırtmayı öne çıkaran, daha modern, daha kuşatıcı olarak nitelendirilebilecek bir kültürel stratejinin kendisini ortaya çıkardığı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem red, inkâr ve bastırma yanı sıra, insanların arzu ve iştahlarının kışkırtıldığı fırsatlar ve vaatler dönemidir. Gürbilek'in (2009: 8-9)<sup>105</sup> belirttiği üzere, ülke, bir yandan söz hakkı engellenmiş, susturulmuş bir ülke görünümündeyken, diğer yandan söze yeni kanallar sunan bir "Konuşan Türkiye" olarak görünmektedir. Bir yönüyle her alanda yol açtığı sonuçları ile ağır bir tarihi dönem, diğer yönüyle ülkede yaşayanların politik yükümlülüklerden kurtulduğu bir hafifleme ve serbestlik dönemi olarak nitelendirilebilir. 1980'ler Türkiye'si bu karşıtlıkları dikkat çekici bir şekilde bir araya getirmiş olmasının ötesinde, birbirinden tam olarak kopamamış bu kültürel stratejileri, bütün çatışmalara rağmen birbiriyle uzlaştırmış ve var edebilmiştir.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> E. J. Zürcher, bir yanda ithalat, ihracat ve inşaat sektörlerinden türeyen yeni bir sınıf, diğer yanda satın alma gücü azalmış olan insanlar arasındaki farkın giderek arttığı Türkiye'de, tüketimin yaygınlaşması ile ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır: "Hükümet, ithalat kısıtlamalarının kaldırılması yoluyla iç piyasada rekabeti teşvik ederek, sanayi ürünlerinin fiyatlarını düşürmeye çalıştı. Bilhassa 1979-1980'de yaşanan yokluklardan sonra, dükkanlardaki farklılık hemen göze çarpıyordu. Avrupa'nın ve ABD'nin en son tüketim malları artık Türkiye'de de mevcuttu. Lüks mallar serbestçe ithal edilebiliyordu, ancak bunlar özel bir vergiye tâbiydiler. Bu vergiden gelen gelir, konut edindirme programında kullanılıyordu. Sonuç, tüketimin önderliğinde ani büyüme ve canlanmadı. Lüks malların tüketimi, bu yıllarda serveti artan kişilerle sınırlı kalmıyordu. (Bunlar, hızla büyümekte olan ithalat ve ihracat, bankacılık, haberleşme ve turizm sektörlerinde çalışan kişilerdi.) Orta sınıflar içerisinde, gelirleri gerçek anlamda azalmış olan kesimler (örneğin devlet sektöründeki herkes) dahi bir alışveriş sevdasına düşmüştü. Bunu, büyük çaplı taksitle satın alma ve kredi sistemi sayesinde yapabiliyorlardı. Teknolojiye, lükse ve modern yaşamın şaşaasına müthiş bir açlık vardı; bu, -sık sık ifade edildiği gibi- 'bir yaşanmamışlık duygusu' ve açığı kapatma ihtiyacıydı." (Zürcher, 2012: 442-447).

<sup>105</sup> Nurdan Gürbilek'e (2012: 24) göre: "Türkiye'nin yakın tarihinde kısa sayılabilecek bir süre içinde, merkezinde adaletin durduğu bir talepler toplamından, merkezinde özgürlüğün durduğu bir talepler toplamına geçildi. 70'lerin adalet talebi, çok da adil olamadığı, bireysel özgürlüklere kısıtlamalar getirdiği, insanların mutluluk talebini törpülediği, belki hepsinden önemlisi iktidar karşısında yenik düştüğü için yerini 80'lerin özgürlük talebine bıraktı. Ama bu özgürlük talebinin çok da özgürce olmadığı, yeni tutsaklıklara yol açtığı, bir tüketme özgürlüğünden ibaret kaldığı, belki hepsinden de önemlisi acı kaynaklarından gelen tehdide karşı kayıtsız kaldığı şu günlerde; imkânlılar ile imkânsızlar arasındaki uçurumun giderek açıldığı, devlet eliyle örgütlenmiş suçun ve haksız savaşların hepimizi suç ortaklığına sürüklediği günümüzde, bu kez yeniden bir adalet talebine ihtiyaç yok mu?"

<sup>106</sup> Can Kozanoğlu'na (1992: 7-8) göre Türkiye 1980'lerden 1990'lara kadar çok değişmiştir. Çizdiği tablo şu şekildedir: "İşlevini tamamlayan resmi yasakların yerini fiili yasaklar almaya başladı. Değişimin sürecini, yeni düzeni sorgulama yasağı, bazı uzlaşmaları reddetme yasağı, radikal düşünme yasağı..." ve ayrıca "Değişim gerçek, ilan edilen sonuçları birer imaj... Değişim sürecinin en kaba özeti, aşağı yukarı böyle bir şey işte. Aşkın, refahın, liderlerin, zaferlerin, her şeyin ama her şeyin



1980'lerin bir uzlaşma arayışı içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Dönemin sonuna gelindiğinde, toplumsal hayatta ortaya çıkan farklı grupların devletin uyguladığı baskılar ile engellenemeyecek bir kimlik kazandıkları anlaşılmış ve kendi içerisinde çelişkiler barındırıyor olsa da devlete karşı bir sivil toplum oluşmaya başlamıştır. Bu durum ise daha öncesinde birbirlerinin varlığını kabul etmeyen grupların uzlaşma aramasına ve devletten bunu temin edecek garantiler istemelerine neden olmuştur (Tekeli, 2011: 22).

1980'ler söz konusu edildiğinde karşımıza çıkan bir başka karşıtlık ise yerelliğin bir patlama halinde yaşanması karşısında, bu patlamanın küresel basınçlarla birlikte şekillenmiş olmasıdır (Gürbilek, 2009: 9). Yerellik denildiğinde ekonomik, siyasal, kültürel motiflerle biçimlenmiş olan festivaller, kentsel yaşamda insanları ayakta tutma işlevi gören hemşeri dernekleri örnek olarak verilebilmektedir (Erder, 2006: 81).

Bu yıllar, bastırılmış olan arzuların patlama noktasına geldiği yıllar olarak nitelendirilmektedir. Geçmiş dönemlerden itibaren terbiye edilmiş, memur ahlakıyla yetişmiş bir toplumun ertelediği isteklerini dışa vurarak, ifade etmeye başlamıştır. Geçmişin para ve arzu tasarrufunu öneren kültürünün yerine, iştah ve hevesin öne çıktığı, arzunun doyumunun merkezileşmeye başladığı bir kültür yaygınlaşmaya başlamıştır. Modernleşmek adına dışarıda bırakılan bastırılmış taşra ve cinsellik gibi içeriklerin, piyasanın olanak verdiği sınırlar içerisinde serbestçe ifade edildiği görülmektedir (Gürbilek, 2012: 16).

Bu yıllarda, 1970'lerden devralınan “Arabesk”<sup>107</sup> olgusunun toplumun genel yapısına hâkim olmasıyla “Arabeskleşme”ye başlanmıştır. Arabesk kültürün

---

imajı üretildi, tüketime sunuldu. Ve yasaksız ya da daha az yasaklı bir dönemin imajı pazarlanırken yükselen değerlerin kolundaki fiili yasaklar devreye sokuldu.

Fiili yasakların asli işlevi, imajların kazanmasını engellemek. Çünkü imajlar toplu halde kazanırsa görülecek ki, Türkiye’de çok şey değişmiş, gündelik kalıplar, baskın değerler değişmiş ama bir şey değişmemiş: İnsanlar yine kendi seslerine sahip değil. Birileri, hayatı onların yerine seslendiriyor ve ‘Bakın, bu sizin sesiniz’ yutturmacası iyi işliyor. Toplumun sesi bile bir imaj yalnızca.”

<sup>107</sup> “Arabesk” Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde şu şekilde tanımlanmaktadır: “Arap müziğini andıran, genellikle karamsarlığı konu edinen bir müzik türü”, “Girişik bezeme” olarak tanımlanmaktadır. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.545a88310bf747.46137726/11.09.2014](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.545a88310bf747.46137726/11.09.2014).

belirleyicisi, kırsal bölgelerden kente göç olmuştur (Akay, 1991: 7). Köyden kente göçün ortaya çıkartmış olduğu bir ara tabaka sonucunda oluşan kültürel söylem olarak arabesk, belli bir sosyolojiyi bünyesinde barındırmakta ve kendisine özgü yapısı ile belli bir yaşama kültürünü yansıtmaktadır (Kahraman, 2007(a): 209).

---

“Arabesk” sözcüğü, 1960 yılında Suat Sayın’ın şarkılarını tanımlamak ve Arap müziği etkisindeki müzikleri anlatmak için ortaya atılmıştır. Devlet, 1980’lerde arabesk müziğe de müdahalede bulunmuş ve yaygınlaşmasını engellemek için önlemler almıştır. Kaderci ve acılı arabesk yerine “acısız arabesk” üretimi, batı tekniğiyle yazılan popüler müziğin desteklenmesi bu önlemlere örnek olarak gösterilebilir (Tansuğ, 1995: 948-950).

Meral Özbek (2012: 15-26-27) Ö. Şenyapılı’nın 1985 yılında yayınladığı Müzik Ansiklopedisi’nde yer alan arabesk müzik “çevreye uyumsuzluğun”, “yabancılaşmanın müziği”, “Sadece bir müzik olayı olmayan”, arabesk, kente göçen, kent ortamıyla uyum kuramamış, “kentsel yaşantıya katılama”mış olan kır kökenli nüfusun kültürüdür. “Kırdaki geleneksel ortam(ı) kente” taşıyan bu nüfusun, “kırsal değerlerini bırakamamasının” nedeni de bu uyumsuzluktur. “Doğu motifli”, “kualsız” ve “söz ağırlıklı” olan arabesk müzik, “kentli kültürüne sırt çevirmeye, düşmanlık beslemeye” başlayan nüfusun, “kentte çekilen bu sıkıntıları, bu bunalımı, bu uyum kuramama olgusunu dile getirmek, haykırmak, boşalmak... gereksinimini” sağlayan bir “yığın kültürü”dür şeklindeki yaygın kabul gören tanımın eksikliklerinden hareketle geliştirdiği tezinde, “Arabesk müzik, kent kültürünün bir ürünüdür. Ortaya çıkışını sağlayan tüm etmenler, sanayileşme süreci ile birlikte gelen ve ancak kentlerde varlık bulan etmenlerdir. Türkiye’nin 1950 sonrası gelişmesi, toplumsal sonuçları, herkesçe görülebilen, yaşanan bir değişim süreci yarattı. Sanayileşmenin ve kentleşmenin ivmesi ile yeni ekonomik, siyasal, kültürel biçimler ortaya çıktı. Sanayileşmenin üretici güçleri geliştirici yanı, aynı zamanda, insan açısından maliyetinin ödenmesi güç sonuçlar yarattı. Kapitalizmin gelişme sürecinde geleneksel üretim yapıları bozulurken, bu yapıların aktörleri olan köylü ya da küçük üretici kesimde hızlı bir değişime uğradı; sermayenin büyümesine imkan verecek süreçler ve değerler yayılmaya başladı. Bu değişimi en can alıcı biçimde yaşayan kesim sayılabilecek ‘gecekonduların’ müziği olarak değerlendirilen arabesk müzik için de ‘bu değişim ve bozunun yansımasıdır’ dendi. Arabesk gerçekten, bir bozgun yansıması mıdır? ‘Ağlama’ kültürü müdür? Üstelik kapitalist sanayileşmenin insan hayatına yaptığı tahribatı düşünmeyen, bu tahribatı önleyebilecek tasarımları yapmayan bir toplumda, bu maliyetin, sanayileşmenin sonuçlarına kendiliğinden, zorunlu olarak teslim olan yığınlar tarafından ‘ağlayarak’ da ödenmesi neden bu kadar itici bulunmaktadır?” sorularını sorarak arabesk müziğin, “1960’larda kentlere göç eden kırsal nüfusun, ‘çevreye uyumsuzluğu’nun değil, tam da tersine, çevreye uymasının, var kalmanın yolunu bulabilmesinin başarılı bir göstergesidir. Aynı zamanda ‘kırdaki geleneksel ortamı kente taşıyarak’ değil, toplumsal yapı açısından kentsel usullerin etkisi altında var kalmanın göstergesidir.” tespitini yaparak, bu müziğin içerisindeki eleştiri, isyan, direnme, coşku, hareketli ritim unsurlarının görmezden gelindiğini belirterek Türkiye modernleşme sürecinin anlaşılması için her yönüyle incelenmesinin gerekliliğini vurgulamıştır.

M. Stokes, anti-kültür dediği arabesk için şu tespitleri yapmıştır: “Arabesk, şehir için şehirli bir müziktir. Yalnızlığa, kötü sona mahkum aşıkların, karışık, çalkantılı duygu dünyalarını resmeder. Fakir göçmen işçilerin sömürüldüğü, kötü işlerde kullanıldığı, gün geçtikçe bozulan bir şehri tanımlar ve dinleyenlerini, bir bardak daha rakı doldurmaya, bir sigara daha yakmaya, kaderlerine ve dünyaya lanet okumaya çağırır. Nüfusun çoğunluğu Müslüman olan herhangi bir toplumda böylesi bir müzik, büyük tartışmalar yaratacaktır. Kültüre yönelik politikaların açıkça şekillendirilip uygulandığı laikleşen bir ülke olarak Türkiye bağlamında bu müziğin varlığı, her düzeyde şiddetli tartışmalara yol açmıştır. Varlığıyla bu müzik, ikonları ve sembolleri ile Türk kamu hayatının her alanını kaplamış olan reform hareketinin başarısızlığını sergiler. Türkler için arabesk tartışması, birey olarak kendilerini, mekân olarak şehri, devletlerini ve hükümetlerini anlamlandırmayı içerir. Bir müzik formu olmanın yanı sıra arabesk bütünsel bir anti-kültürdür ve hakkında sıkça söylenen şey, trafikten konuşulan dile, politikadan, kitsch’e kadar şehir hayatının her alanını kaplayan kaos ve düzensizlik havasında kendini gösteren bir yaşam tarzı olduğudur.” (Stokes, 2012: 17-18).

A. Çubukçu, 12 Eylül’ün, arabeski, politika düzeyinde geliştirilmesine olanak sağladığını, Kibariye ve İbrahim Tatlıses’in yükselişinin, onların kişiliklerinden bağımsız olarak, 12 Eylül rejimi ve politikalarıyla ilişkilendirilebileceğini belirtmektedir (Çubukçu, 1995: 839). Arabesk şarkıcılar, ortaya çıkan kriz ortamında dinleyicileri başka dünyalara götürerek, bir tür iyileştirme işlevi de görmüşlerdir (Akay, 1991: 19).

Kurulan gecekonduyla birlikte, şehrin kıyısında olma deneyimi, Özal'ın demokratikleşmiş refah üretiminden nüfusun büyük bir kısmının pay alamayıp dışlanmasıyla bir araya geldiğinde, arabesk kültürüyle özdeşleşen bir periferi kültürü ortaya çıkmıştır (Stokes, 2012: 154). 1980'lerde arabesk, büyük kentlere dâhil olmaya çalışan taşradan gelmiş kalabalığın sesini duyurma, varlığını kabul ettirme, kendine bir yer edinme, daha önce bilmediği bir kültür içinde yönünü bulma, bu kültürü bozma ve kendisine benzetme isteği ile ilgilidir. Bunun yanı sıra, kendilerini buldukları kentin asıl sahipleri olarak görenlerin bu dışarıdan gelenlerin akınlarını adlandırma ve önleme çabalarının adı olmuştur. İlerleyen zamanlarda da bazı aydınların ayaktakımı ve taşraya düşman olan seçkinlere karşı kamuoyunda yaptıkları jesti adlandırmak için kullanılır olmuştur (Gürbilek, 2009: 25).<sup>108</sup> 1980'lerin simgesi olan arabesk özgürleştirici bir etkide bulunarak, kenar sınıfların merkeze (televizyon) taşınmasını ve yerli bir kentliliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Türkiye, arabesk ile yerli coğrafyasını hatırlamıştır. Arabesk, varoşlardan başlayan toplumun sivilleşmesinin, kültürel anlamda özgürleşmesinin modern dili haline gelmiş ve daha sonra yerlilik kentlileşerek, incelmıştır (Göle, 2011: 10). Sadece bir müzik türü olmanın ötesinde arabesk, özel bir yaşama biçimine verilen ad olarak kullanılmaya ve beğenilmeyen her şey için kullanılmaya başlamıştır (Ayvazoğlu, 1995: 833).

Gerçekleşen askeri darbe, Tanzimat döneminin başlangıç olarak kabul edildiği Batıcı, pozitivist ve jakoben geleneğin kırılması ve devlet-toplum-Batı ilişkisinin değişiminde etkili olmuştur. Değişimin temelinde, devlet ve seçkinler yerine toplumun merkezde yer almaya başlaması yatmaktadır. Bu, devletin güçsüzleşmesi anlamına gelmemekte, meydana gelen değişimde toplumsal oluşumların etkisinin, seçkin yöneticilerin etkisinden daha fazla olmaya başladığını ifade etmektedir. Topluma, yönetici seçkinler tarafından Batılılaşma ve Batılı kimliği

---

<sup>108</sup> Arabesk, İstanbul'u işgal ettiği düşünülen "öteki"likle özdeşleştirilmiş, onu dinleyen kesimin eğitilmesi gerektiği ve bu görevi de Batı kültürüne yabancı olmayan seçkinler tarafından yerine getirileceği düşünülmüştür (Yardımcı, 2005: 143).

Meltem Ahıska (2005: 313) arabesk müzik ile ilgili tartışmaların, Araplığın aşağılanmış bir öteki olarak, milli olanı tanımlamada halen geçerli olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü çöken Osmanlı İmparatorluğu ardından, "Türklük ile Araplık arasındaki gerilim milli bir bağlamda anlam kazanmıştır. Türk milliyetçiliği için Araplık istenmeyen Doğululuğu imlemiştir." Ayrıca "Araplık İslami Şark'ın en baş göstereniyse, Türklüğün hem İslam'ın Batılı gözle damgalanmış 'aşağı' tarihinden, hem de Araplıktan kurtarılması gerekiyordu."

kazandırılması çalışmalarından çok, yöneticilerin toplumsal oluşumları ne kadar temsil ve ifade edebildiği öne çıkmaya başlamıştır. Bu da Batıcı seçkinler ve cahil halk ikiliğinin yerine, yönetici kadrolar ve çoğulcu sivil toplum arasındaki ilişkilerin önem kazanmasında etkili olmuştur. Kısaca söylemek gerekirse, Tanzimat'tan sonra başlayan ve 1920'lerde kurumsallaşmış olan devlet merkezli modernleşmecilik hareketlerinin yerine, 1950'lerden itibaren görülmeye başlayan ve 1980'lerle birlikte devam eden toplum merkezli modernlik arayışlarına geçilmiştir (Göle, 2011: 43-48)<sup>109</sup>.

Anadolu'dan büyük kentlere göç, megapolleşen kentler, varoşlarda yetişen kuşakların kendilerini göstermeleri, tüketim kültürünün etkilerinin toplumun tüm kesimlerine yayılması, televizyon başta olmak üzere, diğer elektronik iletişim araçlarının gündelik hayatın içinde yaygınlaşması, geleneklerin çözülmesi, modern ulus devlet yapısını ve yaratmak istediği homojen toplum yapısını değiştirmiştir. 1980'lerden itibaren Türkiye bu değişimlerle birlikte, farklılıkların varlıklarını koruma savaşı vererek, direnerek bir arada yaşaması durumundan (heterotopya)<sup>110</sup>, toplumu oluşturan bütün geleneksel, bireysel ve kültürel altyapıların değişime uğradığı distopya<sup>111</sup> ortamına, buna ek olarak bunlara karşı muhafazakârlıktan köktencilığe kadar uzanan bir yelpazede karşı tepki alanına geçiş yapmıştır (Madra, 2007: 29).

---

<sup>109</sup> Göle'ye (2011: 48) göre: "Modernleşmecilik, tanımını Batı kültürel modelinden alır; taşıyıcıları ise Batıcı seçkinlerdir. Modernlik ise ancak yerel toplumsal dokuların üzerine inşa edilebilir. Batı moderndir çünkü yeni olanı -ekonomik, kültürel, bilimsel düzeyde- içsel ve yerel bir süreç olarak doğurabilmiştir. "Azgelişmişlik" ise modernleştiricidir, çünkü sanayi medeniyetini kaçırdığından beri kendini bu medeniyete göre yeniden tanımlamak zorunda kalmıştır. Bu doğrultuda Batılılaşma çabaları tarihsel bir geç kalınmışlık bilincine verilen cevaptır. Ancak bugün gelişen toplumsal alanla birlikte soru, modern olanın toplumsal dokudan çıkıp çıkmayacağıdır."

<sup>110</sup> Michel Foucault, heterotopya için şunları söylemektedir: "Yine ve muhtemelen bütün kültürlerde, bütün uygarlıklarda gerçek yerler, fiili yerler vardır, bizzat toplumun kurumsallaşmasında yer alan ve karşı-mevki türleri olan, fiilen gerçekleşmiş ütopya türleri olan yerler vardır -gerçek mevkiler, kültürün içinde bulunabilecek tüm diğer gerçek mevkiler bunların içinde hem temsil edilir hem de tartışılır ve tersine çevrilir-, bunlar fiili olarak bir yere yerleştirilebilir olsalar da bütün yerlerin dışında olan yer çeşitleridir. Bu yerler, yansıttıkları ve sözünü ettikleri tüm mevkilerden kesinlikle farklı olduklarından, bunları, ütopyalara karşıt olarak heterotopya diye adlandırıyorum..." (Foucault, 2011:295).

<sup>111</sup> Ütopya kavramının karşıtı olarak kullanılan distopya kavramı için Hakan Bıçakçı şu tespitleri yapmaktadır: "Yunanca bir sözcük olan 'distopya,' en genel anlamıyla, ütopyik toplum anlayışının anti-tezini tanımlamak için kullanılan bir sözcük. 'Ütopya' ise aslında olmayan, tasarlanmış, ideal toplum şekli anlamını taşıyor." Ayrıca, "Özünü kaybetmeden konuyu en basite indirirsek, distopyalar bireyin özel hayatının ortadan kaldırılmasından duyulan dehşet üzerine kurulu. Özel hayat tedavülden kaldırılıyor ve otorite, kişiler arasındaki sadakati kırarak yalnızca devlete olan karşılıksız itaati garanti altına alıyor." (Bıçakçı, 2014).

1980’li yıllarda yaşanan en önemli değişikliklerin başında, kişiler ve kurumların katı ve dogmatik yapılarının kırılması gelmektedir. Artık “çoğulculuk” küreselleşmenin etkisiyle birlikte daha etkin olmuştur (Kahraman, 2007(a): 44). Kültürel çoğullaşma ya da başka bir ifade ile kültürün parçalanması olarak ifade edilen bir değişim 1980’lerin ikinci yarısından başlayarak ortaya çıkmıştır. Bu durum ile geniş kitlelerin, kültürel kimliklerini siyaset aracılığı olmadan, daha dolaysız, daha doğrudan yollardan ifade etmeye başlaması ya da ortak siyasi bir dil tarafından şekillendirilmemiş bir kültürel kimlik arayışı olarak nitelendirilebilir (Gürbilek, 2009: 103). Artık, kitleler kendileri adına bir başkasının değil, kendilerinin katıldığı bir karar alma mekanizmasını ve devlet yapısını istemektedirler. Kitle iletişim araçlarının da etkisiyle vatandaşın, bireysel kimlik, etnik kimlik, sivil toplum kavramları daha çok kullanılır hale gelmiştir (Kahraman, 2007(a): 78-90).

Kültürel kimlikler kendilerini herhangi bir siyaset aracılığı olmadan ifade edebilmeye başlamış olsa da bu kimliklerin birbirleriyle karşılaşabileceği, birbirlerini dönüştürebileceği siyaset alanı gücünü yitirmiştir.

“Kültürün özerkliğini en fazla talep ettiği yıllardı 1980’ler; kendiliğinden yaşanan bir şey olmaktan çıkmış, yeni bir yoğunluk, özel bir vurgu kazanmıştı kültür. Ama bir yandan da hem üzerinde o zamana değin olmadığı kadar çok kamusal tartışmanın yapıldığı bir bölgeye hem de piyasanın basınçlarına fazlasıyla açık bir alana dönüşmüştü. İç dünyaların, cinsel tercihlerin, özel zevklerin öne çıktığı, gündelik hayatın kendi özerk taleplerini dayattığı yıllardı ama diğer yandan bütün bu alanların bir bakıma yağmalandığı; kural ve sapsmaları, ana akım ve kıyı bölgeleriyle yoklanıp adlandırıldığı, ilk bakışta göze çarpan bütün çeşitliliğe rağmen en kaba toplumsal yasalara tabi olduğu yıllar. Şiddeti biraz da gecikmişliğinden alan bir bireyselleşme isteği vardı 1980’lerde, ihmal edilmiş kişisel istekler daha rahat ifade edilebiliyordu artık; ama aynı zamanda arzu denen şey de o zamana değin olmadığı kadar başkalarının arzularına tabi olmuş, çoğu zaman bir tüketme arzusundan ibaret kalmıştı. Tikel, kişisel ve özel olan ifade imkânı kazanmıştı kazanmasına ama diğer yandan da bütün bunların üzerinde

yükseldiği deneyim alanı belki de ilk kez bu kadar kesin bir biçimde tekilliğini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştı. Geçmişe olan ilgi artmıştı artmasına ama geçmiş denen şey de tarihsel yükünden arındırılmış bir pop tarihe dönüşmüştü çoktan.” (Gürbilek, 2009: 9-10)

Her ne kadar geniş kalabalıkların umut ve özlemleri, kültür endüstrisinin etki alanına girmiş olsa da bu dönemde ilk kez Kemalist “yüksek” kültürün dışında bir “alt kültür” patlaması yaşanmıştır.<sup>112</sup> Kadınlar, bu dönemde çok fazla söz siyasetinin kuşatması altına girip, tanımlanmaya ve kodlanmaya başlamış olsalar da yine bu yıllarda, kendilerine ait bir dil geliştirmeye çalışmışlardır (Gürbilek, 2009: 14). Türkiye’de 150 yıllık bir geçmişi olan yüksek kültür, devlet yönlendirmesi ile Batılılaşma-Modernizm-Uluslararasılaşma gibi çeşitli aşamalardan geçilmiştir. Ardından ise Postmodernizm, Küreselleşme gibi, birey ve toplumu merkeze alan aşamalara ise daha yakın tarihlerde geçilmiştir. Yüksek kültürü benimsemekte ve anlamakta güçlük çeken, geride bıraktığı geleneksel kırsal kültürü ile yüksek kültüre karşılık veremeyen kitleler, anlayamadıkları, benimsemedikleri bu yüksek kültürü anlayabilecek, algılayabilecek bir hale getirmeye çalışmışlar ve bunda başarılı da olmuşlardır. Yüksek kültür yerine, bünyesinde arabesk, kiç (kitsch) ve tüketim kültürü taşıyan alt (yedek) kültür oluşmuştur (Madra, 2007: 29-30). Bunlara ek olarak, Kürtlerin, eşcinsellerin ve hatta sokağın kendi dillerini, söylemlerini oluşturma ve kendi adlarıyla kamuoyunda var olabilmeye başladıkları görülmektedir (Gürbilek, 2009: 102). Bu durum da 1990’lara etki edecek olan değişimlerden biri olarak, kişilerin bilinçlerine, benliklerine ve kimliklerine sahip çıkma istekleri olarak karşımıza çıkmış ve 1990’lardaki fark ve tanıma politikalarıyla daha güçlenerek yoluna devam etmiştir (Kahraman, 2007(a): 90). Kozanoğlu’na (1995: 125) göre bu dönemde, bir “marjinal avı” başlamıştır. Buradaki “av”, öldürme gibi olumsuz anlamında kullanılmayıp, haftalık dergiler ve kent aydınlarının kullanabileceği verimli bir kaynak olarak ifade edilmiştir. Yazılı ve görsel medya için bulunmaz

---

<sup>112</sup> Kozanoğlu’na (1992: 7) göre: “Cumhuriyet ideolojisinin nüfuz alanı daraldı. Ortaya çıkan boşluğu, dünyanın kuzeyinde ‘ideolojiler öldü’ sloganıyla pazarlanan ve iyi hasılat yapan tek tip ideolojinin yerli versiyonu doldurdu. Özgürlük ve eşitlik projelerinin ufkundaki ütopyalar, özel operasyonlarla yıpratıldı. Onların yerini bir tür finansal pragmatizmin servet ütopyaları aldı.”

nimet olan cinsel tercihler ve cinsel kimliklerin kullanılmasının ardından, daha geniş bir alanı kapsayan “farklı kimlik”lere yönelme söz konusu olmuştur.<sup>113</sup>

Kamuoyu açısından bu duruma bakıldığında, doğanın korunması, kadın kimliği, birey özgürlüğü gibi konular ve bu konular üzerinde faaliyet yürüten “radikal” hareketlerle kamuoyu arasında iletişim ve sempatiye dayalı bir bakış açısı kurulmuştur. Göle’ye (2011: 40) göre kadınların erkek şiddetine karşı, yeşillerin hayvan hakları için türbanlı kız öğrencilerin üniversiteye alınmaması, eşcinsellerin ve transseksüellerin bireysel özgürlükler için eylemleri<sup>114</sup>, “gülünç, yoz, gerici” olarak adlandırılmadığı gibi kamuoyunda ses getirdikleri görülmüştür. Artık kamuoyu sesini, politik konular dışında, modern toplumun hassas olduğu yeni

<sup>113</sup> H. B. Kahraman, Batı toplumlarında görülen “marjinal” etnik yapılara ilginin artmasını, “ağır” sanayileşme süreci sonrası oluşan yorgun düşme haline bağlamaktadır. Batı değerler sistemini artık mekanik olarak üretmeye başlamış, her tür üretimde standartlaşma meydana gelmiş ve özgün bir şeyle karşılaşamaz hale gelmiştir. Bunun sonucunda da kendisine “yabancı” gelen kavramlara ve coğrafyalara yüzünü çevirip, oradan beslenmeye yönelmiştir (Kahraman, 2007(b): 214).

<sup>114</sup> Eşcinsel ve trans bireylerin yaşadıkları zorluklarla ilgili şu tespitler yapılmaktadır: “Türkiye’de LGBT bireylerin yaşamlarına ilişkin verilere 1970’ler ve sonrası üzerinden ulaşılabilmektedir. Bu dönemde, trans kadınlar ve eşcinsel erkeklerin bir arada hareket ettiklerini görmekteyiz. 70’lerin başlarında Abanoz Sokağı etrafındaki evlerde hem çalışıp hem de yaşayan trans kadınlar, 1978’de Saadettin Tantan’ın İstanbul Asayiş Şube Emniyet Amirliği döneminde bu bölgeden uzaklaştırılmışlardı. Kendilerine yeni mevki olarak Dolapdere’yi seçen trans kadınlar burada da barındırılmamışlardır. 12 Eylül askeri darbesi sonrasında İstanbul’dan trenlere bindirilip sürgün edilmeye çalışılan trans kadınlar 1981 yılında sıkı bir şekilde uygulanmaya başlayan sahne yasaklarıyla beraber barınma ve istihdam konusunda ciddi sıkıntılar yaşamışlardır. Birlikte yaşam kültürüne darbe vurulmuş, insanlar sokakta bırakılmışlardır. LGBT bireylerin medyada yer almasına da yasaklar getirilmişti. Medyada LGBT bireyler ile ilgili haberlerde çoğunlukla ‘homoseksüel, kadın kılığında erkek’ gibi ifadeler kullanılıyordu. Eşcinsel ve biseksüel kadınlar ve trans erkeklerin varlığı ise tamamıyla görmezden gelinmekteydi.” Eşcinselliğin medyada yer alışı da sorunlu olmuştur. “Bu dönemde Türkiye medyasında ‘eşcinsel’, ne olduğu tam olarak kestirilemeyen hayali bir varlıktır. Hatta bu hayali varlık, hayattan daha da koparma, uzaklaştırma ve toplumun dışına atma gayretiyle özellikle ‘homoseksüel’ olarak adlandırılır.” Ayrıca “‘Normal’ olarak görülmeyen eşcinselliğin haberi de normal sunulamazdı. İçinde eşcinsellik geçen veya eşcinselliği çağrıştıran bir haber, okura ‘flaş haber’ olarak sunulur.” Buna ek olarak “80’lerin ilk yılları trans bireylerin beden geçiş süreçleri için de zorlu yıllardı. Devletin şart koştuğu ameliyatları gerçekleştirmiş olmasına rağmen birçok trans birey kimliklerini değiştiremiyordu. Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu uyarınca bir çok keyfi muamele yapılmaktaydı. Özellikle Sirkeci’deki İstanbul Emniyet Müdürlüğü olan Sansaryan Han ve ‘Cancan’ diye anılan Zührevi Hastalıklar Hastanesi kolektif bir şekilde çalışıyordu. Polis ekipleri tarafından gözaltına alınan trans bireyler bazen günlerce buralarda mahsur kalıyordu. Bu gözaltı ve inceleme süreçlerinde şiddet, şantaj ve rant yoğun olarak görülmekteydi. Polis memurları trans kadınlarla zorla cinsel ilişkiye giriyor, saç kesiyor, sopalarla vuruyordu. Hastane çalışanları ise işleri halletmek için rüşvet talebinde bulunuyorlardı.” Bu süreçte, İbrahim Eren ve arkadaşlarının Radikal Yeşil Parti’yi kurma çalışmaları ve Arslan Yüzcün’ün ‘Türkiye’de Eşcinsellik-Dün, Bugün’ kitabının yayınlanması eşcinsel ve trans bireyler için önemli gelişmeler olmuştur. Her ne kadar 1988’de Turgut Özal’ın girişimiyle, Bülent Ersoy için yasaların yeniden düzenlenmesi ile trans bireyler için özgürlük yolu az da olsa açılacak olsa da 1990’lar ve 2000’lerde de sistematik şiddet olayları sürmüştür (Siyah Pembe Üçgen, 2012: 11-21).

alanlarda da yükseltmeye başlamıştır.<sup>115</sup> Depolitizasyon sürecinin ardından ortaya çıkmaya başlayan demokratik ortam, marjinal olarak yaşamını sürdüren İslâmcı düşüncenin de kendisini ifade etmesine olanak sağlamıştır (Oktay, 1995(a): 823).<sup>116</sup>

Burada belirtilmesi gereken bir diğer önemli nokta, 1980'lerden itibaren yeni bir zaman algılayışına geçilmiş olduğunun görülmesidir. Piyasa ekonomisinin etkisi ile artık, “şimdiki” zaman ve bugün para kazanıp, tüketmek öne çıkmıştır. 1960 ve 1970'lerde görülen, gelecekteki bir zamana sıçramaya ve kolektif bilince dayanan devrimci siyasetin yerine de, buna bağlı olarak, güncel sorunların, bugünü ve kişiyle ilgili durumların siyasallaşması geçmiştir. Türkiye böylelikle ilericilikten modern zamanlara geçiş yapmış, sivil toplum geliştikçe, gelecekteki zamana, devletten bireye, soyuttan somuta doğru yönelmiştir (Göle, 2011: 7)<sup>117</sup>

<sup>115</sup> N. Göle, bu durum için şu yorumu yapmıştır: “Demek ki politik kültürümüz dava kavgalarından uzlaşma ve hoşgörü eksenine otururken, toplumsal projeler de siyasal düzen ütopyalarından kurtulup insan-doğa ilişkisinin, insan-insan ilişkisinin yeniden düşünülmesine doğru zenginleşebiliyor.” Ayrıca “tekçi politik ütopyaların yerlerini daha çoğulcu ve böylelikle daha demokratik yaklaşımlara bıraktığını ileri sürmüştür” olmaktadır (Göle, 2011: 40-41).

<sup>116</sup> 1980 sonrasında, din kurumlarının gelişmesinde, devletin destekleyici olduğu görülmektedir (Arat, 2011(a): 92).

Bu dönem için belirtilen bir diğer durum, muhafazakâr kitlenin çocuklarının, eğitim olanaklarından daha fazla yararlanmaya başlamaları ve giderek kültür, sanat, bilim ve düşünce dünyasında kendilerini ortaya koymaya başlamalarıdır (Ayvazoğlu, 1995: 833).

<sup>117</sup> H. B. Kahraman'a (2007(a): Sunuş Kısmı) göre Türkiye'nin Tanzimat döneminden sonra asıl problemi, “çağdaşlaşma anakronizması” olmuştur. Buna göre Batı'nın ürettiği zihinsel, siyasal, toplumsal kurumlar hemen aynı zamanda değil, gecikmeli olarak uygulanmış ya da bu kurumların yerine geçecek mekanizmalar ihtiyaç duyulan zamanda orijinal olarak üretilememiştir. 1960'dan sonra ama asıl olarak 1980 sonrasında eşzamanlılık yakalanabilmiştir.

N. Göle'ye (2011: 7-8) göre ise “Zamanın kavramsallaştırılmasına ilişkin tezatları anlayabilmek için ilericiliğin ifadesini bulduğu ‘çağdaşlaşma’ kelimesine bakabiliriz. ‘Çağdaş’ bugünkü zaman dilimi içinde, ‘eşzamanlı’ demek. Çağdaşlaşmanın sözlük anlamı ise ‘çağa uygun olmak’. Yani çağdaş olunmadığı için çağdaşlaşma bir proje olmaktadır. Batı toplumlarıyla eşzamanlı olunmadığından hareketle çağdaşlaşma kavramı kelimenin kökenine ters düşecek biçimde, bugünkü zamana değil geleceğe, ilerlemeye atıfta bulunmaktadır. 1980'li yıllarda Türkiye'nin siyasal ve entelektüel sözlüğüne modernlik girdi, hatta çağdaş kavramı da giderek geleceğe değil bugünkü zaman dilimine ilişkin olarak kullanılır oldu. Ve ayrıca şu tespitleri yapmaktadır:

“60'lara, 70'lere kadar Türk toplumunun rütbe toplumu olduğunu ve girişimcilikle bir ilgisinin bulunmadığını biliyoruz. Türkler paradan çok rütbeyi, piyasadan çok devleti severler. 80'den sonra ise Türkler şaşırtıcı bir şekilde parayı keşfedip sevmeye başladılar. Bunun tezahürünü her alanda görmek mümkün. Tek iktidar para oldu. Ama bunun temel bir zaafı var: Bu aracısız bir para iktidarı. Bu hızlanma çok şaşırtıcı. Türkiye'de bir şey yazıyorsunuz, ama o kadar hızlı bir değişim var ki, yazdıklarınız değişimin gerisinde kalıyor. Para iktidarı ile birlikte toplum güncelliği yaşamaya başladı. 70'li yıllarda Türkiye ütopyacı bir toplumdu, kendini geleceğe ilişkin koşullandırıyor. Bugüne yönelik yoğun bir yabancılaşma vardı. 80'lerden sonra ise “bugün” öyle bir girdi ki yaşamımıza, şimdi de güncelliğin kuşatmasına düştük. Medya da bunu hızlandırıyor. Bunun iyi bir tarafı var. Güncel olunmadan girişimci, sivil toplumcu olunmuyor. Ama sadece güncelliğin kuşatmasında kaldığı vakit de orta vadeli, uzun vadeli bir açılımın olması mümkün değil. Ne geçmiş, ne gelecek, bağlantısız bir şimdiki zaman kalıyor. Bu şimdiki zamanın içine bir perspektif getirmek lazım. Perspektif de tarih anlayışı ve hafıza ile geleceğe yönelik kendini aşma isteği gerektirir. Türkiye'nin



1980'lerden itibaren, yaşanan toplumsal gelişmeler kadınların yaşamları üzerinde kendi öz denetimlerini arttırmalarında yeni yöntemler bulmalarına olanaklar sağlamıştır. Kadın merkezli araştırmalar, projeler, feminizm, kadın hareketleri, devlet ya da devlet dışı sivil çalışmalar artmaya başlamıştır (Berktaş, 1995: 760). Feminizmin bu dönemde çoğul okunmaya ve kurumsallaşmaya başladığı görülmektedir. Kimlik ve farklılaşmanın öne çıktığı bu dönemde, kadınların, kadınlar üzerine yaptığı araştırmalarda artış yaşanmıştır. İslami feminizm de bu dönemde bir yandan çalışma konusu olurken, kendi feminist yazarlarını da üretmiştir. Türkiye'de kadınlar, kendi özgünlüklerini tartışırken, aynı zamanda batılı feminizmde çeviriler ve araştırmalarla tartışılmaya başlanmıştır (Birkalan-Gedik, 2009: 303-305).

Askeri darbenin siyasal olanı engellemesi, politik faaliyetleri suç unsuru olarak nitelendirmesi, partiler yanı sıra sendika ve demokratik kitle örgütlerinin yöneticilerini tutuklaması ile siyasal alanın daralıp, kurumasına yol açmıştır. Böyle bir ortam içerisinde feminizm, ülkenin siyasi ortamına ve muhalif harekete, bir canlılık ve hareket getirmiştir (Bora ve Günel, 2014: 441). Bunun yanı sıra, 12 Eylül'ün, feminizmin keşfedilerek konuşulabilir olması üzerinde etkisi de olmuştur. Feminist hareket, askeri darbeye karşı başlayan demokratik muhalefetin öncülerinden olmuştur (Tekeli, 2011: 31).<sup>118</sup> 1980'ler, Osmanlı ve sonrasında Cumhuriyet döneminde yapılan kadın hakları ile ilgili yeniliklerin ardından, kadınların kendi

---

halkaları sürekli kopuktu birbirinden, şimdiki zaman da geçmiş ve gelecek zamandan kopuk olarak geldi. Benim "Liberal Yanılgı" diye sözünü ettiğim şeyin bir tezahürü de bu işte. Bireycilik nasıl ki önünde hiçbir engel tanımıyorsa, paranın önünde de hiçbir engel bulunmuyor. Bu da toplumun kendi ahlâki filtrelerini keşfedemediğini gösteriyor." (Aktaran: Polat, 2000).

<sup>118</sup> Türkiye'de feminist hareket ilk olarak 1980'lerde başlamamıştır. 1800'lerde başlayarak, 1920'lerden geçip 1970'lere uzanan, eğitim, çalışma, siyaset alanlarında temel hakların mücadelesinin verildiği klasik feminist hareketten başlamış, 1970-1980 yıllarında solun yönlendirdiği bir kadın hareketi olarak devam etmiş, 1980-1990 arasında, kadınların kimlik arayışlarıyla birlikte yükselen feminist harekete dönüşmüş ve 1990-1995'de de kurumsal bir yapıya bürünmüştür (Çakır, 1995: 750). Serpil Sancar Türkiye'deki birinci ve ikinci dalga kadın hareketini şu şekilde sınıflandırmıştır: "Geç modernleşme ve uluslaşma dönemi feminizmi (1860-1930), Modernleşmeci kadın hakları bakışının kentli orta sınıflara taşınması (1930-65, Sınıf siyaseti ve sosyal refah anlayışı dönemi (1968-85), Bağımsız radikal feminizm (1986-1995), Küresel feminizmin ve Pekin Dünya Kadın Kongresi sonrası kadının insan hakları anlayışının etkisi (1995-2000), Devlet içinde kurumsallaşma, kadın örgütleri arasında ittifaklar (2000-5), Proje feminizmi dönemi (apolitik politikleşme) ve liberal demokrasinin kadın hakları konsoladasyonu (2005-----)." Ayrıca Türkiye'deki kadın hareketinin, erken endüstrileşen toplumlardan farklı olarak, endüstrileşme yerine, ulus-devlet kurmak ve Batı sömürgeciliğine karşı durmaya çalışan Türk milliyetçiliği ile şekillenmesi ve bu farkın, modernleşmeyi endüstrileşme olarak yaşamak yerine, uluslaşma olarak deneyimlemekten kaynaklanmaktadır (Sancar, 2011: 76-77).

E. Kongar, Türkiye'de feminizmin, "tüm toplumu pençesine almış olan kentleşme olgusuna dayalı, kırdan kente göç ile beslenen köylülükten, kentliliğe geçişten güç kazanan, toplumun çağdaşlaşmasına koşut bir biçimde gelişen olgu" olduğu tespitini yapmaktadır (Kongar, 2012: 55).

içinden çıkan farklı seslerin ifade edildiği ve önceki dönemlerin eleştirisinin yapıldığı bir dönem olmuştur (Birkalan-Gedik, 2009: 303).<sup>119</sup>

Artık, kadınların, kadın olmalarından dolayı yaşadıkları sorunlar olduğu ve bu kadınlara ilişkin sorunların “işçi sınıfı” sorunları içerisinde eritilemeyeceği dile getirilmeye başlanmıştır (Çakır, 1995: 752). Yeni feminist hareket, küçük bir grup olarak başlamış olmasına karşın, mevcut kadınlık ve erkeklik kimlikleri ve toplumsal cinsiyet kalıplarını sorgulayarak, eleştirmiş, kalıpların dışında alternatif kadın kimlikleri oluşturulmasında ve kamuoyu gündemine taşıyarak, tartışılmasında etkili olmuştur. Kadınların mücadelesi eşit hak taleplerini aşarak, ataerkil yapıya karşı çıkma ve kendilerini kendilerinin tanımlama aşamasına geçmiştir (Berktaş, 1995: 760).<sup>120</sup> Ayrıca kadınlar sadece, aile içi şiddet gibi kendilerini doğrudan ilgilendiren

---

<sup>119</sup> N. Göle, Türkiye’de ister Kemalizm adına, ister sol ideolojiler adına, isterse de İslami ideolojiler adına olsun sonuç olarak, kadının bastırılan dişiliğini, bireyselliğini sorgulamaya başladığını belirtmektedir. Ayrıca şu tespitlerde bulunmaktadır: “1980 sonrasında, özellikle de romanlar, dergiler, filmler aracılığıyla kadının bireyselliğinin ve cinsiyetinin dışı vurulmasına tanık olmaktadır. Gerek Atıf Yılmaz’ın kentli kadını konu alan filmleri, gerek Kadınca dergisi, gerek Duygu Asena’nın kitapları, kadının bireyselliğini annelik ve zevcelik rollerinin dışında, ona cinselliğini keşfettirerek dile getirmekte; kadın-erkek eşitliği talebini kamusal alandan özel alana, iç dünyalara taşımaya çalışmaktadır. Özellikle Duygu Asena’nın Kadının Adı Yok adlı kitabında, kadının arzularından ödün vermeden kendi cinselliğine sahip çıkması savunularak, bir anlamda kadına ilişkin ‘saygınlık’ tabusu kırılıyor; dişiliğin gizlenmesi üzerine kurulu kadın saygınlığı, kadının en gizli arzuları, cins kimliği pervasızca açığa vurularak yok ediliyor. Kadının bireyselliği ‘diğer kadınlar’ adına değil, ‘önce ben’ diyerek, erkeklerden rövanş alırcasına kotarıyor (Göle, 2014: 112).

<sup>120</sup> Ö. Çaha, 1980 sonrası kadın hareketinin, başkası için değil, sadece kadınlar için haklar talep ettiğini belirtmekte ve “Hatta Türkiye’de gelişen feminist hareket, kadınların yerel problemlerini aşarak; küresel düzeyde bilim, devlet, patriyarki, erkeklik, kadınlık, kadın yazını, aile vb. kavramlara da yöneldi ve bu kavramların projektöründen Türkiye’de ‘alternatif’ bir söylem geliştirdi. Alternatif söylemleri, eylemleri, kurumları, etki alanları ve yankılarıyla feministler 1980’li yılların başında önemli bir sivil toplum hareketi olarak gelişmeyi başardı.” tespitinde bulunarak, 1983 yılında Somut Dergisi’nde bir sayfada yazmaya başlayarak seslerini duyurduklarını eklemektedir. Buradaki yazılarda; ‘iyi eş’, ‘iyi anne’, ‘cinsel obje’ bakış açısına karşı çıkarak, ‘ben’ duygusu geliştirmeye çalışmışlar ve kürtaj hakkını savunmuş, kadına yönelik şiddet karşıtı söylem geliştirerek, hükümet üzerinde baskı oluşturmaya çalışmışlardır (Çaha, 2003: 585-586).

Y. Arat, 1980’ler feminist hareketi için şu ifadeleri kullanır: “1980 darbesi, Türk toplumunu depolitize etme hamlesiyle gerek sağcı gerekse solcu hareketlere karşı sert önlemler aldı. Batı’nın İkinci Dalga feminizmi bu ideolojik boşluk ortamında Türkiye sınırlarından içeri sızmaya başladı. Kadınlar devletle olan ilişkilerini yeniden tanımlamaya, Cumhuriyet’in kurucuları tarafından özgürleştirildikleri fikrine karşı çıkmaya koyuldular. 1980’li yılların başlarında, çoğunluğu darbe öncesinde sol eylemcilikte bulunmuş, orta yaşlı, orta sınıfa mensup, meslek sahibi kadınlar, Batı’nın feminist yazınına okumaya ve daha sonra ‘bilinç yükseltme’ grupları adını verecekleri toplantılar düzenlemeye başladılar. Bu yeni dalga feminist örgütlenmenin birincil amacı, kadınların, erkeklerin daha yüksek statüye ve daha fazla hakka sahip olduğu toplulukların mensuplarından ibaret olmayıp, kendi hayatlarına hükmeden bireyler olarak kabulünü sağlamaktır. 1980’lerin feminist eylemciliği devletle arasına mesafe koydu. Kadınların sesini kısacağı ve itirazlarını kendine mal edeceği korkusuyla ‘güçlü Türk Devleti’ne şüpheyle yaklaşan önce feministlerin amacı, feminist bilinçlerini geliştirmek ve devletten bağımsız olarak ilerletmekti.” Yapılan eylemlerle ilgili olarak da şunları belirtmiştir: “Radikal feministler, kamusal söylemde birer tabu olan kadın cinselliği, cinsel taciz ve kadına yönelik

konularla değil, insan hakları ve çevre sorunları gibi konularla da ilgilenmişlerdir (Ahmad, 2011(a): 260). 1980'lerin ikinci yarısı<sup>121</sup> çevre hareketinin<sup>122</sup> kendisini göstermeye başladığı yıllar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bülent Duru'ya (2002: 236) göre:

“Çevre hareketinin 1980 sonrasındaki yükselişinde, serbest piyasa ekonomisine geçiş sürecinin çevresel değerlere verdiği tahribatın önemli payı vardır. Yıllardan beri ülke ekonomisinde büyük bir yeri olmayan sanayi sektörünün güçlenmeye başlaması, bu yolda öncü bir rol oynaması istenen özel sektörün tamamen denetimsiz bırakılması, çevresel değerlerin hızlı bir biçimde bozulmasını da beraberinde getirmiştir. Bir anlamda, sanayileşme ve büyüme arzusunun plansız, çevreyi etkileyebilecek her türlü kararında serbest

---

aile içi şiddet gibi konuları kamuoyu önünde tartışmaya açtılar. 1987'de, aile içi şiddeti kınamak üzere eşi benzeri görülmemiş bir protesto gösterisi düzenleyerek sokaklara döküldüler. Gösteri Türkiye kamuoyunun göz ardı ettiği büyük bir sorunu siyasallaştırdı ve Türkiye'deki kadınların etrafında örgütlenmeyi sürdürecekleri can alıcı bir hususu tanımladı. Kadına yönelik şiddet, özellikle de aile içi şiddet, Türkiye'deki feministlerin öncelikli meselesi olacaktı.

Kamuoyu tartışmalarına katılma ve kendilerini görünür kılama arayışındaki feministler, kitle gösterilerinin yanı sıra yeni protesto biçimlerini de denediler. 1987'deki aile içi şiddet protestosundan sonra İstanbul'daki Kariye Müzesi önünde bir açık hava festivali düzenleyen feminist eylemciler, 1988'de de kadınların gündelik hayatta boyunduruk altına alınışını sergileyen geçici müze açtılar. 1989'da ise kadınlara, cinsel tacizi protesto etmeleri ve kendilerini korumaları için hazırlanmış iğneleri sattıkları Mor İğne kampanyasını düzenlediler.” (Arat, 2011(b): 424-427).

A. Bora ve A. Günel'a göre bu eylemlerden de görüleceği üzere, daha önce politik konular olarak görülmeyen konuların gündeme taşınması ve eylemlerin farklılığı, renkli oluşları, bu dönem feminizminin temel özelliklerinin arayış, deneme ve keşif olduğu söylenebilir (Bora ve Günel, 2014: 441).

<sup>121</sup> Bülent Duru (2002: 180-181) şu tespitleri eklemektedir: “12 Eylül 1980'de gerçekleştirilen askeri darbenin beraberinde getirdiği olağanüstü durumun toplumdaki çevre bilincini ve çevre hareketlerinin gelişimini, daha doğrusu ortaya çıkmasını olumsuz yönde etkilediği söylenebilir. Yaşamsal önem taşıyan pek çok gelişmenin ardı ardına gelmesinin çevreyi ve sorunlarını arka plana atmasından, çevre konulu eylemleri gerçekleştirecek yurttaş girişimlerinin, diğer katılım unsurunun egemen olduğu tüm kurumlarla aynı kaderi paylaşarak bastırılmasından ve demokratik hak ve özgürlükleri kullanabilecek uygun bir ortamın bulunmamasından dolayı bu yıllarda çevre adına gerçekleştirilen eylemlerde artış beklemek pek gerçekçi olmazdı. Ancak bir başka açıdan, tam tersine, çevre hareketinin varlığını, ülkede yaratılan bu baskıcı ortama borçlu olduğu, diğerlerine göre zararsız, belirli bir siyasal akım etrafında gelişmeyen bir çevreciliğin bu dönemde, en azından tehlikeli görülen akımların uğradığı bastırılma şanssızlığına uğramayarak, hoş karşılandığı da söylenebilir. Belki de çevreciliğin kamuoyunda birdenbire daha önceki yıllarda görülmeyen bir biçimde benimsenmesinin nedeni de buydu: 12 Eylül öncesindeki huzursuz ortamın sorumluları olarak görülen köktenci ideolojilerden, akımlardan biri olmayışı, tam tersine, ideolojiden arınmış bir düşünüş ve eylem biçimi olarak algılanması.”

<sup>122</sup> Ekoloji hareketi, 1970'lerden başlayarak gelişmeye başlayan, II. Dünya Savaşı'ndan sonra oluşturulan “refah devleti” modelini temel alıp örgütlenen toplumsal ve siyasal düzene bir eleştiri olarak doğan “yeni toplumsal hareketler”in önemli bir ayağını teşkil etmektedir. 1980'lerde, birçok Avrupa ülkesinde, toplumsal eleştiriden bir adım öteye taşınarak partileşip, kurumsal siyasete dahil olmaya başlamıştır. Bununla birlikte de temsile dayalı siyasetin sorgulanmasını sağlayarak, yeni bir soluk, yeni bir paradigma için önemli etkileri olmuştur (Önder, 2003: 591).

birakılarak çevrenin ağır bir baskı altında kalmasıyla çevre hareketinin güçlenmeye başlaması eş zamanlıdır.”

Nükleer santral (özellikle, Çernobil ile tetiklenen) ve termik santral (Aliağa ve Gökova Termik Santralleri başta olmak üzere)<sup>123</sup> konularında gösterilen muhalefet ve örgütlenme bir çevre hareketinin ortaya çıkmasında ve giderek güçlü bir eleştiri alanı oluşmasında etkili olmuştur. Zaman içerisinde protestolar lokâl ve spesifik çevre ihlallerine dikkat çekip, önlem alınması istemini aşmış ve daha kuşatıcı bir çevre politikası talebi etrafında bir çevre örgütlenmesinin doğuşuna tanıklık edilmiştir. Bu durum, aynı zamanda sivil inisiyatiflerin örneklerinin başlangıcı olarak da görülmektedir (Ersoy, 1995: 276). Çevre sorunlarıyla ilgilenenler mevcut sorunların merkezi ve yerel resmi kurumlar aracılığıyla çözmeye çalışmanın yeterli olmadığını bizzat deneyimlemeleri, yetkilileri denetlemeden ve baskı oluşturmadan istenilen sonucun alınamayacağını görmeleriyle gelişmeye başlamışlardır (Aydın ve Taşkın, 2014: 369). Örneğin, Oktay Demirkan, 1986 yılında kurulan İskenderun Çevre Koruma Derneği'nin, Çernobil Nükleer Santrali patlaması sonrasında yaşananların, hükümetin duyarsızlığının ve yanlış bilgilendirmelerin olduğu bir ortamda kurulduğunu ifade etmektedir (Şahin, 2010: 153).

Türkiye'deki çevreci hareket basit bir ayırma gidildiğinde -iki ayrı hareket olarak ele alınması gereken- “çevre korumacıları” ve “yeşiller” olarak ikiye ayrılmaktadır.<sup>124</sup> 1988 yılında yeşil hareketi bir siyasi parti etrafında toplamak adına

---

<sup>123</sup> Gökova Termik Santrali'nin yörede yaşayanlar tarafından istenmemesine karşın, Özal'ın isteği ile yapılması ve buna karşı gösterilen muhalefet, ilk çevreci direniş olarak görülmektedir (Aydın ve Taşkın, 2014: 369).

<sup>124</sup> Çevre korumacı yönelim, kapitalist sanayi uygarlığına yönelik güçlü eleştiriler getirilmeden, çevreye ve doğaya yönelik zararlı faaliyetleri minimum düzeye indirmeyi hedefleyen, daha çok teknik içerikli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Buna karşın yeşil hareket, kapitalist sanayi toplumunu bir sistem ve felsefe olarak reddetmenin ötesinde doğa ve çevre ile ilgili sorunları, insanın toplumsal yabancılaşmasını, kapitalist sömürü türünden daha köklü diğer sorunlarla birlikte düşünme ve çözüm önerileri getirme uğraşı içerisinde olmuştur.

1980'lerin ortalarından sonra, kendilerini politikaüstü olarak tanımlayan çevre korumacı kurumların sayılarında bir artış gözlemlenmiştir. Türkiye Çevre Vakfı, Türkiye Tabiatını Koruma Derneği, Çevre ve Kültür Değerlerini Koruma Vakfı bu yaklaşıma örnek olarak verilebilir.

Yeşil/Radikal çevreci hareket ise 1980'lerin başlarında, büyük şehir merkezli dergiler ve gençlik çevrelerinde oluşmaya başlamıştır. Bünyesinde, yeşil hareketi sosyalizmi yeniden düşünmek ve canlandırmak için olanak olarak görenlerden, onu anarşist düşünceyle, insan-merkezci bakışın eleştirisiyle, ekolojist perspektifle ve liberal düşünce ile birlikte ele alanlara kadar geniş bir çeşitlilik barındırmaktadır (Atauz ve Bora, 1995: 282).

Yeşiller Partisi kurulduysa da 1994’de yasal prosedürü yerine getiremediği için kapatılmıştır (Atauz ve Bora, 1995: 282).<sup>125</sup>

Yeşiller Partisi üyeleri henüz parti tam anlamıyla kurulmamışken, çevre ile ilgili sorunlara karşı eylemler gerçekleştirmişlerdir. 1988’de TEKEL’in, İzmir Çamaltı Tuzlası’nda, tuz üretimi gerçekleştirirken tatlı su dolaşımını engelleyerek doğal dengeyi bozan menfezleri açmamasına karşı gösteri ve imza kampanyası, yol yapımı için Kuşadası’na Selçuk’a bağlayan yoldaki asırlık ağaçların kesilmesine karşı yapılan gösteri (ilk resmi eylem özelliği taşımaktadır) bu eylemlerden birkaçına örnektir.

---

Bu temel ayırım ise ‘çevre’ kavramına bakışla ilgilidir. Eğer ‘çevre’, toplumsal ilişkiler ağı olarak ele alınırsa, korunması gereken nesnellik (varolan toplumsal ve iktisadi sistem içerisinde temizleme, arıtma, koruma gibi önlemler anlamında) olmaktan çıkıp, değiştirilmesi, yeniden düzenlenmesi ve sorgulanması gereken bir ilişkiler sistemi ile karşılaşmaktadır. Tanıl Bora’ya (1988: 7-8) göre: “Maddi üretim ilişkileri ve toplumsal ilişkiler ‘çevre’ye ilişkin olarak kendi örgütlenmelerine ve insan-çevre ilişkisine dair belli bir standart oluşturuyorlar. Ve artık en az doğa kadar, insan yapısı unsurları da içeren bu çevre, yapılanışıyla, dikte ettiği alışkanlıklarla ürünü olduğu toplumsal ilişkiler düzenine has yaşam tarzının yeniden üretiminin önemli uğraklarından biri. Okullarda sınıfların sıra sıra askeri düzeni; çalışma, dinlenme, alışveriş, eğlenme, temiz hava alma gibi faaliyetleri, ‘uzmanlaşmış’ semtlerin işbölümüyle birbirinden yalıtıp parçalayan şehir örgütlenmesi; insanları konserveleyip atomize bireyliklerini pekiştiren apartman düzeni, vs., vs...”

<sup>125</sup> Bülent Duru, bu gelişmelerle ilgili şu tespitleri aktarmıştır: “Özellikle 80’lerin ikinci yarısından sonra sesini giderek etkili bir biçimde duyuran çevre hareketince gerçekleştirilen etkinliklere bakıldığında, daha çok, çevrenin korunması yönünde kamuoyu yaratmak, halkı bilinçlendirmek, özellikle devletten kaynaklanan çevreyi olumsuz yönde etkileyecek uygulamalara karşı tepki göstermek gibi eylem türlerinin yeğlendiği görülecektir. Ancak, anılan bu tepkilerin birçoğunun sanayileşmeden, aşırı kentleşmenin doğa üzerindeki yıkıcı etkilerinden, dünyanın yok olma sürecine girmesinden, insanın giderek ürettiğine, kendisine ve topluma yabancılaşmasından kaynaklandığını söylemek pek gerçekçi olmayacaktır. Daha çok, doğa sevgisi üzerinde yükselen, belirli bir yöredeki doğa parçasını kurtarmak, kirliliğin önüne geçmek, kentlerin daha düzenli olmasını sağlamak türünde bilinçlendirici ve eğitici etkinliklerde yoğunlaşmaktadır. Bir görüşe göre böyle bir işlev, daha çok egemen ekonomik düzenin, insan-doğa ilişkilerinin, değer yargılarının yanlışlarını göstererek, kötü yönlerini bileyerek onun daha güçlenerek sürdürülmesine de yardım etti. Bir başka anlatımla, kapitalizm, yeşil hareketin tüm can alıcı araçlarını ve söylemini elinden alıp kullanarak onu uslandırma çabasına girişmiştir. Hareketin egemen örgütlenme türlerini (dernek, vakıf gibi) kullanması da bu süreci hızlandırmıştır. Belki de güçlü bir akım haline gelebilecek olan Yeşil Hareket, her demokratik rejimde bulunması gereken renkli bir öge haline dönüştürülmüştür. Çevre sevgisinin, doğa dostluğunun resmî organlarca ya da bugünkü düzenin sürdürücülerince benimsenmesi süreci, çevreciliğin ‘asi ruhunu, kural tanımazlığını ve gençlik dinamizmini kaybetmesine, hareketin içinin boşaltılması’na da yol açmıştır. Çevre sorunlarının kitle iletişim araçlarında büyük ölçüde yer almaya başlaması; Çevre Bakanlığı’nın kurulması, yasal düzenlemelerle hareket sınırları çizilen, birçok çevreci derneğin/vakfın ortaya çıkması, üniversitelerde çevre ile ilgili bölümlerin açılması, meslek odalarının çevre komisyonları kurması ve sonunda bir çevre pazarının oluşmaya başlaması hep bu sürecin bir parçası olarak belirdi. Bir anlamda, 1980’lerden itibaren, kitle iletişim araçlarının da desteğiyle, çevre ile uğraşma, çevrecilik, birdenbire ‘moda’ akımlardan biri durumuna geldi. Bu dönemde hemen herkes çevrecidir ya da yeşil sever görünür...” (Duru, 2002: 181-182).

Bu dönemde Yeşiller dışında Yaşar ve Ümit Öztürk kardeşlerin kurduğu ve kısa sürede yurtdışında düzenlenen eylem, seminer, toplantı gibi etkinliklerde Türkiye'yi temsil eden Arkadaş Çevre Topluluğu (1987'de kurulup, 1990'da kapatılmıştır), AQUA Kültür Derneği (1988), Türkiye Çevre Vakfı (Türkiye Çevre Sorunları Vakfı adıyla 1978'de kuruldu. 1980 sonrası çevre hukukuna yöneldi), Samsun Doğayı Koruma Derneği (1980) diğer faaliyet gösteren çevreci örgütlenmeler olarak gösterilmektedir (Duru, 1995: 80-81-106).

Bu yıllarda birçok alanda görülen değişim, kentleşme alanında da kendisini göstermiştir. Kentleşme, düz anlamıyla, nüfusun mekân içerisinde hareket etmesi, yer değiştirmesidir. Bu yer değiştirme, daha çok kırsal ve küçük yerleşim yerlerinden, kentsel ve büyük yerleşim yerlerine doğru olmaktadır. Ancak yalnızca kırsal alandan kente doğru olan nüfus hareketi tanımı, önemli olsa da tek başına kentleşmeyi açıklamakta yetersiz kalmaktadır (Işık, 1995: 782). Daha genel bir anlamıyla, “sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bugünkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında, artan oranda örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikimi süreci” olarak tanımlanmaktadır (Keleş, 2014: 20; 2010: 27). Kentlerin sayısının ve nüfusunun artmasının dışında, ekonomik, toplumsal, kültürel, siyasal ve teknolojik unsurları da içermesi nedeniyle “bağımlı” bir değişken olan kentleşme, toplumun ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasal yapısını, bireysel davranışları, teknolojik gelişmeleri etkileyen bir yapısının olması nedeniyle de “bağımsız” bir değişken olarak karşımıza çıkmaktadır (Aktaran: Kaypak, 2013: 82). Tekeli'ye (1995: 804) göre kentleşmenin temeli olan kent; kırsal yerleşmenin karşıtı olarak kullanılmakta, belli bir nüfus yoğunluğu olan ve belli kültürel özelliklere sahip bir yerleşmedir. Kentleşme de buna bağılı olarak, kentlerde yaşayanların oranının artması olarak açıklanmaktadır. Bu tanımlama, bir yandan modernleşmeyi içerirken, diğer yandan nüfusun mekândaki yeniden dağılımını içermektedir. Sanayileşen ve modernleşen topluma uyum için insanlar ya kentlere yığılmakta ya da yeni kentler oluşturmaktadır. Burada da modern yaşantının içerdiği değerlere ve özelliklere sahip olacakları düşünülmektedir. Ancak sanayi toplumu için geçerli olan bu tanım, ulus devletlerin aşıldığı bilgi toplumunda eksik bir açıklama içermektedir. Artık, nüfusun mekânda yeniden dağılımı, kapitalin

mekânda yeniden dağılımı ve yerleşmelerin dış ilişkilerinin yoğunluğu ve ağsal nitelikleri birlikte ele alınmalıdır.<sup>126</sup>

1980’lerde Türkiye, önceki yıllardan aktarılan (örneğin, köyden kente göçün ilk başladığı yıllar olan 1950’lerden kalan) kentleşme sorunlarını çözmeye çalışırken, bir yandan da içinde bunulunan yılların sorunlarıyla karşı karşıya kalmıştır. İlk çıktıklarında yok sayılan gecekondulaşma olgusunda görülebileceği üzere, kentleşme ile ortaya çıkan sorunlar devlet kurumları ve mekanizmaları dışında, formel olmayan bir şekilde kendiliğinden denebilecek yollarla çözmüş ve bu çözümler zaman içerisinde meşruiyet kazanarak, yasal statüye kavuşmuştur (Işık, 1995: 789). Bu yasal statüye kavuşma, bir takım “çarpık popülizm” uygulamaları ile gerçekleşmişti. Bu bağlamda, gecekondu tapu tahsis belgeleri, imar afları getirilmiş, kent planlamasına dikkat etmeyen imar izinleri kentsel rantları arttırarak yoksul kesimde beklentileri arttırmış, büyük kentlerin çevresinde sınıf bilinci oluşmamış, sermaye birikim sürecine bağlanmaya hazır yoksul kitleler oluşmuştur (Aktaran: Yılmaz, 2007: 117-118).

Çarpık ve plansız imar faaliyetlerinin kendisini gösterdiği en önemli alanlardan birisi de turizm nedeniyle kıyılaşma ve kıyı bölgelerindeki bozulmalar olmuştur.<sup>127</sup> Özal iktidarı, ülkenin kıyılarından ve doğal güzelliklerinden

---

<sup>126</sup> İlhan Tekeli kentleşme ile ilgili şu tanımları vermektedir: “Bir insan yerleşmesinin ya da (bu yerleşme kent olmuşsa) kentin, tarım dışı üretim, büyüklük, yoğunluk, heterojenlik ve bütünleşme derecelerinin artma yönünde değişmesi olayıdır. Bir ülkede kentleşme, o ülkedeki yerleşmelerin bu yönde değişmeleri olayıdır.”, ayrıca kentleşme, “bir yerleşmede ya da bir ülkenin yerleşmelerinde tarımsal olmayan üretim oranının artması ve tüm üretimin denetim ve koordinasyonunun yoğunlaşmasıdır.” Bu ikisine ek bir tanım olarak ise “bir yerleşmede ya da bir ülkenin yerleşmelerinde tarımsal olmayan üretim oranının artması ve tüm üretimin denetim ve koordinasyonunun yoğunlaşması sonucu, büyüklük, yoğunluk, heterojenlik bütünleşme derecelerinin artması olayıdır.” (Tekeli, 2011: 20).

<sup>127</sup> İlhan Tekeli’ye (2011: 258-259) göre: “1980 sonrasında Türkiye’nin iki stratejik tercihi küreselleşen dünyaya eklenmek bakımından önem taşımıştır. Türkiye’nin 1980 yılına kadar izlediği iç piyasaya dönük, ithal ikamesiyle kalkınma modelini terk ederek, dışa açık ihracata yönelik bir kalkınma modelini benimsemesi bu stratejik seçimlerden ilkiydi. Bunu Türkiye’nin telekomünikasyon sistemini, TV kanallarını, benzer gelişim düzeyindeki ülkelere göre hızla geliştirmesi izledi. Türkiye’nin haberleşme kapasitesi birden arttı, köyler de dahil tüm yerleşmeler bu sisteme bağlandı. Bu iki stratejik seçme birbirini güçlendirdi ve olanaklı kıldı. Türkiye’deki yerleşmelerin iç ve dış bağlantılarındaki bu gelişmeye, havayolları ve hava alanları ile otoyollardaki gelişmeleri de eklemek yerinde olur.

Bu gelişmeler sonucunda ve bunlardan daha önemlisi Sovyet Sistemindeki çözülme dolayısıyla İstanbul yeniden bir dünya kenti olma işlevini kazanmaya başladı. İstanbul sanayisi Marmara Bölgesi içinde de-santralize oldu. Dış pazarlarda yarışmak zorunda olan bu sanayiler yapısal uyum içinde

yararlanılması için turizme ağırlık vermiştir. “Yap-işlet-devret” uygulaması, en çok turizm alanında kullanılmıştır. Gelişen bu turizm ve turizme bağlı yapılaşma, kıyıların ve doğal güzelliklerin yok olmasına yol açmıştır. Doğal çevrenin korunması için katı denilebilecek bir imar mevzuatının uygulamaya geçirilmeye çalışıldığı görülse de, turizm gelirlerinin artırılması uğruna, kıyıları ve doğal güzellikleri ticari meta haline gelmiştir (Zürcher, 2012: 444).

1980 sonrası dönem kentlerin sit alanları üzerinde yapılaşma yasaklarının üzerinin çığnendiği, kentlerin plansız büyüdüğü ve özelleştirmenin elinin kamu arazilerine de ulaştığı yıllar olarak, önemli sorunları beraberinde getirmiştir. Bu yıllarda kent için yapılacak tespitlerden birisi de mekânsal bölünmedir. Önceki yıllarda bu denli görülmeyen ve toplumsal ayrışmayı destekleyen mekânsal ayrışma nedeniyle, birbirinden kopan ve gettolaşan bölgeler meydana gelmiştir (Işık, 1995: 800-801).

1980’ler İstanbul’un bir dünya kenti olarak tekrar yükselişe geçtiği<sup>128</sup>, daha küçük kentlerin dünya pazarına yönelik üretimlerinin artmasıyla küresel ekonomiye

---

bulunuyordu. Bu gelişmeler Marmara Bölgesinin dünya yerleşmeler ağıyla bütünleşmesini de birlikte getiriyordu.

Eğer Türkiye’nin yerleşme sisteminde yaşanan tek gelişme bu olsaydı, Türkiye’nin küresel yerleşmeler ağıyla bütünleşmesinin gelişmeye başladığı sonucuna varılamazdı. Çünkü ülkenin en üst kademedeki kentinin sanayi toplumunda da yüksek yoğunluklu dış ilişkilerinin olması beklenen bir sonuçtur. Oysa Türkiye mekânında iki başka ilginç gelişme daha yaşanmaktadır. Bunların birisi kıyılamadır. 1980 sonrasında turizm yatırımlarının teşvik edilmesi, dinlence faaliyetlerinin gelişmesi ve seracılığın yaygınlaşması sonucu, ülkenin batı ve güney kıyıları kapitalin ve nüfusun mekânda yeniden dağılımında sürekli olarak paylarını arttırmıştır. Seracıların bir kısmı doğrudan Avrupa çiçek pazarına uçaklarla gönderilen çiçek üretmeye başlamışlardır. Turizm faaliyetinin yürütülebilmesi, Avrupa, İsrail ve Rusya ile çok sıkı ilişkileri gerektirir hale gelmiştir. Kıyılaşmanın olduğu kesimlerde dış ilişki yoğunluğunun artışı göstermek için verilen örnekler kolayca artırılabilir. İlginc olan ikinci gelişme Anadolu kentlerindeki girişimcilerin doğrudan dış dünya pazarı için üretim yapan sanayileri geliştirme olanağı bulması ve dış dünya ekonomisiyle bütünleşmesidir. Bu konuda en çok bilinen örnek Denizli’dir. Buna Çorum, K.Maraş vb. eklenmeye başlamıştır.”

<sup>128</sup> Çağlar Keyder, dönemin modernleşen, inşaat cenneti olmaya ve belli semtlerinin mutenalaşmaya başladığı İstanbul ile ilgili şu tespitleri yapmaktadır: “İstanbul 1980’de Üçüncü Dünyaya özgü bir gelişigüzellik sergiliyordu. Eski şehir haşmetini hâlâ büyük ölçüde koruyor, eski semtler hâlâ belli bir çekicilik arz ediyordu, ama bakımsızlık ve sıkışıklık izlenimi ağır basıyordu. Şehrin sanayi bölgelerindeki çevresel bozulmaya gecekondular mahallelerinin sosyal tesislerinden yoksunluğu eşlik ediyordu; bitmek bilmez inşaat çalışmaları caddeleri sürekli toz ve çamur altında bırakıyor; eski arabalar ve ucuz kömür kaçınılmaz bir hava kirliliği yaratıyordu. Ama şehir yatırım ve göçmen çekmeye, ülke büyümesinin lokomotifine olmaya devam etti. Dahası, köylünün kentleşmesi ve ‘modernleşme’sindeki ana intikal vasıtası da yine İstanbul’du. İstihdamın ancak üçte biri kayıtlıydı; ancak hanelerin çoğunda kayıtlı sektörde çalışan hiç değilse bir kişi bulunuyor, böylelikle sabit bir gelir ve sosyal hizmetlere erişim garantisi edilmiş oluyordu. Kayıt dışı işin geçici olduğu ve sonunda tüm (erkek) hane reislerinin kayıtlı bir işe kavuşacakları yolunda yaygın bir inanış vardı. 1960’tan 1980’e kadar olan dönemde, Türkiye’nin yeni kentleşen nüfusunun dörtte biri İstanbul’u mekân tutmuştu.” (Keyder, 2011: 557).



katılmalarının gözlemlendiği yıllar olmuştur (Tekeli, 1995: 805). Bu kentleşme vurgusuna karşın, değişen zihniyet ve ekonomi politikalarının etkileri tarım ve köy üzerinde de etkilerde bulunmuştur. Tarıma yapılan yatırımlar azalmıştır. Yeni bakış açısına göre ekonomik açıdan verimsiz ve tembel olan köylülerin desteklenmesi, kentlerin desteklenmesi ve gelişimine zarar vermekteydi. Dolayısıyla köylülerin desteklenmesi yerine, kaynakları verimli kullanmak üzere piyasa koşulları tarım sektöründe de uygulamaya sokulmuştur. Ancak buradaki tarımın canlılığını yitirmesi durumuna karşın, kentlerdeki yaşama özenilen köy hayatında, tüketim mallarının kullanımında artış olmuştur (Akşit ve Şen, 1995: 813-814).

Bu dönemde iletişim teknolojisindeki ve kitle iletişim araçlarındaki gelişmeler kültürler arası etkileşimi hızlandırmış ve arttırmıştır. Bu gelişmeler kadar önemli olan bir diğer gelişme, yazılı kültürden görsel kültüre geçişin gerçekleşmesidir (Kahraman, 2007(a): 44). Görselleşme ve eğlence sektörünün başat gücü televizyon olmuştur. Televizyon, sadece ekran karşısında harcanan zaman dilimi olmasının dışında, konuşulan dilden müzik zevkine, tüketim alışkanlıklarından politikaya kadar geniş bir alanda gündelik yaşam üzerinde etkili olmuştur (Kozanoğlu, 1995: 599). Televizyon sektörü, ticari, ekonomik, etik ve estetik bir denetim olmaksızın, kapitalist mantığın uzantısı olarak ticari amaçlarla hareket eden, ulusal, bölgesel ve yerel olarak yayın faaliyeti gösteren bir yapı olarak gelişim izlemiştir (Erder, 2006: 78-79). Askeri darbenin ardından toplumun depolitizasyonu ve ekonominin liberalleştirilmesi için televizyonun bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Televizyon, kitlelerin eğlence sektörü içine yönlendirilmesi ve hazcılığın benimsenmesi ile açık oturum, reality-show türünden programlar vasıtasıyla katılım duygusunu oluşturması ve demokratik bir ortam içerisinde düşüncelerini ifade edebilme olanağının olduğu izlenimin oluşturulmasında

---

Buna ek olarak Fulya Erdemci İstanbul ile ilgili şu gelişmeler üzerine dikkat çekmektedir: “Küreselleşme süreciyle İstanbul, bir dizi şiddetli kültürel toplumsal, ekonomik ve kentsel dönüşümden geçti. 1980’ler, ikinci bir Boğaz köprüsünün, yeni otoyolların ve bulvarların, yeni yeraltı metrosunun, Asya yakasında ikinci bir uluslararası havalimanının, aynı zamanda, yeni limanların ve dokların inşası gibi radikal kentsel yenilenme projelerine tanıklık etti. Halihazırda mevcut olan iş, finans ve medya merkezlerinin ve ulaşım bağlantılı kent mekânlarının yer değiştirmesi, yeniden yapılandırılması ve yön değiştirmesi, mevcut dengeleri de değiştirdi ve farklı amaçlara odaklanan yeni yerleşimlerin doğuşuna yol açtı. Tüm bu yapısal yenilenmelere ek olarak, kentin en iyi noktaları ‘dünya seçkinleri’ni ve küresel sermaye girişimcilerini ağırlama beklentisiyle beş yıldızlı otel zincirlerine ayrıldı. Arzulanan ‘küresel kent’ yurtaşlarının yeni hayat tarzlarının gerektirdiği yeni talepleri karşılamak için devasa alışveriş merkezleri, moda tasarım butikleri, dünya müziği kulüpleri, özel restoranlar ve benzerleri birbirini izledi.” (Erdemci, 2007: 75).

işlevsellik göstermiştir.<sup>129</sup> Ayrıca işçi ve çalışan sınıfın içinde buldukları konumu doğal karşılımlarını sağlama işine yaradığını da söylemek mümkündür (Oktay, 1995(b): 1380). Medya (özellikle gazetecileri de kendine benzeten televizyon), önemli bir depolitizasyon aracıdır, kadınları erkeklerden, daha az bilgilileri bilgililerden, yoksulları varlıklılardan daha fazla etkilemekte ve depolitize, mikroptan arınmış renksiz bir dünya tasarımı önermektedir (Bourdieu, 2006: 67).<sup>130</sup> Öte yandan Türkiye’de televizyonun, kırsal kesim ve kentlerdeki dar gelirliiler açısından, eleştiri duygusunun yaygınlaşmasına katkıda bulunduğu (Oktay, 1995(a): 822) ve kentle bütünleşme üzerinde hızlandırıcı etkisinin olduğu da belirtilmektedir (Oktay, 1995(b): 1380).

12 Eylül sonrası yürürlüğe giren 1981 Anayasası ile Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), 1960 Anayasası’nda var olan özerkliğini kaybederek, devlete bağlı bir kurum haline gelmiştir (Kahraman, 2007(a): 133). Kültür politikasının belirleyicisi ve uygulayıcılarından birisi olan kurum, yöneticilerin konuşmaları, tartışma programları, açık oturumlar, filmler, eğlence programları ile dönemin ideolojisinin ve değişimlerinin taşıyıcısı olmuştur (Çubukçu, 1995: 839).

Türkiye özelinde televizyonun (etkisi televizyona nazaran görece olarak daha az olsa da radyonun da) kitleler üzerindeki etkisi oldukça güçlüdür. Bu durumun başlıca nedenleri arasında; okuma alışkanlığının düşük düzeyde olması, televizyon

---

<sup>129</sup> Burada akla günümüz toplumunu “bir kanaatler toplumu haline gelmeye başlamış olan gösteri toplumu”, olarak tanımlayan ve “Kanaat toplumları”, her zaman sabit bir akış ve varyasyon durumunda olan kanaatlerin manipülasyonu ve denetimi temelinde kurulmuş toplumlar olmaları anlamında modern toplumlardır.” tespitinde bulunan Ulus Baker’in, ‘Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru’ kitabı gelmektedir. Kitapta belirtildiği üzere, “Bütün bu deneysel fikirler sadece kendilerimizin imajlarının değil aynı zamanda dışarının imajlarını algılama tarzlarımızın da manipüle edilebileceğini ve kesinlikle edildiğini göstermektedir. Böylesine bir manipülasyonun adı konulabilir: ‘televizüel imaj’, ‘olup bitenlerin’ tek taraflı manipülasyonu olarak imajlar. Haberler, show’lar ve TV panelleri, kanaat ‘olgularının’ bütün türleri bu kayıt cihazı üzerinden oluşturulur.” (Baker, 2010: 31-55-56-239-240).

Ayrıca bu kitapla ilgili olarak yayınlanmış bir kitap eleştiri için: Harun Mustafa Töle (Kasım, 2010). “Ulus Baker, Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru”. Çankaya University Journal of Humanities and Social Sciences, 7/2, 585-590. [http://cujhss.cankaya.edu.tr/index\\_en.php](http://cujhss.cankaya.edu.tr/index_en.php).

<sup>130</sup> Aynı zamanda apolitizasyon faaliyetlerinin yansımaları olan ve medyada sürekli tekrarlanan Orwellvari cümleler şu şekilde örneklendirilebilir:

“Düzen değiştirilemez”, “Hak ve hürriyetlerin korunması için hak ve hürriyetlerin kısıtlanması gerekir”, “Demokrasinin çoğu zararlıdır”, “Demokratik bir ülke olmamız için önce zengin ve kalkınmış bir ülke olmamız gerekir”, “Politikacılar ve sendikacılar, kendi çıkarlarından başka bir şey düşünmezler”, “Aydınlar, halka tepeden bakan zararlı kişilerdir”, “Geçmişe dönülemez, yarın bugünden farklı olmayacaktır”, “Dün de ancak bugün gibi anlaşılacak.” (Çubukçu, 2001: 270).

ve radyonun, yazılı basından daha geniş bir ulaşım ağına sahip olması (gazete, dergi gibi yazılı materyallerin girdiği ev sayısından daha çok televizyonlu ev olduğunu düşünmek yanlış olmasa gerektir), toplumda örgütlenme oranının düşük oluşu sayılabilir. Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nın radyo ve televizyon alanında yayın tekeli verildiği 1964 yılında kurulan TRT için 1980'li yıllar değişimlerin yaşandığı yıllar olmuştur. 1 Temmuz 1983'de renkli yayına başlanmış, 1986'da kültür hayatını zenginleştirmek amacıyla 2. Kanal, 1989'da eğitim ve spor odaklı 3. Kanal, aynı yıl GAP (Güneydoğu Anadolu Projesi)'a kültürel, sosyal, eğitim ve psikolojik yönden destek vermek amacıyla GAP televizyonu yayına başlamıştır (Çaplı ve Dündar, 1995: 1376).<sup>131</sup>

Dünyada baş gösteren değişim rüzgarının kısa sürede Türkiye'yi de etkilediği 80'li yıllar, "24 Ocak Kararları" ve "12 Eylül Askeri Darbesi" ile şekillenmeye başlamış, dışa açık bir serbest piyasa ekonomisi ile birlikte sosyoekonomik alanda görülen değişimleri, gündelik hayat, tüketim alışkanlıkları, değerler sistemi ve kültürel yapıda ve sanat alanındaki değişimler izlemiş, sanatsal üretim bundan etkilenerek, geleceğe taşınan tartışmaların başlangıç noktalarını oluşturmuştur.

### **2.1.2. Toplumsal Değişimler ve Sanat**

Toplumsal kuramlarda kopuşların yaşanması, farklılaşmaların ortaya çıkış dönemleri olması bakımından 1980'li yıllar sanatsal değişimler açısından da önemli dönüşümlerin yaşandığı yıllar olmuştur. Teknolojik gelişmeler, iletişim araçlarının gücünün artması, finans alanında yaşanan değişimler yanında, her türden kimlik tanımlamalarının ve arayışının ön plana çıktığı bu dönemle modernist siyasetin ve toplumsal yapının değişimine de tanıklık edilmekteydi. Bu durumun sanat üzerinde etkisinin olması kaçınılmaz olmuştur (Kahraman, 2005: 172-190).

---

<sup>131</sup> Bülent Çaplı ve Can Dündar'a (1995: 1376) göre: "Türkiye'de gelmiş geçmiş siyasi iktidarlar, radyo ve televizyondan kendi siyasalarına muhalif kesimlerin ya da 'zararlı' ideolojik görüşlere sahip grupların yararlanması endişesiyle, izleyici ya da dinleyicilerin doğrudan katılımlarına her zaman için karşı çıkmışlardır. Türk televizyon sisteminde, yayın kurumlarının ülkenin siyasi istikrarı ve ulusal birliği açısından önemli görevler üstlendiği düşünülmüştür. Bu nedenle de özellikle TRT Kurumu'nun izleyicilerine karşı sorumluluğu hep bu çerçeveden değerlendirilmiştir."

1980'li yıllarda sanat dünyasında, farklı medeniyetlere (Afrika, Asya gibi), etnik etkileşimlere ve çok kültürlülüğe yönelim artmıştır. Mültivizyon, video sanatı ve bilgisayar destekli sanatsal işler yaygınlaşmıştır. Bu yıllar ayrıca büyük şirketlerin sanat dünyasına el atmaya başladıkları yıllar olmuştur (Yapp, 2005(a): 192). Artan iletişim olanakları ile birlikte bu yıllarda, bir önceki dönemde başlayan sanat piyasasının küreselleşmesi ve bir endüstri haline gelişi daha da artarak devam etmiştir. Sanat, büyük organizasyonların, etkileyici gösterilerin bir parçası haline gelmiştir. Sanat prestij kaynağı olmayı aşmış, dönemin ruhuna uygun olarak yüksek kâr getiren bir araç olmuştur (Turay, 1995: 602). Şirketlerin, sanat ve kültür üzerindeki etkilerinin görüldüğü yıllardan sonra, şimdi de sanat ve kültür alanına daha etkin katılmak amacıyla ekonomik güçlerini kullanmaları, 80'ler itibariyle artmıştır. Şirketler, sanatı ekonomik bir yatırım, imaj güçlendirme, reklâm ve halkla ilişkiler stratejisi olarak kullanmaya başlamışlardır. Özellikle İngiltere ve Amerika'da Thatcher-Reagan ikilisinin uygulamaya başladığı özelleştirme, özel hamiliği teşvik eden uygulamaları giderek tüm dünya çapında uygulanır hale gelmiştir.<sup>132</sup> Şirketler, sanat müzelerini kontrolleri altına almaya başlamışlardır. Dolayısıyla bu kurumların işleyiş biçimlerini değiştirmişler ve şirket mantığı ile yönetilir hale getirmişlerdir. Bu durum sadece sanat kurumlarını etkilememiş, sanat takipçilerinin kurumlar ve içerdikleri sanatı anlayış biçimlerini de değişime uğratmışlardır. Sanat eserlerinin şirket binalarında sergilenmesiyle birlikte, sanat mekânı algısını değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda çağdaş sanat söylemini de yeniden inşa etmişlerdir (Wu, 2005: 25-424-466-467).

Bu yıllar, müzecilik, galericilik ve sergileme<sup>133</sup> anlayışlarında da değişimlerin olduğu bir dönemdir. Sonnabend Gallery (New York), Musée d'Orsay (Paris),

---

<sup>132</sup> Chin-tao Wu, şirketler ve sanat üzerindeki etkilerinin değişmeleriyle ilgili şu tespitleri yapmaktadır: "Ronald Reagan 1981'de, Margaret Thatcher ise 1979'da iktidara geldi; her ikisi de yönetimlerinde kamu harcamalarının daraltılmasına ve özel sektörün genişletilmesine ağırlık verdiler. Siyasi programlarındaki özelleştirme politikası, ABD'de ve İngiltere'de ekonomik ve sosyal yaşamın her alanında devletin rolünü yeniden tanımlamakla kalmadı, her iki ülkenin kültür dünyasını da sardı. Daha önceki sosyal demokrat/liberal yaklaşım, yani her türlü kamu hizmetine olduğu gibi sanata erişimin de her yurttaşın temel hakkı olduğu ilkesi, şiddetli bir meydan okumayla karşı karşıya kaldı." (Wu, 2005: 86).

<sup>133</sup> Dönemin öne çıkan sergilerine baktığımızda, 1980 Venedik Bienali, postmodern mimari gelişimlerini ele aldığı "Geçmişin Durumu" sergisini düzenledi, 1981'de İngiltere'de Londra Royal Academy'de "Neo-Ekspresyonizm: A New Spirit in Painting/Resimde Yeni Ruh", 1982'de Berlin'de "Zeitgeist/Zamanın Ruhü", New York MOMA'da "Genişletilmiş Duyarlılıklar: Çağdaş Sanatta Homoseksüel Duruşlar", 1984'te New York Yeni Çağdaş Sanat Müzesi'nde "Farklılık: Temsil ve

Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid) örneklerinde görüldüğü üzere, kendini yeni ve çağdaş müze olarak tanımlayan müzelerin ve uluslararası bienallerin sayısı artmaya başlamıştır. Küratörlük bir kurum olarak önem kazanır hale gelmiştir. Sanat eserlerinin satışına ve tüketilmesine yönelik galericilik anlayışına uygun yeni galerilerin yaygınlaşması da karşımıza çıkmaktadır.

1980'lerde öne çıkan sanat akımı olarak Neo-ekspresyonizm/Yeni dışavurumculuk gösterilmektedir. Almanya, İtalya ve Amerika'da hızla yayılan yeni dışavurumculuk, özellikle Alman ve İtalyan sanatını kavramsallaştırmak için kullanılmıştır. Ekonomik krizler, politik gelişmeler ve terör olayları sanatçıları dışavurumcu anlatıma yöneltmiş, duygu, büyü, bilinçaltı ve tinsel temaları ele aldıkları eserler üretmişlerdir. Yaşanan hızlı değişimlere dönemin sanatçı kuşağının verdiği tepkiler ve modernizmden postmodernizme geçişi temsil eden yeni dışavurumculuk, minimalizmin kural ve sınırlandırmalarına, kavramsal sanatın soğukkanlı ve mesafe koyan tutumuna karşı çıkmışlardır. Bu karşı duruşa uygun olarak da geleneksel biçimlere, tuval resmine ve yontulmuş heykellere yönelmişlerdir. (Yasa-Yaman, 2012: 106).

Uluslararası sanat ortamı bir yandan bireysel bir yapıya sahipken, bir yandan da değişen dünya düzeninin etkilerine açık bir durumdadır. Daha önceki yıllarda kendisini göstermeye başlayan, klasiğin reddi ve yeni arayışlar bu yıllarda artarak devam etmiştir. Önceki sanat anlayışları ve yöntemleriyle hesaplaşma ve reddetme öne çıkan bir tavır olmuştur (Turay, 1995: 602). Bu dönemin eserlerinin uzlaşmadan yana olmayan, uzlaşmayı da bünyesinde barındıran bir eleştirel itirazı içermeleri, 1980'ler sanatının dinamizmini göstermekte ve bu dönemin yapıtları zaman, mekân, kimlik üzerine yeni bakışları ortaya koymaktadırlar (Kahraman, 2007(a): 10). Kahraman'a (2005: 190) göre:

---

Cinselliğe Dair" ve New York ve Rotterdam'da grafiti sergilerinin düzenlendiğini görmekteyiz. 1988'den itibaren, gayri resmi sanatçı birlikleri ve organizasyonlarla Sovyet sanatı Amerika ve Batı Avrupa'da sergilenir hale gelmiştir (Yasa-Yaman, 2012: 104).

1989'da düzenlenen Magiciens de la Terre/Yeryüzü Büyücileri (Centre Geroges Pompidou ve Grande Halle de la Villette, Paris) Sergisi'nde Avrupa dışındaki sanatçılara ve sanata yer vermesiyle, uluslararası sergilerde yeni bir biçim yaratma iddiası ve yarattığı tartışmalarla öne çıkan bir diğer sergi olmuştur (Kortun, 2014(b): 39).

“Bu noktada ortaya çıkan sanat ise iki ayrı yatakta akmıştır. Bir yanda, merkezdeki sert çekirdek (nucleus) özelliklerine sahip bir modernizmin görsellik düzeyinde ulaştığı en uç oluşumlar söz konusudur. Bana göre, minimalizmin ve özellikle Daniel Buren’in çıkışlarıyla kendisini gösteren bu anlayış ‘püriten’ ve ‘steril’ modernizmin ulaşabileceği en son noktayı temsil etmiştir. İşte tam bu aşamada, ‘tavır alan’, gündelik gerçeklikle ve ‘sokak’la bütünleşen bir ikinci damar işlemiş ve öylelikle öteki yatakta gelişmeye başlamıştır. Çağdaş sanat diye tanımladığım bu alanda gelişen etkinlikler bütünüdür.”<sup>134</sup>

Türkiye’de ise 12 Eylül darbesi<sup>135</sup> ve ardından gelen liberal ekonomik uygulamalar, toprağa bağlı taşra zenginlerinin, şehir kökenli burjuvaya evrilmeleri

<sup>134</sup> H. Kahraman, bu gelişmelerin izini şu şekilde sürmektedir: “1980’lerin tuval resmine, dolayısıyla konvansiyonel form tercihlerine getirdiği son büyük çıkıştan sonra, çok anlaşılabilir nedenlerden ötürü, gelişen ve artık Çağdaş Sanat diye adlandırılan yeni bir hamle, iki önemli açılımı beraberinde getirdi: sanat yapıtı hem çok farklı bir toplumsallık bağlamına oturuyor, hem de kültürel olanla çok farklı bir ilişki kuruyordu. Kökleri Duchamp-Klein-Beuys’ta olan bir gövde bambaşka dallar, damarlar geliştirerek bu çağda yeni yataklar açmıştır kendisine. Bu süreci daha soyut bir düzeyde Kosuth beslemiştir. Buna bir de bizde hiçbir zaman yeterince ele alınmamış 1960’lar Minimalizmini eklemek gerekir. Ne var ki, 1980 sonrasında Post-modern oluşumları bu modernist bağlamı kırmayı bir öncelikli hedef olarak belirlemiştir. Modernizmin ayıklamacılığına dayanan tavır karşısına eklektisizm, sterilizasyona dayanan anlayışına karşı kiçe açılan bir iştah, minimalist üslubuna karşı maksimalizmle çıkan Post-modern bünye, bu özelliklerine rağmen modernitenin sanat yapıtını bilgi nesnesi haline getirme girişimlerine ne uzak durdu ne de kendisini yabancı hissetti. Hatta onu iki farklı bağlamda daha da geliştirdi. Bunlardan ilki, 1980’lerde son büyük çıkışı yapan ve özellikle Fransız kökenli maitre penseur düşüncesinin Dekonstrüksiyonizm genel başlığı altında ortaya çıkışıydı. Yapısalcılığın doyum noktasına erişiminden sonra Foucault, Deleuze, Lyotard, Baudrillard yepyeni bir dizi değerlendirmenin kapısında duruyorlardı, birçoğu 1970’lerde yazılmış yapıtlarla. İşin ilginç yanı bu düşünürlerin yapıtlarının ve düşüncelerinin kıta Avrupası’nda değil ABD’de yankı bulmasıydı. Bu, New York’un Avrupa’dan ikinci hırsızlığıydı. Bu yeni düzey kendisini o büyük cümleye hapsedmiş olan bir dizi gerçekliğin özgürleştirilmesiyle ifade etti. Beden, kimlik, aidiyet, coğrafya, mekân, tarih, bellek bunların başında geliyordu. Büyük bir patlama yaşandı. İkinci olgu, 1970’lerin her şeyi açıklamaya yeltenmiş büyük anlatısı Marksizmin yerine Kültürel Çalışmalar yaklaşımının almasıydı. Marksizmi de kuşatacak biçimde sivrilen bu yeni yöntem, bir yanıyla yapısökümüne dayanırken en genel anlamda da bir başka önemli kavramı gündeme getirdi: disiplinlerarasılık (interdisciplinarity).” Kahraman, bu kavramlara, temsil, küratörlük kavramlarının da eklenmesi ile bugünkü güncel sanatın genel yapısının anlaşılabilirliğini belirtmektedir (Kahraman, 2005: İkinci Baskıya Önsöz, xiii-xiv).

<sup>135</sup> Nur Koçak, “Bir Bilanço: 80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi” sergisi ile ilgili düşüncelerini aktarırken 1980’ler dönemi olayları ve sanatı ile ilgili şu tespitleri yapmaktadır: “‘Bir Bilanço: 80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi’ sergisi bu başlığın altını cömertçe doldurup beklentilere fazlasıyla yanıt veriyor. Karşı Sanat Çalışmalarına adım attığınızda kendinizi önce galerinin uzun koridoru boyunca yerleştirilmiş tarih çizelgesi önünde buluyor; 2 Ocak 1980-28 Aralık 1989 arasında siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel olaylarını izlerken zaman tüneline girmiş gibi oluyorsunuz. 80’li yıllar, kısaca ‘sağ/sol çatışması’ olarak nitelenen olaylarda her gün 25-30 kişinin yaşamını yitirdiği (Öldürülenler arasında eski Başbakanlardan Nihat Erim ve DİSK eski Genel Başkanı Kemal Türkler de var!..) ama 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle bu tür olayların bıçakla kesilmişçesine bitiverdiği çok dramatik bir başlangıç yapıyor. Askeri darbenin ardından, bu kez, gözetim altına almalar, idamlar,

gibi değişimler, sanatı da etkilemiştir. Dönemin ekonomik özelliklerine denk düşen bir resim piyasasının oluşması yanı sıra, galericilik<sup>136</sup>, sponsorluk, çağdaş sanat müzesi, İstanbul Bienali, müzayede, sanat fuarı, sanatçı ve resim eleştirmenlerinin örgütlenmesi, katalog yayınlanması, sahte resim, koleksiyonculuk gibi kavramlar etrafında daha önce görülmemiş bir tartışma ve gelişim zemini oluşmuştur. (Sönmez, 1995: 1100).<sup>137</sup> Kısacası, 1980'lerin ilk yarısı, dönemin ekonomik ve politik gelişmelerinin ruhuna uygun olarak, özel ve banka destekli galerilerin, kültür merkezlerinin açıldığı, özel sektörün sponsorluk yaptığı sergilerin düzenlendiği, katalogların hazırlandığı, yeni zenginlerin ve bankaların büyük koleksiyonlar düzenledikleri, yani yerli sermayenin ekonomik desteğinin etkisiyle sanat ortamının

---

cezaevinde döverek öldürmeler, kapatılan siyasi partiler, hapis cezasına çarptırılan parti başkanları, ASALA tarafından öldürülen Dışişleri mensupları dönemini yaşıyoruz. 8 Ekim 1980 Genel Nüfus sayımı sonucu 45 Milyonu geçtiğimiz ortaya çıkıyor. Bülent Ersoy'un müstehcen pozlar verdiği için tutuklanması istenen, Eurovision şarkı yarışmasında puan dahi alamadan sonuncu olduğumuz yıllar bunlar. İşte, birbirini izleyen pek çok sarsıcı olayla akıp giden bu çalkantılı dönem sanatta yansımaları nasıl bulmuş? Ya da bulmuş mu gerçekten? Bunu anlamak için zaman tünelinden çıkıp galerinin iç içe geçen odalarına yöneliyoruz, şimdi de.Yeni Figüratif Resim, Soyut Resim ve Heykel, Yeni Dışavurumculuk, Kavramsal Sanat ve Yerleştirmeler ana başlıkları altında toplayabileceğimiz dönemin sanatsal üretiminden özgün örnekleri bu odalarda buluyoruz. Sanatçıların bir bölümü dışları ve karabasanlarıyla uğraşırken bir başka öbek kimlik sorunlarına eğiliyor. Sanat yapma eylemini mercek altına alıp sanatın doğasını irdeleyenler de var aralarında. 80'li yıllar toplumsal açıdan ne kadar çalkantılıysa sanatsal açıdan da bir o kadar verimli. Dönemin önemli toplu sergileri Yeni Eğilimler (1977-1984), Günümüz Sanatçıları, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit, 1.ve 2. İstanbul Bienalleri (1987-1989) hakkında bilgi ve belgeler yine dönemin gazete kesikleri ile birlikte başka bir odada toplanmış." (Koçak, t.y.).

<sup>136</sup> 1970 ve 1980'ler denildiğinde karşımıza çıkan galerilerden bazıları şunlardır: Artizan, Armoni, Sanat Yapım, Artist, Doku, Nev, Tem, Urart, Siyah Beyaz, Maçka, BM, Baraz (Yılmaz, 2012: 21).

Necmi Sönmez'e (1995: 1107) göre 1983-1994 dönemine Maçka Sanat Galerisi, Galeri Nev Galeri BM damgasını vurmuştur. "Maçka Sanat Galerisi, etkinliklerinin ilk on yılında (1976-86) Adnan Çoker, Mübin Orhon, Sabri Berkel, Füreya, Altan Gürman, Aliye Berger başta olmak üzere farklı eğilimleri temsil eden sanatçıları sergilemiştir. 1986'da Sarkis'in Çaylak Sokak sergisiyle kavramsal sanatı sergi programına alan ilk galeri olmuş ve etkinliklerini bu çerçevede açtığı Füsun Onur (1987, 1991, 1995), Ayşe Erkmen (1989, 1995)" sergileriyle birlikte sistemleştirmiştir.

"Galeri Nev İstanbul ve Ankara'da açtığı sergilerinde Çağdaş Türk Resmi'nin etkili olan 'üç kuşak' anlayışına göre gelişen, nitelikli katalog ve özgün baskılarla desteklenen bir strateji geliştirmiştir.Selim Turan, Hakkı Anlı, Abidin Dino, Mübin Orhon, Nejad Devrim, Tiraje'den oluşan ilk kuşak, soyut sanatın ülkemizdeki nitelikli temsilcileridir. Mehmet Gülerüz, Utku Varlık, Alaettin Aksoy, Komet'ten oluşan orta kuşak, 1960'lardan itibaren figür olgusunu farklı anlayışlara göre yorumlamıştır. Genç kuşak ise Canan Tolon, Serdar Arat, Hale Tenger,Mithat Şen gibi etkinliklerini 1980'lerden sonra ortaya çıkaran sanatçılardır."

"1984-1990 arasında ağırlıklı olarak genç sanatçıların sergilerini açan Galeri BM, 1990 yılında etkinliklerini her türlü ticari ilginin dışına kaydırarak çağdaş sanatın Türkiye'de tanıtılmasını hedefleyen BM Çağdaş Sanat Merkezi'ne dönüştürmüştür."

<sup>137</sup> Zeynep Yasa-Yaman'a (2012: 110) göre: "1980'lerde giderek Türkiye'de sanat devletin değil, kurumların ve galerilerin yönettiği bir alan haline geldi, koleksiyon isteği ve buna bağlı olarak koleksiyonculuk artış gösterdi. 1980'lerin başından itibaren galericilerin ve koleksiyonerlerin desteklediği sanatçılar ve topladıkları yapıtlar, 1986-1989 yılları arasında düzenlenen bienellere katılan sanatçılar, tartışılan kavramlar ve gösterimler de bu yaklaşımı destekler niteliktedir."

hareketlendiği yıllar olmuştur (Altındere, 2007: 5).<sup>138</sup> 1980 sonrasında başlayan küreselleşme sürecinin ürünü olan kültürün özelleştirilmesi, Türkiye’de çağdaş sanatın gelişmesine etki eden gelişmelerden birisi olmuştur. Sermaye sahipleri, lüks tüketim malları ile zenginliklerini göstermenin yanı sıra, sanata yaptıkları yatırım ile de bunu sürdürmüşlerdir. Zenginlerin hem kâr hem de prestij aracı olarak sanata yönelmeleri ile sanat, devletin müdahaleleri sonucunda edindiği kutsallık ve ciddiyetten uzaklaşarak, yeni bir kurumsallık içerisine girmiştir. Bu da sanat ile serbest piyasa ekonomisinin ilkelerinin iç içe girmesine neden olmuştur (Su, 2012:

---

<sup>138</sup> Levent Çalıkoğlu’nun, Galeri Nev’in kurucularından Haldun Dostoğlu ile 19 Haziran 2007’de yaptığı konuşmada yönelttiği, 1980’ler ve sonrasında yaşanan ekonomik canlılığın (yapay olup olmadığı tartışılan), serbest ticaretin ve kapitalist anlayışın galericilik işine nasıl bir katkısı oldu? Sorusuna, şu yanıtı almıştır:

“Doğrudan katkısı oldu. 24 Ocak kararları vardı ya, o kararlar Türkiye’nin iktisadi hayatını belirleyen, bugün hâlâ yaşamakta olduğumuz sonuçları belirleyen nokta orası. Serbest piyasa ekonomisi dolayısıyla müteşebbislik ruhunun gelişmesi, insanların daha ‘özgür davranma’ eğiliminin artması, o yılların özelliği idi. Belki de beklenmedik olan şey şuydu: Bir yandan 12 Eylül ve ardından yaşanan karanlık günler ve bu karanlık günlerden çıkmaya çalışanlar, öte yandan da 24 Ocak kararları, serbest piyasa ekonomisi ve müteşebbislik ruhu. Birbirleri ile kenetlenmiş gibi gözükken bu iki şey, birbirleri aleyhine çalışmaya başladılar. Yani şunu demek istiyorum: müteşebbislik ruhunun gelişmesiyle, 12 Eylül öncesi Türkiye’sinin 70’den 80’e olgunlaşan nesli kendine yeni bir alan buldu. Bir sürü iş adamı çıktı. 80 öncesi siyasi arenanın ta göbeğindeyken 80 sonrası kimileri Özal’ın prensi oldu. Sanat, insanların kendini özgürce ifade edebileceği daha doğrusu toplumu dönüştürücü, topluma müdahale edici, önerilerde bulunucu alanlardan biriydi. Bir sürü sanatçı da o yıllarda bugünün, şu anda içinde bulunduğumuz yılların, sanat arenasındaki en önemli isimleri diye sayabileceğimiz isimleri tam o günlerde yetiştirmeye başladı.” (Çalıkoğlu, 2008: 298).

Yahşi Baraz ise şunları söylemiştir: “Benim görüşüm 1980’den sonra Türkiye’de sermaye birikimi, işadamlarında bir rahatlama oldu. Biz o yıllardan sonra daha rahat bir çalışma temposuna girdik. İlk koleksiyonerler de 1984’den sonra başladı, sanat ilk defa gerçek anlamda alınıp satılır oldu. 1980’ler bu anlamda bir gelişme dönemidir.” (Aktaran: Şenkul, 2012).

Beral Madra’ya göre sanat eserlerinin (özellikle resim söz konusu olduğunda) tüketim nesnesi haline gelmesinin nedenleri şunlardır: “Birinci koşul piyasa ekonomisine geçiş, sermaye birikimi, özel galerilerin “iş” dünyası içinde yer alması. İkinci koşul, sanatçıların bağımsızlaşması ve ressamlığın serbest pazarı olan bir mesleğe dönüşmesi. Üçüncüsü de kırdan kente göç edip, sınıf atlamayı başaran kesimlerin kendilerine sanat yoluyla kimlik edinmeleri. Dördüncü koşul, uluslararası iş dünyası içine girenlerin Batı burjuvazisi ve “yuppi” sınıfını taklit etmeleri. Beşinci koşul, resim alım satımının kara para aklamada iyi bir yol olması; yani sonuçta, “bana babamdan kaldı” filan demek...

Düşünüyorum ki, bu insanlar bu resimleri alırken bir “haz” da duymuş olmalı; güzel bir şeye sahip oldukları için mutluluk duymuşlardır. Ne ki, bu bilgisiz insanın “nostalji”sinden başka bir şey değildi ve ’80’li yıllarda “güzel”in çoktan sonu gelmişti ve Yeni-Dışavurumcular, Minimalistler, yerleştirmeciler büyüsü bozulmuş dünya için yeni yorumlar üretiyordu.” (Aktaran: Şenol, 2005).

N. Sönmez’e (1995: 1100) göre: “Serbest piyasa rekabetine paralel olarak gelişmeye başlayan ‘resim piyasası’, Türk resminin metalaşması sürecini başlatarak 1980’li ve 90’lı yıllara damgasını vuracak olan temel özelliklerin gündeme gelmesine neden olmuştur. Bu metalaşma sürecinin karakter rolü, galericiler, sanatçılar ve eleştirmenlere değil, edindiği ekonomik gücü dışarı vurmak isteyen Türk burjuvazisine aittir. Sanat yapıtının maddi değişim değerinin ön plana çıkması, İstanbul’da özellikle 1970’li yıllardan itibaren kurulmaya başlayan özel galeriler sayesinde olmuştur.”

Süreyya Su bu durumu şu şekilde açıklar: “Böylece 1980’lerden itibaren devam eden süreçte Türkiye toplumu hızla tüketim kültürüne entegre olmuştur. Tüketim kültürü, yalnızca insanların gündelik hayatıyla ilgili, maddi ihtiyaçlarına hitap eden her türlü maddeyi ve hizmeti metaa dönüştürmekle kalmaz, manevi ihtiyaçlarına hitap eden her türlü kültürel ve sanatsal üretimi de metaa dönüştürür. Para ekonomisinin egemenliği altına girmiş tüm toplumlarda olduğu gibi Türkiye toplumunda da her şey tüketime sunulur hale gelmiş ve endüstrileşmiştir.” (Su, 2012: 217).



221-222).<sup>139</sup> Ayrıca servetin hızla ve kolaylıkla el değiştirdiği bu spekülâtif ekonomi yıllarıyla birlikte, kültürel birikim toplumsal farklılaşmanın daha meşru bir belirleyicisi olmaya başlamıştır (Yardımcı, 2005: 124).<sup>140</sup>

1980'leri bir kırılma noktası olarak gören Orhan Koçak, cumhuriyet öncesinde ve cumhuriyetin ilk yıllarında öncelikli olan, 1960'larda ise biraz daha geri çekilen "Batı faktörü"nü, küresel sanat pazarı şeklinde bir kez daha öne çıktığını belirtmektedir. Bu kez, Türkiyeli sanatçılar bir öğrenci olarak değil, aktif bir oyuncu olarak uluslararası sanat alanına çıkmışlardır (Koçak, 2008: 30).<sup>141</sup>

Değişen ekonomik yapının bu etkileri dışında, Ali Akay'ın (2008) bir konuşmasında dile getirdiğine göre "darbe sonrasında Türkiye'de sessizlik üzerine oturan edebiyat şiir dünyasının, kendisini darbenin baskısını daha az hisseden plastik

---

<sup>139</sup> Süreyya Su, bu gelişmelerin, çağdaş sanatın gelişmesine etkisini ve içerdiği yapının eleştirel dile etkisini şu şekilde açıklamaktadır: "Uluslararası bienaller ve sergiler, özel müzeler, küratörler, müzayede evleri, sanat yayınları, eleştirilenler ve sponsorlar tarafından işletilen bu süreçte özellikle çağdaş sanatın gelişmesi için gerekli olan düşünsel, prosedürel ve teknik altyapı oluşturulmuştur. Bu bakımdan çağdaş sanat her ne kadar muhalif ve eleştirel olduğunu iddia etse de kendisini var eden ve yükselten politik ve ekonomik şartların neo-liberal serbest piyasa kurallarınca yönlendirilmesinden tamamen bağımsız olduğu söylenemez. Nitekim Türkiye'de çağdaş sanatın gelişmesine katkıları yadsınamayacak olan, İstanbul'da bazı finans kurumları ve müzelerin, organize edilen fuar ve bienallerin kürselleşmeyle ortaya çıkan kültür endüstrisinin önemli birer parçasını oluşturdukları da göz ardı edilemez." (Su, 2012: 222).

<sup>140</sup> Erden Kosova, Türkiye'de neoliberal ekonomi uygulamaları ve sanat ortamı üzerine şu tespitleri yapmaktadır: "80'li yıllarla başlayan neoliberal düzenlemelerin, dış dünyayla bağlantıya geçebilmeyi kolaylaştırdığı söylenebilir. Sanatçıların kuramsal açılımlarının, belki de yurda giren yabancı yayın ve kaynakların artmasıyla ilgili olduğundan bahsedilebilir. Ama tabii ki hesapsız bir dış borçlanma, elde olan sosyal güvenlik sistemlerinin deregülasyonu ve üst üste yaşanan krizler pahasına yaratılmış bu ekonomik büyüme. Cepten çıkarılan paralarla yapılan işlere, bütçesiz biçimde gerçekleştirilen sergilere yansıdı bu yoksunluk durumu ama belki de İstanbul'da ortaya çıkan enerjiyi koşullayan durum tam da buydu." (Kortun ve Kosova, 2014: 16-18).

<sup>141</sup> Beral Madra, sanat pazarı ile ilgili şu tespitleri yapmaktadır: "80'li yıllarda, başka yerlerde olduğu gibi sanat pazarı bir canlanma yaşadıysa da bu sanat yatırımı bilgiden, öngörülü bir planlamadan ve uygulamadan yoksundu. Yerel sanat pazarı, sanatçının içe dönük durumunda bir açılma yaratmış olabilir, ancak ona uluslararası rekabet içinde yer alma olanağı veremedi. 1980'lerde 'patlama' gibi görünen resim pazarı erken modernizmin birinci ve ikinci sınıf resimlerinin elden ele satıldığı, kaynağı belli olmayan paranın aklama alanı olarak kullanıldığı bir pazardır. Kentsel ya da kırsal kesim kökenli resim koleksiyoncusunun zevki ve resim görgüsü aynıdır ve genellikle herhangi bir şeyi temsil eden resim beğenilmektedir."

Ve şunları eklemektedir: "O döneme gelene kadar sanatçılar ve aydınların siyasetçileri ve iş dünyasını sanatın topluma eşik atlattırarak nitelikleri, bağımsızlığı, tanıtım gücü açısından ikna edemediği açıktı. Sanatı düşünce üretiminin kaynağı olarak benimsemeyen Türkiye, çağdaş sanatlar alanında dünyada olup biten merkez-çevre tartışmalarına, Avrupamerkezciliğin eleştirisine, küresellik konusunda yürütülen tartışma ve projelere de katkı sunamamıştı. Ne kuramsal açıdan ne de yapıt üretiminin gösterilmesi açısından, bu forumlarda, devlet, yerel yönetimler ve iş dünyası tarafından desteklenmeyen sanatçılar, üretimlerini güncelleştirdikleri halde, kendilerini yeterince gösteremediler." (Madra, 2005).

sanatlara doğru çekmesi plastik sanatların siyasallaşmasına” yol açmıştır. Bu toplumun her kesiminde görülen baskının, sanatçılar üzerinde de hissedilmesi ve işlere yansımada görülebilmektedir. Güncel sanatın dönemin sorunlarıyla doğrudan ve radikal bir şekilde uğraştığını, alışla gelmişin dışında alternatif bir alan açtığını söylemek mümkündür (Evren, 2011: 19).

Batı’daki değişimlerin ülke üzerinde her alanda hissedildiği, askeri darbenin etkilerinin yaşandığı, sanat ve kültürün, bütün öteki siyasal, ekonomik ve kültürel olgulara benzer olarak, serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte bağımsızlaştığı ve özelleştiği, sanat üretiminin biçimsel ve ideolojik kutuplaşmalardan uzaklaştığı (soyut ve figürlü resim ayrımı ya da toplumsal ve estetik ayrımı) ve kitle kültürü<sup>142</sup>, tüketim kültürü, güncel yaşam pratikleri ile etkileşime girildiği bir dönem olarak 1980’leri görebiliriz (Madra, 2007: 28).

Madra’ya (2005) göre 1980’li yıllardaki sanatı ve kültürü iki bölümde incelemek gerekmektedir. İlk “kuramsal irdelemeler, geçmişle ve şimdiki zaman sorunlarıyla hesaplaşma, modernizm ve post-modernizm arasındaki geçiş dönem sorgulamaları ve geçiş/kopuş sürecinin yaşanması”nın ele alınması, sonrasında da “uluslararası sanat ortamına eklemlenme yönünde kuramsal ve uygulama çalışmaları”nın üzerinde durulması gerekmektedir.

Buna göre 1980’li yıllardaki değişimin kökeni klasik modernden kaynaklanan yeni bir dil olmaktan çok, toplumsal, kültürel, siyasal olayların sonucu ortaya çıkan yeni bir durum değerlendirmesinin ürünüdürler. Burada yeni bir bilinç söz konusudur. “Büyük, küresel, çokuluslu ve merkezsizleşen bir iletişim ağının varlığı ve bu ağın karmaşık yapısını algılama sürecine giren yeni bir bilinç”tir. Sanatçı ise bu iletişim ağının algılanmasına yardımcı olan bir aracı konumundadır. Bu yıllarda

---

<sup>142</sup> U. Tanyeli’ye (2003: 115) göre: “Türkiye’de kitle kültürünün evriminde ilk evre 1950’ler eşiği ise amblematik başlangıcı radyo-TV üzerindeki yayın tekelinin kalkışı olan geç 1980’ler ikinci evreyi oluşturur. Dönemi karakterize eden yüksek sanat-kitle kültürü yarılmasının yeni biçimidir. 1950-’85 arasındaki yüksek kültür-kitle kültürü yarılmasının birinci parçası neredeyse yok denecek kadar cılızken, ’85 sonrasında her iki parça da önceki dönemlerde görülmemiş bir enerjiyle ürün vermeye koyulur. Yazılı, görsel ve sözlü basın tüm denetimlerden kurtulur ve kültürün metalaşması süreçlerini iştahla yaşamaya başlarlar. Yüksek kültür ve sanat nihayet üzerindeki eski Büyük Gelenek vesayetini atar. Öte yandan da önceki dönemlerde yoksun olduğu bir toplumsal zemin bulur. Artık onun ürünlerine talep yönelen toplumsal gruplar vardır. Metropoller, özellikle de İstanbul bir sanat galerisi patlaması yaşar. Aynı patlama müzikten mimarlığa her konuda yaşanmakta olduğu söylenebilir.”

sorunlar ve tartışmalar resim çevresinde ele alınıyor olsa da; değişimin izleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanatın tanımı, gerekliliği tartışılmıştır. Ayrıca “Batı’dan gelen etkiler sorgulanmaya, Batılı sanatçıların tavırlarını açıkça benimseme ve örnek alma başlamıştır. Yakın geçmişle bağları koparma, uzak geçmişe yönelme isteği vardır. Yapıt üretimi gelenek/yenilik, koruma yenileştirme, kitle kültürü/yüksek sanat, ilerleme/tepki, sağ/sol, ussallık/usdışılık, geçmiş/gelecek, modernizm/gerçekçilik, soyutlama/temsiliyet, avangard/kitsch gibi karşıtlıkların gerilimi içindedir; alışlagelmiş çözümlerden uzaklaşmış, kesin tercih yapma diye bir zorunluluk ortadan kalkmaya yüz tutmuştur.” Yeni teknolojiler ve medyalara ilgi artarken günlük ikonografi, popülist ve anti entelektüel bir eğilim görülmeye başlanmış; üçüncül kültür, arabesk, kitsch ve pop müzik etkilerinden oluşan alt kültür, yüksek kültürün içine karışmaya başlamış kimi sanatçılar bundan beslenirken kimi sanatçılar da bu duruma karşı çıkmıştır.<sup>143</sup> Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ilişkinin yaygınlaşması ve derinleşmesi, modernizm ile post-modernizm arasındaki en önemli ayrım sayılır.<sup>144</sup>

Türkiye’deki zaman ile Türkiye dışındaki zamanın “eşzamanlı” hale geldiği tespiti bu yıllardan itibaren geçerli olmaya başlamıştır. Coğrafi-politik-ekonomik gelişmelerin sanatçıları, özellikle çağdaş sanatçıları etkileme durumu, Türkiye özelinde şu şekilde kendisini göstermiştir: “Yerleşmiş, oturmuş demokrasilerin, soğuk iklimlerin ve refah toplumlarının sanatı ile zayıf ve bozuk demokrasilerin, sıcak iklimlerin ve gelir dağılımı adaletsiz olan ülkelerin sanatı farklıdır. Türkiye bu iki türün ortasında yer almaktadır. Her yerde olduğu gibi, 1985’den sonra Türkiye’de

---

<sup>143</sup> Örneğin, Barbara Heinrich, Gülsün Karamustafa’nın işlerindeki kitsch öğelerle ilgili olarak şu tespiti yapmıştır: “Kitsch unsurların entegrasyonu sanat-dışı bir gerçekliği alıntılamaaktaydı ve yüksek kültürün, bütünselliğin ya da tarihsel kimliğin yitimine dair uyarılarda bulunmak gibi bir amaç taşıyamıyordu. Geçiş sürecine özgün durumları görselleştirmek, geleneksel ve modern olanın ilişkisi dahilinde oluşan aradalıkları betimlemek ve bu aradalık hallerine eleştirel-ironik ‘anıt’lar ithaf etmekte öncelikli olarak amaçlanan.” (Heinrich, 2007: 50-53).

<sup>144</sup> Esra Yıldız’a göre: “Klasik anlatıya, formalist sanat anlayışı, kavram ve teorilere karşı çıkan seslerin Batı’da en etkin olduğu, Fluxus, Happening, Kavramsal Sanat gibi hareketlerin/oluşumların başı çektiği 1950’li ve 1960’lı yılların sanata yeni bir boyut getiren anlayışının ardından, bu duruma paralel olarak 1980’lerde Türkiye’de çağdaş sanatta paradoksal bir özgürleşmeden söz edilebilir. Postmodernitenin merkez dışı kültürlerle meşruiyet tanınması ile birlikte özgünlük paradigması sanatın yapısal/kavramsal/teorik temellerini ve bu alandaki yaratıcılık iddialarını geri plana atarak farklı kültürlerin kendi meselelerini ön plana çıkartarak, “yeni”, “ilginç”, “çağdaş”, “güncel” değerler kazanmasına Batı ile eş düzeyde imkan sağlamıştır. Bu bağlamda Türkiye’de seksenlerden sonra ve özellikle 1990’larda sanatta özgürleşme duygusunun arttığı sanatçıların daha rahat oldukları gözlemlenebilir.” (Yıldız, 2008: 20-21).

de 'düşünsel göçebelik' ve 'gelenek ve şimdi' sanatçılar için belirleyici konular olmuştur.” Bu durum ve başka etkenler bir araya geldiği için Madra’ya (2005) göre sanatçının durumu karmaşıktır. Geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki gidip gelmeler sanatçı için üretkenlik kaynağı olması yanında göçebelik deneyimini oluşturmuştur. Sanatçının bu göçebeliği, Türkiye’nin çok yönlü kültürel yapısından da kaynaklanmaktadır. Türkiye, doğu-batı-kuzey ve güney yönlerinin özelliklerini içermekte ve bu yönlerle gerçekleştirilen alış-verişler göçebeliği inşa etmektedir. Bu çok yönlülük, sanatçının göçebeliğinin de çok yönlü olmasına yol açmakta ve bu durum sanat yapıtlarında bir yandan tutarsızlık, kararsızlık, güvensizlik olarak ortaya çıkarken, bir yandan da arayış, deneysellik, sorgulama olarak görünür olmaktadır. Ülke içerisinde görülen demokratikleşememe hali, insan hakları ihlalleri, ikiye bölünmeler (Türkler-Kürtler), terör olayları, ekonomik sorunlar (yüksek enflasyon vb.) toplumsal ve bireysel alanları etkilemiş, aydınlar, modernist, postmodernist, köktendinci, çoğunluk ve seçkin azınlık şeklinde parçalanmıştır. Bu yapı sanatçıları da etkileyerek, ikilimler yaşanmasına yol açmıştır. Sanatçılar içerisinde bazıları, olumsuzluklar karşısında ve ekonomik gerekçelerle yurtdışına gitmeyi ve göçebeliği tercih etmiştir. Ülkede kalanlar ise isyan etmek yerine<sup>145</sup>, yeni açılım arayışlarına girerek, epistemolojik değişimin başlatıcısı olmuşlardır. 1980’ler sanatçı ve aydınların düşüncelerini yenilemek gerektiği ve kültürler arası entegrasyon ve asimilasyon yerine farklı kültürlerin yan yana var olabileceği üzerinde durulmaya başlandığı bir dönem olsa da siyasal yapı henüz buna olanak vermemiş, ekonomik yapı ise özgün kültürel ürünleri tüketim nesnesine dönüştürmüştür. Sanat üretiminin uluslararası oluşu ya da küreselleşmenin bir parçası olduğu yeni yeni tartışılırken, uluslararası sanat ortamının her türlü farklılığı içine dâhil edip, kabul etmesine karşın, Türkiye’nin böyle bir durumu kabullenip kabullenmeyeceği soru işareti

---

<sup>145</sup> Vasıf Kortun, sanatçıların yaşam koşullarını olduğu gibi kabul etmesi ile ilgili şu tespiti yapmaktadır: “Türkiye’deki birçok sanatçının nezaketi, mazbutluğu ve yaşam koşullarını olduğu gibi kabul etmesi beni hep şaşırtan bir durum olmuştur. ‘Kul olma’ durumunu andıran bu davranış biçimi oldukça yaygındır ve entelektüel alana da yayılmış durumdadır. İnsanları depolitize eden ve vurdumduymaz hâle getiren 12 Eylül’ün buna neden olduğu söylenebilir. Ancak, bu 1980’lerin sonlarına doğru ortaya çıkan ve daha önceden görülmediği kadar beden sunumuna ve teşhirine temayüllü, zamanın Tan gazetesi gibi edepsiz bir yayınla örtüşen yeni sosyal sınıf olgusunu açıklamakta yetersiz kalır. Bu türden yayınlar, yeni bir kültürü üretirken aynı zamanda onu yansıtıyordu. Alçakgönüllülük ve utanç duygusu uçup gitmişti. Doğrudan siyasi katılım ortadan kalkmış ve narsisizm çağıyla kesişen bir çeşit bireysel siyasete geçilmişti. Bu iki üç cümle, askerî diktatörlükten Anavatan yıllarına geçişin özeti gibidir. Bu nedenle, yaşam koşullarını olduğu gibi kabullenmeyi darbenin bir sonucu olarak değerlendirmek eksik kalacaktır; bu durum çok daha derin ve güçlü bir olguya bağlı olabilir. Dolayısıyla, ‘Hep böyle miydi?’ sorusu meşru, ancak yanıtını bilmediğim bir sorudur.” (Kortun, 2014(c): 304).

oluşturmuştur. Eğitim alanında bir uluslararası iletişim programının oturtulamaması, farklılıkları canlı tutacak çokkültürlü bir sanat üretimi, anlayışı ve eğitiminin gecikmesine yol açmıştır.<sup>146</sup>

<sup>146</sup> Madra, Türkiye'deki sanatçının duruşunun karmaşıklığı ile ilgili şunları da eklemektedir:

“-2.Dünya Savaşına kadar, mitler, söylenceler, masallar, resimli kitaplar, fotoğraflar ve sinema bilgi taşıyıcılarıydı; bunlar düşünce üreticilerinin ürünleriydi, ve gerçek arayışının ana araçlarıydı. Medya öncesi düşüncede ideolojik örnekler, kalıplaşmış kavramlar/ günlük gerçeklerin dışına kayma, ütopyaların olumsuzluğu, düşüncenin bir görev olması gibi özellikler vardı. 2. Dünya Savaşından sonra bunların yerini medyalar almaya ve bilgi taşıyıcıları, düşünce temsilcileri olmaya başladı. Düşünce ve düşünmek yerine düşündüğünü ve düşünmeyi düşündüğünü göstermek önemli oldu. Medyaların gerçek üreticisi olmaya başlaması, medyalardan düşünce alınamaması, düşünce etkisi alınması durumu belirginleşmeye başladı. Medya sonrasında, eleştirel düşüncenin yerine medyaların öngördüğü gündeme yanıt veren güncel düşünce, tüketim kültürünün doğurduğu sığ düşünce öne çıktı. Bunların karşısında yer alan eleştirel düşünce ile bireysel yaratıcılığın temelini oluşturan, düş gücüyle birleşmiş düşünce gölgede kaldı. Medyanın tetiklediği düşüncenin egemen olduğu ortamda bağımsız düşünen insanlar ve sanatçılar, özgürlüklerini koruyabildikleri ölçüde, modernizmin öncülerinin yerine geçti. Medyalar kitleler adına/kitleler için konuşurken, bağımsız düşünen insanların diyalogu ayrıcalıklı bir durum oluşturmaya başladı.

-80'li yıllarda çağdaşlığın da yeniden gözden geçirilmesi gerekiyordu. Çağın gerçeklerinin bilincinde olmak, ortak dünya bilincine sahip olmak, bilim, teknoloji sanat birlikteliğine, bireysel sorumluluk ve yaratıcı düşüncenin önemine inanmak gibi modernizmden gelen çağdaşlık nitelikleri sürerken, birey olarak üstlendiğim işlevi dolduruyor muyum, ulusal çıkarlar ve gereklilikler ile küresel çıkarlar ve gereklilikler arasındaki konumum nedir, gibi sorulara yeni yanıtlar bulunması gerekiyordu. İnsanın karşıtlıklar/ikilemler arasındaki konumuna 'araya girme' (interposition) gibi yeni bir ad veriliyor, benîncinci ( egosentrism) - insanîncinci (antroposentrism), büyükevren (macrocosmic) - küçükevren ( microcosmic), kişisel bölge ( personal territory) - toplumsal bölge (social territory), hiper gerçek (dışdünya) - minimal gerçek (içdünya), içeyönelim- dışayönelim karşıtlıkları yeniden tanımlanıyordu. Bireyin durumu da yeniden tanımlanıyordu. Birey,

- kapitalizme hizmet ederek bireyliğini kanıtlayabilir, kapitalizm içinde bir kitlenin bir hücrelidir, yalnız başına var olamaz;

- iletişim- haberleşme- bilgilenme ağının içinde bir iletkendir; iletişimin kendisine yüklediği eylemi uygulamak zorundadır ve bu eylem onu öteki bireylerle ilişkiye sokmayabilir ve / veya sokmaz;

- iletgen olmasına karşın, ilişkin değildir; iletişimin gerçekleşmesini sağlar, iletişim ağının amacına hizmet eder;

-bir türden (homojen) değerler ve ölçütler olmadığı için çokkültürlü bir dünyada birey çeşitli kimlik parçalarından oluşmuş bir kimliğe sahiptir ve kimlikler zincirinin halkalarından birisidir;

-bir türden ve tekdüze bir dünyada / evrende yaşamadığının ve çokkatmanlı bir dünyada (çokevren) yaşadığının bilincinde olmalıdır, gibi saptamalar çerçevesinde gündeme geliyordu.

Bu sorunların, sorumlulukların/çelişkilerin ortamında toplumsal oyun kurallarının yeniden gözden geçirilmesi gerekliydi. Kurallar karar verenin aynası olduğu için bu değişimin ancak insanların değişmesiyle olanaklı olacağı açıktı. Akıl, muhakeme, davranış biçimleri değişmeli, post-modern söyleme göre toplum, geleceğe doğru giderken geçmişi geri aynasında izlemeyi öğrenmeliydi. Bu izleme iki yönde gerçekleşmeliydi: İçeyönelim ve dışayönelim. İçeyönelim kişiyi iki karşıt uca götürür: kendini izleme, gözlemlene ve aramaya karşın bir narsizm, bireysellik, çıkarıcılık, egoizm, yalnızlık oluşur. Dışayönelim de kişiyi iki karşıt uca götürür: açılım, keşif, fetih, inceleme, büyüme karşısında şiddet, yıkım, savaş oluşur. Post-modernizm bu karşıtlıklara geriye doğru öngörü (retrovision) gibi bir uzlaşma alanı öneriyordu. Retrovizyonun, bir nostalji olmadığı, içeyönelim ve dışayönelimdeki karanlık uçların ayırt edilmesine, günceli yorumlamak için geçmişteki ölçütleri araştırmaya yarayacağı, eski yapıyı çözerek, durgunluğu aşacağı ileri sürülüyordu.

-Yüzyıl sonu yaklaştıkça geleneksel çöküş ve kurtuluş görüşleri gittikçe ayrı ayrı 'her şeyin sonu geldi' duygusuna dönüşmüş; ideolojilerin, sanatın, toplumsal sınıfların, sosyal demokrasinin, sosyal devletin sonu geldi düşüncesi yaygınlaşmaya başlamış; küçük anlatılar büyük anlatılara yerine geçmiş ve bunların toplamı Modern-sonrası (post-modern) başlığı altında toplanmıştır. Modern-sonrası, uluslararası sanat ve kültür ortamında 60'lı yılların başından bu yana modernizmden kopuş sürecini tanımlıyordu. Resimde soyut dışavurumculuk, felsefede varoluşçuluk, romanda son temsiliyet uğraşları, filmde büyük adlar ve modern şiir yüksek modernin son olağanüstü biçimleri olarak

Diğer yandan Türkiye sanatında, Modern-sonrası üretim 1980'lerin ortalarından itibaren kendisini göstermeye başlamıştır.

“Modernin yüzyıllık geleneğinin bir biçimde tüketilmesi ve modernin kendine yeni açılımlar araması anlamına gelen bu süreç, Türkiye'de kendine özgü nitelikte - modernizmin tamamlanmamışlığı içinde - gerçekleşmeye başladı. Her şeyin sonu geldi duygusu Türkiye'de 80'den sonra yaşanmaya başladı. Modernden köktenci bir kopuş yaşandı mı sorusuna gelince, bunun yanıtı, Türkiye'de her yönüyle tamamlanmış bir modernizm yaşandıysa, bu modernizmle hesaplaşma da her yönüyle gerçekleşmiştir, yaşanmadıysa, hesaplaşma da tamamlanmamışlık içindedir, olmalıdır. Eğer, Türkiye'de Modern sanat sürecinde, söz gelimi 1920'lerle 1950'ler arasında, Konstrüktivizm, Dada ve Sürrealizm gibi evrensel yapıyı, toplumsal düzeni, bireyi ve bilinçaltını irdeleyen ve modernizmin belkemiği olan akımlar yaşanmamışsa, büyük ölçüde tinselliğe yatırım yapan dışavurumculuk ve toplumsal gerçekliğe yatırım yapan eğilimler yeğlenmişse, bu bir tamamlanmamışlık göstergesidir.”<sup>147</sup> 1970-1980 yıllarında sanat alanında

---

görüyor ve modernin bunların içinde kendisini tükettiği söyleniyordu. Bunu izleyen şeylerin ayrı türden (heterojen) görüngülerin ampirik ve karmaşık sıralaması (yan yana gelmesi, dizilenmesi) olarak adlandırılıyordu. Bu kopuş, her dönemde ortaya çıkan üslup ve moda değişikliklerinden ayrı bir olay mıydı, yoksa yeni bir açılımın başlangıcı mıydı? Bu soru sanat ortamının en önemli tartışmasıydı.” (Madra, 2005).

<sup>147</sup> 1980'lerde dünyanın birçok yerinde görüldüğü üzere, Türkiye'de de Yeni Dışavurumcu Resim yaygındır (Altındere, 2007: 5).

Gonca Sezer, “Bir Bilanço” Sergisi ile 1980'ler sanat ortamı ve Yeni Dışavurumculuk üzerine kendi sanat pratiği üzerinden şunları söylemektedir: “80'li yıllar üretimde olan sanatçı için şimdiki kadar farklı etkilere açık olmayan bir sanat ortamını içeriyordu. Yeni oluşumların önünde karşı çıkışlarıyla duran akademi hocalarının yanında bir de 12 Eylül 1981'deki darbe buna neden oldu. Benim için güncel olanı incelemek ve sanatımda bunun da zenginliğini yansıtabilme tasası ağır basıyordu. Varoluşsal kimlik arayışlarına denk düşen bu tarihlerde yeni dışavurumcu akım ben ve benim gibi bazı sanatçıları da etkiledi. Modernizmin bu yeni yüzü Türkiye'de kadın kimlik ve aidiyet konularını açığa çıkarmıştır. 80'li yıllar bir bilanço sergisinde tarihsel dizin ve bu ortam çevresinde yapılan üretimlerin göz önüne serilmesi Türk sanatının önemli bir evresini göstermesi açısından(modern sanat müzesinin somutlaştığı ortamda)biraz geçte olsa şimdi yapılabilen buna paralel giden olayların objektif bir gözle değerlendirilmesidir. Bunun önemi o zamandan bugüne gelişen doğal olarak içinde eleştirel gözünde bulunduğu sorgulama ve tartışma ortamını da getirdiği için değer oluşturabilir.” (Sezer, t.y.).

Solmaz Bunulday Hasgüler Yeni Dışavurumculukla ilgili olarak: “Sanatçıların üretimlerinde ise toplumsal olan ile bireysel arasında gelgitler belirlemektedir. Yoğun bir politik dönem yaşayan sanatçı, 1980'lere gelindiğinde topluma olan sorumluluğu ile bireyselliği arasında sıkışmış, kimliğini yitirme tehdidi altında olduğu hissine sahip, hızlı toplumsal değişimin yarattığı yabancılaşmayı yaşamaktadır. Bunu aşmanın yolu olarak dışavurumcu bir yol seçmiştir. Sanatçı, siyasal ve ekonomik sıkıntılarının neden olduğu toplumsal bunalımların da etkisiyle, kendiyi ve toplumsal olan ile bir hesaplaşmanın yolu olarak görmüştür, dışavurumcu tavrı. Bu tavırda sanatçı, öznel dünyasına yönelir

başlayan hareketlenmeler<sup>148</sup>, 1980'lere gelindiğinde daha da benimsenmiş ve yeni arayışların kaynağını meydana getirmiştir. Sanat türleri arasındaki sınırları kaldırma girişimleri disiplinlerarası denemeler, Batıyla eşzamanlı üretim, performans sanatının yaygınlık kazanması, teknolojik gelişmelerin fotoğraf ve video alanlarda sanatsal dile yerleşmeye başlaması ve sanatsal üretimin nesneye dayanmaya başlaması dönemin öne çıkan gelişmelerinden olmuştur (Ödekan, 2011: 359).<sup>149</sup>

Sanatın epistemolojisine (sanatın doğası, kaynağı, kapsamı vb.) odaklanan, yeni ifade biçimleri ve görsel teknolojiler üzerine deneyler gerçekleştiren, resim ve heykelin sınırlarını genişletmeye çalışan gruplar ortaya çıkmaya başlamıştır. Kendi koşullarını ve kaynaklarını üreten bir kaç sanat galerisi ve koleksiyoner, oluşan bu yeni durumu desteklemiş ve elde edilen bu destekle düzenli sergiler gerçekleştirmeye başlamıştır (Kosova, 2012: 32).<sup>150</sup> Çalikoğlu'na (2008: 8) göre:

---

ve sanat yoluyla bunu ifade etmeye çalışır. Bu bağlamda simgesel, örtük anlamların olduğu bir yaklaşım sergiler. 1980'lerde dışavurumculuk, başına aldığı yeni ekiyle anılmaktadır. Bu akımın en önemli sanatçıları, Bedri Baykam, Emre Zeytinoğlu, Kemal Önsoy, Hale Arpacioğlu, Fuat Acaroğlu gibi isimler kabul edilmektedir." tespitinde bulunmuştur (Hasgüler, 2012: 83).

<sup>148</sup> Semra Germaner, 1970-1990 arasındaki dönem için şu tespitlerde bulunmuştur: "1970'lerden sonra Türkiye'de toplumsal çalkantılar, özellikle politika ve düşünce alanında eleştirinin artması, geçmiş yıllara oranla daha çok sayıda Türk sanatçının Avrupa ve ABD'ye gidebilmeleri ve 1960 sonrasında dünya sanatının yeni nitelikler ve anlamlar kazanması Türkiye'deki sanat ortamını derinden etkilemiştir. 1970-1990 arası çeşitlilik içinde farklılaşmaların ortaya çıktığı, Doğu ile Batı'nın, modern ile geleneğin sorgulandığı, modern içinde yol ayrımının başladığı, sanatçıların bireysel ifadelerle yöneldikleri dönem olmuştur. Resim ve heykel sanatının olgun örneklerinin verildiği, boya geleneğinin devam ettiği bu yıllarda soyut ve figüratif çalışmalarda sanatçılar özgünlük ve kimlik sorunlarıyla ilgili çalışmalar, kırsal kesimden çok kentle, büyük kentin yaşantısıyla, tarihle, özellikle Osmanlı ve İslam dünyasının düşünce biçimleriyle ilgilenmişlerdir. Değişen dünya karşısında insanın durumu, içsel sorunlar yine bu yılların sanatçılarının ilgi alanı olmuştur." (Germaner, 2008: 14-15).

<sup>149</sup> Mehmet Yılmaz dönemin sanat ortamını şu sözlerle açıklar: "Sanatın başlıca sorununun yine kendisi olduğu inancından ötürü, sanata siyaset bulaştırılmasına iyi gözle bakılmazdı. Gerçi, sanatla siyasetin iki ayrı disiplin olduğu, birbirine karıştırılmaması gerektiği düşüncesi tek tek ülkelerin iç işlerinden bağımsız, modernist sanat estetiğine ilişkin bir eğilimdi; ama aynı zamanda, Türkiye'de o yıllarda her şeyi siyasetten arındırma stratejisiyle de uygunluk içindeydi. Önemli olan 'sanatsal gramer'di, 'plastik değerler'di. Sanatın saflığı, 'sanat dışı şeyler'le kirletilmese iyi olurdu. 'Sanat, sanat için' yapılmalıydı. Ressamlar boyanın, heykeltıraşlar öncelikle kütlenin macerasıyla ilgilenmeliydiler. Bu, sanatın özerk alanıydı. Konu olarak 'figür' tercih edilse bile, mümkün mertebe 'anlatı'dan, 'öyküleme'den, 'resimleme'den uzak durmakta yarar vardı. Çıplak ya da giyinik modelin kültürel, siyasal ya da cinsel kimliği sanatçı ve izleyici açısından önemsizdi. Figürden sonraki aşama 'soyutlama', son duraksa saf 'soyut' sanattı. Okullarda bu figür/soyut ikilimine dayalı model okutuluyor, piyasada bu anlayışla yapılan işler para ediyordu. Ana disiplin resim, en yakın takipçisi heykeldi. Fotoğraf, yerleştirme, gösteri ve video gibi yöntem ve disiplinlerde çalışanlar yok denecek kadar azdı. Bu tip işler galerilerde sergilenmediğinden, yok sayılıyordu." (Yılmaz, 2012: 36).

<sup>150</sup> Erden Kosova'ya (2012: 32) göre: "Modern sanat üretimi deneysel ve 'öncü' niteliği nedeniyle dikkate alınan ama yerel bağlamda o günün mevcut güç dengeleri içinde ikincil bir hazne olarak görülen bu alanın paranteze alınması, kendi çerçevesi ve dinamikleri içinde değerlendirilmesi ve bunun ötesinde farklı bir adla tanımlanması 1987 yılında ilki 'Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri'

“Serbest piyasa ekonomisinin işlemeye başlaması, galericilik sisteminin burjuva-koleksiyoner ile tanışması, özgünlük ve kişisel üslubun gerçekten ayırt edici kapitalist bir tercih oluşturması, sanatçıların sanat adına risk almaları ve genel beğenin dışında alternatif ifade biçimlerine yönelmeleri, başta Cumhuriyet dönemi olmak üzere her zaman için kendilerine biçilen “aydın sanatçı” rolünden sıyrılmaları, modern sanatın seçkinci ve belirli bir kültürel sınıf için geçerli olabilecek sanat tarzlarını dışlayarak farklı ifade olanaklarını araştırmaları hep bu dönemde gerçekleşir. Bir tavır ve karşı çıkış estetiği olarak sanat, bu dönemin sanatçıları tarafından bir özgüven ve varoluş sorunsalı olarak masaya yatırılır. Resim ve heykel dışındaki ifade ortamları bu dönemde gündeme gelir, malzeme ve obje odaklı bir sanat anlayışı, yerini, sanatın ne olduğuna dair ontolojik-düşünsel referanslara bırakır.”

Yine 1980’lerde Türkiye sanat ortamında bir hareketlenmenin başladığı, kurum dışı, kuruma karşı duruşların, eleştirinin ve etkinliklerin arttığı gözlemlenmiştir (Yıldız, 2008:21).

Bu duruma örnek oluşturan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1984-1988)<sup>151</sup> ve On Sanatçı On İş (1989) sergi dizileri, akademik muhafazakârlığa tepki olarak

---

adıyla gerçekleştirilen daha sonra da İstanbul Bienali olarak adlandırılan İKSV etkinliğinin dönüşümüne paralel biçimde gerçekleşti.”

Orhan Koçak ise 1980 sonrasında Batı faktörünün yeniden öne çıkması ve bunun bir parçası olarak oluşan küresel sanat piyasasına, Türkiyeli sanatçıların aktif bir oyuncu olarak katılması tespitinin ardından, “1987’de Uluslararası İstanbul Bienali’nin başlaması da bu gelişmenin hem doğal sonucu, hem de hızlandırıcısı olacaktır ama zaten Türkiyeli sanatçıların başka uluslararası sanat olaylarına (örneğin Venedik ve São Paulo bienallerine) katılımı bu tarihten çok önce başlamıştır. Bunun izdüşümleri, sanat yapıtlarının, hatta bizatihi ‘sanat’ kavramının geçirdiği dönüşümde görülebilir.” tespitini yapmaktadır (Koçak, 2008: 30).

<sup>151</sup> Bu yıllarda öne çıkan ve sanat anlayışında önemli değişimlere etki eden sergiler: Yeni Eğilimler Sergileri (1977-1987), Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1984-1988), 10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi (1989), Günümüz Sanatçıları Açık hava Sergileri (1980-1981), II. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri (1987), 2. İstanbul Bienali (1989) olarak sayılabilir (Özayten, 2007: 10-23); (Hasgüler, 2012: 252-253).

Süreyya Evren’e (2011: 12) göre: “1977 yılında Akademi’de gerçekleşen İstanbul Sanat bayramı, Yeni Eğilimler sergileri, (Fusun Onur’un erken bireysel sergileri dışında) ilk kez toplu bir şekilde yeni eğilimlerin bir sergide görünür kılınması, bu sergilerde Şükrü Aysan, Fusun Onur, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Avni Yamaner, Alparslan Baloğlu, İsmail Saray gibi isimlerin art arda yeni tutum yansıtan işler ile yer almaları, 90’lara kadar sanatçılar için önemli çıkış sergisi niteliği taşıyan 1980’lerin Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, Tomur Atagök ve yeni kümelenmelere izin veren ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ (1984-1988) sergileri, enstalasyonun ön plana çıktığı A, B, C, D sergileri (1989-1992) ve kristalleşen katılımcıları (Erkmen, Beykal, Kiraz,



kolektif bir karşı duruş sergilemiştir. Bağımsız olma özelliğine sahip bu sergilerle, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz ve Yusuf Taktak<sup>152</sup> asıl eğitim aldıkları sanatsal disiplinlerin sınırlarını zorlayarak, genişletmeye çalışmışlardır, Canan Beykal kavramsallığa eğilimli bu türden denemeleri siyasal gündemle eklemlendirmiştir, Gülsün Karamustafa ve Cengiz Tekil ise kentin kenar semtlerinde yoğunlaşan göçmenlerin kullandıkları nesnelere ve ikonografi ile üretimde bulunmuşlardır (Kosova, 2007: 48-49).

Bunun yanı sıra, Yeni Eğilimler Sergileri ve sempozyumları, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit ve A-B-C-D (1989-1993) sergileri de hem Türkiye sanat ortamında nelerin değişmeye başladığını gösteren hem de sanat takipçisi kitlenin sanata bakışını etkileyen sergilerden olmuşlardır. Madra'ya (2007: 32-33) göre bu sergilere katılan “Serhat Kiraz bilimsel ve felsefi kavramları, Ahmet Öktem bellek olarak belgeleri, Ayşe Erkmen mekân, zaman, nesne ilişkilerini Canan Beykal dilbilimsel bilgiyi, Erdağ Aksel fetiş nesnelere ilişkin ideolojik içeriklerini, Gülsün Karamustafa popüler kültürü, Osman Dinç geleneksel biçimleri, Füsün Onur, İsmail Saray, Ergül Özkutan, Cengiz Çekil günlük yaşam, etnik, kültürel ve ekonomik kimlikleri sorgulayan işler ürettiler.”<sup>153</sup> Bu sanatçılar sanat üretimi üzerinde devletin

---

Saray, Özkutan, Çekil), Uluslararası İstanbul Bienalleri'nin devreye girmesi (1987)...” önemli gelişmeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ankara’da ise Asya-Avrupa Sanat Bienali ve Sanat etkinlikleri görülmektedir (Yılmaz, 2012: 18).

<sup>152</sup> Vasıf Kortun ve Erden Kosova hazırladıkları “Ofsyt Ama Gol” kitabında bu dönem sanatına ilişkin şöyle bir dipnot düşmüşlerdir: “1980 askeri darbesiyle tırpanlanan sanat ortamı, ancak 1983’te kendine gelmeye başlar. Bu dönemde sanat ortamında, Tomur Atagök ve Yusuf Taktak gibi sanatçı/düzenleyicilerin çabalarıyla başlayan hareketlenme, Öncü Sanat sergileriyle biçimlenir. Geç kavramsal bu deneyim, gecikmiş bir anlayış olmaktan ziyade, 70’lerin sert politik ortamında kendine yeterince ifade alanı bulamaz. Darbenin yarattığı kesinti de bu tarza bir gecikmişlik görüntüsü verir (Kortun ve Kosova, 2014: 19).

<sup>153</sup> Esra Yıldız’a (2008: 24-32) göre ise 1980’ler öncesinden başlayarak döneme etki etmiş olan, bu dönemde eser vermiş ve sonraki yıllarda da sanat üretimi süren sanatçılar; 1980’lerde yapıt veren birçok sanatçıyı etkileyen, Dada ve kavramsal sanat türünde eserlerinde militarizm ve otoriteyi eleştiren Altan Gürman, buluntu malzemelerle heykel yapan Kuzgun Acar, kendine özgü geometrik formlarıyla heykel yapan İlhan Koman, modernizmi ve klasik heykel dilini sorgulayan, yerleştirmeler yapan Füsün Onur, Türk modern heykel sanatına özgün katkıları bulunan Seyhun Topuz, bellek, anı, sanat kurumları eleştirisi konularına eğilen, izleyici katılımını önemseyen, performatif çalışmalarıyla Sarkis, Türkiye’de yaşamasa da Türkiye’nin sosyo-kültürel, politik ortamından izler taşıyan yapıtlarıyla Nil Yalter, yerleştirmeler yapan Gülşen Çalık, Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Avni Yamaner tarafından 1977’de faaliyet gösteren ve minimal ve kavramsal sanat temelli yapıtlar veren Sanat Tanımı Topluluğu, kavramsal bir dille sanatın varlığını, sanat kurumlarının sorgulayan, metin, fotoğraf, yerleştirme ile politik ve toplumsal eleştiriler yapan Canan Beykal, resimde tuval yerine metal plakalar kullanan Tomur Atagök, dışavurumcu, serbest tuşlarla katmanlar oluşturduğu resimler yapan ve bunları zaman zaman yerleştirmelerinde biraraya getiren Yusuf Taktak, figüratif soyut eserleriyle Ömer Uluç, boya katmanları arkaik imgeleri çağrıştıran resimleriyle Kemal Önsoy, edebiyat ve müzikten izler taşıyan psikolojik soyut yorumlarıyla Mehmet Gün, yazı resimler üreten ve

boğucu ve demokratik olmayan desteği ve denetiminden uzaklaşmayı, resim ve heykel dışında sanatsal işlerin üretilmesini ve dar bir çevre içerisinde de olsa izleyiciye ulaşmasını sağlamışlardır. Sanatçıların bellek<sup>154</sup>, gündelik yaşam, yaşam öyküsü içeren çalışmaları, modernist büyük anlatıların sorgulanmasını içermektedir.

Bu sergilerin dikkat çeken önemli özelliklerine baktığımız da sanatçıların kolektif ve örgütlü olmaları, farklı biçim, teknik ve disiplinleri bir arada kullanmaları<sup>155</sup>, eserlerin çizimler, kavramsal fotoğraflar, fotokopiler, buluntu ya da özel olarak üretilmiş nesnelere, sanayi malzemeleri, ışık ve ışıklandırma ile

---

yerel kaynakları kullanan İsmet Doğan, beden imgeleri ile Mithat Şen, gövdeyi iç gözleme tutan organik soyutlamaları ile İnci Eviner, evresel, kültürel tarihe ait verilerle şekillenen simge, alıntı, bilgi nesnelere yer veren yapıtlarıyla Halil Akdeniz, toplumsal gerçekçi eserleriyle Aydın Ayan, Seyit, Bozdoğan, Hüsnü Koldaş, Nedret Sekban (Neşet Günal Atölyesi öğrencileri olan bu sanatçılar Günal'ın akademik biçimci yaklaşımını figürde sürdürmüşlerdir), toplumsal gerçekçi üslupta heykel yapan Mehmet Aksoy, toplumsal huzursuzlukları dışavurumcu üslupta dile getiren Şenol Yoroğlu, Yavuz Tanyeli, Türkiye'nin bürokratik, militarist yapısını, sanat pazarını eleştiren yapıtlarıyla Erdağ Aksel, bu yıllarda insan figürü odaklı seramik çalışmaları yapan Candeğer Furtun, pişmiş toprak malzemeyi heykelle dönüştüren Azade Köker, arkeolojik araştırmalardan ve kültürel bellek konularından beslenen çalışmalarıyla Handan Börtüçene, gündelik nesnelere kullanarak toplumsal ve politik eleştiriler geliştiren çalışmalarıyla Cengiz Çekil, politik heykellerinden sonra fotoğraf kullandığı düzenlemeleri, fotoğraf ve heykeli birleştirdiği ışıklı yerleştirmeleri ile Osman Dinç, mekâna özgü yerleştirmeleri ile Ayşe Erkmen, Pop Sanat ve hiperealizme yakın çalışmalarıyla Nur Koçak, toplumsal bellek, sosyo-kültürel olgular ve kişisel tarih üzerinden yapıtlar üreten Gülsün Karamustafa, kadının toplumsal konumunu ve kimlik kavramını sorgulayan çalışmalarıyla İpek Duben, Yeni Dışavurumculuk akımı içinde yer alan çalışmalarıyla Bedri Baykam olarak ele alınmıştır.

<sup>154</sup> Zeynep Yasa-Yaman, bu yıllardan itibaren beliren "bellek" kavramına olan ilgi hakkında şunları söylemektedir: "Özellikle de 1980'li yıllardan sonra sanatçılar, geçmişe ve dolayısıyla bugüne ve geleceğe yaklaşımlarında 'bellek' kavramını sorunsallaştırarak, Osmanlı kültürünü yeniden değerlendirmeyi istemişlerdir. Bu sorgulama, Türkiye/Osmanlı/İslam arkeolojisi yapma ve Osmanlı ile bağların gevşemesine neden olan Cumhuriyet kültürünü ve ideolojisini yargılama biçiminde sonuçlanan iki ayrı kimlik arayışına yönelir. Örneğin, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Murat Işık gibi sanatçılar Türkiye Cumhuriyeti'ni oluşturan katmanları değişik boyutlarda irdeleyerek anılar, çağrışımlar, bellek zorlamaları ile 'öteki' olmanın mantığını açığa çıkarmayı denerler." (Yasa-Yaman, 2004: 18).

<sup>155</sup> Burada örnek olarak verilecek sanatçılardan birisi olarak Şahin Kaygun adı anılabilir. Küratörlüğünü Sena Çakırkaya'nın yaptığı, İstanbul Modern'de açılan Şahin Kaygun (20 Kasım 2014-15 Şubat 2015) Sergisi tanıtım yazısında şunlar belirtilmiştir: "Disiplinlerarası kavramının Türkiye'de henüz gündeme gelmediği 1980'li yıllardaki fotoğraf kültüründe resim, grafik, fotoğraf ve sinema gibi farklı alanları birbirine yakınlığa taşıyan Şahin Kaygun, fotoğrafın tekniğine ilişkin yeni ve şaşırtıcı uygulamalar gerçekleştirdi. Türkiye'de fotoğraf çalışmalarının farklı sanat dallarıyla bağını çağdaş bir yorumla arayan sanatçı, teknikler arasındaki sınırları zorlamaya devam etti. Detaylı bir arşiv çalışmasının ardından gerçekleştirilecek sergi, Kaygun'un 1970'lerin sonundan itibaren fotoğraf üzerinde ilk deneysel müdahalelerde bulunduğu çalışmalarından, Türkiye'de bir ilk teşkil eden Polaroid'lerine ve son dönemine kadar uzanıyor. Sanatçının fotoğraf üzerine katmanlar ekleyerek ilerlediği teknik arayışlara paralel olarak, Kaygun'un ele aldığı yaşam ve ölüm temaları üzerinden bilincin sınırlarında, rüya ve gerçeklik arasında bir anlatının izleri sürülüyor. 80'lerin politik ortamında yaşanan bireysel bunalım ve içe kapanmanın sanat alanındaki yansımalarının hissedilebildiği dönemi ele alan sergide, Kaygun'un çalışmaları zamanın ruh halini kişisel bir bakış açısıyla dışarıya vuruyor." [http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/guncel-sergiler/sahin-kaygun\\_1488.html](http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/guncel-sergiler/sahin-kaygun_1488.html)/26.11.2014.

oluşturulan yerleştirmelerden meydana gelmesi ve sanatsal üretimin metafor alanına geçişi olarak özetlenmektedir.<sup>156</sup>

<sup>156</sup> Beral Madra bu gelişmeyi şu şekilde açıklamaktadır: “Toplumsal eleştiri, sürrealist imgeler ve kavramlar 1970’lerden başlayarak resimde görülür; Neşet Günal bu eğilimin kaynağı olarak gösterilir. Bu bağlamda örneğin 80’li yıllarda toplumsal eleştiri 1930-’40 arasında doğan Mehmet Güleriyüz, Özer Kabaş, 1940-’50 arasında doğan Neşe Erdok, Komet, Alaatin Aksoy, İpek Aksüğür Duben, Nur Koçak’ın resimlerinde belirginleşmiştir. 1950-’60 arasında doğan kuşak ise toplumsaldan bireyselle doğru bir yol almıştır. Siyaset dışında kalan, bilinçaltını ve bireysel serüveni ortaya çıkaran, toplumun yasak saydığı birçok şeyi (cinsellik, insan ilişkilerinin karanlık yönleri gibi) vurgulayan bir eleştiri içeren resim üretilmiştir. Bu resim geçmişten tam anlamıyla kopuk olmamakla birlikte, kendi başına buyruk bir nitelik taşır. Hale Arpacıoğlu, Arzu Başaran, Murat Sinkil, Bedri Baykam, Fuat Acaroğlu gibi sanatçılar 80’li yılların ilk yarısında bu ortamı hazırlayan resimler üretmişlerdir.

Öte yandan 1960’lı yıllarda Altan Gürman’ın köktenci bir sorgulamayla gündeme getirdiği nesne resim gerçeğinin yaygın etkileri, 1977’den sonra gittikçe belirgin bir biçimde görülmeye başlamıştır. Gürman, bireysel bir kopuş gerçekleştirmiştir, ancak erken ölümü ve çevresinde onun bu çıkışını savunacak ve ileriye götürecek sanatçıların olmaması bu kopuşun önemini bir süre örtmüştür. Yine de 80’li yıllarda kavramsal sanat ve yerleştirmelerin çoğalmasının bu kaynaktan güç aldığını, Gürman ve Şadi Çalık’ın kurduğu temel eğitim sisteminin sonuçları olduğu önce Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, A.O. Gezgin, Ahmet Öktem’in kurduğu Sanat Tanımı Toplulu’nun işlerinde, daha sonra Ayşe Erkmen, Canan Beykal, İsmail Saray, Cengiz Çekil, Füsün Onur, Gülsün Karamustafa, Osman gibi sanatçıların üretimlerinde izlenebilir. Bu sanatçıların da tam bir kopuş değil, başlamış ama sürdürülmemiş bir gelişmeyi sürdürme işlevi taşıdıkları açıktır. Düşünsel içeriği kısırlaşmaya, kalıplaşmaya başlamış olan resim ve heykel yanında/karşısında düşünsel /bilimsel açılımlı yeni bir üretimin ortaya çıkması gerekiyordu; bu bakımdan bu yapıtların tepkisel bir gereksinimden doğduğu da söylenebilir; sanatta düşünsel altyapının, kavramların önemini vurgulayan bir tepki. Toplumsal eleştiri ve varoluşçuluk izleri 80’li yılların sanatı içinde değişik ölçülerde varlığını sürdürmüştür, son yıllarında da daha bireysel öyküler öne çıkmıştır. Esat Tekand, Murat Morova, Hale Arpacıoğlu, Bedri Baykam, Mithat Şen, Selma Gürbüz, Erdağ Aksel, Kemal Önsoy gibi sanatçılar resim, malzemeli resim, resimli yerleştirmelerde, bireysel deneyimlerin/öykülerin belirginleşmesi ve toplumsala eklenmesi bağlamında işler üretmiştir.

Modernizm sonrasında geçişi belirten aynı türden görüngelerin dizilenmesi - ki, buna Baudrillard, gerçeğin daha düşünce aşamasında çoğaltılmak üzere düşünülmesi, diyor - henüz başlangıç aşamasındadır. Bu çizginin öncüleri olarak Sabri Berkel ve Altan Gürman gösterilebilir. Gerçeğin, gerçeğin işaretleri kullanılarak çoğaltılması ya da taklit edilmesi (simulasyon) denilen bu düşüncenin yapıta dönüştürülmesi örnekleri Serhat Kiraz (evrensel/bilimsel bilginin yeniden üretilmesi), Mithat Şen (gövde soyutlamaları), Selma Gürbüz (kaligrafik imgeler), Murat Morova - (hybrid nesne dizileri), Bedri Baykam (foto-paintingler), İpek Aksüğür Duben (İslam motifleri ve şematik figürler), Canan Beykal (dilbilimsel çoğaltmalar), Ayşe Erkmen (mekân ve nesne ilişkisi kurguları) gibi sanatçıların yapıtlarında izlenir.

Altan Gürman ve Sabri Berkel’e bakıldığında modernizmin bu iki sanatçı tarafından bütün boyutlarıyla algılanıp, 60’lı ve 70’li yıllarda bir dönüşümün hazırlandığını görülür. Bu dönüşüm tam olarak algılanamamış ve değerlendirilememiştir. Neden değerlendirilememiştir? Çünkü, 80’li yıllarda Türkiye’de, söz konusu siyasal, ekonomik, toplumsal bütün geri kalmışlıklara koşut olan bir sanat geriliği/gericiliği de sürmektedir. Öncülüğe karşı bir direnme, öncülüğü status quo içinde eritme ya da öncülük ve modernist kurumlaşma arasında bir çekişme vardır ve çoğu kez kurumlaşma üstün gelmektedir. Ne ki, 80’li yıllarda, modernizmin hâlâ taşıyıcısı olması beklenen öncülüğün söz konusu siyasal-ekonomik-toplumsal baskılar yüzünden ve uluslararası iletişim araçlarının dayattığı yeni yaptırımlar içinde artık işlevinin kalmamış olması, yeni sanatçı kuşağı için öncülük sorumluluğu taşımayan, rahat bir yaratıcılık ortamı sağlamıştır.

Baudrillard ‘The Ecstasy of Communication’ adlı makalesinde 80’li yıllardaki değişimi ilginç bir açıdan tanımlar: ‘Yansıtmacı, düşsel ve simgesel bir çevrenin hâlâ betimlenmektedir ve bu evren öznenin aynası olan nesnenin statüsüne uygun düşer. Aynanın düşsel derinliği ve sahnesi bu çevrene karşılık verir. Bu nesnelere ve sahne yaşamı, özel mekân-zaman ve toplumsal mekân-zamandır. Özne ve nesne, özel-toplumsal karşıtlığının hâlâ bir anlam taşıdığı bu durum günlük yaşamın keşfedildiği ve araştırıldığı bir durumdur. Bu söz konusu sahne artık tarihsel sahnenin gölgesinden çıkmaya başlamıştır, tarihsel sahne giderek simgesel bir yatırım olurken, içsel sahne de artık siyasal bağlamda

1980'ler Türkiye'de obje sanatı ve kavramsal sanatın, sanatçılar arasında sanat etkinliklerinde, galerilerde yaygınlaşmaya başladığı yıllar olarak da tanımlanmaktadır. Gerçekleştirilen kişisel, grup ve karma sergiler ile de bu durum günümüze kadar etkisini göstermiştir (Özayten, 2007: 17).<sup>157</sup>

Dönemin ruhunu özetleyen, her kesimden insanın konuşma isteği, kimlik ve aidiyet duygusu, iktidarın özgürlük isteklerini kontrol altında tutma isteği, artan paraya bağlı olarak yaşanan görece bolluk, aşırı tüketim ve buna bağlı olarak ortaya çıkan adaletsizlik, sınıflar arası uçurumun artması, gösterişli vitrinler, küresel olma ve dünyaya açılma isteği ve bunu engelleyen eksiklikler, kültürel altyapı ve müzenin eksikliği gibi modernleşme süreci ile ilgili yaşanan çelişkilerin etkileri, modernleşme ya da tam anlamıyla modernleşememe durumu ve bunların yarattığı gerilimler, memnuniyetsizlikler, eleştiriler, bu yıllarda üretilen yenilikçi eğilimde olan sanat eserlerinde karşımıza çıkmaktadır (Çalıköglü, 2008: 8-9).<sup>158</sup>

---

bir yatırım olmaktan çıkar. Bugün sahne ve ayna yoktur; bunların yerine ekran ve iletişim ağı vardır. Aynanın ve sahnenin yansıtıcı aşkınlığı yerine, yansıtıcı olmayan yüzey gelmiştir. Bu operasyonların birbiri içine açıldığı, her yerde var olan bir yüzeydir, iletişimin yumuşak eylem yüzeyidir.' 80'li yılların başında, resimde figür mü, soyut mu tartışması yerine, bu düşünceler bağlamında tartışmalar başlamalıydı. Çünkü, televizyon bu yeni dönem için en yüce, en yetkin nesne olmaya adaydır. İnsan gövdesi ve insanı çeviren evren bir kontrol ekranı olmaya başlamıştı. Bu durum, Türkiye insanının yaşantısına bütün ağırlığıyla girmişti, 1970'lerin ortasından bu yana." (Madra, 2005).

<sup>157</sup> Vasıf Kortun kavramsal işler üreten sanatçılar ile ilgili olarak şunları demektedir: "Türkiye'de, 80'lerde iyiden iyiye billurlaşan kavramsalci kuşağın asık suratlılığı, disiplinli muhafazakârlığı, inatçılığı ve elitizmi, sosyal ve politik realite ile bulunduğu coğrafyanın verilerini askıya alıyor, okunmasını ısrarla yersizleştiriyordu. Bir örnek olarak, o dönemin isimlerinden Serhat Kiraz işlerinde bu konulara yer verse de (İkilem, 1990) genel durum değişmiyordu. Sarkis'in 1986'da gerçekleştirdiği Çaylak Sokak enstalasyonu bu kuşağı bir anlamda güçlendirip kamuya çıkardı ama daha da önemlisi, güncel sanat ortamını coğrafyanın hafızasına mihladi." Buna karşılık olarak Erden Kosova ise bu tespiti şu şekilde cevap vermektedir: "Senin asık suratlılık olarak nitelediğin, benimse kavramsallaşmaya yönelik ilk eğilimleri biçimsel arayışlarla sınırlandırma tercihi olarak gördüğüm durumu, 80 öncesi solun ve genel olarak entelijansyanın içerisinde bulunduğu sert ortamla, esnekleşme lüksünden yoksun oluşla ve 80 sonrasındaki travmatik kasılmalarla açıklamak da mümkün sanırım. Apolitikleşmenin süngü zoruyla dayatıldığı bir ortamda bağlamsallaşma boyutu eksik kalıyor ve kamusal alana müdahale olanak dışı gibi algılanıyor. Bu ikinci semptomun, bugün bile tümüyle bağlamsal işler üreten genç kuşaklar için geçerli kaldığını düşünüyorum." (Kortun ve Kosova, 2014: 11-15).

<sup>158</sup> Levent Çalıköglü, dönem ile ilgili tespitlerini şu şekilde sürdürmektedir: "Buna karşılık, çoğu incelemenin ardında bizi rahatsız edecek bulgular elde edecek olsak da bu dönemin kendisine özgü bir çekiciliği olduğu kesin. Bir kere bu süreç, sosyoloji, felsefe ve kültürün parlayan anları ile yakından ilgilenen çağdaş sanatın, içerisinden geçtiği coğrafyadaki gelişime kayıtsız kalamadığı bir dönemi işaret eder. Dolayısıyla klasik anlamda politikayla ilgili görünmeyen çoğu yapıtın anlam katmanlarında, 1980 darbesi sonrasında kültürün nasıl palazlandığını, özgürlük içerisindeki yasakları, dünyaya açılmanın yarattığı arzu ve aşırılığın izlerini gözlemek mümkün. Aynı şekilde bu döneme damgasını vuran tüketim çılgınlığını, liberal kapitalist düzenin göz kamaştırıcı işleyişini, yerelliğin arabeske dönüşmesini, baskın cinsiyet şeması dışında kalanlara bakışın eziciliğini, siyasetin depolitizasyonu ile görevden kaçma isteğinin vazgeçilmez hafifliğini hissetmek de mümkün. 1980

1970’lerde görülmeye başlayan heterojenliğin artarak devam ettiği, salt estetiğin ve malzemenin öne çıktığı, aynı zamanda da popüler kültür unsurlarının sanat yapıtlarına dâhil edildiği, sanatçı öznelerin ortaya çıktığı, yüksek kültür-alçak kültür ayrımının silinmeye başladığı, yeni sanat dili ve ortamının oluşmaya başladığı (Pelvanoğlu, 2011: 55) bu yıllarda kadın sanatçıların üretimleri de değişime etkileri, yeni bir sanat dili arayışları ve bugüne uzanan çağdaş sanatın öncüleri olarak görülmeleri nedenleriyle dikkati çekmektedir. 1970’lerde kadın olmayı toplumsal bağlamda ele alıp, sorgulayan sanat eserlerinin üretilmeye başlamasının ardından, 1980’lerde toplumsal iktidar biçimleri ve Türkiye’nin modernleşmesi ilişkisi ile geleneksel rol dağılımındaki erkeklik ve kadınlık durumlarının sınırlarını araştırıp, eleştiren eserler öne çıkmaya başlamıştır. 1970-1980 sürecinde üretilen eserlerde, bilinçli ve net bir politik duruş şeklinde olmasa da<sup>159</sup> kadın sanatçıların erkek-egemen pentür geleneği dışındaki anlatım arayışlarına bir kimlik sorunu olarak yöneldikleri ve cinsel kimlik konusunun toplumsal bir kurgu olarak yapıtlarında yer edindiğini görmek mümkündür (Antmen, 2012: 64-70). Bu yeni dil arayışı yıllarında

---

sonrası kültürel, sosyo-ekonomik ve politik olarak ne kadar çetrefil ve inişli-çıkışlı dinamiklerle yüklü ise ortaya çıkan eserler de aynı kaçınılmaz yazgının izlerini taşır.” (Çalikoğlu, 2008: 9).

<sup>159</sup> Ahu Antmen’e (2012: 70) göre: “Feminist hareketin ideolojik yaklaşımları ve toplumsal düzeyde gündeme getirdiği konularla kadın sanatçıların ele aldığı konuların zaman zaman örtüşmesinin bir yakınlaşmaya veya ilişkiye işaret etmediğini de vurgulamak gerekir. Feminist hareketin kolektif üretim süreçlerine uzak duran kadın sanatçılar, konuları bağlamında da toplumsal düzeydeki çok temel kadın sorunlarına (‘töre’ kisvesi altında cinayet, çocuk gelinler, tecavüz, ensest) genellikle uzak durmuşlardır.”

Bir başka yazısında Antmen, bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “Türkiye’de kadınların sanatsal üretimi de siyasi ve ideolojik bir damardan beslenmemiş; 1980’li yılların güçlenen kadın hareketine eklenmemiş, Batı’da olduğu gibi özellikle 1968’in getirdiği toplumsal dönüşüm arayışı içinde feminist tarihçi ve eleştirmenlerin de katkısıyla dayanışmacı bir bilinç içinde gelişmemiştir. Dolayısıyla, Türkiye’de kadın hareketinin toplumsal zeminde ciddi anlamda görünür olmaya başlamasıyla kadın sanatçıların sanat ortamında daha çok dikkat çekmeye başlaması 1980’li yıllarda aynı sürece rastlamakla birlikte, aralarındaki bağ kopuk kalmıştır.” Feminizm kadın sanatçılar için dönemin anti-demokratik ortamı nedeninden olsa gerek, çok ilgi çekici görülmemiştir. Ayrıca “Bugün Türkiye’de çağdaş sanatın öncüleri olarak nitelendirilebileceğimiz kadınlar, egemen sanat anlayışlarının çeşitlenmelerini gerçekleştirmek yerine yeni bir sanat dili peşinde olmuşlar; görünürlüklerini, Batı’da olduğu gibi feminist bir sanat hareketi bağlamında değil, bireysel olarak farklı ilgi alanlarını duyuran sanatsal eğilimleriyle sağlamışlardır.” (Antmen, 2011: 70-73).

Tomur Atagök ise “Ülkemizde feminizmi oluşturacak kuvvetli bir ortam olmasına karşın, Türkiye’de feminizm yoktur, ancak aydın ve düşünür birkaç kadın ile onları destekleyen küçük bir grup, yazılarıyla ve plastik sanatlar alanında iki üç sanatçı, resimleriyle tavır almaktadır. Kadın haklarının sağlanmış olduğu varsayımı ile olayları izlemeye alışık bir kadın toplumu, konunun derinliğine inememtedirler. Kadının eksikliğinin sürekli vurgulandığı ortamımızda kadın, ikinci sınıf insan olduğunu önce bizzat kendi unutmalı ve bu önyargıyı silecek sorumlulukları yüklemelidir. Bu aşamada, çevresi tarafından gösterilen özen, kadının tüm potansiyelini ortaya koymasını sağlayacaktır. Feminizm, kadın sanatçıya, kendi gücüne ve yaratıcılığına inanmayı beraberinde getirdiğinde, kadının marazi izleyiciliğine son verip bir nekahet, bir geçiş devrinden, özgün sanatçı dönemine geçmesini sağlayacak, onu sanatı açısından da verimli bir çizgiye getirecektir.” tespitini yapmıştır (Atagök, 2011: 18).

sanatçıların, kadın/erkek olarak değil, gelenekçi/çağdaş olarak ayrıldıklarını söylemek mümkündür. Kadın ve erkek sanatçılar bu süreçte yerleşik sanat geleneklerine karşı, birlikte hareket ederek, kolektif olarak etkinlikleri düzenlemişlerdir (Antmen, 2011(a): 74).<sup>160</sup>

Madra'ya (2005) göre 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında Türkiye'de sanat ve kültür üzerine yapılan önemli açık oturum ve sempozyumlar gerçekleştirilmiştir. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1977 Ekimi'nde 1. Sanat Bayramı bağlamında düzenlediği "2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu", 1979 yılında gerçekleştirilen "Türkiye'de Sanat Eğitimi Sempozyumu", 1984 yılında, Marmara Üniversitesi'nin düzenlediği "İnsan-Sanat-Çevre Sempozyumu", 1985'de Mimar Sinan Üniversitesi'nin 5. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlediği "Sanat ve Gençlik Sempozyumu" bunlara örnek olarak verilebilir. Bu bir araya gelişlerde, Türkiye'de sanat ve sorunları üzerine gerçekçi tartışmaların yapıldığı ancak önerilen çözümlerin uygulanması için devlet, yerel yönetim ve özel sektör yatırımlarına ihtiyaç duyulduğu için gerçekleşmediği ya da gerçekleşmesinin uzun sürdüğü, hatta günümüzde dahi benzer sorunların tartışıldığı gözlemlenmektedir.

Bu yıllarda Türkiye sanat ortamında, Handan Börüteçene'nin seramik kökenli olmasına karşın yeni ifade biçimleri arayışında televizyon ekranı, video oynatıcı gibi teknolojileri, 1985'de Güzel Sanatlar Akademisi'nin düzenlediği, 5. Yeni Eğilimler Sergisi'nde başarı ödülü aldığı, "Kır-Gör"<sup>161</sup> yerleştirmesinde kullandığı görülmektedir (Özayten, 2007: 15).

---

<sup>160</sup> Tomur Atagök'e (2011: 47) göre: "1960'lı yılların genç ve cesur sanatçı kadınlarının sanat alanında olduğu kadar, onunla ilgili eleştiri ya da organizasyon gibi etkinliklerde çalışmaları 1990'lara uzanan yoğun bir üretimi beraberinde getirmiştir. Kadınsı duyarlık ve birikimin yanı sıra sanata malzeme ve tekniklerde seçimleri, ülkeler arası sanat ortamındaki anlayışlar hakkında bilgi, birikim ve önsözleri ile kendilerinin özgün ifadelerini ortaya koymaktadırlar. 1977'den 1987'ye gerçekleştirilen altı Yeni Eğilimler Sergisi'nde dağıtılan 42 ödülün 12'sinin kadının, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi'nde de kadının erkek sanatçıya oranının 1/3 dolaylarında olması kadın sanatçıların yenilikçi ve ödün vermeyen bu tavrını bir kez daha kanıtlar."

Bu yazıda ayrıca başta Füsün Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Handan Börüteçene, Hale Tenger, Canan Tolon, Işık Tüzüner, Tomur Atagök, Nur Koçak, İnci Eviner, Seyhun Topuz gibi dönemin ve sonraki yılların sanat ortamını belirleyen, öncü kadın sanatçılar ile ilgili bilgiler de verilmektedir.

<sup>161</sup> Modern ve Ötesi: 1950-2000 sergisinde şu şekilde yer almıştır: "Kır/Gör, 1985" (yeniden yapım 2007), kerpiç, toprak tabletler, kırık aynalar, ahşap çekiçler, atık kağıtlar, paralar, televizyon, DVD

Ahu Antmen'e (2015: 67) göre üretildiği yıllar Türkiye'sinde, içeriği ve tartışmaya açtığı konuların yanı sıra, biçim ve uygulanışı yönünden de farklı ve yeni olan bu çalışma, sanat ortamında resim ve heykelin kategorik sınırlarının aşınmaya başladığı bir dönemde, izleyicinin bizzat içine girerek deneyimlediği, gerçek anlamda izleyici katılımı ve müdahalesini mümkün kılan bir yapıttır.

Bu yapıtında geleneksel seramik anlayışından farklı olan ve seyircinin aktif katılımını içeren bu yapıtında, Hacılar neolitik yerleşimindeki ev tipinde kerpiç bir ev inşa ederek, bu evlerde kutsal simgelerin bulunduğu orta kısma televizyon ve video, kutsal ölülerin konulduğu oyukların benzeri olan boşluklara da tüketimin bir simgesi olan çöpleri yerleştirmiştir. Hitit çivi yazısı ile "Kır-Gör" yazılı tabletlerin yanına bir çekiç bırakılmış ve izleyicilerden tabletleri kırarak içinden çıkacak olan, kültürel bozulmanın simgesi olan arabesk müzik kasetleri, gazete kupürleri gibi hazır nesnelere karşılaşmaları amaçlanmıştır. Ayrıca kırık ayna parçalarında izleyenlerin kendi yüzlerini görmeleri ile yapıtın bir parçası haline gelerek, dünya üzerinde nerede ve nasıl yaşadıkları üzerine düşünceleri sağlanmaya çalışılmıştır. Televizyon ve video da Börtüçe'nin peşine düştüğü farkındalık yaratma çabasının bir uzantısıdır. 15 dakikalık videoda ise tersten oynatılan kültürel yozlaşmanın beden bulduğu yaşamlar ve 'müzik'e dair görüntüler ile düz bir şekilde oynatılan Haliç'te eski bir binanın yıkım görüntüleri (Bedrettin Dalan'ın Haliç'te gerçekleştirdiği yıkımlar ile pavyon ortamlarının eğlence görüntüleri bir arada yer almaktadır) gösterilmektedir. Arka fonda görüntülere gürültü şeklinde bozulmuş olarak çalan arabesk müzik ("Mavi Mavi Masmavi" isimli şarkı) ve müdahale edilmemiş olan binanın yıkım sesi yer almaktadır. Küresel kapitalizmin bir parçası olan tüketim olgusu yanı sıra bu çalışma, Türkiye'de 1950'lerden başlayan kırsal kesimden kente göç ve bunun uzantısı olarak kente göç edenlerin, kente ve kent kültürüne uyum sürecinde ortaya çıkardıkları alışkanlıkları, davranışları, müzik zevki ve görsel beğenileri ile kentte yaşayanları arasındaki farklılıkları ve bunun toplumsal hayatta ortaya çıkardığı çelişkili yapıyı anlatmaktadır (Dedeal, 2008: 275-277; Antmen, 2015: 67-68).<sup>162</sup> Bu

---

(Betacam çekimi 1985, DVD'ye aktarım 2007), 280x260x70x40 cm. Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2008: 377).

<sup>162</sup> Handan Börtüçene bu yerleştirmesi ve yapıtlarının okunması ile ilgili olarak: "İnsanlar arasındaki beğenilerin ve yaşam biçimlerinin farklılıklarına, asla bir üst bakış, bir dışlama, bir aşağılama

yerleştirme ve içerisinde yer alan video ile ilgili olarak Handan Börütüçene şunları söylemektedir:

“İlk video çalışmamı 1985 yılında ‘Yeni Eğilimler Sergisi’nde sergilediğim ‘Kır-Gör’ adlı yerleştirmemde kullandım. Bu yerleştirmemde oluşturduğum mekân Anadolu’daki ilk ev modeliydi ve bu evde Tanrı heykelinin bulunduğu yere bugünün ‘Tanrısı’ olarak televizyon koymuştum. Bu televizyonun üstüne de bir video oynatıcısı yerleştirdim (O yıllarda herkes tapınır gibi televizyonların karşısından ayrılmazdı da). Hitit tabletleri formunda ürettiğim ve üzerinde Hitit çivi yazısı ve alfabetiyle ‘Kır-Gör’ yazdığım kil tabletler ahşap tokmakla izleyici tarafından kırılıyordu ve içlerinden belli sembolleri içeren nesnelere çıkıyordu. Bunlardan bir tanesi de bir videokasetti. Bu kasetin üzerinde ‘Beni İzle’ yazıyordu. İzleyici videokaseti oynatıcıya kendisi koydu ve iş çalışmaya başladı. Burada hazırladığım video, yerleştirmenin temel parçalarından biriydi. Video işi yapmak için üretmedim. Ona ihtiyacım olduğu için bir video film ürettim ve kullandım.”<sup>163</sup>

İçerisinde yer alan bu video ile Türkiye’de, video sanatının erken dönem örneklerinden birisi olarak gösterilebilecek olan “Kır-Gör” ile ilgili Ahu Antmen (2015: 68) şu tespitleri yapmaktadır:

“KIR GÖR’ün içinde, görüldüğü gibi, birden çok mesaj saklıdır; 1980’li yıllarda Türkiye’de darbe sonrasında yaşanan neoliberal süreç, Özal’lı yılların ekonomi politikaları ve sonucundaki kültürel erozyon ve toplumsal yozlaşma, göçün ürettiği sorunların üstesinden gelemeyen yeni bir kentsel büyüme atağı ve yeniden tanımlanan ‘İstanbul’ kimliği gibi olgular geliyor akla;

---

İçermeden bakan bir çalışmaydı. Bu yargılama içermiyordu. Yalnızca yaşadıklarımızın ortalık yerine, neler yaşıyoruzun görüntülerinin düştüğü bir ayna bırakmak istemiştin. Bu isteğimin izleyici tarafından nasıl okunduğunu bilemem doğal olarak. Ne ki işi üreten taraf olarak bu okumayı yapmak da. Hatta bir işimi anlatmak da pek doğru bulduğum şeyler değil. Açıkça söylemem gerekirse: Bir işi üretirken acaba insanlar bu işi nasıl okurlar diye üretmeye kalkarsam benden geriye hiçbir şey kalmaz. Kendimi gerçekleştirememiş olurum, yani kendim olmam o zaman.” (H. Börütüçene ile kişisel iletişim, 15.03.2015).

<sup>163</sup> Video filminin çekimi ile ilgili olarak da şunları eklemektedir: “ Video filmimi bir arkadaşım ile birlikte çekti. Tamamı (İç ya da dış) dış mekân çekimiydi (yani stüdyoda çekim yapmadım). Montajını da birlikte yaptık. Sadece kullandığım bir şarkıyı tersten kayıt yapmak işi o dönemde beni aşan bir teknikti ve profesyonel bir ses kayıt stüdyosundan yardım aldım.” (H. Börütüçene ile kişisel iletişim, 15.03.2015).



Börütüçene, belli ki izleyicinin müdahalesine alan açarak, çok uzak geçmişle çağımız arasında kurulabilecek köprülerin daha deneyimsel bir temelde algılanmasını istemiş, izleyicinin tarihe, zamana müdahil olarak sorumluluğunu hatırlatmaya çalışmıştır.”

Türkiye’de video ve bilgisayar teknolojilerini kullanarak yerli ve yabancı bestecilerin müzikleri eşliğinde multimedya ortamları ve yerleştirmeleri oluşturan ilk sanatçılardan olan Teoman Madra da bu yıllarda çalışmalarını sürdürmüş ve yurtiçinde ve dışında etkinliklere katılmıştır.<sup>164</sup>

Teoman Madra, 1988’den itibaren, stüdyosunda Amiga bilgisayarla, fotoğraf ve videoyu kullanarak sanatsal üretim yapmaktadır. Videolarında, caz, elektronik,

<sup>164</sup> Fotoğraf ve multimedya sanatçısı Teoman Madra, 1964 yılının Mayıs ayında Beyoğlu Belediyesi Sanat Galerisi, İstanbul’da gerçekleştirdiği soyut fotoğraf sergisiyle yarım yüzyıllık sanat üretimine başlamıştır. Çağdaş müzik eşliğinde gerçekleştirdiği soyut fotoğraf gösterileri Fluxus konseptlerini ve estetiğini yansıtmaktadır. <http://www.kuadgallery.com/tr/artist/teoman-madra/26.11.2014>.

Sanatçının bazıları ilklerden oluşan sergileri, 1964 May, 1st Photo Exhibition at the Municipal Art Gallery Beyoğlu Istanbul, 1965 April 15 days dia shows with contemporary music at Genar Art Gallery, Istanbul: Bülent Arel-Harry Partch-Cecil Taylor-Halim Eldabh Coleman- Hawkins-Paul Bley-Dave Brubeck-Jim Hal-l Gunther Schuller- Ornette Coleman, 1967 October, for 10 days at Hotel de Ville Nite Club with live dia shows, 1967 October, GALERIE Galerie Jacqueline Francoise, Paris, 1967 October, multi media dia show with avantgarde jazz music with selection from Cecil Taylor (unit structures- and Archie Shepp new LP’s -special hi fi sound system installation with four giant Ge Go Ortophase loudspeakers provided by the Ge Go Ortophase), 1967 Participation to Vth Paris Biennale, one month dia shows entitled “Light Games” with modern jazz music on LP’s “Ascension” (Coltrane Big Band), 1973-1968 Several -jazz induced kinetic light photos dia shows with accompaniment of jazz music at many Consulate’s Cultural Centers in Istanbul, 1972 March, Multi media happening with joint participations of several painters and cartoonists doing live action paintings and APO Anatolian Pantomime Players CASA D’ITALIA ISTANBUL, 1975 Photo Exhibition Gallery VEB Istanbul, 1976 Cinematheque Club Theater Multi media show Hyperprism-Varese Usmanbas -around the world, Cage-Fontana Mix, Miles Davis, Don Cherry, Marion Brown, Mccoy Tyner, 1976 Fine Arts Academy IDGS, fusion of contemporary arts with new ballet, Usmanbaş music for ballet, Klaus Ager-Hoshi, Bülent Arel-Mimiana 2, 1976 First live multi media jazz concert with Okay Temiz/Johhny Dyani Duo and abstract photo projections in ŞAN THEATER ISTANBUL, 1977 multi media show at Fine Arts Academy, 1st Istanbul Art Festival at TV/Cinema Institute with LP selections from Stockhausen-Kontakte, Anthony Braxton and Muhal Richard Abrams duet 1976, Cage/Lou Harrison double music. McCoyTyner-Focal Point, 1978-77 Multi media live jazz concerts series with Okay Temiz Oriental Wind Jazz Orchestra, 1979 October, First video art show ISTANBUL MUSEUM OF PAINTINGS ANDSCULPTURE, 1980 April, Polyaesthetics, multi media dia show with live jazz trio Graz, Austria Johnny Taylor piano, CATHOLIC STUDENTENHAUS KELLER, 1980 March, Multi media video art show LOFT GALLERY MUNICH, 1985 multimedia dance and photography workshop at Bilsak Art Center 1/2=2/1 dancers: Serap and Bahar; choreography Aydin Teker, 1986 IFSAK photography-music at Harbiye Municipal Theater; Boguslav Shaeffer-Bertram Trutsky, Marcel Duchamp Erratum Musical, Donald Knaack-Hans Eislers/Frederick Rzevsky, 1988-86 Several multi media photo and video shows as performance art events with live modern dance interpretations and live jazz piano and groups, 1989 Multi media video art installation with 15 days live show program (15.00-19.00 daily) -continuous serial programs on 19 normal format monitors at ATATURK CULTURAL CENTER , Istanbul. <http://www.kuadgallery.com/tr/artist/teoman-madra-tr/sergiler/26.11.2014>.

çağdaş, klasik Batı ve Türk müziklerini kullanan sanatçı için müzik, çalışmalarının en vazgeçilmez ögesidir. Amiga Painter bilgisayar kullanarak, müziğin ritmiyle paralel oluşturduğu soyut fotoğrafları video bandına alan sanatçı, çalışmalarını aynı müziğin eşliğinde izleyici karşısına çıkarmıştır. Video tekniğiyle üretmiş olduğu fotoğraflarda, fütürizm, soyut dışavurumculuk, minimal sanat gibi 20. Yüzyıl sanat akımlarından izler görülebilmektedir (Gönüllüleroğlu, 1991: 30; Aktaran: Uşar, 2006: 110).

## 2.2. Küreselleşme İle Şekillenen 1990'lar

“1980’lerde ve 1990’larda, ideolojik yönelimi ne olursa olsun, ortaya atılan her mesele tüketime dönük bir tarzda siyasallaştırılmıştır: ırkçılık, cinsiyetçilik ya da homofobi karşıtlığından evanjalizme, kürtaj karşıtlığına ve sağ kanat hükümet karşıtlığına kadar her mesele.”

George Yudice

1980’lerde meydana gelen gelişmelerin etkilerinin, sonuçlarının bir uzantısı olarak ve genel bir değişimin dünyada olduğu kadar Türkiye’de de görülmeye başlandığı bir tarih olarak 1990 ve sonrası üzerinde sıkça durulan bir dönemdir.<sup>165</sup>

<sup>165</sup> 1980’lerden 1990’lara geçilirken yüzyılın üzerine düşünenlerin ruh hali bir dönemin bitişi kasvetine bürünmektedir tespiti yapılmıştır (Hobsbawm, 2008: 7).

Bu durumu anlamak için Wayne Ellwod’un, 1980’lerden 1990’lara geçişi özetlediği şu sözlerine bakmak yeterli olacaktır: “1980’ler boyunca, Amerika, Avrupa ve Türkiye’de Thatcherizm, Reaganizm, Özalçılık rüzgârları işçi sınıfını, geniş halk kitlelerini kasıp kavurdu. En kötüsünün Türkiye’de yaşandığını düşünenler, Batı’da ne büyük yenilgiler yaşandığını, ne büyük kazanımların kaybedildiğini bilmedikleri için böyle düşünebilirler ancak. Bunun üzerine, bir de 1989’da Doğu Avrupa’da Stalinizm’in çöküşü geldi. Bu çöküş, sadece egemen sınıfların sözcülerince değil, çok daha yaygın olarak, ‘sosyalizmin ölümü’, ‘piyasa kapitalizminin nihai zaferi’, ‘tarihin sonu’ olarak yorumlandı. Bu dönem boyunca, sınıf mücadelesinin düzeyi oldukça geriydi; grev ve direniş istatistikleri alabildiğine düşük bir düzey seyrediyordu. Egemen sınıfların çıkarları sosyal devletin imha edilmesini, piyasa ekonomisinin tüm çıplaklığı ve vahşetiyle oturtulmasını, özelleştirmeyi, işçi örgütlerinin zayıflatılmasını gerektiriyordu. Çok uluslu şirketlerin önündeki tüm yasal ve diğer engellerin kaldırılmasını, uluslararası sermaye için yeni kâr alanlarının açılmasını gerekli kılıyordu. DTÖ, IMF ve DB bu siyasetleri dünya çapında uygulayan, dayatan kurumlar olarak ön plana çıktılar. İnsan toplumlarını örgütlemenin piyasa kapitalizminden başka hiçbir yöntemi olmadığı ve olamayacağı anlayışı yaygın kabul görüyordu artık.

1990 ve sonrasını önemli kılan kendisinden önceki dönemlerde meydana gelen olayların, değişimlerin, kırılma ya da kıvrımların görünür hale gelmesi ya da genel bir değişimler zincirinin başlangıcı olarak kabul edilmesidir. Özellikle söz konusu edilen sanat ve değişen sanat pratikleri ise bu tarih birçok inceleme için hareket noktası olmaktadır.

### 2.2.1. Tarihsel Gelişmeler ve Dönüm Noktaları

1990 ve sonrasının genel bir manzarasını çizmek etkilenmeler ve değişimler üzerine konuşmayı kolaylaştıracaktır. 1990'lara damgasını vuran ve tarihsel dönüm noktasını oluşturan, düşünce hayatını değiştiren en önemli olaylar, Berlin Duvarı'nın yıkılması (her ne kadar 1980'nin sonunda olmuş olsa da etkileri anlamında), Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB)'nin dağılması ve küreselleşme olarak özetlenebilir.

Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ve SSCB'nin dağılmasının etkilerini analiz edebilmek için öncelikli olarak “Soğuk Savaş” kavramını ele almak gerekmektedir. Oral Sander'in (2013: 224) Siyasi Tarih (1918-1994) kitabında, II. Dünya Savaşı ardından, düzeni kurulmamış olan Avrupa'nın karışık ortamının ürünü olarak “Soğuk Savaş” ile ilgili şu tanımlar dile getirilmiştir: “İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, savaştan galip çıkmış iki büyük devlet ve bu devletlerin çevresinde kümelenmiş küçük devletler arasındaki anlaşmazlık ve çatışmanın, doğrudan birbirlerine karşı silah kullanmadan sürdürüldüğü belirli bir tarihsel döneme verilen addır.” Diğer

---

Ancak, tam da egemen sınıfların zafer çığlıklarının en yüksek sesle atıldığı dönemde, Yeni Dünya Düzeni ilan edilirken, hava değişmeye başladı. Bu zaferin, piyasanın, yeni düzenin ne anlama geldiği 1990'lar boyunca giderek büyüyen kitleler tarafından sorgulanmaya başlandı. Piyasa kapitalizminin Doğu Avrupa ülkeleriyle Rusya'yı ne hale getirdiğini bütün dünya izledi. Derken, kapitalizmin baş tacı Asya Kaplanları çöktü. Afrika'da milyonlar açlığa terk edildi. Yeni Dünya Düzeni'nin barış ve refah günleri Irak'ın bombalanmasıyla başladı, arkasından tekrar Irak, sonra Yugoslavya, daha sonra Çeçenistan ve nihayet Afganistan yerle bir edildi, kanlı askeri müdahaleler birbirini izledi. Çevre felaketleri, doğal afetler ve bu afetler karşısında hükümetlerin ilgisizliği art arda geldi.

1990'lar boyunca hem Batı'da hem de 'yapısal uyum programları'nın acımasızca uygulandığı üçüncü dünya ülkelerinde işçi sınıfları ve daha geniş kitleler 1980'lerde yaşadıkları yenilgi ve kayıplardan sonra, tüm vaatlerin, tüm ideolojik iddiaların boş çıktığını gözlemlediler. Yeni Dünya Düzeni ile piyasa ekonomisinin ipliği pazara çıktı. Bir yandan bunun yarattığı hayal kırıklığı ve öfke, öte yandan artık herkesin 'küreselleşme' diye tanıdığı ekonomik siyasetler bütününün yarattığı yoksulluk, işsizlik, açlık ve kin, kimsenin beklemediği bir anda ve yerde ifadesini buldu: Seattle!” (Ellwood, 2007: 8-9).

tanımı ise “soğuk savaş, iki blok arasındaki ilişkilerde, blokların ve üyelerin davranışlarını denetlemeye yönelik, taraflarca benimsenmiş kuralların bulunmadığı ve ilişkilerde tamamiyle güce dayanan davranışların başat olduğu bir dönemdir.” Tanımda söz konusu edilen iki devlet ABD ve SSCB’dir. Bu iki devletin iki kutbu oluşturduğu ve II. Dünya Savaşı sonrasında başlayıp<sup>166</sup>, Sovyetler Birliği’nin dağılması ile sona eren (1991) bu dönemde, dünya bu iki devlet arasındaki ideolojik, ekonomik, siyasi ve askeri gerilimlerin etkilerine maruz kalmıştır.

1961’de Berlin Duvarı’nın inşasıyla sonuçlanan Berlin Bunalımı, bir Amerikan uçağının Sovyet topraklarında düşürülmesiyle başlayan U-2 Casus Uçağı Krizi (1960) ve Küba’da Amerika’nın Fidel Castro rejimini devirmek istemesi ve Fidel Castro’nun Sovyetler ile yakınlaşması sonucunda Küba’ya yerleştirilen ‘Ekim Füzeleri’ kaynaklı, nükleer savaşın eşiğine gelindiği endişesi yaratan Küba ‘Ekim Füzeleri’ Bunalımı (1962) ile iki blok arasındaki gerilim gittikçe artmıştır (Sander, 2013: 311-329).

Berlin Duvarı’nın yıkılarak Doğu ve Batı Almanya’nın birleşmesi ve Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla<sup>167</sup> birlikte Soğuk Savaş dönemi sona ererek<sup>168</sup>, bu

<sup>166</sup> Soğuk savaşın başlangıç noktası konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır. Kökeninin II. Dünya Savaşı içinde yattığını belirtenler yanında, sıcak çatışmanın bitişinin ardından gelen dönemin özel koşullarından dolayı ortaya çıktığını belirtenler de bulunmaktadır (Sander, 2013: 225).

<sup>167</sup> 26 Aralık 1991 yılında Sovyetler Birliği’nin dağılması ile ilgili olarak Eric Hobsbawm şu tespiti yapmaktadır: “ Sovyetler Birliği’ni artan bir hızla uçuruma doğru iten şey, ekonominin işlemlerini sağlayan eski mekanizmaların herhangi bir alternatif oluşturmaksızın yıkılmasına varan ve sonuç olarak yurttaşların yaşam standardında giderek artan dramatik bir çöküşe yol açan perestroyka’nın, otoritenin dağılmasına varan glastnost ile birleşmesiydi. Ülke, ekonomik bir anarşiye girdiği sırada çoğulcu seçim siyasetlerine yöneldi: Planlamanın uygulanmasından bu yana ilk kez Rusya 1989’da artık bir beş yıllık plana sahip değildi. Bu patlayıcı bir bileşimdi, çünkü SSCB’nin ekonomik ve siyasal birliğinin yüzeysel temellerini zayıflattı.” (Hobsbawm, 2008: 650-651).

Erel Tellal, dağılma ile ilgili şunları belirtmektedir: “1980’lere gelindiğinde Sovyet ekonomisi durgunluk yaşıyordu (zastoy). Kapitalist ekonomiyle rekabet edemediği gibi, bir yandan bu olguyu reddeden kuramsal/ideolojik konumu nedeniyle büyük bir çıkmazın içindeydi. Bu çıkmaz Brejnev’in son dönemlerinde saptanmış ve çıkış yolları aranmaya başlanmıştı. Brejnev’in ölümünden sonra basına yansıyan, Abil Aganbegyan ve Tatyana Zaslavskaya tarafından hazırlanan ‘Novosibirsk Memorandumu’ ekonominin tıkanma noktalarını saptıyor ve çözüm önerileri sunuyordu. Genel sekreterin sıkça değişmesiyle ortaya çıkan siyasal belirsizlik yüzünden uygulamaya sokulamayan bu rapor daha sonra genişletilerek 1986’da Gorbaçov tarafından yeniden yapılanma (perestroyka) adıyla öne sürüldü. Bunu siyasette açıklık anlamına gelen glastnost izledi. Perestroyka ve glastnostla birlikte toplumda bir yandan ‘sosyalist’ değerler sorgulanırken diğer yandan bir ideolojik boşluk ortaya çıktı. Perestroykanın başarısızlığı SSCB içerisindeki hakların hoşnutsuzluğuna yol açtı ve ayrılıkçı akımlar güç kazandılar. SSCB’nin son dönemi şöyle formüle edilebilir: Ekonomik bunalım → bunalımı aşma çabaları: Perestroyka + glastnost → toplumsal bunalım + ideolojik boşluk → milliyetçi akımlar → çöküş !” (Tellal, 2010: 158).

dönemden kalma uluslararası düzen değişime uğramış, “Yeni Dünya Düzeni”<sup>169</sup> olarak adlandırılan döneme geçilmiştir (Sönmez, 2008: 15). 1815 Viyana

---

Natig Abdullayev ve Fikret Elma’ya (2009: 84-85) göre ise “Ülkede siyasal çoğulculuğa geçiş denemeleri ve bu doğrultuda siyasal ideolojinin tartışmaya açılması çöküş sürecini hızlandırmıştır. Çöküş sürecinin hızlanması ise ülkede otorite boşluğunun derinleşmesine sebep olmuştur. Nitekim, bu boşluğun doldurulması için 1989’un ortalarında Sovyetler Birliği’nde başkanlık rejiminin kurulması gündeme gelmiş ve ilerleyen süreçte de bu yapı ihdas edilmiştir. Özetle, Gorbaçov öncesinde Sovyetler Birliği, ‘Glasnost ve Perestrojka’ gibi köklü bir reform girişimine sahne olmamıştır. Fakat reformlar yeterince başarılı olmadığı gibi, sistemi topyekun çöküşe götüren bir takım gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Bu süreçte, ülkede yeniden Yapılanma (Perestrojka) gerçekleştirilememiş, açılım politikası (Glasnost) ise parçalanmayı, çöküşü hızlandırmıştır. Gorbaçov’un siyasal reformlar ve Glasnostla, Perestrojka’nın önündeki bürokratik direnci kırıp, halk desteğini sağlama düşüncesi ise neticede kontrolü kaybetmesine, devlet otoritesinin çözülmesine ve sistemin çöküşüne yol açmıştır.”

<sup>168</sup> Eric Hobsbawm, Soğuk Savaş sonrası ile ilgili şu tespitleri yapmaktadır: “Soğuk Savaş’ın sona erişile, bugünden geçmişe baktığımızda ikisini de siyasal bakımdan istikrar sağlayıcı güçler olarak görebileceğimiz SSCB’nin ve onun nüfuz alanındaki bölgenin dağılışının geniş kapsamlı sonuçlarını değerlendirmek artık daha kolaydır. 1989’dan sonra –ve 18. Yüzyıldan beri Avrupa tarihinde ilk defa- ortada uluslararası bir güç sistemi kalmadı. Dünya çapında bir küresel düzen oturtmaya yönelik tek taraflı girişimler de şimdiye değin henüz başarılı olamadı. Bu arada, 1990’lı yıllarda, esas olarak SSCB’nin ve Balkanlar’daki komünist rejimlerin dağılışı sebebiyle eski dünyanın büyükçe bir kısmında dikkat çekici bir Balkanlaş(tr)jma’ya tanıklık edildi (başka bir ifadeyle, İkinci Dünya Savaşı’nın sona erişile 1970’li yıllar arasındaki zaman diliminde, emperyalist çağın Avrupalı imparatorluklarının sömürgelerini kaybetmeleriyle birlikte, uluslararası düzeyde kabul gören egemen devletlerin sayısında muazzam bir artış görüldü). Birleşmiş Milletler’in üye sayısı 1988 yılından beri 33 devlet (yani, yüzde 20’den fazla) arttı. Bu dönem ayrıca çeşitli sözde bağımsız devletlerin – özellikle Afrika’daki ve eski komünist ülkelerin devamı olan devletlerin- bazı bölgelerinde, ayrıca Latin Amerika’nın en azından bir bölgesinde, deyiş yerindeyse ‘fiyasko devletler’in çoğalışına, çatışmalarla etkili merkezi yönetimlerin fiilen çöküşüne, iç silahlı çatışmaların yaygınlaşmasına da tanıklık etti.” (Hobsbawm, 2008: 84).

<sup>169</sup> Tanil Bora, Yeni Dünya Düzeni ile ilgili şu tespitleri yapmaktadır: “‘Yeni Dünya Düzeni’ lâfi, 1990/91’de, ABD ile müttefiklerinin Kuveyt’i işgal eden Irak’a açtığı savaş sırasında ortaya atıldı. Müellifleri, ABD think-tank’leri idi ve bu esasen bir “Foreign Policy” (Dış Politika) tabiriydi. Aşağı yukarı şöyle bir nizamı tasvir, ilân ve ‘vaat’ ediyordu: Sovyetler’in çöküşüyle dünya jeopolitiğinde iki kutupluluk ortadan kalkmış, dünya tek kutuplu (veya iyimser ifadesiyle kutupsuz) hale gelmiştir; bundan böyle uluslararası siyasî anlaşmazlıklar bir tür ‘dünya iç politikası’ erkânı içinde, “uluslararası topluluk”un ortak iradesi ve organlarıyla çözülecektir; bu sayede de ihtilaflar askerî çatışma biçimini almayacaktır; olsa olsa, ‘dünya iç politikası’ mantığı çerçevesinde, meşrû şiddet tekeline sahip “uluslararası topluluk”un, kararlarını tanımamakla “terörist” konumuna düşen tarafı hizaya getirdiği “düşük yoğunluklu çatışmalar” vuku bulabilecektir. Bu kurguda “uluslararası topluluk”un, merkezinde ABD’nin olduğu Batılı büyük güçlerin hegemonyası altında düşünüldüğü de açıktı. Bu Yeni Dünya Düzeni tasarımı, ABD’nin, Sovyet-sonrası dünyada mukayeseli üstünlük faktörü olan askerî gücünü kullanarak hâkimiyetini tesis etme maksadının ifadesiydi; ‘hediyesi’ ise uluslararası ilişkilerde barış ve asayiş olacaktı.”

Ayrıca şunları da eklemektedir: “Ancak Kuveyt/İrak operasyonunu uluslararası medya ve -olduğu kadarıyla!- uluslararası kamuoyu nezdinde iyi kötü meşrûlaştıran Yeni Dünya Düzeni konsepti, Somali’de, hele hele Yugoslavya/Bosna krizlerinde çuvalladı ve inandırıcılığını yitirdi. Bağdat bombardımanlarının üstünden bir yıl bile geçmeden, bu terimin “Yeni Dünya Düzensizliği” diye alaya alınmasına alışılmıştı. Bugün sanırım en gözü dönmüş Foreign Policy allâmeleri bile bu terimi kullanmıyor. Yeni Dünya Düzeni lâfının arkasındaki, uluslararası politikayı kontrol edilebilir bir “dünya iç politikası” nizamına dönüştürme arzusu bakı; fakat hiçbir ABD’li veya Batılı jeostratejist artık o kadar iddialı değil. Bosna krizinden itibaren açığa çıktı ki Yeni Dünya Düzeni’nin ifade ettiği türden bir ‘âleme nizam verme’ cehdine galebe çalan bir kaygı var: o da ekonomik ve siyasal ayrışmaların coğrafi sınırları lime lime ettiği koşullarda, Batı/Kuzey dünyasının refah adalarının emniyetini sağlamaktır. “Dünya iç politikası”, tıpkı günümüzün ulus-devlet iç politikaları gibi, cümle âleme huzur ve sükûn sağlamaya değil, huzursuzluk ve asayişsizlik kaynaklarını tecrit etmeye, ‘kibar muhterlerden’ uzak tutmaya azmetmiştir. Kısacası Yeni Dünya Düzeni lâfi, dünya sisteminin büyük

Kongresi'nin kurduğu “Avrupa Uyumu”, I. Dünya Savaşı sonrası “Versailles Düzeni” gibi savaş ve çatışmalar sonrası kurulan yeni düzenlerden bahsedilebilir. Ağustos 1941’de Atlantik Bildirgesi’yle isminden bahsettikleri yeni düzen, asıl Soğuk Savaş sonrasında<sup>170</sup>, “Yeni Dünya Düzeni”<sup>171</sup> olarak George H. W. Bush tarafından<sup>172</sup> 1991’de Körfez Savaşı sürecinde ilan edilmiştir.

Doğu Bloku’nun dağılmasıyla birlikte, Batı sistemi tek güç olarak rakipsiz kalarak, sistem açısından denge kavramının bitmesine neden olmuştur. İstikrarlı bir düzen sona ererek, nükleer bomba gibi güçlü silahlara sahip bir çok bağımsız ülke nedeniyle istikrarsız, riskli ve çatışmalı bir döneme geçilmiştir. SSCB ve Doğu

---

güçlerinin uluslararası politikaya nizam verecekleri iddiasıyla kalkıp, çok geçmeden geri oturdukları bir ‘parlama’ anının lâfıdır. Uluslararası politikanın berisinde, global kapitalizmin kaotik yapısını açığa vurur. Uluslararası politikanın arka planında, kapitalist sistemin işleyişinin ‘düzensizliğinden’ bahsetmek lâzımdır: kapitalizm kuşkusuz regülasyon ihtiyacından ve mekanizmalarından (başta devletlerden) feragat etmiyor, fakat örneğin akışkanlığı olağanüstü hızlanan ve bünyesi itibarıyla kontrolü zor olan mali sektörün kazandığı ağırlık nedeniyle kaotikleşen bir gidişle baş etmek durumunda. Esnek üretim ve enformasyon teknolojileri, ağ tipi örgütlenme... gibi, merkez-çevre ilişkilerini her düzlemde karmaşıklaştıran başka etkenleri de sayabiliriz.” (Bora, 1998).

<sup>170</sup> Baskın Oran’a (2010: 209) göre: “Soğuk Savaş (SS) kesin olarak Batı tarafından kazanıldı. SS ertesinde ABD dünya hegemonu olarak ortaya çıktı, ama AB (özellikle de Almanya) ve Japonya da bölgesel eksenler olarak belirdi. Bu arada, batı Avrupa’yla Rusya arasında biri Ukrayna gibi eski SSCB cumhuriyetlerinden, diğeri de Macaristan gibi eski Doğu Bloku devletlerinden oluşan bir ‘çifte tampon’ kurulduğundan, Avrupa’nın güvenlik endişesi kalmamıştı. Bununla birlikte, evrensel duruma bakıldığında hem blok disiplininin sona ermesinin yarattığı istikrarsızlık, hem de geleceğin umut sunmaması endişe vermekteydi. Nitekim, 5,5 milyarlık dünya nüfusu 21. Yüzyılın ilk çeyreğinde 8,5 milyar olacaktı ve büyümeyle baş edebilmek için dünya gayri safi hasılasının 2025 yılına kadar her yıl ortalama yüzde 1,9 büyümesi gerekiyordu. Oysa, SS döneminin son 10 yılında bu oran bazen negatif bile olmuştu. Kaldı ki zengin ülkelerle fakirler arasındaki uçurum hızla açılmaktaydı. Sonuçta rekabetin şiddetlenmesi ve çatışmaların artması beklenmeliydi.”

<sup>171</sup> Nick Yapp, bu Yeni Dünya Düzeni’ni şu şekilde özetlemektedir: “Yetmiş yıldan uzun bir süre Komünist Doğu ve Kapitalist Batı, ilişkilerini karşılıklı nefret ve güvensizlik üzerine kurdular. Birbirlerine karşı silahlar yığdılar, casusluk şebekeleri kurdular, halklarını karşı taraf üstünlük kazanırsa başlarına neler geleceği masallarıyla korkuttular. Böylece, korkuyla da olsa, birbirlerine sınımsız bağlı oldukları bir dünya düzenini sürdürdüler. Komünist Blok’un 1990’ların başında çökmesiyle her şey değişti. Ronald Reagan’ı o kadar telaşlandıran ‘şer imparatorluğu’ artık yoktu. Onun yerinde artık ekonomik potansiyeli Ronald McDonald’ı heyecanlandıran, fırsatlar sunan geniş bir toprak parçası vardı. Komünizmin yerini tüketim felsefesi almıştı. Cola, Moskovalıların votkasını köpürttü. Sony, Çin’i işgal etti. Shell, Polonya’yı işgal etti. Komiser yerini muhasebeciye bıraktı. Doğu ile Batı birleşirken eski federasyonlar dağıldı. Eski uluslar tekrar ortaya çıktı. Letonya, Estonya, Hırvatistan ve daha bir düzine ulus. Muhafiflerine göre, sanki dünyayı sosyalizmden koruyacak bir antibiyotik nihayet bulunmuştu. Serbest Pazar her yerde zafer kazandı. Artık beş yıllık planlar, devlet kontrolleri, planlı ekonomiler yoktu. Yüzyıl süren bir mücadeleden sonra zafer kapitalizmin olmuş, rekabet ruhu kazanmıştı.” (Yapp, 2005(b): 104).

<sup>172</sup> Bu dönemin öne çıkan liderleri olarak, Güney Afrika Cumhuriyeti ilk siyahi başkanı ve activist olan Nelson ve ikinci eşi Winnie Mandela, Galler Prensi Charles ve Prensesi Diana, SSCB lideri Mihail Gorbaçov ve yerini alan Boris Yeltsin, İsrail Başbakanı İzak Rabin, Filistin lideri Yaser Arafat, Almanya Başbakanı Gerhard Schröder, Fransa Cumhurbaşkanı Jacques Chirac, ABD Başkanı George H. W. Bush, ardından Bill Clinton, Polonya Cumhurbaşkanı Lech Walesa, Çekoslovakya Devlet Başkanı Václav Havel, Irak Cumhurbaşkanı Saddam Hüseyin, Sırbistan ve eski Yugoslavya Devlet Başkanı Slobodan Milošević, Libya Devlet Başkanı Muammer Kaddafi’nin isimlerini saymak mümkündür (Yapp, 2005(b): 14).

Avrupa’da uygulandığı haliyle komünizm çökmüş ve ideolojik anlamda yeni tartışmalar, sorgulamalar, hesaplaşmalar yaşanmaya başlamıştır. Rusya’da ve Doğu Bloku bölgesinde hızlı bir kapitalistleşme başlamış, mafya ekonomiyi ele geçirmiş ve toplumsal değerler çöküntüye uğramıştır. Özellikle Rusya’da Putin’le birlikte milliyetçilik bir kurtuluş yolu olarak benimsenmiştir. Türkiye ise Batı için önemli olan jeostratejik önemini yitirmiştir. (Oran, 2010: 208-210).

Bu dönemin önemli belirleyici olaylarından birisi de Irak’ın Kuveyt’e saldırmasıyla başlayan ve dünyanın yeniden şekillenmesinin de etkili olan Körfez Savaşı olmuştur. Bir yandan Orta Doğu’nun yapısı değişime uğrarken<sup>173</sup>, bu savaştan kısa bir süre sonra SSCB’nin dağılması ile dünyanın geneli yeniden yapılanma sürecine girmiştir (Armaoğlu, 2004: 877). 1980-1988 yıllarında meydana gelen İran-İrak Savaşı’nın ardından Saddam Hüseyin yönetimi Kuveyt’in kendisine ait olan petrolü çaldığını ve üretimi yüksek tutarak da Irak ekonomisinde zarara neden olduğunu ileri sürmüştü ve Kuveyt’e olan 50-80 milyar dolar civarındaki borcunun silinmesini talep etmiştir.<sup>174</sup> Yapılan görüşmelerin sonunda anlaşmaya varılamayınca Irak, 2 Ağustos 1990 tarihinde Kuveyt’i işgal etmiştir.

---

<sup>173</sup> Oral Sander, bu savaşın bölge üzerindeki etkilerini ve sonuçlarını şu şekilde açıklamaktadır: “İkinci Körfez Savaşı’nın en önemli ve uzun vadeli sonucu, tüm Ortadoğu ve Kuzey Afrika’da köktenci akımların güçlenmesidir. Bölgede 1945’ten beri üzerinde en çok konuşulan ve tüm siyasi partilerin programlarının başında yer verdikleri konu olan Arap Birliği büyük bir darbe yemiştir.”, “İkinci Körfez Savaşı’nın ikinci sonucu, bölgenin kabileler, mezhepler ve yerel asiler arasındaki çatışmalara, yeni yeni bölünmelere ve kaosa sürüklenme olasılığını arttırmıştır.”, “Savaşın bir başka önemli sonucu, İran’ın bölgede kazandığı yeni ağırlıktır. Her şeyden önce, Körfez’in en güçlü iki devletinden birinin 1991’de uğradığı ağır yenilgi ve sonrasında Irak’a uygulanan ekonomik ambargo, ötekini görece olarak üstün duruma getirmiştir.” (Sander, 2013: 573-574).

<sup>174</sup> Immanuel Wallerstein’a (2004: 133) göre ise “Şimdi ABD’nin politik konumu, Sovyetler Birliği’nin çöküşüne rağmen değil, tam da bu nedenle ciddi bir şekilde saldırı altındadır. Saddam Hüseyin, Kuveyt’i işgal etmek suretiyle ABD’ye askeri bakımdan doğrudan meydan okuyarak Yalta-sonrasında oluşan gerçeklikten avantaj sağlamaya karar verdi. Bunu yapabildi, çünkü SSCB artık onu frenleyebilecek durumda değildi. Bunu yaptı, çünkü Kuveyt işgali kısa vadede Irak’ın ağırlıkla Kuveyt’e olan borç sorununu çözme ve petrol gelirlerini artırma vaadi sunuyordu. Ve bunu yaptı, çünkü orta vadede bu işgali Arap dünyasının kendi himayesi altında askeri olarak birleşmesi için bir dayanak olarak kullanmayı umuyordu. Bu birleşmeyi, genel olarak Kuzeye, özel olarak da Birleşik Devletler’e karşı doğrudan askeri meydan okumanın zorunlu adımı olarak görüyordu.”

Zuhal Öker, Jean Baudrillard’ın bu savaşın neden ve sonuçları ile ilgili düşüncelerini şu şekilde dile getirmektedir: “Saddam’ın Kuveyt’i işgali terörist bir eylemdir ve bu eylemde ahlâk aranması boşunadır. Saddam’ın amacı Kuveyt’i işgal ederek, Ortadoğu ve dünyaya şantaj yapmaktır. Bu hareket bir ordu çapında gerçekleşmiştir. Burada rehin alınan her ne kadar Kuveyt gibi görünse de petroldür. Bu hareketle bir anlamda Batı’dan fide istenmiştir. Saddam borçları karşılığında Kuveyt petrolünü elde etmeyi amaçlamıştır. Saddam Irak’ın borçları karşılığında Batı tarafından rehin alınmak istenmiş, ancak bu duruma kendisi ‘rehin alma’ yoluyla tepki göstermiştir. Bunun nedeniyse, Batı’nın yaptığı şantajdır. Batı’nın şantajı Saddam’ı terörist bir eyleme itmiştir ve aynı Batı, Saddam’a aynı silahla yani terörle yanıt vermiştir. Saddam’ın terör ve şantajından sorumlu olan yine Batı’nın

Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nin aldığı, Irak'ın 15 Ocak 1991'e kadar işgal ettiği Kuveyt'ten çekilmesi kararına, uyulmaması sonrasında ABD<sup>175</sup> öncülüğünde müttefik kuvvetleri önce hava ve füze saldırısına başlamış, ardından da ABD, İngiltere, Fransa, İtalya gibi ülkelerin oluşturduğu müttefik kuvvetleri “Çöl Fırtınası” adı verilen kara hareketini başlatarak, Irak güçlerini etkisiz hale getirmişlerdir. Bu savaş “Yeni Dünya Düzeni”nin kurulduğunun ilan edilmesi nedeniyle de önemlidir (Uzgel, 2010(a): 255).<sup>176</sup>

---

kendisidir. Bu şekilde herkes birbirinin rehinesi durumundadır. Petrol üreten ülkeler dünyayı rehin almıştır. Dünyaysa, petrol karşılığında Saddam'ı Amerika'ya rehin olarak vermeyi kabul etmiştir. Saddam'ın rehinesi olmaktan bir ölçüde kurtulmuş olan Iraklı kitlelerse, Saddam'a ve demokrasiye karşılık, ekonomik açıdan Batı'nın rehinesi olmayı kabul etmişlerdir. Kitlelerse bu savaştan kazançlı çıkmış görünmemektedirler. Örneğin, Iraklı kitleler Saddam'ın savaşa girmesine izin vererek onun egemenliğinden kurtulmak istemişlerdir. ABD ise kazandığını sandığı bu eylemde rehine durumuna düşmüştür. Kuveyt'i ve Irak'ı işgal ederek petrolü ele geçirmekle birlikte onu yeniden üretme sorumluluğunu da üstlenmiştir. Savaş tazminatı alabilmek için güçlerin büyük bir kısmını Kuveyt ve Irak'ta rehin olarak bırakmak zorunda kalan Amerika, Irak'ın Vietnam'a dönüşebilmesi tehlikesi nedeniyle savaşı baştan yitirmiş durumdadır. Bu işgal Saddam'a da hiçbir kazanç sağlamamıştır.” (Öker, 2005: 208-209).

<sup>175</sup> İ. Uzgel, ABD'nin bu savaştan elde ettiklerini şu şekilde özetlemektedir: “500.000'den fazla askeri Orta Doğu'ya kaydırıp Irak'ı kesin bir yenilgiye uğratarak uluslararası alanda lider olduğunu ve Vietnam sendromunu atlattığını göstermesi; bunu yaparken savaşın maliyetinin önemli bir kısmını Suudi Arabistan, Birleşik Arap Emirlikleri, Japonya ve Almanya gibi ülkelere yüklemiş olması; demode olan ve silahsızlanma anlaşmaları doğrultusunda elinden çıkarmak zorunda olduğu silah ve cephanenin bir kısmını burada kullanarak bunlardan kolay yoldan kurtulması; yeni silah sistemlerini gerçek savaş ortamında denemesi ve geliştirmesi; ve Saddam'ı devirmeyerek ondan çekinen tutucu Körfez ülkelerine daha sonraki dönemde büyük miktarlarda silah satarak fazladan büyük kârlar elde etmiş olması; Irak'ı fiilen üçe bölerek ve ambargo uygulayarak zayıf tutması ve bu ülkenin petrol ihracını baskı altına alarak uluslararası petrol fiyatlarını denetleyebilmesi.” (Uzgel, 2010(a): 255).

Ömer Laçiner ise bu savaşla ilgili şu tespitleri yapmaktadır: “Irak'la savaşın bildik savaşlara benzememesi o zaman da dikkati çekmişti. Irak devleti bir fiske bile vuramadığı bir ‘savaş’ta, yüz yüze gelemediği bir ordu tarafından perişan edilip yarı yarıya imha edildi. Konvansiyonel silâhlarla yapılacak bir savaşta bilim ve teknolojiyi bizzat üreten bir büyük devletle, o silâhların müşterisi olabilen bir orta çaplı devlet arasındaki müthiş uçurum apaçık biçimde ortaya çıktı. Uçurum o denli büyük ve çarpıcıydı ki; dibinde yatan on binlerce Iraklı ölü dikkate bile alınmadı. İkinci ilginç nokta Irak'a dikte ettirilen teslim antlaşmasının koşullarıydı. Irak'a, Kuveyt'i işgal ve ilhak suçunun bedelinin ödenmesiyle kalınmadı ve onun orta çaplı bir devlet olarak silâhlı gücünün tam tasfiyesi ve ‘kökünün kazanması’ da kararlaştırıldı. Irak'ın biyolojik ve kimyasal silâh stokları da bu noktada gündeme getirildi. Bu operasyon o denli ciddiye alınmıştı ki Irak'ın tepesine parçalanma tehdidi anlamına gelen bir Demokles kılıcı da asıldı. Üç parçaya bölündü ve antlaşma koşulları eksiksiz yerine getirilinceye kadar bu durumun süreceği belirtildi. Hattâ o evrede Irak'ın parçalanması ile sonuçlanabilecek bazı girişimlerde bulunuldu, Güney ve Kuzey Irak'ta ‘bağımsız devlet’ler kurabilecek hareketler kışkırtıldı. Ancak kısa süre sonra vazgeçildi bundan ve ‘Irak'ın toprak bütünlüğü’ garanti edildikten başka, Saddam diktasının devamına da göz yumuldu.” (Laçiner, 1998).

<sup>176</sup> Baskın Oran Körfez Savaşı ve “Yeni Dünya Düzeni” ilişkisi ile ilgili şu tespitleri yapmaktadır: “Soğuk Savaş sonrası ortamında, Batı'nın gerek ekonomik, gerekse siyasal ve askerî açıdan rakipsiz olduğu ve yeni düzeni gerektiğinde savaşla korumaya kararlı bulunduğu, 1991 Körfez savaşıyla anlaşıldı. Orta Doğu'daki petrol düzenini bozmaya çalışan Irak'ı ABD ve müttefikleri uluslararası denklemden tamamen çıkardılar. Böylece ABD, Başkan George Bush'un Körfez savaşı sırasında Kongre'de kullandığı ‘Yeni Dünya Düzeni’ kavramının (YDD) iki temel taşı, yani insan hakları ve ‘piyasa/pazar ekonomisi’ni silahla müdahale edip koruyacağını kanıtladı (kötü çağrışımlar yaptırdığı için ‘kapitalizm’ denmemesine özel dikkat gösterilmekteydi). Bush'un uygulamadaki YDD'si, bu iki



Bilgisayar teknolojisinin ve akıllı bombalar gibi yüksek teknoloji ürünü silahların kullanıldığı Körfez Savaşı'nın önemli bir özelliği de televizyon ekranlarından canlı olarak izlenen ilk savaş olmasıdır.<sup>177</sup> ABD merkezli CNN (Cable News Network) televizyon kanalı, savaşı eş zamanlı olarak yayınlamıştır (Özkaya, t.y.: 567). Özellikle bu savaşın hiç gerçekleşmediğini söyleyen Jean Baudrillard'ın düşünceleri ile ön plana çıkan Körfez Savaşı<sup>178</sup>, medya, iletişim ve habercilik

---

temel taşın ebedi olduğunu ileri süren kuramsal temellere de dayanıyordu. Diğer yandan da ABD, Körfez savaşıyla bu yeni 'Müdahale Hukuku'nun ilk taşı da koymuş oldu. Dönem içinde Somali, Bosna ve Kosova müdahaleleriyle devam edecek olan bu 'hukuk inşası'; NATO'nun 1999 Washington kararlarında, örgütün 'Yeni Stratejik Konsept'inin 'barışı koruma ve insani yardım' amaçlarıyla kendi alanı dışına da müdahale edebileceğine karar vermesiyle örgütsel bir anlam kazanacaktır. Bu yeni ortam içinde ABD, uluslararası kapitalizmin bir de üstyapı (hukuk) yoluyla hızlandırılmasını sağlamak üzere çokuluslu sermayenin bir tür anayasasını yapma çabasına girecektir." (Oran, 2010: 210-211).

<sup>177</sup> Kevin Robins, Körfez Savaşı'nın ekranlarda gerçekleştiğini belirterek, dünyayı izleyenler ve izlenenler olarak ikiye ayıran bu durumun, günümüz toplumlarında imgelerin rolünü gösterdiğini belirtmiştir. Savaşın gerçek yaşamdan koparıldığını gördüğümüz bu ekran kültürüne bağlılığımız, üzerine düşünülmesi önemli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır (Aktaran: Aslan, 2003: 45).

<sup>178</sup> Ünü özellikle Körfez Savaşı ile ilgili fikirlerinden sonra artan ve 1991 yılında Libération ve The Guardian Gazeteleri'nde yayınlanan makalelerinden oluşan 'The Gulf War Did Not Take Place' kitabının yazarı Jean Baudrillard'ın Körfez Savaşı'nın yaşanmadığını, olmadığını belirtmiştir (Baudrillard, 1995).

Hasan Bülent Kahraman, Baudrillard'ın görüşlerinden hareketle şu tespitleri yapmıştır: "İnsanlığın ilk kez o savaşla birlikte bilinç tarihinde başka bir düzeye geçtiğini belirtiyordu Fransız toplumbilimci. "Çünkü", diyordu, "Hepimiz televizyonların karşısında sanal bir savaş izledik. Savaş bize, televizyonlar üstünden, bütün anlamından soyutlanmış olarak taşınıyordu. Acısı, tozu, dumanı yoktu. İzlenen, eğlencelik bir şeydi Körfez Savaşı." Görüntünün içinde olup bitiyordu ve bu savaşı 'yaşanan' bir şey sayamazdık. Televizyonu açtığımızda oradaydı, kapattığımızda da yok oluyordu. Hepsinden önemlisi, Baudrillard'a göre savaş, izlediğimiz kadarıyla bile 'gerçek' değildi. Görüntü denilen şey, 'canlı' olduğunda bile müdahale (manipüle) edilebilir bir şeydi. Gerçek bir görüntü zaten olmazdı. O nedenle gerçek artık kendiliğinden, doğal haliyle hayatımızdan çıkmıştı." Devamında, "Şimdi, 2. Körfez Savaşı'nı yaşadık. 'Oldu da bitti!' diyeceğimiz kadar hızlı cereyan etti. Aradan geçen zamanda teknoloji de habercilik anlayışı da büyük ilerlemeler kaydetmişti. Artık 'yerleşik (embedded) habercilik' düzeyine erişmiştik. 'Canlı' dediğimiz yayındaki insan 'unsuru'nu bile artık ortadan kaldırmak istiyorduk. Olabildiği kadar el değmemiş, kusursuz haberi yakalamaya çalışıyordu insanlık. Sorun 'gerçek'teydi. Haber denilen şey gerçek olmalıydı. Gerçek ise 'sahih', yani doğru olmak gerekirdi. Böylesi bir gerçeği yakalamanın yolu da insan elini işin içine sokmamaktı. Bu kadarı başarılıydı. Tanklara ve diğer hareketli araçlara yerleştirilmiş kameralar o anki durumu değil de durumun bir parçasını televizyon izleyicilerine aktarabilirdi. Ne var ki, o görüntüler bize Baudrillard'ın paradoksunu bir kez daha hatırlatmaktan daha öteye gitmedi. Ortada bir görüntü vardı, onun mekanize bir kamerayla oluşturulduğunu biliyorduk, durum gerçekten de belli bir zaman ve coğrafyada yaşanan şeydi fakat, savaş denilince hatırladıklarımızla ilgisi yoktu gözümüzün önündeki şeylerin. Sanallık bu defa da etkin ve galipti. Görüntünün kendisinin 'yalan' olması bir yana, görüntünün daha ileri aşamalarından manipüle edilmesi hâlâ başvurulan bir yöntemdi. Belki bir bölümü etik nedenlerle geriye itilmişti. Mesela, o anda vurulan ya da ölmekte olan bir adamın görüntüsü, bombayı 'yiyen' bir yapının o andaki durumu gelmiyordu ekrana. Ama önce ama sonra tasarım görüntünün nesnellliğini engelliyordu. Kısacası yine 'nesnel' bir görüntüye ulaşamamıştık." diyerek şu tespiti eklemektedir, "Kısacası, görüntünün yalancılığı ve yalansılığı artık kafalarımıza iyice dank ediyor. Görüntü bir yana artık haber denilen ve gerçeğe en yakın durduğu varsayılan görüntünün düzmece bir şey olduğu iyice anlaşıldı. İnsanlık, bunu binlerce yıllık tarihinde öğrenemedi ama işte birkaç günlük savaş bunu ona iyice belletti. Savaş çıkmasın dedi birçok kişi; bunca insan ölecek, felaket yaşanacak diye. Şimdi bir

çalışmalarına konu edilerek tartışmalara neden olmuştur.<sup>179</sup> Kevin Robins'in (2013: 129-130), Körfez Savaşı, televizyon ve video-oyun dili üzerinden yaptığı tespitler bize, bu dile bir karşı oluş olarak video imajın sanatsal kullanımının neye odaklanacağı konusunda ipucu verecek niteliktedir:

“Gerçekçi televizyon, savaş zamanlarında kamuoyunu ve kamu duygularını harekete geçirmek konusunda son derece yararlı olmuştu ama yine de ne yapacağı belli olmaz ve güvenilirmez bir araç olduğu da düşünülürdü. Televizyon imajlarının uzaklığı, düşmanın kaderine karşı kayıtsız ve katı olmayı destekleyen bir şeydi ama o dönemlerin televizyonunun belgesel niteliği her zaman kayıtsızlığı sempatiye dönüştürme olanağını da gündeme getirebiliyordu. İmajın kanıt oluşturabilecek açıklık niteliği her zaman için ahlaki nedenselliğe yaklaşabilirdi. Savaşa video-oyunu muamelesi yapmak bu olanağı ortadan kaldırmaktadır. İmajı belgesel niteliğinden soyutlamak görüntüleme olgusuyla bağlantılı bilinçsiz süreç üzerinde çok daha etkileyici bir şekilde çalışmayı mümkün kılar. Ekran içsel itkilerimizin doğrudan bir işlevi haline gelir; ‘Ötekine fantazyada saldırırken ego oradadır ama bu sürekli ve hayali saldırgan oyunda kendi gerçek pozitif güçlerini, kendisini pozitif olarak sunma imkânını yitirir ve sanki hep öteki tarafından tehdit ediliyormuş gibi varlığını sürdürmeye başlar. Video oyunları çocuksu terör ve savunma biçimlerini harekete geçirir; oyuncuların sürekli olarak kendilerini imha etmeye, mahvetmeye çalışan yıkıcı, yabancı güçlerden korumaya çalıştığı ‘paranoyak bir ortam’ yaratır. Körfez Savaşı sırasındaki video-oyun imajları da aynı şekilde bizi ‘bedensel bütünlüğümüzü, fiziksel varlığımızı ve toplumsal düzenimizi tehdit eden tehlikeleri yıkmak üzere ikame katılımcılar’

---

de keşke savaş çıkmasaydı kandıığımız yalanlarla ne iyi yaşayıp gidiyorduk dense, yeridir.” (Kahraman, 17.04.2003).

<sup>179</sup> Jean Baudrillard'a göre gerçekleşmemiş, simülasyondan ibaret ve pornografik bir savaş olan Körfez Savaşı sırasında amaçları bilgiyi yaymak olan kitle iletişim araçlarının, bilgilendirmemeyi seçtikleri gözlemlenmiştir. Zuhul Öker, bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Basının da televizyondan etkilenmesiyle birlikte, akla değil duygulara seslenen bir medya ortaya çıkmıştır. Bu durumsa gerek televizyon gerekse diğer kitle iletişim araçlarının sorgulanmasına yol açmıştır. Savaş sonrasında, başta televizyon olmak üzere, medya bir güven erozyonuna maruz kalmıştır. Savaş habercilerin mesleki etiklerinin de yeniden gözden geçirilmesine neden olmuştur. Buna göre muhabirlerin savaşı teknolojik gücün büyüyle, naklen yayının bir parçası gibi, bir bilgisayar oyunu aktarıncasına ilettikleri gözlenmektedir. Hedefleri doğru bir şekilde vuran füzeler bilgi olarak aktarılmıştır. Kısacası, bu dönemde ‘savaşı insanları eğlendirerek sunan’ bir habercilik anlayışının varlığı dikkat çekmektedir. (Aktaran: Öker, 2005: 248).

haline getirdi. Gerçek dünyanın olaylarına referansta bulunmayan ekran, ahlaki benliklerimiz yerine temel korkularımıza cevap vermeye hazırdır.”

Dönemin dikkati çeken ve insanlık tarihi içerisinde derin izler bırakan ve sanatçıların üretimlerini de etkileyen önemli gelişmelerinden birisi de Yugoslavya'nın dağılma sürecinin beraberinde getirdiği Bosna-Hersek Savaşı olmuştur.<sup>180</sup> 1990'dan başlayarak Yugoslavya Federasyonu'nu oluşturan cumhuriyetlerin ekonomik ve siyasi bağımsızlık istekleri ve hareketlerinin artmasıyla<sup>181</sup>, Sırbistan'la olan ilişkiler gerilmeye başlamış ve sonucunda da Bosna-Hersek'de, üç buçuk yıla yayılan bir iç savaş başlamıştır.<sup>182</sup>

1946 yılından itibaren ülkeyi yöneten Josip Broz Tito'nun 1980'de ölümünün ardından<sup>183</sup>, Yugoslavya Devlet Başkanlığı, 6 cumhuriyetin başkanları tarafından dönüşümlü olarak yürütülmeye çalışılmıştır. Bu süreçte de Sırbistan'ın egemen konumu devam etmiştir. 1987'de Sırbistan yönetimine milliyetçi ve Büyük Sırbistan hayali peşinde olan Slobodan Milosoviç gelmiştir (Armaoğlu, 2004: 928). Bu dönem, hem Sırbistan'da hem de diğer cumhuriyetlerde milliyetçiliklerin yükselmeye

<sup>180</sup> Türkiye sanat ortamında sanatçılar, bu savaşın yıkıcı etkilerini işlerinde vurgulayarak, tepkilerini dile getirmişlerdir. Örneğin: Hale Tenger'in Gaziosmanpaşa (Kırklareli) Sığınmacı Kampı'ndaki Bosnalılarla yapılan ses kayıtlarının dökümü, basında yer alan haberlerden kopyalar ve suyun olduğu 800 küsur kavanozdan oluşan “Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek” çalışması (Çalıkoğlu, 2008: 268). Ya da Genco Gülan'ın, Genç Etkinlik I sergisinde yer alan ve buruşturulmuş bir kağıtta yazılı olan “BANG, Şu an Bosna'da olsaydınız siz de vurulmuş olabilirdiniz” performansı bir diğer örnek olarak gösterilebilir (Tüzünoğlu, 2007: 127).

<sup>181</sup> Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun I. Dünya Savaşı sonunda yıkılmasının ardından Sırbistan Krallığı, Sırp'lardan, Hırvatlardan ve Slovenlerden meydana gelen bir krallık kurmak için eski Avusturya-Macaristan topraklarına katılmaya karar vermiş ve 1918'de Yugoslavya kurulmuştur. II. Dünya Savaşı'nda Yugoslavya Alman, İtalyan, Macar ve Bulgar orduları tarafından işgal edilmiştir. Bu savaşın ardından Komünist Parti lideri Josip Broz Tito devlet yönetimine geçti. 1946'da kabul edilen Anayasa ile 6 Cumhuriyetten (Bosna ve Hersek, Hırvatistan, Makedonya, Karadağ, Sırbistan, Slovenya) oluşan Yugoslavya kurulmuştur. 1992 yılında Hırvatistan ve Slovenya'nın ayrılmasıyla birlikte Yugoslavya fiilen dağılmaya başlamıştır (Bağcı, 1994: 258).

<sup>182</sup> Bu iç savaş ile ilgili üretilen video işlerinden birisi, Belgrad'lı sanatçı Milica Tomic'in ARS1 “Unfolding Perspective” (2001-2002 Kiasma/Helsinki) sergisinde gösterilen “I am Milica Tomic” videosudur. Videoda sanatçı, farklı ulusal kimlikler söyleyerek, kendisinin bu ülkelerden olduğunu tekrarlamaktadır (“Ben Milica Tomic, Hollanda'dan şeklinde). Kendisine ulusal kimliğinin sorulmadığı bir şehirde doğup büyümüş olan sanatçı, Yugoslavya iç savaşı sırasında ulusal kimliğin çok önem kazanması ve sürekli insanların hangi ulusal kimliğe ait olduklarının sorgulanmasına dikkati çekmektedir. Bu baskıdan kurtulmak için farklı ulusal kimlikleri dile getiren sanatçının, tekrarladığı cümlelerden sonra yüzünde ve vücudunda yaralar açılmaktadır (Tan, 2003: 38).

<sup>183</sup> Oral Sender'e (2013: 576) göre Tito'nun ölümü ile birlikte ülkeyi birleştiren “tutkal” yitirilmiştir. Üstüne 1980'lerde dünyayı etkileyen ekonomik bunalım ülkeyi zor duruma sokarak, Yugoslavya'yı oluşturan cumhuriyetler arasındaki ekonomik farklılıkları gün yüzüne çıkarmıştır. Bunun sonucu olarak, Belgrad yönetiminin ekonomik politikasını beğenmeyen Kosova Arnavutları 1981'de ayaklanmış ise de kanlı bir biçimde bastırılmışlardır.

başladığı yıllar olmuştur. Eski Yugoslavya’da ayrılıkçı (Slovenya ve Hırvatistan), irredantist/kurtarımcı<sup>184</sup> (Sırların “Büyük Sırbistan”ı oluşturma, Kosovalı Arnavutların Makedonya’daki Arnavutlarla ve Arnavutluk’la birleşme) ve farklı dinsel kimliğe dayalı (Boşnaklar) milliyetçilikler bir arada yaşamaktaydı.

1989 yılında Slobodan Miloseviç Kosova ve Voyvodin’in özerkliklerini kaldırıp, Karadağ’ı kendi idaresine bağlamış ve böylelikle Yugoslavya’nın yönetiminde kendi gücünü arttırmıştır. Bu durum diğer cumhuriyetlerin Sırbistan’ın denetimindeki bir ülkede yaşamak isteyip istemedikleri sorunu gündeme getirmiştir. 1990’a gelindiğinde, Sırbistan ve Karadağ dışındaki cumhuriyetlerde bağımsızlık yanlısı olan muhalifler seçimleri kazanmıştır. 1991’de Hırvatistan ve Slovenya bağımsızlıklarını ilan etmişler<sup>185</sup> ve Yugoslavya dağılma sürecine girerek, iç çatışmalar yaşamaya başlamıştır. Bu iki ülkenin ardından Makedonya ve Bosna-Hersek de bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir. Artık Yugoslavya, Sırbistan denetiminde Sırbistan ve Karadağ’dan meydana gelen bir federasyon haline gelmiştir. (Uzgel, 2010(b): 491).<sup>186</sup>

Bu gelişmelerin devamında, 1992’de bağımsızlığını ilan eden Bosna-Hersek’i önce Avrupa Birliği’nin, ardından da ABD’nin tanınması sonrası, Sırlar Bosna topraklarına girerek büyük çoğunluğunu ele geçirmişlerdir. Sırlar yapay bir cumhuriyet olarak gördükleri Bosna-Hersek’i denetimleri altına aldıktan sonra,

---

<sup>184</sup> Kelimenin sözlük anlamı “Dil, gelenek, görenek ve çeşitli kültür değerleri bakımından bir birlik gösterdiği hâlde ana yurt dışında kalmış halkın yaşadığı toprakları ana yurt sınırları içine almak isteyen.” olarak geçmektedir. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.54e09faa28ed08.18710846/30.11.2014](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.54e09faa28ed08.18710846/30.11.2014).

<sup>185</sup> Fahir Armaoğlu, bağımsızlık isteği ile ilgili olarak şu tespiti yapmaktadır: “Yugoslav cumhuriyetlerinde bağımsızlık eğilimleri belirdiğinde, gerçek şudur ki bunlar yine de birliğin dağılması taraftarı olmayıp, daha ziyade ‘gevşek’ bir federasyon veya konfederasyon şeklini benimsemek istemişlerdir. Miloseviç ise cumhuriyetlerin bağımsızlıklarını kabul etmekle beraber, bunların kuvvetli bir merkezi otorite etrafında birleşik kalması ve bu suretle Sırbistan’ın bunlar üzerindeki kontrolünü sürdürmesi fikrinde olmuştur. Bu görüşünü kabul ettiremeyince şu tezi ileri sürmüştür: Bu cumhuriyetlerde yaşayan Sırp azınlıkların self-determinasyon hakları vardır. Miloseviç bu ilkeye, ‘sınırların milliyetlere göre çizilmesi’ ilkesi diyordu. Bu şekilde Miloseviç, Sırp azınlıkların yaşadığı toprakları, bu cumhuriyetlerden kopararak, Sırbistan’ın sınırlarını genişletmek istiyordu.” (Armaoğlu, 2004: 928).

<sup>186</sup> Oral Sander bu gelişmeleri şu şekilde açıklamıştır: “1990 yılının gelişmeleri Yugoslavya Federasyonu’nun sonunun geldiğini ve bir zamanlar ülkenin gururu olan kurumların artık işlemediğini gösterdi. 1990’ın sonuna gelindiğinde Slovenya, Hırvatistan ve Bosna-Hersek komünist olmayan hükümetlere sahipti ve Makedonya komünistlerin azınlıkta olduğu bir koalisyonla yönetiliyordu; yalnız Sırbistan ve Karadağ’da komünistler hâlâ iktidardaydılar.” (Sander, 2013: 578).

Boşnakların ayrı bir ulus olmadığını ileri sürerek “etnik temizlik”<sup>187</sup> yapmaya başlamışlardır. Bu savaşa buldukları bölgenin batısını kendi topraklarına katmak isteyen Hırvatistan da katılarak, “Büyük Sırbistan” ve “Büyük Hırvatistan”ı kurma projesiyle bölgede, 1992-1995 yılları arasında sert çatışmalara neden olmuşlardır (Uzgel, 2010(c): 495). Bosna- Hersek Savaşı’nı<sup>188</sup>, 15 Aralık 1995’de Paris’te imzalanan Dayton Anlaşması sona erdirmiştir (Uzgel, 2010(d): 498).<sup>189</sup>

<sup>187</sup> Hüseyin Bağcı etnik temizlik ile ilgili şunları söylemektedir: “Sırpların etnik arındırma politikasına başvurmalarının ana nedeni Bosna-Hersek’teki yerleşim düzenini ve sınırlarını değiştirme arzusuuydu. Büyük insan kitlelerinin katledilmesine veya ülkeden ayrılmasına zorlayan bu politika çerçevesinde birçok ülkedeki kamuoyu, başta Türkiye olmak üzere, bu katliamların durdurulması gerektiği yolunda taleplerde bulunmalarına rağmen, ne herhangi bir ülkenin hükümeti ne de herhangi bir uluslararası örgüt organı bu soruna çözüm olacak acil bir planı veya hareketi gerçekleştirmedi. Uluslararası kamuoyunun askeri bir müdahalede bulunma isteksizliğinin yarattığı fırsat ile Sırp etnik arındırma politikalarını büyük bir kararlılıkla uygulamaya başladılar. Gerçi BM ve AT Sırp, Hırvat ve Boşnak delegasyonları sorunları konuşmak üzere biraraya getirmeyi başarmışlarsa da somut bir gelişmeyi sağlamak mümkün olmadı. Bu arada Bosna’daki çatışmalar hızlanmış ve Sırpların Müslümanları kamplarda kitleler halinde katlettikleri yolunda raporlar yayınlanmaya başlıyordu. Sırp etnik arındırma politikalarını şimdi Sancak ve Voyvodinayı da içine alacak şekilde genişletmeyi düşündükleri yolunda görüşler ortaya atılmaya başlandı. BM insani yardımı sürdürmeye çalışırken, etnik arındırma ile ilgili yazı ve resimler Sırp etnik Hırvatlar ve özellikle Müslümanlara yaptıkları insanlık dışı muameleler bütün dünya televizyonlarında gazete ve magazinlerde yayınlanmaya başlıyordu.” (Bağcı, 1994: 265).

<sup>188</sup> Mete Çubukçu, bu savaşın ve katliamın temelindeki milliyetçilik ve uluslararası güçlerin oynadığı roller ile ilgili şu tespitleri yapmaktadır: “Yeni imzalanan NATO-Rusya Güvenlik Antlaşması’nın önündeki ilk sınavlardan biri de Bosna’nın ve bundan yola çıkarak Balkanlar’ın geleceği... Aslında kapalı kapılar ardında planlar şimdiden yapılmış durumda. Soğuk Savaş sonrasının genel projesi milliyetçilikleri ve ayrılıkları körüklemek, birlikte yaşama umutlarını yok etmektir. Bosna’da dört yıl boyunca uygulanan ana politikalarından birisi de buydu. Ve bundan dolayıdır ki, Bosna’da yıllardır birlikte yaşayan insanlar için daha savaşın başında sonu belli olmuş gibiydi. Gerçi bunda “sosyalizm” adı altında gizlenen ulusal kimliklerin payı da vardı. “Lord Owen” planı savaşın ilk kıvılcımının ardından ortaya konmuş ve ülkeyi üçe bölmeyi amaçlamıştı. Bosna’daki uluslar bire bir olmasa bile dört yıl sonra Lord Owen planının bir başka benzerini kabul etmek zorunda bırakılmıştı. Ama bu Owen planının haklı çıkması anlamına gelmiyordu. Temel mantık başlangıçtan itibaren bölünme üzerine konmuştu; hattâ bu etnik temizlikle gerçekleşecek olsa bile. Çünkü yeni dünya düzeninin ve Soğuk Savaş sonrasının mantığı bunu gerektiriyordu. Bölünme dört yıl sonra gerçekleşti. Bunun gerçekleşmesinden öte yaşanan katliamlar özellikle Boşnakların uğradığı soykırım, bu insanların birçoğunun zihnine “bir daha birlikte asla” düşüncesini yerleştirdi. Görünürdeki uygulama ise insanların birlikte yaşamasını desteklemek ve buna uygun planlar uygulamaktır. Oysa masada konuşulan planlar ülke topraklarında farklı olarak uygulamaya konuldu. Yapılan planlar insanların birlikte yaşaması üzerinedir. Ancak pratikte bunların gerçekleşmesinin ne kadar zor olduğunu planları hazırlayanlar da biliyordu. Örneğin, en büyük soykırımın gerçekleştiği Srebrenica’da anneler çocuklarının kemiklerini henüz almaya gidemedi. Köy ve kasabaları Sırp tarafında kalan birçok Boşnak evlerine döndükleri zaman büyük bir tepkiyle karşılaştı ve güvence olarak gördükleri, planı hazırlayanların silahlı gücü IFOR (NATO Barışı Uygulama Gücü) tarafından zor kullanarak kovuldular. Dört yıllık katliamın planlayıcısı ve uygulayıcısı General Mladić ve Sırp yönetiminin başı Karadžić defalarca IFOR yetkilileri ile masaya oturmalarına rağmen yakalanamadılar. Hattâ NATO Barış Uygulama Gücü -Şimdilerin NATO İstikrarı Sağlama Gücü SFOR- zaman zaman savaş suçluları ile işbirliği yaptı. Son skandalların biri de Pirjedor’da görev yapan Birleşmiş Milletler Polis Gücü’nün savaş suçluları ile birlikte görev yaptığının ortaya çıkmasıydı. Aslında tüm bu örneklerde görüldüğü gibi NATO ve Batılı ülkelerin sistematik bir biçimde, daha ilk başta kafalarında olan planları yürürlüğe koymalarıydı. Bu ülkeler baştan itibaren birlikte yaşama projesini destekler gibi görünmekle birlikte, attıkları tüm adımlarda ve masaya koydukları planlarda parçalamayı hedeflemişlerdi. Asıl amaç Yugoslavya’yı parçalamaktır ama, bu bilinçaltlarındaki milliyetçilikler de

Balkanlarda meydana gelen bir diğer önemli gelişme ise 1989 yılı biterken, Sırbistan'ın Kosova'nın özerkliğini kaldırarak<sup>190</sup>, Arnavutların haklarını alması ve bunun üzerine Arnavutların, 1991'de "Kosova Cumhuriyeti"ni ilan ederek, Sırp idaresi ile her tür diyalogu kesmeleri sonucu yaşanan gelişmelerdir. Arnavutlar, İbrahim Rugova önderliğinde pasif direniş başlatarak, eğitim ve sağlık hizmetlerini kendileri örgütlemeye başlamışlardır.

1998 yılına kadar bu şekilde paralel bir devlet yapısını sürdüren Arnavutlar, somut bir gelişme elde edemeyince, Kosova Kurtuluş Ordusu (Ushtria Çlirimtare Kosoves)<sup>191</sup> ile silahlı direnişe geçmişlerdir. Bu silahlı mücadeleye karşı da

---

birleşince Yugoslavya'nın bir minyatürü olan Bosna Hersek kan gölüne döndü. Batı kendi evinde sınırlarını kaldırmaya yönelip bir hayali gerçekleştirmeye çalışırken, hemen yanı başında sınırları daha kalın çizgilerle çizip, birlikteliklere ve zihinlere duvar çekerek, kendi hayalinin sadece kendi içinde geçerli olduğunu ortaya koydu." (Çubukçu, 1997).

<sup>189</sup> Bu anlaşma imzalanmadan önce, 21 Kasım 1995'te Dayton'da Boşnakların Aliya İzetbegoviç, Hırvatların Franyo Tucman, Sırpların Slabodan Miloseviç ile temsil edildiği bir görüşme yapılarak, uzlaşma sağlanmıştır. Dayton Anlaşması ile Bosna-Hersek'in egemenliği ve bütünlüğü tanınmış, ülkenin %51'i Boşnak-Hırvat Federasyonu'na, %49'u Bosna'daki Sırp Cumhuriyetine bırakılmıştır. Bu bir cumhuriyetle bir federasyondan oluşan devlet yapısı, dünya tarihinde bir ilk olmuştur (Uzgel, 2010(d): 498).

<sup>190</sup> Mete Çubukçu bu gelişmeleri şu şekilde özetlemektedir: "Aslında Bosna'dan çok önceleri başlamıştı Kosova sorunu. Tito'nun 1974'te Kosova'ya tanıdığı özerklikle Arnavutlar, Yugoslavya Cumhuriyeti'nin Slav olmayan tek ulusu, o gün için oldukça ileri haklara sahip olmuşlardı. Kendi güvenlik sistemlerini, adalet kurumlarını, yerel savunma sistemlerini kurma hakkı verilmiş, üniversitelerde Arnavutça eğitim serbest bırakılmıştı. Ancak, Tito'nun ölümünün ardından bölgede başlayan olaylar ve bağımsızlık talebi üzerine, Miloseviç şefliğindeki Belgrad yönetimi 1989'da özerklik hakkını iptal etti. Aslında baskıcı Sırp milliyetçiliği farkında olmadan, kendisinden pek de farklı olmayan başka bir milliyetçiliği körüklemişti: Arnavut milliyetçiliğini. Yani Yugoslavya mozaiki ilk çatlağını Kosova'da vermişti." (Çubukçu, 1998).

<sup>191</sup> Özgür Dirim Özkan, bu gelişmelerin birbirini besleyen milliyetçilikler nedeniyle olduğunu belirtmektedir. "Milliyetçilikler birbirini kıskırtmaya, birbirini beslemeye devam ediyorlardı. Sırp milliyetçiliği de Arnavut milliyetçiliğini besledi ve Kosova'daki katliamlardan sonra silahlanan Arnavut milliyetçiliği UÇK (Uştriya Çlimate e Kosoves) yani Kosova Kurtuluş Ordusu'nu oluşturdu." (Özkan, 2008).

Mete Çubukçu ise milliyetçilikle olan ilişkiyle ilgili şunları söylemektedir: "Kosova, Sırp milliyetçi ideolojisinde çok önemli bir yere sahip. Yenilgiden yeniden doğan ulus imajının coğrafik, ideolojik ve dinî açıdan yaşatıldığı yer Kosova. Sırlara göre bu bölge tarihsel olarak uluslarının beşiği ve Pec bölgesi de Sırp Ortodoks kilisesinin kurulduğu yer. Osmanlı İmparatorluğu'nun Sırbistan Krallığı'na son verdiği ünlü Kosova savaşı da Sırp'ların ulusal belleklerindeki önemli travmalardan biri. Sırp milliyetçi anlayışına göre -biraz da mazoşizm kokan bir anlayış bu-, Kosova yenilgisinin geleceğe yönelik zaferler için bir dönüm noktası olması, yani Büyük Sırbistan hayali, hiçbir ulusa güvenmeme, birlikte yaşamaya tahammülsüzlük. Kosova'da sürekli bir işgal ve polis baskısı siyaseti izleyen, Arnavutlar'ın muhalefeti karşısında milliyetçi argümanlara daha çok sarılan Slobodan Miloseviç olayların sorumlusu olarak gösteriliyor. Miloseviç, 1989'da Kosova savaşının 600. yıldönümünde yaptığı bir konuşmada da bunu açıkça dile getiriyor. 2. Dünya Savaşı sonrası tüm liderleri Sırbistan'ı küçük düşürmekle suçluyor ve pek çok Sırp liderin kendi halkına zarar veren tavizleri, yeryüzünde yaşayan hiçbir halk tarafından ne tarihsel ne de etnik açıdan kabul edilebilirdi... Onların tarihleri boyunca bütün ulusal ve tarihsel varoluş nedeni, iki dünya savaşı süresince olduğu gibi, bugün de

Arnavutlara yönelik bir etnik temizlik başlamıştır. Yugoslav yönetimi önerilen çözümleri kabul etmeyince, NATO Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nin kararı olmadan 1999'da Yugoslavya'yı bombalamaya başlamıştır. Bu bombalamalar sonucunda Yugoslavya hükümeti ABD'nin planını kabul etmek zorunda kalmıştır.<sup>192</sup>

Buna göre NATO'nun da içinde yer aldığı Kosovo Force (KFOR) adı verilen uluslararası bir güç Kosova'da barışı sağlamak amacıyla bölgeye yerleştirilmiştir. Yugoslav birliklerinin tarihsel ve dinsel bölgeler haricindeki yerlerden çekilmesiyle, Arnavutlar geri dönmeye başlamıştır. Zaman içerisinde bölgede Sırp'lar sayıca azalmış ve Arnavutlar onlara karşı saldırıya geçmiştir. KFOR ise bu saldırıları önlemekte etkisiz kalmıştır (Uzgel, 2010(e): 509).<sup>193</sup> 1980'lerden itibaren yaşanan

---

kurtarmaktır. Bu ideolojik argümanı Bosna-Hersek'te sürekli kullanan Miloseviç yönetimi ve 'Çetnik'ler aynı şiddeti Kosova'da uygulamak için harekete geçtiler. Miloseviç'in iktidara gelişinde Kosova'nın ayrı bir yeri var. 1987'de Arnavutlar'a yönelik acımasız bir şiddet ve baskı politikası izleyen Miloseviç tam anlamıyla bir "eziyet kampanyası" ile işbaşına geldi. Parti tasfiyesi politikası izledi. Titocu Arnavutlar'ı gruplar halinde tasfiye ederek, Kosova parti örgütünün denetiminden uzaklaştırmayı başardı ve yerine Sırp'lar ya da Arnavut olmayanları getirdi. Uyguladığı baskı politikası ile gerilimi sürekli arttırdı ve anti-Arnavut duyguları yükselterek siyasî geleceğini bir anlamda Kosova üzerinden kurmak istedi. Halkın desteğini de aldı. Ama şiddet ve baskı politikası karşısında Arnavutlar'ın nefretini buldu. Yıllardır gizlenen anti-Sırp duygular ortaya çıktı. Miloseviç yönetimi Kosova'yı kendi elleriyle saatli bir bombaya çevirdi." (Çubukçu, 1998).

<sup>192</sup> Soner Kızılkaya, NATO'nun müdahalesi ile ilgili olarak şunları belirtmektedir: "24 Mart'ta başlayan Yugoslavya'ya yönelik NATO bombardımanı, uzun pazarlıklardan sonra 10 Haziran'da resmen askıya alındı. 79 gün süren bombardımandan sonra, savaştan kimin galip çıktığı konusunda birlikte, sadece Kosova'nın değil, bütün Balkanlar'ın geleceği de tartışılmaya başlandı. NATO harekâtının resmen askıya alınmasından birkaç saat sonra, Sırp halkı müjdeyi bizzat Yugoslavya Devlet Başkanı Slobodan Miloseviç'in ağzından duydu. Miloseviç, Sırp televizyonundan halka seslenerek, 'Zafer bizindir, Kosova'yı vermeyeceğimizi söyledik ve vermedik' dedi. Hemen arkasından başta Clinton olmak üzere bütün Batılı liderler, NATO'nun istediği bütün hedeflere ulaştığını, Miloseviç'in savaşı kaybettiğini savundu. Ancak bombardıman sonrası durumu savaşın bitişi olarak tanımlamak ve bu noktadan hareketle, Miloseviç/NATO ikileminde galip/ mağlup aramak çok yanıltıcı olur. Öncelikli olarak, Kosova'da (ve daha genel olarak Balkanlar'da) biten şeyin savaş değil, sadece NATO'nun hava operasyonu olduğunu vurgulamak gerekir. Çünkü antlaşma sonrası yaşananlar, kısa vadede 'düşük yoğunluklu çatışma'nın, orta ve uzun vadede ise yeni savaşların hiç de ihtimal dışı olmadığını gösteriyor. Ayrıca kimin galip olduğu yönündeki bir tartışma, Balkanlar gibi siyasî hedeflerin her an değişebildiği kaygan bir ortamda, 'hangi kritere göre?' sorusunu da içermezse, çok yanıltıcı olabilir. Üçüncü olarak, bombardıman sonrası muhasebeyi sadece NATO-Miloseviç ikileminde değerlendirmek, Müttefik güç operasyonunun uluslararası düzeydeki yansımalarını gözden kaçırmak anlamına gelir ki Kosova krizinin belki de en fazla incelenmesi gereken yönü burasıdır." (Kızılkaya, 1999).

<sup>193</sup> Soner Kızılkaya, bu durumu şu şekilde açıklamıştır: "NATO birliklerinin Kosova'ya girmesi ve Sırp güçlerinin çekilmeye başlamasıyla birlikte, komşu Makedonya ve Arnavutluk'a sığınan yüz binlerce mülteci de geri dönüş yolculuğuna başladı. Ancak, bu kez bölgedeki Sırp siviller için göç yolları görüldü. Miloseviç'in etnik temizlik hesabı ters tepti. Toplu mezarların ortaya çıkmaya başlaması ve UÇK'nın birçok bölgede denetimi ele geçirmesiyle birlikte, intikam saldırılarında korkan on binlerce Sırp, Sırbistan veya Karadağ'a kaçtı. Sırp güçleri, kaçarken de geçtikleri yerleşim birimlerini ateşe vermeyi unutmadı. Geri dönen Arnavut mültecileri ise mayın tarlaları, bubi tuzakları, yakılmış evler, çürümüş cesetler ve büyük bir belirsizlik bekliyordu. Hemen arkasından bölgede kalan Sırp fanatiklerle Arnavutlar arasında karşılıklı saldırılar yaşanmaya başladı. Bu kez Arnavutlar

çatışmalı ortamdaki hareketle, Eric Hobsbawm küresel savaş tehlikesinin ortadan kalmadığını, dönüştüğünü tespit etmiştir:

“ 1980’li yıllar, 1983 İngiltere-Arjantin savaşı ve 1980-88 İran-İrak savaşı aracılığıyla, küresel süper güç karşılaşmalarıyla ilgisi olmayan savaşların sürekli bir ihtimal olduğunu kanıtlamış bulunmaktaydı. 1989’dan sonraki yıllarda, hepsi resmen savaş olarak sınıflandırılmadıysa da Avrupa, Asya ve Afrika’nın daha fazla bölgesinde hatırlanamayacak kadar çok sayıda askeri harekâta tanık olundu. Bu bölgeler şunlardı: Liberya, Angola, Sudan, Afrika Boynuzu, eski Yugoslavya; Moldova, Kafkasya ve Transkafkasya’daki, her zaman patlayıcı olan Ortadoğu’daki çeşitli ülkeler, eski Sovyet Orta Asya’sı ve Afganistan. Giderek artan ulusal dağılma ve parçalanma ortamlarında kimin kiminle ve neden savaştığı genellikle belli olmadığı için bu faaliyetler klasik uluslararası ya da iç ‘savaş’ başlığı altında sınıflandırılmaya uygun değildi. Gene de bu bölgelerde yaşayanlar kendilerini, barışın hâkim olduğu bir dönemde yaşıyor gibi hissetmiyorlardı; özellikle Bosna, Tacikistan ve Liberya’da yaşayan insanların çok uzak olmayan geçmişte tartışmasız barış içinde yaşadıkları dikkate alınır. Yanı sıra, 1990’ların başında Balkanlar’ın kanıtladığı gibi, birbirini kırıp geçiren grupların bölgesel mücadeleleri ile bu mücadelelerin kolayca dönüşebileceği daha iyi bilinen eski tip savaş birbirinden ayıran belirgin bir çizgi yoktu. Özetle küresel savaş tehlikesi ortadan kalkmamış, sadece değişikliğe uğramıştı.” (Hobsbawm, 2008: 754-755).

1990’lar Güney Afrika için de önemli yıllar olmuştur. 1989’da F.W. De Klerk Ulusal Parti ve Güney Afrika’nın yeni başkanı olmuştur. SSCB ve sosyalist bloğun dağılma sürecine girdiği, dünyanın değişime uğradığı bir dönemde, F. W. De Klerk üzerinde de değişim getirmesi konusunda bir baskı bulunmaktaydı. Bunun sonucunda F. W. De Klerk Güney Afrika’ya demokrasi getirecek değişiklikleri uygulamaya koymuştur. İlk olarak 2 Şubat 1990’da Apartheid<sup>194</sup> karşıtı olmaları nedeniyle

---

bölgenin bazı kesimlerinde yağmalama eylemlerine girişti. Kosova’da kalan Sırp siviller evlerine kapanmak ve korkuyla beklemek zorunda kaldı.” (Kızılkaya, 1999).

<sup>194</sup> “Apartheid” kısaca, beyaz azınlığın yönetici ve üstün konumda oluşunu, politik, sosyal ve geri kalan hemen her alanının siyah-beyaz ayrımı üzerine kurulduğu bir yönetim biçimi olarak



kapatılan ve yasaklanan partiler ve politik örgütler serbest bırakıldı. ANC (African National Congress/Afrika Ulusal Kongresi), PAC (Pan Africanist Congress/Pan Afrikanist Kongresi)) ve SACP (South African Communist Party/Güney Afrika Komünist Partisi) bunlardan en önde gelenleri olmuştur. Ardından siyasi mahkumlar serbest bırakılmaya başlanmış ve yurtdışında olanların ülkeye dönüşlerine izin verilmiştir. Güney Afrika'nın en önemli figürlerinden olan Nelson Mandela<sup>195</sup>, 11

---

tanımlanabilir (Tural, 18.12.2012). Daha detaylı özellikleri Tolga Tören'e göre: "ülkenin ezici çoğunluğunu oluşturan siyah nüfusun kurumsallaşmış bir ırk ayrımcılığına tâbii tutulmasıdır. Siyah nüfusun şehir merkezlerinin dışında yaşamaya zorlanması, beyazlarla aynı konumda çalışmalarının yasaklanması, farklı ırklara mensup kişilerin evliliklerinin yasaklanması, ücret, statü ve benzeri konumların/hakların ırk temelinde belirlenmesi ve bu süreçte siyah nüfusun en altta yer alması, siyah işçilerin yasal sendika kurmalarına izin verilmemesi gibi uygulamalar, Güney Afrika'nın kapitalist gelişme sürecinin özgün bir yanını oluşturan ırk ayrımcılığı ile iç içe geçmişliğin İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki formu olan apartheid rejiminin en bilinen uygulamalarıdır."

Töre apartheid karşıtı hareketlerle ilgili olarak da şu tespitleri yapmaktadır: "Apartheid karşıtı mücadelenin lokomotif gücü olarak kabul edilen ve ittifakını apartheid sonrası Güney Afrika'da da koruyan bu yapıların yürüttüğü apartheid karşıtı mücadelenin teorik temeli ise 1955 yılında kabul edilen Özgürlük Bildirgesi'ne dayanır. Afrika Ulusal Kongresi (ANC), Güney Afrikalı Hint Kongresi (SAIC), Güney Afrika Demokratlar Kongresi (SADOC), Güney Afrikalı Melez Halk Örgütü (SAPCO) gibi örgütleri kapsayan, dönemin militan sendikası Güney Afrika Sendikalar Kongresi (SACTU) ve Güney Afrika Komünist Partisi'nin (SACP) de desteklediği Halk Kongresi tarafından yayınlanan özgürlük Bildirgesi'nin kimi öğeleri ise şunlardır:

Güney Afrika, üzerinde yaşayan, siyah ya da beyaz herkese aittir ve hiç kimse halkın isteğine dayanmadıkça, ülke üzerinde otorite hakkı iddia edemez, halk yönetecek: Irkları ve cinsiyetleri dikkate alınmaksızın her insan eşit hakka sahip olacak, bütün ulusal gruplar eşit hakka sahip olacak: Bütün halklar kültür ve geleneğini geliştirme hakkına sahip olacak, halk ülkenin servetini paylaşacak: Ülkenin serveti, Güney Afrika'nın bütün mirası, halka devredilecek. Toprağın altındaki maden zenginlikleri, bankalar ve tekeller halka devredilecek, kamulaştırılacak.

1990 sonrası Güney Afrika'da oluşan toplumsal yapı ise Özgürlük Bildirgesi'nin işaret ettiği kadar oldukça uzağındadır. Bu durumun ilk ve oldukça önemli bir simgeselliğe sahip göstergelerinden birisi apartheid karşıtı mücadelenin efsanevi isimlerinden birisi olan Nelson Mandela'nın söylemlerinde, 1990 yılında 27 yıl boyunca tutulduğu Roben Adası'ndaki hücrelerinden salındıktan sonra yaşanan dönüşümdür. Şöyle ki: Apartheid rejiminin sona erdirilmesi için beyaz yönetim ile apartheid karşıtı güçlerin görüşmelerinin devam ettiği 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında Nelson Mandela ve arkadaşları Özgürlük Bildirgesi'nin yukarıda ifade edilen ilkelerine oldukça bağlı durumdadır. "

Son olarak şunu eklemektedir: "Formel/kurumsal ırk ayrımcılığının sona ermesine rağmen, gündelik hayattaki ırk ayrımcılığı, siyah nüfusun içinde bulunduğu yoksulluk, eğitim, sağlık gibi temel hizmetlerden yoksunluk, enformel çalışma, ülkenin kapitalist gelişme sürecinin erken dönemlerinden bu yana varlığını koruyan ve ülkedeki siyah yoksulların, ama özellikle de siyah kadınların muzdarip olduğu HIV/AIDS, patriarkal ve gündelik şiddetin en önemli kaynağı olan göçmen işçilik sistemi gibi koşullar ise uygulanan kimi programlar ile ülkedeki birikim sürecinin gereksinim duyduğu kalifiye işgücünü yaratabilen Güney Afrika sermayesinin bir başka gereksinimi olan yedek emek ordusunu elde etmesine fazlasıyla yardımcı olmaya devam ediyor. Bütün bunlar ise geçmiştekenden farklı olarak ırk ayrımcısı yasalarla değilse de kapitalist üretim, bölüşüm ve dolaşım ilişkilerinin, ülkenin özgün tarihsel geçmişine de yaslanarak yarattığı "süreklileşmiş apartheid" in, bir başka ifadeyle, ırk ve sınıfın yeni dönemdeki eklemlenme biçiminin en önemli göstergelerini ifade ediyor."

(Töre, 2013).

<sup>195</sup> 2013 yılında hayatını kaybeden ayrımcılık karşıtı (anti-apartheid) aktivist Nelson Mandela'nın önemi ile ilgili olarak, Peter Vale şunları söylemektedir: "Nelson Mandela'nın Güney Afrika'nın 1980'lerin sonunda karşı karşıya olduğu felaketten kurtulmasındaki rolü ne kadar vurgulanırsa azdır. Kendisini 27 sene boyunca tutsak edenleri affetmekte gösterdiği kararlılık siyah ya da beyaz tüm Güney Afrikalıların parçalanmış geçmişlerinin ötesine geçmelerini sağladı. Bugün emekliye ayrılmış ve 85 yaşında olan Mandela hâlâ hayatını dolu dolu yaşamayı sürdürüyor. Yoksul kırsal kesimlerde

Şubat 1990'da 27 yıllık hapis hayatı sonrasında serbest bırakılmıştır. Bunlara ek olarak, yeni Güney Afrika'nın nasıl bir sistem üzerine inşa edileceği ANC ve diğer siyasi partilerle tartışılmaya başlanmış ve apartheid sistemini oluşturan yasalar yürürlükten kaldırılmıştır.

Bu görüşmeler devam ederken ise direnişçiler ile hükümet güçleri arasında çatılmalar şiddetli bir şekilde devam etmiş ve 1990-1994 yıllarını kapsayan süreçte on binlerce insan hayatını kaybetmiştir. Görüşmeler sürecinde, yeni bir anayasa hazırlanılıncaya kadar, geçici bir hükümetin kurulması gerekliliği konusunda anlaşılmıştır. Yeni anayasa 1993 yılında kabul edilmiş ve özgürlük günü olarak kutlanan 27 Nisan 1994'de ilk demokratik seçimler yapılmıştır.

Bu seçimi, ANC kazanarak, Ulusal Birlik hükümetini kurmuştur. Nelson Mandela ise Güney Afrika Cumhuriyeti'nin ilk siyahi lideri olmuş, F. W. De Klerk ile Thabo Mbeki yardımcılarını olarak göreve gelmiştir (Tural, 18.12.2012). Dünya ekonomisindeki değişimlerle ilgili yapılan analizler, dönemin ruhunu anlamak için yararlı olmaktadır. Biray Kolluoğlu (2014; 21-22), dünya ekonomisindeki değişimler üzerine yapılan analizlerle ilgili şunları belirtmiştir:

“1990'larda ise dünya ekonomisindeki dönüşümlerle ilgili tahlillerde odağın dolaşım alanına kaydığını gördük. Sermaye piyasalarının liberalizasyonu ile ülkeler arasında her türlü sermaye ve para transferlerinin yoğunlaşması ve hızlanması, ekonomi içinde finans ağırlıklı hizmet sektörünün payının artması, ulusal pazardan ziyade küresel pazarın öncelikleri çerçevesinde düzenlenen ekonomiler içerisinde belli başlı şehirlerin sermaye, bilgi ve mal akışkanlık ağlarının odağı haline gelmesi ve şehirler etrafında örgütlenen ekonomilere geçilmesi, hizmet sektöründe çalışan profesyonellerin sayısının

---

okul inşaatı için yorulmaksızın kaynak bulmaya çalışıyor ve uluslararası meseleler hakkında cesurca fikirlerini beyan ediyor - en son ABD Başkanı George W. Bush ile Irak savaşı konusunda derin bir anlaşmazlık içindeydi, anketlere göre Güney Afrika halkının çoğunluğunun paylaştığı bir konum bu. Mandela'nın öneminin kalıcılığına sanırım ancak ölümünden sonra olacaktır. Geçmişlerindeki çatışmalar nedeniyle Güney Afrikalıların paylaştıkları çok az ortak anı var - hattâ Mandela paylaşılan yegâne anı olabilir. Durum böyle olursa Mandela'nın simgesel konumu Güney Afrika halkını bir arada tutmak için sürekli şekil verilen bir şey olacak.” (Vale, 2003).

artması ve bu grupların yeni tüketim pratikleri<sup>196</sup> bu dönemde öne çıkan temalar arasındaydı. Bütün bu dönüşümlere paralel olarak sınıfsal eşitsizliklerin aldığı yeni biçimler de sık sık tartışılan konular arasındaydı. 1990’larda ivme kazanan hizmet ve finans sektörlerindeki yükseliş dalgası, zenginleşen kesimlerin yeni varsıllık biçimlerini ortaya çıkardı. Buna ek olarak, sanayinin yapısındaki değişimle artan işsizlik, ikili emek piyasası ve emek piyasasının ayrışması da özellikle şehirlerde yeni yoksulluk biçimlerini yarattı. Bu bağlamda şehir mekânları bu sefer de yeni sınıfsallıkların şekillendiği, hakların, taleplerin, iddiaların ortaya atıldığı ve çatıştığı alanlar olarak karşımıza çıktı.”

Dönemin dikkat çeken diğer gelişmeleri arasında; Hubble Uzay Teleskopu’nun fırlatılması, Tim Berners-Lee’nin World Wide Web (WWW) geliştirmesi, Jean Armour Polly’in “internette sörf” kavramını bulması, Dünya Ticaret Merkezi’nin bombalanması, internet kullanımının yaygınlaşması, İngiliz bilimcilerinin “Dolly” isimli bir koyun klonlamaları, Hong Kong’un Çin’e katılması, Lady Diana’nın araba kazasında ölümü, Kyoto Protokol’ünün gündeme gelmesi, Hindistan ve Pakistan’ın nükleer silah denemeleri yapmaları, Avrupa Birliği üye ülkelerinin ortak para birimine geçmeleri, Doğu Timor’un bağımsızlığını ilan etmesi, Dünya nüfusunun artarak 6 milyara ulaşması sayılabilir.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> Ayşe Öncü’ye (2005: 183) göre: “Küresel tüketim ağlarının yaygınlaşması ve yoğunlaşması 1990’larda tekrar tekrar vurgulanarak büyük bir anlatıya dönüştü. Bir yandan neoliberal çözümler, diğer yanda Fordizm-ötesi yorumlar hep tüketim olgusunu vurguladı. Zaman-mekân ilişkilerinin dönüşümüne ilişkin savlar, çağdaş tüketim biçimlerinin akışkanlığı, esnekliği üzerine kuruldu. ‘Postmodern’ cinsel ve kültürel etrafındaki tartışmalarda da tüketim kültürel değişimin lokomotifleri olarak tanımlandı. Böylece, tüketimin küreselleşmesi aynı anda hem uzun dönemli ekonomik dönüşümleri, hem siyasal söylemlerdeki farklılaşmaları, hem de kimlik ve mekânın yeniden yapılanmasını açıklar hale geldi. Ancak tüketim kavramı etrafında bu kadar çok dallanıp budaklanan literatür, kavramın açıklayıcılığını yitirmesine yol açmıştır. Sorun, çok yalınkat genellemelere dayanan açıklamaların sığ kalmasıdır. Tüketim mekân, ortam ve tarihsel bağlarından koparıp toplumasını ve her zaman her şeyi açıklayan genel geçer bir kavram haline gelmektedir.”

<sup>197</sup> (Events in the news As society changes, newspapers reflect the attitudes of the times, t.y.). <http://www.slsa.sa.gov.au/exhibitions/boland/WorldTLvertical.htm>/13.09.2014.

Fulya Erdemci’ye göre: “1990’lar küreselleşenin taçlandırıldığı bir dönemdir. Gökyüzünde her an dünya elitlerini ve misafir işçileri bir ülkeden diğerine taşıyan uçaklar, her türlü iletişime ve kayıt yapmaya elverişli mobil telefonlar, her eve bir PC ve seyahat edenlerin konforu için tasarlanmış dizüstü bilgisayarları, tüm dünyayı birbirine bağlayan uçsuz bucaksız internet ağı, yepyeni görüntü teknolojileri –yeni doğan yıldızların bile fotoğraflarını görmemizi sağlayan Hubble teleskopu ve kişisel kullanım için el kameraları-, tıbbın son harikaları gen haritaları, klonlama ve kök hücre gibi sayısız nefes kesici gelişme 1990’lı yılları belirlemiştir.” (Erdemci, 2008: 283).

Dünya tarihi içerisinde yer alan bu seçilmiş olaylar dizisi ile dünya genelinde siyasi ve ekonomik kriz manzarasıyla karşılaşmaktadır. Avrupa merkezli bir dünyanın yıkılmaya başladığını gözlemlemenin mümkün olduğu bu yıllarda, ulaşımın ve iletişimin oldukça hızlanması ile dünyanın hiç olmadığı kadar küçülüp, küreselleştiği gözlemlenmektedir. Bu değişimlerin etkili olduğu önemli bir alan ise toplumsal insan ilişkileri olmuştur. Önceki dönemlere nazaran bu yıllarda daha da şiddetlenen toplumsal insan ilişkilerinde bir dağılma ve kuşaklar arası artan farklar dikkati çekmektedir (Hobsbawm, 2008: 18-20).

### **2.2.2. Küreselleşme ve Küreselleşme Karşıtı Hareket**

“‘Küreselleşme’ hepimizin ya da en azından içimizden en becerikli ve girişken olanların yapmayı istediği ya da umut ettiği şeylerle ilgili değildir. Hepimizin başına gelen şeylerle ilgilidir.”  
Zygmunt Bauman

1990’lar ile ilgili yapılacak araştırmalarda ilginin yoğunlaştığı en önemli kavramın, “küreselleşme” olduğu dikkati çekmektedir. Küreselleşme, ne olduğu ve ne olmadığı ya da savunmak ve/veya karşıt olmak ötesinde 1990’lar sonrası dünyasını incelerken atlanılmayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aslında bir geçiş çağında bulunulduğunu belirten Immanuel Wallerstein’a (2004: 123) göre 1990’lar küreselleşmeye dair bir söyleme boğulmuş ve ilk kez bir küreselleşme çağında yaşadığımız söylenmeye başlanmıştır.

“Bize, küreselleşmenin her şeyi değiştirdiği söylendi: devletlerin egemenliği önemini kaybetti; herkesin pazarın kurallarına direnme yeteneği kayboldu; kültürel özerklik imkanımız neredeyse ortadan kalktı; bütün kimliklerimizin

istikrarı ciddi şekilde sorgulanmaya başlandı. Bu varsayılan küreselleşme hali bazılarınca sevinçle karşılandı, başkalarını ise üzdü.”<sup>198</sup>

Dünyanın yeniden şekillenmesinde etkisi olan 2. Dünya Savaşı sonrasında, ekonomik, kültürel, politik ve toplumsal hayatı belirleyen ve paradigma değişimine neden olduğu söylenebilecek iki dönem yaşanmıştır. Bunlardan ilki 1945-1970 yıllarında, ekonomik ve toplumsal hayatın belirleyicisi olarak ulus devletinin olduğu dönem; diğeri ise 1980-1990 yıllarında, dünya kapitalizminin küreselleşmeye<sup>199</sup> başladığı dönemdir (Erder, 2006: 69-70).<sup>200</sup>

<sup>198</sup> I. Wallerstein, devamında şunları söylemektedir: “Bu söylem aslında halihazırdaki gerçekliğin muazzam derecede yanlış bir okumasıdır-kudretli gruplarca bize dayatılan ve hatta bundan da kötüsü genellikle ümitsizce bizim kendimize dayattığımız bir aldatmacadır. Bu, önümüzde duran gerçek sorunları görmezden gelmemize ve kendimizi içinde bulunduğumuz tarihsel krizi yanlış anlamamıza yol açan bir söylemdir. Biz gerçekte bir dönüşüm anında bulunuyoruz. Ancak bu, son zamanlarda açık seçik kurallarla küreselleşen, zaten inşa edilmiş bir dünyanın dönüşümü değildir. Biz daha ziyade bir geçiş çağında bulunuyoruz; söz konusu olan sadece küreselleşme ruhunu yakalamaya ihtiyacı olan geri kalmış bir kaç ülkenin geçişi değil, ama kapitalist dünya-sistemin bütününe başka bir şeye dönüşeceği bir geçiştir. Kaçınılmaz ve alternatifsiz olmaktan uzak gelecek, son derece belirsiz bir neticesi olan bu geçişte belirleniyor.” (Wallerstein, 2004: 123).

<sup>199</sup> Erinç Yeldan, dünya kapitalizminin son iki yüzyıllık tarihinde iki küreselleşme evresi geçirdiğini belirtmektedir. İlk evre, 18. Yüzyıl sanayi devriminin teknolojik gelişmelerini izleyen yaklaşık 1870-1914 tarihlerine denk gelen ve temelinde altın standardının esas alındığı evre, diğeri ise bugüne değin uzanan etkileri ile ulusal devletlerin görelî olarak bağımsız kalkınma ve ticaret politikaları ile şekillenen 1914-1960 tarihleri arasındaki evredir (Yeldan, 2013: 14).

Thomas Friedman bu iki süreci şu şekilde ele almaktadır: “Çünkü 1800’lerin ortalarından 1920’lerin sonlarına kadar dünya benzer bir küreselleşme çağı yaşamıştır. GSMH’lere oranla ticaret hacimlerini ve sınırlar arası sermaye akışlarını ve nüfusa oranla sınırlar arası işgücü akışını karşılaştırırsanız, I. Dünya Savaşı’ndan önceki dönem şu anda içinde geçmekte olduğumuz döneme çok benzer. O günlerin hâkim küresel gücü olan Büyük Britanya’nın yükselen piyasalarda çok büyük yatırımları vardı ve İngiltere, Avrupa ve Amerika’daki büyük şirketler sık sık finansal krizlerin hışmına uğruyordu... Dolaşımdaki para miktarı üzerinde hiçbir denetim olmadığından, 1866’da transatlantik kablo döşenir döşenmez, New York’taki bankacılık ve finans krizleri çarçabuk Londra’ya ve Paris’e yansiyabiliyordu... Ayrıca o günlerde göçler bizim hatırladığımızdan daha fazlaydı ve 1914’ten önce ülkeler, savaş zamanları hariç, seyahat için pasaport talep etmiyorlardı. Amerika’nın kıyılarına akın eden bütün göçmenler vizesizdi. Bütün bu faktörleri bir araya getirir, yanına da buharlı geminin, telgrafın, demiryollarının ve telefonun icadını eklersek, I. Dünya Savaşı’ndan önceki bu ilk küreselleşme çağının dünyayı ‘büyük’ boydan ‘orta’ boya indirdiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Bu ilk küreselleşme ve küresel finans kapitalizmi çağı, I. Dünya Savaşı’nın, Rus Devrimi’nin ve Büyük Bunalım’ın art arda indirdiği darbelerle parçalandı. Bu üç darbe, dünyayı hem fiziksel hem ideolojik olarak parçalara ayırdı. II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan resmi bölünme Soğuk Savaş döneminde iyice dondu. Soğuk Savaş aynı zamanda uluslararası bir sistemdi. Kabaca 1945’ten 1989’a kadar sürdü ve Berlin Duvarı’nın yıkılmasıyla birlikte yerini başka bir sisteme bıraktı: Şu anda içinde bulunduğumuz yeni küreselleşme çağı. ‘Küreselleşmenin İkinci Raundu’ diyebiliriz buna. I. Dünya Savaşı’nın başlangıcından Soğuk Savaş’ın sonuna kadar olan yaklaşık 75 yıllık dönem, bir bakıma, iki küreselleşme çağı arasındaki uzun bir moladan ibarettir.” (Friedman, 2010: 15-16).

<sup>200</sup> I. Wallerstein’a (2004: 123-124) göre 1990’lar küreselleşmeyi anlamak için uygun bir zaman aracı değildir. “Küreselleşmeden bahsederken genellikle kastedilen süreçler aslında hiç de yeni değil. Yaklaşık 500 yıldır var oldular. Bugün yapmak zorunda olduğumuz tercih, bu süreçlere boyun eğip eğmemek değil; daha ziyade bu süreçler çökerken-ki şu anda çöküyorlar- ne yapmak gerektiğine karar vermektir. Değerlendirmelerin pek çoğu okunduğunda ‘küreselleşme’nin 1990’larda-belki ancak Sovyetler Birliği’nin yıkılışından hemen sonra, belki de birkaç yıl daha önce- meydana gelen bir şey

Kökenleri çok gerilere gitmesine karşın küreselleşmenin (globalizm) esas etkileri ve yaygın kullanımı 1990'lar itibariyledir.<sup>201</sup> Küreselleşme basitçe ifade edilecek olursa, toplumlar ve devletler arasındaki engellerde azalma, toplumların ve devletlerin birbirlerine benzemeye başlamaları, toplumlar arasındaki ilişkilerin giderek artmasıdır (Halliday, 2002: 96). Wayne Ellwood'a (2007: 13) göre:

“Küreselleşme, eski bir süreci tarif eden yeni bir süreçtir: Aslen beş yüzyıl önce başlayan Avrupa sömürgecilik dönemiyle beraber küresel ekonominin bütünleşmeye başlaması. Ancak, bu süreç son çeyrek yüzyılda bilgisayar teknolojisindeki patlama, ticari engellerin kaldırılması ve çokuluslu şirketlerin politik ve ekonomik güçlerinin artmasıyla hız kazandı.”<sup>202</sup>

---

olduğu düşünülecektir. Bununla birlikte, eğer ne olup bittiğinin çözümlenmesi isteniyorsa 1990'lar kullanmak için anlamlı bir zaman ayırıcı değildir. Bunun yerine, şu andaki duruma en verimli şekilde, biri 1945'ten günümüze kadar gelen, diğeri ise 1450 civarından günümüze kadar gelen iki başka zaman çerçevesinden bakabiliriz.

1945'den günümüze kadar olan dönem her zaman olduğu gibi iki bölümü olan, kapitalist dünya-ekonominin tipik bir Kondratieff çevrimi dönemidir: 1945'den 1967/73'e kadar devam eden bir A-safhası ya da yukarıya salınım veya ekonomik genişleme safhası; ve 1967/73'den günümüze kadar devam eden ve muhtemelen birkaç yıl daha devam edecek olan bir B-safhası ya da aşağıya salınım veya ekonomik daralma safhası. 1450'den günümüze kadar devam eden dönem ise aksine, kendi oluşum dönemine ve normal gelişim dönemine sahip olmuş ve kendi nihai kriz dönemine girmiş olan kapitalist dünya-ekonominin yaşam çevrimine işaret eder. Şimdiki durumu kavramak için bu iki toplumsal zamanı ve her biri için var olan ampirik kanıtları birbirinden ayırt etmeye ihtiyacımız var.”

<sup>201</sup> Alejandro Colás'a (2014: 125) göre: “‘Küreselleşme’ kelimesi, ulusal sınırları aşan karşılıklı toplumsal-iktisadi ve siyasi bağlantıların yoğunlaşmasını tanımlayan bir kavram olarak 1990'lı yıllarda yaygınlık kazandı. Küreselleşme hakkındaki geçerli yorumlardan biri küreselleşmeden ‘zaman ile mekân sıkışması’ olarak bahsederken, başka yorumlarda ise siyasi hâkimiyetin ulusal devletler üzerinde ve ötesinde (yani siyasi otoritenin çok taraflı kuruluşlara devredilmesi ya da Avrupa Birliği'nde olduğu gibi egemenliğin birleştirilip paylaşılması yoluyla) büyüyen gücüne vurgu yapılır. Şu ya da bu şekilde baskın hale gelen görüşe göre küreselleşme, ulusal devletlerin görece gerilemesini ve bununla bağlantılı olarak da gerek uyuşturucu maddelerin olsun, gerekse paranın, insanların, fikirlerin, müzik ezgilerinin ya da kirletici ve zehirli maddelerin olsun, ulusötesi akışlarının genişlemesini içerir. Gezegen halkının, kültürel biçimler (örn. Televizyondaki ‘pembe diziler’) ve evrensel insan hakları gibi ortak toplumsal-siyasi düzgüleri daha fazla paylaşmaya başladığını savunan bazı kimseler, küreselleşmenin niceliksel tanımına niteliksel bir boyut, ‘küreselliği’ insanlık halinin günümüzdeki tanımlayıcı özelliği yapmaktadır.

<sup>202</sup> Arif Dirlük küreselleşmeyi anlamak için değişik yollar olduğunu belirterek şu tespitleri yapmaktadır: “En basiti ve belki de en abes olanı, insanların köklerinin olduğu yerlerden çıkmasını öğrenmesiyle ortaya çıkan gezinmenin sonucundaki küreselleşmedir. Daha kısıtlı bir anlamı da son beş yüzyıldır yer kürenin süregelen bütünleşmesine yol açan kapitalist ekonomiye içsel mekânsal eğilimdir. En sınırlı anlamını ise ve bir bakıma en yaygın kullanımıyla ancak benim anlatmak istediğim anlamda olmayan, konjonktürel bir olgu olarak küreselleşme, uzun süreli tarihi eğilimlerin atlayışların veya kademe kademe ortaya çıkışlarını temsil eden küresel entegrasyonların göreceli olarak süratli akışkan bölümleridir. 19. Yüzyılın ikinci yarısı böyle bir dönemdir. Son yarım yüzyıl da bir diğereğidir. Konjonktürel perspektifin yararı, küreselleşen faaliyetlerin kabarıklarını açıklayabilmesi fakat aynı zamanda uzun süreli bir tarihsel eğilim içinde, bir dönemi, uzun dönemli anlatıyla kendisinden önce gelenden ayırt etmekten kaçınmasıdır. Böylesine bir perspektif, aynı zamanda,

Mehmet Aktel'in (2001: 194-195) yapmış olduğu maddelendirmeye baktığımızda küreselleşme kavramının çok boyutluluğunu görmek ve daha detaylı bir bakış geliştirmek mümkün olmaktadır. Ona göre:

- Ülkeler arasındaki ilişkilerin yaygınlaşması ve gelişmesi, ideolojik ayrımlara dayalı kutuplaşmaların çözülmesi, farklı toplumsal kültürlerin, inanç ve beklentilerin daha iyi, ancak birbirleriyle bağlantılı olayları içerdiği, bir anlamda maddi ve manevi değerler çerçevesinde oluşmuş birikimlerin milli sınırları aşarak dünya çapında yayılması,
- Ulusların dünya ekonomisinde finans ve üretim önceliğindeki farklı seviyelerin niteliksel ve niceliksel uluslararası bütünleşmesini ve ekonomik anlamda sınırların ortadan kalkması,
- Dünya insanların tek bir dünya toplumunda yani küresel toplumda bütünleştirilmesini, “tek bir mekân olarak tüm dünyanın kristalleşmesini”, “bir bütün olarak dünya bilincinin yoğunlaşmasını” ve bununla beraber “dünyanın sıkışması,
- Teknolojik ilerlemenin her geçen gün yeni boyutlar kazanmasını, iletişim teknolojilerini-bilgisayar ve internetin ekonomi biliminin temel kavramlarını değiştirmesini, “net work”lerin, ilişki ağlarının öne çıkması,
- Sermaye dolaşımının serbestleşmesi, hacminin artması, hızlanması, yaygınlaşması, sermayenin üretimden çok spekülasyon amaçlarla kullanılmasını, üretimin küreselleşmesini ve şirket birleşmelerinin gündeme gelmesini, küresel pazara yönelişi,
- Bölgesel bütünleşmeler, yerelleşme, bireyselleşme, katılımcı demokrasi ve sivil toplum örgütlerinin ön plana çıkması,

---

değişik zamanlarda, konjektürün şeklini aldığı özel tarihsel biçimlere de dikkat çekmektedir. 19. yüzyıl küreselleşmesi, toplumların sömürgecilikle nitelenen sınıfsal kapitalizm ve milliyetçilikle güçlendirilmiş ulus biçiminde küresel olarak yeniden örgütlendiği Avrupa kökenli yayılmacılıkla harekete geçirilmiş, aynı zamanda, dünyanın ilk önce sömürge, sonra ulusal ve en sonunda da Soğuk Savaş hudutlarıyla yeniden dilimlenmesidir. Çağdaş küreselleşme, ulus-sonrası, post-kolonyal ve post-sosyalisttir. Avro-Amerikan kapitalizmi, bu dönem içinde de çok hayati ve aynı zamanda dinamik bir rol oynamıştır; ancak bu kez enformasyon ve ulaşım teknolojilerinde yaşanan sayısal devrimden itici gücünü almıştır. Çağdaş küreselleşmenin önemli güdüsü, harekete geçirici kapitalist modernitenin merkezlerinin daha da yaygınlaşması olmuştur, özellikle ve en önemlisi bu yayılmanın Doğu Asya’da meydana gelmesi ve önceki sosyalist toplumlarda ve sömürgecilik sonrası bölgelerde kapitalist genişleme için yeni alanların kullanıma hazır hale gelmiş olmasıdır.” (Dirlik, 2012: 172-173).

- Neo-liberal görüşlerin 1980 sonrası yaygınlaşmasıyla piyasa üstünlüğünün ön plana çıkarılmasını, deregülasyon ve özelleştirme uygulamalarıyla devletin küçültülmesini, düzenleyici devlet anlayışının ortaya çıkmasını, ulus devletin yetki ve görevlerinin uluslararası örgütlere (IMF, WB, WTO, UN vb.), yerel yönetimlere ve sivil toplum örgütlerine devredilmesi anlayışını,
- Kültürel alanda, homojen bir dünya oluşturulmaya çalışılırken, etnik farklılıkların ve yerel kültürlerin canlandırılmasını, bütünleştirme ve ayrıştırma süreçlerinin bir arada yürütülmesi durumlarını ifade etmede kullanıldığı görülmektedir.

Julian Stallabross, küreselleşmenin yaygınlaşmasını, ulusal ekonomi ve kültürlerin kökten parçalandığını gizleyen Thatcher, Reagan ve Pinochet gibi neoliberal hükümetlerin, milliyetçi retoriklerine karşın, neoliberal politika ve ekonomilerle eş zamanlı olarak görmektedir.<sup>203</sup> Neoliberal ekonomi ve politika ilkelerinin sonucu olmasının yanında, eşlikçisi de olan küreselleşme ile birlikte, finans ve hizmet ekonomileri sanayinin önüne geçmiş, artan eşitsizlik, işçi hareketlerinin çöküşü ve fakirlik sınırında ya da işsiz olan büyük bir kitlenin ortaya çıkmasına neden olmuştur.<sup>204</sup> Bu bağlamda özellikle sanat dünyasındaki değişimleri (Bienaller üzerine düşünüldüğü zaman görüleceği üzere) etkilemesinde öne çıkan

---

<sup>203</sup> “Thomas Friedman’a (2010: 30-31) göre: “Öncelikle, küreselleşme sistemi, statik Soğuk Savaş sisteminin tersine, süregiden dinamik bir süreç: Pazarların, ulus-devletlerin ve teknolojilerin karşı konulmaz bir biçimde dünyanın daha önce hiç görmediği bir ölçüde bütünleşmesini içeriyor – bireylerin, şirketlerin ve ulus-devletlerin dünyanın dört bir yanına her zamankinden daha kolay, daha hızlı, daha derinden ve daha ucuza ulaşmasını sağlayacak ve aynı zamanda bu yeni sistem tarafından itilip kakılan ya da kenarda bırakılanlarda güçlü bir ters tepki yaratacak şekilde.

Küreselleşmenin ardındaki yön verici düşünce, serbest piyasa kapitalizmidir –idareyi piyasa kuvvetlerine bıraktığınız, ekonominizi serbest ticarete ve rekabete açtığı ölçüde, ekonominiz serpilecek ve etkin bir yapıya kavuşacaktır. Küreselleşme serbest piyasa kapitalizminin hemen her ülkeye yayılması demektir. Küreselleşmenin de kendine özgü ekonomik kuralları vardır –dışa açılma, devlet denetimini azaltma ve özelleştirme unsurları etrafında dönen kurallar.

Soğuk Savaş sisteminin tersine, küreselleşmenin kendine özgü başat kültürü vardır; sistemin homojenleştirme eğilimi buradan kaynaklanır. Önceki çağlarda bu tür kültürel homojenleşmeler bölgesel ölçekte ortaya çıkmıştı –Yakındoğu’nun ve Akdeniz’in Yunanlılar tarafından Helenleştirilmesi, Orta Asya, Kuzey Afrika, Avrupa ve Ortadoğu’nun Osmanlılar tarafından Türkleştirilmesi veya Doğu ve Orta Avrupa ile Avrasya’nın bazı bölümlerinin Sovyetler tarafından Ruslaştırılması gibi. Kültürel açıdan, küreselleşme, tamamen değilse de büyük ölçüde, Amerikanlaşmanın küresel ölçekte yaygınlaşması anlamına gelir –Big Mac’ten iMac’e ve Mickey Mouse’a kadar.”

<sup>204</sup> Anthony Giddens, küreselleşme kavramının sadece büyük bir finans sistemi olarak algılanmaması gerektiğini belirtmiştir. Ona göre: “Küreselleşme sadece dışımızda olan bitene ait bir şey ya da bireyselliğimiz dışında gelişen bir şey değildir. Bu kavram yanı başımızda, özel hayatımızı etkileyen ve yaşamımızın kişisel yanlarını etkileyen bir fenomendir.” (Aktaran: Tan, 2003: 5).



özellikleriyle küreselleşmeyi, “paranın, yatırımın ve metaların (emeğin değil, en azından resmi olarak) daha serbest dolaşımı ve bu özgürlüğü düzenleyen hukuki anlaşmalar ve eşitlikçi olmayan uluslararası ticaretin yarattığı sonuçlar bağlamında düşünebiliriz. Hızlı seyahatin ucuzlaması ve özellikle de telefon ve internet gibi iletişim teknolojilerindeki gelişmeler, dünyayı daha da küçük bir yer haline getirdi. Gezegen, ütöpik diye lanse edilen bu dönemde, zenginlerin ve çokuluslu sermayenin oyun alanına dönüştü. Ancak küreselleşme dediğimiz şey aynı zamanda, tüm dünyadaki mega-kentlerin gecekonducularını; insan ve hayvan ticaretini; atık dolaşımını ve gittikçe artan çevre kirliliğini ve taşeron, hatta köle emeğini de kuşatan bir yapı. Dolayısıyla yapısal olarak karşıtına bağlı olan sınırsız bir özgürlüğü ve sınırsız bir sömürüyü de bünyesinde barındırıyor.” (Stallabrass, 2013) Pierre Bourdieu, neoliberalizm ile arasındaki ilişki üzerinden küreselleşmeyi<sup>205</sup> şu şekilde tanımlamaktadır:

“Burada ‘küreselleşme’ sözüne tekrar dönmek gerekiyor: Bu söz, tamı tamına, küresel iktisadi alanın birleşmesini veya iktisadi alanın küresel ölçüğe genişlemesini belirtiyor. Ancak, az önceki bu deyimleştirmedeki betimlemeyi geçip içeriğindeki düzgüyü ya da daha iyisi edimi ortaya koyacak büsbütün farklı bir anlama da getirebiliriz: Şu halde ‘küreselleşme’, iktisadi alanı birleştirmeyi ve yaymayı amaçlarken ulus devlete bağlı bütün sınırlamaları, bütün engellemeleri hukuki-siyasi önlemler bütünüyle kaldırmayı hedefleyen bir iktisadi siyasettir. Bu da neoliberal siyaseti esaslı bir iktisadi propagandanın ayrılmaz bir parçası olarak belirlerken küreselleşmenin çoklu anlamıyla oynayarak aynı neoliberal siyasete belli bir manevi güç de katıyor.”<sup>206</sup>

<sup>205</sup> John Tomlinson’a (2004: 11-12) göre küreselleşmeyi sadece ekonomik boyutu ile ele almamak kültürel boyutunu da dile getirmek gerekmektedir. Ona göre: “Modern kültürün merkezinde küreselleşme, küreselleşmenin merkezinde de kültürel pratikler yatar... Küreselleşme ve kültür arasında böylesi bir bağ kurmak aceleyle ortaya atılmış bir iddia değildir: Bu, küreselleşmenin modern kültürel deneyimin tek belirleyicisi olduğunu ya da kültürün küreselleşmenin iç dinamiğini anlamamıza tek başına yeterli olacak anahtar kavram olduğunu iddia etmek değildir. Bu nedenle, küreselleşmenin politikası ve ekonomisinin, kavramsal önceliği olan bir kültürel açıklamaya ihtiyacı olduğu iddiası olarak da anlaşılmalıdır. Ancak, bu iddia ile anlatılmak istenen, günümüzde küreselleşmenin işaret ettiği dönüştürücü süreçlerin kültürel kavramlar aracılığıyla kavranmadığı sürece anlaşılacağı; benzer şekilde, bu dönüşümlerin de kültürel deneyimin temel yapısını ve modern dünyada kültürün ne olduğuna ilişkin düşüncelerimizi etkilediğidir.”

<sup>206</sup> Pierre Bourdieu açıklamasını şu şekilde sürdürmektedir: “‘Küreselleşme’ teknik veya iktisadi yasaların mekanik bir son durumu değil, bütün temsilcileri ve kuruluşlarıyla yürütülen bir siyasetin

Politikacıların da aralarında olduğu geniş bir kesim küreselleşmeyi, dünyanın doğasının değişimini anlatmanın aracı olarak görmektedir. Küreselleşme, dünya politikasından, küresel ekonomiye, ticaretten, endüstriye, suç ve terörizmden, çevresel sorunlar ve çözümlerine, sosyal davranışlardan tutumlara kadar geniş bir değişimler kümesini açıklamak için kullanılmaktadır.

Bu kullanıma eleştiri getirenler kavramın, yeni bir dünyayı tanımlamadığını, sömürgeleştirme, göçmenlik ve uluslararası ticaret gibi çok eskiye dayanan gelişmeleri anlatmaya yarayan “yeni moda” bir kavram olmaktan öteye gitmediğini belirtmektedirler.<sup>207</sup>

Küreselleşme tanımının ve bakış açılarının farklılıklarına karşın bunların içerisinde şu ortak özellikler bulunmaktadır:

- Bağlantılılık: Bilinmeyen yerlere ve insanlara bağlantılı hale gelmiştir.

---

ürünü ve bilerek ortaya konmuş kuralların özgül amaçlar ile ticaretin özgürleştirilmesinin (trade liberalization) deneyimlenmesine uygulanmasının, yani işletmeleri ve yatırımları dizginleyen bütün ulusal düzenlemelerin geçersizleştirilmesinin bir sonucudur. Diğer bir deyişle ‘dünya piyasası’ siyasi bir yaratımdır (ulusal piyasa gibi), az ya da çok bilinçlice ittifaklaşmış bir siyasetin ürünüdür. Bu siyasetin, ulusal piyasaların ortaya çıkışını sağlayan ölçekte olduğu üzere şimdiye dek ulusal sınırlarda kapalı kalmış girişimciler ve kuruluşlar ile üretici güçler ve en etkili, en güçlü üretim biçimlerinin rekâbetiyle sertçe yüzleştirerek egemenlik koşullarının yaratılması gibi bir sonucu (ve belki de en azından neoliberalizmin en pırlıtlı ve bir o kadar da sinsi savunucularının böyle bir amacı) var. Öyle ki, su üstüne çıkan iktisatlarda korumaların ortadan kalkması ulusal girişimleri yıkıma götürürken Güney Kore, Tayland, Endonezya veya Brezilya gibi ülkelerde yabancı sermayenin önündeki bütün engellerin kaldırılması, yerel işletmelerin batmasına ve aynı çokuluslu güçler tarafından gülünç fiyatlara satın alınırlar. Bu ülkeler için ulusal piyasaları, yerel işletmelerin kuzeyin büyük işletmeleriyle rekâbet edebilmesinin neredeyse tek koşuludur. O halde bir “küresel hareketlilik alanı” yaratılması için ulusal piyasalar gerekli olduğu halde, OMC’nin rekâbet ve ulusal piyasa siyaseti talimatları, uluslararası şirketler ile ulusal küçük üreticiler arasında ‘eşit silahlı’ bir rekâbet düzenleyerek küçük üreticilerin toptan ortadan kalkmasını doğuracaktır. Biliyoruz ki gerçekteki eşitsizliğin içindeki biçimsel eşitlik genellikle egemenlerin lehindedir.” (Bourdieu, 2000).

<sup>207</sup> Pierre Bourdieu’ya göre: “‘Küreselleşme’ sözcüğü Amerika’da toplumsal bilimlerden, diğer toplumlardan iktisadi olarak en ileri olan topluma, yani bütün insanlık tarihinin son noktası ve hedefi olarak kurulmuş bir Amerikan toplumuna olan uzaklıklarıyla (burada tıpkı kişi başına düşen enerji tüketiminde olduğu gibi bu toplumun tanımlayıcı ama tarafsız ve tartışılmaz görünen niteliklerinden birinin gelişmişlik ölçütü olarak alan ve Lévi Strauss’un Irk ve Tarih’te eleştirdiği model söz konusu) sınıflandırmaya olanak tanıyan, tabiatıyla etnik bakışlı ve gelişimci bir model benimsetmenin örtük yolu olarak uzun süre kullanılan “modernizasyon” kavramının yerini alan hem betimleyici hem de kuralcı bir düzmece kavramdır. Bu söz (ve ifade ettiği model) bir toplumun, kendi özgülüğü örtük bir biçimde evrensel bir model olarak kurmasından ibaret olan evrensellik emperyalizminin en yetkin biçimini vücuda getiriyor (Fransız toplumu, olası her devrime özellikle de marksist gelenek arasında model yapılan insan hakları ve Fransız devriminin mirasının canlandığını varsaydıkça uzun süre yaptı bunu).” (Bourdieu, 2000).

- Mekânın küçülmesi: Uzak yerlere ulaşım kolaylaşmıştır.
- Zamanın hızlanması: Hareketler, para, bilgi, insanlar arası dolaşımın hızı artmıştır.
- Teknoloji: Jet uçakları, telefon, internet, uydu teknolojileri küreselleşmeyi mümkün kılan gelişmelerdir.
- Sermaye: Para ve yatırım akışı, küreselleşme için itici bir güçtür (Aktaran: Kalafatoğlu, 2013: 147-148).

Yüzyıllar öncesinden küresel kavramı biliniyor olsa da ilk kez İngiliz iktisatçı W. Foster tarafından 1833 yılında yazılan makalede kullanılmıştır. Bunun dışında 4 Nisan 1959'da The Economist dergisinde dile getirilmiştir (Karabıçak, 2002: 116). Marshall McLuhan, 1962'de "küresel köy (global village)" tanımlamasını kullanırken (Aktel, 2001: 195), kelimeye popülerliğini kazandıran ise 1968 yılında yayınladığı çalışmasıyla Garrett Hardin olmuştur (Karabıçak, 2002: 116).

Küreselleşmeyi çağdaş sanat ortamında ilk kullananın Amerikalı sanat eleştirmeni Edwin Alden Jewell olduğu görülmektedir. 13 Haziran 1943'de Times on Sunday'de yayımlanan "Globalism Pops into View" yazısında Fransız sanatçıların New York'ta açtıkları sergiden bahsetmiş ve küreselleşme kavramını New York çağdaş sanat ortamının uluslararası sanat akımları ile yüz yüze gelmesi ve "Amerikanlaşma" tehdidi ile tanımlamıştır (Aktaran: Tan, 2003: 13).

Kürselleşme, beraberinde küreselleşme karşıtı hareketi de getirmiştir. Küreselleşme karşıtı hareket denildiğinde akla ilk gelen, Aralık 1999'da Seattle'da Dünya Ticaret Örgütü (DTÖ) toplantısına karşı yapılan gösterilerdir.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Luciano Gallino, Seattle'da gerçekleşen protestonun kökenlerini ve önemini şu şekilde açıklamaktadır: "Şimdi küreselleşme süreçlerinde dramatik bir şeyler varsa, bu, tartışma eksikliğinden, daha kesin ifadeyle, demokratik katılım eksikliğindedir. Bizim ve bizim çocuklarımız için son derece önemli kararlar onlarca yıl boyunca, bütün dünyada, Washington (DB), Basel (UYB), Cenevre (DTÖ), Brüksel (AK), Frankfurt (A. Bankası) ya da herkesin bildiği gibi, dünyanın en güçlü çıkar gruplarında biri olan World Economic Forum'un (Dünya Ekonomik Forumu) yıllık toplantı

Seattle'den sonra, büyük ekonomi ve finans kurumlarının toplantıları, Washington, Davos, Prag ve Nice'de ve daha küçük ölçekli olarak da Cenova, Ancona ve Bologna'da, kalabalık gösterici toplulukları tarafından protestolara sahne olmuştur. 1980'lerden beri kapitalizm ve onun ideolojik dogmaları olan serbest pazar, esneklik, kâr, küreselleşme yükselişte ve hâkim hale geliyor görünmekte iken, son dönemde ise işçiler, gençler ve orta sınıfın önemli bir kesimi sistemin işleyişini sorgulamaya başlamıştır. Bu sorgulama ve direnme sadece yoksul Güney yarıkürede değil, gelişmiş Batıda ve çokuluslularda ve ABD'de de ortaya çıkmaktadır (Sarti, 2001). Arif Dirlik küreselleşme karşıtı hareket için şunları söylemektedir:

“Geçtiğimiz yıllardaki (özellikle 2010-2011) küresel mayalanma, küresel kapitalizmin tiranlığının yok edilmesi umutlarını yeşertti. Her yer protestolarla doluydu. Kamusal açık protestolara izin verilmeyen Çin Halk Cumhuriyeti'nde, özellikle kırsal bölgelerde binlerce ifade edilebilecek kitlesel gösteriler, yolsuz ve vicdansız politikalara lanet okudular. Tunus'ta çiçeklenen ve hemen ardından Kuzey Afrika'ya ve Batı Asya'ya yayılan 'Arap Baharı', kitlelere söyledikleri ekonomik vaatlerini yerine getirmemiş olan otoriter modernleşmeci rejimlerin efsanelerine karşı toplumsal, politik ve kültürel yakınmaları ayaklanmalara dönüştürdü. Hindistan'da, orta sınıf tarafından başlatılan yolsuzluk karşıtı hareket, uzun zamandır sürmekte olan tarımsal protestolarla birleşerek yaz aylarında birden bire patlak verdi ve Maoocular tarafından yönlendirilen kabilelerin, binlerce köylünün aynı anda intiharları ile sonuçlanan, kalkınmacı politikalara ve yolsuzluğa karşı direnişleriyle çakıştı. Özellikle Güney Avrupa ve İngiltere'de, Avrupa'nın genelinde uygulanan kemer sıkma politikalarına karşı her sınıftan binlerce

---

merkezi olan Davos'ta bulunan birkaç bin kişi tarafından alınmıştır. Ticari anlaşmalar, yapısal düzenlemeler, milyarlarca dolarlık uluslararası borçlar, bütün bunlarda sınıf dernekleri, yerel kurumlar, toplum ve ekonomi operatörleri, sivil toplum örgütleri düzenli olarak atlanmış, görüşleri alınmamıştır. Eğer gerçekten bizi insani yüzlü küreselleşmeye doğru götürecektir bir global governance gerçekleştirmek istiyorsak, belki de İngilizlerin (grassroots democracy ifadesinde) dile getirdikleri gibi, otun köklerinin, yani dünyanın, demokrasinin temsilcilikten daha az olmamak üzere, katılımcılıkla yaşandığını düşünen o yurttaşlarından oluşan temelin kendini hissettirmeye başlamasının tam zamanıdır.

Bu açıdan, Kasım 1999 sonunda Seattle'da (ve daha küçük ölçekte Ocak 2000'de Davos'ta) olup biten şeyler büyük bir olay olmuştur. Medyanın onu yakışsız biçimde karşılamasına karşın, Seattle gösterileri, yukarıdan dayatılan küreselleşmeye karşı, dünya yurttaşları arasında gizli gizli yayılmaya başlayan hoşgörüsüzlük ruhunun bir göstergesi olmuştur.” (Gallino, 2012: 98-99).

silahlı halk başkaldırdı. Başkaldırı mayası, sonbaharın başlangıcında ‘Amerikan Baharı’yla doruğa ulaştı; ‘Wall Street’i İşgal Et (Occupy Wall St.)’ hareketi, küresel olarak taklit edilerek, yankılandı. Bütün bu hareketler, neoliberal küresel kapitalizme karşı popüler umutsuzluğun yerel hale getirilmiş ifadeleri oldu. Dertleri ve ilgileri yereldi.<sup>209</sup> Fakat aynı zamanda, finans kapitalin küresel egemen ekonomisine, neoliberal küreselleşmenin yarattığı sert ve acımasız eşitsizliklere, devlet ve kapital arasındaki çarpışmaya, cinsiyetçi ve ırkçı ayrımcılığa, nerede vardysa demokrasinin toplumsal eşitsizliklerle ve çevresel bozulmalarla yok olmaya başlamasına ve daha birçok [adaletsizliğe] karşı ortak bir dile sahiptiler.

Protestolar bir başka ortaklığa daha sahiptiler. Tanımlanabilir [ve yakalanabilir] bir liderden yoksun olan bütün bu hareketlerle, kendi [ulusal devlet] hiyerarşilerini üreten [muhalif] hiyerarşik örgütlerle uğraşmaya alışık oldukları tarzda uğraşmadıklarından, karşı oldukları rejimlerin [ulusal devletlerin] kafalarını karıştırdı. Ekonomik küreselleşmenin yerel sonuçlarına bağlıydılar. Ulusal veya ulusalüstü, değişik derecelerde, taban demokrasisi pratiklerine ve değişik talepleri, gereksinimleri ve çıkarları düzenleme ile yeni birliklerin inşası sürecindeki sorunlara ilişkin endişeleri taşıyorlardı. Ekonomileri, şirket kapitalinin ve devletin elinden alarak en geniş çapta halkın gereksinimlerini yanıtlar hale getirmenin ortak farkındalığına sahiptiler. Kültür [farklılığı] sorunları elbette vardı fakat kültür, artık, politik ekonomi sorularıyla yeniden biçimlenmiş olarak hayat memmat meselelerinin yaygın endişelerini merkeze alan bir yaygınlıkla tanımlanıyordu.

---

<sup>209</sup> Arif Dirlik, “yerellik” ile ilgili olarak şunları belirtmektedir: “Doksanların başından beri yerel hareketlerin ya da yerel toplumları kurtarma ve yeniden kurma hareketlerinin, egemenliğe karşı direnişin (tek olmasa da) ilk dışavurumları olarak ortaya çıktığı görülecektir: Kuzey Hindistan’daki Chiplo hareketinin ağaçlara sarılan kadınlarından, Birleşik Devletler-Meksika hududunda yer alan ikiz fabrikaların (maquiladora) kadın sanayi işçilerine, kolonyalist devletlerden ayrılmayı amaçlayan yerli halkların hareketlerinden hükümetlerince istismar edildikleri gerekçesiyle, Kansas ve Birleşik Devletler’den ayrılmak isteyen Kansas’ın batısındaki ilçelere kadar yerel hareketler, günümüz dünyasında yaygın birer fenomen olarak ortaya çıkmıştır. Bu hareketler, radikal sosyal teoride, toplumun bugünü ve geleceği üzerine küresel düşünüşte ‘yerel’ teriminin gitgide artan bir sıklıkla kullanılmaya başlanmasıyla beraber daha fazla yankılanmaktadır. ‘Yerel’ bu şekilde teorileşirken – Local Hero’da da olduğu gibi- yerel topluluğun somut ilişkileri korunmaktadır ancak belirli bir tanımlama (ya da reçete) olarak değil de daha çok referans olarak; aksi halde yerelin anlamı (ve sahası) bu düşünüşler ekseninde bir pazarlığa tabi kalır.” (Dirlik, 2010: 147-148).

Bu hareketlerin provokasyonlarını, küresel ekonomik durgunluk temin etmişti, fakat daha da temelde küresel kapitalizmin çelişkilerinin ifadeleriydiler. Meksika'daki Zapatistler bu güncel hareketlerin ilkleriydiler. Zapatistler gibi diğer ülkelerdeki bu güncel toplumsal taban hareketleri de 1960'lara kadar giden kökenlere sahiptirler.” (Dirlik, 2011).

İçlerinde sanat ve aktivizm arasındaki ikiliği aşan (ne sadece sanat alanına ne de en dar anlamıyla politik alana ait olan yeni bir çapraz hareket bölgesi oluşturan) sanatsal-politik pratikler de barındıran alternatif küreselleşme hareketleri (Aktaran: Fırat ve Bakçay, 2012: 60)<sup>210</sup> ile ilgili olarak Mesut Mahmutogulları (2002) şu tespitleri yapmıştır:

“Küreselleşme Karşıtı Hareketler’i bir olgu haline getiren, iki özel tespiti özellikle öne çıkarmak gerekiyor. Birincisi; kısa dönemde yarattığı sonuçlardır. İkincisi; küreselleşme karşıtlığı şemsiyesi altında, yüzlerce çeşitlilikteki muhalefet dinamiğinin bir aradalığı ve ortak hareketliliğidir. Birinci tespiti yani bu eylemliliklerin yarattığı sonuçları özet olarak açarsak; bunlar:

1-Ulusötesi sermayenin gizli örgütlerinde planlanan politikaların, ekonomik-sosyal-siyasi ve askeri programlar haline getirildiği ‘resmi’ organların etkin teşhiri gerçekleştirildi. Böylece bu ‘resmi’ örgütlerin meşruiyeti ciddi biçimde tartışılır hale geldi. Bu teşhirin gerçekleşmesinde uluslararası zeminde yaşanan duyarlılık, bilgilenme, örgütlenme ve eylemlilik çabası ise özgün bir deneyim olarak ortaya çıkmıştır.

2-1970’li yıllardan itibaren etkin ve dönem dönem sistemi sorgulayan ve zorlayan ‘yeni sosyal hareketler’ (kadın-çevre, etnik, cinsel kimlik vs.), anti-

---

<sup>210</sup> Begüm Özden Fırat ve Ezgi Bakçay’a (2012: 60-61) göre: “Estetik-politik eylem kendiliğinden özgürleştirici değildir fakat hem sanat alanını hem de siyaset alanını çaprazlayarak özgürleştirme potansiyeli taşır. Bunun en açık kanıtı her iki alanın da çağdaş tartışmalarının benzer pratikler üzerine yoğunlaşmasında görülebilir. Estetik-politik eylemler tam da bu zeminde, bedenlerin eylem sırasında birlikte ürettikleri duygulanımsal bilgide hayat bulur, tanımları, kimlikleri, sınırları aşar. Yeni beden-zaman-mekân müştereklikleri kurarak hayal gücünü serbest bırakır. Hayal gücünün herkese ait bir politik meleke olduğunu ortaya koyabilmek için bu tartışma sürdürülmeye değer.”

kapitalist muhalefet zeminini işgal eden reel sosyalist ideolojik formasyonların öznel açmazları yüzünden kapsanamamış, program önerilememiş ve kapitalizme karşı mücadelenin eksenine çekilememiştir. Birbirinden kopuk, dağınık, dönemsel, kendiliğinden tepkilerle kendini ortaya koyan bu dinamikler, özgün, bağımsız, sürekliliği olan bir muhalefet olamamıştır. Özellikle 1990'lı yıllarla birlikte sermaye fonlamalarıyla desteklen STK projeleri ile giderek sistemin ideolojik yeniden üretimi anlamında ideolojik bozulmanın zeminleri haline gelmiş ve sosyal yanılısamanın araçları olmuştur. Bu kuşatmanın dışında kalmaya çalışanlar ise giderek marjinalleşmişlerdir. İçinde bulunulan yeni süreç, hayatı tehdit eden küçük-sıradan-basit-gündelik vb. sorunlar için bile gerçekleştirilen tartışma, arayış ve çabaların, sorunun öznelere doğrudan kapitalizmin varlığıyla karşı karşıya getirmektedir. Bu nesnellik sermayenin bu alandaki kuşatmasını kendiliğinden çözmekte, özgün sosyal mücadele dinamiklerinin STK'laştırılması operasyonu giderek işlevsiz kalmaktadır. Nitekim, son iki yıl içinde yaşanan gelişmeler göstermektedir ki şiddet, kapitalizm tarafından, eskisinden daha yoğun, küresel bağlamda, biricik egemenlik aracı olarak yeniden tanımlanmakta, örgütlenmekte, uygulanmaktadır. Kapitalizmin karakteristiği olan 'barbarlık' artık gizlenemez hale gelmiştir. Gündelik hayatın yeniden üretimi, bağlamlarından kopartılmış 'terörizme' karşı mücadele adı altında, şiddetin yeniden üretimi haline gelmiştir.

3-Diğer önemli sonuç ise tanık olduğumuz küreselleşme karşıtı eylemliliklerin, tüm alanlarda geleneksel örgütsel yapıların, mücadele anlayış ve tarzlarının aşılması eylemi olarak da yaşanmasıdır. Bu eylemlilikler, kendiliğindende olsa, mevcut-geleneksel siyasi partiler, sendikalar ve tüm kitle örgütlerinin etkinlik sınırlarını aşan alanlardan ve onların örgüt sistematikleri dışından, özgün örgütlenme ve pratikler üzerinden gerçekleşmiştir.<sup>211</sup>»

---

<sup>211</sup> Ayrıca şunları eklemektedir: "İkinci tespitimizin bağlamını kapitalizmin küreselleşme olarak tanımlanan süreçte, merkez, çevre ülke ayrımı gözetmeksizin yürüttüğü ekonomik politikaların açığa çıkardığı muhalefet zeminleri ve dinamiklerinin zorunlu yaklaşması oluşturuyor demiştik. Şöyle ki: Merkez ve çevre ülkelerde uygulanan yeni liberal politikalarla, işçilerin ve emekçilerin ekonomik durumlarının katlanılmaz boyutlarda kötüleşmesi ve mevcut hakların ellerinden alınmasına karşı oluşan muhalefet. Yine aynı politikaların en önemli araçlarından biri olan özelleştirmelerin, sağlık,

Şermin Tağ Kalafatoğlu (2013: 160-163) yer yer birbirleriyle çatışan ama aynı hedefler söz konusu olduğunda bir araya gelebilen küreselleşme karşıtı hareketin, şu şekilde gruplandırılabilceğini belirtmektedir:

- Çokuluslu şirketlerin yıkıcı rolü üzerinde duranlar
- Marksistler
- Anarşistler
- Eko sosyalistler, yeşil partiler ve çevreciler
- Küçük çiftçiler
- Sivil toplum örgütleri.

Küreselleşme ile birlikte ulusal yönetimlerin kendi kalkınma planları üzerinde kontrollerini kaybetmeleriyle beraber eşitsizlikler ve yoksulluk artmaktadır tespitini yapan Wayne Ellwood (2007: 98) politik çözümler gerek kuzey yarım kürede gerekse güney yarım kürede demokratik denetimi yeniden canlandırmalı yorumunda bulunarak şunları eklemektedir:

“Ancak, politik reformların belli yapısal reform mekanizmalarıyla birleştirilmesi gerek. Bu ikisinin birlikte, anlamlı istihdam ve insan haklarını ekonomik politikaların merkezine yerleştirmesi, yerel denetim ve karar

---

eğitim, sosyal güvenlik ve tüm hizmet alanlarında ortaya çıkardığı sonuçlara karşı muhalefet. İşsizliğin artışı ve çalışma standartlarının ve koşullarının kötüleşmesine karşı oluşan muhalefet. Kadın ve çocuk emeğinin yoğun sömürsünün ve aşırı çalışmanın ölümlere yol açan sınırlara dayanmasına karşı oluşan muhalefet. Özellikle bağımlı ülkelerde yeni liberal politikaların sonucu mülksüzleşmenin artışı ve mülksüzleşen bu yığınların kentlerin varoşlarında yoksulluk içinde yaşamalarından doğan hoşnutsuzluk. Açlık, işsizlik, sağlık, eğitim, konut sorunu ve en önemlisi de kimliksizlik bu yığınları önemli bir muhalefet odağı haline getirmiştir. Yine özellikle bağımlı ülkelerde yaşanan, dini, etnik ve ulusal parçalanmaların ortaya çıkardığı baskılara karşı muhalefet. Söz konusu ülkelerde yaşanan etnik, dini vb. iç savaşların ortaya çıkardığı barış istemli muhalefet. Bu bağlamda Avrupa metropollerinde göçmen ve yabancı düşmanlığına karşı oluşan muhalefette önemlidir. Yeni liberal politikaların bağımlı ülkelerde yarattığı en önemli sonuçlarından biri de demokrasi ve insan hakları sorununun yakıcı bir sorun olarak yaşanmasıdır. Özellikle çeşitli sınıf ve kesimlerden aydın, yazar, bilim insanı, sanatçı, siyasetçi, örgütlü ve örgütsüz yapıların etkinliğinde gelişen demokrasi ve insan hakları mücadelesi önemli bir muhalefet zeminidir. Kadın emeği üzerindeki aşırı sömürünün ve kadın olmaktan kaynaklanan sorunların giderek ağırlaşması ile oluşan, etkin ve geniş kesimleri içine alan bir kadın muhalefeti. Yine kapitalizmin küreselleşme ile artan saldırısının, eko-sistem üzerinde yarattığı tehlikelerin karşısında oluşan kitlesel ve yaygın bir çevreci muhalefet. Özellikle bağımlı ülkelerde uygulanan liberal politikalarla, tarımın yıkıma sürüklenmesi ile açığa çıkan topraksızlaşan köylülüğün muhalefeti. Yoksulluğun ve açlığın artık dünya nüfusunun neredeyse yarısının yaşamı haline gelmesi karşısında, özellikle merkez ülke odaklı oluşan yoksulluk karşıtı sosyal muhalefetler. Ayrıca eğitim sisteminin, yeni liberal politikardan direkt etkilenmesinin tüm olumsuz sonuçlarına karşı, ciddi ve yaygın bir öğrenci-gençlik muhalefeti.” (Mahmutogulları, 2002).



mekanizmalarını güçlendirmesi ve gezegenimizin doğal sermayesini ve ekolojik sağlığını onarması gerekiyor.”

Ellwood’a (2007: 98-123) göre yapılması gerekenler:

- IMF’yi yenileyerek yurttaş katılımı arttırılmalı. Küresel yatırım ve ticaret politikalarını belirleyen kurumlar kararlarına sivil toplumun görüşlerini dahil etmeli.
- Küresel bir mali otorite oluşturulmalı. Dünyanın, küresel mali piyasalardaki istikrarsızlığı ve verimsizliği giderecek uluslararası düzenleyici kuruma (Küresel Merkez Bankası) gereksinimi bulunmaktadır.
- Dünyaya değer verilmeli. Küresel çevre standartları Birleşmiş Milletler denetiminde olan yeni bir uluslararası bir kurumca (Küresel Çevre Örgütü) belirlenmeli.
- Uluslararası mali işlemlerde “Tobin Vergisi”<sup>212</sup> desteklenmeli.
- Kamunun yararı için sermaye denetlenmeli. Yerel toplulukların yararına yatırımları canlandıracak ve sermayenin demokratik kontrolünü sağlayacak alternatif yatırım kuralları gerekmektedir.<sup>213</sup>

### 2.3. 1990’ların Türkiye’deki Yansımaları

Sıklıkla bir değişim dönemi olarak nitelendirilen 1990’lar, Türkiye coğrafyasında da dünyada yaşananlara paralel biçimde ve coğrafyanın kendine has özelliklerine/tarihsel birikimine bağlı olarak dönüşümlerin yoğunlaştığı ya da görünür olduğu yıllar olmuştur.

<sup>212</sup> Nobel Ödüllü iktisatçı James Tobin’in belli başlı bütün ülkelerin döviz işlemlerine küçük bir vergi koyulması önerisinden ismini almaktadır.

<sup>213</sup> Burada akla, Zygmunt Bauman’ın küreselleşmenin yeni dünya düzensizliğinin diğer adı olduğuna yönelik aktarımı gelmektedir. Ona göre: “Son zamanların moda kavramı küreselleşmede (entelektüel netliğe çok az faydayla) ifade bulan şey, ‘şeylerin kontrolden çıkması’ ile ilgili işte bu yeni ve rahatsız edici histir. Küreselleşme fikrinin taşıdığı en derin anlam, dünya meselelerinin belirsiz, ele avuca sığmaz ve kendi başına buyruk doğasıdır; bir merkezin, bir kontrol masasının, bir yönetim kurulunun, bir idari büronun yokluğudur.” (Bauman, 2012: 64).

### 2.3.1. Dönemin Ruhunu Belirleyen Gelişmeler

1990'lı yılların dikkat çeken olaylarından bazıları: Hava Kuvvetlerine bağlı 15 subay-astsubayın irticai faaliyetler nedeniyle ordudan uzaklaştırılması, Türk Hukuk Kurumu Başkanı Muammer Aksoy'un suikast sonucu hayatını kaybetmesi, Hürriyet Gazetesi yazarı Çetin Emeç'in silahlı saldırı sonucu yaşamını yitirmesi, 27 Mayıs darbesinin ardından idama mahkum olan Adnan Menderes, Fatih Rüştü Zorlu ve Hüseyin Polatkan'ın naaşlarının İmralı'dan İstanbul'a getirilerek, Topkapı'da devlet töreniyle toprağa verilmesi, Türkçe dışındaki (Kürtçe, Lazca, Çerkezce vb) dillerde konuşmayı ve şarkı söylemeyi yasaklayan "2932 sayılı kanun" yürürlükten kaldırılması (buna karşın SHP'li vekiller Meclis'te Kürtçe konuşmaya çalışınca tartışmalar çıkmıştır), 1991'de Mesut Yılmaz Başbakanlığı'ndaki yeni hükümetin Meclis'te güvenoyu alarak göreve başlaması, aynı yıl gerçekleşen genel seçimlerden Süleyman Demirel'in DYP'sinin, Mesut Yılmaz'ın ANAP'ını geride bırakarak birinci parti olarak çıkması, seçimler sonucunda kurulan DYP-SHP hükümetiyle koalisyon hükümetleri döneminin başlaması, Şırnak, Cizre ve Adana'da Nevruz olaylarında otuz sekiz kişinin hayatını kaybetmesi, daha önce görülmemiş bir durum olarak bir gecede yirmi dört yeni üniversitenin kurulması, 250000 liralık banknotların tedavüle girmesi, 1993 yılında Cumhuriyet Gazetesi yazarı Uğur Mumcu'nun, arabasına konan bomba ile öldürülmesi, Jandarma Genel Komutanı Orgeneral Eşref Bitlis'in bindiği askeri uçağın, Ankara yakınlarında düşmesi (Teknik arıza açıklaması yapılsa da sabotaj ihtimali tartışılmıştır), Sekizinci Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın, kalp krizi nedeniyle yaşamını yitirmesi, Tansu Çiller'in, DYP Genel Başkanlığı'na seçilmesi, 1993'de Pir Sultan Abdal Derneği'nin konuğu olarak Sivas'ta bulunan Aziz Nesin'e tepki gösterme bahanesiyle toplanan on bin göstericinin Madımak Otel'ini ateşe vermesiyle, aralarında şair Metin Altıok'un da bulunduğu otuz yedi kişinin hayatını kaybetmesi<sup>214</sup>, dönemin ruhuna uygun olarak

<sup>214</sup> Bu yıllar, yaşanan 1992, 1993'ün kanlı Nevruzları, Güneydoğu'da çatışmaların giderek şiddetlenip yaygınlaşması ve buna paralel olarak karşılıklı milliyetçiliklerin tırmanışı, Sünni-İslamcı hareketin yükselişi ve bunun Alevi kimlik hareketinin yanısıra "laik-Atatürkçü" "merkez"de yarattığı ağır tedirginlik ve sertleşme, son olarak da Sivas-Madımak'taki o unutulmaz otelin ateşe verilmesi başta olmak üzere birçok olayla, "ağır bir siyasal/toplumsal buhran", "kritik dönemeç" ifadelerinin ötesinde, "Türkiye toplumu çözülmekte" gibi tespitlerin yapıldığı bir dönem olmuştur. Bu tespitlerin yapılmasına neden olan durum ise "Türkiye toplumunun bütün bileşenlerinin aralarındaki tüm farklılıklara, çatışmaya da dönüşen, dönüşebilecek tüm sorun, gerilim unsurlarına rağmen yine de bir arada tutan, ne olursa olsun şu veya bu biçimde birlikte yaşanacağı duygusunu kabulünü veren tüm faktörlerin,

askerlik süresinin, erler için on beş aydan on sekiz aya, yedek subaylar içinse on iki aydan on altı aya ve kısa dönemler için altı aydan sekiz aya yükseltilmesi, tarihi 5 Nisan kararlarının açıklanması ve milli kemer sıkma politikası adımlarının atılması,<sup>215</sup> Türkiye'nin, Gümrük Birliği antlaşmasını imzalaması, 30 Ekim'de kurulan CHP - DYP Koalisyon Hükümeti'nin, TBMM'de 172 ret oyuna karşılık, 243 kabul oyuyla güvenoyu alması, Evrensel Gazetesi'nin yazarı Metin Göktepe'nin, gözaltına alınması sonrası polisler tarafından dövülerek öldürülmesi, Figen Akad adlı bir Türk şilebinin Ege Denizi'nde bulunan Kardak Kayalıkları'na çarpması neticesi, Türk ve Yunan kurtarma ekipleri arasındaki anlaşmazlık sonucu Kardak Krizi'nin çıkması, Susurluk'taki trafik kazasında<sup>216</sup>, eski İstanbul Emniyet Müdür Yardımcısı Hüseyin Kocadağ ile beraber üç kişinin ölmesi, DYP Şanlıurfa Milletvekili Sedat Edip Bucak yaralanması ve ölenlerden birinin Mehmet Özbay sahte kimlikli Abdullah Çatlı olduğunun saptanması<sup>217</sup>, olaylı geçen Milli Güvenlik Kurulu

---

özetle Türkiye toplumunun "harcı"nın ufulanması, tutarlılığını yitirmesi ve bu harç sayesinde bütün darlık ve aksaklıklarına rağmen işleyen iletişim, diyalog karşılıklı anlama, empati kanallarının giderek kapanması veya kopması ile ortaya çıkan bir tutuma işaret ediyordu. Sonucu ise toplumun söz konusu bileşenleri arasında salt iktisadi çıkar ve zorunlulukların gerektirdiği bağlar dışında sözü edilir hiçbir ortak bağın kalmamasıdır, çözüldür, toplum olmanın yıkımıdır." şeklinde belirtilmektedir (Birikim Dergisi, 2006).

<sup>215</sup> Türkiye 1994 yılında yakın tarihinde daha önce bu tarihe kadar yaşamadığı büyüklükte bir ekonomik kriz yaşamıştır. Kısa sürmesine karşın şiddeti o denli büyük olan bu kriz ile ülkenin gayri safi milli hasılasında büyük bir azalma yaşanmıştır. Bu meydana gelen kriz nedeniyle, 5 Nisan 1994'te bir dizi ekonomik düzenlemeler yapılmıştır. Buna göre kamu kesimi tarafından üretilen mal ve hizmetlerin fiyatlarına ortalama %50 zam yapıldı ve enflasyon %101'ün üzerine çıktı. Bir kez alınmak üzere yeni bir vergi konuldu. Piyasalardaki karmaşayı önlemek amacıyla hükümet yüksek faiz oranları ile borçlandı. Üç bankanın faaliyetleri durduruldu. IMF ile stand-by anlaşması yapıldı. Cumhuriyet Ansiklopedisi 1981-2000, 4, 437-438.

<sup>216</sup> Bu kaza ile birlikte, 12 Eylül 1980'den önce Ankara'da TİP'li yedi öğrencinin öldürülmesi, Mehmet Ali Ağca'nın hapisneden kaçırılmasına yardım etmek, uyuşturucu kaçakçılığı gibi suçlardan yurtiçinde ve dışında aranan Abdullah Çatlı'nın bir polis şefi ve bir milletvekiliyle birlikte oluşu tartışılmaya başlanmıştır. Bir "çete"nin varlığı konuşulmaya başlanmış, devlet içinde örgütlenen bu çeteye söz konusu kişiler bu çeteye mensup olarak ifade edilmiştir. Cumhuriyet Ansiklopedisi 1981-2000, 4, 506.

Mithat Sancar bu kaza ile görünür olan 'derin devlet' ile ilgili olarak: "Susurluk diye adlandırılan vak'anın ya da 'Susurluk'la simgelenen dönemin özgün yanı, düzen/hukuk, meşrûluk/yasallık zıtlştırmasının yoğunluk itibariyle tavana vurmuş ve bu zihniyetin gizlenemeyecek şekilde ortaya çıkmış ve itiraf edilmiş olmasıdır. Söz konusu zihniyet, 'Susurluk'tan önce de farklı boyutlarda yaşama geçirilegelmiş olmasına rağmen, özellikle "yasallığın" devletin menfaatleri gerektirdiği zaman ve ölçüde bir kenara bırakılabileceği hiçbir zaman bu kadar açık bir şekilde "devlet" in ağzından ifade edilmemişti ve vatandaşın bilincine çıkmamıştı. Gazete ve televizyonlarda sergilenen bilgiler bile bir kenara bırakıldığında, salt Kutlu Savaş tarafından hazırlanan ünlü 'Susurluk Raporu'nda yer alan sansürlü bilgiler/itiraflar dahi, yasallık ilkesinin 'devlet' tarafından adam öldürmeden, sahte belge tanzimine, uyuşturucu kaçakçılığından kara para aklamaya kadar akla gelebilecek her alanda sürekli olarak ve pervasızca ihlâl edildiğini yeteri açıklıkta ortaya koyuyor. Her biri vahim birer suç oluşturan bu ihlaller, 'devlet adına ve devlet için' söylemiyle meşrûlaştırılmak istendi ve isteniyor." Yorumunu yapmıştır (Sancar, 1998).

<sup>217</sup> Alev Özkazanç bu durumun kökenlerini şu şekilde açıklamaktadır: "80'ler piyasanın gereklerinin milliyetçi-muhafazakârlık ile telif edildiği yeni sağın hegemonik atağıyla açılmıştı. 90'lar ise yeni sağ

toplantısıyla 28 Şubat sürecinin başlaması,<sup>218</sup> 1999 genel seçimlerinden Bülent Ecevit'in DSP'sinin birinci parti olarak çıkması ve DSP-MHP-ANAP koalisyonun kurulması, 17 Ağustos Büyük Marmara depreminin meydana gelmesi ve 7.4 büyüklüğündeki depremde on yedi binin üzerinde insanın hayatını kaybetmesidir.<sup>219</sup>

---

merkezin dağılması bağlamında 80'lerin barındırdığı kriz dinamiklerinin tümünün olgunlaşmasına ve nihayet Türkiye'nin derin bir organik krize sürüklenmesine sahne olacaktı. 80'lerdeki yeni sağ pratiklerin sonucu, yeni sağcılarının iddia ettikleri gibi gelenek ile modernlik; liberalizm ile muhafazakârlık arasında özgün bir sentez yoluyla modernleşmenin derinleşmesi olmayıp, mevcut modern dinamikleri zedeleyen toplumsal ve kamusal bir çözülüş olmuştu. Yeni sağın bir yandan neo-liberal politikalarla kapitalizme yapısal uyum sağlama, öte yandan buna uygun biçimde toplumu radikal biçimde depolitikleştirme çabası sonuçta ortaya sivil toplum, hukuk devleti ve yurttaş gibi 'liberal' terimlerle değil de dinsel tarikat, cemaat, siyasal şiddet, çete ve mafya gibi neo-liberal terimlerle analiz edilmesi gereken bir siyasal alan çıkardı. Neo-liberal dönüşümün derinleşmesi, rejimin dışlayıcı ve tahakkümcü karakterinin belirginleşmesi ve geniş kitlelerin sefaletinin hızla artması anlamına geldi. Piyasa dinamikleri 90'larda tam bir kuralsızlık/yasadışılık temelinde yolsuzluk/mafya ekonomisi biçimine bürünmüştü." (Özkazanç, 2005).

<sup>218</sup> Yapılan toplantıda, laik devlet ilkesine aykırı hareketlerin artışına dikkat çekilmiş ve bir dizi önlem önerilmiştir. 'Refahiyol' olarak adlandırılan Refah Partisi-Doğru Yol Partisi koalisyonun kurulması laiklik tartışmalarını arttırmıştır. Hükümetin yaptıklarının Anayasa'da belirtilen laiklik anlayışına aykırı olduğu eleştirileri ifade edilirken, hükümet ile anayasal kuruluşlar arasındaki gerilim yükselmiştir. Hükümetin icraatlarından en çok rahatsız olan kesim ise Türk Silahlı Kuvvetleri olmuştur. İşte bu gerilimler 28 Şubat 1997'de yapılacak olan Milli Güvenlik Kurulu toplantısına yansımış ve bir darbenin olacağı söylentileri yayılmaya başlamıştır. Cumhuriyet Ansiklopedisi 1981-2000, 4, 540.

Ahmet Çiğdem, 'Postmodern Darbe' olarak adlandırılan bu süreç ile ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır: "28 Şubat bütün bu spekülasyonlara cevap verebilen bir "güne" işaret ediyor; yâni "özneleşen" bir güne. 'Özneleştirildiği' ölçüde, süreci belirleyen somut özneleri gizlemeye, çıkarlarını evcilleştirmeye ve yaymaya katkıda bulunan bir sözde-özne. 28 Şubat'taki ordunun 'müdahalesi', daha önceki tarihlerle ortaklığının olduğunu düşündürse de hem gerçekleştirilmesi hem de mahiyeti itibarıyla farklıydı. Kendi ön-tarihine bakıldığında, yâni 12 Eylül'e sözgelimi, orada her şeye rağmen bir 'düzen ve restorasyon' projesinin ısrarla ayakta tutulmaya çalışıldığını, dolaşımdaki tabiriyle, bir toplumsal mühendisliğin icra edilmeye gayret gösterildiğini müşahade etmek mümkündür. Üstelik, 'toplum' kendisi olarak değil, ancak 'temsili' olarak bir suçlamanın nesnesiydi. Vicdanımıza yönelik bir hatırlatmayla: bu temsilin kapsamı elbette mümkün olan en geniş sınırlara çekilmişti şüphesiz. 'Hukuken' müdahale etmenin gerektirdiği göstermelik gergedan inceliği, 'fiilen de' etmiş olmanın getirdiği telaşa ve vandalizme yenik düşse de kimin kimden ne istediği konusunda açık bir "gösteri" vardı ortada. TÜSİAD mesela istediğini alan taraflardan birisiydi. Hattâ ordu dışında bulunan 'tek' taraftı bile denilebilir. Toplumun geri kalanı, kendisine sunulan huzurun bedelinin "açlıkla" özdeşleştirilmesi konusunda sessiz kalmayı yeğleyecekti. Turgut Özal'lı '80'li yıllar, bu açlığın giderilmesi konusunda Türk halkının neredeyse "kahramansı" bir atılımına tanık olacaktı. Bu atılımın trajikomik bir hâl aldığı, reel yoksulluğun giderek arttığı, gelir dağılımının en kötü biçimde bozulduğu '90'larda görecektik. 12 Eylül'den sonra, 28 Şubat'ın bütün toplumsal kurumlara yönelik hamlesi, bir güç gösterisi olarak anlamlıydı belki. Fakat derinden bakıldığında, bu gösterinin dayanılmaz bir hegemonya arayışını ve taşları yerli yerine oturtamamanın verdiği tedirginliği gizlediği görülmeliydi yine de. Üniversitelerden kebabçılara uzanan bir denetim hamlesinin getireceği ağır mesainin, 'toplumdan' ve özellikle medyadan gelen 'gönüllü kulluk' desteğiyle üstesinden gelinebileceğini sanmak bunun bir sonucu olsa gerekti. 28 Şubat mesaisinin nerelere dağıldığını kalem kalem hatırlamak şimdi mümkün değil; Batı Çalışma Grubu denilen birimin icraatlarının nerelere uzandığını bilmemiz de." (Çiğdem, 2000).

<sup>219</sup> Murat Pakar, şu tespitlerde bulunmuştur: "Deprem, Türkiye'deki hemen her şeyi derinden etkiledi., sarstı. İnsanlarla birlikte kurumlar, fikirler, zihniyetler de bu sarsıntıdan payını aldı. Bir kısmı çöktü, bir kısmı çatladı, hasar gördü, bir kısmı ise ayakta kaldı. Bir sürü taş yerinden oynadı, kafalarımız bulandı, içimiz daraldı... Travmatik bir yıkımın ardından ne tür bir yeniden inşâ faaliyetinin yürütüleceği (ya da yürütülüp yürütülemeyeceği) söz konusu travmatik olaya nasıl bir anlam çerçevesinden baktığımızla doğrudan ilişkilidir. Körfez depremini nasıl anlamlandıracağımız

Ayrıca 1999 yılında Avrupa Birliği üyesi ülkeler Helsinki Zirvesi'nde Türkiye'nin adaylığını onaylamışlardır. Böylelikle, Türkiye'ye diğer aday ülkelerle eşit adaylık statüsü tanınmış ve Türkiye'nin 'Avrupalılık Kimliği' tartışmaları sona ermiştir (Bodur, 2013: 1005).<sup>220</sup>

Bu olaylardan hareketle dönemin ruhuna baktığımızda karşımıza şu tespitler çıkmaktadır: 1990'da Berlin Duvarı'nın yıkılışı ardından, Almanya sancılı bir birleşme yaşarken Türkiye'de Özal dönemiyle başlayan neoliberal açılım<sup>221</sup>

---

konusunda da daha ilk günden beri bir hegemonya mücadelesi verilmektedir. Afetin kaynağı, değişik pozisyonlar tarafından kabaca üç yerde aranmaktadır: Doğa, Tanrı ve toplumsal sistem...

1997 yılında Susurluk kazası oldu, 1999'da Körfez depremi. Kanımızca bu iki olayın birtakım ortak yönleri var. İkisi de değişik çaplarda da olsa birer afet öncelikle. Birdenbire ortaya çıkan, hazırlıksız yakalayan, şaşırtan iki olay. Her iki olayda yine değişik biçimlerde de olsa Türkiye'de devletin örgütleniş tarzı ve toplumsal sistem konularında en azından ufuk açıcı bir işlev gördüler. Olağan zamanlarda kendilerini saklayabilen yalanlar/yanılsamalar, bu iki olağanüstü olay karşısında sapır sapır dökülüp tüm çıplaklıklarıyla karşımızda kalakaldılar...

Körfez depremi devletin üzerindeki örtüyü bir kez daha kaldırdı. Altından yine insana değer vermeyen, afetler konusunda hiçbir hazırlığı olmayan, şehirleşme ve bina yapımı konularında hukuksuzluğa göz yuman, insanî organizasyon ve koordinasyon yapmaktan aciz, refleksleri her ne pahasına olursa olsun kendini hep korumaya yönelik olan bir devlet çıktı."

Ayrıca "Körfez depremi, yüz binlerce insan için büyük bir travma olmuştur. Bu travmanın sosyo-psikolojik etkileri uzun yıllar devam edecektir. Türkiye toplumu travmatik yaşantıların yabancı olmayan bir toplumdur. Savaş, zoraki göç, politik baskı ve şiddet, işkence, ağır yoksulluk, vb. koşullar şu ya da bu derecede bu topraklarda hep varolmuş ve politik kültürümüzün şekillendirici öğeleri olmuştur. Bunların yanında, 'doğal' sayılan afetler de sosyo-politik açıdan problematize edilmemiştir. Türkiye'nin yakın tarihinin travmatik yaşantılarla dolu olması genel zihniyet dünyasının gelişiminde etkili olmuştur. Bu zihniyetin temel duygusal tonları, açık ya da örtük biçimde, korku, çaresizlik (kadercilik) ve güvensizliktir. Bu duygularla yüzleşmek sancılı olacağı için şüphecilik ve inkâr devreye girer." (Paker, 2007: 33-43).

<sup>220</sup> Harun Bodur, Helsinki Zirvesi'nin önemi ile ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır: "Zirvenin en önemli yönü Türkiye'nin diğer aday ülkelerle eşit şekilde ve eşit koşullar çerçevesinde ele alınacak olması ve tam üyelik müzakerelerine başlayabilmesi için uyması gereken kıstaslar olarak temelde Kopenhag Siyasî Kriterleri ile Helsinki Siyasî Tanımlamaları'na ilişkin esasların ön plana çıkmasıdır. Helsinki Siyasî Tanımlamaları'nda belirlenen esasların Türkiye için anlamı, 2004 yılına kadar sorunlarını çözmemesi halinde, AB Konseyi'nin siyasî değerlendirmesine imkân vermesidir. Yine Türkiye açısından değerlendirildiğinde bu koşulun, özellikle Kıbrıs konusunda Ada içi siyasî çözümün tam üyelik için bir ön koşul teşkil etmeyecek olmasıdır (Bodur, 2013: 1005-1006).

<sup>221</sup> Alev Özkazanç, liberal fikirlerin Türkiye'deki durumu ile ilgili olarak şu yoruma yer vermiştir; "90'lar siyasal-liberal fikirlerin yapısal sınırlarının tecrübe edildiği değil, tersine 'dönüştürücü' ve 'radikal' vaatlerinin öne çıktığı bir dönemdi. Bu tür fikirler, asıl olarak medya merkezli entelektüel çevrelerde ve TÜSİAD gibi çevrelerde yavaş yavaş kendine yer açmayı başardı. Özellikle 90'ların ortalarından itibaren güçlenen bu akım Yeni Demokrasi Hareketi (YDH) ve Liberal Demokrat Parti (LDP) gibi bir takım liberal partilere zemin oluşturdu. Ancak 'erken doğan' bu 'iddialı' oluşumlar 90'ların siyasal atmosferinde varlık gösteremeyip ezildiler. Egemen çevrelerin liberal fikirlere eğilim göstermesinin temel nedeni, liberal küreselleşmenin istekleri doğrultusunda dışa açılma ile otoriter bir içe kapanma arasındaki gerilimin artık hayati bir tehlike yaratmaya başlamış olmasıydı. Bu bağlamda öncelikle medyada liberal düşüncenin canlanmasına tanık olundu. Böylece medya asıl olarak 90'ların otoriter-milliyetçi rejiminin asli aktörlerinden birisi olarak iş görürken bir yandan da siyasal liberalizmin küçük bir kovukta gelişmesi için yataklık yapmış oluyordu. Bu bağlamda, yazılarında açık bir liberal-demokrat hattı örmeye çalışan bazı köşe yazarlarının yanısıra, 90'ların ortalarında Radikal, Yeni Yüzyıl ve Yeni Binyıl gibi gazetelerde liberalizm tartışmalarına ayrılan sayfaları ve büyük ölçüde liberal temaların tartışılmasına hasredilmiş kısa ömürlü bazı gazeteleri (Pazar Postası,

farklılaşarak yoluna devam etmiş ve bir yandan da düzenlenen suikastlarla 12 Eylül'ün hayaleti ülke üzerinde dolanmayı sürdürmüştür. 1990'lara birçok cinayet ve faili meçhul olay damgasını vurmuştur.<sup>222</sup> Dünyada değişim hızla devam ederken, Türkiye'nin daha çok iç politikaya odaklandığı görülmektedir. Kenan Evren'in ardından cumhurbaşkanlığı görevine gelen Turgut Özal, 1989'da başbakanlığa Yıldırım Akbulut'u atamışken, Körfez Savaşı'nın Yeni Dünya Düzeni'nde bir eşik oluşturduğu günlerde hükümet tekrar değişmiştir.<sup>223</sup> Mesut Yılmaz Başbakan olurken, Türkiye gündeminde yeni kabine ve mal beyanı tartışmaları yer almıştır.

1991 seçiminde herkese "iki anahtar" vaat eden Süleyman Demirel önderliğindeki DYP, ANAP'tan daha çok oy almış ve Türkiye'de koalisyon dönemi tekrar başlamıştır. Sırasıyla, Demirel, Çiller, Yılmaz, Erbakan, tekrar Yılmaz ve Ecevit'in başbakanlıklarında koalisyon hükümetleri kurulmuştur. 28 Şubat 1997'de ordunun bir kez daha sesini yükseltmesiyle, Türkiye 2000'lerdeki e-muhtıra öncesinde, 1990'ların postmodern darbesiyle tanışmıştır. 90'ların sonunda yapılan seçimlerde Bülent Ecevit liderliğindeki DSP bir koalisyon hükümeti kurarak 2002'deki seçimlere kadar "90'ların koalisyon ruhunu" sürdürmüştür.<sup>224</sup>

---

Gazete Pazar gibi sayabiliriz. 90'lı yılların başlarında sol, sağ ve İslami kesimlerden bazı önemli isimleri bir araya getiren İkinci Cumhuriyet tartışması da liberal düşüncenin gelişiminde önemli bir kuluçkalanma evresi olmuştur." (Özkazanç, 2005).

<sup>222</sup> Deniz Yonucu, 1990'lardaki bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: "Bugün özellikle 'barış süreci' ile birlikte daha yaygın tartışmaya başlandığı gibi, Türkiye'de 1990'lar demek, 'derin devlet', OHAL yönetimi, faili meçhul cinayetler, gözaltında kayıplar, işkence ve yasadışı biçimde gözaltına alınmak demek. Diğer bir deyişle Türkiye'de 1990'lar, muhalif kesimlerin korkutma ve şiddet yoluyla yönetilmesini, kontrol altına alınmasını amaçlayan bir yönetim biçiminin hâkim olduğu bir dönem anlamına geliyor." (Yonucu, 2014: 97).

<sup>223</sup> Feroz Ahmad, Körfez Savaşı'nın Turgut Özal'ın iktidarını güçlendirme fırsatı verdiği yorumunu yapmıştır. "Özal'ın cumhurbaşkanlığı (1989-93) siyasi istikrarsızlıklar içinde geçti. Onun denetiminden kurtulan ve başına, silik bir başbakan olan Yıldırım Akbulut'un geçtiği partide başlayan hizipler arası liderlik yarışı partiyi daha da zayıflattı. Giderek büyüyen Kürt isyanı, siyasi suikastlar, 'İslamcı kökten-dincilik' ve iktisadi sorunlar karşısında hükümetin gösterdiği beceriksizlik, askeri müdahale söylentilerini gündeme getirdi. 2 Ağustos 1990'daki Körfez kriziyle birlikte ülkenin tün dikkatinin içeriden dışarıya çevirmesi, Özal'a bir süreliğine de olsa konumunu güçlendirme imkânı verdi." (Ahmad, 2011(b): 262).

<sup>224</sup> Süreyya Su, 90'lar Türkiye'sinin dünyaya politik ve ekonomik açıdan olumsuz bir izlenim sunduğu tespitini yapmaktadır. Ona göre: 1990'lı yıllar Türkiye'ye koalisyonlar dönemini getirmiştir. Birbirlerinden çok farklı partilerin kurdukları koalisyonlar ülkede istikrarsızlığı ve güvensizliği daha da arttırmıştır. Koalisyonu oluşturan partilerin kendi aralarındaki zıtlaşmaları ve bunun bir sonucu olarak koalisyon hükümetlerinin kırılma halleri, yabancı yatırımcıları Türkiye'ye yatırım yapmak konusunda çekimser ve tedirgin hale getirmiştir. Üstelik iç politikada Kürt kimliği ile ilgili meselede tamamen askerî mücadeleye indirgenmiş bir asayiş politikasının sergilendiği anti-demokratik manzara ve dış politikada Kıbrıs ve AB konularında çözümsüzlüğü ve ertelemeyi tercih eden milliyetçi söylemler de Türkiye'nin yörüngesine dair kuşku arttırmıştır. Bu kuşku bir nebze AB ülkeleriyle gümrük birliğine girilmesiyle giderilmeye çalışılmıştır." (Su, 2012: 213).

1990’larda acısız arabesk tahtını, pop müziğe bırakmıştır. 1991’de Yonca Evcimik, “Aboneyim Abone” isimli şarkıyla piyasaya çıkmış ve Türk pop müziğinin yeniden dirilişiyle Evcimik’in peşi sıra, Tarkan, Burak Kut, Mustafa Sandal gibi isimlerin albümleri takip etmiştir. Topluma hâkim olan kısa sürede ünlü olma isteği ruh durumu bu tarihlerden itibaren artarak devam etmiştir (Aytulu, 2010). Rıfat N. Bali (2011: 17-18), 90’lı yılların genel portresini şu şekilde çizmektedir:

“Doksanlı yıllara gelince tablodaki aktörlerin hem fiziki görünümleri hem de davranışları değişmiş durumda. ‘Papatyalar’ yerlerini işkadınları, işadamları, iletişimciler, reklamcılar, yazarlar, dergi editörleri ve televizyon yapımcılarına bırakmış. Hepsi genç, enerji dolu ve ellerinde tanınmış markaların alışveriş poşetleriyle vitrinleri süzerek, hızlı hızlı yürümekteler... Büyük kentlerin seçkin semtleri lüks lokanta, bar, cafe ve ‘club’ler tarafından sarılmış durumda. Bu mekânların başta gelen müdavimleri toplumsal piramidin üst katmanlarında yer alan orta, üst düzey yöneticiler ve geleceğin yönetici adayları<sup>225</sup>, yani üniversite gençliği. İstanbul başta olmak üzere kültürel ve toplumsal hayatın referans noktaları hep Amerika’dan alınmış durumda. İstanbul’da yaşayanların bir kesimi yaşamlarının bir dönemini geçirdikleri ve unutamadıkları New York özlemini New York’ta yaşadıklarını hayal ederek gideriyor. Resmin bir diğer köşesinde göze çarpan bıyıklı, kimi zaman sakallı, kimi zaman beyaz çoraplı ve tespimli kişiler kimseyi çok fazla ilgilendirmiyor. Zaten bu kesimin harcama gücü sosyo ekonomik endekslerin üst katmanlarında yer alanlara göre çok daha düşük olduğundan reklam

---

<sup>225</sup> 1980’lerden farklı olarak, 1990’ların yeni insan anlayışı para kazanmayı ve servetini arttırmayı istemeyi sürdürüyor olsa da bunu hayat, felsefe ve kültür temelli gerçekleştirmek istemektedir:

“80’lerin hırslı, başarıya susamış insanı sabrı lanetliyor. 80’li yılların başarılı insanı artık beklemiyor. Merdivenleri çıkmıyor, zıplıyor. Yani yuppieler gibi. Onlar şık kravatlar takıyorlar, mutlaka marka giyiyorlar. Tırmanmak için mutlaka kestirme yollar arıyor. Televizyon da bu hızlı tırmanışın en etkili olduğu en çabuk meyvelerin toplandığı yer oluyor. İşte ‘80’lerin bu insanı da devre dışı. Bu tipin pek itibarı yok. Yani 80’li yılların bir liberaliyim, Reagan-Thatcher benim peygamberim’ deyip yan gelip oturmak mümkün değil. Yeni insanın portresinin, yeni rengi, tonu ve özlemleri var. 90’lı yılların başarı azmi, insanı için için kemirmiyor. 90’lı yılların yeni insanı yaşamak için kendisine zaman ayırıyor. Koşuşmuyor, ezip geçmiyor. Tabii eski modeli sürdürenler hâlâ belli bir dozda mevcut, onları kalemde silip atmak da mümkün değil. (..) Psikologlara göre, 90’lı yılların genci yaşından önce olgunlaşmış. Gösteriş sevmiyor, yuppieler gibi para iştahlısı değil. İşte bu temel bir farklılık. Sosyal tırmanışın göstergesi aşırı tüketim değil artık. Yatlarla, villalarla hava atmak da ‘in’ değil. 90’ların insanı artık etik arıyor. Aşırı para talebi sağlıksızlık işareti olarak görülüyor. Yeni insanın referansları da değişiyor... Bu referanslar etik değerler, kalite, standart ve ılımlılık yönünde.” (Aktaran: Bali, 2011: 101).

verenlerin onlarla çok fazla ilgilenmelerini gerektirecek herhangi bir neden yok.”<sup>226</sup>

‘Çok kültürlülük’ ve ‘çok kimliklilik’, 1990’ların en çok ilgi çeken kavramlarından olmuş ve gündelik hayata ve beğenilere etki etmiştir. Bu kavram ikilisi azınlıklara olan ilgiyi ve özlemi arttırmıştır. Kozmopolit bir yaşamı benimsemiş olan gençler ve kentli elitler azınlıkların müziklerine, yemek ve kültürlerine daha çok merak duymaya başlamışlardır. Azınlıklar Türkiye’yi dış ülkelere tanıtmak için çekilen filmlerin, düzenlenen konserlerin vazgeçilmezleri olmuşlardır. Yazılı basında çok kültürlülüğe yönelerek, azınlıklara mensup gazeteci ve yazarlara sayfalarında yer vermişlerdir.

Bilgisayar ve yazılım programlarının geleceğin simgesi olduğu 1980’lerden, artık cep telefonu ve internetin moderniteyi temsil ettiği 90’lara geçilmiştir. Bu teknolojilerin ilk kullanılmaya başlandığı dönemlerde hedef kitle, iş ve medya dünyasında çalışanlar gibi kentli, modern ve belli bir gelir düzeyindeki insanlar olmuştur. (Bali, 2011: 143-144-175-176).

Türkiye’de kadın<sup>227</sup> hareketi, 1990’lardan itibaren güç kazanmaya başlamış ve kendi gelişimiyle eşzamanlı olarak artan bir özgürlükçü siyaset(ler) ile bir arada

---

<sup>226</sup> Rıfat N. Bali, 1980’ler için ise şunları demektedir: “Günümüzden geriye dönüp seksenli ve doksanlı yıllara baktığımızda, zihnimizde o yılları yeniden canlandırmaya çalıştığımızda gözler önünde beliren ilk görüntü yetmişli yılların puslu ve karamsar havasına kıyasla seksenli ve doksanlı yılların daha ‘dinamik’ ve ‘renkli’ oluşudur. Gözler önünde canlanan manzara Bedri Baykam’ın modern resimlerinden birini andırmaktadır. Resmin seksenli yıllar köşesinde ‘İcraatın İçinden’ programlarında ‘sevgili vatandaşları’na seslenirken elinde tuttuğu altın Cross dolmakalemiyle Turgut Özal, onun yanı başında Semra Özal ve çevresinden eksilmeyen ünlü işadamlarının eşleri veya popüler kültüre mal olan deyimle ‘papatyalar’, ithalatın serbestleşmesiyle birlikte vitrinlerde ve manav tezgâhlarında aniden beliren Nescafé, yabancı sigara, Çikita muz, ithal peynir ve oyuncakları önce hayran hayran seyreden, sonra da kanıksamış bir havayla satın alanlar görülüyor. Geri planda ANAP’ın ‘Arım, Balım, Peteğim’ şarkısı çalmakta.” (Bali, 2011: 17).

<sup>227</sup> Rıfat N. Bali, bu yılların öne çıkarılan kadın imgesi üzerine şunları söylemektedir: “Doksanlı yıllar çalıştıkları için ekonomik bağımsızlıklarına kavuşmuş,, yeni doğum kontrol yöntemleri sayesinde cinsel özgürlüklerini ilan etmiş, genellikle yalnız yaşayan kentli ve eğitilmiş genç kadınların yılları. Doksanlı yıllar, Anadolu’yu baştan başa otostopla dolaşan bir genç kızın rol aldığı Turkcell Hazır Kart reklamında kullanılan ‘Ben Özgürüm’ sloganında olduğu gibi bireyselliğin ve özgürlüğün egemen olduğu yıllar. İstanbul’u ve İstanbul’daki yaşamı sürekli New York’a benzetip New York’ta yaşadıklarını düşleyen genç kadınlar, New York’ta çalışan kadınların özgür cinsel yaşamlarını dile getiren Sex and the City televizyon dizisini seyrettikten veya Bridget Jones’un Günlüğü’nü okuduktan sonra kendi yaşamlarının da bu dizi veya gündelikteki kahramanların yaşamlarına benzediğini fark ettiler. Sex and the City dizisinin gösterime girmesinden sonra ‘İstanbul’da yaşayan yalnız ve özgür kadınlar’ teması medyada gittikçe yaygınlaşmaya başladı. Aktüel dergisi 500. Sayısından itibaren



olamamıştır. Türkiye’deki kadın hareketi, post-Sovyet olarak adlandırılan süreçteki küresel çatışmalar, modernlik ve Batı karşıtı hareketler, kimlik ve inanç hareketleri ile eşzamanlı bir hareket olmuştur (Sancar, 2011: 79).<sup>228</sup> Bunun yanı sıra, 1990’lar Türkiye’de kadın hareketinin kurumsallaştığı yıllar olmuştur. Serpil Çakır’a (1995: 753-754) göre bu gelişim şu şekilde gerçekleşmiştir:

“1990’larda Türkiye’de yüzyıllık bir geçmişe sahip olan kadın kurtuluş hareketi artık bağımsız, muhalif bir hareket olarak toplum içindeki yerini almıştır. 80’lerdeki eylemlilik döneminden sonra durgunluk görüldü. Feminizm yaygınlaştı, ancak eylemci yönü yitirildi. Ancak kadın hareketinin sadece eylem düzeyinde olması beklenmemeli, içten içe gelişen, zaman zaman koşullara ve ortama göre farklı protesto biçimleriyle kendini gösteren bir potansiyele sahiptir. 90’ların başından itibaren kadın hareketi çok daha geniş bir alana yayılmıştır. Gerçi bu yayılma hareketin muhalif yanını bir ölçüde törpülemiştir, ancak getirdiği kazanımların önemi de yadsınamaz.

Bu kazanımlardan birisi de kadın hareketinin kurumsallaşmasıdır. 1990’da İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma Merkezi, 1992’de Marmara Üniversitesi Kadın İşgücü ve İstihdamı Araştırma Merkezi ve Ankara Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma Merkezi, 1993’te ODTÜ Kadın Araştırmaları Merkezi açıldı.

---

toplumda gözlenen değişime uyum sağlamak için ‘Gece ve Şehir’ başlığını taşıyan ve ana kahramanları yalnız kadınlar olan çizgi banda yer verdi. Cosmopolitan ve Harper’s Bazaar İstanbullu meslek sahibi, yalnız yaşayan kadınların erkeklerle olan ilişkilerini ve meslek hayatlarını konu eden söyleşiler yayınladı.

Kentli çalışan elitlere hitap eden ve böyle bir kesimin farkında olan basın bu potansiyel kadın okur kitlesini kazanmak için kadın yazarları da bünyesine kattı.” (Bali, 2011: 248-249).

<sup>228</sup> Serpil Sancar, ‘geç dönem kadın hareketleri’nden birisi olarak tanımlanabileceğini belirttiği Türkiye’deki kadın hareketi için tespitlerini şu şekilde sürdürmüştür: “1970’lerde değil de 1990’larda güçlenen feminist hareketlerin bulunduğu coğrafyalara baktığımızda bunların çoğunlukla 1970’leri ve 1980’leri otoriter askeri rejimlerin baskısı altında geçirmiş ülkeler olduğunu görüyoruz. Türkiye’de feminizmin etkisindeki kadın hareketi, birçok Ortadoğu, Latin Amerika ve Güney Afrika ülkesinde olduğu gibi otoriter askeri rejimlerin geriletilerek yerine yeni(den) parlamenter rejimlerin kurulmaya başlandığı 1990’larda oluşmaya başladı. Dünyada bu dönemde ortaya çıkan kadın hareketleri kendi gelişim süreçlerinde, karşılarında özgürlükçü siyasetlerin eleştirileriyle köklerinden sarsılmış iktidar ilişkileri değil, yeni liberal piyasacı politikalarla ve ABD İmparatorluğunun yeni egemenlik stratejisiyle pekişmekte olan yeni piyasacı ve muhafazakâr eğilimli erkek egemenliği ile şekillenmekte olan bir dünya buldular.” (Sancar, 2011: 79-80).

1990'da Kadın Eserleri Kütüphanesi kuruldu. Kadın konusunda her türlü yazılı ve görsel malzeme toplanmaya başlandı. Kütüphanede sadece kitap değil, gazete ve makale arşivi de oluşturuldu.

Şiddet gören kadınların sığınabilecekleri bir yer oluşturmak için 1990'da Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı kuruldu. Vakfa başvuran kadınlara hukuksal ve psikolojik danışmanlık hizmetleri verildi. Kadın sığınağı ise 1995'te açıldı.”

Üniversitelerde kadın çalışmaları ya da kadın araştırmaları bölüm ve merkezlerinin açılması, feminist kuram ve metoduna yönelimin başlaması, Türkiye'deki kadın hareketi için önemli bir gelişme olarak karşımıza çıkmaktadır (Birkalan-Gedik, 2009: 305).<sup>229</sup> Fatmagül Berktaş (1995: 764), bu kurumsallaşmanın önemini şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Kadınların görünmezliğinin sessizliğinin norm olduğu Türkiye gibi toplumlarda, kadınların kendi adlarına, kendileri için ve kendi sesleriyle konuşmaları ve kendi bakış açılarıyla bilgi üretmeleri, ataerkil tanımlara ve kısıtlamalara bir meydan okuma anlamı taşıyor. Çünkü bu alanda yapılacak çalışmalar, cinsiyetçiliğin ve erkek-egemenliğinin kadınların ve erkeklerin yaşamlarını nasıl etkilediğinin ve kısıtladığının bilincine varmalarını sağlıyor. Bilinç ise özgürlüğe giden yolda vazgeçilmez bir adım; kadın araştırmaları

---

<sup>229</sup> Hande Birkalan-Gedik bu gelişmelerle ilgili şu tespitleri yapmaktadır: “1990'larda akademik ortamlarda kurumsallaşmaya başlayan kadın çalışmaları, 'kadın araştırmaları' bölümleri ya da 'kadın sorunlarını araştırma merkezleri' olarak karşımıza çıkmaktadır. Akademik oluşumlara bakıldığında Türkiye'deki kadın konulu araştırmaların yapılmasına önemli bir adım oluşturan kadın çalışmaları bölümlerinin 1990'larda açılması özellikle Türkiye'de 1970'ler ve 1980'lerde artan kültürel politikaların ve değişimin bir sonucu olarak algılanmalıdır. Kadın araştırmalarının akademide görülmesi, 1990'larda iki farklı eksen üzerinden yürümüştür: Araştırma merkezleri ve bağımsız bölümler aracılığıyla. Araştırma merkezlerinde disiplinlerarası araştırma grupları oluşturulmuş; bölümlerde ise lisans ve yüksek lisans düzeyinde dersler verilmeye başlanmıştır. Birçok üniversitede kadın araştırmaları veya kadın sorunları isimleriyle bulunan bölümlere, görebildiğim kadarıyla bir istisna Ortadoğu Teknik Üniversitesi'dir. Ortadoğu Teknik Üniversitesi'ndeki oluşum 'Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Araştırmaları Merkezi' adı altında faaliyet sürdürmektedir. Disiplinlerarası olan bu program, programın adında cinsiyet sözcüğünü taşıyan tek bölümdür. 1990'lı yılların başından itibaren kurulan kadın araştırmaları bölümleri ya da merkezlerini, 2000'li yıllardaki oluşumlar takip etmiştir.” (Birkalan-Gedik, 2009: 305-306).

Serpil Çakır, bu kurumların açılma nedenlerini şu şekilde özetlemektedir: “Kadın çalışmalarındaki bu artışta, kadınların karşılaştıkları sorunları çözmek için kararlı oluşları yanı sıra, artan ırkçılık ve ırkçılığın cinsiyetçilikle ilişkili olduğunun anlaşılmasının da etkisi olmuştur.” (Çakır, 1995: 756).

alanında üretilen bilgi ve veriler kadın hareketinin malı olabildiği ölçüde, toplumu değiştirmede önemli rol oynayabilir.”

Ayrıca üniversiteler dışında bu yıllardan itibaren, vakıflar, dernekler, sendikalar, meslek odaları, merkezi ve yerel yönetimler de kadınlara yönelik çeşitli projeler yürütmüşlerdir (Çakır, 1995: 756).<sup>230</sup> Bu dönem, erkeklik ve hegemonik erkeklik ile ilgili çalışmaların da sayısının artmaya başladığı görülmektedir. Yapılan çalışmalar feminist bakışla erkeklik ideolojisinin eleştirisini yapmanın ötesine geçerek, militarizm, şiddet, tahakküm gibi konuların tartışılmasına da etki etmiştir. Feminist alan içerisinde görülmeye başlayan yeni “çoğulculuk” yaklaşımları, feminist çalışmalar için yeni açılımlar ortaya çıkarmıştır.

1990’lı yıllar LBTT (Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Travesti, Transeksüel) hareketi için de önemli gelişmelerin yaşandığı yıllar olmuştur.<sup>231</sup> Lambdaistanbul<sup>232</sup>,

<sup>230</sup> Hande Birkalan-Gedik, bu durumla ilgili olarak şu tespiti yapmaktadır: “1990’lı yılların Türkiye’de feminist aktiviteler konusunda değerlendirilmesi, bu dönemin daha çok sivil toplum örgütlerinin oluşumu ve gelişimi ve bu örgütler bağlamında gelişen ‘projecilik’ akımı altında geliştiği görülmektedir. Burada her ne kadar sivil toplum örgüt kavramı, devlet kuruluşu olmaktan bağımsız, kâr gütmeyen ve benzeri tarifler içerse de özellikle devlet kuruluşlarının sivil toplum örgütü gibi davranışları ya da kâr gütmemesi gereken organizasyonların büyük projeler ile kârlı işlere dönüştürüldüğü ortaya çıkmaktadır.” (Birkalan-Gedik, 2009: 307).

<sup>231</sup> Umut Güner, “90’larda Lubunya Olmak” kitabında yer alan yazısında dönemle ilgili olarak şu bilgileri vermektedir: “90’lı yılların en önemli özelliği bugün ‘LGBT hareket’ diye tanımladığımız homofobi ve transfobi karşıtı mücadelenin doğduğu yıllar olması. Birbirinden bağımsız hatta habersiz, benzer zamanlarda Ankara’da Kaos GL’nin, İstanbul’da Lambdaistanbul’un, daha sonra ne kadar bir proje olarak başlasa da trans hareketin önemli dönem taşlarından birini oluşturacak Gacı Dergisi, Eskişehir’de Bilinçli Eşcinseller topluluğu, Bursa’da Spartaküs, eşcinsel ve biseksüel kadınların örgütlenme deneyimleri olarak İstanbul’da Venüs’ün Kızkardeşleri, Ankara’da Sappho’nun Kızları, üniversitelerde ODTÜ’de başlayan ve Boğaziçi’nde de filizlenen LEGATO, Hacettepe Üniversitesi’ndeki eşcinsel topluluğunun artık ‘görünmezliğe’ mahkûm edilemeyeceğinin sinyallerini veriyor. 1993 yılında ‘Cinsel Özgürlük Etkinlikleri’ adı altında ilki gerçekleştirilmeye çalışılan Onur Haftası etkinlikleri, polis tarafından engellenmiş, yurtdışından gelen birçok misafir sınır dışı edilmişti. Bu yasak aynı zamanda Türkiye’nin ilk LGBT örgütü Lambdaistanbul’un kurulmasına vesile oldu. İstanbul Valiliği etkinliklerin ‘toplumun örf ve adetlerine ters düştüğü’ gerekçesiyle düzenlenmesine izin vermemişti. 1995’te ise ‘Gey ve Lezbiyen Kültür Etkinlikleri’ adı altında düzenlenmeye çalışılan etkinliklere de aynı gerekçeyle izin verilmedi. 1993 Nisan’ında, Ankara’da bir grup eşcinsel ‘bir araya gelmek istediklerini’ duyurdular. Bu duyuru 20 Eylül 1994’de Kaos GL Dergisinin ilk sayısının çıkmasıyla, Ankara’da eşcinseller Kaos GL Dergisi çevresi olarak örgütlenmeye başladılar. İstanbul’da Venüs’ün Kızkardeşleri isimli eşcinsel ve biseksüel kadınlardan oluşan bir grup kuruldu. 90’larda altının çizilmesi gereken bir diğer önemli nokta ise 1996’da birbirleriyle tanışan Lambdaistanbul ve Kaos GL gruplarının 1998’de Güztanbul ile başlayan örgütlenme deneyimlerini paylaşarak birlikte mücadele etme arzusu; bu ortaklık LGBT örgütlerin bir arada hareket etme kültürünün oluşmasına önemli bir katkı sağladı. 1990’ların ikinci yarısında kurulan Venüs’ün Kızkardeşleri ve Kadın Kapısı’ndan Gacı Dergisi, çalışmaları ile elde ettikleri birikimleri Kaos GL’ye bağışlamaya karar vermişlerdi. Yine aynı şekilde Kaos GL’den ayrılan Gay Ankara grubunun kendini feshetme kararı aldıktan sonra, birikimlerini Kaos GL Dergisi’ne bağışlamaları ile 1998’de başlayan ‘Türkiyeli Eşcinseller Buluşması’nda, Kaos GL Dergisi’nin sadece Kaos GL grubunun değil,

Türkiye'deki hareketin dergisi olduğunun altının çizilmiş oldu. Bu gelişmeler birlikte hareket etme kültürü açısından önemli bir gelişme kat edilmişti. Kaos GL ve Lambdaistanbul'un ev sahipliğinde, 1999 yılında yapılan 'Türkiyeli Eşcinseller Buluşması'nda, LGBT örgütlerinin, özellikle medya ve muhalif kesimlere yönelik çağrısının altını çizmek de önemli. "Gay" kelimesini, artık okunduğu gibi Türkçe kullanacaklarını söyleyen ve bunun böyle kullanılmasını talep eden örgütler, aynı zamanda Türkiyeli bir hareket olduklarını beyan ettiler çünkü sadece İslami muhafazakâr kesimler değil, sol muhalif kesimler de eşcinselliğin 'ithal' edilen bir hareket olduğunu söylüyor ve LGBT'lerin sorunlarını görmezden geliyorlardı." (Güner, 2013: 12-14).

<sup>232</sup> 1990'lar boyunca neler yaptıklarını şu şekilde özetlemişlerdir: "1993'te, Türkiye'de ilk defa, uluslararası bir eşcinsel etkinliği düzenleme girişiminde bulundu. Etkinliklere katılmak üzere Türkiye'den pek çok aydın ve sanatçı ile anlaşıldı. Yurtdışındaki birçok eşcinsel organizasyonun temsilcileri ile yabancı milletvekilleri de etkinlik sebebi ile Türkiye'ye geldi. Türkiye'nin gündeminde ilk defa böyle bir konu geniş biçimde yer aldı. Etkinlikler başlangıç tarihine bir gün kala valilik tarafından yasaklandı. Etkinliklerin yasaklanmasından sonra, uluslararası girişimler sonucu, Avrupa Parlamentosu İnsan Hakları Komisyonu, Türkiye raporuna, eşcinselliği de ekledi. ABD kongresinden Türk hükümetine protesto notaları çekildi. Kurulduğu 1993 yılında ILGA (Uluslararası Lezbiyen ve Gey Derneği) üyesi oldu. AIDS ve cinsel sağlık konusunda eşcinsel bireyleri bilinçlendirmek adına birçok faaliyette bulundu. Lambdaistanbul grubu adına, AIDS Savaşım Derneği (A.S.D.) vasıtası ve Dünya Sağlık Örgütü'nden gelen para ile Bülent Erkmek'in tasarımını yaptığı bir AIDS posterini hazırladı. Poster, Fransa'da ödül kazandı ve Taksim Meydanı'nda sergilendi. Yine bu dönemde A.S.D.'nin hazırladığı ve pek çok eşcinselin tepkisini çeken bir TV reklâmı ile eşcinsel düşmanı ifadeler içeren bir AIDS broşürü, Lambdaistanbul'un girişimleri sonucu yayından ve dağıtımdan kaldırıldı. 1993 yılında, Club Prive'de, 3 ay boyunca, eşcinsel bireyler arasında fikir alışverişini; yaşananlar üzerinden ortak bir söylem geliştirmeyi hedefleyen toplantılar düzenlendi. Ama polis baskısı yüzünden mekân terk edildi. (Lambdaistanbul bu tarihten sonra, çeşitli mekânlarda haftada en az bir gün toplantı düzenleyerek eşcinsel bireylerin bir araya gelmesine yardımcı oldu) 1995 Eylül'ünde düzenlenmek istenen ikinci Gey ve Lezbiyen Özgürlük etkinlikleri de valilikçe engellendiği için yapılamadı. Bu ikinci antidemokratik engelleme, internet ve Reuters Ajansı aracılığıyla, dünya kamuoyuna duyuruldu. Türk basınının ilgisizliğine rağmen, engelleme, dünya basınında yer aldı ve protestolarla İçişleri ve Kültür Bakanlıkları ile Başbakanlık'ın faksları kilitlendi. Şubat 1996 tarihinde, 100'de 100 Gey ve Lezbiyen adlı bülteninin ilk sayısını, yayınladı. Bültenler, Ankara merkezli Kaos GL dergisinin İstanbul kopyalarının içinde, Bılsak, Beşinci Kat ve Barbağçe gibi çoğunlukla eşcinsel bireylerin gittiği mekânlarda dağıtılmaya başlandı. (Bu bülten ancak iki sayı çıkabildi) 5 Mayıs 1996'dan itibaren, Açık Radyo 94,9'da, Türkiye'nin ilk gey ve lezbiyen radyo programına başlandı. Her Pazar saat 24.00 ile 01.00 arası yayınlanan program, kısa sürede ilgi odağı oldu ve eşcinseller kadar birçok heteroseksüel dinleyici tarafından dinlenmeye başlandı. Bu programa bir buçuk yıl devam edildi. 1 – 17 Haziran 1996 tarihleri arasındaki BM Habitat II konferansı kapsamında, İstanbul Teknik Üniversitesi Taşkılla binasında, İnsan Kaynakları Vakfı ile bir stand kiralandı. Lambdaistanbul ve çalışmaları ilk kez ülke çapında basında ve televizyonlarda yer aldı. Bu, Lambdaistanbul'un adını duyurmasında büyük rol oynadı. Ayrıca Ülker Sokak'taki travesti ve transseksüellere uygulanan polis baskısı ve şiddet, Uluslararası Gey ve Lezbiyen İnsan Hakları Örgütü ile hazırlanan basın açıklamasıyla duyuruldu. Bu sokak, yerli ve yabancı katılımcılar ile ziyaret edildi ve bu insan haklarını hiçe sayan durum protesto edildi. 1996 Temmuz'unda Club Prive'de "PRIDE (ONUR)" gecesi düzenlendi. Bu etkinlik daha sonraki senelerde "Eşcinsel Onur Haftası Etkinlikleri" olarak genişletilecek ve söyleşi, panel, film gösterimleri gibi farklı etkinliklerle zenginleştirilerek gelenekselleştirilecekti. AIDS Savaşım Derneği İstanbul (A.S.D.) için Türkiye'nin ilk 'Erkekler İçin Güvenli Seks broşürü' yazıldı, tasarlandı ve baskıya hazır hale getirildi. Dünya Sağlık Örgütü'nün (WHO) maddi destek verdiği ve A.S.D. ile birlikte yürütülen bir eğitim ve araştırma projesinin sonucu olarak, "AIDS Hakkında Bilmek İstemediğimiz Her Şey" kitapçığı hazırlandı ve basıldı. Çeşitli etkinliklerde dağıtıldı, Kaos dergisi ile birlikte verildi ve hâlâ dağıtılmaya devam ediyor. 27 Eylül 1998'de Kaos GL, Sappho'nun Kızları, Bursa Spartaküs ve Almanya Türk Gay'in de katılımıyla Türkiyeli Eşcinsellerin İlk Buluşması; İstanbulluşma gerçekleştirildi. Bu buluşmalar 2004 yılına kadar altı ayda bir Ankara ve İstanbul'da dönüşümlü olarak sürdürüldü. Toplantılar başta olmak üzere, yemek, kokteyl, film, piknik, parti gibi etkinliklerin de düzenlendiği buluşmalar Türkiye'deki eşcinsel hareket bileşenlerinin ve eşcinsel bireylerin bir araya gelerek tanışma, tartışma platformu oldu. 1999 Ocak ayında eşcinsel destek telefon hattı projesi hayata geçirildi. (Hat bir yıl sonunda bazı grup içi problemlerden dolayı kapatıldı.) 1999 Şubat ayında, Cumhuriyet Gazetesinde, İşçi Partisi Başkanı Doğu Perinçek'in eşcinselleri hedef alan bir yazı dizisi yayınlanmasının ardından; Sappho'nun

Kaos GL<sup>233</sup> kurulan grupların en önde gelenleri olmuştur. İstanbul Ekoloji Platformu, 1996-1997 yıllarında ilk gey lezbiyen biseksüel ve transgender programını

---

Kızları, KAOSGL ve Lambdaistanbul'un birlikte kaleme aldığı uzun ve ayrıntılı yanıt Cumhuriyet gazetesinde yayımlandı." <http://www.lambdaistanbul.org/s/hakkinda/ozetle-lambdaistanbul-ne-yapti/14.12.2014>.

<sup>233</sup> Kendilerini ve bu yıllarda yaptıklarını şu şekilde açıklamışlardır: "Kaos GL "neler yapabiliriz?" diye başlayan ev sohbetlerinin duvarlarını yıkarak gerçeğe dönüşmesidir. 1990'lı yılların başında evlerde sohbet ediyorduk. Bazen gazetelerden okuduğumuz haberlerin etkisiyle "gay pride" lar düzenlemek istiyorduk. Bazen moralimiz bozuluyordu, "bu memlekette bir şey olmaz" diye ayrılıyorduk hayallerimizden...Bir gün işi inada bindirdik: Yapılacak bir şey mutlaka vardı. Biz birbirimizi bulduk; ama daha çok insan var ulaşmamız gereken, ulaşılmayı bekleyen. Onları da bulmamız lazım. Onlara ulaşabilmek için neler yapmamız gerektiğini tartışmaya başladık...LGBT'ler hayatın hiçbir alanında sözlerini söyleyemiyorken, kendi seslerini duymaya ve duyurmaya ihtiyaçları vardı. Her bir bireyin eline değmeli, evine girmeliydik. Bunu da ancak bir dergi çıkararak yapabiliydik. 1993 yılına geldiğimizde, aklımızda binlerce fikir ve bir o kadar da deneyimle dergiyi şekillendirmeye başladık. Ev sohbetlerimizde artık sadece "nasıl bir dergi istediğimizi" konuşuyorduk. Sonra bu sohbetleri Türkiye'nin her yerinden LGBT'lerin katılabileceği bir tartışmaya dönüştürmeye karar verdik. Sokak afişlerimiz Ankara'daki bütün otobüs duraklarından İstanbul'a Express dergisine kadar taşındı."16-23 Nisan 1994, sayı 12, Express:Gey, Lezbiyen, ve Anti-heteroseksistlere Çağrı Yalnız olduğunuzu düşünüyorsanız yanılıyorsunuz. Toplumun her kesiminde ve her alanında daima vardık ve varız. Ama kendi kimliğimizle değil, heteroseksizmin bize sunduğu ve dayattığı; bizi tanımlamayan bir kimlikle. Bu kimlikleri değiştirme zamanı gelmedi mi? Biz ilk adımı attık ve ciddi bir posta kutusu kiraladık. Amacımız hem bir iletişim ağı oluşturmak hem de ileride birlikte yürümek isteyenlerle buluşmak. Sıkıntılarınızı, duygularınızı, sorunlarınızı ve kişisel olarak ne yapabileceğinizi yazın. Birbirimize güvenmeyip kime güveneceğiz? Hayallerimiz 20 Eylül 1994'de gerçek oldu. İlk dergimizi çıkardık. Kendi tabirimizle "Şanlıdık"... Kısıp bir sesle çıkmadık ama. Çılgınlarla ilan ettik ilk sayımızı. Çılgılık manifestomuz ve dergimize her yerden yanıt geldi. Dergiyi ellerimizle yoğurduk. Paramız yoktu, borç aldık. Bilgisayarımız yoktu iş yerlerimizde "gizli gizli" yaptık. Yani sözün kısası, eşcinselliğimizi açık açık yaşamaya dergimizi gizli gizli ortaya çıkarmaya başladık. İlk dergimizi çıkarttıktan sonra on dergi çıkartacak kadar yazı, umut ve heyecanımız birikti...İlk dergide kendimizi kendimize anlatmakla işe başladık: Çıkış Manifestomuz yalnızca seksist değil aynı zamanda heteroseksist bir toplumda yaşıyoruz. Kadınların köleleştirilmeleri üzerine kurulan; zaman içinde dönüşüp yeniden biçimlenerek kapitalist sömürü sistemine kadar gelen içinde yaşadığımız bu toplum, yalnızca erkek egemen değil aynı zamanda heteroseksist erkek bir egemenlik sistemidir. İçinde yaşadığımız. Bu toplumda zaman zaman eşcinsel oluverme sendromları ve lezbiyenlik modaları görüle de yapılan her şey heteroseksist politik ve toplumsal diktatörlüğün sürekliliği için yapılıyor. Kadınlar salt kadın oldukları için eziliyor ve kadınlık konumundan dolayı sömürülüyorlarsa gey'ler de salt gey oldukları için heteroseksist zihniyet ve bu zihniyetin kurumsal örgütlenişi olan erkek egemen düzen tarafından yok edilmek isteniyor.Yok etme... Bütün Kızılderilileri, Yahudileri ve Kürtleri yok edebilirsiniz. Bütün eşcinselleri Hitler'in yaptığı gibi pembe üçgenlerle işaretleyip toplayabilirsiniz. Hastaneler, hapishaneler, toplu eşcinsel idamları, faili meçhul eşcinsel ve travesti cinayetleri; hepsi tarih boyunca denendi. Tekil olarak eşcinselleri ortadan kaldırdılar ama eşcinselliği asla yok edemediler. İnsan insan olarak kalmayı başarabilirse kişi kendi cinsini sevmeye devam edecektir. Tans'ın bacakları arasında bir vajen ya da penis olmuş hiç fark etmez. Onun kafası erkek egemen ideoloji tarafından esir alındığında heteroseksist erkek egemen diktatörlük açısından sorun yaratmaz. Yaratmadı. "cinsel sevi nesnesi" olarak kendi cinsini seçmekle birlikte yatak dışında geyliğini unutan bir gey de aynı şekilde heteroseksist diktatörlük için sorun yaratmaz. Bizler yalnızca yatak odasında değil her yerde ve her zaman gey'iz. Toplumsal patentliği reddediyoruz. Nicel anlamda heteroseksüeller karşısında azınlık olabiliriz ama nitel anlamda azınlık olmayı reddediyoruz. Salt heteroseksüellerle bir sorunumuz yok; asıl düşmanımız bizlere yaşam hakkı tanımayan heteroseksistlerdir. Aşağı ya da üstün olmayı reddediyoruz. Biliyoruz ki iktidar egemenliği dışında her şeyden vazgeçebilir. İçinde yaşadığımız toplumun egemeni burjuvazi, demokrasi adı altında, aynı şekilde kendi iktidarı dışında her şeyden vazgeçebilir. Belki "demokrasi" o kadar gelişir, o kadar gelişir ki (!) Geyler de özgür olabilirler! Ama bizler özgürlüğü bütünsel bir varolma olarak algıladığımızdan heteroseksist diktatörlüğün politik ve toplumsal olarak bütünüyle başlamasını hedefliyoruz, bunun için çıkıyoruz...Biriken heyecanımızla kendimiz gibi eşcinsellere ulaşmanın

sürdürmüştür (Birkalan-Gedik, 2011: 340-345).<sup>234</sup> İlk Onur Yürüyüşü de bu dönem içerisinde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır (Alkan, 2014: 311).<sup>235</sup>

---

olanaklarını yaratmaya çalışıyorduk. Aşklarımızdan, heyecanlarımızdan hayatımızdan bir şeyleri çalmadan her şeyi ortaya koyarak Kaos GL dergisini çıkartıyorduk. Dergiyi nasıl yapıyorsunuz bu nasıl bir inat sorusuna çok kısa bir süre sonra Express'teki köşesiyle Yıldırım Türker cevapladı: "Kaos'a Selam, Kaos'un sekizinci sayısı çıktı. 90'lı yılların zulümle, dil, ruh ve bütün atmosfer kirlenmesiyle belirlenen ritmi içinde beni en sevindiren şeylerden biri bu. Soluklanma alanları iyice kısıtlandı çünkü. Bu memleketi hâlâ yaşanılır kılan şeylerin başında geliyor Kaos benim için. Bir avuç öfkeli gencin çok iyi bildiğim Ankara akşamlarında birbirlerinin evlerinde toplanıp heyecanla dergiyi hazırlayışlarını görür gibiyim. Tartışıyorlar, bağrışıyorlar, gülüşüyorlar ve Türkiye Cumhuriyeti'nin loş tarihinde 'kendileri' gibi olmanın cüretkâr öyküsüyle bir gedik açıyorlar. Fotokopiyle çoğaltılmış bu on altı sayfa bu topraklarda yüz yıl sonra da kendi cinslerinin aşkına sığınacak, o aşkla ayakta duracak kadın ve erkeklerin hayatında bir dönüm noktası olarak anılacak. Resmi tarihin yanlış figüranları olan bizlerin, bu dört yaprakla ilk olarak söz alışımındaki yırtıcı heyecan, bir şeylerin başlangıcını müjdeliyor. Çünkü evet; "önce herkes bir serseme dönmeli, temelinden sarsılmalı ortalık". Bu yırtıcı heyecan dergideki tartışma yazılarında var, mektuplarda var, tanıdıklarda var, keçeli bir kalemle sarsakça yazılmış sayfa numaralarında var. Her şeyin ötesinde, eşcinsellerin kimlerin yanında duracağını belirleme çabasında bütün dünyayı kavramaya çalışan politik bakışta var. Kaos GL etrafında toplanan kardeşlerimizi sevgiyle, hayranlıkla ve en çok da şükranla selamlıyorum." (29 Nisan 1995, sayı 66, Express) Kültür Merkezi ve Kütüphane; 15 yıl öncesinin eşcinselliğe ilişkin birçok hayalini gerçekleştiren ve LGBT bireylerin hayatında birçok ilke imza atan Kaos GL 1999'ın sonbaharında, Kültür Merkezi'ni de yarattı. Belki inanması zor gelecek ama ilk bir ay sadece Kültür Merkezi'ne hayallerimizi yerleştirebildik. Kültür Merkezi, derginin inadının ve aşkının bir meyvesiydi. Kültür Merkezi kendi meyvelerini vermeye hemencecik başladı. İlk önce kütüphane fikri doğdu, sonra film gösterimleri başladı ve halen etkinliklerimize tüm hızımızla ve enerjimizle devam ediyoruz. LGBT bireylerin sosyalleşmeleri, araştırmaları, üretmeleri ve paylaşımları için Kaos GL Kültür Merkezi tüm imkanlarıyla hafta sonları yoğun olmak üzere her gün 14:00-18:00 arası kapılarını açmakta..." <http://www.kaosglderneği.org/belge.php?id=tarihce/> 14.12.2014.

<sup>234</sup> Hande Birkalan-Gedik Türkiye'deki LGBTT hareketi için şu tespitleri yapmıştır: "Türkiye'de bugüne değin LGBTT hareketi daha çok, 'sokakta olan' ile özdeşleştirilmiştir. Aktivistlerin başını çektiği hareketin akademik tartışmaları kuramsal düzeyde oluşmadı. Özellikle ABD'de, 1980 sonrasında AIDS gündemini LGBTT gruplar aktive etmesine karşın, Türkiye'de LGBTT gruplarla ilişki 1990'lardan sonra başladı. Belki de Türkiye'deki ana akımın batıdan farklı olarak Queer bir karaktere sahip olmasının nedeni 1980'lerde bir AIDS krizi yaşanmamış olması, bu gruplarla ilişkiye geçildiğinde etkinlik alanı olarak kesişimin daha düşük kalması ve eleştirel bir bakış geliştirilmesi olarak yorumlanabilir. Hatta 1990'ların başlarında Türkiye'deki 'düşük yoğunluklu' savaş ortamı da göz önünde bulundurulmalıdır. KaosGL'nin güncel sloganı olan 'Eşcinsellerin özgürleşmesi heteroseksüelleri de özgürleştirecektir' başlangıçta, 'Eşcinsellerin kurtuluşu heteroseksüelleri de kurturacaktır' idi ve her ikisindeki 'kurtuluş' vurgusunun da önemi bulunuyor." (Birkalan-Gedik, 2011: 347).

<sup>235</sup> Ayten Alkan Onur Yürüyüşü ile ilgili şu tespitleri yapmaktadır: "Farklı cinsiyet hallerine ve cinsel pratiklere kamusal görünürlük sağlayan en geniş katılımlı etkinlik olarak adlandırabileceğimiz Onur Yürüyüşleri, Onur Haftası etkinlikleri kapsamında ve Haziran ayının son haftasına denk gelen Pazar günü gerçekleşiyor. Taksim Meydanı'ndaki toplanmanın ardından, İstiklal Caddesi boyunca gerçekleşen yürüyüş Tünel'deki sokak partisiyle sonlanıyor. Bu yürüyüşlerin İstanbul bağlamındaki gelişimi, Türkiye'deki LGBT hareketi ve dernekleşme süreci çerçevesinde ele alınabilir. 1980 darbesi sonrasında sürecin sadece LGBT'ler açısından değil, sakat hareket(liliği) ve diğer kimlik odaklı mücadeleler açısından da ilginç bir çelişkiyi barındırdığını söylemek mümkün. Sınıf merkezli toplumsal hareketliliği sert biçimde bastıran darbenin, 1980 öncesinde yüksek sesle dillendiril(e)meyen kimlik taleplerini daha kolay ifade edebilir hale getirdiği görülüyor. İşte Türkiye'deki LGBT mücadelesine dair ilk hareketliliğin de bu bağlamda 1980'li yılların ikinci yarısına uzanmakta olduğunu görüyoruz. 1980'ler aynı zamanda LGBT bireylerin ancak hamamlar, parklar ve dışlanmış, yalıtılmış ortamlarda görünür olabildikleri yıllar. 1990'larla birlikte bu mücadelede yeni bir sayfa aralanıyor. Söz konusu yıllar hem İstanbul ve Ankara gibi metropollerde örgütlenme süreçlerinin başlaması, hem de LGBT bireylerin şehrin eğlence mekânlarında, barlarda,

1980 sonrasında denetlenmeyen sanayileşme, plansız kentleşme, ısınmak için kullanılan kalitesiz yakıt (doğal gaz kullanımına geçilmesiyle azalsa da), taşıt egzozları gibi nedenlerle artan hava kirliliği 1990'larda giderek artmış ve acil önlemler uygulanmaya başlanmıştır. Afşin-Elbistan ve Yatağan Termik Santralleri'ndeki arızalar sonucunda bölge halkı zararlı maddelerden etkilenmiştir. 1992'de Aliğa'daki gemi söküm tesislerindeki patlama sonucu yaşanan işçi ölümleri, asbest tehlikesini ülke gündemine taşımıştır, 1991'de İstanbul Boğazi'nda iki yabancı bandıralı geminin çarpışması sonucu denize dökülen on binlerce koyun kurtarılamayarak, önemli bir çevre kirliliğine yol açmıştır, Sakarya Nehri ve Marmara Denizi örneklerinde görüldüğü üzere su ve deniz kirliliğinde artış olmuş, (Ersoy, 1995: 280-283).

Dönemin çevre hareketlerine baktığımızda, İzmir'de S.O.S Akdeniz Grubu<sup>236</sup>, İstanbul'da kentsel çevreye ilişkin geniş bir konu katalogunda çalışan S.O.S İstanbul Grubu, 1993'den itibaren etkinlik gösteren Nükleer Karşıtı Platform<sup>237</sup> ve Dünya

---

sinemalarda daha görünür olmaları açısından önemli. Bu bağlamda 1993 yılında İstanbul'da Lambdaistanbul, 1994 yılında da Ankara'da Kaos GL kuruluyor. Bu, beraberinde Onur Haftası etkinliklerinin -özellikle İstanbul'da- artan bir görünürlük kazanmasını da getiriyor. İlk Onur Yürüyüşü 1993 yılında gerçekleştirilmek isteniyor, ancak valilik izin vermiyor. 1995 yılında benzer bir çabanın ikinci kez valilik engeline takılması üzerine, Onur Gecesi 1996 yılında İstanbul'daki Prive Club adlı barda gerçekleşiyor.” (Alkan, 2014: 311).

<sup>236</sup> “SOS Akdeniz adı ilk defa 1990 yılı Mart ayında Yeşiller Partisi'nin Akdeniz Foklarına ilişkin broşürlerinde ve bildirimlerinde duyuldu. Mart 1990'da Atina'da, yapılan toplantıda Akdeniz yeşillerinin, Akdeniz'e özgü bir iletişim ve koordinasyon çalışması başlatmasına karar verilmişti. Atina toplantısından dönen İzmirli arkadaşlar, hemen kolları sıvadılar ve Türkiye çapında sadece Yeşiller Partisi örgütleri ve çevresiyle değil, özellikle de parti dışında kalan dernek, grup vb., çevrelerle de birlikte davranabilecekleri bir koordinasyon bürosu oluşturma çalışmalarına giriştiler. 1990 Mart ve Nisan aylarında, Yeşiller Partisi SOS Akdeniz Çalışma Grubu olarak Akdeniz Foklarına ilişkin bir kampanya başlattılar. Kampanyaya bağlı olarak, broşürler, afişler, stickerler hazırladılar. O tarihlerde Akdeniz Fokları ile ilgili çalışan çeşitli gruplar vardı. Fakat bu gruplar kamuoyunda etkili olamıyorlar ve dar bir çevrede çalışmalarını sürdürüyorlardı. Akdeniz fokları ile ilgili olarak SOS Akdeniz Grubu'nun başlattığı kampanya kısa zamanda etkili oldu. Birçok basın organında, Akdeniz Fokları baş köşeye oturdular.- Yine aynı tarihlerde Didim-İmece Grubu'nun yürüttüğü, Menderes Deltası'na ilişkin bir kampanya vardı. SOS Akdeniz Grubu bu kampanyaya da aktif olarak destek verdi. Gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında kampanyanın tanıtımını yaptı. - Mayıs 1990'da SOS Akdeniz Çalışma Grubu'nun ilk taslak programı hazırlanmıştı. Taslak program, Akdeniz'deki bütün kuruluşlara, gruplara iletildi ve görüşleri, katkıları istendi.” [http://www.evonymos.org/turkish/medit\\_sos.html](http://www.evonymos.org/turkish/medit_sos.html)/14.02.2015.

<sup>237</sup> “Nükleer Karşıtı Platform (NKP), Türkiye'nin ve dünyanın neresinde olursa olsun nükleer enerji üretimine ve nükleer silahlara karşı çalışmalar yürüten kurum, kuruluş ve kişilerden oluşan bir buluşma zeminedir. Nükleer Karşıtı Platform üyesi olmak için nükleer enerjiye karşı olduğunu beyan etmek ya da karar altına almak ve NKP tarafından oluşturulan metne imza atmak yeterlidir. Nükleer Karşıtı Platform, katılıma açık, tabana dayanan, demokratik ilkelere bağlı ve yerel platform örgütlenmelerinin oluşumu yönünde çalışmalar yürütür. Nükleer Karşıtı Platform, Türkiye'de

Dostları Derneği<sup>238</sup>, Yeşiller Partisi ile birlikte isimleri öne çıkan çevre örgütlenmeleridir (Atauz ve Bora, 1995: 282).<sup>239</sup>

1993’de tamamlanan Gökova Termik Santrali’nin üretim faaliyetine başlamasını önlemek amacıyla yapılan protesto eylemleri, ANAP Hükümeti döneminde, serbest bölgeye kurulacağı ve Avustralya’dan ithal edilecek kömürle çalışacağı açıklanan Aliğa Termik Santrali’nin kurulmasına karşı 6 Mayıs’ta 1990’da daha önce görülmemiş büyüklükte olan, bölgedeki belediyelerin, meslek örgütlerinin, halkın, siyasi partilerin katıldığı 50 bine yakın kişinin yer aldığı, İzmir’den Aliğa’ya kadar uzanan insan zincirinin oluşturulması<sup>240</sup> (Ersoy, 1995.

---

1970’lere dayanan nükleer karşıtı hareketin ve 1990’lı yıllarda çalışmalar yürüten Nükleer Karşıtı Platform’un devamıdır. NKP Bileşenleri arasında dayanışma esastır. Nükleer Karşıtı Platform bileşeni olan kişi, kurum ve kuruluşlar kendi nükleer karşıtı çalışma ve kampanyalarını yürütebilir ve aynı zamanda NKP tarafından yapılacak ortak etkinlikler içinde yer alırlar. Platform bileşenleri yapacakları bağımsız etkinlikleri ile NKP etkinliklerinin çakışmamasına özen gösterirler. NKP organları, bu bağımsız ve ortak çalışmaların eşgüdümünü, duyurulmasını, desteklenmesini ve yapılan çalışmalara katılımın artırılmasını sağlar. Nükleer Karşıtı Platformun başlıca amaçları şunlardır: Nükleer santraller konusunda, kamuoyunu doğru ve zamanında bilgilendirmek, Nükleer yanlılarının yaydığı yanlış ve yanıltıcı bilgiler konusunda uyarıda bulunmak, Nükleer santraller konusunda toplumsal bilinç ve refleks yaratmak, Nükleer santraller konusunda birlikte davranacak kurum, kuruluş ve kişilerin ortak tavır almasını sağlayıcı çalışmalar yapmak, Nükleer karşıtı mücadelenin ve çalışmaların toplumda yayılmasını sağlamak, Nükleer karşıtı hukuki süreçleri işletmek, Nükleer silah ve denemelerin tamamen ortadan kaldırılması ve yasaklanması için çalışmak.” <http://portal.nukleerkarsitiplatform.org/nukleer-karsiti-platform-nedir/14.02.2015>.

<sup>238</sup> Bülent Duru kuruluşunu şu şekilde açıklamaktadır: “11-17 Ekim 1993 tarihlerinde Ankara’da gerçekleştirilen Nükleer Karşıtı Hafta’nın ardından 17 Ekim’de düzenlenen Gönüllü Kuruluşlar Kurultayı’nda, biraraya gelmiş bulunan örgütler arasında iletişimi ve eşgüdümü sağlayacak bir üst birimin gerekli olduğu sonucuna varıldı. Dernek biçiminde örgütlenmeye gitmeye adının da Dünya Dostlar Derneği olmasına karar verildi. Söz konusu dernek, 24 Şubat 1994’de Ankara’da kuruldu.” (Duru, 1995: 120).

<sup>239</sup> Bunlara ek olarak, Doğa Savaşçıları Grubu (1994), Doğal Hayatı Koruma Derneği (1990’da kamu yararı için çalışan dernek statüsü almıştır. Kuruluşu ise 1975’dir), Türkiye Erozyonla Mücadele Ağaçlandırma ve Doğal Varlıkları Koruma Vakfı (1992), Yeşil Çevre Kulübü (1994), Çağdaş İstanbul Platformu (1994), Karadeniz Çevrecileri/Doğal Çevreyi Koruma Derneği (1992), Kültür ve Doğal Yaşamı Koruma Derneği (1995), Tarsus Çevre Koruma Kültür ve Sanat Merkezi (1992), Turgutreis Gönüllüleri (1990) diğer kuruluşlar arasında sayılabilir (Duru, 1995:100-117).

<sup>240</sup> Bülent Duru bu insan zinciri ile ilgili şunları aktarmaktadır: “Yeşiller Partisi, oluşturulması tasarlanan sevgi zincirine destek bulmak için Türkiye dışındaki yeşil partilere mektuplar yazdı. Parti yöneticileri de Yunanistan’da yapılacak Balkan ve Akdeniz Yeşiller toplantılarında Aliğa’da sürdürülen savaşıma katkı isteminde bulunacaklarını söylediler. Sonunda 6 Mayıs 1990’da, her yaştan ve sınıftan binlerce insan elele tutuşup Aliğa için sevgi zinciri oluşturdu. Sonradan, toplumun çevre duyarlılığının yükselmesinin simgesi olarak anılacak olan büyük ve coşkulu bir insan zinciri oluşturuldu. Hatta kimileri bunu ‘tarihsel bir halk hareketi’ biçiminde değerlendirdi.

Bu arada İzmir milletvekili Kemal Anadol, Aliğa’da termik santralin kurulmasına ilişkin Bakanlar Kurulu kararının iptali ve yürütmenin durdurulması istemiyle iptal davası açtı. Kurulması düşünülen santralin insan sağlığı açısından sakınca yaratıp çevre ve doğa kirliliğine neden olacağından Anayasa’nın 56 ile 166. Maddelerine ve Çevre Yasası’na aykırı olduğu ileri sürdü. Çevresel etki değerlendirmesi raporunun hazırlanmadığı ve turistik bir bölgede termik santral yapımının kamu yararına olmadığını da ekleyerek Aliğa’da termik santral kurulması hakkındaki Bakanlar Kurulu Kararnamesi’nin iptalini istedi. Bu arada basın da Kemal Anadol’un savaşımını destekleyici bir tutum



279), 1991 yılında temelleri atılan “Kadıköy Belediye Başkanlığı Sahil Düzenlemesi İnşaatları/Kültür ve Eğlence Merkezi (Magic Center ya da Pyramid adıyla da bilinen)’nin yeşil alan olarak ayrılan yere ruhsatsız yapılmasını engelleme mücadelesi ve 1995’de yıkım kararının verilmesi, 1992’de S.O.S Akdeniz Grubu’nun<sup>241</sup> ‘Gitmeyelim, Görmeyelim, Yaşasın’ sloganlı Pamukkale’yi kurtarma çalışması dikkati çeken karşı çıkışlara örnek oluşturmaktadır (Duru, 1995: 63-65).

1990’lara gelindiğinde “kentler” üzerinde çeşitli grupların kendi çıkar ve isteklerini gerçekleştirmek için hareket ettiklerini görmek mümkündür. 1980’li yıllara kadar, belli bir ölçüde kentsel ranta uzak duran büyük sermaye sahipleri, kentsel mekân etrafındaki rantlardan pay almak isteğinde olmuştur. Diğer yandan süre gelen popülist politikaların önceliğini verdiği orta sınıf ve düşük gelir gruplarının, kent mekânında kendi istekleri ve çıkarları doğrultusunda değişimler yapılması isteminde oldukları görülmektedir. Bu beklentiler karşısında yerel politikalar ise yeni çözümler üretememiştir.

---

içerisine girdi. 17 kasım 1989’da yürütmenin durdurulmasına karar verildi. Sevgi zincirinin ardından dönemin Enerji ve Tabii Kaynaklar Bakanı santral projesinden vazgeçilme kararı alındığını açıkladı. 7 Mayıs 1990 tarihli Resmi Gazete’de konu ile ilgili Bakanlar Kurulu Kararnamesi yayımlandı. Ancak kısa bir süre sonra hükümetin santrali kurmaktan vazgeçme gibi bir arzusunun olmadığı ortaya çıktı. Hükümet, yalnızca görülmekte olan davanın kaybedilmesini önlemek için birinci kararnameyi geri almıştı; yoksa hâlâ santrali kurma düşüncesini taşıyorlardı. Kısa bir süre sonra yöre üzerinde benzer sonuçları doğuracak yeni bir Bakanlar Kurulu kararnamesi çıkarıldı. Bu kararın da iptali ve yürütmenin durdurulması istemiyle açılan ikinci davada Danıştay 16 Temmuz 1990 ve 21 Eylül 1990’da olmak üzere iki kez yürütmeyi durdurma kararı verdi. Sonunda 24 Nisan 1992 tarihli (Danıştay 10. Dairesi) karar ile Bakanlar Kurulu kararı iptal edildi.” (Duru, 1995: 63).

Abdullah Ersoy’a (1995: 279-280) göre: “Bu arada İzmir milletvekili Kemal Anadol’un başvurusu üzerine Danıştay, Aliğa Termik Santrali’nin yapımı konusunda Çevresel Etki Değerlendirilmesi yapılmadığı gerekçesiyle 10. kez yürütmeyi durdurma kararı verdi. Daha önce verilen yürütmeyi durdurma kararlarına uymayan hükümet nihayet 10. kararı zorla da olsa uygulamak zorunda kaldı. Danıştay’ın bu kararının gerekçesinde, ‘ekoloji ulusal çıkarların üzerindedir’ görüşüne yer vermesi Türkiye’de yargının çevre konusuna bakış açısının Gökova davasından beri değiştiğini göstermesi bakımından ilginçti. Kararın gerekçesinde, ayrıca Aliğa bölgesinde çok sayıda tesisin bulunduğu dikkat çekilerek bölgedeki çevre kirliliğinin had safhada olduğunu belirtiliyordu. Böylece Türkiye’de çevre hareketi, yönetimin başına buyruk uygulamalarına karşı, 1984’teki yenilgiden sonra önemli bir zafer kazanmış oldu.”

<sup>241</sup> Bu grubun çıkardığı ‘Ağaçkakan’ isimli dergi için Bülent Duru: “1990’ların başında Türkiye’de çevre hareketinin bir ölçüde siyasallaştığını söylemek olanaklıdır. Özellikle sosyalist kesim, yeşilleri sosyalist katkıları olacak bir grup olarak varsaymaktadır. Bu tutumun bir sonucu olarak ortaya çıkan, sosyalizm ve çevrebilimden gelen unsurlarla beslenen ‘ekososyalizm’ düşüncesinin yeşermeye başladığına da tanık oluyoruz. Eylül 1992’de S.O.S Akdeniz’in girişimiyle yayımlanmaya başlanan Ağaçkakan Dergisi yukarıda anılan görüşlerin dile getirildiği bir süreli yayındır. Bu dergide, S.O.S Akdeniz’de etkin bir çalışan topluluğu yanı sıra, türlü yeşil gruplar, bireyler düşüncelerini kağıda dökmeye olanağı buluyorlar: Ekososyalistler, ekofeministler, derin ekolojistler, anarşistler... Dergi, çevre sorunlarını irdelerken, bunun, ekonomik, siyasal düzenle, egemen düşünce kalıplarıyla, emek-sermaye çelişkisiyle olan ilintilerini ön plana çıkartıyor. Kapitalizm, milliyetçilik, yeni dünya düzeni, eğitim, din, erkek egemenliği türünde konularda yoğunlaşan” bir dergi bilgilerini vermektedir (Duru, 1995: 90).

Küreselleşmeye bağlı olarak kentler ile ilgili başka sorunlar da yaşanmaya başlamış ve bu sorunlar kentlerin kendilerine ait iç dinamiklerinden kaynaklanan sorunlarla çakışmaya başlamıştır. Kentleri, kent dışını, toplumsal grupları farklı farklı etkileyen küreselleşme ile birlikte, tarıma dayalı yapılar ve ilişkiler dağılırken, yeni oluşan sanayileşmenin merkezinde olan kentler önemli hale gelmişlerdir (Işık, 1995: 800).<sup>242</sup>

1990'ların kentleşme<sup>243</sup> ve kentsel dönüşüm pratiğine baktığımızda, neoliberalizmin uzantısı olarak sermaye birikiminin bir aracı şeklinde uygulandığı görülmektedir. Kentsel dönüşüm kavramı, kentin merkezi olarak kabul edilen bölgelerinde veya piyasa değerinin karşılığını bulamayan yerlerinde mekânın yeniden üretilmesi için yürütülen yenileme projeleri için kullanılmaktadır (Yalçıntan vd 2014: 49).

İçinde bulunulan neoliberal dönem, kentlerin birbirleriyle rekabetini ve girişimciliklerini artırmıştır. Bunun sonucunda, kent kıyılarında parçalı ve içine kapalı lüks konut projeleri, tarihi kent merkezlerinde ise yüksek standartlı konut, ofis ve turizm amaçlı yeniden canlandırma projeleri gerçekleştirilmeye başlanmıştır (Dinçer, 2010). Süreyya Su, kentler arasındaki rekabet ve girişimcilik yarışını

---

<sup>242</sup> Oğuz Işık'a (1995: 800-801) göre bu süreçte, bazı yöreler/gruplar küresel ilişkiler ağına hızla bağlanırken, bazı yöreler/gruplar ise bu ilişkiler ağı içerisinde yer alıyor gözükmelerine karşın hızla kopmakta ve kendi içine kapanmaktadır. "Son on yıllık dönemde Türkiye haritası üzerinde kentlerin konumlarını belirleyen ilişkiler hızla değişmiş, kimi kentler küresel ilişkiler ağına hızla eklenirken, bu ilişkiler içinde yer almayan kentler içe kapanma, başka bir anlatımla taşralaşma olarak adlandırılabilir bir sürece girmiştir. Bugünün Türkiye'sinde doğu ve batı yöreleri, salt ekonomik ya da toplumsal göstergelerle kavranamayacak bir farklılaşmayı, hâttâ belki de kopuşu yaşamakta ve bu farklılık, politik tercihlerden yaşam tarzlarına dek uzanan bir dizi alanda kendini göstermektedir."

Küreselleşmeye bağlı değişimlere uyum sağlayanlar yükselerek yeni bir yaşam tarzı ve dünyaya bakış elde ederlerken, bunun dışında kalanlar, oluşan yeni eşitsizlik durumlarına karşı stratejiler geliştirmekte, kentin belirli yerlerinde toplanıp, gündelik yaşantıyı yeniden düzenleyip, etnik köken ve/veya mezhep gibi kimliklere dayalı ayrışmaların olduğu, içe kapanma ve 'cemaatleşme' görülmektedir. İstanbul bu durumun görülebileceği en uygun kent olarak karşımıza çıkmaktadır.

<sup>243</sup> Levent Çalıköğlü, kökleri daha önceki yıllara dayanan ve 90'larda devam eden kente göçün sonucunda hayatın kentlerde akmaya başladığı sürecin uzantısı olarak, sanatçıların da kentleşen bir bilinçle bu duruma karşılık vermişlerdir. Ona göre: "Resmin bir satış patlaması yaşadığı bu sürecin sonlarına doğru –özellikle Bienal'in dışı açık yüzü ile- sanat yapıtının malzemesi ve içeriğinde değişimler başlar: Alternatif mekânlar içerisinde, mekân içerisinde alan kavramsal düzenlemelere girilir, hazır yapım nesnelerle üç boyutlu olanakları sınanır, izleyiciyi düşünmeye sevk edecek bildiriler sunulur, interaktif hale dönüşen yeni diyalog biçimlerine ve oyunlu gösterilere başvurulur..." (Çalıköğlü, 2008: 10).

küreselleşme, kentsel dönüşüm ve güncel sanat arasındaki ilişkiden hareketle şu şekilde açıklamıştır:

“Çağdaş sanatın Türkiye’de gelişmesi yaklaşık son otuz yıllık bir dönem içinde olmuştur. Bu dönem, aynı zamanda Türkiye’nin küreselleşme sürecine tekabül eder. Dolayısıyla bu iki gelişme arasında bir ilişki olduğu açıktır. Bu ilişkinin farklı boyutlarıyla en şeffaf şekilde görülebileceği alan ise kentsel dönüşümdür. Küreselleşme ile yeniden önem kazanan büyük kentler dünya ölçeğinde politik ve ekonomik kararların alındığı, ticari ve finansal hareketlerin yönetildiği, bilimsel ve teknolojik yeniliklerin üretildiği merkezler haline gelmiştir. Yeni sanatsal akım ve üslupların belirlenmesinde de kentler birer merkez olarak öne çıkmaktadır. Festivaller, uluslararası sergiler ve bianeller ile kentler çağdaş sanatın gelişmesine imkân verecek ortamlar sağlamaktadır.” (Su, 2012: 211).

Kentsel dönüşüm kisvesi altında, dünyanın birçok ülkesinde eskiyen, artık kullanılmayan, tüketim değerini bulamamış kent bölgelerine el atılmakta, mutenalaştırılarak (soylulaştırma, gentrification) yaratıcı sınıfları, turistleri, yatırımcı ve sermaye sahiplerinin ilgisini çekerek, bu bölgelerde yatırımın artması amaçlanmaktadır. İstanbul bu durum için verilecek en iyi örneklerden birisidir (Yalçın vd 2014: 50).<sup>244</sup> İstanbul’un kentsel dönüşüm gelişimi Hatice Kurtuluş ve

---

<sup>244</sup> Anlı Ataöv ve Sevin Osmay, kentsel dönüşümün dünya ve Türkiye’deki tarihi gelişimi ile ilgili şu bilgileri vermektedir: “Kentsel dönüşüm olgusu ilk kez gelişmiş Batı ülkelerinin kentlerinde sosyal ve ekonomik açıdan çöküntü alanlarının yeniden canlandırılmasına yönelik müdahaleler yapılmasıyla başlamıştır. Genelde kentin, nüfusunu kaybetmiş ya da düşük gelir gruplarının kötü ekonomik ve fiziksel şartlarda yaşadıkları ve sosyal dayanışmanın kaybolduğu konut alanlarında, eski boş liman ve sanayi alanlarında kentin ekonomik gelişimine katkıda bulunacak projelerin uygulanması biçiminde olmuştur. Batı kentlerinin mekânsal biçimlenmesine müdahale yöntemleri, yapılan hatalardan alınan derslerle zaman içerisinde o toplumlara özgü kurumsal yapıların varlığına ve toplumsal dinamiklerine göre geliştirilmeye başlanmıştır. Kentsel dönüşüm Türk planlama sisteminde bir strateji olarak uygulanmamış, Türkiye’nin bağlamsal ve uygulama dinamiklerine göre gerçekleşmiştir. Bu yüzden, Türk metropoliten kentlerindeki dönüşüm olgusunu Türk kentlerinin mekânsal yapısının oluşma dinamiklerini dikkate almadan açıklamanın yetersiz kalacağı söylenebilir.” Gecekondulaşma, II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye’sinde ilk dönüşüm örneklerini oluşturmaktadır. 1950’lerden bugüne metropoliten kentlerdeki dönüşüm üç dönemde ele alınmıştır. “İlk dönem ekonomik büyüme politikasının yaygınlaştırıldığı ve sanayileşmenin yaşandığı 1950 ve 1980 yılları arası dönemdir. Ekonomik büyüme ve göç büyük kentlerin hızla büyümesine ve gecekondulaşmasına neden olmuştur. Bu dönemde en önemli kentsel dönüşüm kent çeperindeki boş arazilerin gecekondu mahallelerine dönüşmesi ve daha sonra bu mahallelerin sağlıklılaştırılması, apartmanlaşarak yeniden yapılandırılması veya temizlenerek farklı nüfus gruplarına yönelik yenilenmesi şeklinde olmuştur. İkinci dönem büyük kentlerin dışı açık liberal ekonomiden ve küreselleşmeden etkilendiği 1980 ve 2000 yılları arasındır.

Asuman Türkün'e (Aktaran: Yalçıntan vd 2014: 52) göre ulus-devletin oluşum sürecindeki dönüşümü (ülkeyi modernleştirme amacının bir uzantısını taşımaktadır), II. Dünya Savaşı sonrası kendiliğinden gerçekleşen dönüşüm ve 1980 askeri darbesi sonrası uygulanan neoliberal politikalar ve yaşanan sosyo-ekonomik değişimler dönemi olarak ele almak mümkündür. Bu son dönemin ikinci aşaması olarak, 1999 depreminin ardından yaşanan vatandaşların güvenliğini sağlama amacıyla kentsel dönüşüm ve yenilenme yapıldığı öne sürülen süreci eklemek yerinde olacaktır (Yalçıntan vd 2014: 52).

İstanbul'da kentsel dönüşüm dört şekilde gerçekleşmektedir. Bunlar, yoksul mahallelerin (sağlıklı ve güvenilir yaşam alanları olmadıkları gerekçesiyle Sulukule, Tarlabası ve Ayazma bölgeleri gibi) dönüşümünde görüldüğü üzere "Yenileme Projeleriyle Gerçekleşen Dönüşüm", Marmaray, 3. Boğaz Köprüsü, Üçüncü Havalimanı örneğinde görüldüğü üzere, "Büyük Kamu Yatırımları ile Gerçekleşen Dönüşüm", iş merkezleri, alışveriş merkezleri, rezidanslar gibi örneklerde görüldüğü üzere "Büyük Sermaye Yatırımları ile Gerçekleşen Kentsel Dönüşüm" ve son olarak Çevre Düzenleme Planı (ÇDP) kapsamında gerçekleştirilen küresel rekabet, sağlıklılaştırma, yaşanabilirlik, sürdürülebilirlik amaçlarıyla gerçekleştirilen kentsel dönüşümde görüldüğü üzere "Planlarla Gerçekleşen Dönüşüm"dür (Yalçıntan vd 2014: 53-58).

Bu yılların başlarında kentli seçkinler, 'maganda' ve 'kıro'<sup>245</sup> olarak nitelendirip küçümsedikleri ve hatta aşağıladıkları kesimi, dönemin sonlarına doğru

---

Bu dönemde metropoliten kentlerde iki önemli gelişme gözlemlenmiştir. Bir yandan kent içinde ruhsatlı ve ruhsatsız yapılanma meydana gelmiş, öte yandan yerleşim alanları merkez dışına yayılmıştır. Dönüşüm kent içi konut alanları yanı sıra, sanayi, merkez ve kıyı alanlarında da gözlemlenir. Yaşam kalitesi düşmüş ve riskli alanların yenilenmesi, sağlıklılaştırılması veya yeniden canlandırılması şeklinde olmuştur. Ayrıca tarihi değeri olan alanların soylulaştırılarak korunduğu izlenir. Son dönem, yani 2000'li yıllar, yerel yönetimin özel sektörle işbirliğinin hız kazandığı ve ilk defa 'dönüşüm'ün strateji olarak tanımlandığı dönemdir. Ancak dönüşüm stratejisi sadece kentsel yenileme olarak tanımlanmış ve bu yaklaşım farklı kent parçalarının farklı kullanımlara dönüştürülmesi için uygulanmaya başlanmıştır. Bunun yanında tarihi konut alanlarının soylulaştırılarak korunması ve apartman alanlarının iyileştirilmesi de göze çarpar (Ataöv ve Osmay, 2007: 58-59).

<sup>245</sup> Dönemin popüler mizah dergilerinde ortaya atılan 'maganda', 'zonta' gibi nitelendirmeler, kentli elit tarafından hemen benimsenerek, dışlayıcı anlamda kullanılmaya başlanmıştır. Bu tabirlerle, Anadolu kökenli yeni zenginler, göçle İstanbul'a gelip yerleşenler ve İstanbullulaşamayanlar nitelendirilmiştir. Pala bıyık, altın künye ise en önemli sembolleri olmuştur (Bali, 2011: 322).

Ayşe Öncü'ye (2005: 184-195) göre: "Maganda, 1990'larda İstanbul'un günlük hayatına girip-dost muhabbetlerinde, gazete yazılarında, televizyon yorumlarında, haftalık dergilerin fotoğraf altlarında,

yeniden keşfederek, sempati göstermişler, onları dışlamanın ayrımcılık ve ırkçılık olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu değişimin en iyi örneği, daha öncesinde İstanbul'a göç edenlerin Anadolu'ya dönmelerini öneren, Beyaz Türkleri ve seçkinleri savunan Serdar Turgut'un "Öteki Türkiye" olarak kavramsallaştırdığı yoksulluğu tartışmaya açması olmuştur (Bali, 2011: 334).<sup>246</sup>

---

filmlerde ve fıkralarda-sürekli dolaşan uydurma bir sözcüktür. Günlük dilde anlamını açmaya gerek kalmaksızın bir dizi toplumsal ve ahlaki olumsuzluğu özetleyen bir klişe terim işlevi görür. Bu sözcüğün söylemsel-ideolojik kurgusu içinde, çok çeşitli hiyerarşik toplumsal ayrımlar ve dışlamalar birleşerek tek bir sözcükte-maganda- çağrıştırılır. Sözcüğün tonlamaları cinsiyetçidir - günlük deneyimlerden 'malumdur' ve magandalığın kesinlikle erkeklere ait bir sendrom veya dert olduğu açıklamaya gerek kalmadan bilinir." Ayrıca "1990'ların ortalarına gelindiğinde, maganda sözcüğü işgal ettiği toplumsal alanı kirletecek şekilde aktif olarak içeri sızan, 'alenen' rahatsız edici olan bir ötekini betimlemek ve tanımlamak için geniş kapsamlı bir sıfat olarak egemen dile girmişti. Böylelikle, bu etiketin anlamı kamusal alan çerçevesindeki cinsiyet ayrımlarının nüansları ile yakından bağlantılı, ağırlıklı olarak erkeklere özgü yeni bir sendromu anlatacak biçimde genişlemişti-görgü kurallarını bilmemenin ötesine geçerek bilinçli bir rahatsız ediciliği ifade eder olmuştur. Başka bir deyişle, maganda kendi kabalığının farkında olmayan 'cahil' taşralılar değil, kendi tiksindiriciliğinden zevk alan, aynı zamanda hoşlanılmayan (sadece zevksiz değil) ve saldırgan (sadece kaba değil) bir figürdür."

<sup>246</sup> Bu bakış açısındaki değişimin nedenlerine bakmak Türkiye'yi anlamak için önemli ipuçları vermektedir. Rıfat N. Bali bu değişimi şöyle açıklamaktadır: "Beş yıl gibi kısa süre önce kendi kültürel ve ekonomik düzeylerinde olmayan kesimi küçümseyen ve aşağılayan seçkinlerin beş yıl sonra aynı kesime anlayışla yaklaşması söz konusu. Bu radikal tavır değişikliğini açıklamak yönünde birkaç varsayım ileri sürülebilir. Bir varsayım 27 Mart 1994 yerel seçimleriyle başlayan süreçtir. Bu sürecin ikinci kademesi 24 Aralık 1995 genel seçimleriydi. 1995 genel seçimlerine kadar süren ve itilen kesimi temsil eden siyasal İslâm'ın önce yerel, daha sonra genel seçimlerde sandıktan birinci parti olarak çıkması ve iktidarın büyük ortağı olması kentli seçkinleri şoka uğrattı. Ancak bu şok uzun süreli olmadı. RP-DYP koalisyonunun 28 Şubat 1997 MGK kararlarının doğrudan bir sonucu olarak hükümeti bırakmak zorunda kalması kentli elitlerde bir ferahlama duygusu yarattı. Artık 'tehlike' bertaraf edilmişti. Ancak 'tehlike' bertaraf edilmesine rağmen 'tehlike'nin oy tabanını teşkil eden ve Serdar Turgut'un 'Öteki Türkiye' olarak kavramsallaştırdığı toplumsal kesim yok olmamış ve içinde bulunduğu ekonomik durum da iyileşmemişti. 31 Aralık 2000 gece yarısı Taksim Meydanı'nda toplanan gençliğin tek bir getirerek The Marmara Oteli'nde yılbaşını kutlamaya hazırlananları taşlamaları örneğinde de görülebileceği gibi 'varoş gençliği' ile 'Beyaz Türkler' arasında içten içe fıkurdayan ve gelir farklılığından kaynaklanan kıskançlığın yarattığı bir gerginlik ve gerilim mevcut. Hal böyle iken kamusal ortamda 'maganda' edebiyatını sürdürmenin artık fazla bir destek görmeyeceği gibi zarif bir davranış olmayacağı da aşikâr. Bu nedenle Beyaz Türkler'i savunan kesim bu kez Öteki Türkiye'yi savunmaya başladı. Bir diğer varsayım 3 Kasım 1996 tarihinde meydana gelen siyasetçi-bürokrat-mafya üçgenindeki yasadışı ilişkileri ortaya çıkaran Susurluk Kazası'yla başlayan süreçtir. Bu sürecin ikinci kademesi 28 Şubat 1997 MGK kararlarıydı. RP-DYP hükümetinin istifasıyla noktalanan bu sürecin sonunda ideolojik ve siyasi yelpazenin her kesimine mensup, siyasi otoriteye ve yerleşik düzene muhalif köşe yazarları ve sivil toplum eylemcilerinin başını çektiği muhalefet cephesi, Cumhuriyet'in laiklik ilkesini kararlı ve tavizsiz bir şekilde savunan siyasi otorite, TSK ve Kemalist seçkinlere karşı eleştirel bir tavır takındı. Bu tavrıyla da bu muhalefet cephesi, laik ve Kemalist seçkinlere karşı çıkarak 'Öteki Türkiye' ve 'Zenci Türkler'i temsil ettiklerini ileri süren siyasal İslâm'ın sözcüleri ve Kürtlerle ortak bir zeminde buluştu. Bu yazarlar cephesi 'zenci Türkler'e daha yumuşak bir tavırla yaklaştı. Üçüncü varsayım 'varoşlar'da yaşayan Öteki Türkiye'nin önemli bir potansiyel tüketici sınıfını temsil ettiğinin, onları dışlamanın ve sadece varlıklı elitler üzerinde yoğunlaşmanın yanlış bir pazarlama stratejisi olduğunun farkına varılması. Bundan ötürü de taşralı ve Türkçeyi yöresel bir şiveyle konuşan 'Anadolulu Türk' figürü sempatik ve olumlu bir figür olarak reklamlarda gitgide daha çok görünmeye başladı." (Bali, 2011: 336-337).

1990’larda neoliberalizme ait özelleştirme, piyasa tercihi ve iradecilik gibi semboller, Kemalizm’in devletçi, ulusalcı ve modernist ideolojisi ile karışmıştır. Siyasal İslam’a karşı, Kemalist elitler (onları destekleyenlerin konumları ile ideolojilerini korumak amacıyla) devlet otoritesinin dışında, piyasaya dayalı neoliberal sembolleri kullanmışlardır. Kemalizm’e, bu yeni sembolik düzenle birlikte (Türk devletinin geleneksel sembolleri, uygulamaları ve duygusal bağlarını kamusal alan dışına çıkararak) özel alanda yeni bir meşruiyet halkası eklenmiş, devlet ideolojisi ve imgeleri özelleşmiştir.

1990’lı yılların sonlarına gelindiğinde, Türk tüketicileri popüler metalar olarak Mustafa Kemal Atatürk resimlerini satın almış, ev ve işyerlerine asarak, sergilemişlerdir. Bu tüketicilerin satın aldıkları bu metalaşmış Atatürk resimlerinde, sert bir asker/devlet adamı yerine, sade ama belirgin zevkleri olan neşeli bir burjuva imgesi öne çıkmaktadır. Tüketimin mesaj göndermenin yanı sıra mesaj alma işlevinin de olduğu tespitinden hareketle, Atatürk’ün minyatürleşmiş imgelerinin satın alınmasıyla, Türk devletini eleştirenlere, cumhuriyetin ilkelerini benimseyen bir kitlenin, “biz buradayız” mesajını gönderdiğini, buna paralel olarak da ev ve işyerlerine giren bu imgeler ile Türk devletinin her an her yerde olan otoritesi ile ilgili de mesajlar alındığını söylemek mümkündür. Devlet dairelerinde görülmeye alışılan imgelerinden farklı Atatürk resimleri, posterleri talep eden özel piyasanın oluşmasıyla, basım şirketleri, fotoğraf stüdyoları yeni Atatürk fotoğrafları peşine düşmüş, siyah beyaz fotoğraflar renklendirilmiştir.

Atatürk imgelerinin bu ticarileşme ve özelleşmesine yol açan temel faktör, siyasal İslam ve İslam’ın kamusal alanda artan görünürlülüğü (türbanlı üniversite öğrencilerinin talepleri, Refah Partisi’nin yerel seçimleri kazanması ardından gelen uygulamaları gibi) olmuştur.<sup>247</sup> Kamusal alandaki bu görünürlülük ise 1980’ler ve

---

<sup>247</sup> Rıfat N. Bali’ye (2011: 313-315) göre: “Doksanlı yıllarda Yeni Türk İnsanı’nı şekillendiren ve onu belirleyen önemli özelliklerden bir diğeri de milliyetçiliktir. Kimi köşe yazarları tarafından ‘Yeni Türk Milliyetçiliği’ olarak tarif edilen bu milliyetçiliğin toplum tarafından benimsenmesi için gayret sarf edenler gene köşe yazarları. Bu gayretler gerek haberlerin verilmiş tarzında, gerekse köşe yazılarında kendini belli ediyor. Milliyetçilik yeni bir olgu olmayıp bir alt damar olarak toplum içinde daima mevcuttu. Değişik olan doksanlı yıllarda bu damarın Yeni Türk İnsanı’nı belirleyen unsurlardan biri haline gelmesidir. Kemalist milliyetçilik doksanlı yıllarda önce Güneydoğu’daki Kürt sorununa, daha sonra da RP’nin önce yerel, daha sonra genel seçimlerden birinci parti çıkarak koalisyon ortağı olmasına bir tepki olarak gelişti. İslâmî kesime karşı ortaya çıkan tepkinin en bilinen şekilleri

1990'ların tüketim kültürünün meta ekseninde bir kimlik politikası ve yaşam tarzı (içkisiz restoranlar, haremlük selamlık lüks oteller gibi) yaratmasına bağlı olarak İslami sembollerin metalaşmasından kaynaklanmıştır tespiti yapılmaktadır.

İslam'ın kamusal alandaki görünürlüğüne Kemalistlerin tepkisi, bir yandan laik devlet görevlileri ve askeri yetkililerin mevcut Atatürk heykellerinin, büstlerin, resimlerinin sayısını arttırmaları ve yenilerini eklemeleri diğer yandan da Kemalist tüketicilerin devlet imgelerini ait oldukları devlet alanından koparıp sivil toplum, piyasa, işyeri ve ev gibi özel alanlara taşıyarak, özelleştirmeleri şeklinde olmuştur. Artık insanlar devletin denetimiyle değil, gönüllü olarak ilgi göstermişler ve hatta ilk kez resmi devlet ideolojisini kendilerinin koruması gerektiğini düşünerek, sorumluluk almışlardır. Bu değişime eşlik eden bir diğer değişim de kamusal alanda büyük ve devasa Atatürk temsillerinin yanında, ticaretleşen Atatürk temsillerinin broş, kristal ziynet, küçük resim şeklinde minyatür temsillerin oluşması ve ev içi, işyeri hatta kişilerin bedenlerinde sergilenmeye başlamasıdır. Buna ek olarak, resmi devlet ideolojisini yansıtan devasa Atatürk resimlerinin yanı sıra artık insani yönünü ortaya çıkaran imgelerde artış olmuştur (Özyürek, 2011: 11- 44-129-145).<sup>248</sup>

---

reklamlarda Atatürk'ün tema olarak kullanılması, laikliği korumaya yönelik mesajların verilmesi; Cumhuriyet Bayramı kutlamalarının coşkuyla yapılması yolundaki teşvik, telkin ve alkışlardır. Yeni Türk İnsanı'nı şekillendirme yolunda sürekli çaba sağlayan köşe yazarlarının yazılarında İslâm dini ve gelenekleri de önemli yer tutmakta. Kendisini 'saf ve bakir Anadolu çocuğu olarak tanımlayan, yazılarında muhafazakâr ve milliyetçi bir çizgi sergileyen Güngör Uras yıllar boyunca Kurban ve Şeker bayramlarında, Miraç, Berat ve Kadir gecelerinde okurlarının bayramlarını ve gecelerini kutladı, onları sadaka ve zekât vermeye davet etti. Köşe yazarlarınca okurlara yapılan bir diğer telkin millî bayramlarda evlerine ve apartmanlarına bayrak asmalarıydı. Bunun yapılmamasının insanların millî duygularının zayıfladığına işaret ettiği düşünöldü. Yazılarında bayrak temasına yoğun olarak yer veren yazarlardan bir diğeri de Ertuğrul Özkök."

<sup>248</sup> Esra Özyürek'e (2011: 127-128) göre: "Türkiye'ye gelen yabancıların karşısına daha ilk adımlarında Atatürk resimleri ya da onu hatırlatan şeyler çıkar. İstanbul Atatürk Havalimanı'na inen yolcular önderin iki devasa posteriyle karşılaşılır. Havaalanından kalkan minibüs Atatürk Kütüphanesi'nin ve meydandaki bağımsızlık anıtının önünden geçip onları Taksim Meydanı'nda bırakır. Şehir gezisinde Atatürk Köprüsü'nden geçmek ve bu esnada da boş bulunan her kamusal mekâna serpiştirilen sayısız Atatürk heykeli, portresi ve sözüyle karşılaşmak zorunda kalırlar.

Atatürk imgeleri konusundaki bu bolluğu yalnızca ülkeye gelen yabancılar fark etmiyor. Türkiye'de yaşayanlar da 1990'ların ikinci yarısından bu yana zaten her yerde gördükleri Atatürk imgelerinin daha da artmış olduğunun farkındalar. Şahsen ben Atatürk'ün mütecessis bakışları altında büyümüş olmama karşın, birkaç yıllık ayrılığın ardından ülkeye geri döndüğümde Atatürk imgelerinin her yerde oluşu karşısında şaşkına dönmüştüm. Fakat beni asıl şaşırtan şey imgelerin çoğalması değil, bunların tuhaf ve yeni yerlerde ve yeni pozlarda karşımıza çıkmasıydı; liderin tam anlamıyla metalaştığının göstergesiydi bu. Kemalist müteşebbisler ve tüketiciler cumhuriyetin kurucusunu kişisel yaşamlarına ve girişimlerine yaratıcı tarzlarda uyarlamışlardı. Görünen o ki birdenbire her mesleğe uygun Atatürk resimleri olduğu ortaya çıkmıştı: Restoranlar ve barlar için içki masasında Atatürk; kafeler için çeşitli pozlarıyla kahve içen Atatürk; gece kulüpleri için dans eden Atatürk; ve hatta veterinerler için kedi ve köpeklerle beraber Atatürk resmi vardı. Atatürk'ün az bulunan resimlerinin tişört ve kristal küre gibi

Bu yılları incelerken ele alınması gereken önemli gelişmelerden bir başkası da özel radyo ve televizyonların yayına başlamalarıyla medya alanında görülen değişimdir.<sup>249</sup> 1 Mart 1990 yılında Federal Almanya'dan uydu aracılığıyla yayına başlayan Magic Box (Star-1)<sup>250</sup> ilk özel televizyon kanalı olmuş ve TRT'nin yayın

---

yeni bağlamlarda kullanımı doğum günü ya da evlenme hediyeleri olarak popüler hale geldi. Hepsinden şaşkıncı olanı, devlet dairelerini süsleyen sert bakışlı Atatürk'ün aksine yeni popüler imgelerde Atatürk'ün gülümserken görülüyor olmasıydı.

1990'larda Kemalist politikacılar ve entelektüeller bu yeni Atatürk imgelerinin anlamı üzerine çok kafa yordular. Lidere olan ilgiyi başka yerdeki insanların devlet liderlerine duydukları nefretle karşılaştırdılar ve bu farklılığı Atatürk ilkelerinin gücünün bir işareti olarak yorumladılar... Atatürk'e son dönemde gösterilen ilgili birçok politikacı ve entelektüel tarafından bir tür diriliş ya da uyanış olarak yorumlandı. Atatürk'e olan bu ilgide bazı yeni yönler olmasına karşın, aslında kendisi Türk tahayyülünde hiçbir zaman ölmemiştir. Kemalizm 1930'lardan beri Türkiye Cumhuriyeti'nin resmî ideolojisidir ve Mustafa Kemal de 1938'deki ölümünden bu yana nüfusun geniş kesimleri tarafından saygı görmektedir. Benim açımdan yeni olan gelişme Atatürk imgelerinin üretimi, tedavülü ve tüketimindeki özelleşme ve onun temsillerinin biçim ve içeriğinin kişiselleşmesidir.”

<sup>249</sup> Meltem Ahıska, şu tespitleri yapmaktadır: “1990'ların başlarına kadar Türkiye'de radyo (ve televizyon) yayıncılığı devletin denetiminde ve tekelinde yürüdü. 1980'lerden başlayarak Türkiye'de yaşanan ekonomik liberalleşme ve özelleştirme girişimleri içinde özel radyo yayıncılığına yönelik taleplerin arttığını görüyoruz. TRT dışında sadece Polis Radyosu, Meteoroloji Radyosu, Bakanlık ve KİT radyolarının yayın yaptıkları bu dönemde özel yayıncılık için başvurular ve baskılar arttı. 1990'ların başlarında yasal düzenlemeyi beklemeden fiilen yayına geçen çok sayıda özel radyo (ve televizyon) şirketinin yayını bir yıl sonra yasalara ters düştüğü için durduruldu. Buna karşı oluşan büyük tepkilerle özel yayıncılık meselesi kamuoyunun gündeminde önemli bir yer işgal etmeye başladı. 1994'teki 'Radyo Televizyon Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun' ile özel yayıncılık düzenleme altına alındı.” (Ahıska, 2005:18).

<sup>250</sup> Star-1 ile ilgili yaşanan gerilimler, dönemin yapısını ve siyaset-medya ilişkisini anlatması açısından önemlidir. Dönemin gerilimlerini Çaplı ve Dündar şu şekilde anlatmaktadır: “Ancak, Star-1'in 'vericilerini' ellerinde bulunduran. Belediyeler ile Star-1 arasındaki balayı havası pek uzun sürmedi. 1991 yılında Düzce ilçesinin Refah Partili Belediye Başkanı Star-1'de 'müstehten ve ahlak dışı yayın yapıldığı' gerekçesiyle çanak anten sistemini devre dışı bıraktı. Fakat izleyicilerin bu karara yoğun tepki göstermeleri üzerine sistemi tekrar çalıştırmak zorunda kaldı. Aslında, bu tür tepkilerin zaman zaman siyasi bir kimliğe büründüğünü de görebilmek mümkündür. Örneğin, yine 1991 yılında, dönemin muhalefet partileri SHP ve DYP'ye mensup belediye başkanları, Star-1 kanalının iktidar yanlısı yayın yaptığını ileri sürerek yörelerindeki çanak anten sistemlerini devreden çıkartmak tehdidinde bulunmuşlardı. O günlerde, devlet kurumlarında kanala yönelik farklı tepkilerden dolayı, Star-1'i korsan yayıncılık yapmakla suçlayanlar ile bunu 'demokrasinin ve çok sesliliğin gereği sayanlar' arasında kamplaşmalar başladı. Bu konuda en somut örnek ise İstanbul Belediye Başkanı Nurettin Sözen ile Star-1 arasında yaşandı. İstanbul Belediye Başkanı, 'kişilik haklarına ağır ve maksatlı bir saldırı niteliğinde' yayın yapıldığını belirterek, söz konusu kanaldan cevap hakkı istedi. Kanalın yöneticilerinin kendisine bu hakkı tanımaması üzerine Başkan, adı geçen televizyon şirketini Federal Almanya'dan yayın yaptığı için Başbakan Helmut Kohl'e şikayet etti. Öte yandan başta Cumhurbaşkanı Turgut Özal olmak üzere hükümet çevreleri Star-1 yayınlarına her türlü desteği verdiler. Özal, yabancı reklam kuruluşlarının temsilcilerini Çankaya Köşkü'nde kabulü sırasında onlara Star-1 yayınlarını izleterek deneme yayınlarını 'başarılı bir yayıncılık' olarak niteledi. Ardından Magic Box'un kurucu ve yöneticilerini kabul edip, başarılarından dolayı kutladı. ANAP'lı Yıldırım Akbulut Hükümeti de Star-1'i basın toplantılarına davet etmenin de ötesinde, kimi özel haberleri, diğer basın organlarını atlatarak bu televizyona vermeye başladı. Böylece yasal bir zemine oturmayan Star-1 yayınları Hükümet eliyle meşrulaştırılmış oldu.” (Çaplı ve Dündar, 1995: 1378).

Star-1'in ilk yıllarındaki seçimler döneminde siyaset ve medya ilişkisi açısından ilgi çekici gelişmeler yaşanmıştır. Suavi Aydın ve Yüksel Taşkın'a göre: “Özellikle Star 1 Kanalı'nın 1991 Genel Seçimlerinde açıkça Mesut Yılmaz'ı desteklemesi, daha sonraki siyasal propaganda örnekleri için emsal teşkil edecekti. Çünkü yapılan açıkça olası hükümet senaryoları konusunda izleyicileri yönlendirmektir.” (Aydın ve Taşkın, 2014: 438).



tekeli kırılmıştır. 1992 yılından itibaren de yeni televizyon kanalları birbiri ardına yayın hayatına başlamıştır. 1992’de Almanya’dan yayın yapan Teleon, Fransa’dan yayın yapan Show TV, İngiltere’den yayın yapan Kanal 6 ve HBB (Has Bilgi Birikim), ardından Türkiye’nin ilk televizyon üzerinden pazarlama kanalı olan Kanal Market, Marmara bölgesine yayın yapan ilk özel yerel kanal Flash TV, 1993’de İngiltere’den yayın yapan TGRT (Türkiye Gazetesi Radyo Televizyonu), Fransa’dan yayın yapan ATV ve ardından da Kanal D<sup>251</sup>, ilk şifreli kanal olan CİNE5 kurulmuştur (Boralıoğlu, 1995: 1092).<sup>252</sup> Ayrıca 1993’de Samanyolu TV, 1994’de TBMM TV (Türkiye Büyük Millet Meclisi Televizyonu) yayına başlamıştır (Çaplı ve Dündar, 1995: 1380-1381).

TRT ise 1990’da Avrupa ve Kuzey Afrika’da yaşayan Türkler için TRT-INT (TRT-International) ve 1992’de de Türki Cumhuriyetleri de bu kapsama dahil ederek AVRASYA projesini gerçekleştirmiştir (Çaplı ve Dündar, 1995: 1376). Star 1 ve giderek sayıları artan benzer yayın organları, kamu otoritesini geriletmesinin yanı sıra, sundukları programlarla kapitalist sistemin toplum tarafından kabul edilmesine katkıda bulunmuşlardır. Kitleler kendisine sunulanları içselleştirip, devamını

---

B. Çaplı ve C. Dündar, bu gelişmeleri şu şekilde açıklamaktadır: “20 Ekim 1991 seçimlerine giderken Türkiye tarihinde görmediği düzeyde yoğun bir siyasal iletişim kampanyası yaşadı. Seçime katılan partiler, TRT’de kendilerine bir pencere bulamayınca Star-1’e ilgi göstermeye başladılar ve bu kanalı zaman sınırlaması olmadan serbestçe propaganda yapabilecekleri bir platform olarak gördüler. Ancak bunun bir yanılgı olduğu çok geçmeden anlaşıldı. Çünkü, Star-1 yayımlayacağı siyasi reklamlarda Cumhurbaşkanı Özal ve ailesine ‘sataşılmasına’ izin vermeyeceğini açıkladı. Aslında bu, kanalın seçim dönemi içerisinde izleyeceği tavrının da ilk işaretiydi. Türkiye’nin ilk çok televizyonlu seçim kampanyasında asıl gerginlik SHP ile Star-1 arasında yaşandı. SHP, yanlı yayın yaptığı gerekçesiyle reklam filmlerini Star-1’de yayımlatmama kararı aldı ve kampanya boyunca yararlanmak üzere Mega-10 isimli bir kanal kurma çalışmalarına başladı, Ama bu girişim, mali sıkıntılar nedeniyle gerçekleşmedi. Bu kargaşada, Türkiye’de özel televizyon yayınlarını düzenleyecek bir yasa olmadığı için Yüksek Seçim Kurulu duruma müdahale etme gereği duydu. Kurul’un ‘seçim yasalarının ihlal edilmemesi’ yolundaki uyarısı üzerine, PTT, link hatları dahil, tüm personel, araç ve gerecinin Star-1 tarafından kullanılmasını 10 Ekim 1991 tarihinde durdurdu. PTT kablolu televizyon şebekesinden verdiği yayını da kesti. Ancak bütün bu girişimler, Star-1 yayınlarının, vericiler aracılığıyla televizyon alıcılarına ulaşmasını engellemedi. Çünkü Star-1 artık kendi vericilerini de kurmuş ve PTT’nin desteğine ihtiyaç duymaksızın izleyicilere ulaşır hale gelmişti.” (Çaplı ve Dündar, 1995: 1378-1379).

<sup>251</sup> TGRT, Kanal D ve ATV, özel kanalların geniş kitlelere ulaşip, reklâm geliri açısından oldukça kârlı olduğunu gören yazılı basın sektörünün önde gelen gazete sahiplerinin yatırımlarıyla kurulmuştur (Çaplı ve Dündar, 1995: 1379).

<sup>252</sup> Türkiye’nin alarm durumuna geçtiği ve televizyonlardan canlı yayınlanan ilk savaş olarak tarihe geçen Körfez Savaşı, Türkiye’de de canlı yayınlanmış ve izleyicileri televizyon başına kilitlemiştir. Popülerliği “Kızılbaş” gafına kadar artan Güner Ümit ve Güler Kazmacı, özel televizyonlardaki yarışmalarla 1990’ların ilk ekran fenomenleri olarak karşımıza çıkmışlardır. Siyasetçilerin konuk edildiği ve adeta sorguya çekildiği “Kırmızı Koltuk” programı da o yılların ses getiren programlarından olmuştur (Gökçe, 29.12.2010).

istemekteydi. Bu da yayıncılığı belirleyen bir döngüyü oluşturmaktaydı (Kahraman, 2007(a): 76-77).<sup>253</sup>

Neo-liberal ekonomik politikalarının uygulanmaya başlamasının bir sonucu olarak görülen özel televizyonların kurulmasına, 1992 yılından başlayarak özel radyoların kurulması eşlik etmiştir. Böylelikle tıpkı televizyon yayınında olduğu gibi radyo yayınında da TRT'nin tekeli kırılmıştır. Radyo Eko, Olay (FM) Radyo, Radyo D, Show Radyo, Süper FM, Kral FM (Gazete ve televizyon sahiplerinin kurduğu radyolar), Burç FM, Dünya FM, Akra FM, Mesaj, Moral FM (Dini cemaatlerin kurduğu radyolar), Üsküdar FM, Marmara FM, Radyo Mozaik (Siyasal görüşlerin özelliklerini taşıyan radyolar), Metropol FM, İstanbul FM, Radyo Enerji, Best FM (Kişi ve kuruluşların kâr amacıyla kurduğu radyolar) ilk kurulan özel radyolar arasında sayılmaktadır (Kuyucu, 2013: 136-142).

Hızla gelişen bu medya ortamı reklâm sektörünü de etkilemiştir. TRT'nin reklâm estetiğini ve dilini kısıtlayan katı reklâm yönetmeliğinin, özel televizyonlar için geçerli olmamasından dolayı yasaklar dönemi sona ermiştir. Artık daha önce uygulanamayan rekabetçi reklâm teknikleri ile hazırlanmış reklâmlar izleyiciye sunulmaya başlanmıştır. TRT'nin kabul etmediği, içinde “en”, “yalnızca”, “çok” ifadelerinin yer aldığı reklâmlar yayınlanmaya başlamış, reklâm süresinde sınırlamalar kalkmış (olabilecek en kısa ve en uzun süreler kullanılmış), reklâm

---

<sup>253</sup> Bülent Çaplı ve Can Dünder, Star-1 ile ilgili şu tespiti yapmışlardır: “Türk izleyicisi birden bire evine giren bu yeni kanalda, o güne dek TRT’de görmeye alışmadığı türden yepyeni bir yayıncılık anlayışıyla karşılaştı. Star-1 tüm yayınlarında ‘cüretkar’ bir tavır sergilemekteydi. Bu ‘cüretkarlık’, haber bültenlerinde ve haber programlarda ‘atak ve iddialı’ bir üslup olarak kendini gösteriyor, eğlence ve diğer türdeki programlarda ise TRT’nin alışlagelmiş ‘muhafazakâr çizgisini bir hayli aşırıyordu.” (Çaplı ve Dünder, 1995: 1376).

Hasan Bülent Kahraman’a (2007(a): 143-144) göre: “Star-1 yalnız, TV teknik özelliklerini daha profesyonelce ortaya çıkarmakla kalmamış, aynı zamanda yeni bir çizgi de oluşturmuştur. TRT kurallarının aksine sakallı bir spikerin haber metni okumasından, dansözlerin ekrana getirilmesine kadar, daha argo sözcüklerden oluşan bir üslubun kullanılmasından, sokaktaki insanı hedef alan bir espri anlayışının öne itilmesine kadar bir dizi noktada bu gelişmeleri görmek mümkündür. Burada söylenmesi gereken şudur: Türkiye’de kitlesel yayın yapan ilk TV kuruluşu olarak Star-1’in ara sınıflarla ve onların kültürel oluşumuyla bütünleşmesi sınıf gerçeğini vurguluyor olması yüzünden önemli idiye de kültürü hemen hiç ayıklamadan kullanması mutlaka eleştirilmesi gereken bir noktaydı. Nitekim o popülist yaklaşım daha sonra tüm benzer kurumlar tarafından benimsenerek bugüne kadar giderek yozlaşan ve tartışılan bir çizgide gelişmiştir.”

kuşağı kavramı hemen hemen terk edilerek, her tür program, film, spor karşılaşmaları arasına reklâm alınmaya başlanmıştır.<sup>254</sup>

Özel radyolar, reklâmcılık sektörü için bir diğer kârlı alanı oluşturmaktaydı. Büyük kentlerdeki radyolar, büyük reklam verenlerle çalışarak, sektörden kendilerine düşen payı almışlar, buna karşılık yerel radyolar, kendi bölgelerindeki küçük ölçekli reklam verenlerle çalışmış ve tanıtımlarını üstlenmişlerdir (Boralıoğlu, 1995: 1092-1094).

### **2.3.2. Politik Stratejiler, Kültür Politikaları ve Değişen Sanat Ortamı**

Toplumsal süreçler ya da genel anlamda sosyo-ekonomik değişimler, ister yerel ister dünya çapında olsun, bir coğrafyada gerçekleşen sanatsal üretime doğrudan etki etmektedir. 1980'lerden itibaren gerek dünya da gerek Türkiye özelinde meydana gelen değişimlerin sanatçı ve sanat üretimine etkilerini ve bu etkilerin 1990'lardan itibaren, daha da görünür olduğunu görmekteyiz. Bu yıllarda sanat döneminin siyaset ve kültür teorileriyle dirsek teması içerisinde olmasının yanı sıra Türkiye üzerine yürütülen güncel politik tartışmalarla da yakın ilişki içerisinde olmuştur (Arslan, 2012: 14).

1990'ların ortalarından başlayarak güncel sanat özellikle genç sanatçıların çalışmalarıyla yükselmeye başlamıştır.<sup>255</sup> Erden Kosova (2012: 32-33) dönemin ruh halini<sup>256</sup> ile güncel sanat üzerindeki etkilerini şu şekilde ilişkilendirmektedir:

---

<sup>254</sup> Gaye Boralıoğlu'na (1995: 1092-1094) göre: "Reklamlar, özel televizyonlarda hiçbir sınır tanıımıyordu. Çünkü zaten böyle bir sınır yani ortak kurallar yoktu. Zapping tehlikesi karşısında izleyici çekmek, fark edilmek, çarpıcı olmak için her yolu deneyen reklam sektörü sonunda bu kaotik ortamdan rahatsız oldu. Ve bir yandan Reklamcılar Derneği aracılığıyla özdenetim ilkelerinin oluşturulması diğer yandan kanalların reklam yayın ilkelerinin belirlenmesi için çalışmalara başlandı."

<sup>255</sup> Ahu Antmen güncel sanatın başlangıcı ile ilgili olarak şu yorumu yapmıştır: "Türkiye'de 'güncel' olanın sanki geçmişi olmayan bir ortamda yeşerdiği algısının, hem bu (bir yönüyle çok olumlu) kuşaklararası diyalogdan, ama hem de güncel üretimlerin geçmiş üretimlerle eleştirel boyutta hiç karşılaştırılmamasından, kanonlaştırma süreçlerinde bireysel tercihlere bağlı tarihsel milat noktalarından yola çıkılmasından kaynaklandığı iddia edilebilir. 20 yıl öncesinden geriye çekilen bir tür görünmez set, Türkiye sanat ortamının tam da 1990'lı yıllarda 'uluslararası' ortama eklenmeye başlaması ve bu sürecin sanki yeni bir sanat türünden söz ediyormuşçasına 'güncel sanat' adı verilen terimle karşılanmasıyla da pekişmektedir. Oysa 1970'li yıllarda, hem konu dağarcığı, hem mecra malzeme, hem sanatsal tavır anlamında 1990'larda meşruiyet kazanan güncel pratiklerin öncesinde

“Etkinleşme ve toplumsal yaşamı olumsuz yönde etkileyen gelişmelere reaksiyon gösterme hissiyatının yükseldiği bu dönemde güncel sanat da bir dizi sanatçı için yeni şeyler söylemenin zemini olarak değerlendirildi. Toplumsal meseleleri kendi özgül bağlamları içinde işlemeye gösterilen küresel ölçekteki eğilime paralel biçimde Türkiye’deki güncel sanatçılar da ülkenin kendi tarihsel ve kültürel karakterinden ileri gelen sıkışmışlıkları, eşitsizlikleri konu edindiler: emperyal geçmişe uzanan güçlü devlet otoritesi ve onun baskı aygıtları, Cumhuriyet’e geçiş döneminde yaşanan travmalar ve bellek kayıpları, toplum üzerinde uygulanan modernleşme mühendisliği, üniter devlet yapısını belirleyen milliyetçilik ve onun kutsallaştırılmış ikonografisi, Kürt coğrafyasında yaşananlar, gündelik yaşama sızan şiddet, geleneksel ataerkil yapı ve kadınlar üzerindeki baskı, göç olgusuyla birlikte

---

döşenmiş bir yol vardır ve bu yolun öncüleri de hem sanatın hem toplumun yerleşik kurallarını sorgulayan az sayıdaki kadın sanatçıdır.” (Antmen, 2012: 65).

Ceren Özpınar, incelemiş olduğu, Beral Madra’nın “Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat” (Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat, 1986-2006 kitabı içerisinde), Fulya Erdemci’nin “Büyüyü Bozmak-Yeniden Yön Vermek” (Modern ve Ötesi: 1950-2000 sergisinin katalogunda yer alan) ve Süreyya Evren’in “101 Yapıt, Türkiye Güncel Sanatı’nın Kırk Yılı” (101 Yapıt, Türkiye Güncel Sanatı’nın Kırk Yılı kitabının içerisindeki) yazılarından hareketle şu tespitleri yapmaktadır: “Ancak, incelenen metinlerde yazarların farklı dönemselleştirmeleri, yorumları ve yöntemleri izlemesi, bu iddiayı, başka deyişle tarihin ‘icat edilmiş’ olduğu fikrini güçlendiriyor. Bunun en yalın örneği, yazarların Türkiye’de ‘güncel sanat’ın başlangıcı, ‘zaman aralı’ğı ya da ‘baba’ları üzerinde ortak bir görüşe sahip olmamalarında görülüyor. Örnek olarak, Erdemci “Altan Gürman’ın 1965’te yaptığı ilk kolajların (çağdaş sanatın) başlangıç noktası olarak aldığı” söylüyor. Ne var ki, Madra’da bu ‘milat’ ‘1968 kuşağı’ grubu, Füsün Onur ve Altan Gürman olarak 1970’ler şekilleniyor, Süreyya Evren’de ise bir “moment” olarak “1967 tarihli Altan Gürman işi Montaj 4” biçiminde belirleniyor. Dolayısıyla Madra Türkiye’de güncel sanatın ‘tarihi’ni yaklaşık 37 yıl (2007’ye kadar), Erdemci 42 yıl (2007’ye kadar) ve Evren 44 yıl (2011’e kadar) olarak belirliyor. Evren aynı zamanda “Sarkis’in 1969 tarihli Harald Szeeman sergisi Tavırlar Biçime Dönüşünce’ye katılımı”nı da Gürman’a ek bir “moment” olarak veriyor. Burada Evren’in iki “moment”i bildik bir tanımlama üslubunda yazmamış olması da dikkat çekiyor. Sanki iki “moment”de ‘belleklerde sabitlemesi’, ‘yerleşiklik kazanması’ istenen birer ‘slogan’ haline getiriliyor. Ayrıca Halil Altındere ve Süreyya Evren’in Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat, 1986-2006 önsözünün sonunda kitabı “Türkiye’nin Güncel Sanatı’nın iki ‘Baba’sına, Altan Gürman ile Sarkis’e” adanmaları da dikkat çeken bir başka nokta. Bu da yazarların güncel sanat tarihi alıntılarında bu kişileri birer ‘kahraman’ olarak belirlediğini gösteriyor.” (Özpınar, 2012: 174-175).

<sup>256</sup> Erden Kosova’nın 90’ları etkileyen olaylarla ilgili şunları söylemiştir: “Berlin Duvarı’na vurulan çekiçlerin sarsıntısı dünyanın dört köşesindeki sinir uçlarına ulaşır yeni fay hatları yaratırken, milliyetçiliğin ve militarizmin yanında Soğuk Savaş paradigması tarafından da oluşturulan Türkiye’deki çatkıdan çatırtı sesleri gelmeye başlamıştı. Bir yandan 12 Eylül cuntasının devlet mekanizması içindeki varlığının arka plana çekilmesini (Cumhurbaşkanlığı’nın Evren’den Özal’a geçişi de 1989 yılına denk geliyor) takiben siyaset ve gündelik yaşamda rahatlama ve hareketlenme çabaları ortaya çıkıyor, diğer yandan da derin dondurucuda tutulan meselelerin yavaş yavaş erimeye başlamasıyla birlikte şok sancılar yaşanıyordu. Öğrenci hareketindeki canlanış ile Mehmet Ağar tayfasının faaliyetleri, devletin TV ve radyodaki tekelinin sona ermesiyle Kürt coğrafyasındaki çatışmanın iç savaş boyutuna yükselmesi, metropollerdeki gençlik alt kültürlerinin genişlemesiyle İslami hareketin kazandığı siyasi mevziler aynı yoğun on yıl içinde deneyimleniyordu (Kosova, 2012: 32).

yaşanan kentsel ve insani sorunlar... Bugün tartışılmış ve raflara yerleştirilmiş birçok konunun henüz dokunulmaz tabular olarak algılandığı, sert reaksiyonlara maruz kaldığı 90'lı yılların sert atmosferinde kapalı tutulanları açmaya çalışmanın, süreklilikleri/kopuşları ve benzerlikleri/farkları görünür kılmamanın, kışkırtmanın zeminlerinden biri olarak işledi güncel sanat. Bu ağır gündemin yanı sıra hafifleyebilmenin, mizahın, sanat sirküasyonu içinde bulunan çevresel konumu alaya almanın, cinsellikte cüretkârlığa uzanabilmenin, bazı durumlarda sinkaf çekebiliyor olmanın dilini de kullanmaya çalıştı bu alan.”

Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle<sup>257</sup>, Türkiye'de 1980 darbesinin kültürel programının kurumsallaşması birbirine denk düşmektedir. 1980 sonrasında hız kazanan küreselleşme politikalarına Türkiye, Özal hükümeti ile başlayan dışa açılma girişimleriyle eklemlenmiş<sup>258</sup>, ulus-devletlerin yerine bölgesel metropollerin

<sup>257</sup> Julian Stallabrass, Soğuk Savaş ve sonrası dönemin sanat üzerine etkileri ile ilgili şu bilgileri paylaşmıştır: “1989 yılı ve sonrasında yaşanan küresel olaylar –Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, Sovyetler Birliği'nin dağılması, küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin'in kısmen kapitalist ekonomiye dönüşmesi- sanat dünyasının karakterini de temelden değiştirdi. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sanatın başkenti Paris'ten New York'a taşınırken, sanat dünyası Soğuk Savaş'ın Doğu-Batı bölünmesi temelinde yapılmıştı. Her iki bloktaki devlet destekli yüksek sanat birbirinin negatif kopyasıydı: Doğu'daki sanat belli bir ideolojiye uymak, onu temsil etmek ve toplumsal amaçlara hizmet etmek zorunda olduğuna göre, Batı'daki sanat kesinlikle bu tür yüklenimlerden arındırılmış olmalı ve hiçbir amaca hizmet etmesi beklenmemeliydi. Doğu'nun sanatı insanlığın, özellikle sosyalist İnsan'ın başarılarını yüceltiyorsa, o zaman Batı sanatı insanlığın yeteneklerinin sınırlarına, başarısızlıklarına ve zalimliklerine odaklanmalıydı (yine de sanatın, tam da bu kötülükleri açığa çıkarma çabasıyla, insanlık için iyi bir şeyler başarabileceği umudunu hep koruyarak). Bu kesin karşıtlığın (Glastnost sırasında yavaş yavaş ve Doğu Bloku rejimlerinin çöküşüyle hızlanarak) zayıflamasının ve kapitalizmin tantanalı zaferinin (ABD'nin tek süper güç olduğu 'yeni dünya düzeni'nin kuruluşunun) ardından, sanat dünyası süratle yeniden yapılanma sürecine girdi... Dünyanın dört bir yanını sanat etkinlikleri sardı; farklı ulusal, etnik ve kültürel kimlikler taşıyan ve Batı'nın uzun yıllardır göz ardı ettiği pek çok sanatçı, eleştirmenlerin onayını aldı ve ticarî başarı kazandı.” (Stallabrass, 2013: 19-20).

<sup>258</sup> Küreselleşme ve Türkiye'deki gelişmeler arasındaki ilişkiyi Ali Akay şu şekilde açıklamaktadır: “1980'li yıllardan itibaren ele alınan bir kavram olarak globalisasyon, postmodern durum ile birlikte düşünülen bir kavram gibi gözükmektedir. Dünya pazarının tek boyutlu, bir kutuplu olmaya başladığı dönem olarak telaffuz edilen yıllar, artık daha ziyade Doğu Bloku veya Sovyetler Birliği ya da Varşova Paktı kavramları ile birlikte; onların arasından kullanılmaya başlandı. Her ne kadar Dünya Bankası ve I.M.F. gibi ekonomi ve finans kuruluşları dünya çapında ve yörüngesinde (orbi) çalışmakta olsalar da o dönemde “Tarihin Sonu” kavramından söz etmek hâlâ kimsenin aklına gelmiyordu. Türkiye, komünizm ve irtica korkusu içinde 12 Eylül Darbe'sini o senede yapmıştı ve de Özal'la başlayan 24 Ocak kararları olarak tarihe geçen ve liberal ekonominin uluslararası finans çevreleriyle olan bağlarının kurulmaya başlayacağı, ulusaşırı sermayenin Türkiye'de cirit atmaya başlarken toplumsal olarak sınıflar arası dengelerin erozyona uğrayacağı ve bunun kültürel dönüşümünün de özellikle on yıl sonra yaşanacağı bir dönem de henüz başlamaktaydı. Urbi, yani şehir ekonomisinin merkezinde işleyecek olan ekonomi politika ve kültürel formasyonlardaki yenilenme hareketlerini düşünmeye henüz başlamamıştı bile. Yörüngeye oturtulmaya çalışılan bu ekonomi-politika bir darbe sonrasını beklemek zorunda kaldı: Özal'ın ANAP ile iktidara gelişiyle

yükselmesi İstanbul'u, özellikle Balkanlar'da önemli bir cazibe merkezi durumuna getirmiştir. Bu durum sadece Türkiye ile sınırlı kalmamış ve diğer çevre ülkelerde de kendisini göstermiştir. Dünyada 1990 sonrasında düzenlenen festival ve bienallerde görülen artış, küreselleşmenin<sup>259</sup> çevre ülkelere yayılmasının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır (Can, 2011).<sup>260</sup>

Levent Çalikoğlu (2008: 7-8) bu gelişmeler ile sanat ortamı arasındaki ilişkiyi şu sözleri ile anlatmaktadır:

“Bu süreç, hem sanatsal kreatif bir içerik olarak beslendiği hem de tiksiniyerek reddettiği 1980 darbesi sonrasında ortaya çıkan Özalcı serbest piyasa ekonomisinin aşırı tüketim kültürünün yanı başında belirdi. Doğu-Batı kültürel ve politik çelişkinin sembolü olan Berlin Duvarı'nın yıkılmasının yarattığı sarsıntıdan etkilendi. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1977 yılında başlattığı ‘Sanat Bayramı’ kapsamındaki ‘Yeni Eğilimler’, 1980 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yönetimi ve Müze derneğinin ortak girişimleri ile başlatılan ‘Günümüz Sanatçıları Sergisi’, 1984 yılında 12. İstanbul Festivali'nde yer alan ‘Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit’ ve 1989-1992 yılları arasında sanatçı inisiyatifi olarak gelişen A B C D sergilerinin

---

Türkiye liberal ekonomiye ve faiz politikalarına girmeye yeni yeni başlayacaktı. Dilimize globalizasyon/küreselleşme adıyla girecek olan kavramın hareketi bu şekilde kendisini göstermeye başlamıştı.” (Akay, 2005: 15-16).

<sup>259</sup> Marius Babias, küreselleşme ile birlikte sanata bakışta da değişimler görülmeye başlanmıştır. Ona göre: “Küreselleşme süreci içinde sanata gündelik hayatın süslenmesi ve görsel anlamda sömürgeleştirilmesi rolü verildi. Sanatsal ve kültürel faaliyet ve kurumlar – resmi, tüzel veya özel olmaları fark etmez- sivil toplumun Pazar demokrasisi ve politik ekonomide baskın çıkan kesitin bir parçasıdır. Bu yüzden onlar bu hegemonyanın gelişimine dahildir. Mesela 90'lı yıllarda sanatçılar tarafından düzenlenen sergi ve projelerin şehir ve şehircilik kavramlarını eleştirmeleri sonucunda bu konular politik anlamda araçsallaşmış kent pazarlama stratejileri tarafından tüketilmiştir. Ardından da sömürge-sonrası küreselleşme mantığı içinde son yıllarda yeni politik etkinlik alanlarına geçtiler. Bu politik alanlar yanıltıcıdır; çünkü sadece kimlik farklılaşması üreten periferideki bienal enflasyonu tarafından üretilmiştir. Dahası, her zaman küreselleşmiş kültürel ekonomi içinde tüketime açılarak ya da kendini vurgulayan boş bir jest olarak hizaya sokulabilirler (Babias, 2005: 279).

<sup>260</sup> Sibel Yardımcı'ya (2005: 23-24) göre 1990 sonrasında kültür dünyasının dikkatini Batı kaydırmasıyla, Avrupa dışında kentlerde benzer sergiler düzenlenmeye başlamıştır. Batının ilham kaynağı olarak Batı dışına yönelmesi ilk kez gerçekleşmiyor olsa da bu kez farklı olan; “Dünya kamuoyunun dikkatini çekmek isteyen Batı dışı sanatın, bölgesel merkezlerde benzer etkinlikler gerçekleştirme çabası. Bu etkinlikler genellikle çağdaş sanatı sergilemenin ötesinde farklı ekonomik ve siyasî amaçlara hizmet etmeyi amaçlar. Benzer etkinliklerin uluslararası kamuoyunun ilgisini çekebilecek yıldız küratörlere teslim edilmeleri de genellikle bu ekonomik ve siyasî beklentilerden kaynaklanır. Ancak yine bu nedenle, temel aldıkları model, yerleşik değerlere zemin teşkil eden Batı kanonuna sadıktır. Dolayısıyla, kendi coğrafya, kültür ve sanatlarına bakışları da bu kanonun etkisi altında kalır.”

etkisiyle ortaya çıkan ve ilki 1987 yılında gerçekleştirilen İstanbul Bienali'nin çoğulcu, demokratik yapısından beslendi. Farklı kültürel deneyimlere zemin aralayan, ulus-kimlik temsiliyet arketiplerini bozan bu çoğulcu yapı, aynı zamanda küreselleşmenin getirdiği yeni tip yaşam ve düşünce yapısından da dalgalar buldu. Bu hareket, yerleşik kurulu düzen ve onu temsil eden tüm ilişki biçimlerinde kırılma yaratmakla kalmadı, aynı zamanda 'şimdi-şu an olan' ile kökü geçmişe uzanan modernist eğilimler arasında da bir gerilim yarattı. Etkilerini 2000'li yıllarda iyiden iyiye hissettiğimiz çoğulcu yapının doğum anı, kendi içinde ciddi çelişkiler ve sancılı dönüşümün izlerini taşımakta. Özetle 1980'lerin sonlarına doğru beliren ve 1990'larda iyiden iyiye kesinlik kazanan, sanat-kültür-politika sahnesinde yaşanan dönüşüm, üçlü bir sarmal hareket olarak kendini doğurmakta ve bugüne akmakta. Bugün pek çok sanatçının düşünce yapısını ve üretim biçimini bu süreçte beliren düşünce ikliminin değiştirdiğini söylemek mümkün.”

Küreselleşme<sup>261</sup>, yerellik<sup>262</sup>, postmodernizm<sup>263</sup>, uluslararası toplum, çokkültürlülük, serbest piyasa ekonomisi, sanatın uluslararası dolaşımı, merkez-

---

<sup>261</sup> Hasan Bülent Kahraman'a (2005: 174-175) göre: “1990'larda artık bir modern sanattan söz etmenin mümkün olup olmadığı başlı başına bir sorundur. Gerek yapılan işin niteliği gerekse beslenme kaynakları bütüncül bir değişim göstermiştir. Çünkü, 1990'ların arkasında hem 1980'lerin çıkışları vardır hem de bunlar yepyeni bir zihinsel oluşumla iç içe geçmiştir. Bu, 1980'lerde başlayan sanatın yeniden siyasallaşması olarak tanımlanabilecek sürecin de arkasını dayadığı küreselleşmedir. Küreselleşme, bütün bir kapitalist dönemin hem en önemli kırılma hem de en önemli eklemleme dönemidir. Yerleşik sistemik kurumlaşmanın ve onu hazırlayan mantığın eleştirisi en üst noktaya bu dönemde ulaşmıştır. Özellikle Soğuk Savaş dönemini belirleyen anlayış ve kurumlar bu dönemde yeni bir yapılanmaya tabi tutulmuştur. İkincisi, bu dönem yeni bir demokrasi anlayışının oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bu demokrasi anlayışıyla beraber, bu dönemde Platonik Batı metafiziğinin de sonuna geldiği vurgulanmalıdır. Daha Aristotelesçi bir anlayış en geniş boyutlarıyla kendisini ifade eden bir yercilleşmeyle (secularism) bu dönemde ortaya çıkmıştır. Böylesi bir dönemin, 'nesnel olmayan sana' (non-objective art) türü bir sanatsal ifadeye daha geniş olanaklar tanınması son derece güçlü. Nitekim öyle olmuştur ve bu dönemde hem Kant estetiğinin ciddi bir sarsıntı geçirmesi hem de Duchamp anlayışının dönüştürülmesi sanatın en önemli çıkışları arasındadır.

Küreselleşmeyle birlikte somutlaşan ırkçılık, ayrımcılık, yoksulluk karşıtı politikalar sanatın da ifade alanı içine soktuğu kavramlar olmuştur.”

<sup>262</sup> Pierre Bourdieu, yerellik ve güncel sanat ile ilgili olarak şu yorumu yapmıştır: “Artık dünyanın her yerinde aynı etkiye sahip olabilecek evrensel işlere değil, içerik olarak yereli işleyen, lokal etkiye sahip olan yapıtlara ihtiyaç var.” (Seçkin, 2005: 52).

Arif Dirlik, küreselleşme, yer ve yerellekle ilgili olarak şu yorumu yapmaktadır: “Küreselleşme, en son raundunun en önemli ve belki de ironik ürünlerinden biri, yer bilincini görünür hale getirmek, zenginleştirmek ve teşvik etmek olmuştur. Kendini küreselleştirmenin yegane koşulu olan sermaye, üretmek ve pazarlamak için kendini 'yerleştirmeye' mecbur kalmış, gerçek veya hayali yerel farklılıklara bir yanıt olarak değişik adlar ve kisveler altında ulus-ötesi şirketlerle görünür hale gelmiştir. Aynı faaliyetlerin köklerinden söktüğü ve dönüşüme uğrattığı halklar, geçim peşinde dünyayı arşınlamaya mecbur kalarak yer ile geçinme arasındaki bağlantıyı daha da keskin biçimde

kenar ilişkisi gibi konular dönemin ruhuna uygun olarak, her alanda olduğu gibi, sanat ve kültür alanında da tartışılmaya başlanmış ve hakim olan hız ve değişim ile birlikte, bu tartışmalar Türkiye’de de etki uyandırmıştır (Turay, 1995: 602).

Değişimlerin izini değişen sanatsal üretimden hareketle paralellikler kurarak takip edebiliriz. Süreyya Evren, Beral Madra küratörlüğünde Karşı Sanat Çalışmaları mekânında gerçekleştirilen “Bir Bilanço: ‘80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi” sergisi için yazdığı yazısında şu tespiti yapmaktadır:

---

fark etmeye başlamışlardır. Hareket halinde olan bir küresel elite her geçen gün daha da derin bir sefalete, yoksulluğa umutsuzluğa ve belirsizliğe sürüklenen, büyük çoğunluğu hâlâ daha durağan bir nüfus arasında keskinleşen sınıfsal farklılık, sanki yerleri savunma ve onarma çağrısı yapmaktadır. Aynı çağrıyı, yerel kalkınmayı finanse etmek ve mega-kentlerin devasa kentleşme projelerine parasal kaynak yaratmak için milyonlarca insan (büyük bir kısmı Çin Halk Cumhuriyeti’nde de görüldüğü üzere), kırsal bölgelerin yok edilmesine neden olduğu için kronik gıda kıtlığı yaşarken, yakınlaşmakta olan tarımsal kriz de yapmaktadır.” (Dirlik, 2012: 169-170).

<sup>263</sup> Luc Ferry, postmodernizmle ilgili şunları aktarmaktadır: “Öyle görünüyor ki terim ilk defa altmışlı yıllarda, bazı Amerikalı edebiyat eleştirmenleri tarafından erken modernizmle, özellikle de Joyce’la kopmayı amaçlayan kurgusal yapıtları –ki bu konuda model oluşturan kişi William Burroughs’dur- isimlendirmek için ortaya çıkmış. Terim Ihab Hassan’ın *Oprheus’un Parçalanması: Postmodern Bir Edebiyata Doğru* adlı yapıtında da aynı anlamda kullanılıyor. Bu yeni kopuşun avangardizmin sorgulanmasının değil, derinleştirilmesinin peşinde olduğunu da görmek gerekiyor: -kavramı gerçek mânâda popüler kılacak olan- İngiliz çevirmen Charles Jencks’in işaret ettiği gibi postmodern, sofistike kuramcılar için aslında ‘ultra modernizme’ yakın düşen, yenilik için yenilik arayışını ifade eder.” (Ferry, 2012: 323-324).

Terry Eagleton’a (2011: 10) göre ise “Postmodernizm, bir çağ değişikliği yaratan bu değişimi ‘yüksek’ kültür ile ‘popüler’ kültür arasındaki sınırların yanı sıra sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştıran derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, özdüşünümsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az veya çok yansıtan bir kültürel üsluptur.”

Krishan Kumar, şu tanımları aktarmaktadır, “Daniel Bell, post-modernizmi kitlesel tüketim çağında kapitalizm kültürünün (anti-burjuva, muhasım kültürün) parçası olarak görür, Ernest Mandel’in ‘geç kapitalizm’ açıklamasına dayanan Frederic Jameson’a göre post-modernizm ‘geç kapitalizmin kültürel mantığı’dır. Post-modernizmin ‘tam anlamıyla kültürel’ olduğunu, ‘kültürel bir paradigma’ olduğunu düşünen Scott Lash, post-modernizmi bir şeylerin ‘mantığı’ olarak görme düşüncesine karşı çıkar ve post-modernizm ile ‘önemli ölçüde sanayi sonrası hale gelmiş bir kapitalist ekonomi’ arasındaki ‘uzlaşabilirlik ilişkisi’nden söz eder (Kumar, 2010: 139).

Postmodernite kavramının Türkiye’de kullanımı üzerine Ali Akay şunları söylemiştir: “Bu modernizm ve postmodernizm tartışması edebiyat dünyasında ne zaman ele alınmaya başladı bilmiyorum ama zannediyorum Türkiye’de biz 1990’lı yılların başında, konuşmaya başladık. Türkiye’de belki de çok kuvvetli bir pozitivist geleneğin getirmiş olduğu bir veriyle; sosyolojik düşünce vesilesiyle bu tartışmalar, -belki de bu post ve bu post ön ekinin bir sonrayı belirlemesi bakımından- hep bir zamansallık gösterisi olarak karşımıza çıktı. Yani bir sonradanlık hali. Hep modernizm-sonrası gibi düşünüldü. Ama tabii pozitivism deyince bizim bu geleneği ödünç aldığımız Fransız dünyasından gelen bir alışkanlıktan da bahsedebiliriz, nitekim orada da aslında modernizm sonrası diye düşünüldü. Ta ki –belki terimin kendisini ilk kullanan olmasa bile- bu tartışmayı öncelikle Fransa’da sonra da tüm dünyada başlatan Jean François Lyotard’a kadar. Fransız filozof ‘Postmodern Durum’ (Minuit 1979 ve Türkçe’si, Ara yay.) ve Çocuklara İzah Olarak Postmodernizm (Postmodernizm Explique aux Enfants, 1984 Galilée Yay.) adlı kitapların açmış olduğu tartışma sonrasında, 1986 yılında ‘Moderniteyi Yeniden Yazmak’ (L’Inhumain içinde, debat-Galilée 1988) makalesinde bu konuyu, -modernizm ve postmodernizm konusunu-, başka bir açıdan ele almayı denedi ki bence bu makale önemli bir makaledir; çünkü, ilerleme, yeniye geçme konusunda bize başka türlü bir bakış sağlayacak bir metindir.” (Akay, 2005: 29-30).



“...‘postmodern kırılma’ tabii esas kuvvetini 90’ların ilk yıllarında bulmuştu. Yani galiba 80’ler için ‘postmodern parlamalar’ veya ‘postmodern aralık’ gibi imleme özelliklerini öne çıkartıp şuna bakmak gerek: 80’lerin sonlarındaki kırılma fikri 90’ların başlarında ve ortalarında aslında 80’leri de cephe sayarak ve hiç uzlaşmayarak ve pek eklemlenmeyerek realize olmuştu. İlginç olan, 90’ların ilk yıllarında şimdi post teoriler denilen teorilere bir tür ‘aydınlanma’ açlığıyla, teorik dönüşüm havasıyla kucak açılmış olması, ülke çapında bir kültürel okuma, tartışma ve farklı üretme atmosferinin ciddi siyasallaşmalarla, siyasal zeminin tepe yapmasıyla uzaktan ya da yakından, ama mutlak bir ilişkisellik zemininde ilerlemesiydi. Nitekim 90’ların ikinci yarısında aşama aşama ülkenin dönüştürücü potansiyeli düşer, siyasi güçleri zayıflar, daha iyi bir dünyanın değil daha iyi bir adımın bile aşağıdan emekle kurulamayacağına dair bir kamusal yılgınlık hissi her şeyin AB başvurularıyla ancak dolaylı olarak kazanılabildiği garip de bir özgürleşme erki devretme ortamı doğunca 80 sonlarının ve 90 başlarının postmodern kırılması üretebildiği sol-postmodern sanatı dallandıramadı, sağ-postmodern piyasanın ve ortodoks yerelliğin karşılıklı beslemeleri büyümeleri karşısında meydana talip olmaktan çıktı ve ara sokaklarda çalışmaya başladı... 90’lı yılların başlarında sanat ortamı nasıl birbirine bakmaz iki kampa ayrıldı (halen de süren, kaba terimlerle, tuval resmi-çağdaş sanat kamplaşması), nasıl oldu ve ne oldu da 90’larda ciddi bir kırılma yaşandı? Madra-Karşı’nın sergisi işte bu sorunun önemli bir parçası olan ‘peki öncesindeki ayrışma gelenekleri nelerdi, zemin neydi, neler olup bitmişti’ sorusunu kovalıyor. Tabii birbirini izleyen her şey birbirinden doğar demek yanılığılı bir gelenekçilik olurdu. Öte yandan 90’lardaki kırılma her ne kadar uzlaşmaz idiyse de o dönemin yeni sanatçıları bu dönemin yeni sanatçılarıyla ve yeni şairleriyle/yazarlarıyla karşılaştırıldığında çok daha fazla kendilerine kalan mirasla, emek vermişlerle, yaptıklarının öncesiyle ilgiliydiler. Bu, sanılanın aksine, uyumsuzluğu pekiştiriyor, güçlendiriyordu.” (Evren, 2007: 26-27)

Hasan Bülent Kahraman'a (2005: 191) göre 1960-1980 yılları arasında varolan çağdaş sanat<sup>264</sup> ile 1980 sonrası ve 1990'larda kendisini gösteren çağdaş sanat arasında en temel fark "kaynak" farkı olarak karşımıza çıkmaktadır.

<sup>264</sup> "Çağdaş" mı, "güncel" mi kullanılmalı konusundaki tartışmaları detaylı olarak ele almadan genel görünümü şu şekilde özetlemek mümkündür:

Ali Akay (Küratör): Çağdaş sanat II. Dünya Savaşı sonrasında özellikle 1960'larda Pop Art döneminde kullanılmaya başlanan bir tanımdı. Sanatı 19. yüzyılda başlayan modern sanatlardan ayırmaktaydı. Güncel sanat ise 'art actuel' anlamında kullanılmakta ve şimdiki zaman içinde kullanılan malzemelerle yeni bir estetik rejimine gönderme yapmaktadır. Çağdaş sanatlardaki anlam ve işaret merkezli imaj kullanımına karşı güncel sanat imajları birbiri arkasına sıralayarak imajın yüzeyindeki söylenen ve görüneni aynı anda gösterir. Bu tanım Türkiye'de özel bir yere sahip olarak yeniden kullanılmaktadır ve 'contemporary' yani 'çağdaş' anlamına karşılık verilmektedir de. Bu şekilde ideolojik bir projenin parçası olan çağdaşlaşma projesinin dışında güncel sanat olarak kullanımı bu yapıyı bozmaktadır. İdeolojiden arındırılmaya çalışılmaktadır. Bu kullanım sanatı bürokratik devlet merkezli olmaktan çıkarıp daha seküler bir kamusal alana taşımaktadır.

Adnan Yıldız (Küratör): Beni sanatın başına takılan eklerden ziyade, daha çok sanatın dahil olduğu yeni bağlamlar ve yeni disiplinler ilgilendiriyor. Tanım olarak 'güncel fizik' ya da 'çağdaş matematikle' ne kadar ilgiliysen, güncel/çağdaş sanatla da o kadar ilgiliyim. Ama 'çağdaş' derken sanata konmak istenen ideolojik şapka beni irkiltiyor, 'contemporary'nin illa bir karşılığı olacaksa, güncel olsun ki; sanat bugünüme, giderek kayganlaşan siyasi zemine ve gündelik-politik olana daha çok entegre olsun; en azından siyaseten doğru bir gramer olarak.

Övül Durmuşoğlu (Küratör): Mesele aslında Türkçe'de 'modern' ve 'contemporary' karşılığının aynı kelimeyle ifade edilmesinden kaynaklanıyor. Bu doğrudan modernlik deneyimimiz üzerine kafa karışıklığımıza işaret ediyor bence. Bugünün sanat üretimi için 'güncel sanat' kullanılmalı, çünkü meselesini günün kendisinden alıyor, günün bilgisini farklı metotlarla yeniden üretiyor, güne birlikte güncelleniyor.

Beral Madra (Küratör): İngilizceden gelen 'Comtemporary art'ın bizde tam sözcük karşılığı 'hemzaman'. Bu durumda 'hemzaman sanat' dememiz gerekiyor. Bunun yerine güncel ve çağdaş kullanıldı. Bu kayma anlam kaymasına neden oluyor. 'Hemzaman' dediğimizde bizim yaşadığımız zaman içinde tanık olduğumuz sanat anlamına geliyor. Günümüzdeki düşünceyle birlikte giden sanat. Fakat 'güncel sanat' günümüze ait demek ve içinde geçicilik çağrışımı var. Bugün var, yarın yok. Çağdaş deyince işin sınırları genişliyor. 21. yüzyıla girdiğimizde bu yılın sanatı mı, yoksa 20. yüzyılın sanatı mı? Bizde çelişkili bir terim kullanımı var. Keşke 'hemzaman sanat' yerleşmiş olsaydı.

Levent Çalikoğlu (Küratör): Güncel sanat, şimdi, şu an, kendi zamanına dokunan, hızlı tepkiler veren, kendi zamanının sosyo-politik problemlerini açık bir anlatım ve temsiliyet olarak görünür kılan ve tepkisel bir tavırdan güç alan her türlü alternatif ifade tarzı olarak işlev görüyor. Çağdaş sanat ise modernizm ve geç modernizme ait sorunlar üzerine düşünen, sanatın tekrar eden imaj değil, dönüştürülen bir imge olduğuna inanan bir sanat izlenimi doğuruyor. Ya da bizde kullanıldığı şekliyle böyle bir ayırım öngörülüyor. Ben bu ayırımın kolaycı ve klişeleri çoğaltmak isteyen bir bakıştan kaynaklandığını düşünüyorum. Güncel sanat özellikle politik olduğunu ve üslup sorununa odaklanmadan dünya sorunları hakkında konuşmaya kalkıştığını söylese de pek çok çağdaş sanatçının içinde de aynı problemler mevcut. Her iki duruma uygun işler ve sanatçılar mevcut olsa da bu tip bir ayırımın, hiyerarşileri belirginleştirmek, çağdaşı küçümseyip günceli övmek adına istismar edildiğini düşünüyorum. Şimdinin kolaycılığı ve 'ben yaptım oldumculuğu' sıkıcı olabildiği gibi, çağdaş sanatın sırf kendine gönderimli sanat anlayışı da bugünün dünyasında inanılmaz anlamsız kaçabiliyor. Dolayısıyla bu tip bir ayırım bence sadece pratik bir ihtiyaçtan kaynaklanıyor, yoksa iyi sanat ve sanatçıyı zaten bu iki kelimenin sınırlarına hapsedmek olanaksız.

Ömer Uluç (Sanatçı): Tırnakçileşmiş ve nesnelleşmiş olarak 'Güncel Sanat' diye bir şeyi hiç duymadım. Dışarıdaki dostlarıma sordum, onlar da bilmiyorlar. 'Ne iyi, nerelere gelmişsiniz' diyorlar. Bence bu kavram Türkiye'de, bizde imal edildi. Diyelim ki Fransızcada 'la mode actuelle', İngilizcede 'art today' denebilir. Bunlar 'güncel sanat'ın dayatmacı iddiasını taşımayan, gündelik kullanımda olan terimler. 'Contemporary', "Contemporain'ın karşılığı ise 'Çağdaş'... 'Güncel' dendiğinde son kullanma tarihini sormak gerekiyor. Çünkü bakarsınız kullanılmaz bir hale gelmiştir. Bu arada ne video, ne enstalasyon, ne resim, ne şu ne bu, hiçbirine karşı değilim. Ne de bir estetik ideologyum... Bunların hepsinde pek çok, pek çok kötü işler yapıldı. Ancak ne yazık ki kültürler piramitler gibidir. Gerçekten önemli işler piramidin tepesine doğru giderek azalır. Günümüz de kötü çağdaşlıklarla dolu... Bence

Daha çok postyapısalcı ve yapısökümcü bir kökenden bahsedilebilecek olan 1960-1980 döneminde kimlik, cinsiyet, öteki, coğrafya gibi kavramları kullanan sanatı, postmoderni bir yöntem bilim olarak kullanan sanat olarak görmek dönemi ele almada kendisine yer bulmuş bir bakış açısı olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>265</sup>

1990’larda ise bu postyapısalcı ve yapısökümcü etkilenme yerini “küreselleşme” kavramına ve etkilerine bırakmıştır. Bu kavram, yerellik, evrensellik, ulus devletlerin çöküşü gibi kavramları beraberinde getirmiştir. Küreselleşmenin, “kimlik ve milliyetçilik” kavramlarıyla olan ilişkisi diğer birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da kendisini göstermiştir.<sup>266</sup>

1970’lerden itibaren görülen sosyo-ekonomik ve sanatsal değişimlerin ve getirilen kavramların etkileri, bir yandan 1989 Berlin Duvarı’nın yıkılması ile birlikte ortaya çıkan modernist yaklaşımların değişimi<sup>267</sup>, 1990’larla birlikte bunlara

---

burada kültürel globalleşmenin etkisi büyük. Dertleri herkesi aynı kalıba, hizaya sokmak, düzenlemek... Ayrıca ben 'çağdaş' diye, mağara, Mısır, Afrika, Uzakdoğu, Doğu, Gotik vs. vs. sanatları içinde ışığını koruyan, radyum diyeceğim o özel ışığı koruyan işlere diyorum. Bence bu ışık, bu radyum yalnızca sanatta değil, doğanın derinliklerinde de var. Bu gittikçe görülecek. Yeryüzünün mucizesi de budur.

Mehmet Güteryüz (Sanatçı): Bu iki tabir ucu başı belirsiz bir hal aldı. Güncel sanatla, çağdaş sanat iç içe kavramlar. Güncel sanatı özenle ayırma yaklaşımında başlangıç noktaları son derece kaba kesimlerle ayrılıyor. Ben bu ayrımın sağlıklı olduğu kanısında değilim. Şöyle bir sınıflandırma yapılıyor. Güncel sanat en önde ve en avangard soruları soran bir yaklaşım gibi gösteriliyor. Amaç birazcık da yer edinme sorunu. Güncel sanat şu anlamda kendini ayırıyor. Bugün güncel sanatın bütün dayanakları bence daha geride kaldı. Bu ayrımları kesin ayırmak imkânı yok (Yazıcı, 21.10.2007).

<sup>265</sup> Hasan Bülent Kahraman, bu dönemin sanatı ile ilgili olarak şu tespitleri eklemektedir: “Bu dönemde üretilen sanat modernitenin ‘steril’ dokusunu yırtarak onun dışına çıkmış ve yeniden ‘sokağa’ dönmüştür. Özellikle 1990’larda üretilen işlerin önemli bölümü ‘sokak’ kavramını en geniş anlamda siyaset olarak algılamıştır. Eleştirel, yorumsamacı, tepkici yanı bu nedenledir. O arada özellikle ‘AIDS sonrası sanat’ bu gelişmeleri derinden etkilemiştir. Sanatın yapısökümcü politikalar etrafında ortaya çıkan beden, kimlik, bellek gibi gerçeklik düzlemleriyle iç içe geçmesi de bu döneme tekabül eder. Ayrıca sanatın ırkçılığa, yoksulluğa, eşitsizliğe karşı tepkisiyle de gene bu dönemde karşılaşılır. Bu da melezleşme döneminin ve kısmen de küreselleşmenin getirdiği yerelliğe dönüş anlayışının antropolojik düzeyini ve hatta sınırlılığını aşmıştır.” (Kahraman, 2005: 180).

<sup>266</sup> Perry Anderson’a (2009: 145) göre: “Aristokrasinin ortadan kalkması, burjuvazinin yok olması, işçi sınıfının kendine olan güvenini ve kimliğini yitirmesi, sanat pratiğinin desteklerini ve hedeflerini çok temel açılardan değiştirmiştir. Bu, alternatif hedef kitlelerin ortadan kalktığı anlamına gelmez. Postmodern dönemde yeni muhalif kimlik alanları ortaya çıkmıştır: Toplumsal cinsiyet, ırk, çevre, cinsel yönelim, bölge ya da kıta farkları. Ama bütün bunlar, bugüne kadar daha zayıf bir muhalefet dizisi oluşturmuştur.

<sup>267</sup> John Rajchman, “küresel” olan ile sanat arasında (özellikle çağdaş sanatın yazımı üzerinden) şöyle bir ilişki kurmaktadır; “Bir tarafta, çeşitli biçimler altında, ‘eski kafalı modernistler’ denebilecek kişiler var: Mecra-sonrası durum analizini kuşanmış, eski bildik savaşa devam eden, yeni küresel sanatta bile ‘modernizmler’in izini süren Rosalind Krauss bu grubun tipik örneği. Bu bakış açısından, yeni sanat üretiminin küresel çerçevesi ve çağdaş zamanı (ilk defa Broodthaers’in bize gösterdiği, gösterenin veya kültür endüstrisinin toptan zafer hikâyesi hariç), ‘1900’den beri sanat’ sanat şeklindeki temel hikâyede herhangi bir değişikliği veya düzeltmeyi gerektirmez; sadece yeni bir

ideolojilerin sonu tartışmalarının eklenmesi, çokkültürlülük, çoğulculuk, kimlik ve milliyetçilik<sup>268</sup> artan bir tartışmaya neden olmuştur.

Bu değişimlere ek olan bir diğer değişim ise 1980'lerde kapalı olan bir uzamın yerini, 1990'larla birlikte açık bir uzama bırakmasıdır. 1970 ve 1980'lerde dilin, doğrudan kavramsal sanat içerisinde kullanıldığı görülürken, 1990'larda, dilin kendisinden çok ifade ettiği anlam ve bu anlama içkin olan iktidar kavramı gündemde olmuştur (Kahraman, 2005: 198-202). Dönemin sanat ortamı<sup>269</sup> ile ilgili bazı temel özellikler şunlardır:

---

bölüm açmayı, belirli çağdaş sanatçılar eklemeyi, onları yeni bir bakışla hikâyeye ilave etmeyi gerektirir. Diğer tarafta ise bu tür tarihi tümünden reddetmekle kalmayan, çağdaş durumun artık böyle bir tarihi imkânsız kıldığını öne sürenler var. Mesela Hans Belting'e göre 1989, Alfred Barr'ın ve New York'taki başkalarının yeniden sınıflandırılıp düzenlendiği Avrupa avangardı hikâyelerinin hâkim olduğu 'dünya tarihi'nin sona erdiği, yerine yeni bir 'küresel' tarihe bıraktığı andır." (Rajchman, 2013: 32-33).

<sup>268</sup> Fred Halliday, 1990'lı yıllarda yeniden yükselen milliyetçiliği şu örneklerle açıklamaktadır: "Sovyetler Birliği'nin dağılması eski Sovyet Cumhuriyetleri'ndeki düzinelerce milliyetçiyi bağımsızlıklarını ilan etmeye teşvik etti. Ermeni ve Azeriler Dağlık-Karabağ'daki siyasal sınırları etnik sınırlarla eşleştirmek için savaştılar. Çeçen ayaklanmacılar Rusya'nın kendisiyle çatıştı. Sağcı Rus milliyetçileri ise ülkelerinin eski dominyonlarını kaybetmekten şikâyetçi oldular.

...Sırp, Hırvat ve Boşnak komşular bir zamanların Yugoslavya'sında birbirlerini öldürmeye başladılar. Daha barışçıl şekilde Çekoslavakya, Çek Cumhuriyeti ve Slovakya olarak ikiye ayrıldı. Qubec, Kanada'dan ayrılmasına yetecek oy oranına erişti. Norveçli seçmenler Avrupa Birliği üyeliğini reddederek milliyetçi hislerini gösterdiler... Amerikalı politikacılar göç veya Asya ile ticaret kardeşindeki sert tavırları ile milliyetçi yönlerini ispatlamak için birbirleri ile yarıştılar. Irak, eski Irak eyaletinin bir parçası olan Kuveyt'i, milletinin ayrılmaz bir parçası olduğunu savunarak işgal etti... Öte yandan Sudan'da kuzeyliler, güneyli ayrılıkçıları milli beraberlik adı altında öldürdüler." (Halliday, 2002: 2-3).

<sup>269</sup> Necmi Sönmez, Manifesta 2 Luxembourg'da edindiği izlenimlerden hareketle, Türkiye'deki genç sanatçıların üretimleri üzerinde de etkileri olacağını düşündüğü sanat alanındaki şu değişimlerin altını çizmiştir:

"1- Güncel yaşamın kuşatılması. Çağdaş sanatçılar projelerinde, işlerinde içinde yaşadıkları ortamı, güncel yaşamı büyüteç altına alarak, kimi kez soyutlamaya, kimi kez de birebir toplumsal, sosyal, politik olgulara gönderme yapıyorlar. Ancak 1960'lardan itibaren güncel sanat eğilimlerinde gözlemlenen bu özellik/ler, 1990'larda farklı bir karaktere bürünerek bir yandan kavramsal eğilimlere, öte yandan ise 'politik doğruluğa' dikkat eden bir konuma ulaştı.

2-İnteraktif/Otobiyografik Projeler: Kökleri yine 1960'lara dek uzanan bu özellik, izleyicinin katılımıyla şekillenen, tamamlanan, bir ucu açık, sonu kolaylıkla gelmeyen bir karaktere sahip. 'Otobiyografi' ister kurgusal, ister gerçek, ister sanatçının kendisine ya da başkasına ait olsun, 1990'larda sanatçılar tarafından yeniden tanımlanmaya başlandı. Çalışmalarını 'ben kimim' sorusuna yanıt bulma doğrultusunda yoğunlaştıran sanatçılar, bu sayede hem farklı coğrafyaları, hem de farklı politik/sosyal/ekonomik oluşumları gündeme getirmeyi başardılar. Bu sayede azınlıkların (yabancılar, kadınlar, eşcinseller vb.) kendini dile getirme, tanımlama olanakları arttı.

3- Film-video tekniklerinin olanaklarından yararlanılması. Beuys, Broodthearts başta olmak üzere birçok öncü sanatçı çalışmalarında bu teknikleri kullanmıştı. Ancak 1980'lerden itibaren 'film dili' çağdaş sanatçılar tarafından tekrar ele alınarak yeniden tanımlanmaya başlandı. Giderek enflasyona uğrayan salgın bir moda akım haline gelen bu tür teknikler, yeterli bir sorgulanma/düşünme işlevinde geçtikten sonra oldukça etkileyici bir görsel dile, imgelem dünyasına sahip olabiliyor. Manifesta'daki işlerin yarısına yakın bir bölümü video-film çalışmasıydı.

4- Resim sanatı ancak mekâna açıldığında, kendisini çevreleyen tuvalin dışına çıktığında ilginç olabiliyor. Resim olgusunun yeni açılımlara olanak vermesi, bence üzerinde durulması gereken bir

1. Disiplinlerarasılık, disiplinlerarasılık ve ilişkisellik: Dünya ve Türkiye sanat ortamında, disiplinlerarasılık, ilişkisellik ve artarak büyümeyi sürdüren bir “ağ toplumu”na doğru geçiş olduğu görülmektedir.<sup>270</sup> 1980’lerin monolitik, homojen ulus devlet beklentisi bu dönemde yerini politik, etnik, dinsel ve cinsel olarak daha çoğulcu bir yapıya bırakmaya başlamıştır.<sup>271</sup> Tekniğin gelişimine paralel olarak sermayenin, bilginin ve insanların dolaşım hızının arttığı bir dönemde<sup>272</sup> bilinen sınırlar ihlal edilmiş ve melezleşmenin arttığı bir süreç başlamıştır (Tüzünoğlu, 2007: 16).<sup>273</sup>

---

konu. Manifesta’da tek bir tuval resminin dahi olmaması şaşırtıcı değil bu yüzden. Resim yapmak, resim üzerine düşünmek en zor yaratı alanlarından biri haline geldi.

5- 1980’lerin başında tipik ‘Doğu Avrupa’ anlatım tarzından, Yeni Dışavurumcu Alman, İtalyan resminden, Fransız ya da Amerikan kavramsal sanatından söz etmek mümkündür. Ancak günümüzde bölgelere, kültürlere, uluslara özgü ‘yerel renklerden, olgulardan’ söz etmek mümkün gibi gözüküyor. Politik, ekonomik sınırlar varlıklarını korusa bile, Batı, Orta Avrupa’da üretilen çalışmalarla Kuzey, Güney, Doğu Avrupa’da üretilen işler arasında çok büyük farklılıklar gözüküyor. Küreselleşme çok eleştirilmesine rağmen etkisini beklenenden kısa süre içinde gösterdi. Bir Fransızın dünyaya bakış açısı, bir İsveçliden elbette farklı, ama 1990’larda üretilen işler hem teknik hem de kurgusal yaklaşımlar açısından büyük paralellikler gösteriyorlar. Manifesta’da da gösterilen Kutluğ Ataman’ın filminin, Danimarkalı Gitte Villesen’in, Litvanyalı Deimantas Narkevicius’un filmleriyle aynı çerçeveye içine konulabilecek pozisyona sahip olması, bu özelliği Manifesta bağlamında gündeme getiren birçok örnekten sadece biri.” (Sönmez, 2006: 247-248).

<sup>270</sup> Franco “Bifo” Berardi, “ağ” ile ilgili olarak şu yorumda bulunmuştur: “Yüzyılın son on yılında Ağ, dijital kapitalizmin uzun yayılımcı aşamasının temel payandası olarak ortaya çıktı. Milyonlarca Amerikalı ve Avrupalı para yatırma, hisse alma ve satma işlerini evlerinde yapmaya başladı. Tüm finans sistemi sıkı sıkıya bağlandı. Yine de halkın piyasaya dâhil olmasını fantastik bir biçimde hızlandıran Ağ, krizi de katlayan, medyatik ve finansal kontrol sisteminden kaçışı sağlayan etken haline geldi. Sürecin başka bir vechesinden de bahsetmek gerek. 1990’larda finans yatırımı döngüsüne kitlesel katılımdan kaynaklı olarak bilişsel üreticilerin örgütlenmesi süreci başlamıştı. Bilişsel işçiler deneyimlerini, bilgilerini ve yaratıcılıklarını vakfettiler ve borsa piyasasında girişimler yaratma yollarını buldular. Dotcom girişimcilik biçimleri, yıllar boyunca finans sermayenin ve hayli üretken bilişsel emeğin buluşma noktasını teşkil etti.” (Berardi, 2014: 97-98).

<sup>271</sup> Hasan Bülent Kahraman’a göre 1990’lı yılların tartışmaları “plural (çoğul) kültürler kavramıyla, plüralizm (çoğulculuk) kavramıyla multikültürel (çokkültürlü) oluşumlar ekseninde gelişen tartışmalardır. Yani bir kültürün kendi içinde birden çok ögeye sahip olmasıyla farklılaşması, o farklılaşmanın emperatif olarak kabul edilmesi, çoğulluklara sahip olan öğelerin bir arada bulunması dönemin hakim arayışıdır. Plural kültürler ile multikültürel yapılar arasındaki fark bu. 1990’ların ulus devletlerinin kendi içlerinde ve uluslararası platformlarda tartıştıkları buydu. Bunu kavrayacak ve bunu tartışacak yeni anlamlara ve yeni anlamlar inşa edecek modellere ihtiyaç vardı. İşte inter disiplinlerite bunun sonucu olarak ortaya çıktı (Çalikoğlu, 2008: 90).

<sup>272</sup> Eric Hobsbawm’a (2011: 74-75) göre küreselleşme, sadece bir ekonominin küresel hale gelmesi anlamının dışında değerlendirilmelidir. “Küreselleşme esas itibarıyla ekonomik engellerden çok teknik engellerin ortadan kaldırılmasına dayanır: Mesafe ve zaman engellerinin ortadan kaldırılmasına... Örneğin, dünyanın çevresi on beşinci yüzyılın sonunda deniz yoluyla kat edilmeden önce onu tek bir birim olarak düşünmek imkânsızdı. Aynı şekilde, İkinci Dünya Savaşı’nın bitmesinden bu yana ulaşım ve iletişimde yaşanan devrim niteliğindeki teknolojik ilerlemeler, ekonominin çoktandır gerçekleşmiş bulunan küreselleşme düzeylerine çıkmasına imkân vermiştir. Bunun başlangıç noktasını, metaların müthiş bir hızla yeryüzünün her yerine taşınması oluşturur.”

<sup>273</sup> Süreyya Evren, bu dönem Türkiye sanatını şu cümleler ile özetlemektedir: “1990’larda, eski anlayışların hâkimiyeti altındaki bir sanat ortamında tek tük gerçekleştirilen girişimlerin yerini daha güçlü hareketler aldı. Sanat ortamında kuşaklar arası hiyerarşi ortadan kalktı, genç kuşak usta-çırak ilişkilerinin dışında bir yerden devreye girdi, bağımsız kanallar kritik roller oynar pozisyona geldi. Akademik hiyerarşileri anlamsızlaştıran bir başka etmen de; farklı arka planlara sahip çeşitli

Dünyada görülen sosyopolitik, ekonomik, kültürel, sanatsal birikim, değişim ve gelişmelerin sanatsal üretim dilinin resim, heykel, mimari gibi kesin hatlarla birbirinden ayrılan disiplinler içinde ele alınmasını güçleştirdiğini söylemek mümkündür. Erden Kosova (2012: 27), bu sınırların flulaşması ve birbiri içine sızması ile ilgili şu tespitleri yapmıştır:

“Edebiyat geleneğinden ödünç alınan anlatı ve lirizm modelleri, sahne sanatlarının deneysel kanatlarıyla yaşanan melezlenmeler, sinemadan video çalışmalarına aktarılan kurgu yöntemleri ‘sanatlar’ arasında giderek daha geçirgen bir hale gelen etkileşimi örnekleyen unsurlardı. Bunun da ötesinde sanat disiplinlerinin dışındaki alanlardan da yoğun bir biçimde beslenildi. Belgesel habercilik yöntemleri, antropoloji, sosyoloji ve psikanalizden alınan araştırma teknikleri,<sup>274</sup> aktivist hareketlere özgü eylem biçimleri

---

disiplinlerden gelen genç sanatçıların sayılarının ve ağırlıklarının hızla artmasıydı. Bu bağımsızlıkla paralel bir çekinmezlik de görüldü. Çeşitli noktalarda sınıraşımı deneyimleri, tabu yıkma girişimleri birbirini izledi. Sanatın Türkiye’de hiç olmadığı kadar politik ve eleştirel bir hal aldığı görüldü. Politik tabularla tehlikeli denilebilecek ölçülerde oynanırken kimi ulusal mitler de uç noktalarda konu edilebildi. Cinsel tabulara karşı tamamen saygısız bir tavır benimsendi, devletin ideolojik aygıtları meraklı bir cesaretle masaya yatırıldı. Merkez dışında kalan şehirlerde de ilginç bir sanat hareketlenmesi yaşandı. Bununla beraber etnisitelere olan baskı ve temsil edilme biçimleri de sorgulanmaya başlandı. Batı ile kurulmuş olan devlet güdümlü rötarlı ilişkiler değişti, daha bireysel ve sanatçıların kendi inisiyatifleriyle kurulan uluslararası bir sanat ortamı oluştu. Türk sanatçıları uluslararası sanat ‘network’ünün tekil birer parçası haline geldiler. Uluslararası arenada kendine önemli yerler bulan bu sanatçılar içinde buldukları dönemin önemini yerel ölçeğin ötesinde ele almaya da imkân veren bir çizgi yakaladılar.” (Evren, 2011: 14).

<sup>274</sup> Ali Akay’a göre 1990’ların sanatını, Foucault, Deleuze ve Guattari ile Baudrillard çevirileri etkilemiştir. “Bunlar bana temel bir dönüşüm noktası gibi geliyor. Sadece Türkiye’de değil, 90’lı yılların Avrupa sanatında da. Catherine David’in yapmış olduğu 97 yılındaki Dokumenta sergisinin kataloğuna baktığınız zaman, içinde Lyotard’ın Postmodernizm, Edward Said’in Oryantalizm, Deleuze ve Guattari’nin Bin Yayla ve Yersizyurtsuzlaşma meseleleri tamamen sanatın teorik olan kısmını kurmaktaydı ve Türkiye’de de bu aynı anda başladı diyebilirim, aynı zamanda yaşandı. Batı Avrupa’da olduğu şekliyle, fakat tabii, şu farkla ki Batı’da büyük bir sermaye içinde bu tip sergiler gerçekleştirilebilirken, Türkiye’de sanatçıların kendi çabalarıyla gerçekleştirilebiliyordu (Çalıköğlü, 2008: 22).

Mehmet Ergüven, dönemin sanatını besleyen düşünsel kaynaklar ile ilgili şunları söylemiştir: “Türkiye’de 1990’lardaki resim ortamını belirleyen üç temel sosyal olayın var olduğunu düşünüyorum; en azından böyle olduğuna inanıyorum. Bunlardan ilki 27 Mayıs 1960, ikincisi 12 Mart 1971, üçüncüsü ise 12 Eylül 1980; üç tane askeri müdahale yani. Bu üç müdahalenin zihinsel yapımızda, dolayısıyla sanat ve düşünce hayatımızda derin izler bıraktığını düşünüyorum. Elbette her şeyi bu üç askeri müdahaleden hareketle açıklamak mümkün değil, ama yine de 27 Mayıs sonrası neler olup bittiğini kısaca anımsamaya çalışalım isterseniz. 27 Mayıs’ın getirdiği görece özgürlük ortamında Türkiye ilk kez Marksizm ile tanıştı; Nâzım okunabilir hale geldi. Sarter ve Camus’nün dorukta olduğu o dönemde kimsenin varoluşçu olmaktan başka şans yoktu. Gerçi ne Hegel ne de Kierkegaard’dan henüz tek bir satır bile dilimize çevrilmemişti; ama olsun, bugün zerre kadar önemi yoktu bizim için. Bu gerçek, ülkemizde dönemin neden bu denli yaygın ve kolay olduğuna da ışık tutar esasen. Fazla ayrıntıya girmeyeyim; o yıllarda Nietzsche’nin adını anmak bile başışlanması mümkün olmayan bir ayıptı; en azında ırkçılıkla damgalanmanız işten bile değildi. Bir de şimdiye

disiplinlerarasılığın ötesinde bilgi alanları arasında da bir akışkanlığın tesis edilmesini sağladı –hatta denebilir ki, güncel sanat tam da bu akışkanlığın kurulabileceği bir deney alanı olarak insanları kendine çekti, cezbedi.”<sup>275</sup>

2. Sanatçının Misyonu: 1990 sonrasında görülen önemli değişimlerden birisi de artık sanatçıya yüklenmiş olan “aydınlanmacı rol”ün terk edilmesi olmuştur. Sanatçılar, modernleşme sürecinin vurguladığı sanatçının misyonunu ve devlet-toplum-sanat ilişkisi içerisinde yer alan bu aydınlanmacı, “yol gösterme”, “ilerleme” gibi toplumu geliştirme ve değiştirip dönüştürmeyi, görevlerinin arasında görmeyi terk etmeye başlamışlardır. Modern sanatın seçkinci duruşunun reddedildiğini, yer yer sanatın yaşama yön verme ya da eleştiri yöneltme özelliklerine de karşı çıktığını söylemek mümkündür. Postmodernizm tartışmalarının bir uzantısı olarak, 90’larda “modern sanatın seçkinci, kendi içine kapalı, özel mesajlar ve şifreler içeren dili, pratik, izleyici ile kolay ilişki kurmaya meyilli bir yapıya evril”miştir, yorumunu yapan Çalıkoğlu (2008: 9-11), sözlerini şu şekilde sürdürmüştür:

“Seyircisini kendi seviyesine çekmeye ve özendirmeye çalışan bilgiç sanat yapıtı, dünyaya açık izleyici karşısında ortak bir dil yakalama ihtiyacı

---

bakın; postmodern düşünürler Nietzsche’yi keşfettikten sonra, söz konusu filozofa biz de taparcasına ilgi duyup, nihayet tüm yapıtlarını çevirmeye başladık!...

Bütün bunlar, o yıllarda ufuk açıcı olduğu varsayılan kitapların sayısı ve niteliği konusunda da yeterli ipucu veriyor bize. Ernst Fischer’in Sanatın Gerekliliği o dönemde bir kült kitabı. Politzer’in Felsefenin İlkeleri ile Nikitin’in Ekonomi Politikin Temel İlkeleri’ni de buna eklediniz mi iş bitiyordu. Böylece dünya ve sanata bakış kendiliğinden kolektif duyarlığa katılımla sınırlı bir tercih sorununa dönüşmüştü o yıllarda; bir yanda statükonun baskıcı yapısı, öbür tarafta aydın olmayı katı kurallara bağlayan Marksizm.” (Çalıkoğlu, 2008: 227-228).

Hasan Bülent Kahraman kimlik konusundan hareketle 1980 sonundan itibaren görülen bu düşünsel beslenmeyi şu şekilde izah etmiştir: “Özne odaklı bu anlayış insan bilinci ve benliği üstündeki her türlü ipoteğin yadsınmasını getirmiştir. İnsanlar, insanlığı artık teolojik (erekbilimsel) değil, ontolojik (varlıkbilimsel) bir olgu diye görmektedir. İnsan, günümüzde salt insan olarak, öznesinden ötürü anlam ve önem kazanmaktadır. Kimlik sorunu da bu bağlamda etkinleşmektedir. İnsan, kimliğini artık varoluşunu özgürleştirmenin bir aracı olarak değerlendirip ve kullanıyor. Çoğu kaynakta postmodern bir süreç olarak nitelendirilen bu yaklaşım post-Nietzscheci bir algılama olarak ele alınabilir. Descartçı rasyonalist yaklaşımın karşısına koyulan bu yöntem kimlik sorununun öne çıkmasına ayrıca olanak sağlayan ve Batılı metafiziğin, çözümlenmesinde etkili olan yapısalılık sonrası akımların, o arada da Foucault gibi düşünürlerin hareket noktasıdır.” (Kahraman, 2007(a): 91).

<sup>275</sup> Levent Çalıkoğlu’na (2008:12) göre: “1990 sonlarına doğru ayrıca tual resmi ile enstalasyon arasında yaşanan gerilimden ayrılan ve farklı etkilere açık, genç bir kuşak da ortaya çıkar. Tek bir anlatım formu içerisindeki saflık, tek ve biricik olma ideallerini terk eden bu sanatçılar, yerleşik galeri düzeyine indirgenmiş estetik anlayışları sorgulayarak, farklı gösterimlerden ve ifade olanaklarından yararlanan çok katmanlılık sunar. Televizyon ve popüler kültür ürünlerinden, birebir olarak sokağın jargonundan, yeni baştan şekillenen bir yerellik/evrensellik tartışmasından hız alan bu sanatçılar, aynı zamanda inter-disipliner bir bilinç niteliğine sahipler. Onlara göre gerçek toplumdaki farklı grup ya da kolektivelere göre farklı temsil olanakları ile göğüslenebilir.”

hisseder. Aslına bakılırsa bu tavır, 1980'lerin biriktirdiğine karşı bir ret değil, dışarıda bırakılanların tarihine göz atmanın getirdiği yeni bir dil çeşitliliğinin yarattığı karşı konulmaz bir değişimdir. Eklektik yapısı ile 1990'ların sanatı, modernizmde olduğu gibi geleneği cüretkâr bir şekilde reddetmeden birçok geleneğin bileşimini öngörür.<sup>276</sup> Geleneğin çatışması ve süreksizliği, çift kodlanmış anlamlar ve ironi yoluyla karmakarışık edilir ve birbiriyle ilintisiz bir şekilde kaynaştırılır. Modern çağın kendi içinde bütünlük arz eden estetik nesnesi, kimi örneklerde irrasyonel, belirsiz ve dizginlenmemiş bir hedonizm yansımalarına kadar dönüşür. Her şeyin hafiflemiş gibi görüldüğü yeni imge ve benzeşim kültürü içerisinde, kişisel hikâyelerle<sup>277</sup>, dışarıda bırakılmış kahramanlar ve onların tarihleriyle.<sup>278</sup>

3. Uluslararasılaşma ve Dışa Açılma: Bu yıllarda dünyada ekonomik, siyasal, kültürel alanlarda görülen küreselleşme/ulus-ötesileşme, sanat piyasasında<sup>279</sup> ve

<sup>276</sup> Azra Tüzünoğlu'na (2007: 30) göre bir tür gelenekten kopuş söz konusudur. Gelenekten kopuş, içinde taşıdığı "öncü/avangart", pozisyon yanı sıra, bir tür "red" de içermektedir. "Estetiğin reddi, duygusallığın reddi ve sembolizmin ve temsilin reddi bu dönemde üst üste biner ve içerilir-her ne kadar üretilen işlerde&sergilerde tüm bunların zaman zaman içerildiğini görsek de- 90'lar boyunca, bu "red" halinin çeşitli biçimlerde gerçekleşmesine tanıklık ederiz. Özellikle "arabesk" kültürle birlikte yeniden keşfedilen "kitsch", tüm estetik kuralları reddeden yapısı, eklektik, geçici ve düpedüz "kötü" görüntüsüyle, bu dönem sanatçılarının baş tacı olur. Kötü diye atılan ne varsa, üretime dahil olur."

<sup>277</sup> Fırat Arapoğlu'na (2010(b): 46) göre: "Çağdaş sanatta gelenek kullanımı, temasal olarak otobiyografik niteliklerden, doğal olarak, çokça etkilenmektedir ve post-modernitenin kimlik-farklılık sorgulaması sürecinde geliştirdiği ve ön plana aldığı temalara yoğunlaşmaktadır. Bunlar, ırk ayrımı, cinsiyet, seks, kadınlara, travestilere, çocuklara, hayvanlara ve daha birçok ezilen unsurlara ve marjinalliklere karşı yöneltilen şiddetin tespit ve sunumudur."

<sup>278</sup> Levent Çalıkoğlu ayrıca şu tespitleri eklemektedir: "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. Gerçekçi ve temsili sanatın ya da geç soyut resmin sunduğu rahatlık ve avuntunun yadsınması bu dönemin belki de en belirgin özelliğidir. Dolayısıyla 1990'ların sanatı, salt estetik, kapalı bir dilin ötesine çıkarak sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yönelir." (Çalıkoğlu, 2008: 11).

Süreyya Su'ya (2014: 177) göre bu gelişmeler postmoderniteyle bağlantılıdır. Ona göre: "Postmodernizm tartışmaları estetik teori alanında, modernist sanat biçimleri ve pratiklerinden bir kopuşa işaret eden, mimari, edebiyat, plastik sanatlar vb. alanlarda ortaya çıkan yeni işler üzerine bir sorunsallaştırmayla başlamıştır. Sanatta postmodernizm, modernizmin ciddiyetinin aksine bir ilgisizlik, bir şakacılık ve Andy Warhol'un 'pop art'ındaki gibi bir serbestlikle tanımlanmaktadır. Bunun örneklerini Las Vegas gibi şehirlerin mimarisinde, Duchamp'ın hazır-mamullerinde, video sanatında bolca görmek mümkündür. Modernist sanatın ince işçiliğinin ve estetik talepkarlığının aksine, postmodernist sanat, 'yüksek kültür' ve 'popüler kültür' ayrımını bulanıklaştıran, estetik ölçüleri geçersizleştiren, sanat alanını reklamcılık ve görsel tasarıma doğru genişleten ve tüketim kültürüyle uyarlı bir mecrada seyretmektedir. Modernizmin akademik ciddiyetinin yerine postmodernizm, ironi, pastiche, tecimsellik ve nihilizm getirmiştir."

<sup>279</sup> Koleksiyonculuk ve bu koleksiyonların sergilenmesi 1980'lerin sonlarında başlamış ve 1990'larda daha da artarak devam etmiştir. Necmi Sönmez'e göre bunun yanı sıra, "1980'lerin ikinci yarısında



sanat-sermaye ilişkisinde değişim<sup>280</sup> yaşanmasının yanı sıra sanatçı ve sanatın sınırlarında da değişimlere yol açmıştır (Tüzünoğlu, 2007: 27).

Yurt dışına yolculukların artışı<sup>281</sup>, yurt dışından sanatçıların gelişi gibi küreselleşmenin etkileriyle ilintilendirilebilecek gelişmeler, sanat alanında kalkan sınırlar, sanatçının kendi dışına çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Böylelikle uluslararası etkinlikleri takip eden, katılan, farklı disiplinlerde uzmanlaşmış kişilerle birlikte ortak çalışmalar üreten ve yoğun iletişim ağı içerisinde olan sanatçıların sayısı artmıştır (Tan, 2003: 50).<sup>282</sup> Performans, resim, enstalasyon<sup>283</sup> video ve fotoğrafı gibi malzemeler kullanan farklı ülkelerden gelen (Aktaran: Tan, 2003: 51)<sup>284</sup> küresel sanatçılar<sup>285</sup> sanat ortamında görünür olmuştur.<sup>286</sup>

---

başta bankalar, büyük holdingler olmak üzere birçok kurum çağdaş sanat sergilerini destekleyerek, 'kurum koleksiyonu' ve 'sponsoring' olgusunu sanat ortamının gündemine sokmuştur. Bu yıllarda resim satın almaya karşı gösterilen ilginin bir patlama düzeyine ulaştığı, İstanbul sanat piyasasının yabancı müzayede kuruluşlarının bile ilgisini çekmesinde somutlaşmaktadır. 1990 yılında Sotheby's, KÜSAV'la birlikte Çağdaş Türk Resmi'ni kapsayan bir müzayede düzenleyerek elde edilecek gelirin Alay Köşkü'nün restore edilmesinde kullanılacağını açıkladı." (Sönmez, 1995: 1101).

<sup>280</sup> Ezgi Bakçay bu ilişki ile ilgili olarak şu tespiti yapmıştır: "Türkiye'de 90'lardan beri, üretimin her alanı olduğu gibi sanat da büyük sermayeye emanet. Özelleştirmenin devlet baskısını kırarak özgürlük getirdiği iddiası ise tanıdık bir yalan Çünkü ileri kapitalist toplumlarda tek baskı aracı devlet değil. Asıl iktidar ilişkileri ekonomik alanda kuruluyor, gündelik hayatın içinde örgütleniyor, toplumsal ilişkileri belirliyor." (Bakçay, 2006: 21).

<sup>281</sup> Türkiye'de yaşayan sanatçıların yurtdışında katıldıkları bazı sergiler; "Modernlikler ve Bellekler" (47. Venedik Bienali, Türkiye Küratörü: Beral Madra), Manifesta 2 (1998, Lüksemburg, Küratör: Barbara Vanderlinder), 24. Uluslararası Sao Paolo Bienali (1998, Türkiye Sergisi Küratörü: Vasıf Kortun), 48. Venedik Bienali (1999, Küratör: Harald Szeemann), "I'm Another" (1999, Münih/Almanya), "Hiçbir Yerden" (1999, Hollanda, Küratör: Vasıf Kortun). (Uşar, 2006: 90-92).

<sup>282</sup> İnci Eviner 1980 sonrasında itibaren kendi sanat hayatından hareketle bu değişimleri şu sözleriyle anlatmıştır: "Tabii ki önceki yıllara göre dünyayı takip etmekte o kadar zorlanmıyorduk. Bienaller başlamıştı, sanat ortamında farklılıklar boy göstermeye başlamıştı, çok değerli kadın sanatçılar görünür olmaya başlamışlardı ve bienallerle başlayan süreç bizi uluslararası sanat ortamına taşıyacak ve temsil edecek bir grup sanatçıyı daha aktif kılmıştı. Ben bu harekete dahil değilim. Pek çok etkeni dışarıda bırakıp kendi hikâyemin çok ayrıcalıklı ve bireysel olmasını istemem ama bu böyle... Evet 90'lı yıllar bu politik olarak açık seçik olan arkadaşlar Türkiye paketini gururla doldurdular. Ancak son senelerde bienaller kültürel keşiflere fazlasıyla doydular... Avrupa'ya, Amerika'ya seyahatler başladıktan sonra özgüvenimiz arttı. O Batı sanatının ağırlığından kurtulduk. Gerçekten bağımsız sanatçılar olarak var olabileceğimize inanmaya başladık. Sanat Ortamı en azından fikir olarak lokal piyasaya bağlı olmak zorunda değildi. Kendi meselemizle bütün bu politik meseleler çok özgün bir yolda buluşmaya başladı." (Çalıköğlu, 2008: 126).

<sup>283</sup> Nick Yapp, "1980'lerin sonlarına doğru öfkeli genç sanatçıların uyguladığı sarsıcı, şok edici numaralar, 1990'lar boyunca güçlenerek devam etti. Boya ve tuval, kalem ve kağıt bütün dünyadaki galerilerin duvarlarından, müzelerden kayboldu gitti, onların yerine enstalasyon adı verilen sanatsal yaratıcılık biçiminde odaların ya da binaların aranjmanı aldı." tespitini yapmıştır. (Yapp, 2005(b): 200).

<sup>284</sup> Erden Kosova, kültürel coğrafyada yaşanan bu değişiklik ve dünya düzenindeki değişimler ile ilgili şu tespitleri yapmıştır: "Soğuk Savaş süresince kurulan duvarların çözümlenmesiyle birlikte gelen coğrafi hareketlilik ve yeni türde duvarların örülmesiyle ortaya çıkan gerilimler; ayrı tutulanların birdenbire

Levent Çalıkoğlu (2008: 10) dışa açılma ve yurtdışı ile olan iletişimin artmasının<sup>287</sup> sanatçılar üzerindeki etkisi ile ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır:

“Yurtdışı ile diyalogun artan bir ivme kazandığı 1990 başlarında felsefe, sosyoloji<sup>288</sup> ve metin ile buluşan sanatçılar yeni temsil olanaklarının farkına

---

kendilerini yakınlaşmış halde bulmaları ya da tersine, yakın kabul edilenler arasında oluşan çatlaklar; eski emperyal sömürge sisteminin dağılmasının ardından Batı’ya modellenmiş tek modernleşme anlatısının sarsılması; ulaşım ve iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle coğrafyalar arasındaki bağların yoğunlaşması gibi gelişmeler kültürel bağlamlar üzerinde daha fazla kafa yorulması, farklı coğrafyalardan gelen insanların (sanatçıların) beraberlerinde getirdikleri kültürel bagaj ile daha fazla ilgilenmesi sonuçlarını beraberinde getirdi.” (Kosova, 2012: 26).

<sup>285</sup> Pelin Tan, küreselleşme süreci ile ortaya çıkan bu sanatçıların üretimleriyle ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır: “1. 1990 sonrası güncel sanat ortamında sanatçılar; küreselleşme süreci ile birlikte ne çıkan sosyal konuları, problemleri ele almaya başladılar. 2. Sanatçılar belli bir akıma bağlı kalmadan kendi yerel kültürleri ya da kişisel mitolojileri, hikâyeleri ve kavramları ile sosyal konuları ele alarak, farklı kültür ve toplumdaki insanlar ile ortak projeler geliştirerek yapıtlar üretmektedirler. 3. Sanatçılar bu doğrultuda; performans, video, enstalasyon ve daha birçok sanatsal dili kullanarak izleyici ya da halkı içine alan etkinlikler, projeler gerçekleştirmeye başladılar. Çoğu yapıtlar ya da projeler mekâna–zel üretilmeye ve farklı ülkelerde farklı müze, galerilerde sergilenerek, gerçekleştirilerek devamlılığını sürdürmektedir. 4. Bu süreç içinde Rikrit Tiravanja ya da Santiago Sierra gibi bazı sanatçılar, sanat pazarında satılan-alınan bir mal olarak tanımlanan sanat yapıtını kendi sanat anlayışları doğrultusunda farklı şekillerde üreterek yalnızca sanat pazarına değil genel olarak ekonomik anlayışa eleştiriler getirmektedirler.” (Tan, 2003: 51-52).

<sup>286</sup> Erden Kosova sanatçıların yurtdışı ile teması ile ilgili olarak şu yorumda bulunmuştur: “Türkiye’nin özgül koşullarına angaje olan güncel sanat pratikleri o özgüllük içinde işler hale gelmekte zorlanırken muhatabı başka bir coğrafyada buluyordu: sorunlar yaşadıkları kendi azınlıklarıyla ilgili bilgilenme çabası, AB’nin genişleme perspektifi içinde grdğu coğrafyalara uzanma programı ya da kültür-sanat kurumları çevresindeki insanların, izleyicilerin kozmopolit görüşleri... Avrupa’daki sanat sirkülasyonu başka bazı coğrafyalara gösterdiği ilgiye paralel biçimde, Türkiye’nin özgül meselelerine dair işaretler bulacakları bu yapıtları görmek ve sanatçılarla diyalog kurmak inisiyatifi gösterdi. Kamusal kaynaklardan destek almanın akla getirilmesinin bile mümkün olmadığı, akademik ortamlardan uzak tutulan, istisnai koşullarda kamusal kurumlarda sergi şansı bulan, diğer yandan da özel sektörden yine son derece istisnai bir kaç koleksiyoner desteği dışında ilgi görmeyen Türkiye’deki güncel sanat ortamı, Avrupa kurumlarıyla sağlanan bu temas neticesinde daha önce kabaca tariflemeye çalıştığım kamusal kaynak ağırlığına sahip programlardan yararlanmaya başladı. Genç sanatçılar misafir programlarına katılarak farklı ilişkiler ağlarına dahil oldular, sergilere davet edildiler; tanınır, sözleri dinlenir, yapıtları takip edilir hale geldiler.” (Kosova, 2012: 34).

<sup>287</sup> Azra Tüzünoğlu bu dışa açılmada küratörlerin etkisinin büyük olduğunu belirtmektedir: 1990’lı yıllar, sanatta, küratörlü sergiler gerçekleştirildiği; dolayısıyla, Türkiye sanat üretiminin uluslararası sanat üretimine küratörler üzerinden eklemendiği bir dönem olmuştur. Her ne kadar 90’lara kratrsz, sanatçıların işbirlikleriyle yapılan sergiler damgasını vurduysa da ulus-dışına çıkma, dolaşıma girme ve dolayısıyla dünya sanat sahnesinde bilinirlik kazanmanın yolu, yine adı Türkiye’de ilk defa bu dönemde zikredilen küratörler aracılığıyla olmuştur (Tüzünoğlu, 2007: 30).

<sup>288</sup> Ali Akay Türkiye sanat ortamında bu yıllarda görülen sanat-sosyoloji-felsefe ilişkisi üzerine şunları söylemektedir: “Türkiye’de sanat ortamı içinde gelişen söylemin 1990’lardan itibaren farklı bir boyuta brndğu birçok yeni dönem (1990 sonrası) genç sanat eleştirmenleri –aralarında Deniz şengel, Vasıf Kortun, Hüseyin Alptekin, Emre Zeytinoğlu, Hasan Bülent Kahraman vb. sayılabilir- tarafından kabul edilen bir olguydu. Sergilerin isimlerinden, eleştirilerin türlerine kadar yeni bir dönem başlamakta diyenleri, burada, duruyor ve anıyorum. Bu ortam içinde beni ilgilendiren, özellikle birkaç olgu söz konusu: Sanat ve Sosyolojinin birbirini yakından takip etmesi; felsefe ile sanat arasındaki bağların yapısalcılık-sonrası ve yapıbozum bağlamında genişlemesi; sanatçıların atıtları sergilerde gösterdikleri işler arasında sosyolojik ve siyasi-tarihi boyutların ön plana ıkıma başlaması ve salt estetik kaygıların yerini sanat mekânına ait kaygıların almaya başlaması. Bunlar arasında siyaset ve sosyoloji alanından sanat alanına doğru yapılan küçük ve hatta kapsamlı

varır. Kültürel yaşamın farklı uç ve deneyimleri arasında birbirlerini tümleyen veya iten birleştirici ya da dışlayıcı yakınlıklar araştırılır, kendisine tarihin bir ucuna eklemenebildiği takdirde kabul göreceği vaadi verilen sanatçı, artık kendi öznel tarihini inşa etmeye başlar. Mekânın, sınırların ve söylemlerin yıkıldığı bir dönemde kendi monat yapısını sürdürmeyeceğini fark eden sanatçılar, yıllarca toplumun özerk bir azınlığı olarak tarif edilmenin eksikliklerini gidermeye çalışır. Dışa açılma ile birlikte gerçeklik ve sanat yapıtı arasındaki gerilimli ilişkinin aksayan tarafları da fark edilir, tek bir üslubun yoksullaştırıcı tavrının farkına varılır.”<sup>289</sup>

90’lar bünyesinde barındırdığı bu tür gelişmelerle birlikte<sup>290</sup>, merkez ile periferi arasındaki ikiliğin görece olarak aşılmaya başladığı yıllar olmuştur.<sup>291</sup> Artık

---

yolculuklar söz konusu edilebileceği kadar, aynı şekilde, sanattan siyasete ve sosyolojik yorumlara doğru ilerleyen bir kaçış çizgisinin anti-estetik boyutları beraberinde taşınması ele alınabilir sorunsallaştırmalar arasında bulunmaktadır (Akay, 1996: 5).

<sup>289</sup> Ekaterina Degot’a (2011: 41) göre ise bu durumun neden olduğu sonuç merkezdışından gelen sanatçılar için şudur: “Çağdaş sanat bağlamında küreselleşme, uluslararası sergilerdeki sanatçıların ithalat-ihracat-entegrasyon işlemlerini, sanatın (özellikle bienallerle birlikte) sembolik ya da başka türde yeni pazarlara açılmasını kapsıyor. Bu süreçler büyük ölçekli olarak henüz yeni oluşmuş ve geleneksel sanat sunumlarında radikal bir dönüşüm yaratmış olsa da henüz sermayenin küreselleşmesine yönelik geçerli bir alternatif oluşturmuyorlar. Neoliberal değişimlerin sonucu olan haksız bir düzene katkıda bulduklarını da pekala düşünebiliriz. Bu süreçte artık sanat yapıtlarının seçimle belirlenmesini dayatan bir kıstaslar bütünü de sorgulanmıyor. Afrikalı ya da Okyanusyalı sanatçılar böylelikle tamamen batılı parametrelere-plastik uyum, ‘eleştirel’ perspektif- boyun eğme hale geliyorlar ve etnik temsiliyetlerini barındıran kişisel düzeyde bir orijinallik yakalamaya çalışıyorlar.”

<sup>290</sup> Hasan Bülent Kahraman’a (2005: viii) göre: “1980’lerin rotasında Türkiye’de görsel sanatlar ortamı bugünküne nazaran nicelik olarak da nitelik olarak da çok daha zengindi. O yıllarda, yaşanan bu zenginliğin köklü kurumsal dönüşümlerle pekiştirileceğine ve geleceğe aktarılacağına inanılıyordu. Onların hiçbirisi olmadı. Hatta onların gerçekleşmemesi, mesela bir çağdaş sanatlar müzesinin açılmaması, arşivlerin, diateklerin oluşturulmaması, galeri-sanatçı-eleştirmen zincirinin sağlam halkalarla birbirine bağlanamaması bir yana, 1990’larda yeni bir kuşağın ortaya çıktığını söylemek bile çok güç. Popüler kültürün ötesinde popülerleşme ve giderek kiçe kayan ve yaygınlaşan estetik zevk düzlemi bu türden oluşumları engelliyor. O arada kuramsal çalışmalarındaki yetersizlikler henüz ‘modern’ kavramının ne olduğunu bile algılamakta zorluk çekmemize yol açıyor. 1990’lı yılları tamamlarken açılan tek toplu serginin ‘Modern Türk’ olması bu nedenle son derece ‘manidar!’”

Feyyaz Yaman’a göre 90’lı yıllar Türkiye sanat ortamı şu şekildedir: “Kişisel olarak söyleyeyim ki burada 1970’ten önce konuşmamakla beraber, Akademi’de, akademiye ve iktidarı tanımayan bir hareket söz konusu. Bunu bugün Hafriyat ya da Nalan Yırtmaç veya Halil Altındere’ye kadar uzandırabilirim. 1980’li yıllara geldiğimizde ise daha avangart bir arayış esnasında yaşanan yerleştirme, kavramsal sanat ve deneysel sanat ile pentürün geri çağırılmasının söz konusu olduğunu görüyorum. 1980’lerin sonunda Bedri Baykam’la daha kırıcı bir süreç yaşandı. Bu daha cüretkâr bir çıkıştı, ancak siyasî bir anti-tez ve yapılanma sürecinin dışında, bireysel bir tavırla kurulmuş bir süreçti. 1990’larla birlikte ise politik dilin yeniden çağırıldığını, ama bu anlamda politik olanın bireysellik düzeyinde kaldığını görüyorum. Bu esnada 1970’lerdeki yüce sanat arayışının 1990’larda da geri döndüğünü söyleyebilirim. Evet, sanat bugün daha bağımsız, ama bağımsızlığının dilini de tarif edemeyen bir sanat söz konusu. Çünkü bütün bunlar bu yana doğru evrilirken, öte yandan da hayatın gerçekleri çok ağır basmış durumda. Ve sanat ve kültür olarak konumunu öyle bir ana taşıdı

periferi merkeze taşınmaya başlamış, yüksek kültür, alçak kültür ayrışmaları ve aradaki sınırları belirleyen unsurlar üzerine tartışılarak, bu ayrışmanın yapaylığı dile getirilmiştir. Batı sanat ortamı, Batı-dışı modernliklere yer vermeye hazır hale gelmiş, çeperde kalan sanat merkez sanatıyla iletişim ve etkileşim içersine girmiştir. Bu durum Türkiye sanat ortamı için de geçerli bir hal almıştır. Türkiye’de üretilen sanat bir yandan keşfedilmeyi beklerken, diğer yandan kendi sanat ortamı içerisindeki merkez-kenar ilişkisi de değişim göstermeye başlamıştır. Sanatın merkezi İstanbul’a taşınırken<sup>292</sup>, Ankara ve İzmir’e ek olarak Diyarbakır, merkeze alternatif bir şekilde kendisine yeni bir alan oluşturmaktaydı (Tüzünoğlu, 2007: 21-26).<sup>293</sup>

---

ki kendini ‘hayata karşı ben burada duruyorum ve hayatı buradan okuyorum’ deme noktasına geldi.” (Altuğ ve Yaman, 2006: 101).

<sup>291</sup> Henry Meyric Hughes’e (2011: 42) göre aslında sınırsız bir dünyada yaşamamaktayız. Sınırlar daha soyut hale gelmesine karşın aşılması daha da güçleşmiştir. “Deneyimin bize öğrettiği ise elimizin altında olanın, uzağımızda olandan daha erişilebilir olmadığı. Dünyasallaşmanın yaptığı sadece, elindeki kartlarla merkez ve çevre arasındaki ilişkileri birbirine karıştırmak değil; hükümsüz kıldığı şey oyunun ta kendisi.”

<sup>292</sup> İstanbul ve sanat ortamı ile ilgili dikkat çeken eleştiriyi, çevrede kalmayı tercih etmiş olan Şener Özmen getirmiştir. “Türkiye’de çağdaş sanatın hâlâ en önemli merkezlerinden biri olarak kabul gören –ve bir süredir Batılı sanat otoritelerinin de desteklediği- İstanbul; yakın bir geçmişte sınırları dışından gelen her sanat projesini ‘tacizkâr ve düşmanca’, içeriden beslenen Öteki’nin sanat pratiğini ise ‘pek saygısız ve cahil’ belleyerek meşruiyetini korumaya almış; daha ileride, Osmanlı saray entrikalarını aratmayacak sayısız kaydırmayla, çağdaş sanatın faşizan temayüller sergilemesinin veyahut bu mecrada serpilmesinin önünü açmıştı. Küratör Vasif Kortun’un sözleriyle, ‘kapalı, aşiretvari ve kendi gibi olmayanlara karşı haset duyan ve düşmanlıkla dolu’ bir İstanbul’da, genç dinamiklerin (yeni çehreler, taze soluklar, anarşist dizgeler, anti-konformist unsurlar, etno-günceller, tekil ve küçük sanatçılar, post-yapısalcı klikler, merkez-dışı periferik sanat gerillaları ve merkezci dayanışmacı unsurlar), ulus-içi ve ulus-ötesi çağdaş sanat sergilerinde yer alma çabaları, henüz doğum aşamasındayken buharlaştırılmış; güncel sanatın merkez-dışı eleştirel belleği ise yürürlükteki politikalara ters düştüğünden, dolaşıma girmemişti. Tek sanat, tek estetik, tek galeri, tek eleştirmen, tek coğrafya, tek cemaat ve tek ulusçu çağdaş sanat anlayışının hüküm sürdüğü istibdat yılları bugün için aşılmış görünüyor; görece liberal ve çoğulcu bir sanat havası bulunduğu, sanatsal üretimin önündeki engellerin ortadan kalktığı, otonom kurumların sayıca arttığı, küresel kültür endüstrilerinden bağımsız işleyen bir mekanizmanın –veyahut mekanizmaların- devreye girdiği ve dil, din, ırk cinsiyet, sınıf, yönelim, ifade ve kuşak ayırımı olmaksızın, her türden “çağdaş” projenin hayat bulduğu sıkça dile getiriliyor. Başarı öyküleri, görüşlerin sathiliğini de ulus-devlet kodlarına sahip çıkmaya çalışan ve yine ‘katıksız ulusalcılık’ temelinde organize olmuş orta kuşak çağdaş sanatsal yapılanmaların ırkçı pratiklerini örtüyor, görünmez kılıyor ya da okumaların seyrini değiştiriyor. Urbanist saptamalara dair tek bir kelime edilmediği gibi, merkez-dışı düşünüş ve üretim, lokal düzeyde bir sosyal etkinlik statüsüne indirgenerek, ya azarlanıyor ya da hiçe sayılarak, atlanıyor.” (Özmen, 2007(a): 7-8).

<sup>293</sup> Azra Tüzünoğlu ayrıca şu yorumu eklemektedir: “Türkiye’nin kendi içindeki sanatsal dönüşümü, Batı’yla ciddi bir paralellik taşımaktadır. Bu dönemde, Doğu’dan Batı’ya göçü, AB başkentlerinin dış çeperlerine yerleşen farklı ırk ve dinlerden işçiler ya da göçmenlerin ve onların çocuklarının, bu kentlerin kültürünü etkilemeye başlamış olduğunu görürüz. Modernizmin en başından beri, esin kaynaklarını ‘öteki’ kültürde aramaya ve bulmaya koşullanmış olan Batı sanatının, bu değişimden yararlanmazlık edemeyeceği gibi, 1990’lı yıllarda Doğu’lu sanatçıların –genellikle Batı başkentlerinde yaşayanlar- kabul edildikleri çoğul sergilerin patladığını görürüz. Bu anlamda, ‘öteki’, çeperde yaşayanlar merkezle etkileşime geçebilmiş, hatta onu dönüştürmeyi denemişlerdir.” (Tüzünoğlu, 2007: 27).

4. Sanat ve Kimlik: 1990'ların en önemli özelliği, “kimlik”, “farklılık” ve “öteki”<sup>294</sup> kavramları sanat içerisinde giderek kullanılarak, demokrasi pratiği içerisindeki yerleri tartışılmaya başlanmıştır.

Bu bağlamda, 1990'ların sanat ortamını önemli yapan özelliklerden belki de en önemlisi kadın sanatçıların etkileyici yapıtlarla öne çıkması olmuştur. Ahu Antmen (2012: 70) Batı'da daha önce görülen gelişmelerin Türkiye'de 1990'lardan itibaren görülmeye başlaması ile ilgili olarak şu tespitleri aktarmaktadır:

“Batı'da feminist sanat pratiği, toplumsal cinsiyet baskısının adının konmasında ve görünürlük kazanmasında, kadınların kendilerini yeni nesne/özne dinamikleri üzerinden yeniden kavramasında, kadın bedeninin nesneleştirilmesi süreçlerinin tartışılmasında, kadın emeği sömürsünün görünür kılınmasında yoğun bir etkiye sahipken, bu gibi konuların yanı sıra sanat tarihi ve eleştirisinin sorgulanması, erkek egemen galeri ve piyasa sisteminin by-pass edilmesi, kadınların kendilerini daha özgürce ifade edebilmelerinin yeni yollarını araştıran bir sanat eğitimi anlayışının geliştirilmesi gibi olgular, Türkiye sanat ortamında esas olarak 1990 sonrasında gündeme gelmiştir.”<sup>295</sup>

<sup>294</sup> Levent Çalıkoğlu'na (2008: 14) göre: “1990'larda çağdaş sanat, tekinsiz, gizemli, merak edilen ve yabancı olan ‘Öteki’ni de keşfeder. Ötekiliğin ve bunun bilgisinin, ötekiliğin ve kişisel kimliğin oluşturulmasının, ötekiliğin ve ondan yabancılaşmanın, ötekiliğin ve kolektif kimliğin pekiştirilmesinin, ötekiliğin ve ona bağımlı olmanın, ötekiliğin ve etik bütünlüğün paradokslarının gizini hisseder. Sanki bu geç gelen keşifte bir kusurumuz varmış gibi, ötekine gösterilen duyarlılık kimi örneklerde günah çıkarma eylemine kadar dönüşür. Bu keşfin başka yararları da olur. Bu sayede ötekinin yaydığı ve sahip olabileceği kavramlar dilin sınırlarını açar, hayal gücünü genişletir, farklı yaklaşımlar arasında ortak duyarlılık sağlar, ilkesel olarak dünyanın tek bir doğru üzerinden çözülebileceğini düşünen önyargılı yaklaşımları susturur, kültürün esnek, kırılabilir ve aynalaşmaya açık yüzünü, düzen içindeki konsensüsü bozan kişinin öteki değil bizzat iktidarın kendisi olduğu gösterilir.”

<sup>295</sup> Tuğba Taş, 1990'larda artan feminist sanat örneklerinin izlerinin 1970'lere kadar geri gittiğini belirtmektedir. “Türkiye’de, 1970’li yıllardan itibaren çok az sayıda da olsa kadın sanatçının, toplumda kadın olmanın ne anlama geldiğini sorgulayan işler ürettiğini söyleyebiliriz. Bu sanatçılar, Canan’ın da içinde bulunduğu 1990’lı yılların feminist sanatçılarına bir anlamda öncülük etmişlerdir.” Taş, bu tespitine örnek olarak, Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, İpek Duben, Tomur Atagök, Füsün Onur, Azade Köker gibi sanatçıları göstermiştir. 1990'larda özelde feminist sanatçılar, genelde ise kadın sanatçıların kendilerini daha fazla temsil edişinde, sanat alanındaki ekonomik dönüşümün, paradigma değişiminin, bienaller aracılığı ile kurulan uluslararası iletişim ağının, yeni iletişim teknolojilerinin güncel gelişmeleri takibi kolaylaştırmasının, ‘kadın’ konusunu sergilere taşıyan küratörlerin, yurtdışında eğitim görmüş sanatçıların, küratörlerin ve akademisyenlerin Türkiye’ye dönüşlerinin etkisi olmuştur (Taş, 2012. 90-94).

1980’li yıllardan sonra sanat alanında öne çıkan kadın sanatçılar Türkiye’de kadının “aydın görüntüsü”nü temsil etmekteyken, 90’lara gelindiğinde, daha sert, dikkatleri üzerlerine çeken, eleştirel işler üretmekte ve ne dünyada ne Türkiye’de dışı-sanatçı portresine oturtulamayacak bir portre çizmekteydiler. Azra Tüzünoğlu’na göre:

“Kadın sanatçıların, üretimlerinin birçoğu, ataerkil bir düzen içinde, kadının yaşantıladığı olumsuz deneyimlerini yansıtır. Post-modern söylemler, her ne kadar toplumun her sınıfı ve kültüründen kadına yayıldıysa da kurulu düzeni değiştirmek hiç kolay değildir ve kadınlar her zaman daha çok adım atmak zorundadırlar. Büyük anlatıların içinde, toplumun farklı kesimlerinden kadınların durumunu düzeltmek elbette ki salt sanatçıların başarabileceği bir şey değildir. Hepsinden önce ataerkil kodların çözülmesi ve düğümlerinin açılması gerekir. Ancak, dönemin kadınları, tekil duruşlarıyla, büyük anlatıları geçersiz kılmak, kitlelerin modernist bakışlarını yıkmak için çaba gösterirler. Uluslararası rekabet baskısıyla, kadın sanatçılar, her daim çok anlamlı ve dikkat çekici işler üretmek durumunda kalmışlar ancak bu bireysel çabaları hiçbir zaman toplu bir harekete dönüşmemiştir. Yine de soru soran, eleştiren çalışmalarıyla kadın sanatçılar, 90’larda hem kendi adlarına hem de toplumdaki birçok katmanda yer alan kadınlar adına bu işlevi yerine getirirler. Kadın sanatçılar, bu dönemde, Türkiye’nin henüz ismi konulmamış güçlüklerini ve yasaklamalarını, cesurca dile getirir, gündeme gelirler. Bir anlamda, 90’larda erkin boşluğunu kadınlar doldurur. Bu anlamda da Türkiye güncel sanatının ataerkil değil, daha anaerkil bir damardan geldiğini söylemek mümkündür” (Tüzünoğlu, 2007: 31-32).

Bu dönem kimlik konusu sadece kadın kimliği<sup>296</sup> üzerinden ele alınmamış, kültürel kimlik, etnik kimlik, kent kimliği de sanatsal üretimin konuları içerisinde yer almıştır. Bunlara ek olarak, öteki göç, aidiyet, yersiz yurtsuzlaşma, sanat ortamı, medya, devlet, küreselleşme gibi temalarda dönemin ruhuna uygun olarak gerek

---

<sup>296</sup> Ali Akay, herkesin Kürt kimliği, İslam kimliği, kadın kimliği üzerine konuştuğu bu yıllarda kendisinin “kimliksizleşme” kavramı üzerine kavramsallaştırma çabalarının olduğunu belirtmektedir (Çalıköğlu, 2008: 21-22).

sergilerde gerekse işlerin üretiminde hareket noktası kavramlardan olmuşlardır (Uşar, 2006: 64).<sup>297</sup>

Burcu Pelvanoğlu (2009: 151), kimlik konusunu ele alan sanatçılar ile ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır:

“1970’lerde daha çok kapitalizm eleştirisi ve sınıf farklılıkları temeli üzerinden kurgulanan kimlik politikaları 1980 ve özellikle 1990’larda çokkültürlülük, etnik köken ve yeni demokrasi söylemleri üzerine yapılmış, bu söylemlerin Türkiye’ye yaygınlaşması da Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne katılım mücadelesinin ivme kazanmasıyla olmuştur. Türkiye 1970’lerden itibaren Nil Yalter, Nur Koçak, Tomur Atagök, İpek Duben, Balkan Naci İslimyeli gibi sanatçılar tarafından işlenen kadın sorunu, cinsel devrim, eşcinsellik, çokkültürlülük söylemleriyle birleştirilerek 1990’larda Gülsün Karamustafa, Şükran Moral, Hale Tenger, Kutluğ Ataman, Ebru Özseçen gibi sanatçılar tarafından sürdürülmüş; Halil Altındere, Esra Ersen, Şener Özmen, Ahmet Ögüt, Cengiz Tekin gibi sanatçılar da yerel ve küresel ölçeklerde ulusal kimlikler, azınlık politikaları ve Kürt kimliği gibi sorunlarla ilgilenmişlerdir.”<sup>298</sup>

Levent Çalıkoğlu (2008: 13), bu dönemde, kimlik ve farklılığın iktidarın kendisini görünür kıldığı alanlarda sınındığını ve bazı durumlarda saldırganlaşabildiği bir ayrılma gösterebildiğini belirtmektedir. Alt kimlik, etnik

---

<sup>297</sup> Erden Kosova’ya (2012: 27) göre: “Toplumsal cinsiyet bağlamında yaşana gelen eşitsizlikler ve kısıtlamalar, toplumları giderek detaylanan stratejiler ve mekanizmalarla denetleme/gözetleme çabaları, kendini değişen dünya koşullarına uyarlayabilen ulus-devlet formatı ve onunla birlikte gelen komplikasyonlar, günümüzde kapitalizmin dünya, toplumlar ve insanlar üzerinde yarattığı tahribatlar, coğrafyalar arasındaki güç asimetrisine eşlik eden tek taraflı tarih anlatıları gibi pek çok mesele sanat pratiklerinin içeriklendirilmesinde başvurulan eleştiri konuları haline gelirken, diğer yandan da kurucu düşünce alanında kolektif çalışmaya, örgütlenmeye, doğayla farklı şekillerde ilişkilenebilirliğe dair fikir ve deneyimlerin üretilmesine yönelik çabalar gösterildi.”

<sup>298</sup> Burada karşımıza “antropolog olarak” sanatçı kavramı çıkmaktadır. Fırat Arapoğlu bu kavram ile ilgili olarak şunları belirtmektedir: “Gelenekseli kullanmayı arzu eden bir sanatçı, ‘uluslararası bir sanatçı olma yolunda’, kendi köklerinden hareket etmek zorundadır ve çağdaş sanatta çokça kullanılan bir tanım bunu işaret eder: Antropolog olarak sanatçı. İyi bir antropologun en önemli niteliklerinden birisi, kendi kültürlerinin yetkin bir biçimde farkında olmasıdır ve bu farkındalık, farklı kültürlerin kavranabilmesi için oldukça önemlidir. Farklılıkları/kimlikleri tespite ve sunmaya adanmış bir sanatçı da ‘diğerlerini’ çalışmak ya da genel olarak ‘kültürü’ çalışmak için öncelikle kendi kültürünü iyi tanımalı ve kullanmalıdır.” (Arapoğlu, 2010(b): 46).

köken, bedensel farklılıkların demokrasi uygulamaları içerisindeki yeri ve anlamları tartışılmıştır. Ona göre:

“Kimliğin hayat açısından gerekliliği, insan yaşamının çokbiçimli çeşitliliği tartışmaya açılır. Özkimliğe dair kuşkular, kimliklerin kendilerini tanımlayabilecekleri zeminler, ötekinin varlığı ve oluşturulmasındaki istek ve talepler konuşulur. Kimlik/farklılık siyasetinin, devletin sınırlarının altında nasıl algılandığı ve kontrol altında tutulmaya çalışıldığı tartışılır. Bu yaklaşımlar sanatın ifade olanaklarını genişletir. Bu dönemin pek çok çalışması özne iktidar ilişkilerini, iktidarın bireyi kategorize ederek gündelik yaşama akışını, bireyi özneye dönüştüren iktidar biçiminin denetim ve bağımlılık yaratıcı gücünü ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış öznenin iktidar karşısındaki tepkilerini göstermeye çalışır.”

Bu çizilen tablonun yanıltıcı olduğunu söylemek de mümkündür. Emre Zeytinoğlu (Çalikoğlu, 2008: 154-156), 90’ların ilk yarısında çift kutuplu dünyanın ortadan kalkmasının bir özgürleşme olduğunu, Orta Avrupa ve Balkan ülkelerinde de bir özgürleşmenin meydana geldiğini, göçmenlerin kendi kimliklerini ulus devletlere kabul ettirdiklerini, katılmış ulus devlet yapısının yumuşamaya başladığını, merkez ve çevrenin yakınlaştığını, ötekinin ortadan kalkmasının farklılık kavramını beraberinde getirdiğini belirterek bunların umut ve heyecan verici olmasına karşın gerçeği yansıtmadığını eklemiştir. Ona göre:

“Oysa pratikte başka bir şeyler oluyordu. 90’ların ikinci yarısında, bütün bu ulus-devlet içindeki yumuşamalarda, kimlik problematiklerinde, yeniden ele alışlarda vs. Mesela garantisizler ya da fakirler, tüketim toplumuna katılamayanlar yok sayılmayı sürdürüyordu ve sayıları giderek artıyordu... Diğer yandan ‘ötekiler’ ehlileştikçe, ‘öteki’ değimiz şey değıştikçe, farklılıklar dünyası ortaya çıkmaya başladıkça, ‘ötekilerin’ ehlileştiği yerlerde arkalarında bıraktıkları yerlerde daha şiddetli ‘ötekiler’ türemeye başlıyordu.<sup>299</sup> Çevre merkeze yaklaştıkça, çevre merkeze geldikçe

<sup>299</sup> Jean Baudrillard, “öteki” kavramına yönelik bu artan ilgili ile ilgili şu eleştirileri getirmektedir: “Peki öyleyse ötekilik nereye gitti? Öteki’ni keşfetme, araştırma ve ‘icat’ orjisi yaşıyoruz. Farklılık



boşalttıkları yerleri daha şiddetli çevreler doldurmaya başlıyordu. Sermaye dolaşımı hızlanıyordu, insanın dolaşımı kısıtlanıyordu. Göçmen dili modaydı ama göçmenler acı çekiyordu. Göçmen dilinin moda olması sanatsal bir tavır olarak ortaya çıkıyordu ama göçmenlerle kimse ilgilenmiyordu. Yine aynı ulus-devlet modelleri içinde hal çaresi arıyorlardı, buluyorlardı belki de... Demokrasi şiirleşiyordu, adalet şiirleşiyordu ama kamu tanımları yine çok kısıtlı olmaya devam ediyordu. Herkes kamu değildi, herkes halk değildi. Kamusal alan tartışmaları özgürlükler adına arkası arkasına geliyordu, fakat yine her şey metinlerde oluyordu... Bir çokluk kavramı vardı, çokluk kavramı yani demokratik, herkesin katılımıyla, farklılıklarla oluşturulmuş bir kamu alanı ama pratikte hiç de öyle bir şey yoktu... Pratiğin çözümlenemediği yerde sanat sokuşturuluyordu. Evsizler, garantisizler, nüfus kağıdı olmayanlar, işsizler, baskı görenler, farklı kimliklerinden dolayı şiddete maruz kalanlar, cinsel ayırma kurban gidenler, hiçbir umudu olmayanlar... bunlar için performans yapabiliydiniz. Bunlar için enstalasyonlar kurabiliydiniz. Varoşlara gidip oralarda performanslar yapabiliydiniz.”<sup>300</sup>

5- Teknoloji ve Enformasyon: “İletişim toplumu” olarak nitelendirmesi ile teknolojik gelişmeler sonrasındaki dünyayı ifade eden bu süreçte, hızla yenilenen teknolojik materyaller insanların algıları, düşünmesi, örgütlenme şekilleri, bilginin işlenmesi, üretilmesi ve denetlenmesi üzerinde büyük etkilere, olumlu olumsuz değişimlere neden olmuştur (Kosova, 2012: 26-27).

---

orjisi. İki yanlı, arayüzeyle, interaktif pezevenklik. Yabancılaşma aynasının (çocukluğumuzun büyük zevklerini oluşturan ayna evresinin) ötesine bir kez geçildiğinde, yapısal farklılık modada, geleneklerde ve kültürde sonsuza dek hızla çoğalır. İrkin, deliliğin, sefaletin ve ölümün kaba ve katı ötekiliği bitti. Tüm geri kalanlar gibi ötekilik de pazarın, arz ve talep yasasının boyunduruğuna girdi. Bulunmaz Hint kumaşı oldu. Ruhsal değerler ve yapısal değerler borsasındaki olağanüstü kotası bundan kaynaklanıyor. ‘Öteki kim? Öteki nerede?’ gibi anahtar soruları sürekli soran bilimkurgu içindeki kusursuz, yoğunlaştırılmış Öteki simülasyonu buradan kaynaklanır...

Birdenbire, öteki, canı çıkarılmak, nefret edilmek, dışlanmak, baştan çıkarılmak için değil; anlamak, kurtarmak, özen göstermek ve saygı görmek için artık. İnsan Hakları’ndan sonra Öteki Hakları’nın ilan edilmesi gerekirdi. Zaten bu yapıldı da: Evrensel Farklılık Hakkı. Ötekini politik ve psikolojik olarak anlama orjisi; hatta ötekinin artık olmadığı yerde onu diriltmek. Eskiden Öteki’nin olduğu yerde, Aynı ortaya çıktı.” (Baudrillard, 2010: 118-119).

<sup>300</sup> E. Zeytinoglu, sanatın bu haliyle bir emniyet supabı haline dönüştüğünü belirterek yorumunu şu sözlerle tamamlamıştır: “Sanat hiçbir şey yapmak zorunda değil, hiçbir toplumsal problemi doğrudan halletmek zorunda değil bu haliyle, ama emniyet supabı olarak müthiş şeyler halletmeye(!) başladı, bir de o var. Yani kendi fonksiyonuna tam ters bir şeyler yapmaya başladı. Buna ne kadar, sanatın sadece bakması, sanatın sadece fonksiyonel olmayan yerlerde başı boşça dolaşması filan diyebiliriz, onu bilmiyorum. Çünkü artık sanat yoluyla bayağı bir şey hallediyoruz.” (Çalikoğlu, 2008: 156).

Vera L. Zolberg'e (2013: 196) göre modern dünyanın bir sonucu olarak, günümüzde tarzlar, iletişim araçları, sanat biçimleri heterojen bir hale gelmiş ve dünyanın en ücra köşelerine kadar ulaşır olmuştur. Ona göre:

“Bu bakımdan mevcut durum, elektronik yeniliklerden yola çıkıp, kültürel öğelerin anlık iletiminin küresel bir köy doğuracağını öngören Marshall McLuhan'ın ileri görüşlü fikirlerini doğrular. Sanatsal modaların hızla birbiri ardına gelmesi ve geçmiş yeniliklerin birikimi, geleneklere sıkı sıkıya bağlı olanları umutsuzluğa sürüklese de, kronolojik bariyerleri kırıp, farklı tür ve tarzları bir araya getirerek mevcut postmodernizmi oluşturuyor.”

Teknolojinin ve enformasyonun yeni şekilleri, iletişimin hızlanması, coğrafi sınırların aşılması ve hareket özgürlüğü gibi getirileri sanat ortamını ve sanatçıyı etkilemiş, sanatçının üretim dilini çeşitlendirmesinin yanında, bir yandan izleyici ile diyalogunu etkilerken, diğer yandan da başka sanatçılar, küratörler gibi sanat ortamının önemli figürleri ile iletişimini arttırmıştır.

Teknolojik gelişmeler ile sanat yapıtları DVD, internet, video, televizyon, bilgisayar, el kameraları, ışıklandırma sistemleri, cep telefonu, projeksiyon teknolojisi gibi iletişim araçlarını ve teknolojileri kendisine dahil etmiş ve bu da gerçekliğin temsili, sanatsal yorum, imge üretim gücü, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişki üzerinde etkilerde bulunmuştur.

Diğer yandan, bu olanaklar ile sanatçılar sergi katılımı ve kuruluşu konusunda daha özgürleşmiştir. Atölyesinden çıkmayan, ulaşılmaz sanatçı yerine ulaşılabilir sanatçı modeli ve teknolojik aygıtlar ile interaktif işlerle seyirciyle birlikte işler üreten sanatçılar yaygınlaşmaya başlamıştır (Tan, 2003: 12-14-51).<sup>301</sup>

<sup>301</sup> Pelin Tan ayrıca teknolojik gelişmelerle ilgili olarak şunları eklemektedir: “İleri teknolojinin gelişimi ‘internet’i yaratarak iletişimin ‘zaman ve mekân’ kavramları dışına taşmasını ve hızlı iletişim olanaklarının oluşmasını sağlamıştır. Sanatçı, teknolojik olanaklar ile hem yapıtlarını üretirken DVD, dijital video, bilgisayar ve daha birçok farklı medya araçlarını kullanarak farklı sunumlar ile izleyiciye ve diğer sanatçılara ulaşmaya başlamıştır. Bu sunumlar, küratöryel yaklaşımlar ve küresel sergiler ile birlikte yer alarak sanatçının kavramsal, politik, sosyal, sanat tarihi ve sergi mekânının dönüşümünü sağlamıştır. Günümüzde, dünyanın birçok yerini hızla seyahat eden, sergiden sergiye koşan çeşitli uluslardan sanatçılar görmekteyiz. Bu sanatçılar, 1990 sonrası politik dönüşümleri ve merkezdeki

1990'larla birlikte Türkiye'de güncel sanatın "patlama" olarak nitelendirilecek bir enerji ve hareketlilik getirdiği yorumu genel bir yorum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yıllarla birlikte (kökenleri önceki yıllara dayanan), alternatif, yenilikçi sanatçı üretimleri, sanat hareketleri, sergiler<sup>302</sup> görülmeye başlamış ve küratörlük kavramı sanat ortamına giriş yapmıştır.

Bu dönemde Beral Madra, kurucusu olduğu İstanbul'da bulunan BM Çağdaş Sanat Merkezi'nde düzenlediği "Xample" (1995), "Diyaloglar" (1996) gibi sergilerle dönemin çağdaş sanatına önemli etkilerde bulunmuştur. Küratörlüğünü Vasıf Kortun'un gerçekleştirdiği, "Anı/Bellek-1" (1991) ve "50 Numara Anı/Bellek-2" (1993) sergileri dönemin öne çıkan küratöryel sergilerinden olmuştur. Türkiye güncel sanatının yurtiçinde ve yurtdışında tanınmasında büyük katkıları olan René Block'un düzenlenmesinde çabalarının olduğu, Beral Madra ve Sabine Vogel'in küratörlüğünü birlikte yürüttükleri "İskele" (1994 sergisi, Türkiyeli sanatçıların yurtdışında temsil edildiği ilk sergilerden olurken, René Block'un ve Fulya Erdemci'nin eş küratörlük yaptıkları "İskorpit: İstanbul'dan Güncel Sanat" (1998) sergisi, Türkiye'de ilk olarak dört farklı kuşaktan güncel sanatçıyı bir araya getiren sergi olmuştur. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin TÜYAP Tepebaşı'nda düzenlediği ve Hüsametkin Koçan, Ali Akay, Canan Baykal ve Balkan Naci İslimyeli gibi çeşitli sanatçı, yazar ve küratörlerin danışma kurulunda yer aldığı "Genç

---

sanat kurumlarının muhafazakâr yapılarını, sanat yapıtlarının sanat pazarındaki ekonomik değerini ve küreselleşme içinde yer alan batı-merkezci söylemlere karşı eleştirileri yansıtan yapıtlar üretmeye başladı. İletişim ağının hızlanması ve önem kazanması; birçok sanatçı tarafından internet ve bunun gibi hızlı iletişim ağının olanaklarını kullanmasını sağladı. Bu iletişim ağı sanatçılar, izleyiciler ve küratörler arasındaki iletişimin fazlaşmasına ve zaman-mekân engelini etkisinin azalmasına neden oldu. Bu gelişme ile birlikte ortak projeler, gezici sergiler ve kuramsal tartışmaların yapıldığı toplantılar daha sık bir şekilde düzenlenmeye başlandı." (Tan, 2003: 51).

<sup>302</sup> Burcu Pelvanoğlu, dönemin sosyopolitik gelişimleri ve sergilerin sanat ortamına etkileri ile ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır: "1980 sonrasında devletin kültür sanat alanından uzaklaşması, liberal ekonominin sanatçıya sağladığı ortamları (sanat galerileri) daraltması, genç sanatın/genç sanatçının kendine bir sergi mekânı bulamaması gibi sorunlar alternatif çözüm olarak toplu sergileme biçimlerini getirmiştir. Sergileme biçimlerinin değişimi ve dönüşümü, kuşkusuz, sanatın alanlarının/sınırlarının genişlemesiyle de birebir ilişkilidir. 1980 sonrasında sanatın beslendiği alanlar, gündelik yaşam, popüler kültür, sokak jargonu, politik dil, felsefe gibi çeşitli alanları da kuşatacak şekilde genişlemiştir. Sanatçının farklı disiplinlerden yararlanarak kullanmaya başladığı yeni dil, önceleri sanatı disiplinler-arası bir boyuta taşımış; ancak çeşitli disiplinlerin bir araya gelmeleriyle, birbirlerinden etkilenmeleriyle ortaya çıkan yeni dil, disiplinleri de dönüştürdüğüden sanatta da disiplinler-aşırılık çağına gelinmiştir. Bir başka deyişle, Yeni Eğilimler Sergileri, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri ile başlayan disiplinler-arası sanat, küratörlü sergiler, Genç Etkinlik Sergileri ve İstanbul Bienalleri ile birlikte disiplinler-aşırılığa yönelmiştir." [http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu\\_4.htm](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_4.htm)/03.02.2015.

Etkinlik Sergileri”<sup>303</sup> (Sınırlar ve Ötesi/1995, Yersizyurtsuzlaşma/1996, Kaos/1997, Kavramsız/1998), küratörlü sergilerin düzenlendiği bu yıllarda, demokratik olarak nitelendirilen düzenlenme şekli ile ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. (Altındere, 2007: 3-7)

“Farklılık” (1993, Küratör: Suzan Milevska, Galeri B/İstanbul), “Küreselleşme (Devlet, Sefalet, Şiddet)” (1995, Küratör: Ali Akay, Devlet Han, Beyoğlu/İstanbul), “Azınlık” (1996, Küratör: Ali Akay, Akkule Sanat Merkezi/İstanbul), “Rüçhan Şahinoğlu-Ayşen Urfalıoğlu” (1997, Maçka Sanat Galerisi/İstanbul), “Manzara” (1998, Küratör: Beral Madra, Borusan Sanat Galerisi/İstanbul), “Tepeler Arasında Tablo” (1999, Küratör: Claire Lyse Bucci, Dulcinea/İstanbul), “Sanat ve Modaları” (1999, Küratör: Ali Akay, Urart Sanat Galerisi/İstanbul) (Uşar, 2006: 65-70), “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri 11-12-13-14-15-16-17-18-19” (1990-1999), Ankara’da düzenlenen “Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali” (1986’da başlamış ve 3.sü 1990’da, 4.sü 1992’de düzenlenmiştir), Levent Çalıkoğlu’nun ilk sergisi olma özelliği taşıyan

<sup>303</sup> Hakan Onur, bu sergilerle ilgili olarak şunları söylemektedir: “Yöntem olarak ise farklı disiplinlerden alanlar oluşturuldu. Plastik Sanatlar, Sahne ve Gösteri Sanatları, Sinema, Müzik, Edebiyat ve Sosyal Bilimler alanlı olmak üzere 6 alanımız vardı. Bu alanları temsilen gelen, o alana ilişkin kişiler ve sanatçılar katılımı sağlamak üzere kendi alanlarını örgütlemek zorundaydılar. Bir diğer yandan da katılım için bir şartname hazırladık. Katılmak isteyenlerin ne gibi bilgilerine ihtiyacımız vardı ve projeler nasıl bir formatta gönderilmeliydi. Bu ve benzeri sorulara cevap arayan katılım şartnamesini oluşturduk. Bu şartnamede, ‘Genç Etkinlik’in amacı ve ilkeleri bakın şöyle yer alıyordu:

Amaç: 1) Genç üretici insanın, kendi sanatsal ve sosyal üretim alanlarının dışındaki alanlarla ilişki kurmasına olanak sağlamak, 2)Ülkemizdeki kalıplaşmış düşünce biçimlerini aşarak, genç insanın ve genç söylemin ifade olanaklarını genişletmek, yeni önerilerin önünü açmak ve bu doğrultuda alternatifler oluşturmak, bu etkinliğin amaçlarıdır.” (Çalıkoğlu, 2008: 188).

Burcu Pelvanoğlu’na göre: “Genç Etkinlik Sergileri, sadece dört kez düzenlenen bir etkinlik olmakla birlikte, gerek disiplinlerarası bir etkinlik oluşuyla gerek ‘çevre’ sanatçıların ‘merkez’e taşınmasıyla ve gerekse de Uluslararası İstanbul Bienali’ne ve sonrasında da çeşitli yurtdışı sergilere sanatçı akışını sağlaması açısından 1990’lı yıllara damgasını vuran bir etkinlik olarak görülmelidir.

[http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu\\_4.htm/03.02.2015](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_4.htm/03.02.2015).

Süreyya Evren, bu sergilerin önemini şu şekilde açıklamıştır: “Genç Etkinlikler aslında bugün neredeyse birer efsane. Hâlâ bağımsız bir şeyler yapmak istendiğinde o günlerden neler öğrenilebilir diye geriye dönülüp bakılıyor. Hem sanat için hem de gençlik için heyecanlı bu etkinlikler kavramsal çerçeveleri ortodoks olmayan bir siyasallığı ve eleştireliliği teşvik ediyordu... Bu sergilerin dönemin gençliği üzerindeki kültürel etkisi çok teşvik ediydi. Genç Etkinlik sergileri çağdaş sanatın yeni bir söz sahası, canlandırıcı bir imkân olarak öne çıktığı gibi herkesin erişimine açık coşkulu da platformlardı. Şunlar bir arada karşımıza çıkıyordu o yıllarda ve Genç Etkinlik bu bir arada ortaya çıkışın en güzel simgesiydi: düşünsel anlamda Türkiye’de uzun yıllar ihmal edilmiş post-teorilerin heyecanla yaygınlaşması ve dönüştürücü imkân olarak değerlendirilmesi, buna eşlik eden yoğun bir siyasal gündem, ve isyânkar anarşizan bir dönüştürücü itki duygusu, hem her türlü siyasal iktidara, hem de kültür sanat içindeki iktidarlara karşı ve tüm ortodokslara karşı bir hareketlenmenin yürütüldüğü duygusunu pekiştiren işler ve çağdaş sanatın tüm bunlar için en elverişli zeminlerden biri olacağına dair hızla güçlenen kanı.” (Evren, 2008: 16).

“Apokalypsis” (1999, Emlak Bankası Sanat Galerisi), “İstanbul Sanat Fuarı” (1991’den itibaren düzenlenmeye başlamıştır) (Pelvanoğlu, 2009: 218-452), 1989-1993 yılları arasında düzenlenen A,B,C,D Sergileri’nden, “8 Sanatçı 8 İş: B” (1990, Atatürk Kültür Merkezi), “10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi” (1992, Atatürk Kültür Merkezi), “10 Sanatçı 10 İş: D Sergisi” (1993, Koleksiyon Mağazası ve Maçka Sanat Galerisi) (Özayten, 2007: 25-26) ve “Serotin Sergileri I-II” (1989-1992, Feshane Binası/İstanbul) (Tüzünoğlu, 2007: 95) sergileri de bu dönemde öne çıkan sergiler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu yıllar, dünya sanat ortamında görülen bienalleşme süreci Türkiye’ye de yansımış, İstanbul Bienalleri<sup>304</sup> küresel sanat ortamında kendine yer edinerek, Türkiye’de yaşayan sanatçıların uluslararası ağa dâhil olmalarını sağlamıştır (Yasa-Yaman, 2012:122).<sup>305</sup>

İKSV internet sayfasında bienalin gelişimi ve amacı ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

---

<sup>304</sup> Sibel Yardımcı, Thomas Mcevilley’in Kasım 1993’de Art Forum International’da yayınlanan “Arrivederci Venice” yazısından hareketle, şu tespitlerde bulunmuştur: “İstanbul Bienali de küresel bienal ağı içinde yer alır ve bu yapılanma içinde söz sahibi olduğunu, genç kuşak Türk sanatçıların uluslararası sergilere katılmalarını sağlayarak ispat eder. Ancak sanat tarihçisi Thomas Mcevilley’e göre, İstanbul Bienali’nin kavramsal çerçevesi diğer çevre bienallerden farklıdır: Geleneksel merkezler dışında düzenlenen bu bienallerde hüküm süren klasik modernizmin aksine, İstanbul Bienali daha postmodern bir yaklaşım sergiler. Mcevilley, Batı sanatının birkaç kuşak önceki eğilimlerini farklı coğrafyalarda tekrar etmeye çalışan diğer bienallerin aksine, İstanbul Bienali’nin çoğunlukla kavramsal sanata odaklanmasını över. Ama bu, aynı zamanda, Bienal’in yerel sanatın tarihine bir ölçüde sırt çevirmesi anlamına da gelmektedir. İstanbul Bienalin’de, Türkiye’de sanatın modernizm serüvenine, sergileme geleneğine göndermelere pek sık rastlanmaz. Bienal, kendini Batı’ya göre konumlandırır, bir anlamda tarihsiz bir sanatı sergiler.” (Yardımcı, 2005: 25-26).

<sup>305</sup> Necmi Sönmez, Bienallerin Türkiye sanat ortamına, dışa açılma ve küresel sanat ağına entegre olmaya etkilerini şu şekilde açıklamıştır: “Türkiye’deki çağdaş sanat ortamı, 1987’ye dek son derece içine kapanık bir şekilde ve Batı’da gözlemlenen Yeni Dışavurumculuk akımının etkisinde ilerliyordu. Bienaller öncelikle yabancı sanatçıların ülkemizde sergilenmesine ve bu yolla sanat ortamının kendi etrafında ördüğü kozanın yırtılmasına neden oldu. Bu olguyu uluslararası sanatla Türk çağdaş sanatının ilk gerçekçi diyalogu olarak değerlendirmek gerekir. Bu aynı zamanda 1987-93 döneminin temel dinamiklerini belirleyen özelliklere de işaret etmektedir. Bienaller İstanbul şehrinin çağdaş sanat için taşıdığı potansiyelin daha iyi tanınmasında etkin bir rol oynadılar. Çağdaş sanat ile piyasa sanatı arasındaki farklılık daha açık olarak ortaya çıktı. Satılmak için üretilen sanatla izleyicinin düşünsel yapısını geliştirmeyi hedefleyen yaratıcı sanat yapıtları arasındaki farklılığın ortaya çıkmasına, birçok sanatçının farklı tekniklerle deneylere girmesine ve geleneksel sanat üretiminin kalıplarının zorlanmasına da olanak tanıdı. Bienaller, gelen yabancı sergi organizatörlerinin Türk çağdaş sanatını yakından izlemesine ve bu yolla Türk sanatçıların yurtdışında sergilenmeleri için önemli bir zemin hazırlamıştır.” (Sönmez, 1995: 1103).

“İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) 1987 yılından bu yana, farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında görsel sanatlar alanında İstanbul'da bir buluşma noktası oluşturmayı amaçlayan İstanbul Bienali'ni düzenliyor. İKSV'nin şimdiye dek düzenlemiş olduğu on bir bienal, her iki yılda bir güncel sanatın yeni eğilimlerini bir araya getirerek izleyiciye sunarken, yurtiçi ve yurtdışındaki sanat çevreleri, sanatçı, küratör ve eleştirmenler arasında uluslararası bir kültür ağının kurulmasına olanak sağladı. Venedik, Sao Paulo, Sydney bienalleri gibi benzerleri arasında bugün en prestijlilerinden biri olarak kabul edilen İstanbul Bienali, ulusal temsil modeli yerine, sanatçıların yapıtları aracılığıyla birbirleri ve izleyici ile diyalogunu sağlayan bir sergi modelini tercih ediyor. Uluslararası bir danışma kurulu aracılığı ile belirlenen bienal küratörü, geliştirdiği kavramsal çerçeveye uygun olarak çeşitli sanatçı ve projeleri sergiye davet ediyor. Bugün ülkemizde ve bulunduğumuz coğrafyada düzenlenen en geniş çaplı uluslararası sanat sergisi olma özelliği taşıyan İstanbul Bienali, sadece Türkiye'den değil birçok farklı ülkeden güncel sanatçının uluslararası alanda tanınmaları ve çeşitli etkinliklere davet edilmeleri konusunda önemli bir rol oynuyor. Bienal kapsamındaki sergiler ve sergi kapsamında düzenlenen, eşzamanlı çeviri düzeninde uygulanan panel, konferans ve atölye çalışmaları sayesinde hem genel izleyiciye hem de sanat öğrencilerine dünyadaki sanatsal gelişmeleri ve güncel tartışmaları izleme ve bu yolla tamamlayıcı bir eğitim olanağı da sunuluyor. 1987 ve 1989 yıllarında Beral Madra genel koordinatörlüğünde gerçekleştirilen ilk iki bienalden sonra, 1992 yılında Vasıf Kortun'un yönettiği İstanbul Bienali için İKSV, 1994 yılından itibaren tek küratörlü sisteme geçme kararı aldı. 1995'te René Block, 1997'de Rosa Martínez, 1999'da Paolo Colombo, 2001'de Yuko Hasegawa, 2003'te Dan Cameron, 2005'te Charles Esche ve Vasıf Kortun, 2007'de Hou Hanru, 2009'da çalışmalarını Zagreb'de sürdüren What, How & for Whom / WHW (Ne, Nasıl ve Kimin İçin) küratör kolektifi, 2011'de Adriano Pedrosa ve Jens Hoffmann küratörlüğünde düzenlenen İstanbul Bienali, 2013'te Fulya Erdemci küratörlüğünde gerçekleştirildi. 2015 yılında gerçekleştirilecek 14. İstanbul Bienali'nin taslağını Carolyn-Christov Bakargiev çizecek

• 1987 "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat"

Genel Koordinatör: Beral Madra (Türkiye)

- 1989 "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat"

Genel Koordinatör: Beral Madra (Türkiye)

- 1992 "Kültürel Farklılık"

Yönetici: Vasıf Kortun (Türkiye)

- 1995 "ORIENT-ATION – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü"

Küratör: René Block (Almanya)

- 1997 "Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine"

Küratör: Rosa Martinez (İspanya)

- 1999 "Tutku ve Dalga"

Küratör: Paolo Colombo (İtalya)

- 2001 "Egokaç – Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış"

Küratör: Yuko Hasegawa (Japonya)

- 2003 "Şiirsel Adalet"

Küratör: Dan Cameron (ABD)

- 2005 "İstanbul"

Küratör: Charles Esche (İngiltere) ve Vasıf Kortun (Türkiye)

- 2007 "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik"

Küratör: Hou Hanru (Çin/Fransa)

- 2009 "İnsan Neyle Yaşar?"

Küratör: What, How & for Whom / WHW (Hırvatistan)

- 2011 "İsimsiz (12. İstanbul Bienali), 2011"

Küratör: Adriano Pedrosa ve Jens Hoffmann

- 2013 "Anne, ben barbar mıyım?"

Küratör: Fulya Erdemci<sup>306</sup>

Bu gelişmelerin yanı sıra, Vasıf Kortun'un 1998'de İstanbul Contemporary Art Project'i (ICAP) kurması, Art-ist ve Resmi Görüş dergilerinin 90'ların sonunda yayın hayatına girişi (Evren, 2011: 13), özel sermayenin sergileri desteklemesi ve satışların artması amacıyla sergiler için katalog yayınlanmaya başlaması (Sönmez, 1995: 1102), bu dönemin ilklerinden olan, Hüsamettin Koçan döneminde Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin genç çalışma ekibinin büyük bir çoğunluğu

<sup>306</sup> <http://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce/>14.03.2014.

ile 1996'da kurulan DAGS'ın (Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği)<sup>307</sup> kurulması dönemin güncel sanatına hareketlilik ve yeni tartışma alanları açmıştır.

#### 2.4. Türkiye'de Video Sanatı ve Muhafif Dil

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

Düş gücü zorlanan insanın yaratıcılığı gelişir.”

Teoman Madra

1990'lı yılların genel sanat ortamındaki değişimlerin başında gelen sanatçıların kullandıkları malzemelerin değişimi, teknolojik gelişmelerle birlikte ortaya çıkan gelişmelerin sanata dahil edilmesiyle hızla sürmüştür.

Melis Tezkan'a (2009) göre 1990'lardan itibaren video sanatının, Türkiye sanat ortamında görülmeye başlanması bir tür imkansızlık nedeniyledir.

“Türkiye'deyse video, sanat üretiminde sınırları zorlama ve yeni stratejiler yaratabilme hedefiyle ancak doksanlı yılların ikinci yarısından itibaren gündeme geliyor. Bunun sebepleri arasında “imkansızlığın” yerleşmiş bir rolü var. Doksanlı yılların başlarında, bienallerdeki video gösterimleri için araç bulmakta yaşanan güçlük, imkansızlık örneklerinden sadece biri. Bu

<sup>307</sup> 90'lı yılların ilk ve belki de tek gençlerin kurduğu sanatçı örgütü olan ve 1998'de kendini fesh eden DAGS'ın bloğunda şu bilgiler yer almaktadır: “İki yıl dernek olarak çalışan grup, sonrasında da bir dönem Disiplinlerarası Genç Sanatçılar İniyatifini olarak projeler üretmiştir. Kurucu üyelerinin Alican Yaraş (1. dönem başkan) Nadi Güler, Fulya Köseoğlu, Hakan Onur, Mürteza Fidan, Didem Dayı, Genco Gülan olduğu dernekte, bu isimlerle birlikte Elif Çelebi, İnel İnal (2. dönem başkan), Gaye Yazıcıtuğç, Arcan Kıral, Murat Işık, Funda Pekşen, Halil Altındere, Vahit Tuna çalışmalarında bulunmuştur. 1., 2. ve 3. Performans Günleri (AKM, Darphane ve Babillion), Manat Sergisi ve çeşitli atelyeler düzenlemiş, Genç Etkinlik sergilerine destek olmuş, seyirciye açık çeşitli sanatsal okumalar gerçekleştirmişler, çıkardıkları broşürlerde bazı makalelerin çevirilerini yayınlamışlardır. Bir sivil toplum örgütü gibi çalışan dernek, dönemin Sanatçılar Kurultayı'na çağrılmış, bileşenlerinden biri olarak bildirgeye imza atmışlardır.”

<http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com.tr/search/label/Broşür/28.05.2014>.



bağlamda, yurt dışında yaşayan Türk sanatçılar hem etkilendikleri akımlar hem de ellerindeki imkanlar açısından farklı konumlandırılabilir.”

Burada belirtilmesi gereken bir diğer önemli nokta o yıllarda video teknolojisine ulaşımın halen sınırlı ve güç olmasıdır. Ali M. Demirel bu durumu kendi sanatsal pratiği üzerinden şu şekilde açıklamıştır:

“Nükleer enerji okumak için geldiğim Ankara’daki öğrencilik yıllarımda bir yandan sanatla da ilgilenmeye başladım ve bu ilgim video art üzerinde yoğunlaştı. O yıllarda (1990-1995) video kamerası ve kurgusu pek ulaşılır teknolojiler olmadığından daha çok düşünsel boyutta konuyla uğraşmaya başladım.” (A. M. Demirel ile kişisel iletişim, 31.05.2015).

Bu imkansızlık zaman içerisinde azalarak, Türkiye’nin genelinde görülen dışa açılmanın sanatçılar için de söz konusu olmasıyla birlikte, yurtdışından gelen sanatçıların, küratörlerin ve akademisyen/eleştirmenlerin artışı, yurtdışı etkinliklerine, sergilere, bienallere katılıp, uluslararası sanatçılarla işbirliğinde projeler hazırlanması sonucu ortaya çıkan temaslar, farklı teknolojilerin ve malzemelerin tanınmasında, işlerin üretiminde kullanılmasında etkili olmuştur. Kamil Şenol (2006: 44) bu yıllarda değişen sanat ortamı ve video üzerine şu tespitlerde bulunmuştur:

“Geleneksel sanat yapma tarzının (klasik tuval ve heykel) dışında 90’lı yıllarda günümüz sanatının ‘Batı’ ile benzeşen ürünleri ‘kitlesel’ (İstanbul Bienal’lerini ve Genç Etkinlik’leri hatırlayın) olarak sergilenmeye başlayınca, geleneksel kanattan gelen ilk eleştiriler bu yapılanların bir ‘Batı’ taklidi olduğu yönündeydi. Kapitalizmin eşitsiz ve bileşik gelişmesinin bir sonucu olarak, aslında birçok teknolojik yeniliği ve değişikliği eş zamanlı olarak yaşıyoruz. Elbette yeniliklerin kaynağı orası, günümüz dünya kapitalizminin iş bölümünde daha çok en gelişkin bilişim ve telekomünikasyon sanayi ve hizmet dalları ‘Batı’ ülkelerinde ağırlıklı geliyor. Diğer yandan bu sektörlerin ürünleri ve uygulamaları dünya ticaretinin serbestliğinden dolayı çok az gecikmeli olarak tüm ülkelerde görülebiliyor. Bunun sanat dünyasına

yansıması bence taklitten ziyade, bu teknolojik yeniliklerin, örneğin video-projeksiyon ve dijital baskıların biçimsel olarak kullanılması ‘Batı’ ile eş zamanlı bir keşiftir. İlk video-art işlerin oluşturulmasında Nam June Paik’ın televizyonun görüntülerini mıknatıs ile bozup oluşturmasından 30-40 yıl sonra bu ülkede (televizyonun bize gelişi gecikmelidir, günümüzde böyle bir gecikme yoktur artık) örneklerinin görülmesi bir çelişki gibi algılanabilir ama yukarıda kastedilen video-art’ın biçimsel olarak video-projeksiyon üzerinden gösterilmesinin eş zamanlılığıdır. Kişisel bilgisayarlarla başlayan bu süreç, bu aletlerin fiyatlarının ekonomik olarak ucuzlamasından dolayı her sanatçının kendi evini bir ‘yapım atölyesi’ne dönüştürmesine imkân vermiştir. Tam da bu, bir sanat yapıtının ancak belirli bir zaman kesitinde o biçimi alabileceğinin işaretleridir.”

Bu dönem sanat üretiminde öne çıkan devlet, iktidar, farklılık, öteki, küreselleşme, yersizyurtsuzlaşma, sanat, medya ve kimlik (kültürel, etnik, kent, cinsiyet, öteki, göç, aidiyet konuları ile birlikte) kavramlarının (Uşar, 2006: 64) video sanatı işlerinde de ele alındığını görmek mümkündür.

Sanatçıların yapıtlarını üretirken toplumbilimci ve belgeselci gibi çalıştıklarını belirten Beral Madra (2007: 39-40), sanatçıların “Türkiye’nin bütün siyasal, ekonomik, toplumsal sorunlarına mikro ve makro düzlemde işaret ettikleri ve resmi tarihi yalanlayan, eleştiren ve hicveden görsel bir tarih yazdıkları söylenebilir.” tespitinde bulunmaktadır. Bu yapıyı daha önceki dönem sanatçıları, modernist biçimlerden esinlenen post-modern biçimler olarak, resim, desen, fotoğraf ve yerleştirmeler ile aktarırlarken, 90’larla başlayan dönem ile birlikte hızlı anlaşılabilir ve kolay taşınabilir olan fotoğraf ve videoya yönelim olmuştur.<sup>308</sup>

---

<sup>308</sup> Beral Madra’nın sergilerin konusu ve kullanılan araçlar ile ilgili yaptığı tespitler, üretilen video işlerini de kapsamı bakımından dikkate alınması gerekir niteliktedir. Ona göre: “Sergilerin çoğunun konusunun İstanbul olması sanatçıların İstanbul’da yaşıyor ve çalışıyor olmasından kaynaklanıyor, kuşkusuz. Ancak, bu konunun giderek işlerin estetiğinin ve düşünsel yapısının önüne geçmiş olması düşündürücüdür. Sanatçıların işlerinde İstanbul ve günlük yaşam metaforları öne çıkıyor. İstanbul fotoğrafları, videoları ve belgeselleri, İstanbul’un toplumsal katmanları arasında gezinen, var olan bağnaz düzenin dışında kalan ya da bu düzene karşı çıkan bireylerin ve grupların (örneğin çöp toplayıcıları, transseksüeller, sokak ve sınır insanları, geri kalmış mahalleler) yaşamları ya da İstanbul odaklı siyasal belleğin ulus devlet, militarizm, güncel siyaset, bürokrasi bağlamında ironik eleştirisi başlıca görüntüleri oluşturuyor.” (Marda, 2007: 39).

90'lı yıllarda üretimin artmasına karşın Türkiye'de video sanatının tarihsel başlangıcı Nil Yalter'in "Başsız Kadın ya da Göbek Dansı" (1974)<sup>309</sup> videosu ile yapılmaktadır.<sup>310</sup> Ege Berensel bir başlangıç noktası olarak bu videonun görülmesi ile ilgili şu tespitleri yapmaktadır:

"Bu tür bütün tarihselleştirmeler sorunludur. Bu sene yüzüncü yılı kutlanan Türk sineması için mesela ortada Uzkınay'ın yaptığı varsayılan Ayastefanos Abidesinin yıkılışına ait bir film bulunmuyor, kayıp, kaybolmuş bir filmle başlatılmış bir tarih. Video tarihini de Sony Portapak'ın üretiliş yılından başlatmak, bu 1964 yılı oluyor, hani Paik satın alıyor, Papanın New York'a gelişine ait kentsel imajları kaydediyor, biraz teknoloji tarihine ilişkin, büyük bir teknoloji kapilatinden yana bir yorum oluyor. Video Sanatının tarihine ilişkin önemli metinler yazmış Marita Sturken Videonun kendi tarihiyle bu zorlama ilişkisinin teknolojik değil, kurumsal olduğunu ileri sürdüğünde, bir nevi tecrit, yani arşiv-koruma, saklama, müzeleştirme tehlikelerinden bahsediyordu. Diyordu ki, bir tarih, genellikle, belirli toplumsal yapılar içinde bir koruma ve saklama eylemi olarak yaratılır. Bir tarih formüle etmek, özel bir alanın meşruluğunu ve otonomluğunu kurmaktır. Müze ve sanat organizasyonlarının videoyu kurumsallaştırması, bu alanı kayda değer ölçüde şekillendirmiştir. Bu "müzeleştirme" girişimi, videoyla yapılan işlerin hem beslenmesine hem de tecrit edilmesine yol açtı. Daha ortada kamera yokken Vostell'in televizyonun sinyalini bozarak yaptığı performanslar, 1960'lardayız ve Fluxus içerisindeyiz, niye başlangıç sayılmaz buradan anlıyoruz, teknoloji, televizyon karşıtı bir eğilim... Bill Viola video tarihine ilişkin bir söyleşinde şöyle diyordu: "1974'te insanlar bir tarihten bahsetmeye

---

<sup>309</sup> Nil Yalter'in bu videosunun tarihi erken olsa da tezin bu kısmında yer almasının uygun olacağını düşünmekteyiz. Çünkü Nil Yalter'in işleri ancak 1990'lı yıllardan itibaren Türkiye'de izlenebilmiştir. Burada yer vererek, 1990 sonrası video üretimi yapan kadın sanatçıların işleri ile bağ kurulabileceği düşünülmüştür.

<sup>310</sup> Burada bir noktanın altını çizmek gerekmektedir. Nil Yalter'in bu videosu Museum of Modern Art of Paris'te 1974 yılında gösterilmişken, Türkiye'de bir sergide yer alması 2008 yılında gerçekleşmiştir. Bu durum nedeniyle, Tuğba Taş'a göre: Yalter'in kendi bedenini kullanarak toplumsal cinsiyet eleştirisi yapıyor olması, tarihsel olarak günümüz performans sanatçılarına uzanan bir hat olarak görülmesine karşın, Türkiye'deki sanatçılar için öncü olarak görülemeyecektir. Buna karşın, Türkiye'de feminist sanatın yükseldiği yıllarda, Nil Yalter'in çalışmalarına ilgi de artmıştır (Taş, 2012: 92).

Benzer bir Nil Yalter yorumunun, Ahu Antmen tarafından da yapıldığını görmekteyiz. "...ne var ki Türkiye'de ilk sergilerini 1990'lı yıllarda açmıştır. Yalter'in işlerinin Türkiye'de bu kadar geç sergilenmiş olması, özellikle yeni yönelimlerinde cesaret arayan genç kuşak kadın sanatçılar için bir kayıptır." (Antmen, 2011: 82).

başlamıştı ve sadece birkaç sene olmuştu... ‘Video belki de bir geçmişe sahip olmadan bir tarihe sahip olan ilk sanat biçimidir.’ Video gibi, efsaneleri ve kültür kahramanları da aynı anda keşfediliyordu.” Video tarihi efsanelerle kuruldu. Nil Yalter, bir sergisi sırasında kendisine hediye edilen ya da “Direnen kadınlar” grubunun -ki kendisi de bu grubun kurucusudur-, kamulaştırdığı bir kamera ile “Göbek dansını çekti...” bu topraklar için video sanatını başlatmak için bir efsaneyi sağladı kanımca...” (E. Berensel ile kişisel iletişim, 16.06.2014)<sup>311</sup>

Çalışmalarında politik, ideolojik, estetik ve erkek egemen anlatıları kendine özgün feminen bakış açısıyla yeniden kuran, kendisini oluşturan kültür, tarih, dil, gelenek, kimlik gibi mirasları sorgulayan sosyolojik ve etno-kritik estetik pratiklerin önde gelen isimlerinden (Yücel, 2013: 8) Nil Yalter<sup>312</sup> için video başta olmak üzere

<sup>311</sup> Nil Yalter, İsmet Meltem Uşar ile yaptığı söyleşide kamerayla ilk tanışmasını anlatırken aynı zamanda video aygıtının yaygınlaşma ve kullanım sürecini de ifade etmektedir: “1973 yılında, Paris Modern Sanatlar Müzesi’nde, bir Yörük çadırı enstalasyonu yapmıştım. Orada, bana portapak isimli bir siyah beyaz ve taşınabilir video aleti ve bir de kamera getirdiler. Gelen izleyicilerin filmi çekeceğiz dediler. Çok izleyici vardı. Bilhassa gençler, çocuklar, çadırın içine giriyorlardı. Baktım alete, gözlerime inanmadım. Çünkü bir yandan alet çekiyor. Siz o arada görüyorsunuz monitörde. Beğenmezseniz baştan çekiyorsunuz. Çarpıldım aleti görünce. Medya olarak, çok sanatsal bir medya olduğuna derhal inandım. Ama o sene, 1973’te Nam June Paik, bu aleti altı yedi yıldır kullanıyordu. Bütün Amerikalı sanatçılar kullanıyordu. Henüz Avrupa’da çok azdı ve Fransa’da kimsenin kullandığı yoktu. O arada, çadırı çektim, girenleri çıkarları vs. Aleti elime alınca büsbütün heyecanlandım. Aletin içinde, ses bandı gibi bantlar vardı. Aletin içinden dolanarak geçiyordu. Feedback dediğimiz bir monitöre bağlıydık ve yaptığımızı derhal görüyorduk. 1974 yılında yine aynı müzede, video ve enstalasyon sanatı sergisi açıldı. Fransa’daki ilk sergiydi. Avrupa’da da ilk en önemli sergiydi. Beni davet ettiler ve bana bir haftalığına bir alet verdiler. Bir video sanatı eseri yapmamı istediler. İlk video işimi orada yaptım. İsmi ‘Başsız Kadın’ veya ‘Göbek Dansı’”. (Uşar, 2006: 327).

Nil Yalter kendisiyle yapılan bir başka söyleşide, kamera ile tanışmasını sanatsal pratiğinden ve dönemin sanat ortamından hareketle şu şekilde anlatmıştır: “65’te Paris’e gitmeden evvel, Alman Galerisi diye bir yer vardı. Alman Enstitüsü, Goethe Enstitüsü ya da... Her sene orada bir sergi yapardım ve soyut resim çizerdim. Paris’e daha ilerlemek, çağdaş sanatla tanışmak için gidip yerleşmeye karar verdim. 65’te vardım, 70’lere kadar sıkıntı çektim. Andy Warhol’u görmek, kavramsal sanatı, minimal sanatı tanımak, pop art’ı keşfetmek, hatta gençliğimde çok sevdiğim ressamın, empresyonistlerin aslını görmek; bunlar büyük değişiklikler. Bu süreç içinde sözünü ettiğim resimleri ürettim. Ama aynı zamanda 68 olaylarından dolayı bir gerginlik de var. Yani eski bildiklerimi unutup yeniye başlama safhasına girmeden bu resimler yapıldı. Bu resimleri çok az gösterdim, hatta göstermedim gibi bir şey. Ondandı sonra çağdaş sanata adımımı atmış oldum. ‘Topak Ev’ diye, o zaman enstalasyon denmiyordu, ‘evrensel sanat’ mı ne öyle bir şey deniyordu, neyse yani o ‘Topak Ev’i yaparak Paris Modern Sanatlar Müzesi’nde 1973’teki kişisel bir sergide çağdaş sanat sisteminin içine girdim. Ve videoyla karşı karşıya geldim. Sonra da bütün medyaları birbirine karıştırarak bugüne geldik.” (Uncu, 06.12.2011).

<sup>312</sup> Nil Yalter’in biyografisine bakıldığında şu bilgilerle karşılaşılacaktır: “Babasının görevi dolayısıyla 1938’de Kahire’de doğdu. İlk gençliğini İstanbul’da geçiren Yalter, Robert Kolej’deki eğitimi sırasında da resme ilgisini sürdürdü. Sanatçı, 1960’ların başında İstanbul’daki Türk-Alman Kültür Merkezi’nde düzenli olarak açtığı kişisel sergilerinde soyut resimlerini sergiledi. 1965’te Paris’e yerleşti. 1968 olaylarının etkisiyle tuval dışında arayışlara yöneldi. Yalter’in 1973’te Paris Çağdaş Sanatlar Müzesi’nde ‘Topak Ev’ enstalasyonunu kurduğu sergisinin ardından eleştirel tavrıyla

teknoloji sadece bir araç olmamış ve aktarmak istedikleri doğrultusunda amaç olarak görülmüştür.<sup>313</sup> İlk kez resim ve heykel gibi erkek-dahi sanatçı miti dışında bir alan olmasından dolayı videoya yöneldiğini belirten (Yücel, 2013: 22) Yalter'in, Joël Boutteville tarafından çekilen yirmi dört dakikalık "Başsız Kadın ya da Göbek Dansı"<sup>314</sup> video performansı, fonda çalan oryantal müzik eşliğinde göbeğine sosyolog ve tarihçi René Nelli'nin "Erotizm ve Uygarlık" (1972) kitabından bir bölümü<sup>315</sup> yazan bir kadının, aynı zamanda sesli olarak yazdığını okumasından

---

Avrupa güncel sanatındaki yerini belirledi. 1974'te yaptığı 'Başsız Kadın ya da Dansöz' Türkiyeli bir sanatçının imzasını taşıyan ilk video enstalasyonu kabul ediliyor. Videoda sanatçı, göbek deliğinin etrafına yazı yazıp dans ederken görünüyor... Yalter, 1980 sonrası politik nedenlerden dolayı uzun süre Türkiye'ye gelmedi." (Uncu, 06.12.2011).

Ayrıca şu bilgilerde bulunmaktadır: "1965 yılından beri Paris'te yaşıyor. 1974-1977 arasında etnolog Bernard Dupaigne ile birlikte İstanbul, Paris, New York, Grenoble gibi kentlerde göç üzerine araştırmalar yaptı. 1975'te Dorothée Selz ve Isabelle Champion-Métadier ile birlikte 'Femmes en Lutte' (Direnen Kadınlar) grubunu kurdu. 1980-1995 arasında Sorbonne Üniversitesi'nde, 1985-1988 arasında da Saint-Denis Üniversitesi'nde video sanatı dersleri verdi. "Başsız Kadın veya Göbek Dansı" (1974) adını taşıyan ilk video çalışmasından başlayarak kadınların gelenek içinde baskı altında tutulmasına eleştirel bir bakış getirdi. Belgesel ile kurmaca anlatımları birleştirdiği videolarını desen, fotoğraf ve resimlerle birlikte yerleştirme biçiminde seyirciye sunan sanatçı, 80'li yıllardan beri bilgisayar ortamında iki boyutlu ve 90'ların ortalarından itibaren de etkileşimli, üç boyutlu çalışmalarını sürdürüyor.

Seçilmiş İşler: 2008 Sound Of Painting / Tek kanallı video, 14:00; 2006 Açev (İstanbul-Diyarbakır-Mardin) / İnteraktif video, 60:00; 2003 Histoire De Peau / The History of Pain / İnteraktif video, 40:00; 1993 Calligraphie / Calligraphy / Tek kanallı video, 04:00; 1992 Rites Circulaires / Circular Rites / Tek kanallı video, 01:00; 1989 Hommage Au Marquis De Sade / Homage to Marquis De Sade / Tek kanallı video, 12:00; 1980 Le Harem / Harem / Tek kanallı video, 55:00; 1979 Rahime, Femme Kurde De Turquie / Story Of Rahime / Tek kanallı video, 56:00; 1978 Artist Propaganda / Tek kanallı video, 04:00; 1974 La Femme Sans Tête Ou La Danse Du Ventre / The Headless Woman Or The Belly Dance / Tek kanallı video, 24:00"  
<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/nya/trindex.htm>/16.042015.

<sup>313</sup> Nil Yalter'in teknolojiye bu bakışı, ayırıcı özelliklerinden birisidir. Video ve teknoloji konuya ve sergiye uygun bir işi oluşturan araç olmaktan öte bir dil olarak sanatında yer almıştır. Melis Tezkan'a göre: "Düşünce yapısı teknolojiye ve de kullandığı teknoloji, düşünce yapısına doğal olarak adapte olmuş, yapıtlarıyla her daim çağdaş kalmayı başarmıştır. Nil Yalter'inki yüzeysel bir güdü değildir: Sanatsal ve teknik açıdan öngörüsü, farklı konuları ve alanları ilişkilendiren düşünce sisteminden ve duyarlılığından kaynaklanır. Bugüne kadar resim, yerleştirme, video, bilgisayar gibi birçok tekniği ayrı ayrı ve de bir arada kullanan sanatçı, gelişmeleri takip etmekte cesur davranmış, kendini herhangi bir tekniğe hapsedmekten sakınmıştır. Eserlerinde sıkça konu ettiği göçebe kültüründe Nil Yalter'i cezbeden, sadece kendi kökenleriyle de çakişan kültürel yapı ya da göçmen işçilerin zorlukları değil, bir yerden diğerine geçebilmekteki özgürlükleridir. Nil Yalter de kendini özgür kılmıştır, yeni araçlarla kendini ifade etmekten, araçtan araca geçmekten, dilleri birleştirmekten korkmamıştır." (Tezkan, 2009).

<sup>314</sup> Juan Vicente Aliaga, "Başsız Kadın ya da Göbek Dansı" isminin farklı okumalara da açık olduğunu belirtmiştir: "Bu bir yandan kulağa, Fransa'da son derece büyük bir kültürel etki uyandıran Sürrealist akımın kadın düşmanlığına bir gönderme gibi geliyor (Max Ernst'in 1929 tarihli La femme 100 têtes (Yüz Başsız Kadın) başlıklı çizgi romanındaki imgeleri hatırlayın): malzemeye indirgenmiş kadınların düşünme becerisinin ortadan kaldırılmasına dayalı bir sanat akımı." (Aliaga, 2013: 140).

<sup>315</sup> Yazılan metinde şu cümleler yer almaktadır: "Gerçek kadın aynı zamanda hem 'dış bükey' hem de 'iç bükeydir, ancak ahlaki hem de fiziksel olarak dışbükeyliğinin merkezi ilkesi olan klitoristen yoksun bırakılmaması gerekmektedir. Klitorise yönelik bu nefret, erkeğin bir kadın bedeninin bu 'güçlü' -ve aynı zamanda doğal- parçasına, kadın orgazmını mutlak anlamda mümkün kılan bu parçaya yönelik çok eski korkusuna karşılık gelir. Bu orgazmı engellemek için fiziksel ve ahlaki

oluşmaktadır. Metnin yazılışının bitiminin ardından hareketsiz duran kadının bedeni, müziğin ve kadın sesinin ritmine uygun olarak hareket/dans etmeye başlar. Juan Vicente Aliaga (2013: 140), videoyu şu şekilde yorumlamaktadır:

“Yalter videosunda oyuncunun başını göstermiyor, bunun yerine Orta Doğu kaynaklı, cinsel hazzın eğlence ve dans aracılığıyla özümsemesi meselesinde ısrar ediyor. Göbek dansının kökeni hakkında çeşitli hipotezler var: bazı kaynaklar geleneksel bir doğum pratiğine işaret ederken, diğerleri bunun kadın dansçıların doğurganlık kazanmak için yaptıkları bir ay dansı olduğunu belirtiyor; bazı diğer kaynaklar ise eski Mısır’a ve Roman göçlerine bakılması gerektiğini söylüyor: köktendinci İslam’ın bu tür dansları yasakladığı biliniyor. Batı sömürgeci bakışı bu kadın dansçıların ahlak yoksunluğunun bir örneği olarak algılanmasına sebep olmuş.

Bütün bunlara rağmen, Yalter’in çok anlamlı videosundan çıkarılacak sonucun, her şeyden önce, erkekler tarafından sömürgeleştirilmiş kadın bedeninin tüm kültürel veya cinsiyet-temelli koşullanmaların ötesinde, tamamen kadınlara ait olduğunu söyleme gerekliliği olduğu söylenebilir.”

“Beden”in fetiş bir nesne olmaktan uzak, toplumsal, ideolojik ve psikolojik etkenlerin tesirleriyle kurulmuş bir hafıza-mekân olarak görüldüğü bu politik çalışma (Yücel, 2013: 22) için Nil Yalter (Uşar, 2006: 328) şunları söylemiştir:

“Ama bu işin çıkış yolu oryantalist değilse de Anadolu geleneklerine, törelerine bağlı bir olay üzerinden geliyor. Etnolojik açıdan araştırılmış bir durum. Anadolu’da kocasına boyun eğmeyen, çocuğu olmayan, uysal olmayan kadınları hocaya götürürlermiş kara çarşaflarıyla. Şimdi artık yoktur belki, ama hoca da göbeklerini açarmış o kadınların ve mürekkepli kalemlerle, eski Türkçe birtakım uğur yazıları yazarmış. Arada bir hoca şaşırıp, sözüm ona, diliyle yalayıp çıkarırmış yazıyı. Son derece erotik ve son derece töresel,

---

yaralama dahil, her adım denenmiştir. Böyle bir başlangıç noktasından çıkışla, ‘bir klitorise sahip olmanın utancı’ ve ‘hazzın günahı’ndan kendini özgür kılmayı başaran kadınların sadece kişisel dengelerin ki bu çift kutuplu bir dengedir- değil, hem içbükey hem de dışbükey bir cinsellik olan cinselliklerinin tüm mevcut kaynaklarını da geri kazanmış olmaları şaşırtıcı değildir.” (Aliaga, 2013: 139).

bağnaz bir olay. Bu, Afrika’da da yapılan bir şey. Çok gariptir, bu etnolojik töreler, birbiriyle ilişkisi olmayan kıtalarda, aynı anda oluşan töreler. Çalışmanın çıkış yolu, o törenin şekli. Oryantalist öğelerden çok, Anadolu törelerine göndermedir. Fakat yazdığım yazı, kadın seksüalitesi üzerine, kadının hürriyetsizliği üzerine yazılmış bir yazı. Ondan sonra göbek dansına geçiş... O da saldırgan bir olay. Yani, göbek dansı erkeğin keyfi için olmuyor. O dönem izleyici, erkek sanatçılar, müthiş saldırıya uğramış hissettiler kendilerini. O ekran cilt oluyor. O cildin üzerine yazılan yazılar devamlı hareket ediyor, kelimeler hareket ediyor ve saldırganca bir olay oluyor. Onun için hakiki göbek dansıyla bir alakası yok. Tam tersine, onu bir silah olarak kullanma hikâyesi var.”

Bilgisayar teknolojisini sanatsal üretimde ilk kullanan sanatçı olarak öne çıkan Teoman Madra bu yıllarda üretimini sürdürmüş ve çeşitli sergilere katılmıştır.<sup>316</sup>

Dönemin videoyu sanatında kullanan diğer sanatçılarından bazıları; Gülçin Aksoy, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Vahap Avşar, Şükran Aziz, Ünsal Bahtiyar, Muammer Bozkurt, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Genco Gülan, İnel İnal, Sabri Kaliç, Gülsün Karamustafa, Ömer Ali Kazma, Şükran Moral, Aydan Murtezaoğlu, Ebru

---

<sup>316</sup> Sanatçının katıldığı sergiler, 1991 April, computer generated multi media video support at a requiem program to the honor of Turkish Electronic Music composer Bülent Arel, CEMAL RESIT REY CONCERT HALL, 1995 February, participation to a Multi Media Video-Art Workshop and to an installation with Angela Melitopoulos and other Turkish video artists at the BM Contemporary Art Center with sponsorship of Goethe Institute, Istanbul, 1995 May, “ Xample” an Interdisciplinary Art Performances of video art shows and of live concerts of 14 Istanbul-Darmsstadt artists at ATATURK CULTURAL CENTER, Istanbul, 1995 November, “black-kara” video-documentary on Golden Horn for the exhibition LILLI ENGEL at BM Contemporary Art Center, 1995 December, multi-media video presentation of the Piyale Madra Cartoons Exhibition CRYPTÉ GALLERY – GHENT BELGIUM, 1996 July, became a co-founder of the foundation “Future Culture and Arts Foundation” in Istanbul, 1996 October to 1997 May, Studiominus, post modern musical works on air 94.9 fm at OPEN RADIO in Istanbul weekly one hour retrospective of new music- 94.10 program every monday 21.00-22.00, 1997 November, ERSTER KÜNSTLER DEVOTIONALIEN SHOP Pozzo PazzoP Katzbachstrasse 19 10965 Berlin, 1988 Video Installation, joint participation with video art work of in “LANDSCAPES” exhibition at Borusan Art Center, curated by Beral Madra, 1998 March, “black-kara” documentary for Lilli Engel in Berlin, 1999 ARTAGORA discussion panel co-organization contribution by email page on the occasion of the exhibiton of “Memories and Modernities” at Dolmabahçe Art Center, under auspices of Bilgi University, 1999 Multimedia Internet Presentation as gif animation show (11.7.1999) at the Italian Pavillion – Space A Oreste group at the 48. Biennale di Venezia. <http://www.kuadgallery.com/tr/artist/teoman-madra-tr/sergiler/26.11.2014>.

Özseçen, Neriman Polat, Güneş Savaş, Canan Şenol, Hale Tenger, Sanat Tanımı Topluluğu (STT), Müşerref Zeytinoğlu'dur.

90'ların sonuna doğru, çalışmalarında içinde doğmuş olduğu coğrafyanın verdiği alışkanlıklar, yaşama şekilleri, güncel yaşam pratikleri üzerine eğilen, sınıfsız bakmayı tercih etse de kendisini içinde gördüğü orta sınıf bakışıyla konularına eğilen ve bir kadın sanatçı olması nedeniyle kadın kimliğinin altını çizmese dahi, kadın kimliğinin de işlerine yansıdığı (Uşar, 2006: 316) Gülçin Aksoy'un<sup>317</sup> 1999 tarihli, yaklaşık dört buçuk dakika süren, "Güvenlik Kamerası" isimli videosunu gerçekleştirdiğini görmekteyiz. Videonun adından da anlaşılacağı üzere gerçek güvenlik kamerası kaydı kullanılmıştır. Aksoy, videonun doğuşunu şu sözlerle anlatmaktadır:

"Günün birinde televizyonu açtım, bir görüntü var. Bizim binanın girişine bir kamera koymuşlar. Onu da kablolu televizyona bağlamışlar. Yeni bir kanal herhalde diyorum. Birileri girip çıkıyor. Bir baktım, bizim kapının girişi bu. Bir sitede oturuyorum ben. Şöyle diyaloglar oluşmaya başladı.. Kadının kocası giriyor mesela, el sallıyor kameraya. 'Aaa babam geldi...' İnsanlar sürekli onu izlemeye başladı. Ben de görüntüleri aldım, o halde dönüştürdüm." (Uşar, 2006: 319).

---

<sup>317</sup> Gülçin Aksoy: "1965'te Samsun'da doğdu. İstanbul'da yaşıyor. 1986 yılında 19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladı. Sanatta yeterliliğini 1995 yılında aynı bölümden aldı. "Yaşamı kıssalar ve onlardan aldığı hisselerin dokunmasıdır. O dokurken bağlaçların, ip'lerin bir araya gelişinin izleyicisi olmak ayrıdır. Olaylara bakışı sıra dışıdır. Tezgah açar. Tezgah altına bakar. Hareket halindedir. Her yönden ayrı pedallarla. Olaydan uzaklaşmadan olay ile beraber. Olanlarla ve/veya olmuş olanlarla ilişki kurarken hareketlerinden bu ilişkilerin formlarını bulur. Her ilişki ile hareketleri ve formları değişir. 'Sanat alanında eğitimine Samsun 19 Mayıs Üniversitesi Resim Bölümü'nde başlamıştır. Yüksek lisans eğitimini ve daha sonra Sanatta Yeterlik eğitimini Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Programı'nda tamamlamıştır. Resim-Halı Atölyesi'nde öğrencilerle beraber dokuyarak ders çıkartmaya devam etmektedir.' (Yasemin Nur, 2010). Gülçin Aksoy 6 senedir beraber çalışan "AtılKunst" grubunun aktif üç üyesinden biri. 1990 yılından bu güne MSGSF Resim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışıyor." <http://www.wholeftwhatbehind.org/sanatcilar/gulcin-aksoy/28.11.2014>.

Kişisel sergileri: 2014 'Duble Hikaye'/'Double Story', DEPO, İstanbul/TUR; 2010 'Şimdiki Zaman', 'Present Tense', Münih / Munich/GER, MSGSÜ, İstanbul/TUR; 2010 'Uydu', 'Satelite'; 2009 'Masa üzerinde Koltuk hatası', 'The error of the couch on the table'; 2006 'S,M,L,X,XXL', Apartman Projesi, İstanbul/TUR; 1991 "Kişisel Sergi", "Solo exhibition", İstanbul/TUR. <http://gulcinaksoy.blogspot.com.tr/search?q=1999/28.11.2014>.



Videoda, insanlar görünmemekte, “Ahmet Bey içeri giriyor”, “Kenan Bey dışarı çıkıyor” şeklinde yazılar girip çıkmaktadır. Yazı üzerinden olan bu anlatım ile insanlar yazıya ya da göstergeye dönüşmüştür. Bir yandan kimliksiz olma varken, diğer yandan kimlikli olma ve kodlama durumu da bulunmaktadır. Bu durumu Aksoy şu sözlerle açıklamaktadır:

“‘Ahmet’in kahverengi gözü’ anlamında bir kimliksizleşme varken, öte yandan, ‘Safiye Hanım’, belli ki, yaşlı bir insana referans verir. ‘Başak çıktı’ dediğim zaman, daha genç bir jenerasyondur. İsimleri öyle seçtim. Ama bu, toplumsal bir sınıflandırma üzerine. Mesela, ‘Başak geliyor’ diyor, hızlı giriyor yazı. Daha genç biri. Safiye Hanım çıkıyorsa, biraz yavaş çıkıyor.” (Uşar, 2006: 319).

Halil Altındere<sup>318</sup>, ilk dönem işlerinde nüfus cüzdanı, para, pul gibi devletin ulusal sembollerini konu edinmiştir (Evren, 2008: 31). 1998 yılında ürettiği “Me, Not Me, But Me Not” videosu bu bağlamda daha önce üretmiş olduğu kendisinin yer aldığı kimlik işinin (Tabularla Dans) São Paulo Bienali için yapılmış olan video versiyonudur. Bu versiyonda nüfus cüzdanının fotoğrafı kısmına sanatçının videosu yansıtılmıştır. Süreyya Evren’e (2008: 34-35) göre:

“Resim bölümü video ile gösterilirken kimlik dondurulmuştur. Yedi dakikalık bu videoda yedi dakikalığına kişiyi bir devlet resmi belgesinin içinde yaşama hissiyatına davet eder. Vesikalık fotoğrafı çektirmenin ruh halini araştırmıştır. Kim olursan ol resmi belge için vesikalık çektirirken genetik bir miras insanın

---

<sup>318</sup> Halil Altındere (1971, Mardin) İstanbul’da yaşıyor ve çalışıyor. 1999’dan bu yana art-ist güncel sanat dergisi’nin yayıncılığını sürdürmekte olan sanatçı, 2002 yılından beri küratöryel çalışmalar da yapmaktadır. Altındere, erken dönem çalışmalarında ulus-devleti, iktidarı simgeleyen kimlik kartı, banknot, pul gibi günlük yaşamdan sıradan nesnelere anlamlarını küçük müdahalelerle ters yüz ederken, 2000 sonrası üretimlerinde daha çok alt kültürler, gündelik yaşam içindeki sıra dışı ancak olağan görünen durumları mesele etti. Politik ve ironik bir yaklaşımla ürettiği çalışmaları; 1997 Uluslararası İstanbul Bienali’yle başlayıp 2007’de documenta’ya kadar birçok önemli sergide yer aldı. São Paulo Bienali (1998), Manifesta-4, Gwangju ve Setinye Bienalleri (2002) sanatçının yer aldığı sergilerden birkaçı. Sanatçı ayrıca Almanya, İngiltere, Fransa, Güney Kore, ABD, Brezilya, Yeni Zelanda, İsrail, Hollanda, Danimarka, Montenegro, Bulgaristan, Romanya, Yunanistan ve Avusturya’da pek çok uluslararası sergide yer aldı. “Fikirler suça dönüşünce”(2010),“Gerçekçi ol, imkansız talep et”(2007),”Freekick”(2005), “Seni öldüreceğim için çok üzgünüm”(2003) sergilerinin küratörlüğünü yapan Altındere, 2011 yılında yayımlanan “101 Yapıt” ve 2007 yılında yayımlanan User’s Manual / Kullanma Kılavuzu: 1986-2006 Türkiye’de Güncel Sanat kitabının da Süreyya Evren ile birlikte eş-editörüdür. <http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/30/28.11.2014>.

yüzüne gelen o ‘şey’i gösterir. Gülmek bir yana dudakların titrer. Gözlüğün, şapkan varsa çıkarırsın, soyunursun. Fotoğrafçıya karşı resmi duruşta, hazırolda durursun. ‘me, not me, but me to’ resmi kimlik içinde sıkılan, kaşınan ve kaçan insanın videosudur. Kimlikli çalışmalarının da son noktası olur. İki boyutlu kimlik mutasyonlarını üç boyutlu kimlik ile noktalar.”<sup>319</sup>

1999’da Marlboro sigarası paketi kullanarak yaptığı bir köpeği tasma ile gezdirmek üzerine kurulu Foto-Performans ve video işi “Yürüyüş”ü üretmiştir (Evren, 2008: 21-22).<sup>320</sup>

Aynı yıl yine Marlboro sigarası paketlerini kullanarak “Hard&Light” videosunu üretmiştir. Bir akşam yemeği esnasında, kamusal alanda yaşanan cinsel çekim, Marlboro paketlerinin cinsel ilişki halinde gösterilmesi ile dile getirilmiştir. Tekno müzik ritimlerinin fonda duyulduğu videoda, Marlboro Lights paketi kadını ve kadın kimliğini, kırmızı Marlboro paketi ise erkeği ve erkek kimliğini vurgulamaktadır (Akataran: Uşar, 2006: 122). Ayrıca sigara paketleri dışında eller de yakın çekim olarak videoda gösterilmiştir (Aktaran: Uşar, 2006: 122).

---

<sup>319</sup> Süreyya Evren bu yoruma şunları ekler: “Şu anlamda da alınabilir: kimlikte temsilini gördüğümüz Halil, sanatçı Halil Altındere’nin yaşamından bir kesittir sadece. Başka bir hayatı vardır, kimlikteki hayatından çıkıp o başka hayatına gider. Bu işi herhangi bir sivilin yaşamını hatırlatan eleştirel bir iş gibi okumak elbet mümkün, ama doğum yerinden bağlamına, kimliklerin ilk sergilenişindeki boşaltılan köyler listesine ip çekildiği zaman çıkan manzara bunun öncelikle Kürt gerçekliğiyle ilgili bir iş olduğudur. İkinci kanala geçmek esprisi. Çifte gerçeklik zemininde yaşamak. Çifte düzlemde sürdürülen bir hayat. Buna göre kapsayıcı, çerçeveleyici bir resmi düzlem var. Anadili Kürtçe olan için Türkçe düzlem; resmi, çerçevelerle işliyor, ciddi, asık suratlı. Bir de sivil düzlem var, anadil, sivil, sınırları belirsiz, konturları belirsiz, daha ironik, mizaha daha yakın. Halil bir yanılla hep bu ikinci kanalda çalıştı. (Aslında normalde ikinci kanal derken Türkçeye geçmek kastedilir. Birinci kanal doğal olarak anadil olan Kürtçedir. Ama burada Türkçe-Kürtçe vs.den öte, sanat sahasının Türkiye’deki anadilinden çıkmayı kastediyorum.)” (Evren, 2008: 35).

<sup>320</sup> Süreyya Evren’e (2008: 21-24) göre Halil Altındere’nin İstanbul’a taşındığı 1996 ve sonrası sanatçı için önemli bir dönüm noktası olmuştur. “Bu dönemin Halil’in hayatında oynadığı iki değişim işlerindeki iki kümelenmeyi de niteler. Biri gündelik hayattaki değişimdir, uzak periferik şehirlerden İstanbul’un göbeğine yerleşir yerleşmez kendini marjinal bir hayatın sularında bulmanın gündelik hayat üzerindeki etkisidir. ‘Yaşasın Kötülük’ten üstü çıplak kimlik fotoğraflarına, ‘YÜRÜYÜŞ’ videosundan ‘Hard&Light’a, hiçbir zaman bir iş haline gelmese de günlerce sürdürülmüş İstanbullu punklarla söyleşilere uzanan bir kümelenmedir bu. Diğeri de avangardist bir tutumla radikal siyasi işleri birleştirebileceğine ve hem önemli sergilerde peş peşe sergileyebileceğine hem de bireysel olarak ve arkadaşlarıyla birlikte bağımsız çıkışlar yapabileceğine duyduğu inancı yansıtan dolaysız eleştirel işler kümelenmesidir. Kimlikler serisi, yüzünü kapatmış Atatürlü 1 milyonluk banknot, ‘Ya Sev Ya Terket’, gözaltında kayıplar için yaptığı pullar, ‘Bir Türk Dünyaya Bedeldir’ ampulleri, hep bu kümelenmeye dahildir. Halil’i Halil yapan işlerin çoğu bu döneme aittir ve sadece dolaysız siyasi işler kümesine bakmak yetersiz kalacaktır.

Şener Özmen'e (2007(a): 68-70) göre saldırganlığı sanat stratejisi haline getirmiş olan Halil Altındere, Micheal Foucult'un "iktidar"<sup>321</sup> tanımlamasını üretiminin merkezine almaktadır.

Bu tespit, Foucault'un iktidarı, ne bir kapasite ne de bir sahip olma olarak tanımlaması üzerinden ilerlemektedir. Onun tanımlamasına göre iktidar, ekonomiye ikincil bir konumda ya da ekonominin hizmetinde değildir. İktidar ilişkileri, egemen olandan ya da devletten yayılmamaktadır. Ayrıca bir bireyin ya da bir sınıfın mülkiyetinde de değildir. Kısacası, iktidar, elde edilebilecek ya da gasp edilebilecek bir mal olarak tanımlanmamaktadır. İktidar, bir ağ gibi düşünülmekte ve bu ağın iplikleri her yere uzanmaktadır.

Hard&Light videosunda bu bağlamlar, biyo-iktidar olarak görünürlük kazanmıştır.

"Hard'ın Light'ı düzmesi ne denli ironik olarak yorumlansa da bence daha şaşırtıcı olanı, bu sigara kutularından cinsel iktidar oyununun nasıl bu denli basit ve zekice kurgulandığıdır. Bir çocuğun yaşıtı olan kız arkadaşıyla

---

<sup>321</sup> Ebru Demir, Foucault'nun iktidar kavramı ve ona yönelik eleştirileri şu şekilde özetlemektedir: "İktidar', Foucault'ya göre öncelikle nihai biçimlerinden arındırılmış olarak ele alınmalıdır, yani devletin egemenliği, yasanın biçimi ya da bir egemenliğin bütünsel birliği değildir sadece iktidar, bir güç ilişkileri çokluğudur aslında. Ve her an her yerde bulunabilir, bir noktayla başka bir nokta arasında her türlü bağıntıdan üreyebilir, ama bir kurum, bir yapı ya da bazılarının baştan sahip olduğu belli bir güç değildir. Dolayısıyla kurumları ve katı yapıları değil güç ilişkilerini göz önüne almamızın gerekliliğinden bahseder Foucault. Bu bakış açısı iktidar kelimesine yüklenen bir tek biçimliliği kurtarması bakımından önemlidir. Çünkü 'iktidar' genellikle, yöneten bir zümreyi, egemen bir sınıfı, ideolojiyi, rejimi yani kısaca aslında "politik iktidar" kelimesi altında yer alması gereken anlamları kapsayacak şekilde kullanılır. Foucault, 'iktidar'ın tekil politik anlamı için yeni bir kavram önermez. Bunun için belki 'siyasal erk' kavramı iktidarın sadece siyasal yönetim anlamları için kullanımına uygun bir sözcük olabilir. Baudrillard ise Oublier Foucault'da iktidarın 'bir nesne-özne oyunu olduğunu ve bunun kökeninde arzu değil, meydan okuma ve ayartma kavramları bulunduğunu söyler. İlkel toplumlarda iktidar diye bir şey ya yoktur ya da iktidar öznesi bir kukladan başka bir şey değildir. Yani iktidar simgesel bir olaydır ve özneye ancak başkaları tarafından vekaleten, geçici olarak devredilebilir. Bunun bilincinde olmayan bir iktidar öznesi en kısa sürede alaşağı edilme durumuyla karşı karşıya kalacaktır. Bu yüzden öznenin vekaleten iktidara gelebilmesi için nesneyi ayartması, ikna etmesi, ona meydan okuması gerekir.' Baudrillard, bu yüzden Foucault'nun iktidar kavramını çarpıttığını söyler, çünkü ona göre Foucault, politik iktidar kavramını sorgulamaktan kaçınmaktadır. Ancak Baudrillard'ın iktidar üzerine söyledikleri de onun iktidarın politik olmayan anlamlarını, -en azından Foucault ve Deleuze'un bahsettiği güç ilişkilerini- sorgulamaktan kaçındığını göstermez mi? Yine de bu eleştiri Foucault'nun analizlerinde şaşırtıcı bir şekilde mevcut olan bir eksikliği görmemiz açısından önemli; devlete dair bir açıklama. Anthony Giddens da Foucault'yu bu eksikliği nedeniyle eleştirmekten kaçınmaz. Çünkü ona göre: iktidarın yaygınlığından ve devletin meydan okunamaz gücünden gelişigüzel bahsetmek de devletin aşılmasından bahseden Marksist lafazanlık kadar zayıf temelli bir gevşeklik yaratır." (Demir, 2014).

oynadığı evcilik oyununda rastlantıyla bulduğu ya da ürettiği bir oyun nesnesi gibi bakmalıyız Hard and Light'a. Ancak, yalnızca bu değil. Hard ve Light, aynı dilsel yapının iki ayrı söylem ve pratiğidir. Sertler, konjonktüre göre hafif olarak da iş yapabilirler. Dil, konjonktüre göre sertten hafife, hafiften serte kayabilir. Hatta bu bir devlet politikası bile olabilir. Bir siyasi partinin politikası da. Şimdi, sertlerin hafif ve yumuşak yalanlarıyla oy kullanmaya gidiyoruz. Bir vakitler en sert yöntemlerle politika yapan yapılar, şimdilerde hafif olmayı modern olmanın bir gereği gibi dillendirerek, yeni sertliklere doğru yavaş yavaş kulaç atıyorlar. Etkin olan, edilgin olana yeniliyor, ancak edilgin olan da etkin olanı kaplıyor, kapatıyor, içine alıyor. Burada önemli olan, bu durumların sertlik ve hafiflik düzlemlerindeki konumlarıdır. Erkek sert, kadın hafif, Peni sert, vajina hafif, iktidar sert, Kamu hafif... Çünkü biyo-iktidar fallus-merkezli'dir. Latince kuyruk anlamına gelen penis, sertleştirici dokular içeren silindirik bir organdır. Sertleşme halindeyken boyuna ve enine büyür; iktidarın boyuna ve enine büyümesi. Penis başının altı, penis gövdesinden biraz daha kalın bir yapıya sahiptir. Biçim olarak, bir meşe palamudunu andırmaktadır. Kenar çevresi son derece duyarlıdır. Herhangi bir uyarı halinde derhal harekete geçer, iktidar paranoyası. Baş kısım, erkekler için fevkalade bir haz kaynağıdır; hazcı iktidar.”

Buna karşın Erden Kosova, cinsellik konusunda daha tasasız görünen ve siyasal doğruluğun kısıtlamalarının ötesine geçtiği söylenen Türkiye sanat ortamının “kötü oğlanlar”ına ait bazı işlerin, farklı anlamlarda derinlik içermelerinin yanı sıra, cinsellik bağlamında ciddi eleştirelilik eksikliklerinin olduğunu, hatta yer yer misojeni ve homofobiye yaslandıklarını belirtirken, Halil Altındere'nin Hard&Light videosunu da bu kategoride yer alan örnekler arasında saymıştır (Kosova ve Kortun, 2014: 50-51).<sup>322</sup>

---

<sup>322</sup> Diğer sanatçılar ve işleri de: Tunç Ali Çam, Bir Sanat Eseri Sik, 2000; Serkan Özkaya, Bitmez Tükenmez Bir Kaynak Olarak Sanatçı, 2000; Şener Özmen, Tracey Emin'in Öyküsü, 2000; Serkan Özkaya ve Ahmet Öğüt, 11 Karpuz Taşıyan Türk Anıtı, 2004).

90'lar, Kutluğ Ataman'ın<sup>323</sup> video işlerini üretmeye başladığı yıllar olmuştur. Kutluğ Ataman'ın ilk video çalışması<sup>324</sup> 1997 yılına ait olan 7 saat 45 dakikalık uzunluğu ile dikkatleri çeken, sanat olarak kabul edilip, bir bienalde sergileneceğini düşünmediği<sup>325</sup>, buna karşın, ilk defa 5. İstanbul Bienali'nde (1997) gösterilen

<sup>323</sup> Kutluğ Ataman'ın hayatı ile ilgili İstanbul Modern'in sitesinde şu bilgiler yer almaktadır: "1961, İstanbul doğumlu olan sanatçı, Londra, İslamabat ve İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor. Galatasaray Lisesi'nden mezun olduktan sonra, Mimar Sinan Üniversitesi sinema televizyon bölümü ve Sorbonne Üniversitesi sinema bölümünde eğitim gördü. Los Angeles Santa Monica College'dan sanat ve sosyal bilimler ön lisans diploması aldı. Lisans diplomasını, Los Angeles'taki California Üniversitesi'nden (UCLA) aldı ve daha sonra güzel sanatlar yüksek lisans eğitimine yine California Üniversitesi'nde devam etti. Kutluğ Ataman kariyeri boyunca, Documenta (2002), Berlin (2001), São Paulo (2002), İstanbul (1997, 2003, 2007), Venedik (1999) bienalleri ve Tate Trienali'nin (2003) aralarında olduğu birçok uluslararası sergide yer aldı. Ayrıca National Museum of 21st Century Arts, Roma (2010); Whitechapel Gallery, Londra (2010); 2009 Kültür Başkenti, Linz (2009); Thomas Dane Gallery, Londra (2009); Ludwig Museum, Köln (2009); Lentos Museum, Avusturya (2009); Vancouver Art Gallery, Kanada (2008); The Orange County Museum of Art, California (2007); MuHKA, Belçika (2006); Artangel, Londra (2005); Museum of Contemporary Art, Sydney (2005); Serpentine Gallery, Londra (2002); Copenhagen Contemporary Art Centre, Danimarka (2002) gibi önemli galeri ve müzelerde de kişisel sergiler açmıştır. Sanatçının çalışmaları MoMA, New York; Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viyana; Dimitris Daskalopoulos Koleksiyonu, Atina ve Carnegie Museum, Pittsburgh başta olmak üzere birçok önemli koleksiyonda yer almaktadır. Sinema alanında ise ulusal ve uluslararası arenada filmleri gösterilen Kutluğ Ataman, Londra ve Moskova film festivallerinde yarışmıştır. 2009 yılında Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin jüri başkanlığını üstlenmiştir." [http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/kutlug-ataman-icimdeki-dusman\\_269.html](http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/kutlug-ataman-icimdeki-dusman_269.html)/30.11.2014.

Ayşegül Sönmez ise şunları belirtmektedir: "Her ne kadar Elle dergisinin Nisan sayısına "Ben Erzincanlıyım" dese de Kutluğ Ataman, 1961 İstanbul doğumlu. Galatasaray Lisesi mezunu. Mimar Sinan ve Sorbonne Üniversitesi'nde sinema eğitimi gördü. 1980'lerin ortalarında California Üniversitesi'nde sinema ve çağdaş sanat okudu. 1985 yılında yönettiği 'Hansel ve Gretel' adlı kısa filmiyle Peter Stark Prodüksiyon bursunu kazandı. Paris Centre de la Recherche Cinematographique'deki akademik araştırmalarıyla Charles Boyer ödülüne layık görüldü. Torino Oberhausen'de gösterilen 'La Fuga' adlı kısa filmiyle 1988'deki New York Uluslararası Film Sergisi'nde birincilik kazandı. Film ayrıca Washington DC'deki Cine Yarışması'nda 'Altın Kartal-En İyi Film', 1989'daki Chicago Film Festivali'nde de özel ödüle layık görüldü. 'Leyla of Mist' adlı senaryosuyla 'Harry Kumitz Yaratıcılık Ödülü'nü aldı. Ataman'ın senaryosunu yazıp yönettiği ilk uzun metrajlı film 'Karanlık Sular'. 1994 yapımı filmde, soyunu devam ettirmek için evlilik dışı çocuk doğuran bir kadının, çocuğunu deniz kazasında kaybettikten sonra yaşadıkları anlatılıyordu. Film, 7. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde 'Seçiciler Kurulu Özel Ödülü'nü kazandı.1999'da 'Lola ve Bilidikid'i yöneten Ataman, filmin senaryosunu da kaleme aldı. Uluslararası Berlin Film Festivali Panorama Bölümü'nün açılış filmi olan ve eşcinsellerin yaşamını konu alan yapım, 1999'daki İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde 'Hürriyet Halk Ödülü' layık görüldü. Bu filmdeki performansı ile 12. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazanan sanatçı, 1999'da beyazperdeye aktarılan 'Home Page' adlı filmin yapımcılığını üstlendi. Ve sonra Ataman, video film yapmaya başladı. Filmleriyle yakaladığı başarıyı, kısa zamanda video projeleriyle de katladı." (Sönmez, 2005: 8-11).

<sup>324</sup> Kutluğ Ataman, Vasıf Kortun'la yaptığı söyleşide, Semiha B. Unplugged öncesinde video yapıp yapmadığı ile ilgili soruya şu şekilde cevap vermiştir: "1980'lerin başında University of California, Los Angeles'ta film okulundayken yapıyordum. O zaman adına sanat videosu deniyordu. Onları ortaya çıkarmadım, yok ettim. George Bataille'ın bir hikâyesinden alınma bir video yapmış ama bitirememiştim; Le Mort'daki bir çüce ve siyah transseksüelle ilgili." (Kortun, 2014(d): 192).

<sup>325</sup> Levent Çalıkoğlu'nun kendisiyle gerçekleştirdiği röportajda Kutluğ Ataman şunları söylemiştir: "Bu işleri ilk gerçekleştirmeye başladığım tarih 1996. Aslında çok bilinçli başladım diye bir şey söyleyemeyeceğim. Sinema ile başlamıştım. Formel bir sanat eğitimim oldu. Daha çok sinema tarihi, sinema ve belgesel teorisi üzerineydi. Sinema çok fazla ticari bir olay haline döndükten sonra aklımdakileri gerçekleştirebileceğim ve buna izin verebilecek tek mekânın sanat dünyası olabileceğini

(Ayrıca Manifesta II, Lüksemburg; Montreal Bienali; İskorpit: İstanbul'dan Güncel Sanat, Berlin; Centre d'art Contemporain, Cenevre; Fondazione Trussardi, Milano gibi birçok uluslararası sergilerde de gösterilmiştir) “Semiha B. Unplugged” olmuştur (Kortun, 2014(d): 192).<sup>326</sup>

Video, Ankara Devlet Operası baş artisti, yüksek dramatik soprano, ressam ve tiyatro sanatçısı<sup>327</sup> Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş dönemi ve sonrasına tanıklık eden, Semiha Berksoy'u merkeze almaktadır.<sup>328</sup>

---

gördüm. Sinemada olay çoktan bitmişti. Ben sinemaya girdiğim vakit sanat sineması diye de bir şey kalmamıştı. Ama sanat sineması derken 1960'larda ve erken 1970'lerde New York'ta yapılanları kastediyorum. Söylemeye çalıştığım, Arthouse festival sineması değil tabii ki. Mesela 'Peruk Takan Kadınlar'ı ilk sunduğumda sanat dünyasında böyle bir dil kullanılmıyordu. Bu işin Public Broadcasting Station'dan ne farkı var diye soruyorlardı. Bunun nesi sanat? Niye galeride sergileniyor? Sonra şöyle bir şey oldu –bunda benim direkt etkim var mı yoksa o yaşadığımız çağ ve zaman dilimiyle mi alakalı olarak ortaya çıktı bilmiyorum, ama-, Dan Cameron'un yaptığı İstanbul Bienali'ne geldiğimizde 'Peruk Takan Kadınlar' benzeri 20-25 tane iş sergileniyordu. Ayrıca Documenta 11'de de pek çok benzeri vardı. Aralarında iyisi de kötüsü de var. Ama malzeme olarak gerçekliği kullanarak sanat yapma fikri o zamanlarda başladı. Peki ben niçin böyle bir şey yapmaya başladım? Benim nedenlerim çok farklı. İlk gerçekleştirdiğim Semiha Berksoy çalışmasına içgüdüsel olarak başladığımı itiraf etmem gerekir. Çünkü sanat kritiği konusunda gerçekten kuramsal bir geçişim yok. Eğer olsaydı zaten belki biraz koşullandır, kirlenirdim. Bunu bir şans olarak görüyorum. Semiha Berksoy işini yaparken bunun bir bienalde sergileneceğini ve sanat olarak kabul edileceğini, sanat dünyasında bir geçerliliğinin olacağını düşünmemiştim.” (Çalikoğlu, 2005: 69).

<sup>326</sup> Videonun bu yaygın bilinen ismi dışında “kutluğ ataman's semiha b. unplugged” olarak da bilinmektedir. <http://www.kutlugataman.com/site/artworks/work/29/30.11.2014>.

Ayrıca 17. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde (18 Nisan-3 Mayıs 1998) de bu isimle gösterilmiştir. <http://film.iksv.org/tr/arsiv/festivalarsivi/81/2373/30.11.2014>.

<sup>327</sup> “1910 doğumlu Semiha Berksoy'un annesi Fatma Saime ressam, babası Ziya Cenap Berksoy şairdir. Sanatçı, ses ve güzel sanatlar yeteneğini babasından almıştır.

Ankara Devlet Operası baş artisti,yüksek dramatik soprano, ressam ve tiyatro sanatçısı olan Semiha Berksoy aynı zamanda 1935 Mezardan Gelen Mektup hikâyesinin yazarıdır. Semiha Berksoy İstanbul Konservatuvarı Güzel Sanatlar Akademisi, Namık İsmail Atölyesi ve Tiyatro Okulunda tahsil görmüştür. Sanatçı, ilk kez İstanbul Şehir Tiyatrosunda sesiyle üne kavuşmuş; Türk ve Avrupa Operetlerinde oynamıştır.” <http://www.semihaberksoy.com/30.11.2014>.

<sup>328</sup> Fatih Özgüven, Semiha Berksoy'un birçok kişinin hayatına girişinde bu videonun da etkisi olduğunu belirterek, bu çok yönlü sanatçı ile ilgili şu tespitleri yapmaktadır: “Semiha Berksoy hayatımıza ne zaman (yeniden) girdi? Unutulmayı reddeden bütün karakterler gibi Semiha Berksoy deyince de bunu yeniden, yeniden hatırlamak lazım. Tabii ki çoğumuz Kutluğ Ataman'ın 'Semiha B. Unplugged' video işi ile diyeceğiz. Fakat o tarihten bir süre önce, 1985'de Semiha B.'nin Broy yayınlarından çıkan 'Sana Tütün ve Tesbih Yolluyorum' adlı anı kitabını okuyanlar Cumhuriyetin ilk yıllarının bu dur durak bilmez kızının 'maceraları' karşısında ağız beş karış açık kalakalmışlardı. Onlardan biri bendim. Daha 'diva' lafı tedavülde değildi; bu 'renkli' Cumhuriyet kızı sadece Nazım Hikmet ve Fikret Mualla ile yazışmakla, birincisini hapishanede ziyaret etmekle, hatta flört etmekle kalmamış, teenager yıllarında Hollywood yıldızı Clara Bow'a yazdığı hayran mektubunda 'Bir gün sizin gibi olacağım!' diye hedef bildirmişti. Zaten, inatla vazgeçmediği kakülleri ile 1920lerde, 30larda bir 'caz çağı kızı' rüzgarı estirmiş olmalıydı. Ya da daha doğrusu kendi kendine esmişti belki. Bütün fokstrot edebiyatına, Muhsin Ertuğrul'un 'Karım Beni Aldatırsa'sına, Beyaz Ruslar'ın dirilttiği İstanbul eğlence hayatına, Asmalımescit gecelerine rağmen İstanbul'da herhalde Fitzgeraldvari bir caz çağı yaşamıy olamaz. Bir tarafta Cahide Sonku ve melankolisi, bir tarafta Peyami Safa dekadansı ve ahlakçılığı vardı gibi görünüyor. Cumhuriyet Türkiye'si'nin bu ikisi arasında salınan kültürel ruhunun çok da fazla enerjiye tahammülü olmasa gerekti. Semiha, bu neredeyse tek kişilik kontenjanı istekle ve coşkuyla ve en avangard biçimde doldurmuşa benziyor. 'Karım Beni Aldatırsa'da kravatlı, ceket

12 Eylül 1980 askeri darbesi döneminde gerçekleşen sol eğilimli mitingleri çeken Kutluğ Ataman, bu çekimler nedeniyle tutuklanır ve bir süre hapis yattıktan sonra<sup>329</sup>, Amerika Birleşik Devletleri'ne gider ve Kaliforniya Üniversitesi'nde sinema eğitimi alır (Baykal, 2008: 20). Bu yurtdışında kalış sürecinin kimlik, kültürel kimlik, odaklandığı karakterlerin dönüşümü üzerinden, kendi varoluşuna ve kimliğine yönelerek sorgulayan sanatçının, "Semiha B. Unplugged"ı gerçekleştirmesinde etkili olduğu söylenebilir (Ersen, 2010: 50).<sup>330</sup> Bir röportajında bunu şu şekilde açıklamıştır:

"Beni o kişiyle çalışmaya itecek tek neden, onda kendimi görmem oluyor. Bugün karşıma Semiha Berksoy çıksa, belki aynı işi yapmazdım. O zaman yaptım çünkü Türkiye'ye daha yeni gelmişim. Kimlik meselesini çok fazla

---

pantolonlu bir Semiha, 'Feministim ben, feminist!' diye başlayan bir şarkı bile söyler. Herhalde bu rolü ondan başka kimsenin oynayamayacağına karar vermişlerdi. Kuşkusuz o da günün trendlerinden 'feminizm'i cisimleştirecek biri varsa bunun kendisinden başka birisi olamayacağından emindi. Artık Sprechgesang mı dersiniz, Weimar kabare ruhu mu, Brecht mi... Ne dersek diyelim, Semiha oradaydı ve oradaydı. (Yeri gelmişken, egzantrik karakterlerin Türkiyeli tarihi, Semiha B.'den Lale Müldür'e kadar ciddiyetle incelenmesi gereken bir konu elbette.)" (Özgül, 2014).

<sup>329</sup> Bu süreci bir röportajında kendisine sorulan "12 Eylül'de burada mıydınız?" sorusuna verdiği cevapla şu şekilde anlatmaktadır: "Tabii. Reha Erdem 10 yaşından beri sıra arkadaşım. Galatasaray'da da aynı sınıftaydık. O zamanlar Reha da ben de 8 mm filmler yapıyorduk. Mitingleri, grev çadırlarını çekiyorduk, o çadırlarda filmler gösteriyorduk. İstanbul'da miting yapmak yasaktı. İzmit'te oluyordu mitingler. Gidip İzmit'teki mitingleri çekiyor, sonra gelip o ufak Süper 8 montaj aletlerinde montajlıyorduk. Sonra da gösteriyorduk. Militan sinema." Süreci, "Saklıyor musunuz bu görüntüleri, var mı hâlâ bir yerlerde?" sorusuna verdiği şu cevapla anlatmayı sürdürmüştür: "Hayır. 12 Eylül'de polisin eline geçti. Daha sonra TRT, Kenan Evren'in Taksim mitinginde, 'Bunlar yaptıklarıyla kalmamışlar; utanmadan bir de filmini çekmişler,' dediği konuşmayı yayınlarken bizim görüntüler girdi. 'İşte bakın, bunları yakaladı polis,' falan diye. Miting görüntüleri çektik diye birdenbire çok büyük suçlular olduk. Tabii, o zamanlar bunlar çok büyük suçlardı. Ben de kaçmak ve saklanmak zorunda kaldım. Sonra hiçbir şeyi yakıştıramadılar, ama galiba solcu film göstermek ve komünizm propagandası yapmaktan suçlandım. John Ford'un Gazap Üzümleri filmini göstermiştik sinematekte. Filmin projeksiyoncusu da ben olduğum için suça iştirak etmiş oldum." Ayrıca "12 Eylül döneminde yurtdışına çıktınız o zaman?" sorusuna, "Daha sonra, tabii. Kaçmak zorunda kaldım. Ama ben aslında o dönemi çok ayrıntılı konuşmak istemiyorum. Herkesin başına geldi, özel bir durum değil. Sonuçta, 12 Eylül'de üç yüz bin kişi hapse girdi. Büyük bir şok yaşamadım açıkçası. İşkence falan kötüydü tabii, ama en çok filmlerimin yok olmasına üzüldüm. Çok güzel filmlerdi. Belki bir yerlerde duruyorlardır, çok da bilmiyorum." şeklinde cevap vermiştir. Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yılığın 2009, Kutluğ Ataman: "Esas oyuncu atmosferdir." [http://www.mafm.boun.edu.tr/files/63\\_KutlugAtaman.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/63_KutlugAtaman.pdf)/30.11.2014.

Bu durum ayrıca Orange County Museum of Art'da 11 Mart- 3 Haziran 2007 yılında gerçekleştirilen Kutluğ Ataman: Paradise sergisi nedeniyle, müzenin sitesinde yer alan yazıda, sanatçının solcu faaliyetleri nedeniyle 38 gün hapislikten sonra 1981'de Güney Kaliforniya'ya gelmiştir şeklinde belirtilmiştir. <http://www.ocma.net/exhibition/kutlug-ataman-paradise/>01.12.2014.

<sup>330</sup> Leyla Ersen, bu tespiti Aimee Chang'ın "Kutlug Ataman Paradise Catalogue"da yer alan yazısında yer alan Kutluğ Ataman'ın şu cümlelerine dayandırmaktadır; "Semiha'yı yaparken Türklüğümle ilgileniyordum. Amerika'dan Türkiye'ye döndüğümde her şey çok yapay geliyordu, eski benle eski kentimde yüzleşmek, devamlı kendini inşa eden (yenileyen) bu yaşlı kadın çok ilgimi çekti." (Aktaran: Ersen, 2008: 76).

sorguluyordum. Semiha Berksoy da kendi şahsi tarihi aracılığıyla sürekli Türkiye'yi anlatıyordu. O dönemde beni çok fazla cezbedi.” (Çelebi, 2003).

Buna ek olarak şunları eklemektedir:

“Evet, cinselliğim yüzünden hep dışarıda biriydim zaten.<sup>331</sup> Bunu çok erken öğrendim. Ve inan bana, bu insanı gerçekten geliştiriyor. Çünkü bir hayatta kalma meselesi. Türkiye’yi 1980’de terk etmek bana çok şey öğretti. İlk defa hayatıma uzaktan, tüm boyutlarıyla bakabilmemi sağladı. Dünyada olmak bir şey, aya gidip dünyaya bakmak başka bir şey. Yani bir anda, Kaliforniya’daki hayatıma, Türkiye’deki hayatıma, Avrupa’daki hayatıma, hayatlarımın hepsine birden bakabildiğim üç veya dört boyutlu bir alanda buldum kendimi. Hayatın geri kalanını tek bir yerde geçersen bile, aslında oraya ait olmuyorsun. Yine de bu durumu travmatik bulmuyorum, hatta bence şu an küresel dünyadaki birçok insan benim gibi.” (Lingwood, 2010: 46).

Kutluğ Ataman ile Semiha Berksoy’un tanışması, Ataman’ın ilk uzun metraj filmi “Karanlık Sular”da, Berksoy’un oyuncu olarak yer almasıyla gerçekleşmiş ve daha sonraki yıllarda Ataman’ın, kendisini ziyaretleri sırasında “Semiha B. Unplugged” fikri oluşmuştur (Kortun, 2014(d): 194).<sup>332</sup>

<sup>331</sup> Leyla Ersen, Rachel Kent’ten hareketle şunları belirtmiştir: “Çalışmalarının kolektif otoportreler olarak tanımlayan sanatçı, 1960’lar ve 1970’lerde Türkiye’de büyüyen izole edilmiş genç bir eşcinsel olarak, her çalışmasını kendini ve deneyimlerini yansıttığını belirtmektedir.” (Aktaran: Ersen, 2008: 73).

<sup>332</sup> Semiha Berksoy’un kızı Zeliha Berksoy’a göre ise projenin tamamı annesine ait bir fikirdir. "Fikir tamamen annemindi. Burada her şey anneme ait. Annem 1994 yılından itibaren bir sanat eseri olarak kendi yatak odasını oluşturmaya başladı ve bunun için de kendi hayatını doğaçlama bir şekilde filme çekmeye karar verdi. Ve bu konuda birçok insanla konuştu. Herkes anneme bir senaryo uydurmaya kalkınca da o istemedi. Her şeyin kafasında olduğunu, doğaçlama yapacağımı söylüyordu."

Zeliha Berksoy’a göre Kutluğ Ataman, “Karanlık Sular” filminde oynaması için annesini bulmuş, çekimler süresince ve sonraki yıllarda aralarında dostluk oluşarak ve “Semiha Unplugged için anlaşmışlardır. "Senaryo, mekân, kostüm, senaryo, oyunculuk.. her şey annemin. Kutluğ Ataman sadece kameraya çekti. Zaten annemin özel olarak tasarladığı odası özgün bir sanat yapıtı. Ölümünden sonra Resim Heykel Müzesi'ne bağışladık. Eserin İstanbul Bienali'nde gösterimi sırasında Cumhuriyet gazetesinde çıkan söyleşisinde Kutluğ Ataman da her şeyi Semiha Berksoy'un yaptığını, kendisinin sadece kameraya çektiğini söylüyor." (Aktuğ, 05.10.2007).

Bu iddialar nedeniyle Zeliha Berksoy ve Kutluğ Ataman mahkemelik olmuşlardır. Cem Erciyes bu sürecin gelişimini ve bu nedenle hiçbir sergide bu videonun izlenememesini şu şekilde açıklamıştır: “Video başka sergilerde de davet edilmeye başlandıktan sonra, işin sahibinin kim olduğu yönünde bir tartışma başladı. Zeliha Berksoy’a göre proje tamamen annesine aitti ve Kutluğ Ataman’ın yaptığı sadece kamerayı tutmaktan ibaretti... Şimdi dava temyizde. Ama bu süreçten fena halde bunalan, Türk hukuk sisteminin bir çağdaş sanat eserini, bir ‘video art’ı tanımlayamamasına, işin sahibini



Emre Baykal'a (2008: 23-24) göre Kutluğ Ataman'ın kafasında olan bir belgesel yapmak değildir. Bu nedenle, Semiha Berksoy'un<sup>333</sup> kendi geçmişi ve bugünkü yaşantısıyla bağlantılı mekânlarda çekim yapılması isteğini geri çevirmiştir. Bir hayat hikâyesini anlatan belgesel formatının klasik uygulamaları yerine, Ataman, Semiha Berksoy'un daha önceden yatak odasında biriktirdiği, eski mektuplar, aile fertlerinin fotoğrafları, annesinin ve kendisinin resimleri, opera partiyonları, sahne kıyafetleri gibi özel eşyalarıyla yatak odası tamamen geçmişin hatıralarıyla dolup taşana kadar, çoğlatıp göstermeyi teşvik etmeyi tercih etmiştir.

“Semiha Berksoy'u kendi yatak odasının mahremiyetinde<sup>334</sup>, baştan ayağa şahsi eşyalarıyla kuşatılmış bir halde görüntüleyerek, sadece öznesine bir koza, yeniden doğuşu için gerekli bir barınak sağlamakla kalmıyor, aynı

---

belirleyememesine kızan Kutluğ Ataman onu tamamen tedavülden kaldırmaya karar vermiş. Yani artık 'Semiha B. Unplugged' gibi önemli bir videonun tekrar izlenebilmesi mümkün değil. Ne Semiha Berksoy sergisinde ne de Kutluğ Ataman... Sonbahar'da Kutluğ Ataman İstanbul Modern'de bir retrospektif sergi açacak ve belli ki bu sergiye bile 'Semiha B. Unplugged'ı katmayacak. Meseleyi bu aşamaya getiren, iki önemli sanatçının buluştuğu tarihi bir işi mahvedenlere ne diyelim, bravo!” (Erciyas, 10.03.2010).

<sup>333</sup>Videonun içeriği, 29.08.1997 tarihinde Milliyet Gazetesi'nde şu şekilde yer almıştır:

“Semiha Berksoy, Kutluğ Ataman ve bir video kamera, dört ay Semiha Berksoy'un yatak odasına kapandılar. Görkemli karyola bir sahneye dönüştü: Üzerinde arylar söylenen opera sahnesi oldu. Açıldı mezar oldu. Mezarından çıkıp gelen sevgiliyi ağırlayan aşk yuvası oldu. Saçlarını annesinin dört yaşındayken kestirdiği gibi kestiren, yüzüne yağlı boya tablo yapan yaşsız diva, inci dolayarak, maske takarak, yarı çıplak dolaşarak, halüsinasyon görerek, kefeni bürünerek Zümrüdüanka gibi külerinden doğdu.Yönetmen Ataman, 'uzun bir performans filmi' olarak niteliyor, tam yedi buçuk saat süren 'Kutluğ Ataman Semiha B. Unplugged'ı. Berksoy'un verdiği ad ise performansın süresine uyumlu: 'Kendi türünde tek olan üstün kişi, Zümrüdüanka kuşu operanın divası Semiha B.'nin Semiha B.'ye göre dokuz kısımlık sözlü, aryalı ve de resimli hayat tarihi.” <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=semiha%20Berksoy&isAdv=false/30.11.2014>. Elif Dastarlı, Semiha Berksoy ve Zümrüdüanka kuşu ile olan ilişkisini şu şekilde anlatmaktadır: “Sanatçının anlattıklarından kendi tabiriyle büyük sesinden ötürü kendisini her zaman Zümrüdüanka kuşunun yanına bir yere koyar. Kuş imgesi önemlidir onun için ve yaşamı ile Zümrüdüanka kuşu arasında kurduğu ilişki resimlerine da yansır.” (Dastarlı, 2015).

<sup>334</sup> Leslie Riggs ve Banu Dicle, yatak odasının mahremiyeti ile ilgili olarak şu yorumu yapmışlardır: “Bu film 'Ebedi Semiha', yaşamın oldukça renkli bir yorumuna tanıklık ediyor. Berksoy küçük bir kızın enerjisi ile kendini canlandırırken, kendini yaratıyor, yeniden yaratıyor, oynuyor, gösteriyor, şarkılar söylüyor, yeniden buluyor ve anlatıyor, anlatıyor. Ve bu küçük kızın oyunu hiç bitmiyor. Sürüyor, sürüşürüyor, takıyor, takıştırıyor. Sonsuz oyun, sonsuz yaşam, 'Ebedi Semiha'. Saatler boyunca, geçmişini, kişisel yaşamını, şahsi eşyalar, belgelerle işgale uğramış ve Wagner, aşırılık, uydurma ve bilgiçlikle kapatılmış bir durumda duygularını fütursuzca açığa çıkarmasını izliyoruz. Bir nekropol olan yatağı aynı zamanda bir yeniden doğuş beşiği. Yükselir, ölüme meydan okur, tek bir nota söyler ve onu yener.” (Riggs ve Dicle, 2011: 47).

zamanda bir kimliğin inşa sürecine tanıklık etmenin mahremiyetine de dikkat çekiyordu.”<sup>335</sup>

El kamerasıyla çekilen, 27 saatlik görüntüden yaklaşık 8 saatlik<sup>336</sup> bir süreye indirilen, planlanmış olsa da planlandığı gösterilmeyen, soru soruluyor olsa da soru sorulmuyor gibi duran bu videonun belgesel olup olmadığı tartışmaları öne çıkan bir

---

<sup>335</sup> "Ben sesli doğmuşum. Operanın bir numaralı sopranosuydum. Bütün emsallerimi bu ses sayesinde geçtim. Süksem de öyle oldu. Resim yapıyorum, tiyatro oynuyorum, sürrealist hikâyeler yazıyorum. Filmin içinde hepsi var. Tam bir sanat hikâyesi aslında." diyerek projeyi anlatan Semiha Berksoy, kişisel mahremiyeti gözler önüne seren bu çalışmasının gerçekleşmesini neyin sağladığını şu sözleriyle açıklamaktadır: "Platonik aşklarım var benim. Platonik en güzeli. Birleşme yok, yanıyorsun. Hakiki hayranlık bu. Kutluğ ile aramızda gelişen de buydu. Yoksa ortaya böyle bir şey çıkmazdı." (Bozdemir, 27.04.1998: 29).

<sup>336</sup> Video sanatı tarihinde, daha önce örnekleri görülen, uzun süreli video işleri ve izleyicinin izleme alışkanlıkları ilişkisini bozan video işlerini hatırlatan bu video çalışması ile ilgili olarak Ataman, bu sürenin rastlantısal bir durumdan kaynaklanmadığını, bilinçli bir tercih olduğunu ve ne yapmayı amaçladığını şu sözleriyle açıklamaktadır: "Birincisi gösterdiğim bir hayatsa ben bunu bir veya bir buçuk saatlik bir formata indirdiğim zaman ortaya çıkan şey gerçek olmayacak, sahte bir şeye dönüşecekti. TRT’de gösterilmek üzere yapılan saçma sapan korkunç şeyler var ya, Şair Portresi veya bilmem kimin portresi gibi. Bir de en kötüsü üstüne bir dış ses olarak anlatıcı eklendiğini düşün. 1900 bilmem kaç yılında şurada doğdu falan filan diye. Ben öyle hareket etmedim. Ortada bir hayat var, dilediği kadar uzun olabilir. İkincisi şunu düşündüğümü çok iyi hatırlıyorum: Seyredilmesi imkânsız olsun. Çünkü sekiz saat içerisinde en azından çişin geliyor ya da karnın acıkıyor, başından sonuna kadar oturup seyretmenin imkânı yok diyorsun. Hayatın bir metaforu gibi. Gidip geldiğin zaman belirli noktalarda izlemeye devam ediyorsun. Bu noktalar aslında bizim nonliner editing dediğimiz, yani dijital ortamda yapılan montajın bir yerde birebir kopyası." (Çalıkoğlu, 2005: 74).

Mehmet Şiray, bu uzun süreyi seçmeyle ilgili şu tespiti yapmaktadır: "Video yerleştirmenin sekiz saatlik oluşu izleyicinin izleme edimi açısından da zorluk yaratmaktadır. Böylece Kutluğ Ataman, sekiz saatlik bir video yerleştirmenin tamamıyla baştan sona seyredilme olanağını da seyircinin elinden alır. Daha sonraki işlerinde de sıklıkla fark edilen bu bilinçli tercihin, sinemanın karakteri canlandırma, aktarma ve yeniden üretme pratiklerine eleştirel bir bakışı yansıttığı söylenebilir. Bir yanı sıra izleyicinin karakterlerle kendisini yeniden kurgulama ve özdeşleştirme süreçlerini de değiştirmektedir. Önceleri video-dokümantasyon olarak nitelenen bu duruşun aslında ne belgeselin bildiğimiz iç dinamiklerine ne de uzun metrajlı filmlerin kurgusuna öykünmediği, tersine bu süreçlerin merceğe altına alındığı pratikleri izleyiciye sunduğu görülmektedir." (Şiray, 2012: 195).

T. J. Demos bu durumu Jacques Rancière’den hareketle şu şekilde ele almıştır: "Ataman’ın çalışmaları, böylesi hikâyeleri anlatma ortamını sağlayarak oyuncu ve röportaj yapılan kişi arasındaki karşıtlığı bozar, böylelikle herkesin bir hikâye anlatıcı olabildiği bir bağlam yaratırken, aynı zamanda izleyicilerden de hikâye anlatıcılarına dönüşmelerini ister; çünkü izleyiciler, videoların uzunlukları ve nerede başlayıp bittikleri tam olarak belirlenmeyen döngülü sunumları ya da çatlalanan ve giderek karmaşıklaşan anlatımları nedeniyle anlaşılması zor anlatılarla karşı karşıyadırlar. Estetik ve politika hakkındaki yazıları özellikle çağdaş sanata uygun düşen Fransız felsefeci Jacques Rancière şöyle der: 'Seyircileri oyunculara dönüştürmemize gerek yok. Ancak her seyircinin kendi hikâyesinde zaten bir oyuncu olduğunu ve buna karşılık her oyuncunun aynı türde bir hikâyenin seyircisi olduğunu kabul etmeliyiz.' Aynıısı, Ataman’ın filmleri için de geçerli. 'semiha b. unplugged'ı neredeyse sekiz saat uzunluğunda tutarken –ne de olsa bir ömür üzerinedir- izleyicilerin onu baştan sona görme şansına sahip olamadan bu çalışmaya tekrar tekrar dönmek ve gördükleri kırık parçalardan kendi Semihalarını yaratmak zorunda kalmalarını amaçladım,' diye açıklıyor sanatçı. Böylelikle izleyiciler Ataman’ın sunumlarından kendi anlatılarını üreterek, kendi hikâyelerini kurgulayarak kendilerini hikâye anlatıcılarına dönüştürüyorlar." (Demos, 2010: 25).

konu olmuştur.<sup>337</sup> Kutluğ Ataman, anlatılan olayların gerçek gibi anlatıldığını, Semiha Berksoy'un elindeki belgeleri gösterdiğini ama bunun sözde bir gerçeklik (so-called reality) olduğunu belirterek (Kortun, 2014(d): 204)<sup>338</sup>, çalışmasının dokümanter olarak ele alınacaksa, ancak "mockumentary"<sup>339</sup> olabileceğini ifade etmektedir:

"Bu işi dokümanter olarak göreceksak, olsa olsa 'mockumentary' olabilir. O da bir kurmaca ama dokümanter dilini kullanan bir kurmaca. Bu yapılan şey, mesela Man Bites Dog filmi. Ama Semiha B. Unplugged tam 'mocumentary' de değil, çünkü Semiha gerçek bir insan, onu ben yaratmadım. Anlattığı şeylerin doğru olmadığından kimse emin olamaz. Bu bir mitoloji olabilir, ama gerçek değil de denemez. En önemlisi kendi yansımanı onun hikâyesi içinde bulman." demiştir (Kortun, 2014(d): 194-195).<sup>340</sup>

<sup>337</sup> Emre Baykal'a (2008: 22) göre: "Kutluğ Ataman'ın semiha b. unplugged'ını sınıflandırma ihtiyacı gerçekten de sebepsiz sayılmazdı. Öncelikle, Kutluğ Ataman daha o zaman uzun metrajlı film yönetmeni olarak tanınıyordu, çağdaş sanat bağlamında herhangi bir eser sergilememişti. Bunun sonucunda, Ataman'ın aldığı eğitimden belgesel kuramı ile sinema tarihine ilişkin kapsamlı bilgisinden haberdar olanlar, bu eseri belgesel türüyle özdeşleştirmeyi tercih ettiler. Oysa, kutluğ ataman'ın semiha b. unplugged'ında çeşitli sinema türlerine yapılan çapraz göndermeler eseri güçlendirir de Ataman bunların herhangi birine doğrudan bağlanmanın getireceği sınırlamalardan uzak durmayı başarıyordu. Ataman, belgesel türünde sıkça başvurulan 'gerçek' oyuncular 'gerçek' mekânlarda kullanma, yönetmenin konumunu genellikle sessiz gözlemcilikle sınırlama –veya en azından izleyicide bu izlenimi uyandırma-, senaryosuz ve hikâyeye dayalı olmayan bir anlatı kurma gibi stratejilerin bazılarını ödünç alsada kutluğ ataman'ın semiha b. Unplugged'ı, sanatçının sonraki çalışmalarında da olduğu gibi, bir filme belgesel niteliği kazandıran en temel kriterden tümüyle uzak durur: gerçekliğin sunumu veya gerçeklerin yeniden aktarımıyla hiç ilgilenmez, mesaj vermektan veya 'kıssadan hisse' çıkarmaktan kaçınır. Kutluğ ataman'ın semiha b. Unplugged'ı olayların gerçeğe sadık veya doğru bir aktarımı değildir. Yanıt üretmektense soru doğurur."

Kutluğ Ataman, 2003 yılında gerçekleştirdiği bir röportajda ise şunları aktarmıştır: "Ben, belgesel çekilirken yapılması gereken 'fact checking'i (olayların gerçek olup olmadığını anlamak için kontrol) yapmadım. Semiha Berksoy ne anlattıysa onu yazdım. Projenin beni çeken yanı da zaten buydu. Berksoy, kendi gerçeğini anında kamera önünde yaratıyor. Bu filmi çekme amacım, Semiha Berksoy'un propaganda makinesine hizmet etmek değil; sadece o, beni o dönemde çok çeken bir insandı." (Çelebi, 01.02.2003).

<sup>338</sup> Ali Akay'a (1999: 140-141) göre bu video bir belgesel malzemedir. Ona göre: "...zamanı şimdiki zamana taşıyan; ama buna rağmen zamansallıkla ilgili olarak kavramsallaştırdığı ve biçimselleştirdiği (yedi saatlik meselesi) bir 'belgesel' malzeme- isterse Berksoy'un anlattıklarında tarihsel hatalar olsun-."

<sup>339</sup> Mockumentary, Kutluğ Ataman'ın, "dokümanter" ile "alay" anlamına gelen mockery kelimesini birleştirerek yaptığı kelime oyunudur. <http://arsiv.ntv.com.tr/news/138815.asp>/30.11.2014.

<sup>340</sup> Bir başka röportajında da şunları belirtmiştir: "Benim sanat işlerim, her zaman belgesel gerçeklik üzerinden ilerleyen işler. Çoğunluğunda da zaten konuşan kafalar vardır. Konuşan kafa aslında kötü belgesel tanımına giriyor. Bu yüzden benim sanat dünyasındaki varlığım, başlarda, büyük bir reaksiyonla karşılandı. Çok büyük bir kavga çıktı ve insanlar Kutluğ Atamancılar ve Kutluğ Ataman'dan nefret edenler diye ikiye ayrıldı. Bu da benim çok işime yaradı çünkü anında tanıdım. Bu kavga hâlâ devam ediyor. Mesela, Zeliha Berksoy bana dava açtı." Ve eklemiştir: "Semiha Berksoy işi neden önemli? Çünkü kameralar önünde kahramanın o kişiliği nasıl inşa ettiğini görüyoruz. Bir şey söylüyor, bir saat sonra söylediği onu tutmuyor. Çünkü aslında yalan. Yalan

Kutluğ Ataman, belgesel yapısında olduğu gibi gerçeğe uygun ifadeleri biçimlendirerek, sunmak yerine, “çelişkiler” üzerine odaklanıp, çelişkilerin altını çizmiştir (Lingwood, 2010: 41). Dolayısıyla, kimliğin öne çıkarılması yerine, çelişkiler sahnelenmiştir (Demos, 2010: 27). Bunu Ataman şu sözleriyle açıklamıştır: “Asıl mesele çelişkiler. Çünkü bu çelişkileri görüp de onun yalan söylediğini fark ettiğinizde –tabii böyle demek isterseniz, isterseniz kendini mitleştirme de diyebilirsiniz- işte o zaman onun doğruyu anlatmadığını anlıyorsunuz.” (Aktaran: Demos, 2010: 27)<sup>341</sup>

Bu anlamda Ataman, belgesel yapmadığını, belgesel yapıyor olmuş olsaydı ona göre tasarlayıp, sinema ya da televizyonda sergileyeceğini belirtmektedir. Seyirciden, niye insanları konuşturduğunu, enstalasyonlarının nasıl işlediğini düşünceleri ve filmleri ile onlarda yer alan kişileri gördükleri gibi kabul etmeleri yerine, alt metine bakmalarını beklemektedir (Lingwood, 2010: 41). Ayrıca “Yaptığım işi sorguladığım zaman beni heyecanlandıran şöyle bir şey görüyorum: Bu bir dokümanter değil, konulu bir film de değil; görgüm yeterli olmadığı için benden önce yapılmış mı onu da bilmiyorum. Belki kendime özgü bir anlatım tarzı bulmaya doğru gidiyorum ama bu da önemli değil. Önemli olan –çok beylik bir laf edeceğim ama- o işlerin kendisi.” diye belirtmiştir (Kortun, 2014: 193).<sup>342</sup>

---

demeyeyim de mitoloji. Daha diplomatik bir dille söyleyecek olursam self-mitoloji yapıyor, kendi kendisini yazıyor. Kamera önünde yapıyor bunu. O anlamda da zaten dokümanter olamaz.” Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2009, Kutluğ Ataman: “Esas oyuncu atmosferdir.” [http://www.mafm.boun.edu.tr/files/63\\_KutluğAtaman.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/63_KutluğAtaman.pdf)/30.11.2014.

<sup>341</sup> Vasıf Kortun ise şu tespiti yapmaktadır: “Kutluğ Ataman’ın olağanüstü ilgiye mazhar olan filmi ‘Semiha B. Unplugged’, yola çıkış noktası çelişki ve tarihsel olumsuzlama olmayan, özgürleştirilmiş bir bellek anlayışına işaret ediyor.” (Kortun, 2007: 47).

<sup>342</sup> Kutluğ Ataman bu videosunda ve genel olarak videolarında ne yapmaya çalıştığını şu sözleri ile aktarmaktadır: “Elimde bir kamerayla gidip Semiha’yı konuşturuyordum. Ama tabii sonradan, montajı yapmaya başladığım zaman uyanmaya başladım. Çünkü elimizdeki malzeme hiç bir şekilde bir belgesel değildi! Belgeselde şöyle bir iddia vardır: Ben bu gerçeği görüyorum, bunu size aktarıyorum, prezente ediyorum. Yani representation versus presantation, temsile karşı aktarım... Bir şeyi güzel etme konumu ya da pretention’ı, özentisi. Ama bu zaten sinemanın kendi içerisinde çözmeye çalıştığı, uzun uzun tartıştığı bir problematiktir.” Ve eklemektedir: “Bu nedenle ‘Semiha Unplugged’ı yaparken montajı sırasında kendimi sorgulamaya başladım. Niye ben böyle bir şey yapıyorum diye, çünkü eninde sonunda 27 saatlik bir şeyi sekiz saate indirmeye çalışıyorum. Bu bir dizi değil, bir dokümanter değil, nerede çıkacak, ne olacak kim izleyecek derken, acaba gerçekten sekiz saat mi olmalı, bir saat mi olmalı? Ama hep içgüdülerime bakarak bu kararları verdim. Beni en çok çeken şey orada, Semiha Berksoy’un kameranın önünde kendi kendisine tekrardan kurgulamasıydı. Benim şahit olduğum ve kayda geçirdiğim, hiçbir şekilde bir Semiha Berksoy belgelenmesi değildi. Semiha Berksoy’un, bir persona’yı oluşturmasını, yaratmasını belgelemekti, birinci dereceden bir tanıtım değildi hiçbir zaman. Belgesel yaptığımız zaman birinci dereceden inandığımız bir şeyi aktarırız. Birinci dereceden inandığımız hiçbir şey objektif olmaz, her zaman subjektiftir. Eye of the beholder’in yani bakan kişinin gerçeğidir. Bunu cümlelere dökerken hâlâ net

Semiha Berksoy'un kişisel tarihinin, anılarının, aşklarının, sanat hayatının ve üretimlerinin izlerini taşıyan bu video projesinde, önemli tanıklıkları ile bir kadın sanatçının şahsında, Cumhuriyet'in çağdaşlaşma süreci, Türkiye'de sanatın, sanatçının, düşüncenin, kadının özgürleşme çabaları, devamında modern zamanlarda bireyin varoluşu ve yaratıcılık tutkusu üzerine coşkulu, hüznü ve ilgi çekici bir yolculuk gerçekleşmektedir (Kuyaş, 13.11.1997: 20).

Bir yandan Semiha Berksoy'un Türkiye tarihini ve modernleşme serüvenini kendi bakışıyla anlattığı ve anılarını manipüle ederek kendi yaşantısını yeniden kurguladığı, sonu gelmeyen bir monolog olan bu çalışma, bir yandan da özenle biriktirdiği ve koruduğu anılarıyla saplantılı denilebilecek bir bağı olan özgün ve renkli bir kişilik olarak Semiha Berksoy'un kamera önünde kurguladığı sanrılar ve yeniden canlandırmalar üzerinden Kutluğ Ataman, kendi kişisel tarihine ve kimliğine yönelik doğaçlama bir kazı gerçekleştirmiştir (Baykal, 2008: 21).

Necmi Sönmez'in (2006: 252) "Semiha B. Unplugged" için getirmiş olduğu eleştiri ise şu olmuştur:

"Bence bu işte eksik olan taraf, Semiha'nın kim olduğunun, nerede durduğunun ve Atatürk devrimlerinin etkisiyle özgürleşmenin eşliğinde akıl

---

olarak tanımlayabilmiş değilim. Belki de onun için yapmaya devam ediyorum. Çözmüş olsam zaten sıkılıp bırakırdım. Öte yandan benim gerçekleştirdiğim işlerde aşırı bir kurgulama söz konusu çünkü bir şeye dikkat çekiyor. Sanki bir Brecht oyununda olduğu gibi oyunculuğu bilinçli olarak kötüleştirerek, oyunculuğu bilinçli olarak inanırlılıktan çıkararak gösteriyorum. Hani vardır ya, oyuncular seyrettiğin şeyin bir oyun olduğunu ve onlarla entelektüel bir ilişkiye girmen gerektiğini sözle hatırlatırlar. Bir taraftan o var çünkü karakterler gerçekten kendi gerçekliklerini önünde kamera önünde yazıyorlar. Ama bir taraftan da benim subjektif gerçekliğim olarak kurgulanmadığı için bir manipülasyon var. Bu tabii ki benden değil süjeden geliyor. Ayrıca bu manipülasyona dikkat çekip kendi kendisini bilinçli olarak ele verdiği için aslında yok. Entelektüel bir ilişki. Bu bir şekilde yapıp ortaya atıldığı vakit bunun değişik rezonansları oluyor, politik, sanatsal ve kültürel olarak değişen rezonanslar bunlar. Değişik okumalara izin veriyor. Çünkü serbest bir çatısı var. Ortaya atılmış bir argüman aslında. Ve bu argümanlardan yola çıkarak tabii ki politik olarak düşünmeye başlıyoruz. Gündelik hayatta gerçeklik olarak seyrettiğimiz Irak Savaşı'nı CNN'den seyrettiğimiz zaman dokümanter mi seyrediyoruz yoksa tiyatro mu seyrediyoruz? Gündelik hayatta algıladığımız her şey gerçekten gerçek mi yoksa çok büyük bir oyunun ya da fiction'ın (kurmancanın) parçası mı? Ama bunu yaparken de böyle hani şey gibi yapmıyorum. Hani derler ya Marslılar geldi beni kaçırdı. Öyle bir paranoya duygusuyla söylemiyorum. Bence bu kaçınılmaz bir şey. Yani bizim gerçek dediğimiz şey galiba yok. O zaman benim için hayatın kendisi artificial (uydurma, sahte, yapma) oyun gibi oluyor. Fiction (kurmaca) anlamında oyun tabii ki. Hayatın kendisi artificial olduğu zaman hayatın kendisi sanat oluyor, art oluyor. Çünkü herkesin yarattığı kendisine ait bir fiction var. Ben kamerayı sizin üzerinize tutup sizi kendinize öyle bir anlattırabilirim ki sizin siz olduğunuzdan şüphelenilebilir. Acaba oynuyor mu yoksa doğal hali mi?" (Çalikoğlu, 2005: 69-71).

almaz ilerlemeler gösteren, çıldırma sınırına varan 1920 kuşağı kadınlarının ne denli sıra dışı bir kimliği olduğunun bilinçli olarak izleyiciye aktarılmaması. Daha önce de yazdım, Berksoy çok renkli bir kişiliğe sahip, ancak kendisi hiçbir zaman ‘düzene’ başkaldıramamış; geç gelmiş olan bir çılgınlığının her yönüyle ‘sırtttığını’ söylemeden edemeyeceğim.”

Kimlik/ler ve bu kimlik/leri oluşturan sosyo-kültürel, ahlaki ve politik söylemler ile mikro ve makro iktidar alanları üzerine işler üreten (Çalıköğlü, 2010: 15) ve yaptığı işlerle kendi otoportresinin parçalarını gösteren (Çelebi, 2003)<sup>343</sup> Kutluğ Ataman’ın, bu yıllarda ürettiği ikinci video çalışması, 1999 tarihli “Peruk Takan Kadınlar” (Women Who Wear Wigs ya da kısaca WWW) olmuştur.<sup>344</sup>

<sup>343</sup> Melis Çelebi ile yaptığı röportajda bu durumu şu şekilde açıklamıştır: “Hepsini kendi uzantılarım olarak görüyorum. Nedense ben hep sıra dışı insanları çekiyorum. Onlar bir şekilde beni buluyor. Bu sanat işlerini yapmaya başladığımdan beri, arkadaşlarım da tanıdıkları bu tarz insanlara "Git Kutluğ ile tanış," diyor. Bu konuda adres oldum. Tabii benim yaptığım, bu insanları gösterip, işi şova dönüştürmek değil. Beni o kişiyle çalışmaya itecek tek neden, onda kendimi görmem oluyor. Bugün karşıma Semiha Berksoy çıksa, belki aynı işi yapmazdım. O zaman yaptım çünkü Türkiye’ye daha yeni gelmiştim. Kimlik meselesini çok fazla sorguluyordum. Semiha Berksoy da kendi şahsi tarihi aracılığıyla sürekli Türkiye’yi anlatıyordu. O dönemde beni çok fazla cezbetti. Peruk Takan Kadınlar’da da geçmişimden izler var. Hostes Leyla’nın macerası benimkine; türbanlı kızın yaşadıkları da Galatasaray Lisesi’ndeyken yaşadıklarına çok benziyor. Yaptığım işler yoluyla, kendi otoportremin parçalarını gösteriyorum.” (Çelebi, 01.02.2003).

<sup>344</sup> Bu videonun Türkiye’deki gösterimi yurtdışında sergiyi gezmesinin ardından 3 yıl gecikmeyle, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi’nde (bugünkü adıyla Proje4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi), 1 Mart-28 Mart 2002 tarihlerinde, Kutluğ Ataman “Peruk Takan Kadınlar” Sergisi adıyla gerçekleşmiştir. <http://www.elgizmuseum.org/newsite2011/TR/subpagestr/arsiv.html>/30.11.2014.

Muammer Bozkurt serginin basın bülteninden şunları aktarmaktadır: “Bugüne kadar dünyanın birçok önemli sanat merkezinde gösterilen ‘Peruk Takan Kadınlar’ görsel sanatların geliştirdiği söylem üzerine oturtulmuş ve buna göre üretilmiş, dört bağımsız birimden oluşan bir video projeksiyon enstalasyonu. 45 ile 60 dakika arasında değişen sürelerle sahip bu birimler dört ayrı projeksiyonda duvara yansıtılarak yan yana getiriliyor. Kutluğ Ataman’ın Türkiyeli dört kadınla görüşüp videoya kaydettiği yapıtta kadınlar ayrı ayrı nerede, ne zaman, neden, nasıl peruk taktıklarını anlatırken peruk bir nesne olarak anlatım biçiminde başrolü oynuyor. Ataman, peruk takma olgusunu görünüm değiştirmeyi, seçilmiş bir kimliğin yaratımını ya da verili durumdaki bir diğer kimliği maskeleyi konu alan bir mecaz olarak ele alıyor. Her dört örnek de kimlik üretiminin genelleştirilmiş ve tarihsel anlamda sabitlenmiş biçimlerinin ötesine taşıyor. İzleyiciyi, toplumsal cinsiyet ve toplumun uyguladığı baskı üzerine yeniden düşünmeye çağırıyor. 4 kadın ve kimlikler ‘Peruk Takan Kadınlar’daki karakterler ne üretilmiş karakterler, ne de büyük hakikatlerin sunumuna girişiyorlar. Dile getirdikleri kişisel mitolojilerin, tam olarak hayali veya tam tersi tepeden tırnağa sahici olduğu söylenemez. Yaşamdan büyük bir ölçeğe yansıtılarak ortaya serildikleri için bu mitolojiler izleyiciyle görsel olmaktan öte bir ilişkiye geçiyor. 12 Mart sonrasında, ‘Hostes Leyla’ ismiyle anonimleştirilen Melek Ulagay kaçma, saklanma, korku ve güvenlik anlamında ekstrem hikâyesinde başka bir kimliğe bürünmek amacıyla peruklu bir yaşama başlıyor. Gazeteci Nevval Sevindi, kemoterapi sonucu uğradığı geçici saç kaybı sonucunda peruk üzerinden kadın kimliğini muhafaza etmeye, toplumsal alanda yeniden tarif etmeye ve netleştirmeye çalışıyor. Türbanlı öğrenci, okuduğu üniversite kurumunca uzaklaştırılmaktan korktuğu için kurallar karşısında seçim yapmak zorunda kalıyor. Psikolojik ve sosyolojik bölünmeye rağmen, yasaklama ve baskı altında kalma sonucunda kendini gizleme ihtiyacı duyuyor. ’80 askeri darbe ertesinde, cinsel kimliği uğruna mücadele eden sosyalist ve feminist transseksüel Demet Demir ise fuhuş sektöründen geliyor ve ayakta kalabilmek için peruğa

“Peruk Takan Kadınlar”<sup>345</sup>, uzunlukları 45-60 dakika arasında değişen, dört ayrı kadınla gerçekleştirilmiş görüşmelerin video kaydından oluşan, Türkiye’nin tarihsel ve ideolojik görünümünü izleyiciye taşıyan dört ekranlı bir video yerleştirmesidir (Çandar, 02.03.2002). Yerleştirme, birbirlerini tanımayan, her biri farklı bir toplumsal sorunu, farklı bir toplumsal kesimi temsil eden, hayatlarının bir döneminde peruk takma mecburiyetinde kalmalarıyla hikâyeleri ortaklaşan dört kadın üzerinedir (Kaplan, 26.12.2001). Ancak bu çalışma ne sadece peruğun<sup>346</sup> kendisine, ne de kadınların peruk takma nedenlerine odaklanmaktadır. Bir araç olarak kullanılan peruk üzerinden, yakın dönem Türkiye’sinin toplumsal ve siyasi yapısı üzerinde durmaktadır (Baykal, 2008: 44).<sup>347</sup> Ataman, verili durumdaki kimliği gizlemek/maskeleyerek, görünüşü değiştirmek ya da seçilmiş bir kimlik yaratmak amacıyla kullanılan peruk takma durumunun kişisel öyküleriyle, izleyicisini,

---

sıgınıyor. Çeşitli işlevleriyle peruk ve bir Türkiye coğrafyası ‘Peruk Takan Kadınlar’da peruk çeşitli işlevler üstleniyor. Örneğin Hostes Leyla ve üniversitede okuyan dindar kız için görünüşlerini değiştirmekte kullandıkları bir araç; bastırılan, soruşturulan ya da reddedilen kimlikleri saklayan bir eşya. Yapıtta aynı zamanda, peruğa ‘gerçek’ ve önemli bir şeyin, eksikliği toplumsal düzlemde kusur gibi algılanan saçın yokluğunu telafi etmek için de başvuruluyor. Saçın iadesini istemeye ve onu sahiplenmeye yönelik girişimler toplumsal cinsiyetin seçimi ve üretimine işaret ediyor. Polisin travestilerde aşağılayıcı bir kayba yol açan saç kesme uygulamaları ya da kamusal mekânlarda türban ve başörtüsü takılmasını yasaklanması gibi örnekler de toplumsal cinsiyetin kurumsallaştırılması ve bireyin bedeni üzerinden gerçekleştirilen toplum mühendisliği gibi şiddet biçimlerini açığa vuruyor. Sonuçta, bütün projeksiyonlar yan yana dizildiğinde, seyrettiğimiz kişisel öyküler, bir coğrafyanın ideolojik ve tarihsel manzarasını ortaya koyuyor.” (Bozkurt, 2005: 280-281).

<sup>345</sup> Türkiye’den Venedik Bienali’ne katılan ilk eser olan bu çalışma, Harald Szeemann tarafından 48. Venedik seçilmiş, Venedik Bienali ve Institut für Auslanbeziehungen’in (Stuttgart), Türkiye’den ise C&O prodüksiyon şirketi ve İstanbul Güncel Sanat Projesi desteğiyle gerçekleştirilmiştir. <http://www.hurriyet.com.tr/index/ArsivNews.aspx?id=-86499/09.01.2015>.

<sup>346</sup> Vasıf Kortun’la yaptığı bir röportajda, Lola+Bilidikid filminde de peruğun önemli bir yeri olduğu ve “Peruk Takan Kadınlar”ın bu filmde mi çıktığı? sorusundan hareketle Kutluğ Ataman sinema filmleri ve videoları arasındaki bağı şu sözleriyle açıklamıştır: “Baştaki soruna dönersek, uzun metrajlı filmlerle ‘sanat’ işlerimi ayrı görüyorum. Filmlerde yaygınlığı ve daha kamusal bir izleyiciyi düşünmek zorundayım. Daha ticari olmak durumundayım. Sinemayla fazla içine giremediğim kavramları videolarla daha demokratik bir mecrada kullanıyorum. O benim düşünme biçimim. Sinemada benim için önemli olan öğeler sanat işlerime farklı bir biçimde yansıyor. Peruk ve saç meselesiyle uğraşıyordum. Lola+Bilidikid’de saç, bir kontrol aygıtıdır. Abisinin Murat’a “Saçını keseceksin” demesi gibi. WWW için oradan yola çıktım ama sonuçta iş çok farklılaştı. Aynı zamanda da Karanlık Sular’ın yansımaları olarak belki Semiha B. Unplugged’ı düşünebilirsin. Çünkü Karanlık Sular bir modern hayat mitolojisi. İlk film olmasının handikaplarının farkındayım, Semiha B. Unplugged da biraz öyle. Ama yapıları çok farklı.” (Kortun, 2014(d): 195-196).

<sup>347</sup> Levent Çalıkoğlu’na (2010: 16-17) göre: “90’ların Türkiye’sinde toplumsal bir vak’a olarak öne çıkan peruk takma olayına ortak oluyoruz. Aynı anda söz alan ve sadece önelerine oturduğunuzda seslerini duyabildiğiniz bu dört kadın, dört farklı dünya görüşünü ve yaşam tarzını sembolize ediyor. Kimliğin kırılğan doğasının toplumsal bir portre olarak dışavurulduğu çalışma, laik Türkiye’nin kültürel ve politik dönüşümüne ışık tutan bir başyapıt olarak öne çıkıyor.”

toplumsal cinsiyet, devlet baskısı, iktidar gibi kavramlar üzerine düşündürmektedir (Kortun, 2001: 123).<sup>348</sup>

Kutluğ Ataman, peruk kullanan bu dört ‘özel’ kadının<sup>349</sup> birbirinden ‘bağımsız’ yaşamlarının gizli bağımlılık alanlarına, ‘peruk’ üzerinden Türkiye’deki

<sup>348</sup> Özlem Altunok’a (14.03.2002) göre: “Dört kadın, kullandıkları ortak nesne olan perukla kişiliklerini, kimliklerini, inandıklarını gizliyorlar aslında. Ya da kendilerini bir başka görüntünün içinde ancak böyle koruyabiliyorlar. Bütün bunlar izleyiciyi toplumsal baskı, iktidar, toplumsal cinsiyet, toplumsal kurallar, yaptırım, önyargı kavramları üzerine yeniden düşünmeye çağırıyor. Ataman, böylece ‘peruk takma’ olgusundan yola çıkarak dört kadının aracılığıyla Türkiye’den bir kesit sunuyor. Sıra dışı, farklı görünen kadınlar ise aslında her insanın genel kurallara, reçeteye uymadıkları takdirde ödeyecekleri bedelleri getiriyor aklı. Peruk, tek başına saçın yokluğunu gizleyen bir nesne iken, mecâzi işlevler yüklenerek maskeleydiğimiz gerçek kimliklerimizi, yumuşattığımız sivri yanlarımızı, düzene uyma ‘zorunluluğunu’ yansıtıyor bir anlamda.”

<sup>349</sup> Kutluğ Ataman, bu kadınlarla arasında nasıl bir bağ olduğunu ve projenin nasıl şekillendiğini şu sözlerle anlatmaktadır: “Yaptığım işlerde ben biraz içgüdülerimden yola çıkıyorum. Her şeyden önce doğru olduğunu düşünmem değil, doğru olduğunu içimde hissetmem gerekiyor işi ortaya çıkarırken. Ve bu hissiyat doğrultusunda ulaştım çalışmadaki dört kadına. Kaç kişiyi kullanacağım daha önceden bildiğim bir şey değildi. İlk başta tek bir insan üzerinde yoğunlaşmışım: Hostes Leyla’yı anlatan kişi, bir akrabamın çok yakın arkadaşıydı. Bana bir parti esnasında peruğuyla nasıl saklandığını anlattı; ‘Sen seksenli yıllarda şunları yapmıştın biz de yetmişlerde şunları falan yapmıştık,’ diye. Hayatın kendisinden çıktı ve teorik anlamda bir sanat eğitimi almadığım ve sinemadan geldiğim için hep böyle oluyor. Gerçek hayattaki hikâyelerden, basit şeylerden, basit yöntemlerle yola çıkıyorum. Tabii daha sonra düşünmeye başlayınca ve işi soğuttuktan sonra peruk, kimlik gibi kavramlar üzerine zaman içinde daha entelektüel bir bakış geliştiriyorsun. Her şeyden önce, neden bu işi yapmam gerektiğine, önümdeki bir ya da iki yılı neden bu projeye ayıracağıma yanıt vermem gerekiyor; gerekçe önemli benim için. İlk baştaki gibi artık, ‘doğru hissettim ve bundan dolayı yaptım’dan çıkıyor olay. İş sorgulama sürecinde bir paralaks yaratma, bölmelere ayırma, parçalama, konstrüksiyonu bozma, yeni bir konstrüksiyona ve anlatım yoluna gitme gibi endişelerle birlikte, kimliğin saklanması ya da değiştirilmesi, başka bir kimliğin ortaya çıkarılması durumunun bana nasıl yansıdığını ördükten sonra, benim için diğer kapılar açıldı. Sadece Hostes Leyla olayına bakıp bir zamanlar 12 Eylül zamanında yakalanıp içeri girmemi, ‘siyasal geçmişim’i hatırlamak olamazdı amacım. Bunun dışında yine aynı kimliğe dair soru işaretleriyle birlikte, kendi içimde aynı güçte başka ne gibi şeyler olabileceği konusunda akıl yürütmeye başladım ve birdenbire, mesela gazeteci Nevval Sevindi’nin kansere karşı vermiş olduğu kimlik savaşıyla karşılaştım. İlk başta kellik sorunu, saçını kaybetme ve bunun sonucunda, kendi gücünün dışında gelişen güçler tarafından maruz bırakıldığım problemin sonucunda, toplumun sana hücum etmesi olarak tasarlamışım. Belki bunun benim cinselliğimle ya da seksenli yıllardan bu yana süren AIDS tartışmalarıyla alakası olabilir. Be Hostes Leyla’da olduğu gibi kendini saklama eğiliminde olan biri değilim, sorunlarla çok daha doğrudan bir şekilde yüzleşen bir insanım. Bu anlamda Nevval’in kendi kanser sorunuyla çekinmeksizin yüzleşiyor olmasında, kendime benzer bir tavra sahip olan birini buldum. Dini inançlarından dolayı peruğu yaşamında kullanmak zorunda kalmış kızın yerine de koyabildim kendimi; bir şeyler bulabildim kendimden. Belki transseksüel Demet Demir’in yaşamış olduğu polis baskısı da kendi cinselliğimle ilgili. Bu sıralarda, biliyorsun, Lola ve Bilidikid’in çekimlerini henüz bitirmiştim. Orada da peruk kullanılıyor; bir nesne olarak anlatım içinde başrolü oynuyor belki de. Geleneksel bir filmde oyuncu vardır, hikâyeye vardır, dekorlar vardır. Benim yaptığım işlerde dekor bir kahraman olabiliyor ya da en azından bir renk teşkil edebiliyor. Bütün bu rollerin biçimsel olarak kaydırılması ve bunun sonucunda ortaya çıkan enerjiler benim için çok önemli. Bazen bunlar, sanatın da ötesinde metafizik güçler de kazanabilen şeyler. Biçime hâkim olduğum için bunları entelektüel bir çıkışla gerçekleştiriyorum ama bir taraftan da bu mutlaka böyle algılanmalıdır demiyorum; yorumları kapamıyorum. Bir reçete vermem açıkçası çok zor. Ama baktığım zaman Peruk Takan Kadınlar’a, aynı odada tutamayacağın dört kadın var. Hem kendileriyle, hem birbirleriyle çelişiyorlar; toplumsal, sınıfsal anlamda; inanç, ideoloji, kavga anlamında. Ama bir taraftan hepsi birden bir Türkiye imgesi teşkil ediyorlar, toplumdaki katmanlara dair izler teşkil ediyorlar. Bu izi bırakan şeyin devlet olması ve bu devletin benim üzerimde de aynı



‘kadın’ öznesine sosyolojik bir kazı gerçekleştirmekte ve bunu kadınların ilk ağızdan tanıklıklarıyla gerçekleştirmektedir. Evrim Altuğ’a göre bu video: “Türkiye’de farklı peruk sahiplerine değil, bedenleri ve ruhlarına sahip çıkmaya çalışan kafalara ‘çekilen aynı muamele’nin ‘dört boyutlu’ aynasını, dört kutuplu gerçek bir pusulayı çağırıyor.” (Altuğ, 2002).<sup>350</sup>

Peruk takmak durumunda kalma öznel nedenlerini anlatırken, dönemin sosyo-ekonomik görüntüsünü kişisel ve toplumsal mitlerle birlikte izleyiciye aktaran (Şiray, 2012: 195)<sup>351</sup> bu kadınlardan ilki, Melek Ulagay’dır. Devrimci sol bir örgütle bağlantısı nedeniyle polisten saklanmak ve kaçak yaşamak zorunda kalmasıyla peruk takışımı videoda şu şekilde anlatır:

“Ben perukla galiba 1970-71 yıllarında tanıştım diyebilirim. Türkiye’de askeri darbe var tabii o dönemde ben de gizleniyorum, yani bir takım siyasi faaliyetlere katılmışım. İşte bu, Türkiye’yi değiştirme programı çerçevesinde oluyor bunlar. Ve gizleniyorum, Ankara’dayım, hatta o dönemde birçok arkadaşımız yakalanmış, işte ben yakalanmamışım, ama polis izliyor beni,

---

şekilde iz bırakmış olması gibi öğeler, tatlar, formüller için içine girince, o noktada ben için hazır olduğunu düşünüp yapıma girişiyorum. Sadece Peruk Takan Kadınlar’da değil, diğer işlerimde de böyle bir mekanizma var, kendi seçebildiğim kadarıyla.” (Ataman, 2001: 109-111).

<sup>350</sup> Evrim Altuğ’a (09.03.2002) göre: “12 Mart sonrasında ‘hostes Leyla’ ismiyle anonimleştirilen Melek Ulagay, peruğa kaçmak, saklanmak ve güven içinde olabilmek adına ‘başının üstünde’ yer buluyor. Aynı sıkıntılar ayrıca türban kullanan dindar bir üniversite öğrencisi tarafından da deneyimleniyor. İsmi belirtilmeyen ‘türbanlı öğrenci’ ile ‘hostes Leyla’, aynı nesneyle aynı kaderleri kamufle ediyor. İkisi de peruğuyla adeta varoluşlarını tazeliyor. Ataman sayesinde peruğu bir kimlik nesnesi olarak algıladığımız bu örnekleri, ünlü gazeteci Nevval Sevindi’nin öyküsü izliyor. Sevindi’nin yakalandığı kanser hastalığı sonrası gördüğü kemoterapinin ardından yaşadığı geçici kayıp, kendisinin toplum içindeki ‘kadın kimliği’ni oluşturan yegâne görsel iz olan saçlarında somutlaşıyor. ‘Gazeteci’, ‘yurttaş’ ve ‘kadın’ Sevindi, kendini toplumsal açıdan yeniden tarif etmek ve kimliğini tümüyle beyniyle hissetmek durumunu yaşıyor, izleyene bunu aktarıyor. Peruk takan dördüncü kadın ise 1980 sonrasında cinsel kimliği uğruna mücadele eden ünlü transseksüel Demet Demir. Fuhuş sektöründen gelen Demir, ayakta kalabilmek için peruğa sığıyor. Ama kendi öyküsünü en peruksuz kelimelerle anlatıyor.”

<sup>351</sup> Vasıf Kortun’a (2001: 125) göre: “Peruk Takan Kadınlar’da peruk çeşitli işlevler üstlenmekte: Örneğin Hostes Leyla ve üniversitede okuyan dindar kız için görünüşlerini değiştirmekte kullandıkları bir araçtır. Bastırılan, soruşturulan ya da reddedilen kimlikleri saklayan bir eşyadır. Aynı zamanda ‘gerçek’ ve önemli bir şeyin, eksikliği toplumsal düzlemde kusur gibi algılanan saçın yokluğunu telafi etmek için de başvurulmaktadır peruğa. Öte yandan, saçın iadesini istemeye ve onu sahiplenmeye yönelik bu girişimler toplumsal cinsiyetin seçimi ve üretimine işaret ederler. Bunun karşısında, travestilerde aşağılayıcı bir kayba yol açan, polisin yıldırımaya yönelik saç kesme uygulamaları ya da kamusal mekânlarda (üniversitede) türban ve başörtüsü takılmasının yasaklanması gibi örnekler de toplumsal cinsiyetin kurumsallaştırılması ve bireyin bedeni üzerinde gerçekleştirilen toplum mühendisliği gibi şiddet biçimlerini açığa vurmaktadır. Sonuçta, bütün projeksiyonlar yan yana dizildiğinde, seyrettiğimiz yürek burkan kişisel öyküler, bir coğrafyanın ideolojik ve tarihsel manzarasını ortaya çıkarıyorlar.”

izliyor düşüncesindeyim ve izliyor. Ve de Ankara'dayım.” (Ataman, 2001: 17).

12 Mart sonrasında, Melek Ulagay, “Hostes Leyla” adıyla bilinir olmuştur. Askeri yönetim kurgusal bir karakter yaratarak, Türk Hava Yolları'nda görev yapan bir hostesin, “anaların içinden çıkabilecek en korkunç figure olan” ayrım yapmayan bir teröriste dönüştüğünü yaymıştır. O yıllarda, devrimci örgütlerden birisine yakınlık duyan Ulagay, devletin günah keçisi haline gelmiştir. Kendisine biçilen bu kimlik nedeniyle genç kadın yıllarca kaçmak durumunda kalmıştır. Kaçışı esnasında, kılık değiştirmek için uzun ve sarı renkte bir peruk takmıştır. Bu seçim, koyu renk saçlı kadınların ağırlıkta olduğu ve sarışınların namusundan şüphe duyulan bir kentte daha fazla dikkat çekmesine neden olmuştur (Kortun, 2001: 123).

Siyasi af çıkana kadar süren bu kaçış esnasında uydurma kimlikle yaşayarak, sürekli bir kimlikten diğerine geçmek zorunda kalan Ulagay, ilkin bu bahsi geçen dikkat çekici sarı, frapan perukla, Ankara'da bir havayolu hostesi kılığına girmiş, ardından Malatya'da bir evde yatağın altında günlerce saklanmış, sonra Gaziantep'te bir köylünün karısı rolüne girmiş, Suriye'de ise kara çarşaf içerisine girerek saklanmıştır (Baykal, 2008: 45-46).<sup>352</sup>

Kutluğ Ataman, ilkin bir peruk dükkanında, daha sonrada yatak odasındaki makyaj aynasının karşısında görüntülediği Ulagay'ın yüzünü izleyene göstermemeyi tercih etmiştir. Bunun nedenlerini şu şekilde açıklamaktadır:

---

<sup>352</sup> Sefa Kaplan, video işinden Hostes Leyla ile ilgili şu alıntıya yer vermiştir: “Ben perukla galiba 1970-71 yıllarında tanıştım diyebilirim. Türkiye'de askeri darbe var tabii o dönemde. Ben de gizleniyorum (...) Ankara'daki arkadaşlar da bana diyorlar ki: “Tanınmamak için sen bir peruk kullan.” Bu fikir bana da haklı, makûl gibi görünüyor. Ve böyle bir sarı peruk geliyor. Çok garip lüleler halinde, aşağılara doğru inen bir peruk. Şimdi ben o dönemde bir gazeteci arkadaşın evinde kalıyorum. Evde de benden başka iki kişi daha kalıyor, onlar da gizleniyor. Onların bir tanesi de daha önce zaten hapse girmiş çıkmış bir çocuk. Şimdi bu iki çocuk da kalıyor diye, ben kendi kimliğimi zaten açıklayamıyorum. Ve de kendimi bir hostes olarak takdim ediyorum, THY hostesi, adım da Leyla, Hostes Leyla'yım. Hostes kılığı giyiyorum ve kafama da o garip sarı peruğu oturtuyorum (...) Daha komiği de o sırada birtakım randevulara gidiyorum, bazen insanlarla haberleşme, yani kurye gibi bir işlev görüyorum. Bu randevular da genellikle otobüs durağında oluyor ve de sabahın erken bir saati, sözcümlü 8,5-9'da Emek'te, bilmem hangi otobüs durağında bir randevu veriliyor bana. Bana deniyor ki: “Gri pardösülü, elinde Cumhuriyet gazetesi taşıyan bir adam.” İyi hoş, ben tabii şimdi o sarı peruk, lüleler, hostes kılığı, onun üstünde bir adet pardösü filan, böyle bir halde sabahın sekiz buçuğunda bir otobüs durağında böyle duruyorum o sarı saçlarımla. Ve şaşılacak bir şey, sabah sekiz buçukta gri pardösülü ve elinde gazete tutan bayağı çok adam oluyor durakta.” (Kaplan, 26.12.2001).

“Birincisi, Hostes Leyla’nın anlattığı hikâye, yani kendi hikâyesi, saklanmasıyla örtüyor. Peruğu saklanmak üzere kullanmış birisi. Kameradan, yani seyreden bakışından da saklanıyor. Kimliğin saklanması da var ki bu Türkiye’nin gündemindeki bir şey. Seyirciyle bir flört söz konusu. Gösteriyor ama göstermiyor. Bunu değişik katmanlarda algılayabilirsin, ki bu katmanları harekete geçirdiğinde, yani dört ekranı bir arada gördüğün zaman, hepsindeki tutumlar aynı zamanda ideolojik bir duruşa dönüşüyor.” (Kortun, 2014(d): 196-197).

İkinci kadın ise gazetici ve televizyon sunucusu olan Nevval Sevindi’dir. Göğüs kanseri teşhisinin konulmasıyla başlayan kemoterapi ile birlikte geçici saç kaybına uğramış ve peruk takmaya başlamıştır. Bu süreci şu şekilde anlatmaktadır:

“Ve birinci kemoterapiden sonra gidip kısacık kestirdim saçlarımı. Dökülmeye karşı kendimi hazırlamaya çalışıyordum. Ama ikinci kemoterapide çok kötü oldum. Zaten sorunlu, göğsüm kolum falan, bir de saçım buna eklenecek. (...) O kel kafayla dışarıya çıkmaktan maalesef korktum. Üstelik yüzyılın en sıcak yazında ben peruk takmak zorunda kaldım. Fakat peruğumu yine de seviyorum tabii, çünkü uzun ve sarı peruğumla gayet hoş görünüyordum (...) Ve o zorluğu biraz öyle, yani sanırım başka insanlarla paylaşarak, uğraşarak, çalışarak... Kafamda da hep peruğum var tabii ki bunları yaparken. Düşün iki-üç gün dağa çıkıyorsun, toz toprak, bütün suratın böyle toprak içinde, peruk böyle sağa kaymış bir taraftan. Ve peruk olduğu o zaman belli oluyor; kuaförden çıkıncaysa hiç belli olmuyor, çok güzel ve şık. Yine de aldırılmayıp peruğumu çıkarmıyorum tabii ki. Saçımı arkadan bağlıyordum, uzun bir peruk işte ona bir şekil veriyorum, yandan bir eşarp bağlıyorum üstüne.” (Kaplan, 26.12.2001).<sup>353</sup>

---

<sup>353</sup> Sevindi’nin, peruk takarak kadınlığı için çok önemli olan saç eksikliğini giderişini, kadın olmanın ve hastalanmanın üzerindeki etkilerini, bu durumun ilişkilerinde açtığı farklı bir yarayı ve toplumsal boyutlarını videoda görmek mümkündür. <http://www.hurriyet.com.tr/index/ArsivNews.aspx?id=-86499/09.01.2015>.

Sevindi, o dönem sol harekete dahil olduğunu, aynı ideolojiyi desteklemesine karşın, bu hareket içerisinde kimliğin tek tipleştirilmesini savunan ve bu nedenle de kendisinin tercihi olan kadınsı olmayı/kadınsı giyinme tarzını kabul etmeyenlere karşı direniş gösterdiğini belirtmektedir (Baykal, 2008: 47).<sup>354</sup>

Hostes Leyla'dan farklı olarak Ataman, Sevindi'yi cepheden görüntülemiştir (Kortun, 2001: 124). Bunun nedenini şu şekilde anlatmaktadır: “Mesela Nevval Sevindi'nin önden görünüşü, yakalandığı göğüs kanseri hastalığıyla yüzleşmesiyle ilgili. Bu onun hayattaki duruşu, seyirciyle de yüz yüze.” Ayrıca çekim mekânı olarak hastane ve kuaförü seçmesini de şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Hastanede resmî kişiliği önde. Orası kemoterapi gördüğü, hastalığıyla yüzleştiği yer. Daha sonra kuaförde; daha mahrem, özel hikâyelerin paylaşıldığı bir yer. Kuaförde değişik bir söylem söz konusu. Hostes Leyla'da ise ilk mekân peruk satan dükkân, ardından da ev.” (Kortun, 2014(d): 197-198).

---

<sup>354</sup> Videoda bu durumla ilgili şunları söylemektedir: “Ve ben hayatımda hiçbir şeyden korkmadım işte, ne bileyim Devrim'de de sokakta olmuşumdur, silah da almışumdur, işte oraya da gitmişimdir, 70'li yıllarda Ankara'da okudum, zaten orası da beş beter bir yerdi. Yani pek korkuyla ilgim yoktur. Bizim aile göçmen olduğu için Kurtuluş Savaşı'nda dağlarda efelik yapıp öldürdüklerinden herhalde, bizim aile geleneğidir bu. Bizde pek korkulmaz. Fakat o kel kafayla dışarıya çıkmaktan maalesef korktum. Ve sonuna kadar da bunu başaramadım. Üstelik yüzyılın en sıcak yazında ben peruk takmak zorunda kaldım. Yani o da inanılmaz bir ayrı dertti. Fakat peruğumu yine de seviyorum tabii, çünkü uzun ve sarı peruğumla gayet hoş görünüyordum. 75'li yıllarda Ankara'da herkes devrimciydi. Yani ya faşist ya devrimci olmak zorundaydım. Bir yere girmezsen zaten, yani onlardan birine dahil olmazsan, dayakla yola getiriyorlardı. Fakat beni hiçbir şey yola getirmedi. Ben ısrarla etek giydim, ısrarla, bu dekolte bir giyimdi. Kaç kere ihtar aldım bu yaka yüzünden. Böyle giyindim, saçlarımı da uzun tuttum, o zaman boyalı değil de balköpüğü bir renkтейdi saçlarım. Kaşım gözüm aynıydı benim, saçımın rengi, içinde sarıları olan balköpüğü bir ton. Saçımı topuz yaptırırdım. Aman yarabbi! Yani onlar için korkunç bir şey. Pis burjuva falan diye kızarlardı. Aslında solcu bir yığın yere girip çıktım, çok da arkadaşım vardı, bildiri de dağıttım. İşte onu bunu da yaptım, fakat hiç kimliğimden taviz vermedim ve polislerin hayatta kontrol etmedikleri tek insan bendim, çünkü benim kılığım hiçbir şeye benzemiyordu, çok kibar, cici falan bir kıza benziyordum. O yüzden ben hayatımda hiç kontrol edilmedim polisler tarafından. O yüzden bütün gizli şeyleri bana verirlerdi. Ama çok kızıyorlardı bana, neden kadın kimliğimde ısrar ediyorum diye. Ben kadın kimliğimde çok ısrar ettim hayatım boyunca ve kadın kimliğim kanserle beraber bir kere daha deneyimden geçti diye düşünüyorum; çünkü göğüs ve saç kadın kimliğinin en nemli sembolleri ve kanser de bu sembollere saldırıyor. Ve kanser hücrelerini terörist hücreler olarak düşünürsek eğer, bu saldırıdan teröristlere karşı ben pabuç bırakmayıp onlara karşı savaştım diye düşünüyorum. Ama kabak kafayla çıkamadım. Hatta denize gittim, Antalya'ya tatile, on gün tatil yaptım, deniz kıyısında, yine de şapka...geniş bir şapka ve başıma bir yemeni bağlamıştım.” (Ataman, 2001: 43).

Üçüncü kadın, başına gelebileceklerden dolayı endişelendiği için ismini vermek ve ekranda yüzünün görünmesini istemeyen türbanlı bir üniversite öğrencisidir. Peruk takma sürecini şu sözleriyle anlatmaktadır:

“Üniversiteyi kazanmamla başladı. Üniversiteye, zaten ilk başlarda tereddütlü gidiyorduk okula, korkuyla gidiyorsunuz zaten. ‘Acaba alınacak mıyız? Sınıfta dışarı çıkarılacak mıyız?’ O tür endişelerle gidiyorsunuz zaten her gün. Daha sonra bize ikazlar gelmeye başladı. Ve bize süre verildi.

Başörtülü olarak üniversiteye girmememiz, yani derslere o şekilde girmemizin yasak olduğu hakkında bilgi veriliyor ve bu şekilde girmemizin doğru olmadığı söyleniyor. Biz de bunları her ne kadar istemesek de, mecburen bize süre verdiler. Bir süre sonra, artık derslere bu şekilde sizi alamayacağız dediler. Biz de artık, kendimizi nasıl üniversiteye Kabul ettirebiliriz, ne şekilde içeri girebiliriz diye çareler aradık. Bazı arkadaşlar bereyi düşündüler, bere takmayı düşündüler. Onlar, kendi aralarında belki bir gün, belki iki gün idare edebildiler. Yani ne şekilde olduğunu bilmiyorum onların, bizde kabul görmedi. Biz de kendi arkadaşlarımız arasında vicdanımızın rahat etmesi için peruğu düşündük. En azından kendi saçımızı göstermememizin bizi daha rahatlatacağını düşünerekten ve diğer bizden öncekilere yapılan ikazların yol açtığı hareketi örnek alarak, peruk aldık biz de.” (Ataman, 2001: 61).

Başörtüsü taktığı için okuduğu üniversiteye alınmayan bu öğrenci, dini inancı ile öğrenimi arasında seçim yapma ikileminde bırakılmıştır. Peruk takmak çözümü ile hem üniversite idaresinin istediği görünüme sahip olup, hem de inancına uygun olarak başını örtebilmiştir (Kortun, 2001: 124).

Geliştirilmiş olan bu taktikle, dinsel kimlik bir aldatmaca ile koruma altına alınmıştır. Bu durum, siyasal ve toplumsal alanda tartışmalara yol açmasının yanında, bireysel anlamda da derin etkiler bırakmıştır (Baykal, 2008: 47-48). Üniversite öğrencisi genç kız bunu şu sözleriyle anlatmaktadır:

“Peruklu olarak sınıfa girerken, kendinize moral verme ihtiyacı hissediyorsunuz, çünkü o anda çok moralsizsiniz. Yani böyle bir boyunduruk altında kalmak insana çok üzücü geliyor. Yani evde bile bir olaya konsantre olamıyorsunuz. Daima düşünce içerisindeyiz yani, düşünerek... Bilmiyorum, daima ruh halinize dalıyorsunuz, düşünceler içinde oluyorsunuz. Zaten takıp aynaya baktığımda ‘Bu ben miyim?’ diye düşünüyorsunuz. ‘Bu kim?’ Bir maske takılmış gibi oluyorsunuz. Sanki yüzünüze bir maske giriyor. Kendinizi tanıyamıyorsunuz, ‘Bu ben miyim? Ben niye bu şekilde hareket etmek zorunda kalıyorum? Bana niye bunu yaptırıyorlar? Ben bir suç mu işledim?’ Öyle düşünüyorsunuz, yani kendinizi o anda bir maskenin ardına sığınmış gibi hissediyorsunuz. ‘Ben değilim,’ diyorsunuz. ‘Bu şekilde sınıfa giren kişi ben değilim.’ Sadece geçici olarak taktığım bir maske. Peruk taktırarak uzun süreli olarak başörtüden uzaklaştırılacaklarını sanıyorlarsa çok yanılıyorlar.” (Kaplan, 26.12.2001).

Yerleştirmenin bu kısmında, genç kadın yüzünün görünmesini istemediği için siyah bir ekran görünmekte, sadece sesi duyulmakta ve konuşmasının İngilizce altyazılar okunmaktadır. Ataman bunu şu şekilde anlatmaktadır:

“Taslağın başında konuşurmak istediğim, peruk takmak zorunda kalan Müslüman kız, çekim öncesinde okuldan atılma korkusuyla yüzünün görünmemesini, sadece sesinin kullanılmasını istedi benden. Önce, eyvah yine bir problem çıktı, ne yapacağım diye düşünürken, demin sana bahsettiğim yanıt mekanizmasına örnek teşkil edecek biçimde, birden bunun bana gelmiş bir hediye olduğunu düşündüm. Çünkü kendi yanıtını kendisi veriyordu. Ona ait filmin siyah olmasını, sadece sestem oluşturulmasını pek çok şeyle bağlantılandırabilirsin: ikonoklazmadan, anlattığı baskı ortamını siyah renkte illüstre etmesine kadar çekebilirsin.” (Ataman, 2001: 11-112).<sup>355</sup>

---

<sup>355</sup> Vasıf Kortun’la yaptığı röportajda, siyah ekran kullanma durumunu şu sözleriyle açıklamaktadır: “Peruklu tesettürlü kız bulmakta ne kadar zorlandığımı biliyorsun. Sonra görüntü vermemesini filmde kullanmam gerektiğini kavradım. Anlamı yüklediğim sürece onun zaruret ya da video hatası olmasının önemi yok. Önemli olan o anlamı taşıması, onu başka bir iş hâline getirmek. Bir resmi yağlı boyayla yaparken elimdeki siyah boya biterse ve elimde sadece kara kalem varsa, kara kalem o işi görüyorsa, kullanırım.” (Kortun, 2014(d): 200).

Dördüncü kadın, travesti ve transeksüel çevrenin önemli isimlerinden, aktivist olan Demet Demir'dir. Peruk takmaya giden sürecin başlangıcı ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Stresten. Üç yılın stresi bana şey... ya mide ağrısı yapıyor ya saçkıran oluyorum. Bu sefer midem ağrımadı; Hollanda'dan döndüğüm gün anladım saçımın dökülmeye başladığını. İstanbul'a geldim baktım açılıyor, böyle baya şuramdan... Ben sonunda şey yaptım, sarımsakla falan kendim tedavi etmiştim. Daha önceden de saçkıran olduğum için biliyorum, tedavi şeyini. Saçlarım çok zayıfladı, stresten dökülmeye başladı. Böyle...

Üç yılın yorgunluğu bu; sokaktaki mücadele, direnişimiz... Polisle uğraş, mahalleliyle uğraş, travestilerle artık şey gibi bir... yani böyle bir... birebir ilişki kur, nasihat ver, şey gibi... anne-çocuk ilişkisi gibi. Hani çocuklar laf dinlemez ya kolay kolay, aynı o şeydeyim. En sonunda insanın... ee bir de tabi partide çalışıyorum, partiye gidiyorum, oraya git buray git, uyku uyuyacak zamanım olmuyor, evde köpekler... Beş köpek üç kedim var, onlara yemek yap, onlara sudur derken, ev temizle falan... Böyle hiç beş dakika oturduğum olmuyor. En sonunda şey, bir insanın bünyesi dayanmıyor, belli bir zaman sonra iflas ediyor. O yüzden yine de peruk takmadım henüz daha, saçlarım çıkıyor...

... üç kez takmak zorunda kaldım. Birinci şeydi... siyah bir peruk almıştım, saçım o zaman... ailemle kaldığım için saçım kısaydı. Yani bir an önce kadın gibi uzun olmasını hep arzuluyordum. İşte, bir gay, bir eşcinsel arkadaşım vardı. Ona gidip geliyordum ben. Onun evinde şey yapmıştım, biriktirdiğim parayla bir peruk almıştım ve kadın elbisesi almıştım.” (Ataman, 2001: 79-80).<sup>356</sup>

---

<sup>356</sup> Sefa Kaplan (26.12.2001), video işinden Demet Demir ile ilgili şu alıntıya yer vermiştir: “Ameliyat olmamıştım. Ondandır şey yaptım, bir ay sonra işte burada bir arkadaşımın yanına geldim, parasız kaldım, çalışmak zorundaydım. Yani kısa saçla da pek olmuyordu. Bir peruk aldım bizim bir travestiden, kullanılmış peruk tabii yine, ucuz oldu...”

Demet Demir, ailesinin yanında yaşadığı yıllarda, saçının uzatma dahil olmak üzere trans-gender kimliğine yönelik hiçbir görünür işarete izin verilmediği için kadın kıyafeti giydiği zamanlarda peruk takmaya başlamış, ardından 1990'lı yılların başında, Beyoğlu'nda uygulanan travesti yasağı sürecinde, polisin seks işçiliği yapmasını engellemek için saçının kesilmesi nedeniyle ve son olarak da saçkıran nedeniyle oluşan kısmi kelliği örtmek için peruğu kullanmıştır (Baykal, 2008: 48-49).<sup>357</sup> Demet Demir, o dönem maruz kaldıklarını şu sözlerle anlatmaktadır:

“Hortum Süleyman 1990'da Beyoğlu'na gelen bir amirdi. 92'ye kadar burada kaldı, 1,5 yıldan fazla. Ve travesti düşmanı, ve travestilerin can düşmanı... Ee... homofobik yapısı olan bir adam bu. Pürtelaş'ı, Başkurt'u, bütün evleri yaktı döktü, kaçırdı travestileri. Sonra bu adam, genel istek üzerine sanırım, geldi, 96'da geldi. 1,5 yıl kaldı işte, 1 yıl önce gitti. Ama sokağımızı mahvetti. Yani burada 30 tane travestinin evi vardı. 70 tane de travesti vardı. 30 ev bize aitti, tapulu mülklerdi çoğu, hepsi değil. Kapıları kırdı, ev yaktı, bakkallara alışverişi yasakladı bu... bir kadın vardı, rant kavgası... bir de lezbiyen vardı, Refah Partili bu. Bunların işbirliğiyle... Üç tane dükkân kapatıldı burada. Bir su istasyonu, bir bakkal, bir de travestilerin gittiği kuaför. Diğer bakkallar bize alışveriş yapmıyorlardı korkularından. Biz gidip başka yerden alışveriş yapıyorduk. Daha önceden ben onların cezaevinde yattığım için beni basından tanıdığı için ele geçirmeyi çok istedi.” (Ataman, 2001: 91-92).<sup>358</sup>

<sup>357</sup> Vasıf Kotun bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “Fuhuş sektöründe çalışmış olan ve siyasal eylemciliğini sürdüren transeksüel Demet Demir. Demet'in saçları azalmaktadır. O, toplumun kadınları sürekli güzel görünmeye zorlayan baskısından şikâyetçi olan bir feministtir. Buna rağmen peruğu polis baskısına karşı silah olarak kullanır. Fuhuş sektöründe ayakta kalabilmek için peruğa ihtiyacı vardır, çünkü gözaltına alındığında, polis aşağılama amacıyla saçlarını kazımaktadır. Serbest bırakıldığında peruğa sığınmak zorundadır.” (Kortun, 2001: 124).

<sup>358</sup> Sözlerine şöyle devam etmektedir: “- 91'de karakola düşmüştük. Gece bir travestinin ihbarı yüzünden. Dışarıda alınmış, gıcıklığına mahalleyi bastırdı. Biz de şu yan dairede kalıyordum ben arkadaşla o zaman. Cumartesiydi, oturup bira içiyorduk, yazdı, Ağustos ayıydı. Baktım, dedim, 'Bir işler dönüyor,' dedim, 'Seda,' dedim ev arkadaşım. 'Bu gene,' dedim, 'bir şey bastırarak, kızlar kaçıyor.' Birkaç kız kaçtıydı, yakın arkadaşları. Bize söylemiyorlar baskın olacak diye. Ondan sonra, pat ekip geldi. 'Açma kapıyı,' dedim ben. 'Şimdi alınca ya para vereceğiz, ya karakola gideceğiz.' 'Yok, bir şey olmaz.' Kafası iyi oldu ya. Ondan sonra, 'Açma,' açtı kapıyı. Polisler içeri girdi, 'Şikâyet var hakkınızda karakola geleceksiniz.' 'Ne şikâyetiymiş,' dedim ben, 'evde otururken,' dedim. 'Hırsızlık mı yaptım? Fuhuş mu yaptım?' Ondan sonra, yok, bağıra çağıra indik, o travestiyle kavga ettim, birkaç kişi daha aldırıldı buradan. Biz karakola gittik şimdi. Altı... üç kişi bizim sokaktan alındı, ü. Kişi de dışarıdan alınmış, Taksim'den. Ekipler buraya geldi, 3-4 tane ekip, karakola gittik şimdi. Sıraya dizildik, en sonda ben varım, benim yanımda birlikte kaldığım arkadaş, kucakında



Bu dört kadının bireysel anlatılarındaki öznel durumları ön plana çıkartmaktan çok, çektikleri acının temelinde yatan nedene odaklanan Ataman, bireyleri dini, cinsel, siyasi hak ve özgürlüklerinden yoksun bırakan, baskıcı ideolojik yapıya odaklanmaktadır. Bunu da dört anlatıcıyı ve anlatılarını aynı duvara yan yana yansıtarak göstermeyi tercih etmiştir. Bu şekilde yerleştirmeyi seçmesi hem işe yeni bir boyut kazandırmış hem de işlerinin temelinde yer alan izleyiciye kendi

---

köpeği var. Adam bir şey diyemedi, ben ilk defa karşısına çıkıyorum o Hortum Süleyman'ın. Ama ismini duyuyorum, yaptığı pislikleri, işkenceleri falan, elinde hortumla dövüyordu çünkü insanları. Yani pat pat kafana vuruyor, nerene gelirse, hep kafaya genelde. Aa cinler tepeme...

- Hortum... acıtır mı?

- Tabii tabii tabii. Müthiş acıtıyor, coptan daha kötü acıtıyor hortum.

- Hortum nasıl? Su hortumu...

- Yani kalınını, daha kalınını düşün onun. Yani bu lavaboların altına gelen hortum var ya, o kalınlıkta hortumlarla dövüyordu. Vurmaya başladı. Sıra bana geldi, ben dedim, 'Bana vuramazsın savcılığa veririm seni,' dedim. 'Öyle mi?' dedi, 'Al sana savcılık,' dedi. Nasıl, suratıma, kıçıma, sırtıma, her tarafıma... saatim kolum şimdi... Nasıl cinler tepeme geldi, bir şey de yapamıyorsun, karakoldasın, iki dakikada seni suçlu duruma düşürürler. Neyse biz nezarete atıldık, soyundum, aradan birkaç saat geçti, ama her tarafım çürük içerisinde. Ağrıma gitti, ortada bir şey yok, hırsızlıktan gelmedim, fuhuştan gelmedim. Evde otururken alınıyorum. İki gün bizi karakolda tuttu. Ben ertesi günü, bir travesti gelmişti travesti arkadaşımı ziyarete, ben onunla haber gönderdim İnsan Hakları Derneği'ne. Avukat vardı, o geldi Cumartesi alındık biz, Pazartesi günü geldi. 'Müvekkilimle görüşmek istiyorum,' deyince adam şaşırıldı. Bir travestiyi bir avukat nasıl sorabilir? Öyle bir şey gözükmemiş o zamanlar, 91'lerde. Çıkarken dedim ki, 'İşkence gördüm,' dedim. 'Şimdi,' dedi, 'ben savcılığa gidiyorum,' dedi. 'Serbest bırakılmasını şey yapacağım,' dedi. Avukat gidince bu bana gıcık oldu. 'Sen nasıl avukat çağırırsın.' Ama bir şey de yapamıyor. Bizi alalacele kaçırdı karakoldan. 'Macera' denen bir şey var, yani normalde karakoldan alınıp Şube'ye gidiyorsun, orada parmak izin araştırılıyor, sabıkan var mı diye. Bir de bu polis kanununda şey var, Beyoğlu ilçesine bağlı 5 tane karakol var. Orayı sana gezdiriyor gıcıklığına, ondan sonra şubeye gönderiyor. Her karakolda 1 gün kalıyorsun. Normal gözaltı süren 2 gündü o zamanlar, bu uzatıyor. Biz şimdi iki gün burada kaldık, Tarlabası Merkez'de dayak yedik, orada para verdik, oradan Kasımpaşa'ya gittik, Kasımpaşa'da para verdik, dayak yemedik para verdik, oradan bizi Kulaksız'a götürdüler, Kulaksız'da kaba davrandılar, hem para verdik hem cinsel ilişkide bulunmak zorunda kaldık, bir ölçüde tecavüz edildik.

- Polis tarafından.

- Tabii, oradan bizi Hasköy karakoluna... Orası gayet kibardı biraz, diğerlerine göre, orada da biraz para verdik, fazla kalmayalım diye. Ve İHD'den heyet, 10 kişilik bir heyet çıkıyor, karakola gelmek için. Geliyorlar, 'Tarlabası'na git,' diyorlar. Onlar Tarlabası'na geliyor, biz Kasımpaşa'ya giderken onlar Tarlabası'na geliyor, Tarlabası'ndaki 'Kasımpaşa'ya gitti.' Biz öbür karakola gidene kadar onlar öbür karakola gidip, arkamızdan... E sonunda bizi Hasköy'de yakaladılar bunlar. Oradan sonra, 'Yok,' dediler, işte 'bırakılacak,' falan dediler. Bizi oradan Karaköy karakoluna... Karaköy'de de bir gece kaldık. Oradaki polis baya iyiydi ama hep cinsel ilişki istiyordu bizden, sürekli. Sabah oldu, biz tekrar Tarlabası'na geldik, Merkez karakola. Orada biraz durduk, para verdik yine. O zamanın parasıyla 2 milyon para verdik biz 91'de. Büyük bir paraydı yani o zaman. Ondan sonra, çıkınca ben hemen savcılığa gitti, rapor aldım. Diğerlerini ikna edemedim, korktular, bir travesti arkadaşımı ikna edebildim. Sonra ben Tempo dergisine basın açıklaması yaptım, yaralarımı her tarafımı gösterdim, ne kadar başımıza gelen olay varsa hepsini anlattım. Aradan... çıktım karakoldan, basına çıktım, işte, savcılığa falan başvurdum, beş gün geçti aradan, Tempo dergisi Pazar günü çıkıyordu o zamanlar, şimdi perşembeleri falan çıkıyor, başkapakta bu haber konusu, bütün Emniyet çalkalanıyor. Beni yolda Pazartesi günü gördü, anons ettirdi, aldırıldı tekrardan. Neymiş efendim? Ben yolda yürürken fuhuş yapıyordum. Halbuki kendi evimde tadilat vardı, burada arkadaşta kalıyordum. Eve bir uğrayıp, kedilerim vardı, yemek vermişim, öğlen vakti buraya geliyorum, tekrar bu sokağa. Ekip peşimden geliyor, ben de apartmana girsem başıma bir şey gelmeyecek, orada bizim bir kızla konuşurken, tarif etti çünkü adam bizim üstümüzü başımızı kıyafetimizi, durdu yanımda şey dedi: 'Kimliğini ver.' Falakaya yatırıldım kaç kez, dayak yedim...' (Ataman, 2001: 91-94).

montajını yaparak, kendi hikâyesini oluşturmasına olanak sağlayan esnek ve bireysel bir izleme olanağı sunmuştur (Baykal, 2008: 45). Bu durumu şu sözleri ile açıklamaktadır:

“Tek tek kareleri başından sonuna kadar izleyerek ya da bir kareden başka bir kareye geçerek aslında kendi montajınızı yapıyorsunuz. Beşinci kare aslında her seyreden için ayrı. Gerçek, aslında bizlerden bağımsız olarak var olan değil, herkesin algılamasında ayrı ayrı oluşan bir şey.” (Altunok, 2002).

Ve dört ekran olarak yerleştirmesi ve beşinci kare için şunu eklemektedir:

“Bugünün Türkiyesinde bile bu dört kadını aynı odaya koymak kolay olmaz. Farklı sınıflara aitler, farklı politik görüşlere sahipler, toplumun farklı katmanlarından geliyorlar ve farklı ideolojileri var. Dört kadın da Türk toplumunun bir parçası. Eseri yaptıktan on beş sene sonra bugünün durum hâlâ değişmiş değil, yani bu nedenle politik<sup>359</sup> bir çalışma. Ama ben onları hiç bir zaman dört kadın olarak görmüyorum, dört ekran olarak görüyorum ve bu dört kadını da kapsayan, geniş bir dikdörtgen şeklindeki beşinci ekrana bakıyorum. Bu büyük ekran Türk toplumunun ya da Türk devletinin bir protresi. Bütün kadınlar devlet ideolojisi ve otoritesi tarafından bir şekilde damgalanmışlar, o damgayı görüyorsunuz ve o damgadan söz ediyorlar. Bunun, tasvir etmenin ve insanların üzerine baskı uygulayan güçleri tartmanın daha etkili ve farklı bir yolu olduğunu umuyorum.” (Lingwood, 2010: 42).<sup>360</sup>

<sup>359</sup> Kutluğ Ataman kendisinin ve yaptığı işlerin politik oluşuyla ilgili olarak şu yorumu yapmıştır: “Ben politik bir insanım. Bu darbeci generaller sayesinde bizim jenerasyonumuz "Politika kötüdür, politikayla uğraşamazsınız," sözleriyle yetiştii. Bu da "Sizin kendi hayatınızla ilgilenmeye hakkınız yok; biz ilgilenip size ne yapmanız gerektiğini söyleyeceğiz," demek. Bu da dünyanın en anti demokratik yaklaşımı. Halbuki politikayla uğraşmak en önemli şey. En önemli sanatçılar, politik çalışmış olanlar. Chopin bile politik bir sanatçıdır; özgürlük sanatçısıdır. Sanat bir politikadır zaten. Semiha Berksoy "Benim politikam sanatım," diyor. Ben de aynı şeyi söylemek zorundayım. Ben sanat yoluyla politika yapmıyorum. Benim sanatım zaten politikam.” (Çelebi, 01.02.2003).

<sup>360</sup> Hüseyin Sorgun şunları aktarmaktadır: “Bu projenin can damarı aslında şu soruda düğümleniyor: ‘Bu dört kadının bir araya gelmesi, vizyon anlamında nasıl bir Türkiye’yi ortaya çıkarıyor?’ Ataman, dört ayrı dünyanın bir araya gelmesinden oluşan bu projenin, seyirci açısından da ‘özgür’ bir ilişki biçimi geliştirdiğini söylerken, ‘Hem bir arada hem ayrı’ bir Türkiye’ye de işaret ediyor: ‘Dört kadın yan yana gösteriliyor, onları birleştiren bir ‘Türkiye’ sahnesinde birbirlerine hem bitişik hem birbirleriyle yarışarcasına kendi dertlerini anlatan, kendi hikâyelerini anlatan kadınlar. Hem birler hem ayrılır.’ Hikâyelerine ortak olduğumuz bu dört kadının, peruk takmasına sebep olan ‘baskı’ politikasının toplumda sadece kadınlara bakarak değil, çocuklara hatta erkeklere bakarak da anlaşılacağını söyleyen Kutluğ Ataman, baskıyı bir ilişki biçimi olarak tanımlıyor ve tarafların

Emre Baykal'a (2008: 49) göre yerleştirmede kullanılan çoklu ekran seçimi ve sesin kullanımı görüldüğü üzere sadece biçimsel bir arayış<sup>361</sup> olmanın ötesine geçerek, eşzamanlı konuşmaları ile seslerinin birbirlerinin anlatıları içerisine karışmasıyla, sözsel anlatının öneminin azalmasına ve bütün işin tam ve daha geniş bir resimde tamamlanmasına neden olmaktadır. Oluşan bu beşinci çerçeve ile kimlik politikalarının kişisel sesini değil, ülkedeki kimlik sorununun daha geniş gerçekliğinin, polifonik sesini yükseltmektedir.<sup>362</sup>

---

varlığının zorunluluğuna işaret ediyor: "İnsan tek başına baskı yapamaz, üzerinde baskı uygulayacağı başka insanlara ihtiyacı vardır. Bu ihtiyacın kendisi de bence esir edici bir unsur çünkü ihtiyaç. Yani baskı ilişkisi içinde baskı yapan da zaman içinde bu bağımlılık nedeniyle esirleşir. Bu yüzden erkek egemen toplumda erkeğin özgür olduğunu iddia etmek abes olur. 'Egemenlik' olan toplumda herkes esirdir. Bu egemenliğin kime ait olduğu, erkeğe mi, kadına mı, hükümete mi, topluma mı, orduya mı bu önemli değil. Bence sorun egemenliğin kendisinde..." (Sorgun, 14.12.2001).

<sup>361</sup> T. J. Demos, Kutluğ Atman'ın biçimsel denemeleri ile ilgili olarak Jacques Rancière'den hareketle şunları söylemektedir: "Gördüğümüz üzere, Ataman'ın çalışmaları gerçeği belgelemekten ziyade oluşturarak, onu aynı zamanda yeniden inşa eden geçmişin öznel kavranışlarını sunar. Böylesi bir inşa sürecinin resmi işleyişini tanımlamanın yollarından biri de onun kendine özgü montaj uygulamalarını, sesleri ve görüntüleri nasıl birleştirdiğini, dünyanın niçin şu değil de bu yanını göstermeyi seçtiğini inceleyerek gerçekliği nasıl düzenlediğini görmektir. Rancière, Görüntülerin Yazgısı adlı kitabında iki ayrı montaj türünden söz eder: diyalektik ve simgesel. Diyalektik tarz 'aynı türden unsurlardan oluşan küçük düzenekler yaratmak için kaosun gücünü kullanır', simgesel tarz ise 'yabancı unsurlar arasında, daha temelli bir ortak aidiyet ilişkisine, aynı türden unsurların tek bir özsel doku içinde buldukları ve daima yeni bir eğretileninin kardeşliği uyarınca toplanabilmeye yatkın oldukları bir ortak dünyaya tanıklık eden bir tanıdıklık, duruma uygun bir benzerlik yerleştirmeye uğraşır." Ataman'ın filmlerinde kullandığı kurgu, kimi zaman bağdaşmazları vurgulayıp başka anlarda aynı türden olanları uyum içinde sunmasıyla, her iki yöntemin izlerini de taşır; fakat bana kalırsa o, aynılık ve devamlılıkla başlayarak metamorfozu katalize etmeye yarayan daha öte bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Ataman'ın filmleri, 'aynı' kişiye odaklanarak onun farklı konuşma anlarını birbirine bağlar (bir kısa öykü tamamlandığında kurguda genellikle geçiş kesmeleriyle karşılaşırız). Sonuçta ortaya kişinin karakterinin öncekiyle aynı kalmadığı, sonsuz gibi görünen bir gelişim süreci çıkar. Ataman'ın çalışmaları, örneğin Peruk Takan Kadınlar'da olduğu gibi, aynı zamanda bir kimlik kategorisini tarif eder ve bu vesileyle çalışmayı oluşturan dört örneğin birbirinden radikal biçimde farklı hikâyelerini birleştirerek bu sınıflandırmayı çeşitlendirir. Ataman'ın 'metamorfik montaj' olarak adlandırabileceğimiz uygulamaları, bir inşa tarzı olarak adlandırabileceğimiz uygulamaları, bir inşa tarzı olarak öz benlik ve öteki arasındaki ilişkiyi, birinin diğerine dönüşümünü göstererek analiz ederken, farklılaştırma sürecini sağlayan ortak niteliklerin birleştirilebilir bir düzenlemesini de önerir." (Demos, 2010: 25-26).

<sup>362</sup> Evrim Altuğ ile yaptığı konuşmada ses kurgusunda görülen olağandışı dağınıklık ve yankı ile ilgili olarak şunları söylemektedir: "Birçok nedenden dolayı ben bunun böyle kalmasını istedim. Günümüzde radyo frekanslarıyla ses pekala ayrı ayrı verilebiliyor. Ben böyle olsun istemedim. Birincisi, sesin rahatsız etmesi, seni bir diğer sesin diğerine çekmesi gerekiyordu. Bu sesler birbirleriyle yarışsın ki, toplumdaki bu kaotik kakafoni ses yoluyla resmedilebilsin istedim. 'Her kafadan bir ses çıkıyor' sözü kötüdür aslında. Ama ben burada, her kafadan bir ses çıkması gerektiğine inanıyorum. Bu patlamanın olması gerekiyor. Çünkü şimdi hiçbir ses çıkmıyor. Sadece Ankara'dan bir tek ses çıkıyor. İnsanlar çok korkmuşlar. Konuşuyorlar. Ama konuştukları vakit bu Ankara'dan gelen vaizi tekrarlıyorlar. Tıpkı camideki hocanın Ankara'dan gelen fakısı Cuma hutbesi olarak okuması gibi. Çok korkunç bu. En uçuk TV programındaki normlarla, bir okul ya da bir camideki normlar arasında çok büyük bir fark yok. Birinin üniforması olabilir, diğerinin sakalı, ötekinin bıyığı. Ama herkes aynı şeyi söylüyor. Tüm bunların ötesinde bir patlama gerekir, ki bunu da sosyal değil, kişisel bir patlama olarak kabul edebilirim. Ne alternatif bulunmalı, ne yapılmalı deniyor. Alternatif olduğunu söyleyenler de böyle olamıyorlar. Geçenlerde Kemal Derviş'e, genç kızlardan biri "Biz

Kutluğ Atman'ın "Ben bu video enstalasyonunu gerçekleştirirken, 'etki'lemekten çok 'işaret' etmeyi tercih ettim" dediği (Sorgun, 14.12.2001)<sup>363</sup> ve teknik ekip olmadan ya da ışık sistemi kullanmadan<sup>364</sup> elde tutulan kamera çekimiyle gerçekleştirilen video, seyircinin bakışını doğallaştırmaktadır. Bu doğallaştırılmış tavır, her karakter için ayrı bir görsellik peşinde olmuştur. Kamera, büyüleyici bir anlatı karşısında sabitlenen, bazen de çevreyi tarayan ve imgeyle flört eden bir seyirci bakışı gibi hareket etmektedir (Kortun, 2001: 125-126).

T. J. Demos'a (2010: 26) göre:

"Ataman'ın kamerası sabit durmak yerine konularının etrafında dönüyor, bedenlerini tarıyor, onları farklı açılardan gösteriyor. Kolayca hareket eden el kamerası titrerken, izleyicilere de insanların filme kaydedilmekte olduğunu, söylenenlerin kamera için söylendiğini anımsatıyor. Bu etki mevcudiyeti parçalayarak temsil görüntüsüne çeviriyor ve var olmayı oyunculuğa dönüştürüyor. Ataman'ın aynı zamanda meraklı bir kamera; imgeyi bölerek görüntüsünü çoğaltan yansıtıcı yüzeylere çok düşkün."<sup>365</sup>

---

tartışmadan devrim yapacağız" demişti. Bunun askeri darbeden ne kadar değişik olduğunu merak ediyorum. Korkunç bir şey bu." (Altuğ, 17.03.2002).

<sup>363</sup> Bu sözlerine Ataman şu şekilde sürdürmüştür: "Maalesef Türkiye'de politikacılar, gazeteciler, sanatçılar, 'aydınlar' ve hatta öğrenciler çok fazla demeç vermeye, 'yayın yapmaya', kendi doğru belledikleri bir noktayı bir noktadan sürekli tekrar etmeye çok meraklılar. Bence sanat işaret etmek içindir." (Sorgun, 14.12.2001).

<sup>364</sup> Vasıf Kortun'la yaptığı röportajda Atman ışık ve kamera kullanımı ile ilgili şunları söylemiştir: "Semih B. Unplugged ile karşılaştırırsan, oradaki renk skalası opera makyajı gibiydi. Kırmızılar kıpkırmızı, maviler masmavi. Bu Sony Hi-8 kameranın verdiği bir sonuç. WWW için çok daha soğuk 'gerçeklik etkisi' veren dijital kamera kullandım. WWW'yu saçılan renklerle çekemezdim. Hikâyenin anlatımına uygun değildi. Renklerin yanı sıra, kameranın çerçevelemesi, örneğin bakışın Demet'i takip etmesi önemli. Tesettürlü kız hariç tabii. Oradaki kapanma fikri aynı zamanda kaçma, saklanma, korku ve güvenlik anlamına geliyor, ki bu Hostes Leyla'nın ekstrem bir örneği. Dikkat edersen tesettürlü kızın adı yok. Travesti gibi görünmekten korkan Nevval ile transseksüel olan Demet birbirleriyle örtüşüyor; çünkü her ikisi de yüzleşmekte." (Kortun, 2014(d): 199).

<sup>365</sup> Özlem Altunok, Ataman'ın "Bütün bu insanlar benim varoluş biçimlerim" diyor. "Konuştuğum insanlarla resmiliği kırabilmemin tek yolu, benim de onlar gibi olduğum hissini ya da gerçeğinin kurulması, karşılıklı olarak ve ortaya bir iç konuşma çıkması." cümlesinden hareketle kamera ve ses kullanımını ile ilgili olarak şu tespiti yapmaktadır: "Bu yüzden çekimler elde tutulan bir kamerayla, öne çıkmayan bir fon eşliğinde kendi öykülerini anlatan gerçekle hayal arasındaki öyküleri yansıtıyor. Yurtdışındaki gösterimlerinde altyazı eşliğinde izlenen çalışma, Türkiye'de görüntünün yanında sesle de ulaşıyor izleyiciye. Bu noktada Ataman, sesi geriye alarak, seslerin dört ekrandan ayrı ayrı duyulmasını istemiş. İşleri, aynı mekânda, yan yana yerleştirerek dört karenin, beşinci ve ortak bir kareyi oluşturmasını sağlamış." (Altunok, 14.03.2002).

Levent Çalıkoğlu (2010: 23), 1990'lı yılların ortalarından itibaren, çağdaş sanatçıların ve yönetmenlerin belgesel filmin nesnellik, doğruluk ve şeffaflık taahhüdü gibi geleneksel varsayımlarını sorguladıklarını, filmin anlamlı bir toplumsal gerçekliği temsil ve inşa etme yeterliğine teslim olmaya karşı durarak bu konuyu ele aldığını, medyada yer almayan ikincil, postkolonyal, toplumdan dışlanmış, cinsel yönelimi farklı ve politik güdümlü bireylerin sıradışı öykülerini görünür kılmakla, kullandıkları aracın koşullarını ve temsil olanaklarını da yeniden tanımlayarak sinema açısından deneysel, toplumsal açıdan güncel bir sanatsal uygulama biçimi ürettikleri tespitini yapmaktadır. Bu durumun Kutluğ Ataman için de geçerli olduğunu belirterek, şunu eklemektedir: “Hikâye anlatıcılığına bağlılığı (daha da özelinde insanları kameranın önüne yerleştirip dikkate değer kişisel deneyimleri hakkında konuşmaya cesaretlendirmesi) onun çalışmalarını diğerlerinden ayıran en önemli unsur.”

Kutluğ Ataman'ın 1999 tarihinde 12,7 cm'lik bir oyun evi üzerine yansıtılan çıplak bir adamın sessizce nefes alıp verişinin izlendiği “Uyuyan Martin/Martin is Asleep” adlı video yerleştirmesini ürettiğini görmekteyiz.<sup>366</sup> Sorumsuz ama korunmasız, safça ama gerçek ve akıllıca bir şekilde videodaki adam sadece uyumaktadır. Nefes alıp verişin zar zor duyulduğu videoda Ataman, görseli bir ikona çevirerek, küçük ama aynı zamanda büyük olan bir şeyi bir arada kullanmayı amaçlamıştır. İnsanlığın nasıl değiştiğini gözler önüne seren iş, yeni bir uygarlığın şafağı olabilecek nitelikte yorumu yapılmaktadır.<sup>367</sup>

Fulya Erdemci'ye göre 2000 yılı “milenyum kutlamaları” için hazırlanan bu yerleştirme, “yeni milenyum eşiğinde, ‘yeni bir insanlık düşü’ görmemiz gerektiğini şiirsel ve sade bir dille anlatıyor (Erdemci, 2008: 286). Ayrıca geç kapitalist çağın

<sup>366</sup> 1999 tarihli “Uyuyan Martin/Martin is Asleep” isimli video yerleştirmesi, 2007 tarihli işlerinden birisi olan “Türk Lokumu” ile birlikte konuşan portreler olan diğer işlerinden ayrılan sözsüz çalışması olmuştur. Bu yerleştirmede, Ataman, sevgilisinin çocukluk, masumiyet ve kırılganlık çağrışımları içeren uyuyan imgesini oyuncak yatak üzerine yansıtarak, uykuyu kimliklerin silindiği, bireysel kimlik ve dilin sadece uyuyanın kendisinin gördüğu rüyada varolabildiği bir boyut olarak ele almıştır. (Baykal, 2008: 13).

Ataman'ın video ekranlarını yerleştirme düzeni, sergi mekânını ve projeksiyon yüzeylerini kullanış şekli, videonun ikiboyutlu görüntüsünü aşarak, üçboyutlu bir algıyı olanaklı kılmaktadır. İşte bu durum özellikle “Uyuyan Martin”de belirgin olarak görülmektedir (Yayıntaş, 2008(a): 422).

<sup>367</sup> Bu görsel, Londra'da Leicester Meydanında büyük bir ekranda gösterilerek, izleyici ile tamamen zıt bir ilişki kurulması sağlanmıştır. <http://www.kutlugataman.com/site/artworks/work/17/09.01.2015>.

hızı ve çılgınlığına bir tezat oluşturmaktadır. Bir gecelik uyku eyleminin birebir gösterildiği bu yerleştirmede, farklı bir bilinç düzeyi görselleştirilerek, zamanın ruhuna tezat, radikal bir eylemsizlik önerilmiştir (Aktaran: Yılmaz, 2009, 129).

1994 yılında resim, heykel tekniklerinin yetmediği yerde video kullanma ihtiyacı üzerine ve ilk kez eline video kamerayı alabildiği anda video işleri üretmeye başlayan (V. Avşar ile kişisel iletişim, 09.05.2015) Vahap Avşar<sup>368</sup> videoyu sanatında kullanışı üzerine şunları söylemektedir:

---

<sup>368</sup> Vahap Avşar, 1965 yılında Malatya’da doğdu. 1985-1989 arasında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde, 1989-1995 arasında da yüksek lisans derecesini elde ettiği ve doktora derslerini tamamladığı Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde eğitim gördü. Kişisel sergileri arasında “And Museum”, SALT, İstanbul (gelecek sergi, 2015), “Kara Albüm”, Rampa, İstanbul (2013), “iBerlin”, TANAS, Berlin (2012), “Noneisafe”, Charles Bank Gallery, New York (2011), “Vahap Avşar”, Rampa, İstanbul (2010), “Come Who Ever You Are”, W139, Amsterdam (1993) and “Myths”, Galeri Zon, Ankara (1991) yer alır. Katıldığı karma sergilerden bazıları “Uluslararası Sanatçı Filmleri”, Whitechapel Gallery, Londra (gelecek sergi, 2015), “Uluslararası Sanatçı Filmleri”, İstanbul Modern, İstanbul (2015), “Too Early, Too Late”, Pinacoteca, Bologna (2015), “Zwölf im Zwölften”, TANAS, Berlin (2011), İkinci Sergi, ARTER, İstanbul (2010), “Seni Öldüreceğim için Çok Üzgünüm!”, Proje 4L, İstanbul (2003), 5. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul (1997) and “Gar”, TCDD Sanat Galerisi ve Ankara Merkez Tren Garı, Ankara (1995), 5. Havana Bienali Sanat Sergisi (1994), “Elli Numara – Anı Bellek II”, Akaretler 50, İstanbul (1993) and “Bir Başka Sanat Toplu Sergi Gösterisi: Joseph Beuys Anısına”, Alman Kültür Merkezi, İzmir (1986). Avşar New York ve İstanbul’da yaşıyor ve çalışıyor. [http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/vahap-avsar/#works\\_in\\_exhibition\\_1865/28.11.2014](http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/vahap-avsar/#works_in_exhibition_1865/28.11.2014).

Sergileriyle ilgili daha detaylı bilgi ise şu şekilde verilmektedir:

Kişisel Sergiler; 2013 Kara Albüm, Rampa, İstanbul; 2012 iBerlin, TANAS, Berlin / Almanya; 2011 Noneisafe, Charles Bank Gallery, New York / ABD; 2010 Vahap Avşar, Rampa, İstanbul; 2009 Superstructure, BIAS, Portland / ABD; 1996 Liquid Road, L5, Groningen / Hollanda; 1995 School, Viscosity, Velocity, Turbulence; Casco, Utrecht / Hollanda; 1994 X, (7)antiye MD Galeri, İzmir Aşağı, Yukarı, İçeri; Galeri Zon, Ankara This-Order, TYT Sanat Galerisi, İstanbul; 1993 Come Whoever You Are, W139, Amsterdam / Hollanda; 1991 Mitler, Galeri Zon, Ankara Asfalt Desenler, Galeri ARS, Ankara.

Karma Sergiler; 2015 Too Early, Too Late: Middle East and Modernity, Pinacoteca Nazionale, Bologna / İtalya Uluslararası Sanatçı Filmleri 2014-2015, İstanbul Modern, İstanbul; 2014 Visions, Judith Charles Gallery, New York / ABD; 2012 İstanbul Eindhoven Saltvanabbe 89’dan Sonra, SALT Galata, İstanbul; 2011 Zwölf im Zwölften, TANAS, Berlin / Almanya; 2010 İkinci Sergi, ARTER, İstanbul Fikirler Suça Dönüşünce, Tütün Deposu, İstanbul My Friend’s House, CIDAV, Santa Domingo / Dominik Cumhuriyeti; 2007 Gerçekçi Ol, İmkansız Talep Et; Karşı Sanat, İstanbul; 2004 Benim Adım İstanbul, ZKM, Karlsruhe / Almanya; 2003 “Seni Öldüreceğim için Çok Üzgünüm,” Proje 4L, İstanbul; 1997 Double Pleasure, Loft, New York / ABD La Tradition, Exit Art - First World, New York / ABD, 5. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul; 1996 ...east of here, (re)imagining the ‘orient’, YYZ Artist’s Outlet, Toronto / Kanada; 1995 Art/Omi, Omi, New York City / ABD, Soudain, Les Artistes Turcs, Parvi, Paris / Fransa, Gar, TCDD Sanat Galerisi ve Gar Mekanları, Ankara; 1994 Caravanserail, W139, Amsterdam / Hollanda, 5. Havana Bienali, Havana / Küba; 1993 Elli Numara - Anı Bellek II, İstanbul, A Foreigner = A Traveller, Stadelijk Museum Schiedam, Schiedam / Hollanda; 1990 Yeraltı Sergisi, Bilkent Üniversitesi, Ankara / Turkey; 1987 Toplu Sergi, Türk Amerikan Derneği Sanat Galerisi, İzmir; 1986 Joseph Beuys Anısına, Bir Başka Sanat Toplu Sergi Gösterisi; İzmir Alman Kültür Merkezi, İzmir. [http://www.rampaistanbul.com/wp-content/uploads/2013/12/Vahap\\_Avsar\\_CV\\_tr1.pdf/28.11.2014](http://www.rampaistanbul.com/wp-content/uploads/2013/12/Vahap_Avsar_CV_tr1.pdf/28.11.2014).

Kendisiyle Ocak 2011 yılında yapılan bir röportajda ilk sergileri ve yapıtlarının anlaşılması nedeniyle yurtdışına çıkışı ile ilgili şu bilgiyi vermektedir: “1985’te başladım çağdaş sanat

“Video kamera benim için hep bir üçüncü dil olmuştur, yani resim veya heykel dilinin yeterli olmadığı yerde video devreye girmiştir. Bu anlamda görüntünün hareket etmesi gerektiğinde ya da anlık bir aksiyonu belgeleyerek kullanmam durumunda benim için vazgeçilmez bir araçtır. Kuşkusuz sanatıma katkısı ya da tamamlaması olmakta ancak belki de bütün işlerimin aynı gözle görülmesini istediğimden video işlerini pek öne çıkartmadım. ‘Resim sanatçısı’ veya ‘heykel sanatçısı’ terimlerinin yetersizliğinden ve sınırlamasından rahatsız olduğum gibi "video sanatçısı" teriminden de uzak durdum. Teknik ve malzeme benim için hep kavramların, düşüncelerin ve duyguların ifadesi için bir araçtır. O yüzden tekniği öne çıkartıp fetişize eden sanatçılardan değilim. Evet video başka malzemelerin sağlamadığı bir olanak sağlar ve bazı fikirlerim için şarttır.” (V. Avşar ile kişisel iletişim, 09.05.2015).

1994’de “Growing Watermelons in Gordion/Gordion’da Karpuz Yetiştirmek” isimli video yerleştirmesini ve 13 dakikalık “Color Stream” üretmiştir. Sanatçının kişisel internet sayfasında “Growing Watermelons in Gordion” ile ilgili şu bilgiler verilmektedir:

“Bu video enstalasyonu, birbirine eklenmiş iki monitör aracılığı ile elde edildi. Olaylar, Ankara yakınlarındaki Kral Midas’ın doğum yeri olan Gordion Antik Kenti sınırları içindeki Tigris Irmağı kenarında geçiyor. Sağdaki monitör, ekranın sağ tarafından koparılan bir karpuzu gösterir ve karpuz ardından, fırtına ile hareketlenmekte ve dalgalanmakta olan ırmağa atılır. Karpuzu koparan oyuncu, ırmağın kıyısına gelir ve sağdaki monitör kıyının kenarından karpuzu alan oyuncuyu gösterir. Bu esnada ise sol monitörde kapuzu koparıp ırmağa atan oyuncu gösterilir. Bu da sonsuz bir

---

üretimlerime, sergilere çok giremedim. W Hotel’in yerinde eskiden bir galeri vardı. Vasıf Kortun küratörlüğündeki sergide bir işim yer alıyordu. Sergi bitmeden kapatıldı. Bir tane İzmir’de, iki tane de Ankara’da galeri sergim oldu. Yaptığım işler biraz ters, tehlikeli ve şiddetli görülüyordu. Galerisinden, kurumların yöneticilerine kadar çağdaş sanattan anlamayan cahil ve kuvvetli bir otorite vardı. Galerilerden ‘sanat gibi sanat yap’ lafını bile işittim. Sanat anlayışımı ve yönümü değiştirmek yerine ülke değiştirdim, 1995’te New York’a kaçtım. Burada bir resepsiyon, işlerimi tartışacak bir kitle olsaydı gitmezdim.” <http://www.timeoutistanbul.com/sanat/makale/1911/Vahap-Avşar-röportajı/28.11.2014>.

karpuzun koparılması ve ardından ırmağa atılarak kıyıda yeniden alınması döngüsünü yaratır.”<sup>369</sup>

Kendisiyle yapılan görüşme de ise şunları belirtmiştir:

“‘Gordiyon'da Karpuz Yetiştirmek’ işini Polatlı'da Gordiyon yakınında Kızılırmak'ta çektim. Yanyana iki monitör; soldakinde, ekranın sağ tarafında kadrajdan çıkarak aldığım karpuzu şelaleye atmaktayım, sağdaki monitör de ise şelalenin dökülmesinin ardından oluşan girdap sonucu kıyıya yaklaşan karpuzu yakalayıp, ekranın solundaki kadraja çıkarak istifliyorum. Birlikte izlendiğinde, derviş kılıklı bir adam (ben) ve yansımasının sonsuz bir karpuz ekme ve toplama eylemini görüyorsunuz. Bunda hem Zen hem de Alevi duyarlılığına göndermeler vardır.” (V. Avşar ile kişisel iletişim, 09.05.2015).

1994’de gerçekleştirdiği ilk videolarından olan “Color Stream” videosunda bir akarsuya karışan çeşitli renklerdeki boyalar ile renginin değişmesini görmekteyiz. Doğa-insan ilişkisi ve çevrenin kirletilmesi ile siyasi yönetimler arasındaki ilişki üzerine düşündüren çalışma ile ilgili olarak sanatçı şunları söylemektedir:

“‘Color Stream’ 1994 yılında ilk yaptığım video işlerden biridir. Bilkent'in ilk kuruluş yıllarıydı ve önce master sonra doktora programım üzerine çalışıyor ve kampüste yaşıyordum. Yazları kampüse iyice bir sessizlik ve yalnızlık çökerdi. Bölgedeki dağlara koşmaya çıkardım ve hep bir macera başıma gelirdi; bir keresinde bir çoban köpeği neredeyse beni parçalıyordu, bir seferinde dağ başında tecavüze uğrayıp terkedilmiş baygın bir pavyon kadını bulup 2-3 kilometre kolumda taşıyarak hastahaneye yetiştirmiştim, bir seferinde de tepelerde üstlerini koruyan bir askeri helikopter beni takip etmeye başladığında yarenlik olsun diye izimi kaybettirmeye çalışırken, askerlerin tüm ciddiyetle ve saatlerce yakından beni takip etmeleri gibi bir olay başımdan geçmişti. Bu turlarda, Bilkent ile Hacettepe arasında bir tepede, Bilkent'in kurucusu İhsan Doğramacı'nın sahibi olduğu Alçıpan fabrikasının atık sularının, Bilkent'i atlayarak diğer tepedeki yine

<sup>369</sup> Sanatçının işleriyle ilgili olarak kendi sitesinden yararlanılmıştır. <http://vahapavsar.com/28.11.2014>.



Doğramacı'nın yönettiği YÖK kurumu topraklarındaki bir göle akıttığını keşfetmişim. Bu atık kirli beyaz suyun, çevreye verdiği zararın yönetim tarafından nasıl bir ustalıklarla kamu topraklarına ve su kaynaklarına karıştırıldığını işaret ederek siyasi yönetimin taktiklerini işaret etmek üzere böyle bir iş yapmaya karar vermişim. Videonun başında beyaz olan su yavaş yavaş sarı, yeşil ve mavi renge dönüşür, kurbağaların seslerinden bir göle aktıkları anlaşılır. Bu açıdan bakılırsa biçimsel değil kavramsal bir arayışın, sorgulamanın sonucudur, yani derenin renk değiştirmesi estetik adına değil düzenin yöneticilerinin gizli, saklı dümenlerinin görünür kılınması için renklendirilmiştir, bu çözümün aynı zamanda görsel bir etki oluşturması, şiirsel olması ona değer katar.” (V. Avşar ile kişisel iletişim, 09.05.2015).

1995 yılında, “School, Viscosity, Velocity, Turbulance” isimli karışık teknik yerleştirmesinde iki monitörde göstermek üzere bir video, 25 dakikalık “AKM Cultur Center”, 4 dakikalık iki kanallı “Gar Dönüş-Re/Turning” ve “Past Perfect” videolarını üretmiştir.

İlk video çekimlerinde dönemin koşulları nedeniyle gizli çekim yapmak durumunda kalan sanatçının birçok işinde görülen devlet ve güvenlik güçlerinin “gözetleme” üzerinden denetim geliştirmesi video işlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Ankara’da bulunan Atatürk Kültür Merkezi’nde açılan polis ve güvenlik güçlerinin kendilerini ve kullandıkları araçları gösterdikleri bir sergi görüntülerinden oluşan “AKM Cultur Center” videosu bu duruma örnek oluşturmaktadır. Sanatçı video ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

“Ankara'daki ucube piramit Atatürk Kültür Merkezi binası dünyada sanat gösterilmek üzere tasarlanmış en kötü mekânlardan birisi olsa da idare sanata çok yakın olmadığı için genel bir sergi salonu, fuar mekânı olarak kullanırdı. 1995 yılında yaptığım bu video işinde AKM'de tezgahlanan ‘Polis ve Güvenlik Güçleri’ sergisini sergiler. Haftasonu ailesini alan bu sergiyi görmeye gelmiştir, polisin toplum üzerinde kullandığı her türlü silah, araç ve gereç halkın hayranlıkları içinde sergilenmektedir, çocuklara silahın nasıl

kullanıldığı, Toma'nın ataları olan bir takım zırhlı araçların nasıl çalıştığı gösterilir.” (V. Avşar ile kişisel iletişim, 09.05.2015).

“Gar Dönüş” videosu, aynı yıl Ankara Gar’ında açılan GAR Sergisi<sup>370</sup> için üretilmiştir. Video, bekleme salonuna televizyon izlemeye gelenlere, geçtikleri mekânı göstermektedir. Video ve normal televizyon yayını dönüşümlü olarak aynı ekranda akacak şekilde düzenlenmiştir (Birsnel, 2013: 60).<sup>371</sup> Sanatçı bu videosu ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“‘Gar Dönüş’ videosu 1990'larda sürekli kullandığım Ankara Gar'ında hissettiğim derin devlet, polis ve asker korkusu üzerine çıktı. Ankara Garı'nı jeopolitik ve tarihsel açıdan ülkenin kalbi olduğunu kabul edersek, ülkenin durumunu da yansıttığını varsayabiliriz. Gar'dan geçmekte olan vatandaşa

<sup>370</sup> “O Zamanlar Konuşuyorduk (SALT Galata, 2012; SALT Ulus, 2013) sergisi için hazırlanan yazıda GAR Sergisi için şu ifadeler yer almaktadır: “1995’te Ankara Gar’ında açılan GAR sergisinin basın bülteninde şöyle yazar: ‘Farklı kuşak ve ülkelerden 12 sanatçıyı bir araya getiren sergi, geleneksel sergi mekânları dışına çıkararak sanat yapıtlarını daha geniş bir kitle ile buluşturmayı amaçlamakta. Sergideki sanatçıların büyük çoğunluğu mekân düzenlemesi (enstalasyon) yapmaktalar. Gar Galerisi yanında gar peronları, bekleme salonu, emanet ve diğer alanlarda yerleştirilecek olan bu mekân düzenlemeleri, heykelden videoya kadar çeşitlilik göstermekte.’ GAR sergisi, açılışının ertesi günü, içerdiği bazı işlerin ‘toplumun moralini bozduğu’ gerekçesiyle Ankara Garı yönetimi tarafından toplatılır. Bu süreç, sergi düzenleyicileri tarafından serginin katılımcılarına yollanan mektupta tüm ayrıntılarıyla anlatılır. Haber, dönemin gazetelerinde ‘Sanata Sistemli Sansür’, ‘Ankara Garı Sanata Kapalı’, ‘Sakıncalı Heykeller Kaldırıldı’ gibi başlıklarla duyurulur.” “Gar Hakkında.” Şu kitapta: Haz. Sezin Romi. O Zamanlar Konuşuyorduk. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 54.

Ankara Sanat Derneği’nin düzenlediği “Sanat ve Tabular” sempozyumu çerçevesinde, sanatçı Selim Birsnel’in girişimiyle gerçekleştirilen ve Vahap Avşar, Selim Birsnel, Ayşe Selen, Şehsuvar Aktaş, Cengiz Çekil, Paul Donker Duyvis, Ayşe Erkmen, Hasan Bülent Kahraman, Claude Leon, Aydan Murtezaoğlu, Ladan Naderi, Füsün Onur, Joseph Semah ve Paolo Vitali’nin katıldığı “GAR Sergisi” için Selim Birsnel şunları söylemektedir: “GAR sergisinin kaldırılışını, kuşkusuz bazı işlerin sertliği, toplumsal ağırlığı, rahatsız ediciliği tetikledi. Benim (Şehsuvar Aktaş ve Ayşe Selen’in aktif katkılarıyla) gerçekleştirdiğim Kuruşun Uykusu isimli iş bunlardan biriydi ve birtakım otoriteleri rahatsız etmişti. Kuruşun Uykusu, grafit ve afiş tutkalıyla boyanmış, yerde yatan 12 kâğıt beden kalıbından oluşuyordu... Vahap Avşar’ın Son Damla adlı işindeki, içleri değişik seviyelerde kırmızı bir sıvıyla dolu bidonlar, izleyicinin aklına ister istemez kanı getiriyordu. Bu bidonlar, sanki Anadolu’ya gönderilecek birer nesne veya elleri belinde trene binmeyi bekleyen kişiler gibi görünüyordu.” Ve şunu eklemektedir: “Bugün bakınca ‘rahatsızlık vermek’ eylemi, bu serginin parçalanarak kaldırılmasına neden olan unsur gibi görünüyor. Ama kim, neyden rahatsız olmuştu? Sunulan bazı gerçeklerden mi? Baskı ve gözetlenme durumunda yaşamaktan mı? Yükselen din olgusu ile karışan devlet yapısındaki söylemden mi? Güneydoğu’da akan kandan mı? Televizyonda sıkça görülen dizilmiş ölü bedenleri andıran, içi boş kurşuni insan kalıplarından mı? Evsiz, aç ve emekliliğini mezarda yaşayacak halktan mı? Evet birileri rahatsız olmuştu. Birilerine rahatsızlık vermiştik. Risk almıştık, tabuları kurcalamıştık.” (Birsnel, 2013: 57-62).

<sup>371</sup> İzleyenleri bir zaman tünelindeymişçesine GAR’a götüren video, Vahap Avşar’ın Ankara Garı’nın holünde 360 derece dönerek yaptığı çekim görüntüleri olup, garın bekleme salonundaki televizyonda gösterilmiştir. “Gar Hakkında.” Şu kitapta: Haz. Sezin Romi. O Zamanlar Konuşuyorduk. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 54.

yönelik sürekli bir tehdit ve kuşku vardı ki bana Panoptik hapisane yani merkezden denetleme kavramını düşündürdü. İlginçtir Panoptik hapisane yöntemi 18. yüzyılda bir İngiliz filozof<sup>372</sup> tarafından icat edilmiştir ve başarısı merkezde gardiyanın bütün mahkumları izlemesi, dolayısıyla da bütün mahkumların her an gözlenme duygusu ve korkusu yüzünden doğru hareket etmeleri üzerine kuruludur. Benim deneyimimle 12 Eylül sonrası başlayan ve 1995'te Türkiye'yi terk ettiğim tarihe kadar süren, Ankara Garı'nda ve diğer T.C. devlet mekânlarında işte tam böyle bir his vardı. Bu video iki kanallıdır, birinde mekânın merkezinde dönen bir kaide üzerinde ayakta durup, sol elimdeki sopanın yardımıyla dönerek, sağ elimdeki video kamera ile vatandaşları kaydediyorum, ikinci kanalda ise kaydettiğim görüntüler

---

<sup>372</sup> 1785 yılında Jeremy Bentham tarafından geliştirilen Panoptikon, “bütün” anlamına gelen “Pan” ve “gözlemek” anlamına gelen “opticon” kelimelerinden oluşmakta ve “Bütünü Gözetlemek” anlamına gelmektedir. Bentham yapı ile ilgili olarak şunları belirtmiştir: “Tasarımı yapılan Panoptikon’da en önemli temel ihtiyaç karşılayan yan, çok sayıda insanın gözetim altında tutulmasının amaçlandığı binalar marifetiyle, çevrelenemeyecek ya da denetlenemeyecek kadar geniş mekâna sahip olmayan, istisnasız bütün kurumlara uygulanabilir olduğu kabul edilecektir.” (Aktaran: Özdel, 2012: 23).

Michel Foucault, “Hapishanenin Doğuşu” isimli kitabında, Jeremy Bentham’dan hareketle, Panoptikon için şunları yazmıştır: “Bentham’ın Panopticon’u bu düzenlemenin mimari biçimidir. Bunun ilkesi bilinmektedir: çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule; bu kulenin halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelere bölünmüştür, bunlardan her biri binanın tüm kalınlığını katetmektedir; bunların, biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve ışığın hücreye girmesine olanak veren ikişer pencereleri vardır. Bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her bir hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkûm, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir. Geriden gelen ışık sayesinde, çevre binadaki hücrelerin içine kapatılmış küçük silüetleri olduğu gibi kavramak mümkündür. Ne kadar kafes varsa, o kadar küçük tiyatro vardır, bu tiyatrolarda her oyuncu tek başındır, tamamen bireyselleşmiştir ve sürekli olarak görülebilir durumdadır. Görülmeden gözetim altında tutmaya olanak veren mekânsal birimler oluşturmaktadır. Sonuç olarak, hücre ilkesi tersine döndürülmekte veya daha doğrusu onun uç işlevi – kapatma ışıktan yoksun bırakmak ve saklamak- ters yüz edilmektedir, bunlardan yalnızca birincisi korunmakta, diğeri ikisi kaldırılmaktadır. Tam ışık altında olma ve bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Görünürlük bir tuzaktır. Kapatma yerlerinde bulunan bu sıkışık, kaynaşan, yapış yapış kitleler, Goya’nın resmettiği veya Howard’ın tasvir ettiği kitleleri önlemeye öncelikle bunlar olanak vermektedirler –negatif etki olarak-. Herkes kendi yerinde, bir gözetmen tarafından cepheden görüldüğü bir hücreye iyice kapatılmıştır; fakat yan duvarlar bu kapatılmış kişilerin kader arkadaşlarıyla temas kurmalarını engellemektedirler. Görülmede, ama görememektedir; bir bilginin nesnesidir, ama asla bir iletişim öznesi olamamaktadır. Odasının merkezi kulenin karşısına yerleştirilmiş olması ona eksensel bir görünürlüğü dayatmaktadır; halka binanın bölünmesi, bu birbirlerinden iyice ayrılmış hücrelere yanlamasına bir görünmezlik getirmektedir. Ve bu durum düzenin güvencesi olmaktadır. Eğer kapalı tutulanlar mahkûmlarsa, komplo, toplu kaçış girişimi, yeni suç işleme tasarıları, karşılıklı kötü etkileşim tehlikeleri olmayacaktır; eğer çocuklar söz konusuysa, kopya çekme, gürültü, gevezelik, dalgınlık tehlikesi olmayacaktır. Eğer kapatılanlar işçilerse, kavga, hırsızlık, anlaşma, işi geciiktiren, onu daha az nitelikli hale getiren veya kazalara yol açan dalga geçmeler olmayacaktır. Kalabalık, bitişik kitle, çoklu alış verişler yeri, oluşan bireysellikler, ortak etki, bir ayrılmış bireysellikler koleksiyonu lehine olmak üzere iptal edilmiştir. Gardiyanın bakış açısına göre bu kalabalığın yerine, sayılabilir ve denetlenebilir bir çoğulluk geçmiştir; kapalı tutulanların bakış açısından ise kapalı kapılar ve bakışlar altındaki bir yalnızlık geçmiştir.” (Foucault, 1992: 251-251).

görünüyor. Bu kaydettiğim görüntüleri sergide bekleme salonundaki kolona asılı televizyonda göstermiştik, ancak Gar müdürlüğünün sergiyi açılış gecesi kapatması sonucu bu iş, Ankara Salt'da Gar sergisinin dokümanı üzerine geçen yıl açılan bir sergi dışında gösterilmedi. Bu iş kavramsal açıdan hem bir performans hem de video işi olarak görülmelidir.” (V. Avşar ile kişisel iletişim, 09.05.2015).

Sanatçı, “Past Perfect” videosu ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“‘Past Perfect’ işini Ankara tren garı yanındaki eski otobüs terminalinin içinde çekmişim. Terkedilmiş boş bir binada yarı karanlıkta elimde video kamerası ile dolaşıyorum, kamerayı bina içinde kalmış birkaç evsiz kişiden saklamak için bel hizamda tutuyorum ve ortaya bir hayvanın göz hizasından ve perspektifinden çekilmiş gibi görüntüler çıkıyor. Görüntülerin hız ve hareket biçimi bir hayvanı anımsatırken, otobüs şirketlerinin terkedilmiş büroları ve sökülmüş levhaları bir savaş alanı izlenimi veriyor.” (V. Avşar ile kişisel iletişim, 09.05.2015).

Vahap Avşar, 1996’da 15 dakikalık “Newroz”, Lexy Funk ile birlikte “Liquid Road/Svı Yol” ve “Abdul Vahap” işlerini üretmiştir.

“Newroz” videosu<sup>373</sup> sanatçının New Jersey’de çektiği bir videodur. Türkiye’den kaçarak siyasi mülteci olarak Amerika’da bulunan kişilerin bir araya gelerek kutlama yaptıkları bir toplantıdan çekilmiş görüntülerden oluşmaktadır. Kadınların, erkeklerin ve çocukların halay çektikleri ama sadece bacak ve ayaklarının görüldüğü, yüzlerinin görünmediği bu videoyu sanatçı, devletin herkesi izlediği ya da öyle bir izlenimi uyandırmış olması, oradakilerin siyasi mülteci olması ve kaydetmenin doğru olmadığı bazı durumların yaşanması nedeniyle kesmek zorunda kalmıştır. (V. Avşar ile kişisel iletişim, 09.05.2015).

---

<sup>373</sup> Sanatçı ayrıca 1996 ve 1997’de "Rough Cut 1-2" isimli videoları ile “Newroz” videosunun ilk versiyonlarını gerçekleştirmiştir. (V. Avşar ile kişisel iletişim, 09.05.2015).

1997’de gerçekleştirilen 5. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilenen “Liquid Road/Svı Yol”, bir harita görüntüsü ile başlayıp, bir çölde son bulan video, New York-Arizona arasındaki bir yolculuğu anlatmaktadır. Videoda, mistisizm ve sistemin değerlerinden vazgeçiş, akışkan bir yolculuk metaforu ile birlikte yer almaktadır (Aktaran: Uşar, 2006: 116). Bu video ile ilgili olarak sanatçı şu yorumu yapmıştır:

“Lexy Funk ile 1995 yılında New York’ta bir sanat rezidansında tanıştıktan hemen sonra birlikte çalışmaya başlamıştık. Bir seri video işler yaptık ve ‘LIQUID ROAD’ projesi için Amerika turuna çıktık. Bu videolar 1996-97 yıllarında Hollanda’da iki ayrı galeride gösterildiler. Aynı isimli bir video işini Yumada, Amerika - Meksika sınırında bir çölde yaptığımız performansın videosu olarak çektik. Lexy'nin üzerinde 200 adet Dollar'dan oluşan elbise benim üzerimde eldivenlerden oluşan bir ceket vardır, Nubia'li Hamza El Din müziği eşliğinde kameraya bakıp, arka arkaya yürüyerek Meksika sınırında gözden kayboluruz. O işi aynı zamanda evlenme seremonimizin dokümanı olarak yaptık ve böylece aileler evlendiğimizi öğrendiler. Bu iş 1997’de İstanbul Bienali kapsamında Atatürk Havalimanı’nda uluslararası terminalin ortasında bir kaide üzerinde gösterilmişti, 3 ay boyunca belki de yüzbinlerce insan gördüyse de sanat çevresinin pek bilmediği bir iştir.” (V. Avşar ile kişisel iletişim, 09.05.2015).

İbadet eden yaşlı bir adamın görüntüsü ve çevresindekilerin seslerinin kaydından oluşan “Abdul Vahap” işi ile ilgili olarak da şunları belirtmiştir:

“‘Abdul Vahap’ işini annemin rüyasına giren evliyanın mezarına tırmanarak çekmiştim. Ziyaret (mezar) sarp kayalık bir dağ başındadır ve oraya varmanın tek yolu tırmanmaktır ancak evliyaya yapılan ziyarete çevrede o kadar inanırlar ki annemin beni kırk günlük iken yalınayak tırmanarak çıkarttığı gibi, halen halk çocukların yanında yaşlı anne babalarını da şifa bulmak için sırtlarında oraya taşırlar. Bu video işinde tırmanırken rastladığım, oğlunun sırtındaki shurasını yitirmiş yaşlı adam hakkındadır. Video, konuşma kabiliyetini yitirmiş bu yaşlı adamın tepede, mağarada anlamadığım bir dilde

dualar okuyarak namaz kılarken tanık olduğum performansdır.” (V. Avşar ile kişisel iletişim, 09.05.2015).

1997 yılında, 5. İstanbul Bienali’nde Vahap Avşar’ın insan yaşamını zorlaştıran korkular ve saplantılar üzerine olan videosu “P.A.R.A.N.O.Y.A.” sergilenmiştir (Aktaran: Uşar, 2006: 116). Bu çalışma sanatçının New York’a yerleştikten sonra East Village’de tanıştığı, dünyanın bir çok yerinden gelen bir takım marjinal gençlerin perform ettiği, o zamanlar New York yeraltı kültürüne gönderme yapmaktadır (V. Avşar ile kişisel iletişim, 09.05.2015).

Şükran Aziz<sup>374</sup> de 5. Uluslararası İstanbul Bienali’ne katılan sanatçılardandır. Bienale, izleyeni de sanat nesnesinin bir parçası haline getirerek, izleyen-izlenen-sanat nesnesi arasındaki mesafeyi kırmaya çalıştığı “Anımsamalar” adlı video performansıyla katılmıştır.<sup>375</sup> Şükran Aziz’in “Anımsama Odası” olarak adlandırdığı ve video, ses ve metinden oluşan projede, izleyici kendi zihninde bir zaman yolculuğuna çıkarılmıştır (Aktaran: Uşar, 2006: 118).<sup>376</sup>

Sanatıyla bireylerin yitik anılarını, düşlerini yakalayıp yeniden yaratmayı ve bu şekilde gelecek için insan deneyimlerinden oluşan bir arşiv kurmak peşinde olduğunu belirten Şükran Aziz (Aktaran: Uşar, 2006: 123) 1998 tarihli “Metafor Olarak Anı” multi-medya enstalasyonu, Beral Madra’nın küratörlüğünü yaptığı,

<sup>374</sup> Şanlıurfa’da doğan Şükran Aziz, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Prof. Adnan Çoker’in atölyesinde yüksek lisansını tamamlamıştır. 6. ve 7. İstanbul Festivali Günümüz Sanatçıları başta olmak üzere birçok ulusal ve uluslararası sergiye katılmış ve kişisel sergiler açmıştır. (Geometrik Formlarını Sergileyen Aziz Düzensizliğe başkaldırıyorum, 04.10.1988: 8).

New York’ta yaşayan sanatçı, avant-garde sanat ve DaDa ruhu ile ilgilenen sanatçı, New York Poughkeepsie’de Cabaret Voltaire Art Center’ı kurmuştur.

<http://www.turkishculture.org/whoiswho/visual-arts/video-artist/sukran-aziz-2250.htm>/29.11.2014.

<sup>375</sup> Fuat Yalın, sanatçı ile ilgili şu açıklamayı yapmıştır: “Şükran Aziz’in projelerindeki izleyicilerin katılımları ile oluşturduğu sürekli performansların ana amacı, izleyici ile izlenen sanat-objesi arasındaki özne-nesne ikilemini ortadan kaldırmak. Burada pasif izleyiciler aktif elemanlara dönüşüp projenin parçaları haline gelmekte. ‘Sanatı izleme’ ile ‘sanata katılma’ arasındaki geleneksel kopukluğun ortadan kaldırıldığı bu son projelerde izleyici/katılımcı bireylerin düşünceleri, kapalı küçük bir mekân içindeki basit talimatları uygulayarak yakın geçmişe, şimdiki ve gelecek zamanlara yolculuk yapabilmekte. Aynı zamanda izleyici/katılımcılar, oynadıkları interaktif rollerle bir yandan da gelecek sergilerde kullanılacak olan malzemeyi oluşturmaktadırlar. Toplanan anıların gelecek sergilerde yeni şekillerde kullanılmasından oluşan bu ‘recycling’ metodu ile işlenen zaman kavramı çok boyutlu yönere ulaşabilmektedir.” (Yalın, 1997: 56).

<sup>376</sup> Michael Rush, sanatçının bu çalışması ile ilgili olarak şunları söylemiştir: “Duvarlara İstanbul, New York, Paris ve başka şehirlerde kaydedilmiş insanlarla yapılan röportajlar yansıtılmışken, tavandan sarkan metal kutular içine saklanmış yüzlerce küçük hoparlörden hafıza ve yersizleştirmeye ilgili önceden kaydedilmiş konuşmalar duyuluyor.” (Rush, 2001: 135).

“İstanbul Gidiş-Dönüş II” (Borusan Sanat Galerisi, 12 Kasım-11 Aralık 1999)<sup>377</sup> sergisinde yer almıştır. Beral Madra'nın sürgünlük halinin tüm yansımalarının görülebilme olasılığının olduğunu belirttiği çalışmada sanatçı yüzlerce insanın anılarını ve düşlerini kaydederek, “Bellek Damlaları” işinde bu ses kayıtlarını izleyiciye aktarmıştır (Bozkurt, 2005: 264). Ayşegül Sönmez (18.11.1999: 29) bu çalışma için şunları belirtmektedir:

“Şükran Aziz ise galerinin üst salonunu blacklight ile aydınlatıyor. Ve tavanına madeni toplar asıyor. Bu toplara kulağınızı dayadığınızda ise duyduğunuz çeşitli kültürlerden gelen insanların anıları, dün ne yaptıkları ve unutamadıkları anıları. Şükran Aziz, Anı Damlaları adını verdiği bu işinde zaman kavramına içten bir bakış açısıyla yaklaşıyor. Kişisel anılar, toplar aracılığıyla izleyiciye ulaşırken anıların gerçekleştiği tarihler, galerinin tavanından sarkan toplar gibi havada asılı kalıyor.”

Ünsal Bahtiyar<sup>378</sup> 1998 tarihli “Sınır” isimli video enstalasyonu ile aynı yıl gerçekleştirilen küratörlüğünü Beral Madra'nın yaptığı Borusan Sanat Galerisi'nde

<sup>377</sup> Sergiye New York'tan katılan Şükran Aziz dışında, Berlin'den Azade Köker, Viyana'dan Ahmet Oran ve Paris'ten Osman Dinç katılmıştır (Sönmez, 18.11.1999: 29).

<sup>378</sup> Sanatçının kişisel internet sitesinde, kendisiyle ilgili şu bilgiler verilmiştir: “1975 İzmit Doğumlu.1995 Marmara Üniversitesi G.S.F. Resim Bölümüne giriş. 1999 Marmara Üniversitesi G.S.F. Resim Bölümünden mezuniyet.1999 Marmara Üniversitesi G.S.Enstitüsü Resim Bölümüne giriş.2000 Marmara Üniversitesi G.S.F. Temel Sanat Eğitimi Bölümünde araştırma görevliliğine başlangıç. 2003 Marmara Üniversitesi G.S.Enstitüsü Resim Bölümünden yüksek lisans derecesi ile mezuniyet.

KİŞİSEL SERGİLER: 2003 İzmit Büyükşehir Belediyesi Sanat Galerisi. Kocaeli.

KARMA SERGİLER: 2004 İTO, Resim yarışması sergisi, İstanbul. 2004 Umut Vakfı, "Bireysel Silahlanmaya Hayır" konulu resim yarışması sergisi, Urfa. 2003 "TRT Resim ve Seramik Yarışması" Sergisi, Ankara, İzmir, İstanbul. 2003 "Tekel Resim Yarışması" Sergisi, İstanbul. 2001 "Geleceğe Esintiler" Kasa Galeri, İstanbul. 2000 Dünya Olimpiyat Komitesi "Sanat ve Spor 2000" başlıklı yarışması sergisi. Musee Olympique, Lausanne. 2000 Pi Art Work, İst.1999 Kültür Bakanlığı D.G.S. Galerisi Özgün Baskı ve Resim Yarışması sergisi, Ankara. 1999 2000'e Doğru Gençler, Resim ve Heykel sergisi, İstanbul. 1999 İzmit "Ve Yaşam Sürüyor" başlıklı Resim ve Heykel sergisi, Kocaeli. 1999 M.Ü.G.S.F, İstanbul Bienali "Tutku ve Dalga" başlıklı sergisi, İstanbul.1999 Turkcell " İletişimin Gücü" başlıklı Resim Yarışması sergisi, İstanbul.1998 Borusan Sanat Galerisi, "Yeni Önermeler ve Yeni Öneriler" başlıklı sergisi. 1998 Kültür Bakanlığı D.G.S. Galerisi Özgün Baskı ve Resim Yarışması sergisi, Ankara.1997 H.Koçan Atölyesi, "Medya Meşhurları" başlıklı resim sergisi, İstanbul. 1997 "Genç Etkinlik 4" Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul. 1997 Gayret Muhribi Müze Galerisi, açılış sergisi, Kocaeli. 1997 Amasya Bimarhane Sergisi, Amasya.1995-96 Fikret Mualla Resim Atölyesi Sergisi, Kocaeli.

ÖDÜLLER: 2004 TEKEL Resim Yarışması. Mansiyon Ödülü. 2004 Umut Vakfı, "Bireysel Silahlanmaya Hayır" konulu resim yarışması, 2.lık ödülü. 2003 TRT Resim ve Seramik Yarışması Mansiyon Ödülü. 2000 Dünya Olimpiyat Komitesi "Sanat ve Spor 2000" başlıklı Resim Yarışması

gerçekleşen “Yeni Öneriler/Yeni Önermeler I” sergisinde yer almıştır. Bu çalışmada sanatçı, insan bedeni ile dış dünya arasındaki sınırı sorgulamıştır (Aslan, 26.07.1998: 29).

Muammer Bozkurt<sup>379</sup>, 1990’ların ilk yıllarından başlayarak video ve televizyonu (hem televizyon kanallarında yayınlanan programları kullanma hem de monitör

---

sergileme.1999 Turkcell "İletişimin Gücü" başlıklı Resim Yarışması, 2.lık ödülü.” <http://www.unsalbahtiyar.com/#/29.11.2014>.

<sup>379</sup> 1963 Tomarza’da doğdu. 1986 Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü Lisans Programını tamamladı. 1988 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Yüksek Lisans Programını “Resimde Mizah” konulu teziyle tamamladı. 1993 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü sanatta Yeterlik Programını “Resimde Eleştirel Tavrı” konulu teziyle tamamladı. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü’nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başladı. 1998 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seçmeli Dersler Birim Başkanı oldu. 2001 Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Bölümü Fotograf ve Video Programında Öğretim Görevlisi ve FVP Program Yürütücü Yardımcısı olarak çalışmaya başladı. Halen aynı fakültede Yrd.Doç. olarak medya sanatı derslerini yürütmektedir. <http://www.yarbis.yildiz.edu.tr/mbozkurt/29.11.2014>.

Bloğunda kendisi ile ilgili şu bilgiler yer almaktadır: 1986 Lisans. Gazi Üniv. Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Bölümü 1988 Master. Hacettepe Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü 1994 Doktora. Hacettepe Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.

Akademik Ünvanlar: 1994 Phd in Art, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi; 2006 Yrd.Doç, YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi.

Vermekte olduğu dersler: Lisans Dersleri; Video Bilgisi, Video Uygulama 1-2, Tasarım Uygulama 1, 2, 3, 5, 6 (proje geliştirme uygulama dersleri), Video Çekim Teknikleri, İletişim Kuramları ve Etik, Görsel Kültür ,Sinema TV Tarihi; Yüksek Lisans Dersleri; Medya Sanatı, Görüntü Yapım ve Analiz, Video Yapım ve Sunum Yöntemleri; Video İşleme Teknikleri; Sanatta Doktora Dersleri; Video Art, Deneysel Fotograf, Performans Videosu; Yürüttüğü Tezler; Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul 2003 “Türkiye’de Üretilen Reklam Spotları ve Video Kliplerinin Görsel Yapılanması” Öğrenci, Metin Çavuş, Tez Danışmanı; Yrd.Doç. Muammer Bozkurt Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul 2006 “Görüntü Teknolojisi Ortamının Modern Dans Koreografisine Etkileri ve Değişen Beden Anlayışı” Öğrenci, Tan Temel, Tez Danışmanı; Yrd.Doç. Muammer Bozkurt.

Sergiler (Kişisel ve Karma olarak ayrılabilir) Kişisel (Seçme); 1989 Resim Sergisi,Türk-Amerikan Derneği ANKARA; 1990 Enstalasyon, “Kuğulu Düzenleme” Kuğulu Park İçi ANKARA; 1991 Resim Sergisi, TÖBANK Sanat Galerisi İSTANBUL; 1993 54. Devlet Resim Heykel Sergisi; 1996 Resim Sergisi, Konrad -Adenauer- Stiftung Vakfı Sanat Galerisi ANKARA; 1993 Video Enstalasyon - Performans, “Kimliksiz Görüntüler” Alman Kültür Merkezi ANKARA; 1993 Video Performans, “Kuşlar İçin Bir Sergi Projesi” Esenboğa Havaalanı ANKARA; 1993 Video Enstalasyon, “Tuvalin Ölümü” Ankara - Çankırı arasında bir köy mezarlığı; 1995 “Sanat ve Tabular” Video Sanatı Sergisi. SANART, Alman Kültür Merkezi ANKARA.

Araştırma (araştırma alanı, içinde bulunduğu Araştırma Grubu, içinde bulunduğu araştırma projeleri): YTÜ BAPK. Stüdyo Fotografında, Geleneksel ve Sayısal Yöntemlerde Görsel Nitelik Ögelerinin Denetimi ve Farklılaştırılması. (2003.01.01 / 2005.01.01); YTÜ BAPK. Fotografta, Geleneksel ve Sayısal Yöntemle Elde Edilen Baskıların Teknik ve Estetik Açılardan Karşılaştırılması. 2001.08.01 / 2004.04.01)

Ödüller (Sanatsal ve akademik): 1989 23.DYO Resim Sergisi (Mansiyon); 1990 PTT Genel Müdürlüğü 150. yıl 1. Plastik Sanatlar Sergisi ANKARA (Mansiyon); 1990 AÇS "Adana'dan Görüntüler" Resim Sergisi ADANA (Mansiyon).

Yayınlar (Önem sırasına göre): Kitap; Kasım 2005 “VİDEO SANATI Enstalasyon, Film, Performans” Bileşim Yayınları 213 /İstanbul.Sanat Dizisi 26. Fotograf/Video 5. Kod: 4,3,05. ISBN: 975-271-112-X.

Bildiriler (Seçme): 27 Şubat 1997 (Konferans) "VİDEOART- VİDEO ENSTALASYON - VİDEO PERFORMANS" Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ANKARA; 16 Nisan 1998 (Konferans) "VİDEOART- VİDEO ENSTALASYON - VİDEO PERFORMANS" Marmara



anlamında) sanatsal üretiminin temel malzemesi olarak kullanmış ve bir resim, bir heykel malzemesi gibi gördüğü video görüntüsünü mekânla ilişkili düşünerek sergileme yoluna gitmiştir (Uşar, 2006: 234). İlk video enstalasyonu 1990 tarihli “Kuğular İçin Bir Görsel Deneme”, Ankara Büyükşehir Belediyesi’nin desteğiyle gerçekleştirilen “Uluslararası Gençlik Festivali” kapsamında sergilenmiştir. Enstalasyon, Ankara Kuğulu Park içinde, mekân-televizyon-nesne ilişkisi üzerine kurulmuştur (Bozkurt, 2005: 234). Muammer Bozkurt (Uşar, 2006: 321) bu çalışmasıyla ilgili şunları söylemiştir:

“İlk çalışmamı 1990’da yaptım. Kuğulu Park’ta, “Kuğular İçin Görsel Deneme” adlı çalışmamı gerçekleştirdim. O, çok naif bir çalışmaydı. Onu yapabilmek için çok uğraştık, belediyeden izin alamadık. Bu çalışmam, video görüntülerinin yer aldığı bir enstalasyondur. İlk önce böyle başladım. Daha sonra, enstalasyonlar için çektiğim videoları edit etmeye başladım.”

Bozkurt, 1991 yılında, bir tür sanatı galeri ve müze mekânına hapsedmeye karşı çıkan ve dört duvar dışına çıkarıp, hayata dahil etme eylemi olarak okunabilecek olan “Kuşlar İçin Bir Sergi Projesi” adlı performans ve video filmi gerçekleştirmiştir. Ankara Resim Heykel Müzesi’nde 1993 yılında gösterilen çalışma, kendisinin 15 adet yağlıboya tekniğinde yapılmış tuvalini, Ankara Esenboğa Havaalanı pistinin sonunda sergilenmesi ve gerçekleştirilen performansın video kaydından üretilmiş video filminden oluşmaktadır (Bozkurt, 2005: 236). Bu çalışması ile ilgili şunları dile getirmiştir:

---

Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İSTANBUL; 9 Kasım 1997 (Panel) "DOCUMENTA 10" Alman Kültür Merkezi ANKARA; 11 Kasım 1998 (Panel) "GÜNÜMÜZ SANATI VE KİMLİK SORUNLARI" Çağdaş Sanatlar Kültür Merkezi ANKARA; 23 Şubat 1999 (Konferans) "ALMANYA'DA VİDEO HEYKEL" Çağdaş sanatlar Merkezi, Ankara; 26 Mayıs 1999 (Konferans) "VİDEO SANATI" Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu; 7 Aralık 2003 (Panel) "FOTOGRAFTA YENİ YAKLAŞIMLAR" Ankara Fot. Günleri. Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara; 28-29 Haziran 2003 (Konferans) "MEDIEN KUNST: DIE 90ER JARE İN DEUTSCHLAND UND DER TÜRKEİ" Dresden/Almanya; 24 Nisan 2005 (Panel) "disiplinlerarası Sanat Ortamında Fotograf" 2.Ulusal Fotograf Sempozyumu. İstanbul; 15 Kasım/15 Aralık/3 Mart 2006 (Konferans) "VİDEO SANATI" Yeditepe Üniv. Güz. San. Fak./ Kültür Üniversitesi, İstanbul / Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara. Jüri Üyelikleri/Diğer Üyelikleri/Yürütülen Workshop'lar/Chairman'lik: 1998 "Ankara'da Genç Sanat – 1" Uluslararası Sanat Projesi Düzenleme Kurulu Başkanlığı; 1999 "Ankara'da Genç Sanat – 2" Ulusal Sanat Projesi Jüri Üyeligi; 2003 Yıldız Technical University, 2 nd International Exhibition of Photography Jüri Üyeligi.

Çalışma Deneyimi:1990 – 2001 Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Öğr. Gör.; 2001 – 2007 Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Bölümü Öğretim Üyeligi. <http://santasmuammer.blogspot.com.tr/2007/06/muammer-bozkurt.html>/29.11.2014.

“Ben ressamım, yağlıboya resimler de yapıyorum. Birçok yağlı boya resim yapmışım, ödüller aldılar. Hepsi galerilerde sergilendi. Galeriler, sanatı hayattan koparan, seçkin ve ilgili sınıfa verilen alanlardır. Müzeler de öyledir bence. Ben, yirmi tuvalimi, Esenboğa Havalanı'nın sonuna götürdüm. Orada bir sergi açtım. Buna benzer bir proje de ‘Tuvalin Ölümü’ idi. Bir tuvali, bir köy mezarlığına diktim ve görüntülerini çektim. ‘Kuşlar İçin Bir Sergi Projesi’nde de stop motion tekniğini kullandım. Bir gidiş geliş oluyor. Sanki tuvaler orada çıkıp çıkıp kayboluyor gibi görünüyordu.” (Uşar, 2006: 324).

Bozkurt, 13-15 Aralık 1993 tarihleri arasında, Ankara Alman Kültür Merkezi'nde “Kimliksiz Görüntüler”<sup>380</sup> video enstalasyon-performans gösterisini gerçekleştirmiştir. “Kimliksiz Görüntüler”, birbiriyle ilişkili, kendi içinde bağımsız ve her biri kesintisiz 120 dakika süren “Kutsal Mekan”, “Görsel Kirlilik”, “Önemli Adam”, “Kaos”, “Akılsız Başlar” ve “Kültürel Birikinti” isimli altı farklı yerleştirmeden oluşmaktadır. Sanatçı, “Kutsal Mekan” yerleştirmesi için şunları söylemektedir:

“‘Kutsal Mekan’ adlı enstalasyon video player, 31 ekran monitör, 200x100x100 cm ebatlarında diktörgen karton kutu ve aynadan oluşur. Diktörgen kutu siyah bir kumaşla kaplanmış; içine monitör ve ayna yerleştirilmiştir. Kumaş kaplı kutunun göz hizasına gelecek yerinde açılan küçük bir deliğe dışarıdan bakan bir göz içeride aynaya yansıyan filmi izler. Film porno görüntülerden oluşmuştur. Piyasada gizli satılan porno video

---

<sup>380</sup> Sergi için sanatçının hazırladığı metinde şunlar yer almaktadır: “‘KİMLİKSİZ GÖRÜNTÜLER’ Üzerine-Mek’li-Mak’lı Düşünceler (M. Bozkurt, 1993, Ankara)  
Görüntünün dayanılmaz çekiciliğinde ‘ÖRÜMCEKLE’ arkadaş olmak gibi...  
Görselliği televizyona sıkıştırıp düşünceyi serbest bırakmak, düşünce özgürlüğü içinde mutlu sanatçı ol-mak gibi...  
Minik ekrana ‘EVRENİ’ Kafalara ‘REKLAMI’ sokuşturmak gibi...  
Reklamın evrenselliği üzerine sanatı kur-mak gibi...  
Gelişen iletişim karşısında iletişimsiz kalmak endişesiyle televizyonumuzu yenilemek gibi...  
Ayrı kanalları birleşik dünyasında AYNI OLANI yaşamak gibi! (İşte bütün sorun bu muydu?)  
Renkli dünyayı ‘dijital’ görüntülerle süslemek. Ne olursa olsun yine de YEŞİL OLSUNla yetin-mek gibi...  
Sanatı televizyona SOKMAK-Çıkarmak. Akılsız başlarını sokacak bir yer olsun da yine de televizyon olsunla yetinmek gibi...  
Önemli adam ol-mak ya da olamamak gibi...  
Seçim kimin?...” (Bozkurt, 2005: 241).

kasetlerden elde edilen derlemedir. Görüntülerde yalnızca ‘orgazm anı’ gösterilir. ‘Kutsanan şey gizemlidir’ düşüncesinden yola çıkan çalışmanın temelini dinsel mekânlar oluşturdu. İslamiyette Kabe siyah örtülü ve içinde olup biten bilinmezdir. İnsanlar etrafında dönerler; Yahudiler ağlama duvarının karşısında duvarın ardındaki bilinmezliğe gözyaşı dökerler; Hıristiyanlar Manastırlarının içine kendilerini kapatırlar! İmamlar, rahipler, rahibeler, hahamlar hep siyah örtüye gizlenirler. İki yol vardır; ya gösterilene inanıp gösterene güvenilecektir ya da neyin gösterildiğini görmek gerekecektir. O zaman neyin görüleceğine de hazır olmalıyız!...” (Bozkurt, 2005: 241-242).

Ayrıca kendisiyle yapılan söyleşide şunları ifade etmiştir:

“‘Kutsal Mekan’ adlı çalışmam da kültürel kimlikle ilgili bir çalışmaydı. Birincisi, örtünmekle, türbanla ilgiliydi. İkincisi, kutsal mekânların gizliliği ile ilgiliydi. Burada İslam kültürü ve dininden yola çıktım. Ama Hıristiyan kültürüne de göndermeleri var. Mesela, rahipler de, rahibeler de siyah giyinirler. Siyah, bir şeyleri örten, kapatan bir renktir. Ne gizlenir acaba diye düşündüm. Mesela Kabe’nin üzeri de siyahla örtülüdür. Burada bir yönelme, merkez olma durumu var. Cemaatleşmenin göstergeleri, sembolleri bunlar. Ben, insan bunları örtüyorsa, pornografik bir şeyleri örtüyordur diye düşündüm. O tarihlerde, kendimce bir araştırma yaptım ve herkesin, en saygın kişilerin bile, pornografik filmler izlediğini, arşivleri olduğunu öğrendim. Bir benim yokmuş o tarihte. Sonra ben de toplamaya başladım ve bunlardan bir derleme yaptım. Kendimce, biraz sansürleyerek bir film yaptım. Monitörü, dikdörtgen bir kutu içerisine yerleştirdim. Üst kısmına ayna yerleştirdim ve izleyici, aynadan yansıyanları gördü. Kutu, insan boyundaydı. Küçük bir delik vardı. İzleyici, delikten bakınca porno görüntüleri izliyordu. Örtünmenin içine gizlenen şeyin pornografik olduğundan yola çıkarak böyle bir şey yaptım.” (Uşar, 2006: 323).

Bozkurt, popüler kültüre eleştiri olarak okunabileceğini belirttiği “Görsel Kirlilik” için şunları söylemektedir:

“Televizyon yayınları çok kolaycı. Ben, fazla televizyon seyretmem. Bir hafta boyunca televizyon izledim o tarihlerde. Özel kanallar yeni açılmıştı. İzlediğim programların çok azının ciddiyeti vardı. Onun dışındakiler reklam, 900’lü hatlar, kadın programları, ama bunlar kadını kimliksizleştiren programlardı, dizilerdi. Bunlardan görüntüler aldım ve kurguladım. İkişer üçer saniyelik görüntülerdi. Toplam bir saatlik görüntü oluşturdum. Ciddi anlamda, kendinizi bir çöp kutusuna girmiş gibi hissediyorsunuz.” (Uşar, 2006: 322-323).

Sanatçının televizyon yayınlarına yönelik eleştirel işler üretmesini ve yerleştirmelerinin vazgeçilmez ögesi olarak televizyon ekranını kullanıyor olmasının, video sanatının ilk dönem örneklerinde gördüğümüz TV’ye karşı oluş ve televizyon yayınlarına yönelik eleştirel bir dil geliştiren video işleriyle akrabalık gösterdiği görülmektedir. Bu paralellik, Bozkurt’un Alman Kültür Merkezi aracılığı ile Almanya’ya gidip, video sanatı üzerine yaptığı araştırmaları orada sürdürerek ve örnekleri yerinde inceleme olanağı ile birlikte edindiği video sanatı tarihi bilgisiyle, geçmiş dönem ile kurmuş olduğu bir dil birlikteliği ile ilişkili olduğunu söylemek mümkündür.<sup>381</sup>

---

<sup>381</sup> Kendisiyle yapılan söyleşide video sanatı ile tanışıklığını şu sözleriyle açıklamıştır: “Hacettepe’de mastera başladığım tarihte, ki onun öncesinde fotoğraf çekiyordum lisans döneminde. Bu arada, sinemaya karşı da ilgim vardı. Hacettepe’de, fotoğraf bölümünde ders vermeye başladım. Orada ders verirken, kamerayla bir şeyleri belgelemek vardı aklımda. Fakat o tarihe kadar biz, video sanatının varlığını bile bilmiyorduk. 1989 yılına kadar neredeyse... Bu, aldığımız eğitimden kaynaklanan bir durum olsa gerek. Kimse bize video sanatından bahsetmedi. Resim bölümünde olduğumuz için sadece resim, heykel ve fotoğrafa yönelik işler yapıyorduk. Daha sonra, video kamerayla oynamaya başladım. Belgesel amaçlı çekimler yapıyordum. Bu dönemde, video sanatıyla ilgili bilgiler aramaya başladım. Sanat tarihini tekrar gözden geçirmeye başladım. Videonun, Avrupa sanatında, 1960’lardan beri kullanıldığını öğrendim. Ankara Alman Kültür Merkezi’ndeki sergileri izliyordum. O sırada yerel bir gazetede, sergilerin kritiklerini de yapıyordum. Onların kütüphanesinden, video sanatı ile ilgili kaynakları istedim. Kaynaklar, genelde Almancaydı ve ben, Almanca bilmiyordum. Almanca öğrenmeye başladım.”

Ayrıca Alman Kültür Merkezi aracılığıyla Almanya’ya gidişi ile ilgili şunları söylemiştir: “Alman Kültür Merkezi’nin yöneticileri, beni Almanya’ya gönderdiler. Böyle bir olanak buldum. Almanya’ya gittim ve orada, medya art sanatçılarıyla tanıştım. Böylece kaynakları çoğaldı. Yurt dışındaki arkadaşlarımla irtibata geçerim. Nil Yalter, Rebeca Horn, Ulrike Rosenbach ve Nam June Paik ile tanıştım. Rene Block’la görüştüm. Doktora tez çalışmam, ‘Kimliksiz Görüntüler’di. Ama tezimi kabul etmediler. Nedenleri de resim bölümünde oluşum ve bunun resimle ilgili olmamasıydı. Ondan sonra, aksine, doktoradan atılma pahasına, sürekli video işleri verdim. ‘Kimliksiz Görüntüler’ için Alman Kültür Merkezi’nin salonunu bütünüyle bana vermişlerdi.” (Uşar, 2006: 321-322).

“Önemli Adam”, “Kaos” ve “Kültürel Birikinti” yerleştirmeleri üzerine şu tespitlerde bulunmaktadır:

“İdeolojik kimliğin ve cemaatleşmenin dışında, ‘Önemli Adam’ çalışması vardı. Bir arkadaşımın dudaklarını, başka bir arkadaşımınsa gözlerini çektim. Önemli adamın ağzının görüntüsünün olduğu monitörü ters olarak koydum koltuğa. Böylece ters bir durum yarattım. Yani, bu da kendini güçlü hissetmek ile ilgiliydi. Bir diğer çalışma da ‘Kaos’tu. Orada da modelin görüntüsü ekranın içinde hareket ediyordu, canlıydı. Ama onu izleyen bir büst vardı. Burada, televizyonun canlı oluşu ve onu izleyenin cansızlaşması, edilgenleşmesi, kimliksizleşmesi söz konusuydu. Bir de, “Kültürel Birikinti” adlı bir işim vardı. Çeşmede sürekli akan bir su ve onun altındaki kovanın görüntüsü vardı. Bu işlerin hepsini bir arada düşündüğümde, hepsi bir kimlik oluşturmak için bir yere ait olmak içindi. Ancak, tam tersine bunlar, insanın kimliğini alıyordu. Onun için de adını ‘Kimliksiz Görüntüler’ koydum. Televizyon da öyledir, kimliksiz bir görüntüdür.” (Uşar, 2006: 323).

“Akılsız Başlar” sanatçının, kimlik konusuna farklı bir bakış açısıyla yaklaştığı çalışmasıdır. Bozkurt (2005: 242) bu çalışması ile ilgili şu bilgileri aktarmaktadır:

“‘Akılsız Başlar’ hareket eden ayak görüntülerinden (daha doğrusu ayakkabılardan) oluşur. Düşüncenin, sınıf farklılığının yansıdığı elemanlar. Yavaş adımlar, hızlı adımlar, romantik adımlar vs. Ve ayakkabılar: Yoksulluğun, zenginliğin, mutluluğun, üzüntünün göstergeleri... Kalabalık bir caddede, video kamera yere sabit olarak bırakılarak kesintisiz çekim yapılmıştır. Kadrajda yalnızca ayaklar ayak bileğine kadar alınmıştır. Daha sonra kaydedilen görüntüler kurgu yapılmaksızın projeksiyonla galeri mekânında 3 gün süresince ikişer saat duvara yansıtıldı.”

Kendisiyle yapılan söyleşide ayrıca şunları belirtmiştir:

“Kafamda biçimsel bir sorun vardı. Genelde, kimliğini anlamak için insanların üst kısmına, kıyafetine, saçına bakarız. Oysa ayaklar, insanların kim olduğuna dair ipuçları veriyorlardı. Çarşıda bir yerde, kamerayı yere koymuştum. Oradan rastgele insanlar gelip geçiyordu. Özellikle ayakkabılar, insanların kimliği ile ilgili bilgi veriyor. Cinsiyeti, ekonomik gücü, yaşam biçimi ve bunlara bağlı olarak da kimliği konusunda bilgi sahibi oluyorsunuz. Ayakkabıları eskidir, özenle boyanmıştır. Ayakkabı çok yenidir, ama üzerindeki pantolon ona tezattır. Adım atışı, yere basışı, hızı, bunlar kararlılığı kararsızlığı ile ilgili bilgi veriyor. Bu işte, video görüntüsüne biraz daha hayran oldum. Çünkü bunu, ne resimle anlatabilirsiniz ne de heykelle. Orada bir topluluk var ve o topluluğun gelişmekte olan bir ülkede yaşadığı anlaşılıyor. Hatta demokrasi ile yönetildiğini, o insanların orta sınıf olduğunu, çok da mutlu olmadıklarını bile söyleyebiliriz. Tüm bunları ayaklardan çıkarabiliriz.” (Uşar, 2006: 322).

Muammer Bozkurt, 1995’de Ankara’da Alman Kültür Merkezi’nin işbirliği ile SANART tarafından düzenlenen “Sanat ve Tabular” etkinliğinde, “Tabusuzluk” video yerleştirmesi ile yer almıştır. Sanatçı çalışması ile ilgili şunları belirtmektedir:

“‘Tabusuzluk’ adlı çalışmada kullanılan video yeni doğmuş henüz gözleri yeni açılmış bir bebek görüntüsüdür. Kayıt, Hacettepe Hastanesi Kadın Doğum Bölümü’nde özel bir izinle gerçekleştirildi. Daha sonra ardarda eklenerek 120 dakikalık kesintisiz bir görüntü elde edildi ve fona bebek ağlama sesiyle tıpkı yeni doğmuş bir bebek gibi ekranı yukarı döndürülmüş bir monitör siyah bir bezle sarılarak Alman Kültür Merkezi’nin bir köşesine yerleştirildi. Daha sonra belirli aralıklarla ve değişik tarihlerde yinelendi. Bir konferans sırasında salonun tuvaletinde, bir merdiven dibinde ya da cami avlularında performans devam etti (Belki de gezici enstalasyon demek daha doğru olacaktır). Gayrimeşru doğmuş bir bebek aslında oluşurken tabulara yenik düşmüştür. Yeni kimlik için bebek herhangi bir yere, bulunmak üzere terk edilir. Bebek yeni hayat alanları aramaktadır.” (Bozkurt, 2005: 251-252).

Bir söyleşide de videoyu çekene kadar birçok tabuyu yıkmak zorunda kaldığı ve sadece bir kadının çekime izin verdiği çalışması ile ilgili şu bilgileri aktarmıştır:

“Doğum anını çektim ama o bölümü kullandırmadılar. O da bir tabuydu. Doğumun hemen sonrasını ve kuvöze konulduğu anı çekebildim. O kadarına izin verdiler. Bebeğin gözü daha açılmamıştı, onu çektim. Onun hiçbir kimliği yok henüz, çıplak. Yeni doğmuş ve dil, din, kültür yok. Tabusuzluk, herhalde öyle bir şey olsa gerek. Oradan gayrimeşru çocuk hikâyelerine geçtim. Hani, bırakırlar ya cami avlusuna... Orada da fonda ninni sesi vardı. Küçük, akülü bir monitörle onu birçok yere götürdüm. Bir konferansa gidiyordum mesela, onu merdiven dibine koyuyordum. Daha sonra cami avlusuna koydum. Konferans sırasında masanın yanına koymuştum. Benimle dolaştı. Tabusuzluk oradaydı. O saflığı kaybetmemek, o çocuğa bir yaşam alanı yaratmak.” (Uşar, 2006: 325).

Ayşe Erkmen<sup>382</sup>, kendisiyle yapılan bir söyleşide sanatı ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

---

<sup>382</sup> Ayşe Erkmen’in biyografisiyle ilgili şu bilgilere ulaşılmaktadır: “1949 yılında, İstanbul’da doğdu. 1977 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Heykel bölümünden mezun olan Erkmen 1993 yılında DAAD sanatçı programı (Berliner Künstlerprogramm) ile bir yıllığına Berlin’e gitti. 1998-1999 yılları arasında Kassel Sanat Akademisi’nde Arnold Bode Profesörü olarak ve 2000-2007 yılları arasında Frankfurt Staedelschule’de öğretim görevlisi olarak çalıştı. 2002’de Almanya’nın Hessen eyaletinde iki yılda bir verilen Maria Sibylla Merian ödülünü aldı. Son 20 yıldır yerli ve yabancı müzelerde, uluslararası galerilerde ve bienallerde işleri kesintisiz olarak sergilenen Ayşe Erkmen’in kişisel sergileri arasında “Weggefährten”, Hamburger Bahnhof, Berlin (2008); “Hausgenossen” K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (2008); “Under the Roof”, Ikon Gallery, Birmingham (2005); “Busy Colours”, Sculpture Centre, New York (2005); “durchnässt”, Schirn Kunsthalle, Frankfurt (2005); “Kuckuck”, Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen (2003); “Kein gutes Zeichen”, Secession, Viyana (2002) ve karma sergileri arasında ise “Tactics of Invisibility”, Witte de With, Centre for Contemporary Art, Rotterdam (2010), Manifesta 1, Rotterdam (1996); Skulpturen Projekte, Münster (1997) yer almakta. Bunların yanısıra Erkmen, 2. ve 4. Uluslararası İstanbul Bienali ve Shanghai, Berlin, Kwangju, Sharjah, Christchurch Bienalleri ile Folkestone ve Echigo Tsumari Trienalleri’ne katıldı. Ayşe Erkmen ayrıca 2010 yılından beri Münster Kunstakademie’de ders veriyor. Ayşe Erkmen İstanbul ve Berlin’de yaşıyor.” <http://sanatsayfasi.com/sanaticilar/ayse-erkmen/biyografi/03.12.2014>.

Seçilmiş Sergileri: 2010 İkinci Sergi, ARTER, İstanbul; 2010 Tactics of Invisibility, Strategien der Unsichtbarkeit, Part of the Morality Project, Witte de With, Centre for Contemporary Art, Rotterdam / Hollanda; 2010 Doppelhaushälfte, Galerie Barbara Weiss, Berlin / Almanya; 2009 Ayşe Erkmen, Füsün Onur ve Seza Paker, Centre d’art Contemporain d’Ivry - le Crédac, Ivry-sur-Seine / Fransa; 2009 Bluish, Kunstverein Freiburg, Freiburg / Almanya; 2009 Entwined, Art Unlimited, Basel / İsviçre; 2008 Weggefährten, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin / Almanya; 2008 Aşağı Yukarı, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi, İstanbul; 2008 Hausgenossen, K21 Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf / Almanya; 2007 Habennichts, Galerie Barbara Weiss, Berlin / Almanya; 2006 Awesome, The Physics Room, Christchurch / Yeni

“Benim yaptığım işin çok fazla bir dili yok, özellikle de bir dili olmamasına özen gösteriyorum. O başından beri seçtiğim bir şey, bu bana özgürlük veriyor. Kavramsal bir dili var tabii, fakat görsel bir dili yok. Bu da bana her türlü malzemeyle çalışabilme özgürlüğü veriyor. Mesela film yapabiliyorum, heykel yapabiliyorum, ahşapla çalışıyorum, fotoğraf kullanabiliyorum ya da ses kullanabiliyorum. Geniş bir malzeme skalası var bu nedenle de çok belirgin bir dili de yok, görsel dilim değişik şekillerde ortaya çıkabiliyor, bunun için de bir araştırma yapmak gerekiyor.” (Morhayim, 2010(a)).<sup>383</sup>

Mekânın kendi eşyalarını kullanarak, müdahaleleri ile mekânı bir sanat nesnesine dönüştürmeyi seçen sanatçının<sup>384</sup>, bu geniş malzeme kullanımı içerisinde

---

Zelanda; 2005 Kuşbakışı Manzaralar, Galerist, İstanbul; 2005 Habseligkeiten, Galerie Barbara Weiss, Berlin / Almanya; 2005 Under the Roof, Ikon Gallery, Birmingham / İngiltere 2005 Busy Colours, Sculpture Centre, New York / ABD2005 durchnässt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt / Almanya; 2004 bound to / gebunden an, Museum Abteiberg, Mönchengladbach / Almanya; 2004 Bis August, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen / Almanya; 2004 MG, Palais de Beaux-Arts, Brüksel / Belçika; 2003 Kuckuck, Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen / İsviçre; 2003 Tidvatten, Magasin 3, Stockholm Konsthall, Stockholm / İsveç; 2002 Kein Gutes Zeichen, Secession, Viyana/ Avusturya; 2002 Ketty und Assam, Kokerei Zollverein, Essen / Almanya; 2002 Müßiggang, Galerie Barbara Weiss, Berlin / Almanya; 2002 Boş Zamanlar, Galerist, İstanbul; 2001 Shipped Ships, Deutsche Bank, Frankfurt / Almanya; 2001 Kuaförde İki Kadın, Chambal, Eudora, Emre ve Dario, Mudo Maçka Sanat Galerisi, İstanbul; 2000 Half of, Galerie Deux, Tokyo / Japonya; 1999 Summertime, Galerie Brigitte Trotha, Frankfurt / Almanya; 1999 Batman and others and other Auto Shapes, Galerie Mueller-Roth, Stuttgart / Almanya; 1999 Choo Choo, Städtische Galerie Göppingen, Göppingen / Almanya; 1997 PFM-1 ve Diğerleri, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul; 1997 I-ma-ges, Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen / Almanya; 1996 Zuspil (with Andreas Slominski), Portikus, Frankfurt / Almanya; 1995 Bu Galeri, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul; 1994 Ein Weg, ifa Galerie, Bonn / Almanya; 1994 Am Haus, Oranienstrasse 18, Berlin / Almanya; 1993 Das Haus, DAAD Galerie, Berlin / Almanya; 1989 Burası ve Orası, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul. [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Ayşe-Erkmen-Kisisel-Sergiler&a\\_id=260&t=2309/](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Ayşe-Erkmen-Kisisel-Sergiler&a_id=260&t=2309/) 03.12.2014.

<sup>383</sup> René Block bu durumla ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır: “Sanatının karakteristik bir özelliği sorulacak olsa, verilecek yanıt ancak şu olabilir: Sürekli bir dönüşüm, aralıksız değişim. Zira Erkmen ne karakteristik denilebilecek materyaller kullanır, ne de ona atfedilebilecek belli bir estetiği ya da kapsayıcı nitelikte, içeriğe yönelik bir mesajı vardır. Ayşe Erkmen her eser için –ki eserleri genellikle mekâna özgüdür- arzulan sonuca elde etmek için gerekli araçları kullanır. Bu sonuç siyasi bir mesaj olabileceği gibi, ‘PFM-1 ve Diğerleri’ video enstalasyonunda olduğu üzere insani bir konuya da eğilebilir. Böylelikle eserlerinin her biri, işlerini yıllardır takip eden herkes için yeni bir sürpriz, sanatıyla ilk kez karşılaşanlar içinse bir deneyim olur.” (Block, 2008: Önsöz).

<sup>384</sup> Şafak Erkayhan’a (2011: 257) göre bu durum: “Ayşe Erkmen’in bilinçli olarak tercih ettiği bir durumdur. Sanatçı işlerinde özellikle dışarıdan bir şey eklenmesinin gerek olmadığı, fakat hali hazırda orada bulunan bir şeyi basitçe kullanıma koyduğu ya da kendi amacı doğrultusunda yönlendirdiği durumları tercih ettiğini vurgulamaktadır. Erkmen iç mekânlarda çalışırken, çoğu zaman mekâna dışarıdan çok az şey eklemekte, bunun yerine mekânın mimarisini kendi amaçları doğrultusunda yönlendirmektedir.”

Caroline Käding’e (2010: 16) göre ise “Ayşe Erkmen, sanatını, sergi projeleri için davet edildiği somut mekânlardan yola çıkarak geliştirmektedir. İster bir manzara, isterse bir kent ya da bir bina olsun, her defasında buranın hikâyesi ve önemi de çalışmanın içine dahil edilir. Oluşan işler, bu amaçla neredeyse görünmez müdahaleler oluşturacak şekilde çevreyle ya da mimariyle bütünleşme



video kullanımı da görülmektedir. Video Erkmen'in yerleştirmelerinin bir ögesi olabildiği gibi, başlı başına bir çalışma olarak da kullanılmıştır. Sanatçı 1993'de Uluslararası Sanatçı Programı olan, German Academic Exchange Service (DAAD) tarafından davet edildiği Berlin'de DAAD Galeri'de sergilediği “Ev/Das Haus” yerleştirmesinde üç kaide üzerinde üç ekran ve üç video yer almıştır. Galeri mekânı olan ev, daha önce sinema sanatçısı Henny Porten'ın yaşadığı evdir. Erkmen, sanatçının çeşitli filmlerini ekranlarda göstermiştir.<sup>385</sup> Sinema oyuncusunun gençlik, olgunluk ve yaşlılık dönemlerine ait siyah-beyaz filmleri birbirine müdahale edecek şekilde eşzamanlı olarak (Atakan, 1998: 120) yerleştirmesinde kullanarak, zaten arşiv odası olarak kullanılan odadan yeniden bir arşiv odası oluşturan (Üstek, 2008: 96-97) Erkmen, böylelikle, mekânın kimliği ve tarihi ile bağlantı kurulmasının yanı sıra, Nasyonel Sosyalistler tarafından takip edilen bir sanatçı olan Henny Porten aracılığı ile Almanya'nın Nasyonel Sosyalist geçmişine de dokunulmuştur (Erkayhan, 2011: 257).

Davetli olarak bulunduğu bu zaman diliminde ürettiği “ev” temalı işlerin bir diğeri ise “Kendi Evimden” ismini taşıyan, Berlin'de kaldığı evin penceresinden çekilen görüntülerden oluşan videodur. Nancy Atakan (1998: 120) bu video ile ilgili olarak şunları belirtmektedir:

“Sanatçı Berlin'deki Von Der Tann Galerisi'nde ‘Kendi Evimden’ adlı bir çalışmasını da sergilemiştir. Sanatçı bu sergi için yaşadığı evde bulunan bir sütunun iki kopyasını yaptırmış ve evinin penceresinden, otoyol görünümünü ile üstündeki kuşların cıvıladıkları bir ağacı videoya çekmiştir. Erkmen galeri ile evi arasında bir diyalog oluşturabilmek için kopyasını yaptırdığı sütunlardan birini küçük odada hemen pencerenin önüne, öbürünü de kapıya çok yakın, ölçeklerine uygun olmayan noktalara yerleştirmiştir. Sütunlar bu yeni mekân içinde, sanatçının ilk Berlin'e geldiği

---

eğilimindedir ya da yabancı bir etmen olarak alan etkisini bozmayı veya bir hacmi görsel olarak ön plana çıkarmayı hedef edinir. Sanatçının 1969-1977 yılları arasında aldığı heykel eğitimini halen tüm işlerinde görmek mümkündür. Üç boyutlu düşünme anlayışı, fotoğraftan filme, bütün taşıyıcılarında bir leitmotif olarak görülebilir.”

<sup>385</sup> Ayşe Erkmen kişisel internet sayfasında kullandığı filmleri şu şekilde belirtmiştir: “Skandal um Eva” (Yönetmen: Robert Land, 1930); “24 Stunden aus dem Leben einer Frau” (Yönetmen: Robert Land, 1931); “Carola Lamberti/Eine vom Zirkus” (Yönetmen: Hans Müller, 1955). <http://www.ayseerkmen.com/03.12.2014>.

zamanki gibi yabancıdır. Galeri sabah ve öğleden sonra yalnızca üçer saat açık olduğundan, izleyici galeride üç saat kalsa bile, üç saat süren videoda bir seyrettiğini birdaha seyretilmemiştir. Sanatçı bu eylemleriyle yaşama sürecini göstermek istemiştir.”

Ayşe Erkmen’in bu yıllarda ürettiği bir diğer çalışması “Yol” yerleşirmesi olmuştur.<sup>386</sup> “Yol” yerleşirmesi 1995 yılında Ankara Garı’nda gerçekleştirilen “GAR” sergisinde yer almıştır. Selim Birsell (2013: 61-62) bu yerleşirme için şunları söylemiştir:

“Ayşe Erkmen, tren raylarını gösteren çeşitli siyah-beyaz filmlerden alıntılanmış sahneciklerle 12 monitörlü bir yerleşirme gerçekleştirmişti. Tarkovsky’nin Stalker filminden alıntılanan bölümler hâlâ aklımda. O hem çok bildik hem içinden çıkılmaz labirenti ve bu görüntülerin aniden kesildiği değişik renklerdeki monokromların seyre ve yerleşirmeye verdiği ritmi hâlâ anımsıyorum. Ayşe’nin işi, 2. perondaki canlı bir bekleme salonundaydı. Geceleyin burası kimilerinin sabahladığı bir mekâna dönüşebiliyordu; televizyonların, videoların hasar görmesi veya çalınması işten bile değildi. Bir Gar Galeri görevlisi geceyi orada geçirdi.”

Sanatçı, 1996’da Frankfurt’ta Zeil&Kunst’da sergilediği “The Pink Sweater/Pembe Süvater” isimli yerleşirmesini üretmiştir.<sup>387</sup> Fatih Özgüven (12.03.2011) bu iş ile ilgili şu tespitlerde bulunmuştur:

“Erkmen, ‘Pembe Süveter’ adlı işinde Wenders’in ‘Paris-Texas’ında Nastassja Kinski’nin bir peep-show odasının aynasından, göremediği ama onu gören kocasıyla konuştuğu sahneyi ‘paranteze alıyor’. Film aç-karşı aç düzeninde erkeği aradan çıkarıyor ve sadece üzerinde pembe bir kazakla

---

<sup>386</sup> Erkmen, “Ein Weg/Bir Yol” ve “Der Weg/Yol” yerleşirmelerini, 1994’de Bonn’da bulunan IFA Galeri’de sergilemiştir. Videolar, Amerika, Avrupa ve Türk filmlerinden alınmış tren yolu sahnelerinden kurgulanmıştır. “Yol” yerleşirmesinde, üç tren yolu rayı, sekiz ekran, video ve kaideler kullanılmıştır. <http://www.ayseerkmen.com/03.12.2014>.

<sup>387</sup> Türkiye’de “Kendi Kendine” isimli sergi kapsamında 2011 yılında Rampa İstanbul’da da sergilenmiştir. [http://www.rampaistanbul.com/tr/exhibition/on-its-own/#works\\_in\\_exhibition\\_1038/03.12.2014](http://www.rampaistanbul.com/tr/exhibition/on-its-own/#works_in_exhibition_1038/03.12.2014).

konuşan Kinski'ye odaklanıyor, hatta kocanın yokluğunu da ara sıra beliren parazitli ekran görüntüsüyle ikame ediyor. Böylelikle nereye baktığı ya da kiminle konuştuğu meçhul öznedeki gizli olan duygu, daha da altı çizilmiş olarak bize, onu sokaktan seyredene geçiyor: 'Bu bize bakan kim ve neden bu kadar ısrarla, ısrarla bakıyor?'"<sup>388</sup>

1997'de sanatçının "Mayın" konulu üretiminin sonuncusu olan "PFM-1 and Others/PFM-1 ve Diğerleri" isimli bilgisayar animasyonu olan video yerleştirmesini gerçekleştirdiğini görmekteyiz. Erkmen'in mayınlarla karşılaşması İngiltere'de yayınlanan Arena adlı erkek dergisiyle gerçekleşmiş ve dergide yer alan fotoğraflardan hareketle bir seri oluşmuştur. Sanatçı videoda yer alan mayınları neden birbiri ardı sıra neşeli bir şekilde zıplayarak ilerleyen yeşil şekiller olarak tasarladığını şu şekilde anlatmaktadır:

"Tehlikeli heykelsi formları can sıkıcı olayları seyrettiğimiz şekilde bize hoş gözükün"<sup>389</sup>, önümüzden gelip geçen bir MTV estetiği ile göstermek istedim. Yani hepsi bize doğru fakat kendilerini hoş göstererek geliyorlar." (Aşçı, 13.12.1997: 31).<sup>390</sup>

---

<sup>388</sup> Erkmen bu işi ile ilgili olarak şunları söylemektedir: "Öte yandan Rampa'nın 'vitrin' mekânı olan bölümünde de Pink Sweater adlı işim yer alacak. 1996'da Frankfurt'ta gösterdiğim bir işte, tek taraflı olarak aynanın öteki tarafına bakan, ancak kendisine bakamayan Nastassja Kinski'nin 'peep-show' - striptiz yaparken görüntüsünün işlendiği Wim Wenders filmi Paris-Teksa's'tan bir bölüm yer alacak ve bu sahnede, Kinski'nin üzerinde pembe süvateriyle oynadığı kararsız anlar izleniyor. Buradan karşısındaki sergi salonundaki pembe ile bir ilişki kurma bir karşılaşma var." <http://www.ayseerkmen.com/03.12.2014>.

<sup>389</sup> İstanbul Modern'in "Yeni Yapıtlar, Yeni Ufuklar" sergisinde yer alan bu işle ilgili basın bülteninde şu sözlere yer verilmiştir: "Ayşe Erkmen, 'PFM-1 ve Diğerleri' adlı eserinde tehlikeli heykelsi formların sistematik hareketlerini MTV estetiğiyle gösterir. 20. Yüzyıl'ın en öldürücü silahlarından ürkütücü mayınlar şirin dijital karakterler haline gelirken, arkadaki ses gizli bir tehlikeye işaret eder." (Yeni Yapıtlar ve Yeni Ufuklar, 2009).

<sup>390</sup> Bu çalışma ile ilgili olarak Cumhuriyet Gazetesi'nde şu ifadeler yer verilmiştir: "Erkmen'in bu dizisinin ilk çalışması, 1996'da Berlin'de sergilenmişti. Erkmen'in Berlin'deki ilk çalışması, La Fayette mağazasının vitrininde, sütunlar üzerinde konumlanmış ahşap mayın modellerden oluşuyordu. Erkmen 1997'de bu modellerin seramikten çoğaltımını gerçekleştirdi ve bunları Kunsthalle Reckhngshausen'de sergiledi. Aynı sergide, yapının cephesinde Erkmen'in bu mayınlarının büyük boy fotoğrafları yer aldı. Ayşe Erkmen 'mayın' temalı dizisinin üçüncü aşamasını ise animasyon tekniği ile gerçekleştirilen 6 film çalışması oluşturdu. Münster Heykel Projesi kapsamında Vestphalisches Landesmuseum'da sergilenen bu filmler, New York Apex Art C.P. Sanat Merkezi'nde "Dazte Graduaflly" adlı sergide de gösterildi. New York'taki sergide, aynı zaman da mayın desenleri işlenmiş beyaz fayanslar da yer alıyordu. Ayşe Erkmen'in 'mayın' bağlamında kattığı yeni bir öge olan bu fayanslar, sergi salonunun ofis mekânında, zeminde ve duvarlarda konumlandı. Ayşe Erkmen, Maçka Sanat Galerisi'nde 25 Kasım'da açılacak son sergisinde, hem New York sergisinde kullandığı fayanslara yer veriyor hem de tek bir filme dönüştürdüğü animasyon çalışmalarını sergiliyor.

1998 yılında Berlin ve Karlsruhe’de gerçekleşen “İskorpit: İstanbul’dan Güncel Sanat” sergisinde yer alan “Emre&Dario” videosunu üretmiştir. Şafak Erkayhan’a (2011: 152) göre:

“1999 yılına ait Dario ve emre adlı video çalışmasında Ayşe Erkmen de ulusal kimlik konusuna değinir. Filmde genç bir erkek –Erkmen’in oğlu Emre-, 1950’li yılların ünlü şarkıcısı Dario Morena’nın tanınmış şarkısı ‘İstanbul Konstantinopol’ eşliğinde dans etmekte ve sadece ağzını oynatarak şarkıyı söylemektedir. ‘Emre’ olduğu tahmin edilen gencin, arkasındaki beyaz fon nedeniyle nerede olduğu anlaşılmaz, İstanbul’a ait birşey görünmez. Fransızca olan şarkı tekrar tekrar çalınır. Genç yorulduğu halde ısrarla dansına devam eder. Siyah giyisileri içinde uluslararası bir pop ya da techno grup üyesi olabileceği düşünülebilecek olan gencin kimliği hakkında ipucu yoktur. Erkmen’in videosu açık, net bir ulusal kimliğin tanımı konusunda yanılısma yaratır, aynı zamanda coğrafi olarak kimlik sorunsalına ironik bir yaklaşım gösterir. İstanbul, Fransızca dili ve dünyada herhangi bir yerin vatandaşı olabilecek görünümdeki genç, izleyiciyi yaşanan dönemdeki kültürel melezlikler konusunda düşünmeye yönlendirir.”<sup>391</sup>

Erkmen müzik ve dans nedeniyle izleyicinin ilgisini çok çeken<sup>392</sup> ve sürekli sergilere davet edilen bu videosu için şunları söylemektedir:

“Bu çalışmamda genç bir oğlan; Emre, beyaz, sonsuz fon önünde, içinde sıkça İstanbul kelimesinin geçtiği Fransızca bir şarkıya dans ederek eşlik

---

Fayanslar galeri mekânındaki nişlerde yer alırken, filmin video gösterimi galerinin ofis işlevi taşıyan bölümünde gerçekleşiyor.” (Ayşe Erkmen’den PFM-1 ve Diğerleri, 25.11.1997: 10).

<sup>391</sup> Ayrıca bu video ile ilgili “Hiç Bir Yerden” sergi kataloğunda şu yoruma yer verilmiştir: “Ayşe Erkmen gibi, sakın ve spesifik zihinsel yer değiştirmeleriyle bilinen bir sanatçı bile, Almanya’da İstanbul’la ilgili katıldığı bir sergi için yaptığı videoda, genç bir erkeğin üst üste dinlendikçe anlamsızlaşan ‘İstanbul (Not Constantinople)’ şarkısıyla nötr bir arka plan önünde dans edişini görüntülemişti. Görüntüden ne yer, ne zaman algılanabildiği gibi, izleyicinin öncül beklentileri de geri çevrilmekteydi.” (Kortun, 2014(f): 172).

<sup>392</sup> Erkmen’e göre izleyici ve yapıtın süresi arasındaki ilişki şu şekilde olmalıdır: “İzleyiciyi bir yerde uzun süre kalmaya zorlamak gereksiz bence. Eğer bir filmi başından sonuna izletmek gerekiyorsa bu ya kişisel bir sergide ya da sinema ortamında olabilir. Benim yapmak istediğim ise izleyicinin filmle karşı karşıya kaldığı zaman olup biteni çabuk anlaması ve istediği kadar kalması. ‘Mayın’ filmleri ya da ‘Emre ve Dario’da ve diğerlerinin çoğu böyle.” (Üstek, 2008: 101).

ediyor. İstanbul şarkısının orijinali Amerikan sanatçı Eartha Kitt tarafından, bu videoda ise İtalyan asıllı İzmirli sanatçı Dario Moreno tarafından seslendirilmekte. Diller, ülkeler ve yerler birbiri içine geçmiş durumda ve bu karışıklığın yanı sıra şarkı boyunca İstanbul kelimesinin sıkıcılık derecesinde tekrarlanması benim için önemli kıstaslardı. Peki, bu bir İstanbul sergisiyse, buyurun size İstanbul der gibi...” (Üstek, 2008: 93).

1999 yılında sanatçının “Weather Report/Hava Durumu” isimli işini sergilediğini görmekteyiz. Süreleri yaklaşık bir buçuk ve iki buçuk dakika olan loop şeklinde gösterilen dört video projeksiyondan oluşan çalışması için Erkmen şunları söylemiştir:

“‘Hava Durumu’ Helsinki’de Kiasma Sanat Merkezi’nin düzenlediği ‘Under the Same Sky’ isimli sergide gösterdiğim iş. Serginin genel konsepti: dört mevsim, dört sanatçı. Ben bana en yabancı olan zamanı, iklimin en şiddetli ve soğuk olduğu kış mevsimini seçtim. Bana önerilen mekânlardan biri olan büyük binanın girişindeki dört pencereye dört ayrı video projeksiyonu konumladım. İş 24 saat boyunca görülebiliyordu. Helsinki’de kış aylarında günün büyük bölümünün karanlık olması buna yardımcı oluyordu. Kudüs’te yaptığım iş ile biraz benzerlik gösteren, hava ile ilgili bir iş yaptım burada da. Meteorolojide kullanılan sembolleri –havada olabilecek her türlü durumun sembollerini- arka arkaya dizerek, dört film yaptım. Bu filmlerde fark, yalnızca montaj tekniklerinin farkından geliyor; fade/swipe/cut... gibi. Filmler aynı anda başlıyor fakat bu tekniklerin zaman farklılıkları nedeniyle birliktelikleri bir süre sonra bozuluyor ve sürekli farklılaşan bir koreografiye dönüşüyor.” (Üstek, 2008: 106).

Aynı yıl, sanatçının Almanya’nın Münih kentinde sergilenen “Ein Schönes Zimmer/Hair Do/Hair Cut” isimli yerleştirmesinin sergilendiğini görmekteyiz. Bu yerleştirme içerisinde iki monitörde, süreleri yaklaşık oniki buçuk ve on dört dakika olan ve loop halinde gösterilen “Kuaförde İki Kadın” videosu yer almaktadır. Videolarda, kadınlardan birisinin saçları kesiliyor ve diğerinde ise fön çekiliyor. Video sergide, Brigitte Bardot ile Günther Sachs’ın aşkının basın fotoğraflarından

oluşan bir odada, arka planda Serge Gainsbourg'a Brigitte Bardot'nun eşlik ettiği 'Je t'aime moi non plus' adlı şarkının çalındığı karmaşık bir enstalasyonla gösterilmiştir. (Günüşen, 02.06.2001: 15).

Esra Ersen<sup>393</sup>, 1998 yılından bu yana heykel, yerleştirme, video ve performans başta olmak üzere birçok malzemeyi kullanarak sanatsal üretimde bulunmaktadır. Kültürel farklılık kavramının dönüştürülmesi üzerine yoğunlaştığı çalışmaları ile kendisine ait bir görsel dil üretmiştir. Toplumun dışladığı kimlikler üzerine odaklanan sanatçı, farklı kültürlerdeki birey-toplum ilişkisine yönelerek, kimliklerin nasıl oluştuğunu sorgulamış, özgürlük ve özgürleşme bağlamındaki kavramlarla ilgilenmiştir (Sümer, 2011). İçinde yetiştiği Türk toplumuna ve 2000'li yıllardan itibaren yaşamını sürdürdüğü Batı Avrupa toplumuna farklı bakış açıları ile yaklaşan Ersen, toplum tarafından çığnayan, sosyolojik araştırmaların ve tarih kitaplarının dışında bırakılan kesimleri üzerine eğilmiştir. Sanatçı farklı kültür ve toplumlarda bireyleri ezen çeşitli baskı sistemlerine, beklenmedik noktalardan yaklaşmaktadır (Sönmez, 2011: 66).

Ersen, ACC Galerisi'nin davetlisi olarak Weimar'a gittiğinde, 1998 tarihinde "Aşure" performansını gerçekleştirmiş ve bu performansın videosunu da galeride sergilemiştir. Erden Kosova (2011: 45-46) performans ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

---

<sup>393</sup> 1970, Ankara doğumlu olan sanatçı, "Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde tamamladığı öğreniminin ardından aynı üniversitede yüksek lisans yaptı. 2000 yılında Nartes École Supérieure des Beaux-Arts'da Post-Diploma Programı'nı tamamladı. 1998-2006 yılları arasında aralarında ACC Galery (Weimar-Almanya, 1998), NRW-Foundation, Künstlerdorf Schoppingen-Almanya (1998), Stiftung Kulturfonds, Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf (Almanya-1999), IASPIS (Stockholm-İsveç, 2001), Rooseum Center For Contemporary Art (Malmö-İsveç, 2004), Casino Luxembourg-Forum d'art Contemporain (Lüksemburg, 2004), Delfina/Visiting Arts, International Fellowship Programme'nin (Londra-İngiltere, 2005/06) da bulunduğu sanatçı misafir programlarına davet edildi. Braunschweig Güzel Sanatlar Üniversitesi (Hochschule für Bildende Künste Dresden) ve Danimarka Kraliyet Sanat Akademisi'nde (Royal Danish Art Academy-Kopenhag) dersler verdi. Sanatçı, videodan enstalasyona ve fotoğrafa kadar birçok değişik medyayı çalışmalarında kullanıyor. Ele aldığı konular, içinden geldiği Türkiye toplumunun sosyo-politik meselelerinden Batı sanat sisteminin temsil mekanizmalarına karşı geliştirdiği eleştirilere, Batı'nın göçmen sorunları karşısında aldığı konuma kadar çeşitlilik gösteriyor. Sanatçı, İstanbul ve Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor. Seçilmiş İşler: 2011 Casting for a Canary Opera / Video, DVD, HDV, 18:22; 2009 Passengers / 2 kanallı video enstalasyon / DVD, Mini DV, 1. kanal 28:10, 2. kanal 21:16; 2006 Perfect / Growing Older (Dis)Gracefully / Video enstalasyon, DVD, Mini DV, 32:21; 2005 Parachutist in Third Floor, Birds in Laundry, Üç kanallı video enstalasyon, 1. Kanal 12:43, 2.kanal 38:49; 2001 If you could speak Swedish / Video, DVD, Mini DV, 23:14; 2001 In the Penalty Area / Video enstalasyon , DVD, Mini DV, 04:24." <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/eer/trindex.htm>/04.12.2014.

“Ersen, lisan üzerinde hâkimiyet geliştirmeye çalıştığı bu dönemde sosyal yapı farklılığının yarattığı mesafeleri aşmak için de yoğun bir enerji harcamış. Psikiyatri kliniği, huzurevi ve mezarlıkla aynı sokak üzerinde yer alan, sanatçılara ayrılmış konutta yaşarken ilk gündelik iletişim deneyimlerini de kategorik biçimde dışlanmış sosyalliklerle kurmuş. Tanıştığı ve diyalog geliştirmek istediği bu insanları kendi çeperinden çıkararak merkeze getirmenin bir yolunu ararken, İstanbul’daki deneyimlerinden hatırladığı komşular arası muhabbetin bir vesilesi olan aşure tatlısı üzerine bir performans gerçekleştirmeye, pazarda elde edebildiği malzemelerle aşure pişirmeye ve bunu yaşadığı sokaktaki insanlarla paylaşmaya karar vermiş (1998). Sanatçı komşularını ACC Galerie tarafından her sene kent merkezinde düzenlenen festivale davet etmiş ve onlardan (Ayrılıkçeşme’deki ilk enstalasyonu hatırlatırcasına) yanlarında birer iskemle getirmelerini rica etmiş.”

Böylelikle Ersen, festivale davet ettiği insanlarla, onları görmek istemeyen diğer çoğunluktaki kent sakinleri arasında bir ilişkilene kurmaya çalışmış ve getirilen farklı tiplerdeki sandalyeler de farklılıklar arasındaki bu ilişkilene görsellik kazandırmıştır (Kosova, 2011: 46).

Bireysellik ve sosyal çevre arasındaki ilişkiyi araştırmak konusunda ısrarcı olduğu gözlemlenen Ersen, çalışmalarında etnik köken, eğitim ve kültür gibi çeşitli faktörlerin bu ilişkiyi nasıl değiştirdiğini ve toplumları nasıl böldüğünü veya birleştirdiğini incelemektedir (Rickards; 2006). Bu bağlamda:

“Türküm, Doğruyum, Çalışkanım.../I am Turkish, I am Honest, I am Diligent...” isimli, 21 okul önlüğü, tek kanallı video projeksiyonu (45 dakika, renkli, sesli) ile oluşturduğu ve Vehbi Koç Koleksiyonu’nda yer alan yerleştirmesini ürettiğini görmekteyiz. Sümer (2011) çalışmayla ilgili şunları belirtmiştir:

“Esra Ersen, 1998 yılında Almanya’nın Münster kenti yakınlarındaki Velen kasabasında ve daha sonra Avusturya’nın Linz kentinde okuyan Alman

çocuklarına, tıpkı yaşlıları olan Türk çocukları gibi okulda iki hafta boyunca siyah önlük ve beyaz yakadan oluşan bir üniforma giymelerini önerdiğinde, aslında iki toplumdaki bireyleşme süreçleri arasındaki farklılıkların altını çiziyordu. Alman ilkokul çocukları Türk akranlarından daha iri oldukları için standart okul önlükleri yerine özel olarak yapılmış önlüklerin kullanıldığı bu projede, katılımcı çocuklardan her gün bu önlüklerin içinde neler hissettiklerine dair günlük tutmalarını istenmişti. Sanatçı tarafından çekilen video çocukların nasıl davrandıklarını belgelerken, katılımcıların yazdıkları cümleler 'kültürlerarası diyalogun' nasıl algılandığını gündeme getiriyordu. Ersen daha sonra çocukların yazdığı cümleleri giydikleri önlüklerin üzerine aktarıp sergilendiğinde, izleyicilere sadece Türk ve Alman eğitim sistemleri arasındaki farkları değil, iki farklı ulusun bireyleri oluştururken hangi pedagojik yaklaşımları benimsediğini de göstermiş oluyordu.”

Öğrenciler üzerinde meydana gelen değişimleri Esra Ersen şu sözleriyle aktarmaktadır:

"Hepsini bir araya toplayıp, fotoğrafladım onları. Çocukların oturması, kameraya bakışları bile, yani dik oturuyorlar, daha ciddi görünüyorlar ve düzen oluşturmaya çalışıyorlar. Tabii bireysellikler kaybolmaya başlıyor. Tabii bütün bu aynı zamanda üniformanın yapmak istediği şey, yani sizi o bütünün bir parçası haline getirip, kontrol altında tutabilmeyi sağlamak ve o düzeni devam ettirebilmek, o sistemi devam ettirebilmek." (Danışman, 14.11.2010).

Erden Kosava'ya (2011: 52) göre bu çalışma:

“Üniter bir yapı yerine eyaletlere bölünmüş, dolayısıyla bölgesel ölçekte farklılıklara yer veren bir sosyal yapıya sahip olan ve geçmişin ağır yüküyle milliyetçi ideolojinin agresif retoriğine karşı savunma mekanizmaları geliştirmiş olan Almanlara başka bir kültür içinde yaşayan insanlarla (daha doğrusu kendi toplumları içindeki Türkiye kökenliler sayesinde daha yakından bildikleri bir kültürle) empati geliştirmelerini sağlayan bir zemin



sunuluyor. Öte yandan, çalışmaya Türkiye'deki geçmişlerinin süzgecinden bakanlar üzerinde, siyah önlükleri sapsarı saçlı, mavi gözlü çocukların üstünde görmenin yabancılaştırıcı etki yarattığı söylenebilir. İçselleştirilmiş, kanıksanmış bir olgunun bambaşka bir bağlam içinde oturtulması bu olguya başka bir gözle bakılmasının yolunu açıyor.”<sup>394</sup>

Birçok disiplini ve mecraı üretiminde kullanan<sup>395</sup> Genco Gülan<sup>396</sup>, bu yıllarda videoya işlerinde yer veren sanatçılardandır. İlk video yerleştirmesini 1995

---

<sup>394</sup> Erden Kosova çalışma ile ilgi olarak şunları da eklemektedir: “Bir parantez açarak Ersen’in bu çalışmayı daha sonraki tarihlerde farklı ortamlara taşıyarak kültürel bağlam çaprazlamasına devam ettiğini hatırlatmak lazım. Bunlardan ilki 2002 yılında Gwangju Bienali vesilesiyle Güney Kore’de gerçekleştirilmiştir. İlk versiyondaki gibi Almanya ve Türkiye’deki sosyal yapıların zıt unsurlarını ortaya çıkaran bir kompozisyon çıkmamıştı ortaya. Tersine Güney Kore ile Türkiye arasındaki benzeşimlerin devreye girdiği söylenebilirdi. İki ülkede Soğuk Savaş’ın Batı Bloku’nda güvenilir sınır karakolları olarak araçsallaştırılmış, iki ülke de sosyalist hareketlenmenin hızlandığı dönemlerde militer darbeler yaşamıştı. Güney Kore’de ilköğretimde üniforma giymek gibi bir zorunluluk olmasa da benzer yemin törenlerinin varlığı ve lise aşamasındaki üniforma zorluğu iki uzak coğrafya arasındaki benzeşimlerin ortaya konulması gibi bir sonuç vermiş. Gwangju’daki deneyimde tercüme sorunlarından, hazırlık aşamasındaki zaman darlığından ve öğretmenlerin çalışmayı öğrencilerin disiplinini zayıflatan bir olay olarak görmelerinden dolayı iletişim yoğunluğu çok yüksekte tutulmamışken, projenin 2006 yılında Avusturya’nın Linz kentinde üçüncü kez gerçekleştirilmesi sırasında sınıf öğretmenlerinin aktif bir rol üstlenmeleri sonucunda daha dinamik bir etkileşim oluşmuş, öğrenciler başka sınıflara girerek deneyimlerini paylaşmış ve tartışmışlar. Aynı projenin ayrı kültürel bağlamlarda yinelenmiş olması aslında Ersen’in bundan sonraki çalışmalarında da yer verdiği temel bir stratejiyi görünür kılmakta: bir senaryo ya da insanlar arasındaki bir ilişkilendirme mekanizması kurmak ama sonrasında geri çekilerek katılımcı insanların bu hazır zemini nasıl şekillendirmeye başladıklarını gözlemlemek; onların başlangıçtaki senaryodan ayrılıp başka yerlere uzanan tepkilerini çalışmayı kesintiye uğratan birer pürüz olarak değil, onu tamamlayan unsurlar olarak değerlendirmek. Velen’deki erkek öğrencilerden birinin önlük giydiğinde kendini bir centilmen olarak hissettiğini ifade etmesi ya da Gwangju’daki öğrencilerden birinin görsel benzeşme sayesinde sınıf arkadaşlarını tenefüslerde okuldaki diğer öğrencilerin arasından kolaylıkla ayırabildiğini söylemesi, ama hemen sonrasında da önlüklüleri birbirinden ayıramamaktan şikâyet etmesi sanatçıya ve izleyiciye hoş sürprizler, beklenmedik yanıtlar sunabilmekteydi örneğin.” (Kosova, 2011: 55-57).

<sup>395</sup> Bu konuda şunu belirtmektedir: “Fikri en doğru şekilde aktarabilmek için farklı yöntemler deniyorum. Mecra benim için amaç değil araç. Yine fikir çok önemli. Bunun en doğru şekilde iletilmesi, üretim süreci ve bunun gereçleri, yöntemi benim için ikincil öneme sahip.” (Semercioğlu, 2014).

<sup>396</sup> Genco Gülan: “Kavramsal medya alanında çalışan, disiplinler-aşırı bir fikir sanatçısı... Boğaziçi Üniversitesi’nde öğrenim gördü. Ardından İngiltere’deki New School’da yüksek lisans yaptı. Berlin, Seul, Zagreb gibi birçok şehirde kişisel sergiler açtı. BP’den ve E.M.A.F.’tan (Avrupa Medya Sanatları Festivali) ödülleri aldı. 2011’de Sovereign European Art Prize’ya aday gösterildi ve finale kaldı. Yapıtları; Centre Pompidou, Pera, ZKM, MAM Rio ve Triennale gibi kurumlarda ve Steirishes Herbst, Ars Electronica, Mediaterra, prog:me gibi festivallerde gösterildi. Yale, SVA, Köln ve NYIT gibi üniversitelerde seminerler verdi, yapıtları University of California Santa Barbara’da müfredata girdi. Dr. Marcus Graf’ın hazırladığı monografisi “Genco Gülan: Kavramsal Renkler” başlığıyla yayımlandı. Selanik Bienalinin danışma kurulunda, ISEA Singapur’un program komitesinde yer aldı. Net Sanatı, Web Sanatı, Video Sanatı, Ses Sanatı, Performans Videosu, Video Heykel vb. çeşitli Yeni Medya Sanatları alanlarında işler üreten sanatçı, estetik bir uygulayıcı olarak değil, kültürel çalışmalar alanında bir araştırma-geliştirme elemanı gibi sanat yapmayı öneriyor. Videolarında dramatik unsurlardan çok performatif unsurlar ön plana çıkıyor. Web Bienali’nin kurucusu olan sanatçı halen İstanbul’da Mimar Sinan ve Boğaziçi Üniversitelerinde ders veriyor.

yılında Narthex Projesi'nde gerçekleştirmiştir. A. Can Yara ile birlikte gerçekleştirdiği bu video yerleştirme ve performans, Ayasofya Müzesi'nin restorasyonu esnasında kubbeden çıkarılan kurşun levhalar, TV monitörleri, ahşap konstrüksiyon (Video: Nur Akalın), Arkeoloji Müzesi'nde ise vitrin mankenleri ve karınlarında dört 37 ekran TV'den (Aktüel video: Petek Mermerci) oluşmaktadır. Bu işi için Genco Gülan şunları söylemektedir:

“İlk video yerleştirmeyi 1995 yılında Narthex projesinde Beko'nun<sup>397</sup> destek vermesi ile Ayasofya'da gerçekleştirdim. Monitörleri kurşun heykellerin tam ortasına yerleştirdikten sonra mekân içinde bir dizgi yarattım. Ekrandaki görüntülerde suratlar belirdi; müzeyi gezmeye gelen kadınlar, duvardaki mozaikler, dindarlar ve askerler... Görünen ve görüntü birbirini tamamladı.” (Graf, 2008: 33-174).

Yine 1995 yılında sanatçı, Genç Etkinlik, TÜYAP'ta sergilediği, bir kamyonet tuğla, alçı, iki adet 67, dört adet 37 ekran TV, çıkma kapı ve pencere, kullanılmış ayakkabılar, toprak, yeşil bitkiler, tavuk ve horozlardan oluşan yerleştirmesinde televizyon yayınlarının yer aldığı videolar kullanmıştır (Graf, 2008: 33-171).

---

Seçilmiş İşler: 2012 Transkontinental / Transcontinental / 16 kanallı dijital video, 24 saat; 2010 22.2, QR Code poem / 140cm \* 140cm mozaik pano, yazılım ve akıllı mobil cihaz; 2005 Nevist / Newist / Tamamlanmamış film, 90:002005 Çığlık / Scream/ İnteraktif video 2005 Kıbrıs Sorununun Yapay Evrimi / Artificial Evolution of the Cyprus Problem / Action Script ile modellenmiş yaşam simülasyonu; 2003 Tele-Rugby / Tele-rugby / Tek kanallı video, 10:00; 2002 Cam-man / Kamera Adam / Yedi kanallı dünyanın farklı yedi yerinde konumlanmış canlı web kamerası ile yapılmış net art, Java ve HTML ile kodlanmış; 2002 Whenever I see a Plane! / Ne zaman uçak sesi duysam / Ne zaman uçak sesi duysam / İki kanallı canlı web kamerası ya da 2 kanallı canlı New York, İstanbul ve Bağdat havaalanı kontrol kulesi sesleriyle oluşturulmuş net art, Java ve HTML ile kodlanmış; 2002 PC Man / Bilgisayar Adam / 14 inç 7 monitör, kişisel bilgisayar, klavye, DOS işletim sistemi; 2000 011 Gece Masalları / 011 Nights Tales / 11 kanallı tamamlanmamış video, her biri 5:00.” <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/ggu/trindex.htm>/04.12.2014.

1969 İstanbul doğumlu olan sanatçı ayrıca “Kosmopolis 2004”ün yönetim kurulu üyeliğinde ve Alternative Museum, New York’un danışmanı olarak görev almıştır. Köln ve New York Institute of Technology gibi Üniversitelerde seminerler vermiş olan sanatçıya ilişkin atıflar Newsweek, Herald Tribune, NY Arts, Art in America, Art News, Das Kunst, Beaux Arts, Me Naiset ve Idomeneé gibi yayınlarda yer almıştır.” (Göç, 2010).

<sup>397</sup> Sanatçı Beko'dan aldığı ekranları daha sonra nasıl kullandığını şu şekilde anlatmıştır: “Aynı yıl inşa ettiğim Gecekondu'da, 1996 yılında hazırladığım Tekrar/Yeniden İnşa adlı sergide ve birçok başka işte aynı ekranları kullandım; 37 ve 50 ekran altı adet kare monitör. Gecekondu'da ve Taşınabilir Video Düzenlemesi'nde videoların içinde televizyon yayını kullanırken, Ayasofya ve daha sonra AKM'de içlerinde hazır birer kayıtlı görüntü akan monitörler serginin tamamlayıcı elemanları haline geldiler. Orientalux'ta da ilk defa kapalı devre canlı yayın gösterdim.” (Graf, 2008: 33-34).

Sanatçı aynı yıl İsmet Doğan ile birlikte “Orientalux” isimli performansda televizyon ekranını ve kapalı devre canlı yayını görüntülerini kullanmıştır (Bozkurt, 2005: 250). Özgür Uçkan (Aktaran: Graf, 2008: 22) bu çalışma için şunları belirtmiştir:

“... Orientalux kavramı çağrışımları da dahil (Ex Oriente lux) kitsch haline gelmiş kavramların yeniden kitsch’leştirilmesi olarak düşünülmüştür. Bu bir sözcük oyunu değildir, bir kavram oyunudur. Hem grafik hem içerik olarak Fluxus’a<sup>398</sup> gönderme vardır... İsmet Doğanay’ın içbükey ve dışbükey aynaları önünde durmadan dans eden oryantal bebekleri ve yere serilmiş, ünlü dansözlerin imgeleri, hikâyeleri, Edward Said’den ‘Oryantalizm’ ile ilgili alıntılarının yer aldığı kağıtların bir bölümünü çevrelediği sergi mekânının ortasına yerleştirilmiş piyanoda doğaçlama müzik yapan Gülan, bir yandan da piyanonun üstündeki televizyonla oynuyordu. Bir başka televizyon, olayı izleyen seyircilerin görüntülerini canlı olarak aktarıyordu. Bienal’de ön plana çıkan ‘yön’, ‘yönlendirme’ nosyonlarının anlamlarından boşaldıklarını, ‘biz’ ve ‘öteki’nin birbirine karıştığını işaretlemeyi amaçlayan performans sırasında televizyon ekranında Bienal’in küratörü René Block’un belirmesi ilginç bir rastlantıydı...”

Sanatçının 1995’deki bir diğer video çalışması “Taşınabilir Video Enstalasyon”dur. Video heykel olarak görülebilecek olan, geleneksel ve modern ile nesne merkezlik ve ekran estetiğini içeren (Arapoğlu, 2009: 56) bu çalışma bir teneke sandık ve iki adet 35 ekran televizyondan meydana gelmektedir. Muammer Bozkurt (2005: 250) bu yerleştirme ile ilgili olarak şunları aktarmaktadır:

“Farklı iki simge iki farklı gelenek bir arada ilginç bir kontrastlık oluşturur. Sandık, geçmişten bugüne gizlenmiş hayaller, özlemler, mahremiyet, hayatın sabırla beklendiği belki de bir hazinenin saklandığı gizemli kutu. Sandığın üzerindeki renkler ve simgeler bir dönemin, bölgenin kültürünü yansıtır.

---

<sup>398</sup> Genco Gülan: “Deneysel işler ürettiğim için kendimi Fluxus’çular ile alakalı görüyorum, ama kullandığım yeni medya ve teknolojiler ile onlardan ayrılmaya çalışıyorum.” diyerek Fluxus ile ilişkisini açıklamıştır (Graf, 2008: 22).

Monitörler iletişimin ve yeniliğin vazgeçilemez göstergeleri, yirminci yüzyılın simgesi, renkli düşlerin aynası ya da olmak istenilen bir başka gizemli dünyanın sihirli kutusu. İki simge (sandık ve monitör) içiçe geçmiş durumda. Her ikisi de kendi ortamını yaratır. Karşıtlığın kesiştiği bir ortamdır. Gülan'ın bu enstalasyonu video sanatçılarının hiçbir zaman vazgeçemediği, videonun en yaygın kullanıldığı yöntemlerden biri. Dönem dönem karşımıza çıktı ve bundan sonra da çıkacak gibi...”

1996 yılında Genco Gülan, “Tekrar/Yeniden İnşa” isimli video yerleştirmesini gerçekleştirmiştir. Atatürk Kültür Merkezi (AKM) Büyük Galeri’de sergilenen bu işi, Devlet Opera/Bale dekor sütun parçaları, üç adet 67 ekran monitör, hazır ateş video görüntüsü, Atatürk ve Tarih şeridi CD ROM’larından ekran çıktıları ve dia projeksiyonundan oluşmaktadır (Graf, 2008: 175). Greg A. Wolff (Aktaran: Graf, 2008: 115), bu yerleştirme ile ilgili olarak şu yorumda bulunmuştur:

“Genco Gülan, esin (inspiration) kelimesine yeni bir anlam kazandırıyor. Bu kelime İngilizce’de genel anlamda ‘nefes almak’ demektir. Fakat kelime aynı zamanda ‘yaşam nefesine’ de (breath of life) referans veriyor.

Genco’nun AKM’deki yeni sergisi Metal Plakalar, Antikalar ve Atatürk’lerle varoluşa bir nefes uzaklıkta, gerçek, günlük hayata dair ve aptalca olmaktan uzak. Fakat ah, bu nefes, videodaki ateş görüntüsü, bilenleri bilmeyene çeviriyor. Genco’nun aracı politika ve mizah. Politikayı ciddiye alan bir sanat, -David ve Sovyet Sosyalist Sanatı gibi- sonsuz sıkıcı. Politikanın trajedisini anlatabilirsiniz –yakın geçmiş zamanın ve şimdiki zamanın kayboluşunu (present and perfect)- trajediyi anlatabilirsiniz. Goya’nın ‘Savaş Korkulan’ gibi. Fakat buradaki mizahı açıklamak biraz daha zor.”

1999’da ise 55 dakikalık “Film a la Turka” (Kamera: Mevlüt Akkaya, Bülent Baş. Karagöz: Uğur Uğural, Hacivat: Amir Arison, Kostüm: Ani Pertan) sessiz videosunu üretmiştir. Hacivat ve Karagöz’ün şehrin sokaklarında kaybettikleri gölgelerini aramaları üzerine olan video ile ilgili olarak Gülan (Graf, 2008: 35-36-171) şunları belirtmiştir: “Play a la Turka için çektiğim Film a la Turka bozuk bir

TV'nin Manhattan sokaklarında dolaşması ile başlar. Karlı ekranı olan çalışır haldeki eski bir TV, tekerlekli bir arabanın üstünde gezer durur.”<sup>399</sup>

İnsel İnal<sup>400</sup>, 1996 yılında Taksim Atatürk Kültür Merkezi'nde sergilenen “Sistem” isimli yerleştirmesinin bir parçası olarak TV ekranını kullanmıştır. Ekranın karşısındaki koltuğa izleyici oturduğunda ekran otomatik olarak açılmakta ve sergi mekânı ile izleyicinin kendisi ekranda görünmektedir (Esatoğlu, 17.01.1996).

1999 yılında ise sanatçı Nadi Güler ile birlikte ‘Gidişdönüş’ (20 Eylül-3 Ekim 1999, Tarlabası, İstanbul Sanat Merkezi, ‘Kumpanya’ Mekânı) video enstalasyon ve performansı gerçekleştirmiştir. İnsel İnal, kent ve beden üzerinden gidiş-dönüş üstüne yapılan bir araştırma olarak nitelendirdiği bu projenin, Nadi Güler’in kendi yaptığı terliklerle şehrin sokaklarında dolaşması ve bu yürüyüş süresince gördüklerini anlatması ile kendi tırnaklarını kesen canlı bir beden ve ölü bir beden görüntülerinin iki ayrı projeksiyonla yansıtılmasından oluştuğunu belirtmiştir. Sanatçının tırnak kesme görüntüsünün ardından, karanlığa bürünen mekân, cansız

---

<sup>399</sup> Sanatçı ekranları işlerinde kullanışıyla ilgili olarak şu açıklamayı yapmıştır: “İlk işlerimde ekranlar nesne olarak daha önemliydiler ve öncelikle plastik değer taşıyorlardı. 90’ların sonundan itibaren de videoda malzmeden içeriğe ağırlık vermeye başladım. Monitör gerek televizyon, gerekse bilgisayar ekranı olarak, neredeyse bir imza gibi, hâlâ heykellerimde, yerleştirmelerimde, sahne tasarımlarında resimlerimde görünmeye devam ediyorlar.” (Graf, 2008: 34).

<sup>400</sup> Kendisine ait bloğunda biyografisi şu şekilde yer almaktadır: “1969 Avustralya doğumlu İnsel İnal, 1993 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Seramik Bölümü'nde lisans eğitimini aldı. 1996'da ‘Fluxus Sanat Akımı’ yüksek lisans teziyle, 2002'de ‘Çağdaş Türkiye Sanatı’nda Üretim Tüketim İlişkileri Ve Bu İlişkilerde Aksamalar’ sanatta yeterlik teziyle, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nden mezun oldu. Bir dönem 'Performans Günleri' ile interdisipliner organizasyonlar ve paneller düzenleyen İnal, ‘DAGS Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği’nin başkanlığını yaptı. Yurtdışı ve yurtiçi birçok karma ve kişisel sergiye katılan İnal’ın ayrıca birçok mimari uygulamalar dışında, İstanbul Resim Heykel Müzesi, Ezcacıbaşı Koleksiyonu ile çeşitli özel koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. Seramik malzemesinin olanakları, gösterge ve bağlamları ile birlikte güncel sanatta yeni ifade arayışlarının peşinde araştırmalar yapan sanatçı, malzeme ve disiplin arasındaki (olması gerekmeyen) ilişkileri sorgulamaktadır. Eleştirel bakışla diyalog kurarak müdahil olan, kendi muhalif yapısıyla varolan, yaşamın içinden yaşama tekrar bakan veya yaşamı gösteren sorgulayan, merkezin dışında kalarak, disiplinlerarası kurgular ile güncel ve yerel odaklı projeler oluşturan İnal, seramik dışında fotoğraf, video, pentür gibi mecralarla da düzenlemeler oluşturmakta, katılımcı ve paylaşımcı bütüncül kurgularla tuttuğu kayıtları sergilemekte, kamusal alanlarda çeşitli projeler uygulamaktadır. Uluslararası birçok sergide yer alan İnal, en son Sinop ve Çanakkale Bienallerine davetli sanatçı olarak katılmıştır. Ayrıca İnal, yaşadığımız coğrafyanın sosyolojik, mimari, siyasi ve kültürel yapısıyla beslenmesi gereken sanat için bağımsız sanat eğitim modelleriyle ilgili araştırmalar yapmakta, bugünün teknolojisi, algısı ve hızıyla kendini varolan yapı için üniversitelerdeki eğitimin güncellenmesi ve iyileştirilmesi konularında, çeşitli projeler dahilinde konferanslar vermekte, atölye çalışmalarına katılmaktadır. Halen Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölüm Başkanı olan İnal, İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde de çeşitli lisans ve doktora düzeyinde kuramsal dersler vermektedir. <http://inselinal.blogspot.com.tr/search/label/özgeçmiş-cv/28.11.2014>.

bedenin görüntüsü ile tekrar aydınlanmakta ve bu döngüsel olarak devam etmektedir (İ. İnal ile kişisel iletişim, 20.04.2015).<sup>401</sup> Sergi broşüründe şu açıklama yer almıştır:

“‘Gidişdönüş’ beden haritası ve haritadaki beden izleğinde, İnel İnal’ın video enstalasyonu ve Nadi Güler’in performansından oluşuyor. Bu proje, insan bedeni ve belleği arasında kurulmuş gizli bağları irdelerken, belki de bedenin belleğine, nesne ve üzerindeki iz ilişkisi ile daha çok sahip çıktığını vurguluyor. Dolayısıyla bu proje insan bedenindeki izlerden yola çıkarak yitirilmiş belleğe; ölümün ve(ya) yaşamın gösterge ve imajlarıyla bilinçaltının farklı katmanlarına ulaşmayı hedefliyor. Bu bağlamda İnel İnal’ın bedendeki haritası ve sürekli tekrarladığı suni izleriyle, Nadi Güler’in haritadaki bedeni; fetişe dönüşen yürüme eylemiyle, hem düşünsel hem de gösterge olarak birbirini tamamlayarak bir döngüyü oluşturuyor.” (İnal, 1999).

Dönemin video sanatı ve deneysel sinema<sup>402</sup> ile ilgilenen dikkat çekici isimlerinden birisi de Sabri Kalıç’tır.<sup>403</sup> İlk video sanatı çalışması, 1990 tarihinde

---

<sup>401</sup> Öykü Potuoğlu (03.10.1999) şunları belirtmiştir: “Gösteri alanını gündelik hayatla buluşturan bu ‘iş’, bedenün güncelerini tutuyor. Gün boyunca ‘sahne’de seyirciye sunulan iki video projeksiyonu var. İnel İnal, yaşayan ve ölü bedenün ayak tırnaklarını kesme eylemini görüntülemiş. Yaşama ölümün karşıtlığını vurgulamak istercesine iki zıt duvara yansıyan bu görüntüler, bedene dışardan bakan bir gözün belleği... Ayrıca tırnak kesme eyleminin kendisi de ölümle yaşam ilişkisine bakışımızı değiştirecek nitelikte. Sözelimi, beyaz cerrahi eldivenli bir kadının kestiği cansız bedenün tırnakları, kalp, soluk durduktan yani öldükten sonra bile tırnaklarımızın uzadığını hatırlatıyor bize. Bu, ölümün yaşamı içinde barındırdığına işaret ederken, yaşayan bedenün tırnakları ise, kesildikten sonra artık ölü yani ‘atık’ olduğundan yaşamın da ölümü nasıl içinde tuttuğunu gösteriyor.”

<sup>402</sup> Kendisiyle yapılan bir söyleşide, son dönem Türk sineması hakkındaki düşüncelerini açıklarken, kendisine neden “deneysel” sinemacı demeyi tercih ettiğini şu sözleriyle açıklamaktadır: “Her konuda olduğumuz gibi, tam ‘nevi şahsına münhasır’ bir sinemamız var. Bir yandan nicelik olarak gittikçe 60’lı – 70’li yılların Türk sineması üretimini aratmayan popüler sinema filmleri, bir yandan da nitelik olarak kendine yer bulmaya çalışan ‘bağımsız’ sinemacılar. Ne yazık ki bizde ‘bağımsız’ sıfatının da içi boşaltıldı artık. Tam 22 yıl önce, Cumhuriyet gazetesiyle yaptığım bir söyleşide ‘bir ülkede bağımsız sinema olması için önce sağlam bir ‘mainstream’ sinema olması gerekir’ demiştim. Şimdi de aynı fikirdeyim. Bu ülkede Zeki Demirkubuz’dan Yeşim Ustaoglu’na, Nuri Bilge Ceylan’dan Derviş Zaim’e, Tayfun Pirselimoglu’ndan Semih Kaplanoğlu’na, Ümit Ünal’dan Barış Pirhasan’a, Cemal Şan’dan Handan İpekçi’ye kadar herkes ‘bağımsız’ sinemacı! E, bir kalemde bu kadar ‘bağımsız’ isim sayılabiliyorsa, ben o ‘bağımsız’ sıfatına sinir olmaya başlarım artık! Kimler ‘mainstream’ o zaman? Hatta bu ortamda ben bile ‘mainstream’ olmak isteyebilirim; azınlıkta olan o çünkü! Ancak, elbette herkesin sinema yapma hakkı vardır ve kimin ne olduğuna zaman karar verecektir. Ben sadece kendini ‘herkesten ayrı düşürme’ çabasıyla ‘bağımsız sinemacı’ olduğunu söyleyenlerin aslında ne kadar ‘herkes gibi’ olduğuna takmış durumdayım. Bu anlamda, ben özellikle ‘bağımsız’ değil, ‘deneysel’ sinemacı dedim kendime her zaman...” (Demirtaş, 2011).

<sup>403</sup> Sabri Kalıç hakkında, üyesi olduğu Fantazya ve Bilimkurgu Sanatları Derneği sitesinde şu bilgiler yer almaktadır: “9 Mayıs 1966 tarihinde İzmir’de doğdu. 1986-87 yılları arasında Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde okudu. 1987 yılında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Bölümü’nde film yönetmenliği öğrenimine başlayana

ürettiği “Bolero” olmuştur.<sup>404</sup> Maurice Ravel’in bestesinin soyut-erotik bir uyarlaması olan bu eserinde, bilgisayar teknolojisinin video üzerinde bir

dek polislikten gemiciliğe, turist rehberliğinden mizah yazarlığına kadar o yaşta bir insanın aklına gelebilecek hemen her türlü işe girdi çıktı. Bu dönemdeki çalışmalarıyla tiyatro oyunu yazarlığı ve siyah/beyaz fotoğrafçılık dallarında dört ödül kazandı. Sinema okuluna girdiği yıl yapmaya başladığı “çok kısa” deneysel filmleri ve video-sanat çalışmalarıyla yurt içinde “küçük”, yurt dışında büyük ilgi gördü; bu ürünlerinin sergilenmesi ve work-shop çalışmaları için Yunanistan, Yugoslavya, İtalya, Batı Almanya gibi ülkelere davet edildi. Söz konusu deneysel filmler yıllar sonra 1995 yılında dünyaca ünlü AMERICAN CANYON CINEMA koleksiyonuna kabul edildi...1992 yılında sinema okulundan mezun olunca İstanbul’ a yerleşti ve PLATO’ da Sinan Çetin’ in yönetmen yardımcısı olarak işe başladı. Aynı yıl Hil Yayın tarafından yayımlanan ilk telif kitabı “DENEYSEL SİNEMANINKISA TARİHİ ” o yıl ilk kez verilen “Kültür Bakanlığı Yılın Sinema Kitabı Ödülü”ne değer görüldü. Kitap 2011 itibariyle kendi alanında hâlâ ilk ve tek kitaptır ve otoriteler tarafından “Türkçede yazılan en iyi 20 sinema kitabından biri” olarak gösterilmektedir. Sabri Kalıç 1995 yılında senaryosunu kendisinin yazdığı ve başrollerini Yalçın Dümer ve Billur Kalkavan’la birlikte paylaştığı “GECE YARISI OTOSTOPÇUSU” adlı ilk uzun metraj TV filmini çekti ve o yıl İFSAK Kısa Film Yarışması’nda jüri üyeliği yaptı. 1996 yılında yazdığı “ATEŞE KOŞAN KELEBEKLER – İNGİLİZ KEMAL” adlı TV dizisi senaryosu “Kültür Bakanlığı TV Dizisi Senaryosu Büyük Ödülü”nü Refik Erduran’la paylaştı. 1996 yılında yazdığı “YOĞURTLU SPAGETTİ ” adlı film öyküsüyle “Orhon Murat Arıburnu En İyi Film Öyküsü” ödülünü kazandı. 1992 yılında üniversite mezuniyet tezi olarak yazdığı çalışması “DENEYSEL SİNEMACI KİMLİĞİYLE ANDY WARHOL” 1997 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından kitap olarak yayımlandı. 2000 yılında yapımcılığını TRT 2 televizyonu adına Süreyya Gariboğlu’nun üstlendiği “SABRİ KALİÇ: C.V.” adlı bir video-sanat bandı çekti. 2000 yılında yine senaryosunu kendisinin yazdığı ve başrollerini Ceyda Düvenci, Toprak Sergen, Nilüfer Açıkalın, Hazım Körmükçü, Pelinsu Pir ve Levent Tülek’in paylaştıkları “GECEYARISİHİKÂYESLERİ” adlı üçüncü TV filmini çekti. İlk romanı olan “KENDİNİ PRENS SANAN KURBAĞA” 2000 yılında Stüdyo İmge tarafından yayımlandı. 2005 yılında Hollandalı bir deneysel film kuruluşu olan META-FILM UNDERGROUND Kalıç’ın 1987 yılında çektiği ve 2. Ankara Film Şenliği’nde sergilenen tek karelik “A FASSBINDER LIE” adlı filmi nedeniyle sanatçıyı META-FILM AWARD adlı uluslararası deneysel film ödülüne layık gördü. 2011 yılında Peyami Safa’nın “DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU” adlı romanını İngilizceye çevirdi. Roman New York’ta bulunan The Imprint yayınevi tarafından yayımlanmak üzeredir. Toplam 15 film çeken ve 28 kitabı yayımlanan Sabri Kalıç Türkçe dışında çok iyi İngilizce, az Almanca ve az İtalyanca bilmektedir. Kalıç, 22 Eylül 2012 tarihinde geçirdiği ani kalp krizi sonucu aramızdan ayrıldı.

Yayımlanmış Belli Başlı Eserleri: EVET, AMA BİR LOKOMOTİF BUNU YAPABİLİR Mİ BAKALIM? (W.Allen’dan çeviri – Ayrıntı Yayınları – 1989), ANNIE HALL (W. Allen’dan çeviri – 1991), DENEYSEL SİNEMACI KİMLİĞİYLE: ANDY WARHOL (Yapı Kredi Yayınları – 1992), KENDİNİ PRENS SANAN KURBAĞA (Stüdyo İmge – 2000), EMİNEM: GERÇEK SLIM SHADDY (Stüdyo İmge – 2001), TRAINSPOTTING (I. Welsh’ten çeviri – Stüdyo İmge – 2001), ECSTASY CLUB (D. Rushkoff’tan çeviri – Stüdyo İmge – 2002), ÇİT (M. Mills’ten çeviri – Stüdyo İmge – 2002), SHOW: EMİNEM’İ, HİP-HOP’I VE SOKAKLARI ANLAMA KILAVUZU (Derleme – Stüdyo İmge – 2003), TUPAC SHAKUR – BİR ASİNİN ÖLÜMÜ (Stüdyo İmge – 2004), TIRIVİRİ ŞEYLER (Aykırı Yayınları – 2004), 24: TCU BULGULARI (M. Cerasini’dan çeviri – Stüdyo İmge – 2004), ANNEMSİN SEN BENİM! (Neden Kitap – 2005), BABAMSIN SEN BENİM! (Neden Kitap – 2005), ORTAK KÜLTÜR KAVRAMLARI SÖZLÜĞÜ (3F Yayın – 2005), SYD BARRETT: KENARDAKİ DÂHİ (Stüdyo İmge – 2005), SEAN PENN: HAYATI VE ZAMANLARI (R.T. Kelly’dan çeviri – Stüdyo İmge – 2007), POPUN KRALI: MICHAEL JACKSON (Stüdyo İmge – 2009).” <http://www.fabisad.com/kisi/sabrikalic/28.11.2014>.

<sup>404</sup> Kısa film arşivinde künyesi şu şekilde verilmiştir:

Yönetmen / Director: Sabri Kalıç, Format: video [VHS], renkli, sesli, 1990 / video [VHS], color, sound, 1990

Süre / Duration: 17 dk. / 17 min. Senaryo / Script: Sabri Kalıç, Kurgu / Editing: Sabri Kalıç. Kamera / Cinematography: Turgay Gülay. Müzik / Music: Maurice Ravel. Konu / Synopsis: (... bolero’da vücut hareketlerini stobe efekti ile ağırlaştırıp bunu solarizasyonla birleştirmişti, böylece ortaya sevişme sekansı çıkmıştır – EKŞİ SÖZLÜK)

uygulamasını sağlayan “time base” kurgu ünitesinin sağladığı soyutlama olanaklarını değerlendirirken, “sahte” renkler ve mozaik, solarizasyon gibi video efektler kullanmıştır (Gönüllüeroğlu, 1991: 31). Cinsel eylemin merkezde olduğu bu videoyu, o yıllarda cinselliğin, bugünkünden daha fazla tabu olarak görülmesini yıkmak üzere gerçekleştirmiştir.<sup>405</sup>

1991 yılında, video kamera ve TV ekranı üzerine bir deneme olan “Das Ist Eine Video-Kunst/Bu Bir Video-Sanattır” ve video kamerayla sanat yapmadığını ifade ettiği “Keine Kunst Bitte!/Lütfen Sanat Yapmayınız!” videolarını yapmıştır.<sup>406</sup>

---

A video-art work from the first era of Kılıç. Inspired by and based on “Bolero” by Maurice Ravel and displays weird sexual acts in extreme close-ups. <http://www.kisafilm.com/1998.htm>/28.11.2014.

<sup>405</sup> Tolga Demirtaş (2011) ile yaptığı bir söyleşide bu çalışması ile ilgili şunları söylemiştir:

“T.D. : Bilgi Üniversitesinde bitirme tezi olarak okulda bir porno film çekilmesi gündemi oldukça meşgul eden bir konu olmuştu. Bunu gerçekleştiren öğrenci ise bu filmi “Akademik özgürlüğün sınırlarını görmek” için yaptığını savunmuştu. Aslında bunun bir ilk olmadığını ve 1990 yılında üniversitede öğrenciyken bu tarz bir projeyi sizin de gerçekleştirdiğinizi öğrendik. Sizin bu filmi çekme amacınız neydi ve film gerçekten bir porno filmi miydi?”

S.K. : Benimle ilgili en büyük şehir efsanesi de bu. Benim çektiğim BOLERO iki çıplak insanın sevişmesini gayet güzel soyutlamalarla anlatıyordu, ama elbette “pornografik” filan değildi! O yıllarda cinsellik bugünkünden çok daha büyük bir tabu kabul edildiği için onu yıkmak üzere cinsel eylemi anlatan bir video-art çekmişim, ama çektiğim eser İzmir Fransız Kültür Merkezi’nde gösterilecek ve seyreden yerli-yabancı herkesin beni tebrik ettiği bir sanat eserine dönüşmüştü. Bilgi’deki meselede ise leş gibi kokan bir “popülerlik” vardı ve zaten filmin üzerinden bir ay geçmeden herkesin onu unutması da dediğimi destekledi. Benim 21 önce çektiğim film hâlâ söz konusuyken, “akademik özgürlüğün sınırlarını denedim” tarzı tırıskadan bir bahaneyle ortaya konan ürünün anında unutulup gitmesini “sanatsal adalet” olarak değerlendiriyorum...”

Bir başka gazete haberinde ise şu ifadeler yer verilmiştir: “Son birkaç gündür gündemi bitirme tezi olarak okulda porno film çeken ve bunu “Akademik özgürlüğün sınırlarını görmek” için yaptığını açıklayan üniversite öğrencisi Deniz Ö. meşgul ediyor. Olayın basına yansısıyla birlikte okul yönetimi Bilgi Üniversitesi’nden üç öğretim üyesinin ilişkisini kesti. Ardından da “akademik özgürlüğün sınırları ne?” tartışması aldı yürüdü. Bu tartışmalara Günaydın yazarı Öncel Öziçer de katıldı ve isim vermeden benzer bir projenin kendi okuduğu dönemde Dokuz Eylül Üniversitesi’nde de yaşandığını ancak ne öğrencilerin ne de hocaların konuyu tartışmadığını “özgürdük” diyerek anlattı. Öziçer’in anlattığı olayın kahramanı, o dönemde üniversite öğrencisi olan yönetmen Sabri Kılıç’le konuştuk. Film 1990’da çekilen 17 dakikalık Bolero isimli video sanat filmiydi. Kılıç “Bu bir ödev değildi ama filmin tamamını okul olanaklarıyla çekip montajını da okulda yaptım. Yani projemden hocalarımın haberi vardı ama onlar benim seksi banallikle anlatmayacağımı biliyordu. Filmim İzmir Alman Kültür Merkezi’nde de gösterildi. Ve hocalarım beni tebrik etti” diye konuşuyor. 21 yıl önceki olayın kahramanı yönetmen Sabri Kılıç, “Bugün tartışılan arkadaşım ise o filmi sadece ünlü olmak için yaptığı düşünüyorum. Olan görevden alınan değerli hocalara oldu” diyor. Kılıç, filminin çekiliş öyküsü de hayli ilginç: “O dönem teknik imkanlar kısıtlı olduğu için evimin bir odasını stüdyo haline getirmiştim. Filmde ben ve kız arkadaşım oynadık. Kurduğumuz sette ışıkçı hatta yardımcı olmak ve çekimi görmek için gelenlerle 6-7 kişi olmuştuk ancak kimse çıplaklığa takılmadı. Kız arkadaşım yıllar sonra bile bu filmde yer aldığı için mutlu olduğunu söylüyor.” (“Okulda ilk porno tez”, 07.01.2011).

<sup>406</sup> “Das Ist Eine Video-Kunst/Bu Bir Video-Sanattır” videosunun künyesi şu şekilde verilmiştir:

Yönetmen / Director: Sabri Kılıç. Format: video [VHS] , renkli, sesli, 1991 / video [VHS] , color, sound, 1991. Süre / Duration: 13 dk. / 13 min. Senaryo / Script: -Kurgu / Editing: Sabri Kılıç. Kamera / Cinematography: Sabri Kılıç. Konu / Synopsis: Çalışan bir video kamerayı çalışmayan bir TV ekranına tutarsanız ne olur: bu olur! Film materyalinin ilk icat edildiği günlerde onunla oynayan sinemacılara özenen Kılıç’ın aynı işi bir TV ekranı ve bir VHS kamerayla yapmaya çalışması.



1992 yılında, video sanatı ile ses ve görüntü kullanımı ilişkisine absürt bir bakış getirdiği “Douche Opera/Duş Operası” isimli videosunu görmekteyiz.<sup>407</sup> “Keine Kunst Bitte!/Lütfen Sanat Yapmayınız!” ve “Who Is Gonna Love Me Now/Beni Kim Sevecek Şimdi” videolarında televizyon ışığı üzerine soyutlamalar yapmış ve müzik olarak da kendi sesiyle bestelenen bazı cümleleri kullanmıştır (Gönüllüeroğlu, 1991: 31).

Gülsün Karamustafa<sup>408</sup> resim, yerleştirme, hazır nesne, film ve video gibi çok çeşitli malzemeleri sanat pratiğinde kullanan bir sanatçıdır (Heinrich, 2007: 16).

---

What happens if you hold a video camera to an idle TV screen? Sabri Kılıç imitating the pioneers of experimental film-making who played too much on film medium, doing the same thing on a TV screen with a video camera...

“Keine Kunst Bitte!/Lütfen Sanat Yapmayınız!” videosunun künyesi şu şekilde verilmiştir:

Format: video [VHS] , renkli, sesli, 1991 / video [VHS] , color, sound, 1991. Süre / Duration: 9 dk. / 9 min. Senaryo / Script: -Kurgu / Editing: Sabri Kılıç. Kamera / Cinematography: Sabri Kılıç. Konu / Synopsis: Kılıç video kamerayla “sanat yapmıyor”... / Kılıç “not” making with a video camera...

<http://www.kisafilm.com/1998.htm>/28.11.2014.

<sup>407</sup> Videonun künyesi şu şekilde belirtilmiştir:

Yönetmen / Director: Sabri Kılıç. Format: video [VHS] , renkli, sesli, 1992 / video [VHS] , color, sound, 1992. Süre / Duration: 5 dk. / 5 min. Senaryo / Script: Okan Toker – Sabri Kılıç. Kurgu / Editing: Faik Kartelli – Sabri Kılıç. Kamera / Cinematography: Okan Toker. Müzik / Music: Okan Toker - Sabri Kılıç & “saz arkadaşları” / Okan Toker - Sabri Kılıç & Co.Konu / Synopsis: Güzel Sanatlar fakültesinin bahçesinde a capella müzik yapan bir grup sinema öğrencisi... / A group of film students performing a capella music in the front yard of the school.

<http://www.kisafilm.com/1998.htm>/28.11.2014.

<sup>408</sup> Ressam, film yönetmeni, çağdaş sanatçı. Çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden birisidir; yapıtları pek çok ülkede müzelerin koleksiyonunda yer almaktadır. Türk sinemasına çeşitli yapımlarda sanat yönetmeni olarak hizmet eden Karamustafa; pek çok uluslararası festivalde gösterilen ve ödül alan Benim Sinemalarım adlı filmin yönetmenliğini Füzûzan ile birlikte yapmıştır. Yaşamı 2 Aralık 1946’da Ankara’da dünyaya geldi. Babası, radyo spikeri Hikmet Münir Ebcioğlu’dur. Liseyi Ankara Koleji’nde okudu. Lise yıllarında tanınmış ressamlar Eşref Üren, Turgut Zaim ve Selva Tamkan resim öğretmenleri oldu, onun resim çalışmalarını desteklediler. İlk sergisini 1962’de Ankara Koleji salonlarında açtı. Aynı yıl bir resmi Devlet Resim Sergisi’ne kabul edildi. Liseden sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne girdi. 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinden mezun oldu. Politik olarak aktif bir yaşam süren sanatçı, Akademi’de boykot ve işgal eylemlerinde yer aldı. Akademi işgal eylemi sırasında tanıştığı Sadık Karamustafa ile Ağustos 1970’te evlendi. Aranan birine yataklık etmek suçundan eşi ile birlikte 12 Mart Muhtırasından birkaç gün sonra tutuklandı; eşi iki buçuk yıl, kendisi 6 ay hapis cezası aldı. Hapishane gözlemlerine dayanan resimleri ilk kez "Vadedilmiş Bir Sergi" adlı kişisel sergisinde sergilenmiştir. 1975-1981 yıllarında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu’nda (bugünkü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) öğretim üyeliği yaptı. Eğitimciliğin sanatsal hayatını olumsuz etkileyeceği düşüncesiyle bu görevinden istifa etti. Türkiye’de kırsaldan büyük kentlere, özellikle de İstanbul’a gerçekleşen iç göçün sonucu olarak görsel ve maddi kültürdeki değişimleri yansıtan figürler resmetti. Profesyonel anlamda ilk kişisel sergisini 1978’de İstanbul Taksim Sanat Galerisi’nde açtı. 1980’lerden sonra resimden heykelle bir geçiş yaşadı ve daha sonra kolay, halı ve enstalasyonlar yaptı. İstanbul’da “Günümüz Sanatçıları”, “Yeni Eğilimler”, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” adı altında belirli aralıklarla yenilenen sergilere yapıtlarıyla katıldı. İstanbul, Ankara, İzmir ve Bodrum’da kişisel sergiler açtı. 1984 yılında Atıf Yılmaz yönetmenliğindeki Bir Yudum Sevgi filminde sanat yönetmenliği yaparak sinemaya girdi. Ardından Gecenin Öteki Yüzü adlı televizyon dizisinde sanat

Video söz konusu olduğunda gösterim biçiminin önemli olmasından dolayı video projesi yaptığını belirten sanatçı (Uşar, 2006: 307), bu medya ile üretimine asıl olarak 2000'lerde başlamış olsa da 90'lı yıllarda yerleştirmelerinin bir parçası olarak video ve monitörü kullanmıştır.

1997 tarihli “Kültür/İstanbul’dan Bir Toplumsal Cinsiyet Projesi” içerisinde Huysuz Virgin ve Bülent Ersoy’un televizyon showlarından görüntüler içermektedir. Travesti ve transseksüeller üzerine popüler eğlence programlarına ait üsluba yönelik olan çalışma, travesti ve transseksüellerin gerçek yaşam koşullarının bu programlarda yansıtılmaması ve altkültüre gösterilen bu sözde hoşgörünün izleyiciye mevcut ilişkileri sorgulamaları, üzerine düşünmeleri yerine onaylamaya dayalı bir rahatlama sunmanın ötesine geçilmemesi ile bağlantılıdır (Heinrich, 2007: 24). Gülsün Karamustafa çalışması ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

---

yönetmenliği yaptı. 1990’da Füzuan ile birlikte Benim Sinemalarım adlı filmi yönetti. Bu film ile ulusal festivaller dışında Fransa, Kanada, Mısır, İran, ABD, Japonya, Almanya, Belçika ve Hindistan’da birçok festivale katıldı, ödül aldı. Çalışmalarına çağdaş sanat alanında devam eden Karamustafa, yurtiçi ve dışında birçok kişisel ve karma sergiler açtı; çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden biri oldu. Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde, Boğaziçi Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi’nde, Hannover Uluslararası Kadın Üniversitesi’nde öğretim görevlisi olarak çalıştı. 1990’larda, Türkiye’nin sosyal ve kültürel belleğini yansıtan kişisel hikâyelere yoğunlaştı. 2000’lerin başında ise daha çok İstanbul’un görmezden gelinen topluluklarına odaklandığı videolar ile deneyler yapmaya başladı. Sanatçı yaşamını İstanbul’da sürdürmektedir. Grafiker Ayşe Karamustafa’nın annesidir. <http://www.milliyet.com.tr/gulsun-karamustafa/04.12.2014>.

Kişisel sergileri arasında “Sıradan Bir Aşk”, Rampa, İstanbul (2014); “Vadedilmiş bir Sergi”, SALT Ulus, Ankara (2014), SALT Beyoğlu, SALT Galata, İstanbul (2013); “Mobile Stages”, Salzburger Kunstverein, Salzburg (2008); “Bosphorus 1954”, Kunstmuseum Bonn, Bonn (2008); “Memory of a Square / 2000-2005 Video Works by Gülsün Karamustafa”, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (2006); “Black and White Visions”, Prometeo Gallery, Milano (2006); “PUBLIC/ PRIVATE”, Dunkers Kulturhus, Helsingborg (2006); “Memory of a Square”, Museum Villa Stuck, Münih (2006); “Men Crying presented by Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris”, Galerie Immanence, Paris (2005); “Galata:Genoa (Scavere Finestrini)”, Alberto Peola Gallery, Torino (2004); “Mystic transport, Trellis of My Mind”, Musée d’Art et Histoire, Cenevre (1999) yer almaktadır. Katılmış olduğu karma sergilerden bazıları ise şunlardır; 31. Sao Paulo Bienali (2014); “Art Histories”, Museum der Moderne Salzburg (2014); “Artevida Política”, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2014); 4. Selanik Bienali (2013); 1. Kiev Bienali (2012); 3. Singapur Bienali (2011), 3. Guangzhou Trienali (2008); 11. Kahire Bienali (2008); “The 1980s: A Topology”, Museu Serralves, Porto (2006); “Soleil Noir, Depression und Gesellschaft”, Salzburger Kunstverein, Salzburg (2006); “The Grand Promenade”, National Museum of Contemporary Art – EMST, Atina (2006); “Why Pictures Now”, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viyana (2006); “Projekt Migration”, Kölnischer Kunstverein, Köln (2005); “Centre of Gravity”, Istanbul Modern, İstanbul (2005); “Contour 2. Video Sanat Bienali”, Mechelen (2005); “Ethnic Marketing”, Centre d’Art Contemporain, Cenevre (2004); 1. Sevilla Bienali (2004); “In den Schluchten des Balkans, Kunsthalle Fridericianum”, Kassel (2003); “Blood & Honey”, Sammlung Essl, Viyana (2003); “When Latitudes Become Forms”, Walker Art Center, Minnesota (2003); 8. Havana Bienali (2003); 3. Çetince Bienali (2003); 3. Kwangju Bienali (2000); ile 2., 3. ve 4. Uluslararası İstanbul Bienalleri (1987, 1992, 1995). [http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/gulsun-karamustafa/#works\\_in\\_exhibition\\_371/04.12.2014](http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/gulsun-karamustafa/#works_in_exhibition_371/04.12.2014).

“‘Kültür’, bir şehir projesiydi. Merkez ve periferi meselesine, tekstil işçileri ve illegal emeğe giren, toplumsal meselelere parmak basan bir projeydi. Bir alternatif alan vardı Zürih’te, Shedhalle adı altında. Sergiyi, o alanda gerçekleştirdik. Buradan topladığımız malzemeyi oraya götürüp, workshoplarda devam ettik. Bu proje, sosyal alanda gerçekleştirilen sanatsal pratiğin ürünleriydi. Benim, o dönemde ilgimi çeken bir konu vardı. Bu konu, Ülker Sokak’taki travestilerin ezilmeleri, evlerinden çıkartılmaya çalışılmaları, ciddi işkence haberleri vs., bayağı bir travestilerle ilgili şiddetli ayrımcılıktı. Fakat o dönemde, televizyonda iki program gösteriliyor. Birisi, Bülent Ersoy Show, diğeri, Huysuz Virgin Show. Nereyi açsan bu iki showla burun burunasın ve halk tarafından çok seviliyor. Ortada çelişkili bir durum var. Bu projede bir köşe oluşturdum. O köşede, İstanbul’un eşcinsellik ve travestilik tarihçesine yönelik belgeler yer alıyordu. Bir de güncel basından, travesti ve transseksüellerle ilgili, işkence ve yargılamalara ilişkin gazete haberleri vardı. Hepsi gayet tarafsız bir biçimde sergilendi. Bir de, Bülent Ersoy’un 1980 darbesinde, Kenan Evren’in onu hapse attırduğu dönemlerle ilgili dokümanları sergiliyordum. Bu iki programın televizyon kayıtları da aynı alanda iki monitörde, sürekli geçiyordu. Dolayısıyla, oraya gelen kişi, bir anlamda, hem geçmişle hem bugünle hem şu anda yüceltilen değerlerin geçmişteki durumuyla yüzyüze geliyordu. Yani, düşündürücü bir işti. Bu yöntem, çağdaş sanatta uzun süre çok kullanıldı. Dediğin gibi, ciddi bir televizyon eleştirisi vardı. Güncel değerlerin çarpıtılmasıyla ilgili bir eleştiri var.” (Uşar, 2006: 312-313).

Görüldüğü üzere çalışma, dönemin travesti ve transseksüellerine uygulanan şiddeti gözler önüne sererken (bu yönüyle Kutluğ Ataman’ın “Peruk Takan Kadınlar” video yerleştirmesi ile yakınlığı olan), televizyonlarda bunun gösterilmemesi üzerinden Türkiye toplumsal yapısının karşıtlık ve çelişkileri üzerine olmasının yanında, televizyona yönelik eleştiriye birarada sergilemektedir.

Sanatçının Oryantalizm ve kadınların temsil edilişi üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarının (“Oryantal Fantaziler İçin Pekiştirme Serileri” ve “Fragmanları/Fragmanlamak”) izleğinde yer alan 1999 tarihli “-Dışardan-/From

Outside-“ isimli çalışması, hamam görüntülerinin (hizmetkârları ile çevrelenmiş, çıplak olarak banyo yapan kadın imgeleriyle cennetvari sahneleri içeren) yer aldığı Oryantalist tabloların renkli fotokopilerinin yanı sıra Osmanlı sarayının görüntülerine eşlik eden Leyla (Saz) Hanımefendi’nin hatıralarından derlenmiş olan bir hikâyeyi anlatan videoyu içermektedir (Heinrich, 2007: 80-86). Gülsün Karamustafa bu çalışmasıyla ilgili olarak şunları söylemiştir:

“Oryantalizm, çok uzun süredir üzerine düşündüğüm bir konuydu<sup>409</sup>. İşin ilginç yanı, oryantalist resme, kötü resim diye bakmadım hiç. Çok sevdiğim resimler var içlerinde. Ama batının doğuya bakış açısının vurgulandığı nokta beni ilgilendiriyor. Batı nereden, nasıl ve ne amaçla bakıyor? Bu bağlamda, bir seri iş yaptım. 1998 ve 2000 yılları arasında yaptığım işlerde, oryantalist resmi ele aldım. Onu ayrıştırdım, karelere böldüm, bir araya getirdim, yan yana getirdim, içindeki vurguları şiddetlendirerek bir takım işler yaptım. Daha güçlü hale getirdim. Edward Said’in, batının doğuyu parçalara ayırarak, fragmente ederek değerlendirmesi fikrinden yola çıkarak, ben de, batının oryantalist resimlerini fragmente ettim. Bu fragmanları bir araya getirdiğimde, batılı erkek bakışının nereye odaklandığı daha iyi ortaya çıktı. Gerçek harem mekânında, bir harem hikâyesi anlatarak, resimlerin arasına yerleştirdim. Bir dönem bunun gibi fikirlerle oynadım.” (Uşar, 2006: 313-314).

Ömer Ali Kazma<sup>410</sup> ilk üretimlerini 90’larda gerçekleştirmiş olan sanatçılardandır. Emre Baykal’a (2015: 8) göre:

---

<sup>409</sup> Sanatçı Oryantalizme olan ilgisi ile ilgili olarak şunlar aktarmaktadır: “Ben Oryantalizm üzerinde sanat eğitimimi aldığım yıllarda düşünmeye başlamıştım. Biraz önce bahsettiğim Osmanlı Oryantalist Ressam Osman Hamdi, eğitim aldığım kurumun kurucusu, ayrıca kendimi içinde bulduğum yıllarda aynı kurumda uyguladığı katı kuralcı modernizm, (itiraf etmeliyim ki modernizmle aram hiç bir zaman iyi olmadı) ve modernizmin yasakları. Figür en büyük düşman, betimleme illüstatif olmaya götüren en büyük tuzak; ki o dönemde illüstratif olmak bir ressam için ölümcüldür; bu kurallara uymazsan yok olursun. Bunun yanı sıra beni sonsuz cezbeden bir figür dünyası var sanat tarihinin. Belki Oryantalist resim de bu ihtiyacımı besliyor.” (Kosova, 2001(a): 38).

<sup>410</sup> Sanatçının biyografisi ile ilgili şu bilgiler verilmektedir: “1971 yılında İstanbul’da doğan video sanatçısı Ali Kazma, 1993’te ABD’de lisans eğitimini tamamladı. Londra’da kısa bir süre fotoğraf eğitimi aldıktan sonra 1995 yılında film eğitimi almak için tekrar ABD’ye döndü. New York’taki New School Üniversitesi’nde yüksek lisans eğitimini tamamlarken aynı zamanda öğretim elemanı olarak da görev yaptı. 2001 yılında UNESCO tarafından verilen Sanat Destek Ödülü’ne layık görülen Kazma, 2005 yılından bu yana üzerinde çalıştığı ‘Engellemeler’ serisiyle 2010 yılında medya sanatı alanında North Rhine-Westphalia Sanat Vakfı tarafından Nam June Paik Ödülü’nü kazandı. Videolarında

“Ali Kazma, işlerinin üretim zamanında yalnız olmayı seven bir sanatçı. Yapıtın kendisini olduğu kadar, üretim sürecini de gereksiz her tür fazlalıktan korumak için sanatsal üretiminin başlangıcından bu yana, birkaç istisna dışında, çekim yaptığı mekânlara kamerasıyla tek başına girmeyi tercih etti. Kamerasını yönelttiği mekân ve kişilerle çalışırken kendi fiziksel varlığını mümkün olduğunca devre dışı bırakmayı, izleyiciyle onlar arasında müdahalesiz, birebir bir ilişki kurmayı prensip edindi.”

Sanatçı, “Razor of Tebriz” (1997, 9 dakika) ve “Nuclear Family” (1998, 7 dakika) 16 mm. filmlerinin bu yıllarda bitirme projesine ek olarak “Non” (1999, 5 dakika) ve “Rhythm a la Tuca” (1999, 4 dakika) videolarını çekmiştir.

“Rhythm a la Turca” videosunda iki adam arasındaki gerilimli ve iletişim eksikliği olan bir diyalog görülmektedir (Kosava, 2001(b): 145). “Türk dilinde ‘de’ ve ‘ne’ kelimeleri kullanılarak o kadar çok şey yaratabilirsin ki...Örneğin, ‘Ne nenene nene de, ne dedene dede de’. Bu absürd bir şey. Türk dilinde çok kullanılan dilin tekrarını ben de videoda kullandım. Bu yüzden Ritm alaturka” ismini verdiğini belirttiği video ile ilgili olarak Ali Kazma şunları söylemiştir:

---

insanın varoluşunun farklı ritim ve halleri ile bunların güncel durumlarla ilişkilerini araştıran sanatçının çalışmalarının sergilendiği kurumlar ve etkinlikler arasında İstanbul Bienali (2001, 2007, 2011), Tokyo Opera City (2001), Platform Garanti ve İstanbul Modern (2004), 9. Havana Bienali (2006), San Francisco Art Institute (2006), Lyon Bienali (2007), Sao Paulo Bienali (2012) ve Venedik Bienali Türkiye Pavyonu (2013) yer alıyor. Kazma, 2000 yılından bu yana İstanbul’da yaşıyor.” Ali Kazma (2015), zamancı/timemaker (Ed. İlkay Balıç), İstanbul: ARTER, s. 191.

Ayrıca Ali Kazma, 2000’de İstanbul’a döndüğünde ve iki ortakla birlikte kendi prodüksiyon şirketi ‘nnaCo’yu kurmuştur. ‘nnaCo’, pek çok kısa film ve reklam projesine imza atan sanatçı, Bilgi Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü’nde dersler vermiştir.

**YÖNETMENLİĞİNİ YAPTIĞI BELGESEL FİLMLER** Eski Açık Sarı Desene - 2002 / 2003  
**YÖNETMENLİĞİNİ YAPTIĞI KISA FİLMLER** Razor of Tebriz - 1997 / 16mm film, 9’Uluslararası Sürrealist Film Festivali, ABD, Başarı Ödülü, 1998 Karışık Mesajlar, Şeref Mansiyonu; 1998 Nuclear Family - 1998 / 16mm film, 7’New Haven Film Festivali, ABD, 1999 New School Film Festivali, Bryan Youngson Ödülü, Kodak Ödülü. 1999 New York Sanat Akademisi, özel gösterim; Non - 1999 / dijital video, 5’; Rhythm a la Turca - 1999 / dijital video, 4’, New Haven Film Festivali, ABD. 2000Darklight Dijital Film Festivali, Dublin, İrlanda. 2000 Genç Sanat, Ankara, 2000 New York Sanat Akademisi, özel gösterim; Plus The Fly - 2000 / dijital video, 7’; Ape Types - 2000 / dijital video, 3’; Narcissus - 2000 / dijital video, 3’; Rains - 2000 / dijital video, 2’; Has Had It - 2000 / dijital video, 4’; What’s Up - 2001 / dijital video, 2’, Valensiya Bienali, İspanya, 2001 Çukurova Üniversitesi Modern Sanat Etkinliği, Adana. 2001Mimar Sinan Üniversitesi özel gösterim; Mr Loading - 2001 / dijital video, 2’. <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/omeralikazma.html>/04.12.2014.

“Ne kadar çok konuşursan konuş, dil bir noktada anlamını yitiriyor. Bir laf vardır; Ayı gösteren parmakla ayı karıştırmayın. Dilin ay gibi algılanması, gerçekle birebir örtüşüyor gibi algılanması yanlış. Dil, gerçeği anlamsız hale getirebiliyor. Birbirlerini anlamayan, dili kullanarak birbirini ezmeye çalışan egoları ön plana çıkmış iki insan var orada.”(Öge, 2001).

Başta kadınlara yönelik olmak üzere şiddeti, sanat tarihi, müzeler, piyasa gibi olguları oluşturan sistemleri, cinsiyet rollerini tersyüz ederek eleştirdiği işlerinin yanı sıra genelev, hamam, akıl hastanesi ve müze gibi 'tanımlı' mekânlarda gerçekleştirdiği performanslarıyla tanınan (Antmen, 2005) <sup>411</sup>, 12 Eylül dönemini öğrenci olarak geçirip <sup>412</sup> sanatla ilgili üretimlerine bu dönemde başlayan, 1990'ların başından bu yana, patriyarkal toplum yapısındaki yerleşik değerleri, normları ve kuralları sorgulayan bir feminist sanatçı olarak Şükran Moral <sup>413</sup> ilkin sanat yazarlığı yapmış, 1990 – 1992 yılları arasında Minimalist tarzda işler üretmiş, 1994'ten bu yana kendisini daha iyi ifade edebildiğini düşündüğü performans videosu/video performanslar ve enstalasyonlar ile sergilemeler gerçekleştirmeye başlamıştır (Arapoğlu, 2010(a): 35).

<sup>411</sup> Kendi kişisel internet sayfasında işlerinde kadınların toplumsal konumuna, kadınlara ve temsil edilmeyen ötekilere yönelik şiddete karşı eleştiriler getirdiğini belirtmiştir. <http://www.sukranmoral.com/pages/bio/index.html/05.12.2014>.

<sup>412</sup> Sanatçı 12 Eylül dönemi ile ilgili olarak şunları söylemektedir: “Dile getirmek, tartışmaya açmak, sarsmak, öfkelenmek ( ki bazen bu öfkeler aşırı olabiliyor), beni çok ilgilendiriyor. Okul yıllarımı bana sordun, ama 80’li yıllara dönersem, darbe altında çalışan bir öğrenciydim ben. O darbelerden sağ çıkmak mucizeydi veya aklını yitirmemek... O yıllarda da sanatla uğraşıyordum, özellikle şiirler yazdım yayınlandı o yıllarda, sanat üstüne yazılar yazdım, sinema tutkunuydum. O yıllara girmesem iyi olur, uzun ve acılı. Sadece benle ilgili değil hepimiz öyleydik.” (Köylü, 14.09.2012).

<sup>413</sup> Emin Çetin sanatçının performansları ile ilgili olarak şunları söylemektedir: “Şükran’la telefonda konuşurken kendisine şunları söyledim. ‘Senin yaptığın işler hakkında genel bir kanaat sahibi olsam da yetişme koşulları nedeniyle yaptığın işleri başından sonuna kadar izlemekte güçlük çekerim. Oysa hakiki bir performans, yalnızca yıpranmış kuralları, çürümüş ahlaki formları darmadağın etmekle kalmaz; kendisine ait şartların belirlediği hayatta yeni duvarlar ve değiştirdiklerinin yerini alan koşullara paralel ahlaki değerleri de kabul ettirmeyi başarır. Yeni sınırlar yaratarak sen bunu yapıyorsun. Olayın nosyonu, ifşa ettiğin sınırların mefhumu, bizi sarstığı gibi çok kişiyi de rahatsız etmeden bu çarpıklıklar tartışmaya açılmaz. Ahlak, gerçekle değil, toplumsal ben’in şizoid hakikatiyle kurulan bir temas olduğunda, mutabık kalınacak demokratik uzlaşma imkansızlaşır! Sana duyulan abartılmış tepkide parantezde tutulan neden budur!’ Kim ne derse desin, son tahlilde 'akıl', kendi yaptığı yasaların boyunduruğu altına girmeye mecburdur. Şükran aslında hiçbir şey yapmıyor; sadece normları yaratan garip iktidarımızı tüm patavatsızlığıyla rencide ederek dünyanın ufuk çizgisine bakıyor ve tarihin gidişatına uygun eşitlik taleplerini dile getiriyor. Kadın cinayetlerinden, çocuk gelinlere; değişmek, değişebilmek, değiştirebilmek için daha çok morale ihtiyacımız var!” (Çetin, 01.11.2014).

1997 yılında 5. İstanbul Bienali'nde sergilediği video performansı “Sanat Tarihi’ne Güvenmeyiz: Gözün Öyküsü” için Daniele Cassandro (1997: 154) şu yorumları yapmıştır:

“Şükran Moral, bir müze odasında jinekolojik bir muayene koltuğunda yerini almak suretiyle, sanatçı olarak kendi ‘başka’lığını bütün öteki kadınların tarihsel ve varoluşsal başkalıklarıyla eşleştiriyor. Performansçı kendi vücudunu hem araç hem de sanat eseri olarak kullanıyor; işte önümüzde, savunmasız, sanat kalabalığının öldürücü ve profesyonel bakışlarına sunulmuş durumda. Şükran Moral’ın video yerleştirmesiyle amaçladığı, müstehcen bakışın felce uğratılmasıdır; böylesi bir teşhirin sessizliği, frijidliliği ve çok kaba ayan-beyanlılığı, sadist imgeleme acı bir fren yaptırır. Tüm bu yerleştirmenin kavramsal çekirdeği, benim görüşüme göre, şu: Moral, sinsice gözlemek, keşfetmek, örtüleri soymak-sıyırmak ve anlamak isteyenlere ‘her şeyi’, hem de ‘hemen’ gösteriyor.”

Bienalde yer alan bir diğer çalışması, performans ve video yerleştirmesi olan “Speculum and İstanbul” olmuştur. Çalışma ile ilgili olarak sanatçı şunları söylemiştir:

“1997 İstanbul Bienali’nde ‘İSTANBUL & SPECULUM’ isimli video enstalasyon’um da jinekoloji masası<sup>414</sup> üstünde bacaklarımın arasında vajinamda İstanbul’u göstermişim. İstanbul’un o an gösterilmeyen yüzünü. Çünkü yerin altı olduğu için. Hamam, Bordello, akıl hastanesi, kadınlar koğuşu! Hapishane gibi. Hapishaneyi de istedim ama izin alamadım, Morg... Sanat tarihindeki kadını ele almaya da bir başkaldırıydı. Sanat tarihindeki kadınlara bakın hep poz vermişler erkek ressamı. Burada poz veren biri yok. Seyirciye kafa tutan onun voyeur yanıyla dalga geçen bir duruş. Buyurun İstanbul’a bir kadının vajinasından bakın. Doğumu, yaşamı simgeleyen bir duruş. Can damarına basmak gibi bir şey bu. Nedeni o olabilir mi? Veya

<sup>414</sup> Sanatçı jinekoloji masası kullanışı ile ilgili şunları söylemektedir: “Jinekoloji masası işimin çıkışını yazarsam bir roman olur. Jinekoloji masasını bir obje olarak ilk kez sanat tarihinde ben kullandım, çok bilinçli olarak. İtalya’da bile bu işime hep irkilerek bakıldı. Bu işimi kabul etmek demek onu savunabilecek aykırılığa, karşı duruşa ve rahatsızlığa sahip olmak demek. Anti konformist bir işi savunan anti konformist kuramcılar yoktu. O nedenle daha yeni takdir alıyorum.” (Tükenmez, 2010).

üstün sanatı sadece erkekler yaptı şu ana kadar, kadın eleştiremez, ön yargısını yoksa ne? Bütün bu ön yargılar beni daha da öfkeliyor, sadece bu.” (Köylü, 2012).

1997’deki “Bordello” (Genelev) sanatçının, Yüksek Kaldırım’da bir genelevde gerçekleştirdiği bir performanstır. Fahişeliğin de bir performans olduğunu gösteren (Taş, 2012: 90) Moral, bir gün süren performansında genelev kapısına “çağdaş sanat müzesi” yazmıştır. Elinde de “satılık” (for sale) yazan bir kağıdı tutan sanatçı, “müze” ve “sanatçı” kavramlarını, “genelev” ve “fahişe”<sup>415</sup> kavramları üzerinden eleştirmekte, sadece kadının bir metaya dönüşmesini değil, sanat ve sanatçının da bu şekilde görülmesine dikkat çekmiştir (Uzun, 2009). Moral bu performansı ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“Genelev’deki işim aslında Türkiye’nin otoportresi diyebiliriz. Orada yaşanan dram bizim gibi erkek egemen güce tapan, o güçle iktidarını yürüten ikiyüzlü bir duruşun aynası. İşlerimdeki seyircinin konumu çok önemli. İzleyici pasif değil asla, duygusal ve düşünsel olarak çok aktif. Görmek istemediği gerçeğin karşısına getirilmiş ve orada gözgöze gelmek istemeyen bir seyirci tabii ki bu işi yapan sanatçıya öfkeleniyor. Toplum kendi marjinalliğini görmek istemiyor, çocuksu bir inatla buna karşı çıkarak sanki o gerçeği yok edebileceğini sanıyor. Buradaki karşı durma, tabu yıkma yine izleyici ile mümkün. Tabuların karnına jilet vurmaktır önemli olan, tabuları yıkmak direnmenin ve saldırmanın en etkileyici yolu bence. Toplum için skandal bir kadının orada çalışması, bir adamın seks satın alması değil bir sanatçının bunun deşifre etmesi. Ve deşifre ederken de yine toplumun kendini merkez alması. ‘Genelev bir MOMA’dır’<sup>416</sup> demiştim. Yani dünyanın en büyük

---

<sup>415</sup> Bir röportajında da şu açıklamayı yapmıştır: “Ben Karadeniz’in küçük bir kasabasında doğdum. Orada kız çocukları tehdit altında yaşıyorlar. 'Başını kapat' diye sürekli ısrar ettiler. Şunu yapma, bunu yapma! Bu çok ağır bir şey! Fahişeliğin nedeni de kadının ekonomik ve kültürel aşağılanmasından dolaydır. O nedenle geneleve girmek ve buradaki insanların gerçek yüzünü herkese göstermek istedim. Ve de yaptım. 'Galerilerde sanat eseri satılıyor, burada da kadın vücudu' diyerek genelevi bir müzeye çevirdim. Bir genç geldi o performans sırasında ve bana 'Sen trans mısın?' dedi. 'Evet' dedim. İçeri girip kamerayı görünce anladı durumu ve bağırılmaya başladı. Orada büyük bir tehlike atlattık.” (Öktener, 05.05.2012).

<sup>416</sup> Sanatçının NEW York City’deki Museum of Modern Art (MOMA) ile bu performansı arasında kurduğu bir diğer ilişki de şu sözlerinde görülmektedir: “Ben bu videoyu çekmek için geneleve gittiğimde orada işleri yürüten adama sanatçı özgeçmişimi götürdüm. Sanki hayat kadınlarını



çağdaş müzelerinden biri. Sanat dünyasına da vurmadan edemedim tabii ki.”  
(Özbek, 2013).<sup>417</sup>

Kürtajdan anneliğe, bekaretten özgür kadına, iffetli olmaktan fahişeliğe kadar çeşitli konularda cesur cümleler kuran Şürkan Moral’ın (Dolmacı, 2011) burada bahsi geçen çalışmaları, Fırat Arapoğlu’na (2010(a)) göre sanat tarihindeki yerini şu şekilde almıştır:

“1997’de bir morgda yaptığı çekimleri Roma’da sergileyen Moral, ölüm temasını ele alırken, müze çekimleri ile morg görüntüleri arasında bir ilişki kurmuştu. 1997’deki “Hamam” videosunda Galatasaray Erkekler Hamamı’na giren sanatçı<sup>418</sup>, hem Ingres vb. sanatsal temsillerdeki oryantalize bakışı hem

---

pazarlayan bir adamla değil de MoMA’nın sergiler direktörüyle görüşmeye gidiyordum gibi.”  
(Kaos GL, 26.07.2012).

<sup>417</sup> Bir başka röportajında ise şunları belirtmiştir: “Bu video çalışmam İtalyan sinemasına özgü yeni gerçekçi dile çok yakın. Kadının meta olarak satılması, genelevi bir Modern Sanat Müzesi yerine koymak kara mizah. Ama diğer yanda içinde evrensel kodlar barındıran bir çalışma. Genelev daima ilgi çeken bir konu. Caza, tangoya ilham veren bir boyutu da var. İstanbul’un çağdaş sanatın en moda şehirlerinden birinde olması Bordello’ya ilgiyi arttırıyor kanımca. Sanatla ilgili herkes buraya gelmek istiyor.” (Benmayor, 25.09.2012).

<sup>418</sup> Bu işi ile ilgili olarak kendisiyle yapılan röportajda şunları söylemiştir: “-Bütün bu işlerde çok acayip tepkiler aldığımızdan da eminim. Hamam performansında kameramanınız ortamın gerilimine dayanamayıp bayılmış. Merak ediyorum, siz nasıl kaldırabildiniz bu gerilimi? -1997’de henüz bu kadar ileri değildi çağdaş sanat Türkiye’de. O nedenle oradaki tavrım önemliydi. Hamamın içinde tellaklar vardı...- Önceden bir görüşme yapıp da mı girdiniz? -Hayır, hiç bir ön görüşme olmadı.- Sizi orada gördüklerinde ilk tepkileri ne oldu? -Ben sana sanatı gösteririm diye düşündüler. Bu Türk kıızı olamaz, orospudur bunlar dediler. (gülüşmeler) -Saldırganca bir tutumla karşılaştınız mı, psikolojik veya fiziksel? -Hiç! Sadece büyük bir soğukluk vardı. -Herhalde donup kaldılar, ne yapacaklarını bilemediler. Onlar için de sarsıcı bir deneyim. (gülüşmeler) -Aslında bu işin aktüalite yanı ama bu işin sanatsal yanı o değil. Bu işin sanatsal yanı değişik şekerim. O ana kadar dünya çağdaş sanatında hiç bir çağdaş sanatçı, gerçek anlamda kimse bunun aslını göstermedi. Videoyu alıp içeriye girip orada nihayet ne olduğunu bütün dünyaya gösterdim. O ilk oldu. Zaten ondan sonra bir sürü beni taklit eden kişi oldu. Genelde benim işlerim taklit edilir. Benim özelliğim budur. Hani eskiden Türk sanatçıları Batıyı taklit ederdi ya, şimdi artık Batı sanatçıları Türk sanatçılarını takip ediyor. Çünkü Batı artık hep aynı kısır döngüde, kendini tekrar ediyor. Hâlbuki biz yeniyiz, her şeyimiz yeni. Yalnız bizim meselemiz, yeniliklerimizi kurumlaştıramamak. Onlar bizden alıyorlar, sanki kendileri yapmış gibi kurumlaştırırlar. Bütün mesele bu! İşte bizim geri kalmışlığımız da burada başlıyor. Ama şimdi bizde de değişiklikler var. Küratörlerimiz, sanat tarihçilerimiz, ‘Hayır, efendim’ diyorlar. Mesela çoğu yazdı, ‘Kusura bakmayın Şükran Moral bunu sizden önce yaptı’ diye ve ayrıca savunuyorlar. Eskiden o savunma bilinci de gücü de yoktu.” (Uzun, 2009).

Bu durumla ilgili ayrıca şu açıklamayı da yapmıştır: “1997 dünya çağdaş sanatında da hiç o ana kadar akla gelmeyen bir şeyi ortaya koydum: Hamam’a girmek, erkekler hamamına ve orada olan biteni sanatsal bir dille göstermek. Bir sene sonra bir sürü sanatçı bu işimi taklit etti ve yaptı. Flash Art dergisinde de bu konuya yer verdiler. Taklit edildiğimi, övünmek için söyleyemiyorum, nedeni şu: iktidar kimdeyse o kendi doğrusunu gösteriyor, araştırmadan yalanlarla veya sana kabul ettiriyor, ekonomik gücüyle. Bizim sanatçılarımız da Avrupalı sanatçıların esin kaynağı olabiliyor, çalıntı demiyorum kibar olmak için. Küçük ayrıntılar da sanat tarihini, tarihi genelleştirmek hem yanlış hem çok cahilce. Kitlelerin değeri, derken küçük kızını sadece ekonomik bir kazanç gibi görerek satan bir

de Doğunun içerisinde barındırdığı erkeksi yapıyı tersyüz etmişti. Bordello, Hamam ve Morg videoları (1997), Rosa Martinez'in küratörlüğündeki 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde "Speculum" enstalasyonunda değerlendirilmiştir. 1996'da "Storia dell'Ochio" (Gözün Tarihi) çalışmasında ilk olarak jinekoloji masasını kullanan sanatçı, Speculum'da ise bacaklarının arasına monitörü alarak, bir nevi "vajinayı" konuşurmaktadır.<sup>419</sup> Moral, toplumun marjinalliklerine işlerken her birine eşit mesafede yaklaşmaktadır. Bu da sanatçıyı, toplumdan ayrı bir "estetik bakış" olduğunu, kendisi dışında bir şeye referans vermeyen sanat olduğunu iddia eden modernist tavırdan ayırmaktadır. Tüm yaşantılardan/yaşananlardan ve toplumsal olgulardan muaf bir üst-söylemsel estetik kriter olamaz, eğer var olduğu iddia ediliyorsa, o zaman kadınların, altsınıfların ya da altkültürlerin beğenilerinden ayrı bir totaliter normlar, değerler sistemi inşa edilmiştir ya da yürürlüktedir. Sanatçı, bu üst-söylemselliği yıkma ediminde, akıl hastalarını da görünür kılmıştır. 1997'de Bakırköy Akıl Hastanesi Kadınlar Koğuşu'nda "camera verite" bir çekim yapan Moral, daha sonra bu eylemden geliştirdiği "Acı" performansını 1999'da gerçekleştirmiştir."

Aydan Murtezaoğlu<sup>420</sup>, 1999 yılına ait "İsimsiz" adlı fotoğrafını, video olarak yeniden gerçekleştirmiştir. Fotoğrafta, bankta oturmuş arkasından görünen ve karşısında yer alan ekseni kaymış/çarpık kent manzarasına ve denize, başını sola eğmiş şekilde bakan bir kız, bankın arka kısmında yerde yatmakta olan köpek yer almaktadır. Vasıf Kortun (2014(e): 267), fotoğrafı şu şekilde yorumlamaktadır:

---

toplumun değerini niye altüst etmeyeyim?" (Köylü, 2012).

<sup>419</sup> "Ben bu jinekoloji masasını ilk kez 1996 yılında kullandım. Kimse bunu bu şekilde bilinçli kullanmadı. O yıllarda daha yeni yeni kadınların doğumu filme çekiliyordu. Ama sadece kadın doğumu çekiliyordu. Ama bu bir iş haline getirilmemişti, ön plana çıkarılmamıştı." diyen sanatçı, işin ortaya çıkışı ile ilgili şunu söylemektedir; "Genelde benim işlerimin çoğu kendi deneyimlerimden yola çıkar zaten. Jinekoloji muayenesine gittiğimde de nefret ettiğim için orada aklıma geldi. Ayrıca doğumu anlatmak ve orada vajinayı konuşurmak: orada konuşan, bir vajina." (Uzun, 2009).

<sup>420</sup> "1961'de İstanbul'da doğdu. Notre Dame de Sion Lisesi'ni bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi'nde Ekonomi öğrenimi gördü. Daha sonra Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde lisansüstü eğitimini tamamladı. Yurtiçi ve yurtdışında çeşitli sergiler açan sanatçı 52. Uluslararası Venedik Bienali'nde Türkiye'yi temsil etmiştir. Aile ve okul ortamında eğitim biçimleri ve sosyal ilişkiler üzerinde, ayrıca bu ortamların dışına çıkıldığında yaşanan güvensizlik olgusuna değinen yapıtlar üretmektedir." [http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Aydan-Murtezaoglu-Ozgecmis&a\\_id=674&t=2898](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Aydan-Murtezaoglu-Ozgecmis&a_id=674&t=2898)/05.12.2014.

“Fotoğrafta, arkadan mütevazı bir şekilde saçları bağlı, edepli bir biçimde bankta oturan bir kadın görünüyor. Kadın başını hafifçe sola eğmiş. Boğazın Marmara’ya açılışına yakın bir yerde, Asya yakasından Avrupa’ya bakıyoruz. Karşı kıyı iyice yakına gelmiş, boğaz daralmış ve şehir kadınının bakışı doğrultusunda sola yatmış. Yıllardır Türkiye’de sağın hükmü var; bu çivisi çıkmış bir dünyayı mı düzeltiyor, yoksa başını eğerek dünyayı düz görmeye çalışan bir çocuğun yanılması içinde miyiz? Yoksa bu sola kaydırma, görüntüdeki kadının isteğiyle mi oluyor? Öncelikli olan nedir? Hayatı yeniden insani bir rotaya oturtmak mı, yoksa bu şaşmış rotayı olumlamak mı? Bankın altında ise bir köpek yatıyor. Köpek, ne kadından ne de karşı kıyının kantarı kaçmış terazi gibi yatmasından şikâyetçi gibi görünüyor; o bir yerçekimi efendisi.”<sup>421</sup>

Durağan bir kare olmasına rağmen yine de içinde bir hareket hissedilen bu fotoğrafı sanatçı, videonun olanakları ile hareketli olarak yeniden yorumlamıştır. Videoda, deniz ve trafik akış halinde, kızın saçı da hafifçe dalgalanmaktadır. Köpek ise yer yer izleyiciye bakmakta ve etrafta dolanmaktadır (Aktaran: Uşar, 2006: 124). Ayrıca Erden Kosava (2009: 89), çalışma ile ilgili şu yorumda bulunmaktadır:

---

<sup>421</sup> Bu fotoğrafla ilgili olarak Erden Kosova şunları söylemektedir: “Aydan’ın ilk olarak 6. Uluslararası İstanbul Bienali’nde göstermiş olduğu başlıksız fotoğraf çalışmasında, bir kadının, İstanbul’un tarihi yarımadası olduğunu düşündürten (ama zihinlerde tam da o mevkiye oturmayan) bir konumda rıhtım kenarında durduğunu, oturduğu banktan Pera’ya doğru baktığını görüyoruz. Galata’nın belleğimize kazınmış, alışıldık görüntüsü bütün manzaranın sola devrilmişliğiyle izleyicinin algısında yabancılaştırıcı bir etki yaratıyor. Bu devrilme halinde aslında bankta oturan kadının kafasını sola yatırmasıyla alakalı olduğu ve hatta onun zihninde gerçekleştiği çıkarsamasında bulunuyor izleyici. İşin aktarılabilir aritmetiği belki burada bitiyor. İmgenin pek de tariflenebilir olmayan çarpıcılığını bir adım aşmış bir anlam çizgisi aramaya başladığımızda kendi öznelliğimizle şekillenen yorumlara ulaşabiliyoruz ancak. Siyasi yelpazenin halen klasik dizilimden bahsetmeyi mümkün kıldığı o günlerde kimi yorumcular (Vasıf Kortun ve onu takiben kimi sunumlarda ben) parlamentosu tamamen soldan arınmış, büsbütün sağa kaymış bir memleket manzarası karşısında kişisel ölçekte gerçekleştirilen başı yana eğme jestinin (ya da sanatçının kullandığı yöntemlerle bir özdeşlik kurulduğunda basit bir photoshop müdahalesinin) simgesel düzlemde siyasi iklimi sola yatırma niyetiyle ilgisini kurmuştu. Öte yandan, 1999 Ağustos’undaki depremin sadece bir ay sonrasında izleyiciye sunulmuş olması, çalışmanın deprem ve yıkım ile ilişkilendirilmesi sonucunu da doğurmuştu. İmgeyi sanatçının yaratım sürecindeki motivasyonlarından uzaklaştıran bu tür yorumlar kurdukları dolayısıyla olası anlam ufuklarını genişletiyorlar kuşkusuz, ama tek başına çalışmayı şeffaflaştırarak, okunabilir kılacak, metinselliğe indirgeyecek bir güce sahip olamıyorlar. Bir şeyler sürekli elden kaçıyor, eksik kaçıyor ya da fazla veriyor. Yine de bu kaygan zemin üzerinde, Aydan ile çalışma üzerine konuşmuş olmanın konforuyla: sanatçının babasının ticaret dünyasının giderek ahlaki anlamda yozlaşan yapısı nedeniyle iş hayatından erken bir dönemde çekilmesinin sonradan yarattığı ciddi ekonomik problemlerin, aile yaşamındaki sarsıntıların, oryantasyon kaybının (bu anlamda fotoğrafın, ‘denge’ kavramını öne çıkaran daha önce bahsettiğimiz çalışmalar ile ilişkisini kurabiliriz), ev mefhumunun ve yerleşiklik duygusunun sarsılmış olmasının işi anlamlandırmakta kullanılabilecek anahtarlardan biri olduğunu belirtebiliyorum burada.” (Kosova, 2009: 88-89).

“Aydan’ın 1994 yılında açtığı ‘Tur/Tour’ isimli kişisel serginin ertesinde, sanatçı olarak kendi kurduğu otoriteyi sorgulama sürecini hatırlatır biçimde bu fotoğraflık çalışma da sanatçıda belli bir rahatsızlık yaratmış. Koca bir toprak parçasını oturduğu yerden yana devirebilme fikrinin içerdiği kararlılık ve gücü göreceleştirmek için Aydan, fotoğraflık kompozisyonu daha sonra bir video çalışmasında yeniden değerlendirmişti. Orjinalindeki fotoğrafta, uyukladığı yerde olan bitene kayıtsız duran kopek figürü, çalışmanın video versiyonunda kıpırdanıyor ve izleyiciye bakar bir pozisyon alıp, Aydan’ın insan otoritesinin sorgulanmasında ve yersizleştirilmesinde kullandığı hayvan figürlerinden bir diğerine dönüşüyordu; aynı şekilde deniz de dalgalanan yüzeyiyle çıkıyordu bu sefer karşımıza.”

Aydan Murtezaoğlu, “Banking”<sup>422</sup> videosu, “Top/Less” ve 2000 tarihli “İsimsiz” işleri ile ilgili olarak şunları aktarmaktadır:

“Son dönem işleri yeniden düşünürken, hemen hepsinde görüntünün içinden dışa taşan –sanki- bir casting’in varlığını fark ettim. Mesele, Top/Less’ta topları göğsüne iliştiren kişi küçük kızın kendisi mi yoksa ben miyim sorusuyla başladı. Cevabı daha bulamamışken bu kez de Banking’de kızla köpeğin gerilimli ilişkisi derken videodaki köpeğin yeniden olaya hâkim olması gündeme geldi. Görüntüyü kız mı, izleyici mi, köpek mi yoksa ben mi bozmuştum/düzeltiliyordum, kestiremedim. Sorun çatıdaki kızın antenle görüntüyü ayarlama esnasında, eteğini uçuran rüzgâr ve bacaklarını dikizleyen izleyicinin devreye girmesiyle –bence- daha da karmaşıklaştı. Bu işleri tamamen kendime mal edemiyorum. Bu bir gereklilik değil, ancak yine de olayın birinci dereceden kahramanını bilmek istiyorum. Düşünsel ve pratik olarak olayı yaratsam bile, işler kendi bünyesine uygun işliyor. Sahiplenme olmadığı gibi, bir güçler dengesinden de söz edilemiyor; çünkü böyle bir denge yok. Kazanılan güç başkasının devreye girmesiyle kaybediliyor. Sanki herkes aynı anda orada ve birbirine tanıklık ediyor. Casting’i oluşturan bir

---

<sup>422</sup> Sanatçı bu çalışma için “Banking” ismini kullanırken, Erden Kosova sanatçı için hazırladığı kitapta “İsimsiz” olarak yer vermektedir (Kortun, 2014(e): 264-265); (Kosova, 2009: 89).

bölüşüm değil de, gerilimi arttıran bir iktidar-eylem çatışması/gövde gösterisi var.” (Kortun, 2014(e): 264-265).

Bu yıllarda video işler üreten Ebru Özseçen<sup>423</sup>, Rijksakademie’de (Amsterdam) kendisine verilen kamerayla ilk kez kamera kullanmış ve Amsterdam’daki bir patisserieside “BITTER CHOCOLATE LOVE (1998)”<sup>424</sup> isimli videosunu çekmiştir.<sup>425</sup> 72 saat süren çekimlerden elde ettiği görüntüler için “Daha

---

<sup>423</sup> Ebru Özseçen, 1971 İzmir doğumludur. Şu an Münih, Almanya’da yaşamaktadır. 1994’te Bilkent üniversitesi, İç Mimari ve Çevresel Tasarım bölümünden mezun olmuştur. Master eğitimini ise aynı üniversitenin güzel sanatlar ve ekonomik ile sosyal bilimler bölümünden aldı. İşlerinde, artistik etkileri şehirselleşen görünümle heykelle, fotoğraflar, video ve film enstalasyonlarına ek olarak çizimler ile birleştirdiğini görüyoruz. Mimari bir zeminden geldiği için çizim aynı zamanda onun da ilgi alanına giriyor. Ve güncel sanat ile bunu dengeleyen Özseçen zaman ve beden arasındaki fiziksel ve sosyal ilişkileri inceliyor. Güncel anların hatıralarını irdeleyen sanatçı, görülmeyen etkilerin ardındaki büyüğü ve bilinmeyenini inceliyor. Bu süreçte ise fantezi ve hatıra, düz bir perspektifle inceleniyor. <http://www.ebruozsecen.com/cv.html/06.12.2014>.

Seçilmiş sergi ve işleri: 2010 “Müze Sunumu: İzmir Viyadükleri”, Ekonomik Gelişim Koordinasyon Komitesi Sunumu, İzmir, “KISMET”, TANAS, Berlin (solo), “Başlangıç: Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu”, ARTER, İstanbul, “Baştan çıkarıcı İmgeler”, Steinle Çağdaş Sanatlar, Munich; 2009 “Çenekıran”, Edition Block, Berlin (solo), “Kıyı Güncellemeleri”, The Reading Room, 12 Claremont, Hastings, “Resmi Kim Oldurdu?”, Weserburg Museum Fier Moderne Kunst, Bremen, “Kütüphane Sunumu”, Dover Library, Dover Discovery Centre, Dover (solo), “Embarkation”, Town Centre Sign Boards, Dover (solo); 2008 “Resmi Kim Oldurdu?”, Neues Museum, Nuernberg, “Düşünme için Yiyecek”, U-Turn Satellite Exhibition, Stege Şeker Fabrikası, Mön“Mahrem: Kapanma üstüne notlar”, TANAS, Berlin, “Old News 4”, Midway Contemporary Art, Minneapolis, “Cenneti Ortaya Çıkarmak: Yerin Yeniden Canlanması”, The Charlton Shopping Centre Parking, Dover, “Cenneti Ortaya Çıkarmak: Yerin Yeniden Canlanması”, The Pine’s Garden St.Margaret’s Bay, Kent; 2007 “Yavaş Mekan Hızlı Pace”, Cork Art Trial, Cork “Türk Lokumu”, Städtische Galerie Nordhorn, Nordhorn, “Türk Lokumu”, Städtische Galerie Backnang, Backnang, “Modern ve Ötesi”, Santral İstanbul, İstanbul, “Arada kalmak”, Ex Carceri del Complesso di San Michele a Ripa, Roma; 2006 “Meisterwerke der Medienkunst aus der ZKM\_Sammlung”, ZKM, Karlsruhe; 2005 “İsimsiz [ Şehir IV ], “Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; 2004 “Kim takip edilir”, De Appel, Amsterdam (Symposium)“Günün Noktaları”, Pont de Versailles, Paris, “Ya Sev, Ya Terket”, Vth Cetinje Biennial, Cetinje “Solan Dantel”, Plantage Kerklaan 30, Amsterdam (solo Permanent)“Liste 04”, Galerist, Basel; 2003 “İntervensiyon”, Haus der Kunst, München (Seminer), “Balkanların Gerges i olak. Bir rapor”, Museum Fridericianum, Kassel, “Gölgeler ve Hayaletler”, Platform, İstanbul. <http://mackamodern.com/ebru-ozsecen/06.12.2014>.

<sup>424</sup> Sanatçı işlerinin bitiş tarihleri ve gösterim tarihlerini esas almaktadır. Bir sanat tarihçesiyle yaptığı konuşmada 1997’de başlayıp 2010’da biten “ŞERBET” videosu için hangi tarihi yazacağı sorusuna genelde bitiş tarihinin yazıldığı cevabını alması bu tercihinin doğrular nitelikte olmuştur.

<sup>425</sup> Sanatçının sanatsal üretimi için RAMPA İstanbul Sanat Galerisi’nde 01 Mart- 07 Nisan 2012 tarihleri arasında gerçekleştirilen “Gerçek Aşk Gönül Eşi” isimli sergisinden hareketle şu yorum yapılmıştır: “Ebru Özseçen’in işleri mimarlık ve güncel sanat alanındaki araştırmalara dayanır. Özseçen, mimari, tasarım ve güncel sanat alanındaki birikimini mekân ve beden ilişkisinin psikolojik ve sosyolojik boyutlarını araştırmak için kullanır. Ebru Özseçen’in işleri kentsel müdahalelerden heykel ve objelere, fotoğraftan videoya, film yerleştirmelerinden çizimlere uzanan büyük çeşitlilik gösterir. Sanatçı, içerisi/dışarı, kamusal/ kişisel arasındaki ikiliği ve çağdaş toplumdaki bireysel hafızayı kendine konu edinir. Görünürde olağan olanı soruşturan Ebru Özseçen, sıradanını sibirli ve görünmeyen yönlerini açığa çıkarır. Özseçen’in işlerinde sıklıkla karşılaşılan androjen formla –fallus, vulva, uterus ya da skrotum- ayırım gözetmeden oynamasındaki cinsiyetçi boyutu göz ardı etmek mümkün değildir. Sanatçı, kimi zaman zaman pornografik müstehcenliğin sınırlarını zorlayarak erotik yoğunluğu her zaman ön plana yerleştirir. Diğer yandan sanatçının pek çok işinde zanaatkarlık

önce hiç kamera kullanmadığım için okuldan kamerayı alıp benden önce çekim yapan kişinin bıraktığı ayarlarla çektim ve şansına çok iyi görüntüler ortaya çıktı.” yorumunu yapmaktadır (E. Özseçen ile kişisel iletişim, 12.05.2015).

“BITTER CHOCOLATE LOVE”da görünen sadece çikolata değildir. Başka şeyleri çağrıştıran görüntülerdir. Çekime gideceği zaman böyle bir sonucun çıkacağını düşünmeyen sanatçı, “Formel olarak birbirine yakın olan şeyler beni buldu ya da ben bilmeden gidip onları buldum. Ne çekeceğini bilen sanatçılardan farklı olarak ne çekeceğimi bilmeden gitmişim. Dünya Video Film Festivali’ndekiler bu işimi gördü ve bu görüntülerin gerisi var mı diye sordular. Üç gün süren çekimlerden dolayı elimde bir çok görüntü vardı. Bana bütçe ve kurgu stüdyosu tahsis ettiler. Bu çalışma 48 parçadan oluşuyor aslında ama Türkiye’de o dönemde 48 ekran ve 48 DVD Player sağlama olanağı yoktu. Bu nedenle iki ekranlı olarak gösterildi.” demiştir (E. Özseçen ile kişisel iletişim, 12.05.2015).<sup>426</sup> “BITTER CHOCOLATE LOVE”a eşlik eden iş ise “THE TURN – ON (1998)”dur. İki video sanatçı tarafından birbirlerine kompliman ediyor şekilde, birisi maskülen diğeri feminen olarak düşünülerek yan yana sergilenmiştir. John Quin’e göre:

“Bitter Chocolate Love (1998) ise ipek bir çorabın üzerinde küresel hareketler ile çikolata kaplanmasını gösteriyor. Baby Lakritz (2008), dar siyah ve sarı çizgili meyan kökü bitkisinin eldivenli eller ile yıkanıp hazırlanmasını gösteriyor. ve Jawbreaker (2008)’de ise bir kadın takıntılı bir şekilde "gobstopper" denilen büyük bir İngiliz şekerlemesini şehvetle yalamaktadır. Yiyecek ve seks arasındaki erotik bağlantı, eskiden beri var olan ve her seferinde yeniden keşfedilen bir bağlantıdır. Japon film Tampopo (1985)’de Türk heykel ve video sanatının bu anlamda eskiden farklı olarak yeni bir

---

geleneğine duyduğu derin hayranlıkla harekete geçtiği görülür. Özseçen formun tensel niteliği ve iyi kotarılmış bir objenin güzelliğine ilgi duyar. Bu yaklaşım bizi sanatçının pratiğini yeni bir bakışla değerlendirmeye yönlendirir. Özseçen’in forma dair keskin bakışı ve güzel, saf, temiz olana karşı duyduğu romantik saplantı, bir zanaatkarın parmaklarında rafineleşen keskin ama duyarlı, şiddetli ama zarif işler olarak karşımıza çıkar.” <http://www.rampaistanbul.com/tr/exhibition/true-love-soul-mate/06.12.2014>.

<sup>426</sup> Ayrıca şunu eklemiştir: “Geçmiş yıllarda gezdiğim sergilerde videolar gördüm. Ama 1990’ların başında Türkiye’de video sanatı yapan kimseler yoktu. Heykelden yerleştirme sanatına Türkiye biraz geç yaşadı. Bugün video gösterimi (screening) ile video yerleştirme arasındaki farkı ayırt edemeyenler de bulunmakta. Mekânla ilişki kurulmayan işler sadece göstermedir. Benim çekimlerimde her zaman ölçek önemli olmuştur.”

güncelleme ile karşımıza çıktığını görüyoruz. Ve son olarak The Turn-On (1998)'de krem ile birleşen ahududu suyunun neye benzediğini görüyoruz. Yasaklayıcı İslamik bir tutulucuğun olduğu bir toplumdan gelen Özseçen'in işleri, erotik ve tatlı arasındaki ilişkiyi zorlayıcı ve bir noktada meydan okuyan zemine taşıyor ve gündelik insülininizi sağlıyor.” (Quin, 2010).<sup>427</sup>

Sanatçı kendi işleri ile ilgili yapılan bu tür yorumlar için şunları belirtmektedir:

“İşler hakkında ne yazılacağına sanatçı karışamaz diye düşünmekteyim. Sanat tarihi okumuş ya da geçimini yorum yazmak üzerinden sağlayan birisi asla böyle bir yorumda bulunmaz. Ancak küratörlük okumuş kişiler kendi hatıralarını yazar gibi son derece bireysel yazılar yazabilir. Benim işlerimle ilgili şiir de yazılabilir. Ne biçim şiir yazmış demem. Ama eğer benim işimi bilen biriye, portfolyoma hakimse, işlerimin formal algılama üstünden çok uzun yıllara dayanan arşivin gösterimi olarak görecektir. Bunu ne bir cinsellikle ne de mimarlıkla sınırlamayacaktır. Her zaman anlaşılacak istediğimiz gibi anlaşılabiliriz.

Bir tek iş görmüş ve başka bir bağlamda birşeyler görme fırsatı olmamıştır bu durumda benimle görüşerek işlerim ile ilgili bilgi alabilir. Söyleşilerde sorulan sorularla işlerimi anlatma olanağı buluyorum. Bu işler böyle algılanmasına rağmen diğer işlerle birlikte düşünüldüğü zaman, uzun yıllara yayılan özellikle video işi olarak amaçlanmayan büyük bir arşivin bir bölümüdür.” (E. Özseçen ile kişisel iletişim, 12.05.2015).

---

<sup>427</sup> Modern ve Ötesi: 1950-2000 sergisi kapsamında hazırlanan kitapta, sanatçının bu işi ile ilgili olarak şu yorum yer almaktadır: “Fotoğraf ve videolarında zaman kavramını, algının sınırlarını ele alan sanatçı, gündelik nesnelere, malzemelere yeni anlamlar yükler. İşlerinde şeker, yün, naftalin, vazelin, seramik, porselen, plastik gibi çok çeşitli malzemeler kullanarak üçboyutlu formlar yaratır. Baktığı her şeyin altından, kadınsı gözüyle şehvet ve zevki deşip çıkarır ve bunu alıştığımız algılama biçiminin dışında sunar. Özseçen, Acı Çikolata Aşkı adlı video yerleştirmesinde kek yapmak gibi gündelik yaşamın en sıradan işlerinden birini bir yandan cinsel fanteziler uyandırıcı bir eyleme dönüştürürken, diğer yandan izleyiciye monoton bir işin sıklılığını ve tatlı dalgınlığını yaşatır.” (Yayıntaş, 2008(b): 426).

Gülsün Karamustafa'nın aracılığı ile video bursu alarak Viyana'ya giden sanatçı orada "RENOVATION (1997) single video projection" işini üretmiştir. Türkiye'de bienalde gösterilen ilk işi olan video Viyana'da restore edilen psikolojik rahatsızlıkların tedavi edildiği çok eski bir hastanenin görüntülerinden oluşmaktadır. Çalışmada,

"İnsanın kendi bedeni ve bir hastane arasında nasıl bir ilişki kurulabilir düşüncesi sonucunda üretilmiştir. Birbiri üzerine yapışan görüntüler olsa nasıl olurdu? sorusu peşine düşülmüştür. Bu çalışma benim için önemli, çünkü utangaç ve vücudunu ortaya koyan bir yapım yok ama bu iş için stüdyoda soyunmam gerekti. Çünkü binadaki bazı yaraları kendi vücudumda da gördüm. Bina ve bedenimdeki bu benzerlik entresandı. Birçok işimde alakasız gibi görünen şeyler arasındaki benzerlikleri göstermeye çalıştım. Restorasyon esnasında binanın etrafının sarılması gibi, ben de dantel bir elbise aldım. Binayı saran tüller ile dantel aslında biraz aynı çünkü ikiside de öndeki desen nedeniyle alttaki hasarı göremezsin. Bu tür bir benzerlik üzerinden hareket ettim." (E. Özseçen ile kişisel iletişim, 12.05.2015).

Videonun kendisi için her zaman bir araç olduğunu belirten sanatçı, "RENOVATION" videosunun oluşum sürecini şu şekilde anlatmaktadır:

"THE FACADE OF THE MASCULINE (2012) Ceramic enamel colour on floatglass and black screenprint upgraved hand coloured glass in custom made steel enclosure anchored to floor. 86 cmx129 cmx12 cm" fotoğrafı İzmir'de çektiğim bir fotoğraftır. Ananemle balık avlamaya gidişimizden dolayı çekmiş olabilirim o balık ağını andıran binanın önündeki tülü. İmgeleri ilk gördüğüm an benim için çok önemli çünkü yıllar sonra aynı imgeyi yeniden inşa etmeye çalışıyorum. Bunu çok minimal düzeyde yaptığım için insanlar o duygusal hali pek görmüyorlar. Bu fotoğrafı slayta dönüştürerek okuldaki mavi odada duvara yansıtım. Kapkaranlık odada binanın ön cephesini ilk gördüğüm zamanki hali gibi büyük bir şekilde görünce elimdeki video kamera ile içinde dolaşmaya başladım. Amsterdam'da yaptığım bu birkaç saatlik video çekimi Viyana'ya gittiğim zaman tekrar izledim. İzlerken



elimle ekranı durdurdum. Monitörün camının üstünden elimle kadraj hareketini yapıp o sırada yanımda olan kişi 400 asa kameraya basıyordu. Dijital olanaklarla aynı kalitede yapılamayacak olan bu analog çekimde, sanatçı kendi elini kullanırken bir başka kişide eliyle çekim yapıyor olması, ele dair bir üretim ortaya çıkardı. Üzerine düşünülüp konuşulması gereken bu tür zengin işler birden ortaya çıkmıyor. 1997’de çektiğim bu fotoğrafı 2010’da tamamlandı. Tabi bu son hali öncesinde fotoğraf hali ise İstanbul Bienali’nde sergilendi.” (E. Özseçen ile kişisel iletişim, 12.05.2015).

“WALTZ WITH THE DOME (1998) Single channel wall to wall video projection” işinde Haarlem (Hollanda)’de bulunan bir bilim müzesinin kubbesini görüntüleyen sanatçı, kendine aldığı ilk kameranın yuvarlak lensi (profesyonel kameraların kare lensinden farklı olarak) ile bir oyun oynama düşüncesi ile videoyu çekmiştir.

“Kubbenin altında adeta vals yapan Viyanalı bir kız gibi kamerayla dans ettim. Dansı yaparken de bütün camlar, vals yapılırken kadınların giydiği elbisenin altında yer alan, elbisenin kabarık durması için yerleştirilen malzemeye benzerlik gösterdi. Bu benzerlik de boşluk ve doluluk ile ilintili değildir. Bu işi hiç tavana yansıtarak göstermedim çünkü bu zaten tavanda olan bir objeyken yine tavan yansıtman onunla yarış halinde olmak olur.” (E. Özseçen ile kişisel iletişim, 12.05.2015).

“KITCHEN FANTASIES (1999)” sanatçının sonucunun ne çıkacağını planlamadan çekim yapma tercihinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

“Bir patisserie’nin mutfağı endüstüriyel ve metalik bir yerdir. Neredeyse bir hastane gibi bir yerdir. Pek fantazi olacak bir yer değildir. Mickey Rourke ve Kim Basinger’in oynadığı “9½ Weeks/9½ Hafta” (Adrian Lyne, 1986) filmindeki gibi değildir. Soğukluk ve sıcaklık ölçümleriyle Fransız usulü kekler yapılıyordu. Amsterdam’daki bu patisserie soğuk bir yerdi. Zaten pastahane firmı gibi sıcak bir yer olmaz. Pastayı hazırlayan kişi çikolatayı

kadın çorabından süzdü ve bu benim için günün hediyesi oldu ve doğaçlama olarak ortaya çıkmıştır.” (E. Özseçen ile kişisel iletişim, 12.05.2015).

“All is not Gold that glitters (1999) Single video projection” bir plastik fabrikasında çekilmiştir. Çam sakızı ağdası plastiğini üreten bir fabrikadaki makinelerden birisinin fişini çekip o plastiğin yere dökülmesini rica edişyle ortaya çıkan bir çalışmadır. Sanatçı bu çalışması ile ilgili olarak, “Bize hazır olarak marketlerde sunulan bir ürünün aslında nereden geldiği üzerine düşünmenin görsel halidir. Fabrikada ilk video çekimini yapan sanatçı olarak sanat tarihine geçtim bu iş ile.” yorumunu yapmıştır (E. Özseçen ile kişisel iletişim, 12.05.2015).

Neriman Polat<sup>428</sup> eğitimini resim alanında tamamlamış olmasına karşın fotoğraf ve videoyu sanatsal üretiminde kullanmıştır.<sup>429</sup>

<sup>428</sup> Kendisine ait sitesinde yer alan biyografisinde şu bilgiler yer almaktadır: “1968 yılında İstanbul’da doğdu. Halen İstanbul’da yaşıyor ve çalışıyor. Lisans eğitimini Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde tamamladı. 1996 yılından beri yurtiçi ve yurtdışı güncel sanat sergilerine katılmaktadır.1999’da “Tutku ve Dalga” 6. Uluslararası İstanbul Bienaline, 2003’de “Düşler ve Çatışmalar”, 50. Venedik Bienali’ne Türkiye pavilyonundan katıldı. 2007’de Apartman Projesinde “Foto - Mezar”, 2008’de Pi Artworks’de “Babaevi Apt.”, 2010 'da C.A.M Galeri’de “Mütevazı Manzara” adlı kişisel sergilerini gerçekleştirdi. 2000-2009 yılları arasında Hafriyat grubunda olan sanatçı, grupla birlikte birçok sergide yer aldı. 2007’de grubun açtığı “Hafriyat Karaköy” adlı alternatif sergi mekânı birçok sergiye ev sahipliği yapmıştır. Neriman Polat’ın yapıtları Bulgaristan, Gürcistan, Almanya, Hollanda, İngiltere, Yunanistan, Slovenya, İtalya, Brezilya, Belçika, İspanya gibi birçok ülkede sergilenmiştir. Son yıllarda katıldığı sergiler arasında, “Ateşin Düştüğü Yer” Depo; “Uyku ve Gölge” Siemens Sanat; “Kolektif Mahrem” C.A.M Galeri; “Cennet Değil Toprak Ayağımın Altında” Akademie Der Künste Berlin; “Pis Hikaye” Bm Suma; “Haksız Tahrik”, Hafriyat Karaköy; 10. İstanbul Bienali özel projeler bölümünde, Apartman Projesi ile “2+1”, Santral İstanbul; Hafriyat Grubu ile “Dünyayı Yesen Doymazsın”, Hafriyat Karaköy; 9. İstanbul Bienali’nde Hafriyat Grubu ile “İmalat Hatası”; “On the Outside” ACC Galeri, Weimar; Artisterium, International Forum Of Contemporary Art, Gürcistan; “Save as”,Triennale Bovista; “Şehir Hatları”, Kunst Museum Erlangen sayılabilir. Türkiye’deki ve yurtdışındaki gazete, dergi, kitap ve kataloglarda Neriman Polat hakkında pek çok yazı yayınlanmıştır.” <http://www.nerimanpolat.com/biography.htm/06.12.2014>.

Videoları gerçeküstücü, kurgu-bilimsel, belgesel ve kurgusal olanın kesişimi olan, hiçbir şekilde tüketim nesnesi ve medyanın üretimi olamayan bir imaj üretimini benimseyen sanatçının seçilmiş işleri: 2009 Ruhsal ve bedensel sağlığı zarar görmemiştir / Her Mental and Physical Health remains stable / Tek kanallı video, 01:00; 2008 Divane / Crazy in Love / Tek kanallı video; 2007 Huysuz ve Tatlı Kadın / Bad Tempered and Sweet Woman / Tek kanallı video, 03:47; 2006 Kafama sıkar giderim / I'll blow my head and go away / Video enstalasyon; 2006 Banyo / Bathroom / Fotoğraf ve video enstalasyon; 2005 İki Keklik / Two Partridges / Tek kanallı video, 04:53; 2002 Bozuk / Spoilt / Fotoğraf ve video enstalasyon; 2001 Sarışınlar / Woman with Blonde Hair / Fotoğraf; 1998 Kızkardeşler / Sisters / Fotoğraf; 1998 Denizaneleri / Jellyfish / Tek kanallı video. <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/np/trindex.htm/06.12.2014>.

<sup>429</sup> Sanatçı hazırlamış olduğu bildirisinde şunları belirtmiştir: “1990 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü’nden mezun oldum. 1995 yılından bu yana çalışmalarım fotoğraf, video ve enstalasyonlardan oluşuyor. Son dönem çalışmalarımın temel konuları şehir, özellikle içine yaşadığım şehir İstanbul, şehirdeki değişimler ve bu değişimlerin kişilere yansımaları, göç sonucu oluşan melez estetik, gelenek ve modern arasında kalmışlık, ataerkil sistem ve bunun mimarideki, sokaktaki yansımaları. Şehri dönüştürme projeleri adı altında oluşturulan yeni yerleşim birimleri, sosyal

Sanatçı 1997’de “Kendi Gerçeğinden/His Own Reality” videosunu üretmiştir. Fulya Erdemci (1999) video ile ilgili olarak şu yorumu yapmıştır:

“İşlerinin çoğunda, sanatçının "bilim kurgusal" görüşü eleştirel ve karamsar bir tonda geleceğe yönelir. Polat’ın 1997 tarihli video işi Kendi gerçeğinden...gelecekteki hipotetik bir dünyanın "yeni gerçekliği" konusunu sorgular. Fotoğraflarında olduğu gibi burada da Neriman Polat, resim dersi verdiği lisedeki öğrencilerinden birisiyle çalışmıştır. Bu yapıtta genç öğrenci, kendisine sanki tam tamına hangi noktaya bakması söylenmiş gibi görüntülenmiştir. Öğrenci sessiz ve söz dinler bir tavır içinde duygusuz bir ifadeyle gözlerini düzensiz , ani hareketlerle aşağı yukarı, sağa sola oynatırken, yüzünde hafif bir tedirginliğin eşlik ettiği robotumsu bir kesinlik gözlemlenir. Eşzamanlı olarak bir üst- ses, deneği yeni gerçekliğe uydurmak için gereken formatlama sürecini anlatmaktadır.”

1998 tarihli “Denizaneları” videosunda ise Polat’ın gelecek kuşakların biçimlenmesi ve eğitimi konusundaki karamsar bakış açısının devam ettiğini söylemek mümkündür. Ekranda denizanelarının mavi suların derinliğinde yavaş yavaş uyum içinde yüzdüğü görülmekte ve görüntüye, hafif bir melankolinin hissedildiği sakin bir ses eşlik etmektedir. Fulya Erdemci’ye (1999) göre:

“Gelecekteki yitlik toplum öylesine şiirsel bir umarsızlıkla gözler önüne serilmektedir ki bu görüntülerden hüznün, özlem, ve ümitsizlik yayılır ve sanki

---

adaletsizlik, toplumsal cinsiyet, kadına verilen roller, kadına uygulanan şiddet ve kadının kendine uyguladığı şiddettir. Bu konular çalışmalarımda bazen dokümanter bazen ironik bir dil ile biçimleniyor. Daha önceki dönem çalışmalarımda ise globalizm etkisi, tüketim toplumu, stereotipler, kimlik yitimi, benzerlik ve ölüm imgesinin biçimlerini irdeledim. Türkiye’de yaşayan bir sanatçı olarak batılılaşma problemi, demokrasi, kutuplu düşünce, ayrımcılık, üzerinde çalıştığım alanlardır. Ayrıca geçirdiğimiz değişim süreçlerinde,(politik, sosyal, ekonomik) değişen sanatçı tanımları, sanatçı stratejileri, kolektif çalışmalar, sanatçı inisiyatifleri ile ilgileniyorum. İstanbul sanat ortamına ivme kazandıran Hafriyat sanat grubunun 2000 yılından itibaren üyesiyim. Bu grupla birlikte çok sayıda sergi gerçekleştirdik.” cümleleri ile sanatsal pratiğini özetlemektedir.

[http://www.nerimanpolat.com/pdf/nerimanpolat\\_tr.pdf/06.12.2014](http://www.nerimanpolat.com/pdf/nerimanpolat_tr.pdf/06.12.2014).

Fulya Erdemci (1999) 6. Uluslararası İstanbul Bienali kataloğunda sanatçı ile ilgili olarak şu cümlelere yer vermiştir: “Sanat eğitimini resim alanında tamamlayan Neriman Polat, yapıtlarında anlatım aracı olarak fotoğraf ve videoyu kullanmaktadır. Polat’ın biçimsel kurgudaki sadelik, berraklık ve saflık arayışı, göndermesiz kurgusal bir ortam yaratırken, görsel formatta gizli olanı ya da mümkün olanı açığa çıkartma çabasını da gösterir. Sanatçı, fotoğrafı ve videoyu her türlü metinsel ve duygusal çağrışımları ortadan kaldırarak için sadeleşip arındırarak, belgesel ve kurgu arasında gidip gelen bir tür ‘ekran görüntüsü’ yaratır.”

tenimize nüfuz eder. Polat'ın "kurgu-bilimsel" dünyaya yönelttiği eleştiri, toplumun daha iyi bir geleceğin çaresi olarak gördüğü yeni teknolojilere karşı duyduğu tasasız ve tartışmasız güveni de sorgulamaktadır.”

Alt metinde derin bir yitiriş duygusunun gizlendiği video için Angelika Stepken (2008): “estetize anlarla (‘Süslenmiş iç sıkıntılarımız’) örselenmiş ama teşhirci bir varoluş halinin anıları belli belirsiz değişiyor, dönüşüyorlar. Sanki ölümler bir mavilikte sonsuza dek sürecekmış gibi görünen iradeden yoksun, tutsakça varoluşlarını hatırlatıyorlar.” yorumunu yapmış ve şunları eklemiştir:

“İnsanın kimliğini oluşturan nedir, hangi güçler bunu etkiler, kim hangi şekilde aktif oluyor? Neriman Polat bu soruları hiç yanıtlamaz ama çok kez bunları yüzen veya karanlık senaryolarda işler. Denizanası videosunda bu şeffaf yaratıkları mavi sulara zarif bir şekilde hareket ederken gösteriyor.<sup>430</sup> Bir ses görüntülere eşlik ederek –biz şeklinde konuşarak- bu hayvansal “protagonistlerin” geçmişleri ile ilgili hatıraları yasak bir teşhir içinde dile getiriyor.” (Stepken, 1998).

1999 tarihli “İçin/For” videosunda, karanlıkta kaydedilmiş su görüntülerine, “bu devinim,” “bu karanlık,” “bu ışık,” yazıları eşlik etmektedir. Sanatçının bu çalışmasında görüntü ve yazıyı birlikte kullanarak izleyicinin algısını manipüle ederek, “Belli bir tür su mu?”, “Belli bir gece mi?”, “Belli bir öykü mü?”, “Algıladığımız şey nasıl böyle bir kimlik kazanabilir?”, “Kimlikleri hangi ses veya otorite açıklar?” ve “Belirsiz olana meydan okuyan bir bakışla bunun tam tersi bir etki nasıl ortaya çıkar?” sorularına yanıt aramaktadır (Aktaran: Uşar, 2006: 119).

<sup>430</sup> Sanatçı videonun daha akışkan ve gerçeğe daha fazla referansı olduğunu belirterek, fotoğraf ve videoyu neden kullandığını hakkında şunları söylemektedir: “Videolarımda uçsan, keskin olmayan silüet görüntülerini kullanmayı seviyorum. Fotoğraf işlerim daha keskin görüntülerden oluşuyor. İşlerimde çoğunlukla birebir yaptığım şeyi göstererek değil, farklı şekillerde okunabilmesi için çeşitli açılar kullanıyorum... İşlerimde saptamayı seviyorum. Bir şeyi saptamak, daha sonra bunu konumlandırmak ve başka bir şeye dönüştürmek... Fotoğraf bunu yapabilmek için olağanüstü olanaklar sağlıyor. Fotoğraf hem gerçekliğe referans vermesi hem de gerçeklikle bağlantısı olmaması çok etkileyici geliyor. Fotoğraf benim için soğukluğu temsil ediyor. Videonun ise gerçeğe referansı fazla; daha akışkan ve yaşamsal...” (Aktaran: Uşar, 2006: 117).

Oda Projesi'nin kurucularından Güneş Savaş, 1999 tarihli, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde bitirme tezi olarak hazırladığı video çalışması “Uyandım Odama Baktım Soğuk Terler Boşandı Sırtımdan”ı 6. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Yerebatan Sarnıcı'nda göstermiştir. Uyumak için yatağa uzanan genç bir kadının, birbirine benzeyen ve yinelenen motiflerden oluşan yeni bir rüyaya dalıp gidişi üzerine olan video<sup>431</sup>, insanın kendisini bir başka özneyi seyrederek gibi seyretmesi ve imge ile öz arasında bir düş uzamında görmesine benzetilmiştir (Aktaran: Uşar, 2006: 124). İnsanın kendisini bir başkasını izliyor gibi izlemesi durumuyla ilgili olarak Güneş Savaş şu yorumu yapmaktadır:

“Gösterdiklerim bir şekilde görmek istediklerim olabilir. Ama hep izleyen olma arzusu hakim bende. Yaptığım işi seyreden kişinin benden çok kendini görmesini talep etmek bu aslında. İşte bu yüzden de İstanbul Bienali'nde gösterilen videomda, ‘ben olması muhtemel kişi’nin suratını asla göstermiyor olmam, kendimi tanıtmaktan uzak duruşum ya da çocuklarla birlikte yaptığım videolarda yine, ‘benim kullandığım muhtemel’ olan kameranın hareketsiz ve saplantılı donukluğunu çocukların çektiği canlı ve hiçbir görüntüye odaklanamayan çekimleriyle<sup>432</sup> birleştirmem tam da ‘dışındaki kişi’yi istiyor

<sup>431</sup> Güneş Savaş, işlerinde görülen rüyada olma hali ile ilgili olarak şunları belirtmektedir: “Kamera hep karşısındaki kişiyi ya da nesneyi çekmek için kullanılan bir araç ama kamera benim değil de onun elinde olursa n olur? Bu sefer kameram çekimi yapan kişinin tamamı olur ve ben ondan doğru dışarı bakarım. İstedğim: olağan ve sıradan olan. Bu sıradanlıklar içinde benim dışındakilere göstermek için benim dışındakilerden topladığım görüntüleri seçerken, herkesin oluşturabileceği kadar basit ve gündelik şeyleri tercih ediyorum. Gerçeği oluşturan şeyin ne kadar az rastlanır olduğunu biliyorum ve benim aklımdan geçirdiklerimin gerçeğin aksine ne kadar birbirinden kopuk, dağınık olduğunu. Bu yüzden işlerimde hep bir rüyada olma hali ya da suyun altındaymışçasına ağır hareketler ve görüntüler var. Böylece gerçekliği göremeyeceğimin ve gösteremeyeceğimin bilinciyle yeni bir gerçeklik kurguluyorum; beni ve dışındakini içine alan kendine göre anlamlı yeni bir dünya. Burada herkesin bakışı gerekli, birbirini delen bakışlar tamamlayan ve çoğaltan, kendine bakan, bana bakan ve elbette ki benim bakışım.” (Kosova, 2001(c): 47).

<sup>432</sup> Sanatçının başkasının çektiği görüntüleri kullanması ile ilgili düşünceleri şu şekildedir: “Aslına bakarsan işlerimin görüntülerini de kendim çekmem gerektiğine inanmıyorum. İlk videolarımdan itibaren –‘Köşe’ dışında- çekimleri başkalarına yaptırıp kendi çektiğim bölümlerle birleştirdim. Bana ait çekimlere genelde az yer veriyorum.; benim için başka birinin çektiği görüntüler daha ilginç. Çünkü başka çekimler, başka gözler demek, benim dışındaki kişilerin yaşama bakışını yakalayıp benim bakışımın ayrılan kısımları algılayabilmem demek. Benim göremediğimi gören bakışlar. Kullandığım sesi de aynı nedenle dışarıdan almayı tercih ediyorum. Sesi işlevi bir içtenlik hem de akan bir devinim, birbirine bağlanan birbirinin benzeri görüntüleri ortaya çıkaran parlayan bir malzeme.” Ayrıca şunu eklemektedir: “Hazır malzemeyi kullanma konusu aklımlı sürekli kurcalayan bir soru ama başkasına ait bir görsel üretimi nasıl kullanabilirim? Henüz bilmiyorum... Ben kameramı kullanacak kişinin gösterme ya da sunmayla ilgili hiç bir kaygısı olmamasını tercih ediyorum. Herhangi bir formasyondan geçmemiş olmasını ayrıca kamerayı iyi kullanma kaygısından çok, rahatlıkla ve merakla kullanan hatta kamerayı sadece kendisini çekecek kadar kişisel bir ilgiyle

oluşumdan kaynaklanıyor. Videolarımın merkezinde hep bir mekânda ve genelde yalnız olan birine birlikte bakıyoruz. Benim arkadan gelen olma ve önde gidene hızlandırıp seyredeni de peşimize katma talebim bu. Ben sadece aradayım aslında. Ve mekân burada benim için saran, kuşatan bir varlık. Özel yaşamı temsil eden somut ve içten bir alan. Tamamen benim bireysel izlenimlerimin dile getirdiği ve kendimi arama sürecimin temsilini oluşturan sürekli yeniden keşfetmem gereken bölge.” (Kosova, 2001(c): 46-47).

Genel olarak iktidar odaklarını eleştiren ve kendisini öznel olanın politik oluşunu<sup>433</sup> sanatının temel hareket noktası olarak alan feminist olarak tanımlayan<sup>434</sup>,

---

kullanacak başka birinden bahsediyorum. Bu ‘başkası’ beni daha çok ilgilendiriyor.” (Kosova(c), 2001: 46).

<sup>433</sup> Sanatçıya göre: “Benim en çok üzerinde durduğum şey özel olanın politik olmasıyla ilgili. 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.”tir ve öznel hayat yoktur. “Gerçekten yok. Biz ne kadar özel hayatımda farklıyım, kimseyi sokmuyorum, çok özel yaşıyorum desek de aslında böyle bir şey yok. Nasıl seviştiğin, nasıl bir pozisyon yaptığın, her şey birileri tarafından belirlenmiş.”tir. (Sönmez, 02.04.2000).

<sup>434</sup> Sanatçı feminist olma sürecini ve feminizmi nasıl tanımladığını şu sözleriyle açıklamaktadır: “Birçok feminist kadın gibi ben de ilk başta feminist olmayı reddettim. Çoğunlukla bihaber oluyorum, el yordamıyla, hissederek buluyoruz. Bir yanlışlık var ama, insan o ayrımcılığa uğradığını kolay kolay dile dökmeden, içgüdüleriyle buluyor. Aslında çok bariz bir şey, neden bu kadar zor oluyor onu algılamakta zorlanıyorum. Sonra bir yerde özel alanın politikliği kelimesini duydum, çok öfkelenim bu lafa; “ne demek, özel alan nasıl açık olabilir” demiştim. Bütün kişisel tarihim böyledir, eğer bir konuya çok öfkeleniyorsam sonra onu sahiplenirim. Tabii bu öfke onun üzerine düşünmemi gerektirdi; ilk başta teorik olarak çok yabancıydım, pratikte çözümlediğim bir konuydu. Gittikçe bir tanımlama yapma ihtiyacı hissettim, biraz okudum, biraz örgütlendim, farkına vardım. Kişisel tecrübelerimle baktığım zaman, diğer alanlardaki aktivistlerin yaş ortalaması 20-25 ise feminist aktivistlerinki 35-40-45-50 diye gider. Bu yaşanmışlık, buna karşı bir mücadele yöntemi geliştirmek, maalesef ağır bir süreç geçirdikten sonra ortaya çıkıyor diye düşünüyorum. Feminizm içinde çok farklı görüşler olabilir ama feminizm esas itibarıyla muhalif bir yapıya sahiptir. Yerleşik ideolojileri, pratikleri dönüştürmeyi hedefleyen politik bir zemine dayanmak zorundadır. Bana göre, sadece cinsiyetçiliğe değil, her türlü ayrımcılığa, ırkçılığa, militarizme karşı olmadığı sürece o kadın hareketini feminist bir hareket olarak tanımlamak mümkün değil. Bu düşünceden yola çıkınca zaman zaman kendimi sosyalist feministlere, zaman zaman da anarko feministlere daha yakın buluyorum. Yine de bununla birlikte bu coğrafyaya ait bir feminizm tanımının oluştuğunu, yerel bazda ayrıca bir tanımlamanın da yapılması gerektiğini düşünüyorum.” (Gümüş, 2009).

Ayşeğül Sönmez’in “Bir kadın sanatçı olarak kendini feminist olarak da tanımlıyorsun. Radikal feministler, Türkiye’deki kadının durumunu eleştirmeye ilk cesaret edenler... Bu bağlamda sen bir radikal feminist misin? Evet, diyorsan, sen en çok kimi eleştiriyorsun?” sorusuna sanatçı şu şekilde cevap vermiştir: “Hareketle dirsek teması içindeyim, ama feminist hareketin içinde gerçek bir aktivist olarak kendimi tanımlayamam. Bu konuda emek vermiş kafa patlatmış kadınlara haksızlık olur eğer bu şekilde kendimi ifade edersem... Yukarıda saydığın tüm eleştirilere gönülden katılmakla beraber “radikal feminizm” tanımının senin tanımladığından daha farklı bir tanım olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle anarko feministlere daha yakın olduğumu söyleyebilirim.. Feminizm içinde çok farklı görüşler olabilir ama feminizm esas itibarıyla muhalif bir yapıya sahiptir. Yerleşik ideolojileri, pratikleri dönüştürmeyi hedefleyen politik bir zemine dayanmak zorundadır. Sadece cinsiyetçiliğe

video, performans, fotoğraf gibi birçok aracı kullanan (Yılmaz, 2010: 133) Canan Şenol<sup>435</sup>, kendisini şu sözlerle anlatmaktadır:

“Güncel sanatla uğraşıyorum. Yapıtlarımı özel hayatın politikliği üzerinden yola çıkarak gerçekleştiriyorum. Üçe ayırıyorum işlerimi. Devlet, din ve aile ağırlıklı. Genelde bu üçünü inceliyorum. Kullandığım materyaller değişiyor. Kişisel tarihimden yola çıkarak yapıyorum.<sup>436</sup> Çünkü bence bu bir tümevarım.

---

değil, her türlü ayrımcılığa, ırkçılığa, militarizme karşı olmadığı sürece o kadın hareketini feminist bir hareket olarak tanımlamak mümkün değil bana göre.” (Sönmez, 2007).

<sup>435</sup> 1970 yılında İstanbul’da doğan Canan Şenol, 1998 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü’nde eğitimini tamamladı. Çeşitli rezidans programlarına katıldı. Hicap (Performans, Platform Sanat Merkezi, İstanbul, 2007), Bahname (Masa Projesi, İstanbul, 2007), Perde Arkası (Festival De Rode, Amsterdam, 2006), Nihayet İçimdesin (İstanbul, 2000) gibi sergileriyle İstanbul, Almanya ve Hollanda da oldukça ilgi gördü. Ayrıca Contemporary İstanbul 08, Contemporary İstanbul 09, IFCA 13th International Festival of Computer Arts (Maribor), 9. Uluslararası İstanbul Bienali Misafirperverlik Alanı, ScopeBasel ArtShow 2009 ve 11. Uluslararası İstanbul Bienali’nde yapıtları sergilendi. Sotheby’s 2009, Türk Çağdaş Sanatı Müzayedesinde yer aldı (Ekavarttv, 2011).

<sup>436</sup> Sanatçının kişisel tarihinde gerçekleştirdiği önemli değişikliklerden birisi babasının ve ayrıldığı eşinin soyadlarını kullanmayı reddetmesi olmuş ve sadece Canan olarak işlerine imza atmaya başlamıştır. Bu süreci şu sözleriyle anlatmaktadır: “Soyadıyla ilgili bir mesele bu... Yaşamımın ilk yirmi yılını babamın soyadını taşıyarak geçirdim; diyelim, bunun on yılında bilinçsizdim. Fakat sonuçta evlenene kadar babamın soyadını taşıdım. Sonra evlendim; bir yirmi sene de kocamın soyadını taşıdım. Fakat bu, okulları onun soyadıyla bitirdiğim, sanat hayatıma onun soyadıyla başladığım ve ulusal / uluslar arası alanda onun soyadıyla varlık gösterdiğim anlamına da geliyor. Boşanmaya karar verdiğimde ise soyadı meselesi bir sorun olarak çıktı karşıma. Birisiyle boşanma sürecine girdiğinde, yine de onun soyadını taşımak niyetindeysen, resmi olarak onun iznini almak durumundasın. Ki bu çok ağır bir şey! Düşünsene, boşanmak istediğin bir adamdan “Soyadını kullanabilir miyim?” diye izin alıyorsun. O isim, bana zorla verilmişti üstelik. Ki evlendiğim ilk yıllarda babamın soyadını kullanmaya devam etmişim. Fakat bir noktadan sonra hayatında daha az karmaşa olsun istiyorsan, tek bir soyadını kullanmaya razı geliyorsun. Resmi olmadığı halde kullandığım baba soyadı, bürokratik işlemlerde bana sorun yarattığından sonunda pes ettim ve Şenol soyadını benimsedim. Sanat okuluna girmem de o okuldan mezun olmam da bu süreçte gerçekleşti. Kocamın soyadı, artık benim ikinci kimliğim halini aldı. Ben bu soyadını kabul edip, bütün işlerimi o soyadıyla imzalamışken artık boşanma kararını aldığımda bir izin meselesi çıktı karşıma. Ne kadar aşağılayıcı bir şey! Diyelim ben o izni aldım –diyelim boşandığım adam, kendisine bir anlamda bir paye de vermiş olacağım için bana o ‘izni’ verdi, yine de bir açık kapı kalıyor: Boşanmış olduğun kocan, günün birinde verdiği izni geri alabiliyor, çeşitli nedenlerle kararından cayabiliyor. Bu en sık, ikinci evlilik halinde yaşanan bir şey sanırım; yeni eş, eski eşin de o soyadını kullanmasını istemiyor mesela. Soyadını kullanmama kararını alıp bunu çevremle paylaştığımda birçok kadından mail aldım. Bir sürü kadın, eski kocasının soyadını kullanmayı tercih etmiş ama sonunda eski kocalar bir noktada fikir değiştirmiş. Kabul edilemez bir durum bu. Hangi kimlik? “Özel olan politiktir,” diyoruz ya... İsim, sana ait, kimliğine ait belki de en özel şeylerden biri, devlet ve koca tarafından keyfi bir biçimde verilip alınabiliyor. Bu nasıl bir şeydir? Bir hafta düşündüm... Bu riski göze almalı mıyım, soyadını bırakmalı mıyım diye... Babamın soyadını kullansam dedim, fakat bu kez de yasalar kesti önümü. Çünkü yasa diyor ki, bir çocuk ancak evlilik dışıysa annenin soyadını taşıyabilir. Yani annenin soyadını taşımak için piç olman gerekiyor. Şu durumda babamın soyadını da almak istemedim. Elbette resmi olarak babamın soyadını taşıyor olsam da profesyonel yaşamımda sadece Canan olarak devam etme kararı aldım. Biri babamın, diğer kocamın soyadıydı; soyadlarından feragat ettim.” (Aslan, 2010).

O anda beni ne ilgilendiriyorsa, ne rahatsız ediyorsa, izliyorum. Önce onu seçiyorum. Sonra onu nasıl sunabileceğimi düşünüyorum. Bu bazen video, bazen fotoğraf oluyor. Sonra iş çıkıyor zaten. Yaptığım bütün işleri genellikle böyle bir süreç izleyerek hazırladım.” (Demir, 03.11.2004).

1997 yılında gerçekleştirdiği “Arayış” videosunda kendi bedenini kullanan sanatçı, üst üste giydiği kıyafetleri tek tek çıkararak ama çıplak kalmayan bir kadın görüntüsü ile kadının üzerine giydirilen kimliklerden kurtulamamasını anlatmıştır. Sanatçı bunu şu sözleri ile anlatmıştır:

“Tam bir döngü. Çıkarttıkça başka bir kimlik çıkıyor. O kimlikten sıyrılması mümkün değil. Hangi kimliği çıkartırsa çıkartsın, arkasından ona verilmiş başka bir kimlik çıkıyor ve bence bundan kurtulması mümkün değil.” (Uşar, 2006: 297).

1998 tarihli “Bitmeyen Örgü” işi kadınlık halleri, gündelik hayatın rutinlikleri ve ev işleri üzerine bir videodur. Canan Şenol bu videosunu şu sözlerle anlatır:

“Yunan mitolojisinde ebedi cezalılar vardır. Bunlar ölümsüzdür. Tanrılara karşı suç işlemiş ölümlüler olarak yerin dokuz kat altında aynı cezaya çarptırılırlar. Mesela Sisipos, bir kayayı dağın tepesine çıkartmak zorundadır, tam tepeye çıkartır, kaya tekrar düşer. Ya da 50 genç kız, delik küplere su doldurmak zorundadırlar. Sonsuza kadar bu devam eder. Bitmeyen Örgü de böyle bir şey aslında. Kadınları ben, ebedi cezalılar olarak görüyorum. Örgü örüyordum. Ben örerken o, alttan sökülüyordu. Söken de eşimdi. Bir dönem zaten benim için yaşam gerçekten öyle olmaya başlamıştı. Sabah kalkıyorum, okula da gittiğim için hep aynı işleri yapıyorum, akşam oluyor, yemek yeniliyor, yine tekrar yine tekrar, hiç bitmeyen bir şey. Biz kadınlar ne kadar feminist olsak da hayatımızda pek fazla şey değişmiyor. Bunun için çaba gösteriyoruz ama.” (Sönmez, 02.04.2000).



Sanatçı kadınların gündelik ev işleriyle olan ilişkisi ile ilgili olarak şu tespitleri yapmaktadır:

“Onu temizlersin, bunu kaldırır, onu yıkarsın. Ama bu devam eder, hiçbir zaman bitmez. Yeni yeni yemek pişirmeye başlayanlar daha özenli olur. Soğanlar daha ince doğranır, özenli davranır. Ama elli yaşındaki kadınlara bakın, soğanları daha kalın doğrarlar, her gün yemek yapmaktan, her gün ev işi yapmaktan bıkmışlardır. Ama bunu yapmak zorundalardır. Eğer yapmazlarsa ev kirli kalacak, pis kadın diyecekler. O kadın için en aşağılayıcı şey bu. Çünkü kendini böyle var ediyor. Kendi kimliğini ortaya koyarken, ben iyi bir anneyim, fedakar anneyim, saçımı süpürge ettim diyor. Ama artık kadınların saçını süpürge etmemesi lazım. ‘Hayatımı size adadım.’ ‘Adamasaydın o zaman.’ Ama bunu yapmak zorunda, çünkü başka türlü toplumda yer alamıyor. Ancak anne olarak var olursa buu yapabilir. O yüzden de, bunun en iyisini yapmaya başlıyor. Ama elli altmış yaşlarına geldiğinde bakıyor ki soğanı ince doğraması da her tarafın temiz olması da hiçbir işe yaramamış, ömrünü tüketmiş. Geriye dönüp baktığında, ne cinselliğini doğru düzgün yaşayabilmiş, ne hayata karşı bir mutluluk yaşayabilmiş. Bu da çok acı, geriye dönüp baktığında. Yani, bir ömrü, bir şeyler için sarf etmiş olmak. Bu çalışmada da, kadın örüyor ama ördüğünü alttan bir başkası, belki kocası söküyor. Ama o yine de örmeye devam ediyor, ebedi cezalılar gibi.” (Uşar, 2006: 293).

1999’da ürettiği “Makas” videosu ise yaşantısını değiştirecek gücü kendinde bulamayan kadınların, saçlarını değiştirmeleri ve bir tür “katharsis” ile dış görünüşteki değişiklik üzerinden ruhsal bir rahatlamaı yaşamaları üzerinedir. Sanatçı bu işi ile ilgili olarak şunları belirtmektedir:

“Saç çok önemli bir metafor aslında. Dine göre, o saç örtmemiz lazım. Bir teli bile gözükmemeli. Ama baktığımızda, dinde geçen kurallarda, örtünme üzerine çok fazla bir şey yoktur. Saç, kesinlikle gözükmeyecek denir. Ama bir yandan da bakarsınız saç, özgürlük simgesi de olur. Nasıl tanımladığınıza da bağlı. Kadınlar, güzelleşmek için hemen saçlarını yaptırırlar, değiştirirler. Bu

arınmayla da ilgili bir durum. Depresyona girdiği zaman, kadınların ilk yaptıkları şey saçını değiştirmektir. Hayatı değiştirmek istediğinde, hemen saçından başlıyor. Ben de çoğunlukla öyle yaparım. Saçımı kendim keserim, kuaförler ile aram iyi değildir. Saçımı kesmek benim için ciddi bir rahatlama kaynağı. Bir sürü kadın için de böyle olduğunu düşünüyorum. Saçını çok değiştirmeyen kadınlara bakın, aslında hayatlarını değiştirmek için çok fazla çaba sarf etmezler. Ama sık değiştiren kadınlara bakın, belki hayatını değiştirmez, ama değiştirme isteği çok bellidir.” (Uşar, 2006: 294).

Hale Tenger<sup>437</sup>, uygarlık ve ilerlemenin olumsuz etkileri, kültür ve iletişim sorunları gibi insanlık durumları yanı sıra, medeniyetin getirdiklerinin birey üzerindeki (kendisi de dahil olmak üzere) etkilerini birçok malzemeyi kullanarak dile getirmiştir (Antmen, 2011(b): 13-14).

1996’da gerçekleştirdiği ve Rotterdam’da düzenlenen ilk Avrupa bienali olan Manifesta’da gösterilen video enstalasyonu “Kesit”, Tenger’in üç boyutlu hikâyeleri temel alan işlerinin dışında yer alan, metinsel temelli işlerinin ilk örneklerindedir. Tenger, katılacağı sergilerin bağlamını işlerinde göz önünde bulunduran bir sanatçı

---

<sup>437</sup> 1960 yılında İzmir’de doğan sanatçı, 1986’da Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nü bitirdi. British Council bursuyla gittiği İngiltere’de, Cardiff Sgihe’den 1988’de mezun oldu. 1986’da Günümüz Sanatçıları, 1988’de Cardiff Howard Gardens Gallery’deki grup sergilerine katıldı. İstanbul, San Paolo, Kwangju ve Johannesburg Bianellerine katılımlarıyla dünya sanat çevrelerinin ilgisini çeken sanatçı, ilk kişisel sergisini 1990’da Galeri Nev’de açmıştır. Yurtiçinde ve dışında birçok kişisel ve karma sergiye katılan sanatçı, çalışmalarını İstanbul’da sürdürmektedir. [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters\\_artistDetailID=1179/06.12.2014](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1179/06.12.2014).

Sanatçı akademiye giriş süreci şu şekilde anlatmaktadır: “Akademiden önce Boğaziçi Üniversitesinde Bilgisayar Programcılığı okudum. Üniversite sınavlarında tercihlerimi sportoto gibi doldurduğum için bilgisayar kazandım ama akademiye kazanamadım. Ayrıca Akademiye kazanmak isteyen öğrencilerin kurslara gidip çizim teknikleri öğrenmeleri gerektiğini de bilmiyordum. Bilgisayar programcılığımı okurken ailem bu iki sene sık dışını sonra seni destekleyeceğiz dedikleri için dayandım ve iki sene okudum. Ondandan sonra bir ay kursa gittim, ardından da akademiye girdim. Aslında sanatla bağım vardı ama bilinçsizdi, çevreden destek görmedim diyebilirim. Ailede yatkınlığım konuşuluyordu. Fakat erken yaşta resim dersi almak gibi bir yönlendirilmem de olmadı. Ama içimde arzu olarak hep vardı.” Ayrıca sanatsal üretimini de şu sözlerle özetlemektedir; “Sanatçı yönümden bahsedecek olursak: Güzel Sanatlar Akademisini Seramik bölümünü bitirdim. Mezun olur olmaz 1990 yılında ilk sergim oldu ve Sonrasında da arka arkaya sergiler yaptım. O tarihten beri sürekli çalışıyorum diyebilirim. İngiltere’de seramik üzerine mastır yaptım. İngiltere’deki mastırdan sonra seramikle bağım tamamen koptu ve seramikle çalışmadım. Çünkü malzeme yelpazem çok genişledi. Ayrıca teknik öğrendim, bronz döküm öğrendim, kaynak yapmayı öğrendim. Heykele doğru yönlendiğim ve heykel tekniklerini öğrendiğim bir yıl oldu. Ondandan sonra da içimden geldiği gibi ne istiyorsam onu yaptım. Kendime hiçbir zaman herhangi bir tarafa yönlendirmeliyim demedim, hiç de hoşlanmam o tür yaklaşımlardan.” (Morhayim, 2010(b)).

olarak, bu videosunun sergilendiği Manifesta'nın gelecek zamanlarda sınırların ortadan kalktığı bir Avrupa fikrine katkıda bulunma amacını hareket noktası olarak almıştır.

Tenger'in üzerine düşündüğü "içeridelik/dışarıdalık" ikilemi bu video işinde de görülmektedir. Manifesta'nın ilk zamanlarında yaşanan, Avrupa fikrinin kendi dışındaki sınırlarına yönelik tartışmanın bir parçası da bienalde, Rusya ve İsrail'in yer alıyor olmasına karşın Türkiye olacak mıydı, olmalı mıydı konusu üzerine olmuştur. Sonuçta Türkiye bir Avrupa bienaline çağrılmıştır, ama Tenger'in davetiyesinin biraz geç gelmesi 'Kesit' videosunun hikâyesinin temelini oluşturmuştur. Ahu Antmen (2011: 73-76) bu video ile ilgili olarak şu tespitleri yapmaktadır:

"Hale Tenger'in bu ilk video enstalasyonunda, bu kez 'mekân'ı Tenger'in ortadaki bir duvarın iki yüzüne yansıtılan kendi yüzü ve başının arkasıydı. Bu yüz, hiç konuşmadan, izleyiciye bakıyor; izleyici, anlatılanları mekân içine yerleştirilmiş hoparlörlerden dinliyordu. Sanatçının duvarda yön değiştiren yüzünü ve sesini takip etmek için izleyicinin bu iki mekân arasında gidip gelmesi gerekiyordu. Anlatılan hikâye, zaten, insanların yeryüzünde hareketi, yolculuk, göç, zorunlu göç ve sürgün gibi olgular üzerine kuruluydu. Tenger, donuk bir sesle, Batı'daki herhangi bir ülkeye gitmek için bir Türk olarak yapması gereken işlemlerden söz ederek başlıyor, oradan vize alamayan Hatice adındaki bir kadının hikâyesine geçiyor derken İstanbul'a da vize konması tartışmalarına değiniyor, oradan Balkan göçmeni olan ailesine, hatta kendi dedesinin İstanbul'dan sürülmesine kadar uzanıyordu. Resmi tarihin kişisel tarihle iç içe geçtiği 'Kesit'te, yalnızca Doğu-Batı karşı karşıya gelmiyordu: Eğitimli-eğitimsiz, paralı-parasız, politik-apolitik gibi çeşitli kültürel karşıtlıkların –içerideliklerin ve dışarıdalıkların- vize kuyruğu gibi gerçek yaşam sahnelerinde insanın insana dayattığı sorulara/sorunlara da

değiniyordu.<sup>438</sup> Hâlâ ne kadar güncel bir iş olduğunu söylemeye gerek var mı?”<sup>439</sup>

Sanatçı, medeniyet ve birey ilişkisi başta olmak üzere insanlık hallerini yapıtlarında ne şekilde araştırdığını Ahu Antmen (2011: 2) ile yaptığı bir söyleşide bazı işlerinden örnek vererek şu şekilde açıklamıştır:

“...çünkü insanın geçirdiği bütün evrimlerle birlikte insanı ele almak ilgimi çekiyor. Evrime ilişkin bu bakışın, insanlıkla ilgili ele alınan bütün konulara temel teşkil etmesi gerektiğini, eksik kalması halinde taşların yerine oturtulamayacağını düşünüyorum.

<sup>438</sup> Fulya Erdemci, sanatçını bu işiyle, Avrupalı izleyiciye sınır tecrübesi yaşattığını ve “öteki” üzerinden, “demokratik” olan ülkelerinin ayrımcı ve hükümler yönünü gösterdiğini belirtmiştir (Erdemci, 2008: 284).

<sup>439</sup> Hale Tenger bir başka konuşmasında işi ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir: “1. Manifesta’da Witte de With’de göçler temalı bölüme davet edilmişim. Beş küratörlü bir bienaldi. Rose Martinez tarafından davet edilmişim. Mekânı gidip görenek orası için bir iş hazırladım. Ses kaydı İngilizce çünkü yalnızca yurt dışında sergilendi bugüne kadar. Türkçe seslendirmesi yok. Videoda seslendirmek üzere bir metin yazdım, bir bölümünü okuyayım: ‘Ben potansiyel bir göçmenim. Yani Batı’nın bakışıyla öyleyim. Bu tabii ki sadece Batı’ya göç anlamında geçerli, Doğu’ya göç etmem zaten kimsenin umurunda değil. Ben İstanbul’da yaşıyorum. Oldukça sık seyahat ediyorum ama ‘evini sırtında taşıyor’ dedikleri kadar değil. Zaten öyle olmasını da istemem. Benim için ara sıra seyahat edip sonra evime dönmek –evim neresi ise- yeterli. Gelgelelim, ne zaman Batı’ya gitmem gerekse...’ buradan itibaren gerisini anlatayım size. Nasıl zor vize aldığım, vize alırken Türklere uygulanan kötü muamele, vize kuyruğunda, kapı kuyruklarında, konsolosluklarda vs... Benim gene de ekonomik durumum iyi olduğu için yok işte evimin tapusu, arabamın ruhsatı gibi belgeleri verip vize alabildim. Ama mesela tanıdığım, Hatice adlı bir kadının, 23 senedir anne babasının Almanya’da çalışıyor olmasına rağmen, evlere temizliğe gittiği, bankada hesabı olmadığı çünkü bankaya yatırılacak ekstra parası olmadığı için annesi babası davet ettiği halde Almanya vizesi alamadığı... Göçlerden bahisle, mesela gene aynı genetik araştırmaların yayınlandığı kitaptan alıntılar. Avrupa’nın aslında bir kıta olmadığı, Asya’nın bir uzantısı olduğu halde sadece tarihsel sebeplerle kıta adını aldığı. Dedemin tıp okurken İstanbul’dan Maan’a sürülmesi, onu süren padişahın ise tahttan indirilip Selanik’e sürülüşü... İnsanın yer küre üzerinde her ne sebeple olursa olsun yer değiştirmesine farklı açılardan bakan bir işti. Yüzüm ve başımın arkası aynı anda ortadaki duvara çift taraflı projeksiyon ile yansıtılıyordu. Her bir farklı bakış açısına geçişte hem yüzüm hem eşlik eden ses yön değiştiriyordu, böylece izleyici de mekân içinde sürekli yer değiştirmek durumunda kalıyordu. Videodaki görüntüde konuşmuyordum, sadece bakıyordum. Ek bir ses eşlik ediyordu videoya. Dolayısıyla ses de yön değiştirdiği zaman izleyicinin de anlatılanı duyabilmek için iki mekân arasında gidip gelmesi gerekiyordu. En sonunda da Murat Belge’nin Uluslararası Helsinki Yurttaşlar Kongresi’nin açılışında yaptığı bir konuşmadan yaptığım şu alıntıyla bitiriyordum. ‘Bizlere ilkokulda öğretildiğine göre bütün Türklere Orta Asya’dan gelen göçmenlerdi. Orada meydana gelen iklim değişiklikleri ve kuraklık yüzünden göç etmek zorunda kalmışlardı. Batıya doğru göç edip önce Anadolu’ya, ardından da İstanbul’a yerleştiler. İşte o gün bu gündür, Murat Belge’nin de dediği gibi, yüzümüz hep Batı’ya dönük kaldı ve muhtemelen göç ettiğimiz bu topraklar zaten Doğu Roma olarak anıldığı içindir ki biz de hep Doğulu olarak kaldık.’ (Çalıköğlü, 2008: 277-279).

Bu insanlık halleri bazı işlerimde doğrudan Türkiye’yi ilgilendirecek şekilde ortaya çıkıyor.<sup>440</sup> ‘Devren Satılık’, ‘Havanın Lüzumu’ veya ‘Türk Olmak’ gibi... Bazen de daha genel bir perspektifi içeriyor. Mesela ‘Sınırlar/Sınırlar’ videosu, hem yerküre üzerinde insan icadı sınırlarla ilgili hem de insanın doğa üzerinde tahakküm kurma, onu kontrol etme takıntısı, insanın doğaya rağmen ilerlemesi, bu ilerlemenin kırılabilirliği ve hatta geçiciliği gibi daha varoluşsal bir bakış sunuyor.”

Tenger, iki monitörlü videosu “Sınırlar/Sınırlar”ı 1999 yılında gerçekleştirmiştir. Bir monitörde, bir sopya kumsala çizgi çekildiği ve sonra bu çizginin denizin dalgaları tarafından silindiği izlenirken, diğer monitörde iki çocuk grubunun bir ipin iki ucundan çekerek, diğer grubun, yere çizilmiş olan sınır çizgisini geçmesine çalıştıkları bir oyun görülmektedir (Koyuncu, 2007: 71). Sanatçı bu videosu ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

“İnsan icadı sınırlar üzerine düşünmek, sadece sınırların mevcudiyetini sağlamak üzere varolan ve dolayısı ile sınırların kırılabilirliğini dayatan sistemi, sınırların korunması ve genişlemesi için durmadan tüketilen kaynakları... Sosyoekonomik sınırları düşünmek, hemen her zaman ve her yerde var olan huzursuz kalabalıkların ardındaki sebep.”(Tenger, 1999).

Sanat Tanımı Topluluğu (STT)<sup>441</sup>, videoyu mekândan ve kendi biçiminden kopararak, kavramı öne çıkarıp, görüntüyü geri plana atarak, sadece araç olarak

<sup>440</sup> Sanatçı bu işinin gösterildiği coğrafyaya göre anlamına eklemeler olduğunu belirterek şunları söylemektedir: “Diğer yandan ‘Sınırlar/Sınırlar’ (1999) videosu İstanbul’da başka, Kassel’de başka, Küba’da, Gwangju’da sergilendiğinde farklı ya da ek anlamlar kazanabiliyor. İşin kendi bütünlüğü dışında, bulunduğu yer ve zamana göre farklı okunabilmesi mümkün sonuçta.” (Ersoy, 2013).

<sup>441</sup> Sanat Tanımı Topluluğu (STT) sitesinde yer alan tarihçe şöyledir: “İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) Resim Bölümü’nü 1969 yılında bitiren Şükrü Aysan sanatçı oluşumunu 1970-1975 yılları arasında Fransa’nın Paris kentinde sürdürdü. Hemen 1970 yılından başlayarak, Paris’deki eğitimi sırasında, öncü sanat akımları olan Minimal Art, Arte Povera, Land Art, Body Art, Conceptual Art’la (Kavramsal Sanat) ilişki kurdu. 1972 de Kavramsal Sanat akımına bağlanabilecek ilk çalışmaları olan “Sistem” dizisini gerçekleştirmeye başladı ve aynı yıl (1972 de) Türkiye’ye, sayın Adnan Çoker’e, yukarıda sözü edilen sanat akımlarıyla, özellikle Kavramsal Sanat’la ilgili Türkçe metinlerinden ve görsel belgelerden oluşan kapsamlı bir dosya gönderdi. Yurda dönüş ve Güzel Sanatlar Akademisi’nde göreve başlayış tarihi olan 1975 den

bu yana ülkemiz sanat ortamında sanatçı, sanat eğitimcisi ve sanatsal etkinlik düzenleyicisi olarak, sözü edilen sanat akımlarıyla birlikte özellikle Kavramsal Sanat'ın tanınması, anlaşılması ve yaygınlaşması yönünde kitap, makale, sergi, topluluk ve diğer etkinlikleriyle sürekli çaba gösterdi.

Şükrü Aysan'ın 1976'da, DGSA Mimar Sinan Salonu'nda, gerçekleştirdiği "Sergi" başlıklı etkinliği Türkiye'de açılmış, uzama 'yerleştirme'yi de bilinçli olarak, uygulayan, ilk Kavramsal Sanat gösterisi olmuştur. Öncü sanat yaklaşımını geliştirmesine Şükrü Aysan, 1977 Yılında, Akademi'de Kavramsal Sanat eğitimi verdiği öğrencilerini de katmıştır. İki yıl kadar sonra Sanat Tanımı Topluluğu adıyla anılmaya başlanacak olan bu özgün çalışma Kavramsal Sanat'ın ne olduğunu, giderek daha kapsayıcı bir biçimde, ortaya koyan, bir okul görevini de üstlenmiştir; Sanat Tanımı Topluluğu özgün çalışması geliştirilirken, Kavramsal Sanat'ın eğitimi de verilmiş olmaktadır. Alışıldık anlamda bir sanat grubu değildir Sanat Tanımı Topluluğu, kendisi, başından beri, özgün bir sanat olayı olmaya yöneliktir.

Şükrü Aysan'ın gerçekleştirdiği ilk Topluluk yerleşmesi 10-29 Kasım 1978 tarihleri arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi uzamında yapıldı. Aynı yerde 22 Mart-5 Nisan 1980 arasında gerçekleştirilen "Sanat Tanımı Topluluğu" etkinliğinde, ki bununla birlikte Topluluk bu adla çağrılmaya başlanmıştır, ortak bir yaklaşımla incelenmiş çalışmalar galeri uzamına yerleştirilir. Bu etkinlik tam anlamıyla bir "Enstalasyon"dur. Ayrıca bu çalışma bağlamında Sanat Olarak Betik başlıklı Sanatçı Betiği yayınlanmıştır [bu formun ülkemizde önce İsmail Saray'ca (Leonardo) gerçekleştirilmiş olmasına karşın ilk kez STT tarafından, adı koyularak, söz konusu edilmiş ve değerlendirilmiştir]. Sanat olarak oluşturulmuş olan bu, kitap biçimindeki sanat çalışması içinde Kavramsal Sanat üzerine metinler de (Şükrü Aysan'ın, Joseph Kosuth'un metinleri gibi) bulunmaktadır. Gene 1980 yılında Bir Serginin Makrografisi LWTLPI betiği gerçekleştirilmiştir.

1981 Yılında 5-10 Ocak tarihleri arasında, Topluluk kendi çalışma uzamında yaptığı bir "yerleştirmeye", oluşturduğu betikleri (sanatçı kitaplarını) dünyanın (Art & Language, Kosuth gibi) belli başlı sanatçılarının betikleriyle birlikte Betiksanat başlıklı enstalasyonunda sunar ve aynı başlığı taşıyan betiğini oluşturur.1982 de Sanat Tanımı Topluluğu Yeni Boyut dergisininin 1/5, Eylül 1982 tarihli sayısında yer alan sanatçı betiğini gerçekleştirdi. Topluluk, 1983 Yılında, 4. İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nin Betiksanat bölümünü oluşturmuş, Ekim 1984 de ise "Marcel Duchamp" çalışmasını yayınlamıştır. Sanat Tanımı Topluluğu, çalışmaları ve etkinlikleriyle, böylece, 1987 yılından sonra giderek çok daha ağırlık kazanan düşünsel yönüyle iyice belirginleşerek öbür güncel yaklaşımlardan farklı, evrensel bağlamda özgün bir çözümsel sanat etkinliği olarak, günümüze kadar gelmiştir.1980'li yıllarda katılanlardan bazılarının ayrılmasından sonra Şükrü Aysan Sanat Tanımı Topluluğu özgün sanatsal yaklaşımının geliştirilmesini sürdürmüştür. 1984 Yılıyla 1987 yılı arasındaki üç yıl Şükrü Aysan aşağıda sıralanan etkinlikleri, kendi'nin ve STT'nin adıyla gerçekleştirdi.

1984 Yılında "Tentür" dizisinden çalışmalar,1986 Yılında 18 Mart- 12 Nisan tarihleri arasında, Maçka Sanat Galerisi'nde düzenlenen "Urbi et Orbi" başlıklı enstalasyon, (bu enstalasyonun içinde, kavramsal sanat olmak bakımından, Oruç Aruoba'ya Wittgenstein'in "Tractatus Logico-Philosophicus"u üzerine bir çözümleme yaptırılmıştır).1987-1992 Yılları arasında Acta est Fabula, Oval ve Circulus dizisi çalışmalar gerçekleştirildi.

Şükrü Aysan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nde, 1975-1981 yılları arasında Adnan Çoker'le birlikte çalıştığı atölyede verdiği Kavramsal Sanat eğitiminin ardından, 1987-1991 yılları arasında, tek başına yönettiği Resim Atölyesi 1'de de Kavramsal Sanat eğitimi vermiştir. Bu eğitim bağlamında düşünsel ve kılışsal çalışmalarda Kavramsal Sanat'ın tümelliği, topluluksal ve birlikte gerçekleştirme yanı irdelenerek, bu dönemde, duyarlı kişi Leyla Dedeal'ın ve diğer arkadaşların katılımı ve çalışmalarıyla Sanat Tanımı Topluluğu'nun etkinliği üst düzeye çıkarılmıştır. STT oluşturulan sekizi aşkın uzamda çok sayıda sürekli izleyeni ve katılanıyla (bu toplam içinde yer alan kişiler Şükrü Aysan, Leyla Dedeal, Tuna Dengiz, Asuman Destecioğlu ve Bedriye Kaya dışında, zaman, zaman değişmektedir) Kavramsal Sanat olmak bakımından felsefi, bilimsel, mantıksal etkinliklerle incelenmiştir; günümüzde de geliştirilmektedir. Sanat Tanımı Topluluğu etkinliklerini, oluşturduğu uzamlarda gerçekleştirdiği enstalasyonlar içinde, yürütmektedir. Gerçekleştirilen çalışma "bir Sanat Tanımı Topluluğu çalışması" olarak nitelenir. STT çalışmalarının sunumunda kişinin kişiselliği paranteze alınmıştır. 15-30 Ekim 1994 arasındaki sürede sunulan "Sanat Tanımı Topluluğu Çalışma" enstalasyonu da bu anlamdadır.

Şükrü Aysan tüm sanatsal etkinliğini Sanat Tanımı Topluluğu adı altında yapılan kolektif sanatsal çalışma bağlamında söz konusu etmektedir.1972 den başlamak üzere geliştirilen Sanat Tanımı Topluluğu'nun sürekliliği içinde, dünle bugün arasındaki ayrım, başlangıç düşünüsünün, hiç kesilmeksizin sürdürülen alanlar arası (Sanat, Felsefe, Bilim) çalışmaların sanat olarak sunulması izleğinin, daha da belirginleştirilmesi anlamındadır. Bugün, Topluluk Kavramsal Sanat'ı gerçekten

görüntüyü kullanmıştır (Bozkurt, 2005: 116). 1994’de Sanat Tanımı Topluluğu F. Ilgaz Merkezi'nde ses, imge ve nesne düzenlemesi olan "Çalışma" başlıklı bir sergi düzenlemiştir. Sanat ve sanatçıyı anlama amacının uzantısı olan yerleştirme (Okan, 2012: 26) ve topluluğun sanata bakışı üzerine Nancy Atakan (1998: 110) şunları aktarmaktadır:

“Yerleştirme<sup>442</sup>, dört beyaz kaide üstüne konulan dört video ekranından oluşmaktaydı ve ekranlarda sürekli olarak, STT üyelerinin hazırladıkları metinleri okudukları video bantları gösteriliyordu. Galeri mekânının bir başka köşesinde bir masa üstüne yerleştirilen bilgisayar ekranı ve video kayıt cihazı bir başka üyenin imgesini ve metnini yayınlıyor, diğer bir köşede ise duvar kenarlarına dizilmiş altı tane beyaz masa yüzeyi ile üstünde iki çalışmanın sergilendiği iki ayrı masa bulunuyordu. STT, sanatın bütün boyutlarını sorgularken ve çözümlerken, İngiliz Çözümsel Dilbilimsel felsefeyi ve Ad Reinhardt’ın minimalist yaklaşımını kullandığı için grup çalışmaları, İngiliz

yapma noktasındadır. Kavramsal Sanat sanatın doğasını, yapısını, Dünya’yı, Dil’i, dil ve dünya ilişkilerini çözümlemeye yönelik bir girişim olmak bakımından alanlar arası (Sanat, Felsefe, Bilim) bir çalışmayı gerektirir. Ülkemizde Kavramsal Sanat adı, halâ, Resim ve Heykel olmayan sanat çalışmalarını belirtmek amacıyla kullanılmaktadır. Oysa, bizim de kullandığımız anlamda, Kavramsal Sanat veya, daha ıralayıcı adıyla, Çözümsel Sanat çok daha belirli bir sanatsal yaklaşımın adıdır. Bu sanat nesne üretimini ve plastik davranışı bütünüyle bırakmıştır. Bu anlamda, Sanat Tanımı Topluluğu felsefe, bilim, mantık ve matematik alanlarını içine alan alanlar arası bir çalışmayı sanat olarak sunar; ortaklaşa bir çalışmayla gerçekleştirdiği belirli bir uzama bağlı, betikler, görüntüler, sunumlar, metinler, tartışmalar ve çeşitli nesnelere ve katılımcılar içeren yerleştirmelerini sanat olmak bakımından gerçekleştirir. Başlangıcında STT, bir Kavramsal Sanat grubu olmakla birlikte, ülkede uluslararası öncü sanatın tanınması yolunda her türlü yenilikçi çalışmayı hoş karşılıyordu. Ancak, bugün kendi Kavramsal Sanat çalışmasının özgünlüğünü öbür çalışmalardan titizlikle ayırmaktadır. Sanat Tanımı Topluluğu kurulduğu yıllardan bugüne ülkemiz sanat ortamını sürekli etkilemektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi STT güncel sanat ortamını besleyici bir kaynak oluşturur. Güncel sanat ortamında tanınan sanatçıların büyük çoğunluğu, şu ya da bu dönemde STT’nin eğitiminden geçmişlerdir. Sanatçı toplumda bilim adamının ve felsefecinin rolü gibi bir rol oynamalıdır. Hatta, Joseph Kosuth’a göre felsefecinin rolünü de sanatçı üstlenmektedir. Sanat Tanımı Topluluğu’nun ortamını yerleştirdiği mekânlarla belirli sayıda katılımcı oluşturur. Haftanın belirli bir günü gerçekleştirilen sanat etkinliğine, önceden bildirilmesi ve yer bulunması koşuluyla isteyen herkes katılabilir. STT çalışmalarını bir üretim ve sonuçlarını da meta olarak görmemektedir. STT Türkiye’deki sanat kurumları ve sanat piyasasına göre “yeraltı (underground)” konumundadır. Var olan sanat ortamıyla ilişkileriye, bunun kaynağını oluşturmasına karşın, kısıtlı bir düzeydedir. Sanat Tanımı Topluluğu, Kavramsal Sanat’ın Art and Language, Kosuth, Venet gibi sanatçılarınca veya gruplarınca, 1970’li yılların başlarındaki öncü ve devrimci anlamından hareketle kendisini yıllar boyunca, titizlikle geliştirmiştir. Bugün geldiği noktada STT kendisinin, evrensel bağlamda, Kavramsal Sanat nitelemesinin tanımını veren özgün ve ileri bir sanat çalışması olduğuna inanmaktadır. Topluluk uluslararası tanınmışlık yönünde herhangi bir özel çaba harcamamakta; sanatsal bir araya gelmenin sürekliliği açısından bakıldığında bu kadar süre yaşamış ve bugün de yaşamda olan başka bir topluluğun yeryüzünde bulunmadığı söylenmektedir.”

<http://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin%20Tarihi.htm/07.12.2014>.

<sup>442</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YbbAdb702eU> linkinde çalışmanın içeriğini izlemek mümkündür.

Amerikan Kavramsal Sanat ve Çözümsel Sanat'ın 1968-73 arasında yaptığı türden çalışmaların bir devamı olarak görülebilir. Bu sanatçıların amacı sanat nesnesi yapmak değil, sanatı anlamak ve sanatı anlayarak evrenle ilgili bir kavram kazanmaktı. Sanatçılar, sanatı Rönesans döneminde, insanların derinliği nasıl algıladıklarını, İzlenimciler, insanların rengi nasıl algıladıklarını, Kübistler de zaman ve mekân arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için kullanmışlardı. STT sanattaki değişmezi arıyordu, oranlarla ve sınıflandırmayla ilgili deneyler yaptılar ve zihinsel işlevleri gösterebilecek yollar aradılar. Bunlar Aysan'ın<sup>443</sup> bütün sanat yaşamı boyunca irdelediği alanlardı.”

Müşerref Zeytinoglu<sup>444</sup>, 1995 yılında, Reyhan Somuncuoğlu ile birlikte, Plastik Sanatlar Derneği sergi salonunda “Kirlenirken” başlıklı sergiyi açmışlardır

<sup>443</sup> Nancy Atakan'a (1995: 186) göre: “STT'in etkinlikleri kuram ve uygulamanın örtüştüğü, dilin sanat malzemesi olarak kullanıldığı, bir grup sanatçının birlikte sanat araştırmaları yaptığı, sanat dergisinin galeri/müzenin yerini aldığı ve izleyicinin bilgili katılımcı olduğu yeni bir sanat sistemi olmuştur. Kuşkusuz Sanat tanımının sınırlarını yıkmak ve eski sınırların yerine yenilerini koymak isteyen Şükrü Aysan'dı.”

<sup>444</sup> Müşerref Zeytinoglu, 1957'de İstanbul'da doğdu.1979'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. 1985'de aynı üniversitenin yüksek lisans programını tamamlayarak mezun oldu. 1996 yılında Yeditepe Üniversitesi G.S.F.'de öğretim görevlisi oldu. 1997'de Yeditepe Üniversitesi G.S.F.'de Tekstil Bölüm Başkanlığına geldi.. KATILDIĞI SERGİLER: 1986 Günümüz Sanatçıları Sergisi (İstanbul); 1986 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi (İstanbul); 1987 Galerî BM " Genç Yetenekler Sergisi " (İstanbul); 1987 Galerî-Nev (Ankara); 1988 Gorbun Sanat Galerisi (İstanbul); 1988 Kültür Sanat Festivali (Ankara); 1988 Yonca Modern Sanat Galerisi (İstanbul); 1990 "Van Gogh'un 100. Ölüm Yıldönümü " Sergisi (Akraboff Galerî Plovdiv / Bulgaristan); 1990 "Mahares I.Plastik Sanatlar Festivali" (Tunus); 1991 Akraboff Galerî - Plovdiv / (Bulgaristan); 1991 Cıpkı 5 Galerî (Sofya, Bulgaristan); 1991 Çağdaş Sanat Sergisi (Tokyo / Japonya); 1992 "Mahares II. Plastik Sanatlar Festivali" (Tunus); 1992 "İstanbul" Sergisi (Enstalasyon) (Taksim Sanat Galerisi (İstanbul); 1992 "New-York - İstanbul" sergisi (Enstalasyon) (AKM, İstanbul); 1992 Urart Galerî "Tutkular, Saplantılar" (Ankara); 1993 Y.P.M. Galerî (İstanbul); 1993 "Tiyatro, Sahne, Oyun" Urart Sanat Galerisi (Ankara); 1994 "Ezop'un Dostları" Urart Sanat Galerisi (Ankara); 1994 "Kirlenirken" (Video-Art) AIAP -(İstanbul); 1995 "Carte Colo Poste Ecrite" (Enstalasyon) Galerî Ujlaç (Budapest/Macaristan); 1995 "Küreselleşme - Devlet, Şiddet, Sefalet" (Enstalasyon) Devlet Han Galerisi (İstanbul); 1996 "Azınlık" sergisi Akkule Kültür Merkezi (Kıbrıs); 1996 "Öteki" Habitat II Çağdaş Sanat Sergisi - Antrepo I. (İstanbul); 1996 (Türk ve Yunan Sanatçıları Sergisi (Sakız Adası/Yunanistan); 1997 "Yüz Yüze, " Türk ve Yunan Sanatçıları Sergisi (KSM/İstanbul); 1997 "Uluslararası Sanatta Buluşma" Workshop - Feriye Kültür Merkezi (İstanbul); 1998 "Ekoloji ve Periferi" - Restorasyon Ens. (Floransa/İtalya); 1988 Uluslararası Floransa Festivali – Floransa/İtalya); 1998 "Cumhuriyetin Tasavvuru" Urart (İstanbul); 1998 "Yüz Yüze, Atina-İstanbul" Melina Merkuri Kültür Merkezi (Atina/Yunanistan); 1999 "Günceler" Apel Galerî (İstanbul). <http://www.zeytinoglu.8m.com/muserref.htm>/07.12.2014.

Sonrakî tarihli sergilerinden örnekler ise; 2000 "Sanat ve Modaları " Urart Sanat Galerisi (İstanbul); 2000 2. Uluslararası Gümrü Bienali, Style Gallery, (Gümrü/Ermenistan);2000 "Kartpostallar" Galerî Apel(İstanbul) 2001 İAM Karma Resim Sergisi (İstanbul); Menkul Kıymetler Borsası (İstanbul); 2002 "Complicite" Dirimart – (İstanbul); 2003 Eczacıbaşı "60 İş 60 Sanatçı" Tüyaç Sanat Fuarı (İstanbul) 2004 " Şaman Güncesi" Bakşı Müzesi Projesi, Proje 4L (İstanbul); 2005 Kafkas Sanatçılar



(Berkman, 20.03.1995: 19). Ali Akay (1996: 197-198) bu çalışma için şunları belirtmektedir:

“Müşerref Zeytinoğlu ve Reyyan Somuncuoğlu’nun 8 Mart 1995’te P.S.D sergi salonunda birlikte gerçekleştirdikleri yerleştirmede gerçek çöpler, coca cola kutuları, kağıtlar, balık kılçıkları; video ve T.V. gibi simülasyon dünyasının aygıtları, gerçek bir çöp kutusunun içinde ve etrafında bir düzenleme halinde gerçekleştiriliyor. Gerçek malzeme (T.V., video) ve içindeki imajların ikincilik karakteri (Dünyanın bir müzik eşliğinde bilinçli bir şekilde yıkıma uğramasından sonra yine sanatçının gayretiyle kaostan bir kozmoz oluşması) ve parody şeklindeki martı temsiliyetleri, hep birlikte gerçek hayatı, içinde yaşadığımız simülasyonların etkinliğini (Körfez savaşı sırasında, petrole bulanmış martıların aslında Bretanya’daki ekolojik felakette gösterilen imajlardan ödünç alınmış olup, bunun söylenmemesi) ve sistemin egemenliği altından çıkması kodsuzlaştırılması gitgide zorlaşan insan ilişkilerinin taklidinin taklidini yapaylaştırılmasını birlikte olarak bize gösteriyor. Ekolojinin sadece çöp olmadığı, kirlenmenin doğal tarafının yanında, insan ilişkilerinin de kirlenmeye yüz tuttuğu ve bunun yeniden düzene girmesi için ise eski yöntemler yerine teknolojinin farklı kullanımının ve post-medya döneminin gerekli olduğu düşüncesinden yola çıkarak Yeşiller Hareketine mensup olan Fellix Guattari’nin ‘Üç Ekoloji’ tanımına değinmekteyiz. Doğal, insani ve teknolojik teslisinin karşısına gerçek malzeme, imajlar ve temsiliyetler koymaya çalışan Müşerref Zeytinoğlu ve Reyyan Somuncuoğlu bugünkü sorunların bilincinde olarak, çalışmalarını gerçekleştiriyorlar.”

1999’da ise sanatçının bir kez daha doğaya yönelik bir iş ürettiğini ve “İsimsiz” videosunda dümdüz bir deniz yüzeyi gösterdiğini görmekteyiz. Denizin kendi içindeki deviniminin gösterildiği videoda, doğanın moda olamayacağı vurgulanmaktadır. Bu noktada çalışmaya yönelik anlatılmak istenen temel noktanın

video gibi teknolojik bir aygıt ile gösteriliyor olması ile bir yanıyla modanın içine de girilmiş olduğu eleştirisi yapılmaktadır (Aliçavuşoğlu, 21.10.1999: 15).

Bu çalışmanın sergilendiği “Sanat ve Modaları” (30 Eylül-6 Kasım 1999, Urart Sanat Galerisi) sergisinin küratörü Ali Akay (1999: 246-251) ise şunları söylemektedir:

“Müşerref Zeytinoğlu ise moda sözcüğünü tam bir ters anlamda alarak, durağanlığı simgeleyen kıvıldamayan bir denizi bize videodan göstermekte. Kıvıldamayan denizin içindeki moleküler kıpırdanmalar ise görünmeyen yüzün yüzeydeki kıpırdanışlardan başkasını meydana getirmezken, modanın modern yaşamlarındaki yerini tüketim çılgınlığı ile veriyor. Bu çılgınlık ki durgunluğun içinde bile ne kadar değişimin olduğuna ve belki de bu kaçınılmaz sürecin içinde toplumsal değişimlerle modernlik arasındaki paralelliklere değiniyor. Gök ile aynı rengi paylaşan deniz ikili bir aynılık farklılık bağlamını ortaya çıkarırken, değişim ile kıvıldamazlık sanattaki devinimin bir parçası olarak duruyor. Bir yandan video gibi teknolojik aygıt sergideki işinin malzemesini oluştururken, diğer yandan da doğanın parçası olan deniz ve gök mavisi doğanın teknoloji karşısındaki direnişini gündeme getiriyor.”

Bu yılların öne çıkan önemli sergilerinden olan “Genç Etkinlik Sergileri”nde video işlerinin yer aldığını görmekteyiz. “I. Genç Etkinlik: Sınırlar ve Ötesi”nde (1995) Fulya Çetin’in “Video” isimli işi yer almıştır. “II. Genç Etkinlik: Yersizyurdsuzlaşma” (1996) sergisinde, Bülent Baş “Ağıt”<sup>445</sup>, Esra Işal “Yol”

<sup>445</sup> “Ağıt” dışında, “700fist”, “725fist”, “Hand”, “Slap”, “Corpses”, “based on true story” isimli işleri bulunan Bülent Baş’ın çalışmaları bugün sıkça karşımıza çıkan gif ve vine uygulamalarını hatırlatmaktadır. Mahmure Alp’in kendisiyle gerçekleştirdiği 14.07.2014 tarihli yüz yüze görüşmede sanatçı şunları belirtmiştir: “92 yılında Marmara Güzel Sanatlar’a başladığım yıllarda denemeler yapmaya başladım. Her ne kadar video olarak gözükse de aslında bütün görüntüler bilgisayarda yapıp TV ekranda görüntülenebilsin diye videoya aktarılıyordu. Video hiç bir zaman sadece araç olmaktan öteye gitmedi. Tek yüzeyli taval yetersiz geliyordu ve ses/ görüntünün aynı anda kullanılabileceği araç video olduğu için video işler çıktı. O dönemde ipad benzeri dokunmatik ekranlar olsa ve kullanıcının üretilmiş işi ile ilişkiye geçmesi sağlanabilseydi büyük ihtimalle ipad ile işler ürettirdim. Daha öncede bahsettiğim gibi video işler aslında bilgisayarda hazırlanıyordu ve bilgisayar ekranlarında sergilenme ihtimali o dönemde olmadığı için video ekranını kullandım. Görüntülerin çoğunluğu o dönemin TV’lerinde alınma. Kamera ile çektiğim videolar daha çok

“İsimsiz” yerleştirmesinde monitör kullanan Süheyla Çağlayan katılmıştır. “III. Genç Etkinlik: Kaos” (1997) sergisinde, Süheyla Çağlayan, tahta bir bavulun içine yerleştirdiği monitör ile medya ve kaos ilişkisini ele almıştır. Şeyda Eren “Beni İzlemeye Devam Edin” isimli video yerleştirmesinde bir sehpa üzerinde bulunan monitör karşısına iki sandalye koymuştur. Monitörde, ekran içindeki ekran görüntüleri sonsuza uzanarak akıp gitmektedir. Ekranlarda ise sandalyeye oturmuş televizyon izleyen iki kişi arka plandan görülmektedir. Erkan Muratoğlu, Başak Şenova ve Ümit Özkan, “Her Şey ya da Tele(v)wised Kaos” isimli çalışmalarıyla sergide yer almışlardır (Uşar, 2006: 99-100).

Beral Madra bu yıllarda, “Xample-Disiplinlerarası Sanat” (1995, AKM/İstanbul)<sup>446</sup>, “İstanbul Landscapes”, Video Workshop ve Enstalasyon (1995, BM Çağdaş Sanat Merkezi/İstanbul), “Somut Öngörüler” (1995, Anarat Hıgutyun Okulu, Kadıköy/İstanbul)<sup>447</sup> sergilerini düzenlemiştir. Madra (2007: 36), bu sergiler ile ilgili olarak şu yorumu yapmıştır:

“1995’te Nam June Paik’in öğrencisi Angela Melitopoulos ve Alman video sanatçısı Claus Blume ile BM Çağdaş Sanat Merkezi’nde gerçekleştirdiğimiz video çalışmaları ve gösterileri, Somut Öngörüler ve Xample sergilerindeki video ve ses yerleştirmeleri 2000’li yıllardaki video patlamasının hazırlık alanları olarak değerlendirilebilir.”

“Yeni Öneriler/Yeni Önermeler” Sergileri, Türkiye’den sanatçılar katılmamış olsa da TÜYAP’ın İstanbul Sergi Saray’ında düzenlediği Müzikavizyon 1990, “1.

---

Amerika döneminde oldu. Kavramsal sanattaki “found object” benzeri bir şekilde ben de TV’lerden found object topluyordum.” (Alp, 2015).

<sup>446</sup> Beral Madra’nın internet sitesinde sergi ile ilgili şu bilgiler yer almaktadır: “XAMPLE Disiplinlerarası Sanat Amaç Karşılaşma Araç Sanat /Amaç Sanat Araç Karşılaşma Düzenleme ve Kavram: Edwin Herrmann (Multikulturbüro Darmstadt) ve Beral Madra (BM ÇSM)Atatürk Kültür Merkezi 4-22 Nisan 1995Sergi ve Çalışmalar: Claudia Blanca, Onur Eroğlu, Frank Fiedler, Norbert Grossmann, Micahel Harenberg, Nikolaus Heyduck, Serhat Kiraz, Charles Neuweger, Kadri Özyayten Gösteriler: Zafer Aracagök, Hüseyin Katırcıoğlu, Teoman Madra, Angela Melitopoulos, Sabri Özyaydin, Aydın Teker, ZEN.” <http://www.beralmadra.net/exhibitions/xample/>07.12.2014.

<sup>447</sup> Beral Madra bu sergi ile ilgili olarak şunları aktarmaktadır: “Nam June Paik, 1995’te 4. İstanbul Bienali sırasında Kadıköy’de Anarat Hıgutyun Okulu’nda küratörlüğünü yaptığım ‘Somut Öngörüler’ sergisine geldi. Onun asistanlığımı yapmış olan Angela Melitopoulos’un video yerleştirmesini görmek istiyordum. Bizim sergimiz ona 1970’lerdeki eylemci sanat ortamını anımsattı ve etkilendi; öyle ki bir karatahtaya formüller yazdı, imzaladı ve bize, satıp vakfımızı (Gelecek Kültürü ve Sanatı Vakfı) desteklememizi öğütleyerek, armağan etti. Bu yapıtı saklıyoruz. Aynı anda, bienal sergisinde onun kapsamlı bir ekran yerleştirmesi sergileniyordu; kimsenin aklına o yapıtı satın almak gelmedi...” (Madra, 01.02.2006).

Müzik, Televizyon, Fotoğraf ve Sinema Fuarı” içerisinde yer alan “1. Uluslararası Video Günleri” video sanatı ile ilgili olarak belirtilmesi gereken sergiler olmuştur (Uşar, 2006: 100-105).

Bu dönemde Ankara’da ODTÜ’de 1993 yılında kurulan, Görsel İşitsel Sistemler Araştırma ve Uygulama Merkezi (GİSAM)<sup>448</sup> etrafında toplanıp, video aygıtının olanakları, video epistemolojisi ve video estetiği üzerine tartışıp, işler üreten Ege Berensel<sup>449</sup>, Ersan Ocak, Aras Özgün<sup>450</sup>, Hakan Topal, Ali Mahmut Demirel’in üretimde bulunmaya başladıklarını görmekteyiz.

Ege Berensel, ODTÜ Sinema Topluluğu ile başlayıp, GİSAM’a giden süreç ile deneysel film ve video üretimlerinin nasıl geliştiği üzerine şunları söylemektedir:

“ODTÜ Sinema Topluluğu gibi bir oluşum vardı 80’lerin ikinci yarısında kurulmuştu. Öğrenci Toplulukları diye bir şey 1980 sonrasında ilk kez ODTÜ’de Türkiye’deki üniversitelerde ortaya çıktı. 1985-86 yıllarında ortaya çıktı. Daha öncesinde ÖTK (Öğrenci Temsilcileri Konseyi) diye bir oluşum vardı. ODTÜ Öğrenci Derneğine bağlı ODTÜ’lü temsilciler kurulu diyebileceğimiz bir şey 1970’lerden bahsediyorum. Onların bir takım toplulukları olurdu. Tiyatro topluluğu çok eski bir topluluktur hatta 12 Eylül sonrasında kurulan ilk topluluktur, sinema toplulukları da öyle. Sinema Topluluğu, ODTÜ’de TRT için ellerinde Süper8 makinelerle eylem çeken, film gösteren oluşumdu (ÖTK’nin 12 Eylül’deki davası en uzun süren topluluk sinema topluluğu olmuştur). Biz ODTÜ’ye 1985-86’da geldiğimizde sinema topluluğunu kurduk. Bir yandan 25. Kare dergisini çıkartırken, bir

<sup>448</sup> Merkezin başkanlığını yürütmüş olan Kaya Özakgün şunları söylemektedir: “GİSAM kurulduğu yıldan bu yana yurt dışından gelen uzmanlarla, belgesel film, video üretimi, senaryo, fotoğraf gibi konularda düzenlediği workshoplarla hem ODTÜ’lülere hem de üniversite dışında bu konularla ilgilenen öğrencilere ve profesyonellere, Türkiye’de örneğine rastlanmayan bir eğitim olanağı sunmaktadır. Bunun yanı sıra dönemlere bağlı olarak "Cinema & Reality", "Modern Visual Arts", "Basic Video Production", "International News" gibi seçmeli derslerini açmaktadır. GİSAM içinde bulunduğumuz 1998-1999 öğretim yılında açtığı "Modern Visual Arts" ve "Basic Video Production" derslerini İnternet üzerinden bütün dünyaya açarak Türkiye’de bir ilki gerçekleştirmenin onurunu yaşamaktadır.” <http://www.kameraarkasi.org/belgesel/kuruluslar/gisam.html/03.02.2014>.

<sup>449</sup> Ege Berensel’in 1990’larda ürettiği videolardan bazıları; “Mü/hür”, “Panoptikon”, “Black Noise”, “White Noise”, “Zıyan”.

<sup>450</sup> Aras Özgün’ün 1990’larda ürettiği videolardan bazıları; “Göbek”, “Körleşme”, “horses under the sun”, “the man with the video camera/vertoviana”.

yandan da film gösterimleri, festivaller organize ettik. Ciddi bir animasyon film festivali yaptık, deneysel filmler gösterdik. Daha çok eğilimimiz deneysel sinemaya yönelikti. Werner Nekes diye çok önemli Alman deneyselci ilk kez ODTÜ'ye geldi. İşlerini ve filmlerini gösterdi, atölye çalışması yaptı. Biz bu gösterimleri ve etkinlikleri arttırınca, rektör yardımcısı bize ne talep ettiğimizi sordu. Bizde bir video kamera talep ettik ve o kamera ile bir şeyler yapmaya başladık. Güzel sanatlar fakültesinin kurulabileceği fikri üzerine bir metin hazırladık. Sonra güzel sanatlar fakültesi kuruldu. Deniz Derman, İhsan Derman, Seçil Büker, Oğuz Onaran dersler vermeye başladılar. Ulus Baker de 'Görsel Düşünce' dersi vermeye başladı. Deniz Hoca'nın gelmesiyle bir hareketlilik başladı, atölyeler yapmaya başladık ve rektörlüğün en üst katında bir mekân verildi. Orada Thomas Balkenhol ile bir belgesel atölyesi yaptık ve video sanatçıları gelmeye başladı. Örneğin, Volker Schreiner gibi çok önemli bir buluntu filmci/videocu gelmeye başladı. Bu faaliyetleri ve etkinlikleri arttırınca bir takım fonlar bulmaya başladık. Med Kampüs diye bir fondan para bulduk ve bahsettiğim insanları getirebildik. Ardından Japonların bir fonu olduğunu öğrendik. Bir araştırma enstitüsü olarak boş bir bina bulduğunuzda, onlar teknik ekipmanı size bağlıyorlar.

Japon Elçiliği'ne projeyi yazdım. Daha sonra ODTÜ' de bir bina inşa edildi bunun için ve içinde ciddi bir ekipman, çalışma mekânları ve kütüphanesi ile GİSAM oluşmuş oldu. Örneğin Ulay ve Marina Abromaviç'in VHS on iki videoluk performans seti gibi (şu an amazon.com'da bulunamayacak, internet aracılığı ile bulunsa da binlerce dolar ederindedir) eserler GİSAM'ın kütüphanesinde yerini aldı ve video arşivi de oluşturmaya başladık. Buna paralel olarak Alman Kültür'de Alman video sanatçılarının seçkileri ve deneysel filmler gösterilmekteydi. Angela Melitopoulos'u, Jean-Francois Guiton'u oradan tanımiştık. Ayrıca Almanya'da 90'larda Marl diye çok ünlü bir festival vardı, onun yarışmada ödül kazanan seçkilerini de Goethe Institut gösteriyordu. GİSAM'da otuza yakın atölye oldu. Bu atölye bazlı eğitim için çok önemli sanatçılar geldi. Goethe Institut bize destek oldu. Şu anda herkes projeci, proje bulup sanatçı getirip sergi yapabiliyorsunuz, o zaman bunlar

acayıp yeniydi memleket için. Thomas Balkenhol dışında, Andreas Treske<sup>451</sup> geldi ve onlar üretim atmosferinden etkilenerek dönmediler.<sup>452</sup> Bu sırada biz de video kamera ile bir takım deneyler ve filmler üretmeye başladık ve çeşitli yerlerde göstermeye başladık. Örneğin, 90'ların başında Ankara film festivaline göndermeye başladık. Yaptıklarımızı ilkin anlayamadılar, çözemediler. Belgesel değil, dramatik video değil, video değil kısa film değil animasyon değil böyle bir tür vardı karşılarında. Bu nedenle, Mahmut Tali

<sup>451</sup> Ahmet Atıf Akın GİSAM ve ZAP isimli işi ile ilgili olarak şunları söylemiştir: “Doğrusallığın kırılmasından belki üst jenerasyonların anladığı farklıydı, zaman ve mekân doğrusallığının kırılması ve Deleuze'in Cinema kitapları önemliydi. Ulus'un modern Visual Arts dersinde bunlar konuşuluyordu ve tabii politik çerçevesi çok heyecan vericiydi. Rus constructivistlere bakıyorduk. GİSAM Çevresinde Eisenstein'in atraksyonlar montajı anlaşılmış ve çeşitli konulara uygulanıyordu. Filmle bu tür şeyler yapmak çok zor ve masraflıydı, non-linear montaj imkânı sadece video ile mümkündü. Dijital olanaklar zaten çok sınırlıydı. O yüzden video çok özgürleştiriciydi süreç olarak. What you see is what you get, hareket için çok yeni. Benzer teknikler İstanbul'da kulüplerde VJ'ler ve reklamcılar tarafından kullanılırken Ankara'da politik bir söylemin aracı oluyordu. Tabii audience çok sınırlıydı Ankara'da da ama yurtdışındaki festivaller takip edilir, kasetler gelir gider bir şekilde dünya ama özellikle Avrupa ile bağlantıda olunurdu. Tabii bunda Andreas ve Thomas'ın payı çok büyüktü. Ali'nin işleri çok sevilirdi, mimar kökenli de olduğu için minimal bir tasarım estetiğini videoya yansıtmayı becermişti. O zaman Andreas Bilkent'te 'Image, Time and Motion' diye bir ders veriyordu. Ağırlıklı olarak Lev Manovich'in Language of the New Media ve Software Generation'ı üstüne kuruluydu ders. Interactive media doğrusallığı kırmanın yollarından biriydi. ZAP'da ise ben biraz daha kritik yaklaşıyordum. TV'nin uzaktan kumandasının bir seçim sunmaktan ziyade kurulu bir düzen içerisine dolaşmamızı sağladığını düşünüyordum hatta bunu da bir adım ileri götürerek yapılabilecek bütün seçimleri de preconstruct etmek üzere bir yapı kurmuşum. Hangi kanala geçersen geç aslında benim kurduğum hikâyelerden birini izliyorsun. O zaman Fight Club isimli film de çok ilham vericiydi aslında şimdi biraz daha lame sound ediyor ama o zaman için çok ilerici fikirlerdi. Tabii özünde aslında çok farkında olmadan generative estetiğe girmiş bulunuyorduk, daha sonraları bu tabii data driven ve abstract biçimlerde bir çoğumuz için belirleyici oldu.” (A. A. Akın ile kişisel iletişim, 30.09.2014).

<sup>452</sup> Ali M. Demirel Thomas Balkenhol, Andreas Treske, Angela Melitopoulos, Jean-Francois Giton, Ulus Baker gibi isimlerin ve GİSAM'ın sanatsal üretimi üzerine etkileri üzerine şunları söylemiştir: “İlk olarak GİSAM'da yapılan atölyeler sayesinde video art örneklerini görmek, teorisini derinlemesine öğrenmek, ve üretimine bir ucundan bulaşmak şansım oldu. Saydığın isimlerin hepsi konusunda çok iyi isimler ve kendimi onların öğrencisi olabildiğim için çok şanslı hissediyorum. Thomas'dan kurguyu öğrenmek, Angela'dan deneysel videoyu öğrenmek... Buna bir de Ulus'un teorik derslerini eklersek, o dönemde Türkiye'de başka hiç bir okulda alamayacağımız bir çağdaş video sanatı eğitimi almış olduk! Ayrıca GİSAM'da çok iyi bir video arşivi vardı, o da video sanatı görgümüzü besledi. GİSAM'daki stüdyo da çok modern idi. Bu imkanlar üzerine video art ile derinlemesine ilgilenmeye ve üretmeye başladım ve GİSAM'da araştırma görevlisi olarak görev aldım.

Körotonomedy külliyatı ve Ulus Baker'in 'Sanat ve Arzu' seminer dizisi o dönemlerde okuduğumuz ve tartıştığımız konulara iyi referans olur. O dönemde GİSAM ekibi olarak iki seçmeli ders veriyorduk: 'Basic Video Production' ve 'Modern Visual Arts'. Ayrıca Ulus Baker'in 'Sanat ve Arzu' isimli seminer dizisine de ev sahipliği yapıyordu GİSAM stüdyosu. Böylesi bir dinamik ortamın oluşması çok üretken olmamızı sağladı ve doğal olarak tartıştıklarımız yaptığımız işlere yansdı. 'No (or bad) Signal', 'Hortum' ve 'Demonoid' bu dönemde ürettiğim işlerdir ve bir kısmında Körotonomedy imzası bulunmakta. Portfolyomda çok bilinmeyen Ulus Baker ile beraber yaptığımız ve Körotonomedy imzası taşıyan 'Rastlantının Böylesi' diye bir video da bulunmakta. Elimde şu an sadece teyp kopyası var, bu işi de digitize ederek gün ışığına çıkarmayı planlıyorum. Hakan Topal ve Ege Berensel ile de ortak çalışmalarımız oldu. Video işleri dışında 'Dünyayı Kurtaran Mimarlar' oluşumu bünyesinde ürettiğim işler de bu döneme denk gelmekte.” (A. M. Demirel ile kişisel iletişim, 31.05.2015).

Öngören'in önerisiyle bir deneysel video bölümü tahsis edildi. Türkiye'de Video sanatının ilk gösterim alanı muhtemelen orasıydı." (E. Berensel ile kişisel iletişim, 07.06.2014).<sup>453</sup>

Ersan Ocak, GİSAM ve çevresinde üretim yapanlar ile ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır:

"GİSAM kurulurken alınan eğitimleri verenler, genellikle Almanya'dan İngiltere'den gelen sanatçılardı ve orada çalışanlara (yani maaşlı asistan kadrosunda olanlara) ve konuyla ilgilenen öğrencilere eğitim vermek için geldiler. Atölye tarzı eğitimler veriyorlardı. Yalnız GİSAM güzel sanatlar ve iletişim fakültesi gibi bir yapının parçası değildi. Rektörlüğe bağlı bir araştırma ve uygulama merkezi idi. Halen de öyle. Orada zaman içerisinde açılan dersler, Deniz Derman'ın merkezi kurduktan sonra kendisinin açtığı dersler; daha sonra asistanların bunları üstlenerek sürdürmeye başlaması; ardından asistanların başka ders adlarıyla ders açmaya başlamaları; GİSAM'dan seçmeli dersleri herkesin alabilir olması; Mimarlık Fakültesi'nden Mühendislik Fakültesi'ne kadar tüm bölümlerden ilgilenen öğrencilerin gelip bu dersleri almaya başlamasıyla, o dersler içerisinde videolar üretilmeye başlandı.

ODTÜ'de bir iletişim fakültesi olmadığından, ağırlıklı olarak sosyal bilimlerde ya da mühendislikte okumuş insanların yaptığı okumalar üzerinden, daha deneysel ve avangart bir alana duyulan bir merakla başlamış, el yordamıyla yapılmış bir sürü iş üretilmiştir. Bunların bazıları kayıtlara geçerken, bazıları kayıtlara geçmemiştir. Hakan Topal, fotoğraf kökenliydi.

---

<sup>453</sup> Ayrıca Berensel, o dönem üretilen işlerin sergilenmesi ile ilgili şunları söylemiştir: "Festival de bir deneysel bölüm yaptı ve yarışma açtı. GİSAM çevresindeki insanlarda o yarışmalarda ödüllendirildiler. Bana da ödül verdiler. Yurtdışındaki video festivallerine işleri gönderdim gösterildi ve ödül alındı. İstanbul'da muhtemelen daha sirayet etmediği bir alan. Sanart'ın içerisinde video yapan bir insan vardı orda performans kaydeden. Sanart çatı kuruluşlardan bir tanesi Jale Erzan vardı başında. Onlar 1995'de bir video sergisi yaptılar GİSAM çevresinden ve yurtdışından katılımlar oldu. İstanbul'dan da iki üç iş vardı. 'GAR sergisi' yapıldı yine bu dönemde. Gar sergisi Türkiye'deki ilk güncel sanat sergileri diye okunuyor. 'Genç Etkinlik' yapılıyordu o yıllarda. 'Genç Etkinlik'lerin içinde video vardı, fakat biz onlara çok müdahil olmadık. Biz deneysel video sanatı ile güncel sanatın içine müdahil olmadık. Çünkü dahil etmediler demeyeceğimde öyle bir ortam, sergi ortamı yoktu. Örneğin, Xurban daha sonraki yıllarda dahil olmuştur."

Videolarında bunun izleri görülmektedir. Ali Mahmut Demirel mimarlık kökenliydi. Ali'nin yaptığı işler daha Alman Video ekolünün devamında duran işlerdi. Aras Özgün, daha başka bir yerde duruyordu. Aras'ın yaptığı işlerse radikal düşüncenin hakim olduğu felsefik-politik, deneysel işlerdi. O işlerin içersinde eleştirel düşünceye dayanan bir tarafı vardı.<sup>454</sup> Ben de Aras'inkine benzer işler yaptım...

GİSAM, bizler için kolektif bir alandı, kullanılan aygıtlar -ki oyuncak denilirdi bunlara- oyuncaklar herkesin oyuncağıydı. Bunları kullanmanın bir terbiyesi vardı, çünkü zor elde edilen araçlardı. Onların itinalı kullanılmasına dikkat ediyorduk ve bunun nasıl kullanılacağını öğretmeye çalışıyorduk. Onun dışında da derslerde de video işleri yaptırmaya çalışıyorduk. Bu dersler Aras tarafından verildi, benim tarafımdan verildi, Hakan tarafından verildi, Ali Mahmut Demirel bir iki dönem girdi. Ulus Baker dersler yaptı. Ulus'la beraber ders yapanlar oldu. Hatırladığım kadarıyla Aras ve Hakan ders yaptı, ben iki buçuk sene ders yaptım Ulus'la beraber. Bu derslerin içersinde hep video üretmek gibi bir dert vardı. Genellikle dert politiktir ve angaje olunan meseleler vardı.<sup>455</sup> Bir dönem Körotonomedia merkezde

---

<sup>454</sup> Ege Berensel şunları belirtmektedir: “O dönem 50’ye 100’e yakın video üretildi. Bir kısmı GİSAM’ın arşivinde, bir kısmı da bende var. Hakan Topal, Ali Mahmut Demirel, Aras Özgün, Ersan Ocak, yeni kolektifler VideA ve Karahaber gibi GİSAM ve Ulus Baker’in ‘Görsel Düşünce’ diye bir dersi vardı ordan neşet olmuştur. Ulus’un da etkisiyle Angela’nın burda kalması, insanlarla bir takım projeler üretmesi ve filmler yapması etkili olmuştur. 1990’larda ayrıca Utku Ömeroğlu ve bir kadın arkadaşımız da video yapıyordu.” (E. Berensel ile kişisel iletişim, 07.06.2014).

<sup>455</sup> Ege Berensel politik olma ile ilgili olarak şunları söylemektedir: “Sözgelişi ‘Video Occupy’ Ankara kökenli insanların, video aktivist kökenli insanların ağırlıklı kurduğu oluşumdur. İnsan Hakları Film Festivali’ne gidip bir video aktivizm atölyesi yapıldı. Orada aktivist gruplarla örneğin ‘Gezi’ üzerine baya tartışmalar oldu. Bizim 90’ların başında başlattığımız o aktivist ruh, şu anda çok acayip yaygın bir şey olarak karşımızda duruyor. Resmen bütün sergiler o alanda. Salt örneğin, onu sergiliyor. Yoksa böyle şeyler sergilenmiyordu. Yani herkes politikleşti, politikleşmeyen kimse yok, herkes politik ‘Gezi’ye çıkıyor orada bir şey yapmaya çalışıyor. Çünkü herkes kaygılı, düşünceli. Bizim hani 90’ların ortasından başlayıp, geliştirdiğimiz tutum, video dediğimiz oluşumun merkezine yerleşmiş durumda. O yüzden bu insanlar da talep ediliyor. Benim işimi Salt sergileyebiliyor oysa 2000’lerin başında, Berlin’de, Madrid’de sergilenmiş işimizi oraya teklif ettiğimizde onlar biz bunu sergileyemeyiz diyordu. Çünkü boşaltılmış köyler üzerine işlerdi onlar ve Ergenekoncular 6-7 Eylül sergisini basıyorlardı falan öyle bir atmosfer vardı. Şu an başka bir atmosfer var, başka bir politik seviye var ve o başka politik seviyede bu tür işleri merkez sahipleniyor, o yüzden talep görüyorlar.” (E. Berensel ile kişisel iletişim, 07.06.2014).

Ersan Ocak bu durumla ilgili şu yorumları yapmıştır: “Video aktivist işler üretilmedi. Video aktivizim denilen şey başka. Şöyle şeyler oldu mesela, Türkiye’den başka kimsenin haberi var mıydı bilmiyorum ama Undercurrents’ı biliyorduk İngiltere’deki, alternatif haber üreten grup. Hatta içlerinden birisi GİSAM’a geldi, yani enteresan kişiler geldiler buldular, çünkü o dilden anlayan bir biz vardık etrafta ve kusura bakmasın iletişim fakülteleri kimse uluslararası düzeyde ve global olarak olup bitene bakmıyordu. Yani birşeyin İngilizce metnini alıp okumak değil, gerçekten dünyada ne



duruyordu. Körotonomedyaya<sup>456</sup> kimdir nasıl kurulmuştur nereye gelmiştir o bile karıştı benim kafamda. Yani sonuçta anlamlı bir sürü şey yapıldı, seminerler verildi hatta bir iki tane sergi de yaptık kendi içimizde. Ben, o dönemki öğrencilerden--ki onlara Gisamcı denirdi--Kemal Seçkin, Tolga Avcil, Murat Erdem Çelikler ile “kör” olara, Zafer Aracagök, “sıfır” olarak bir araya geldik ve “sıfır+kör” olarak İstanbul’da Proje4L’de, bir canlı video-müzik performansı yaptık. Ama bunun dışında, benim İstanbul’daki sanat piyasasıyla bir ilişkim olmadı.<sup>457</sup> Bizim esas meselemiz, tartışmamız burada Ankara Film Festivali çevresinde döndü. Ankara Film Festivali’ne sinema okullarından gelenlerle de böyle bir tartışma yürüttük (bu tartışma yapıcı bir

---

oluyor gibi bir dert yoktu çoğunda, içlerinde olanlarda zaten tek tük insanlardı, onlarda bizle iyi anlaşıyorlardı zaten. Bizi anlayan çoğunlukla onlardı. Festivallerde falan da anlaşılmadık başta. ‘Napiyor bu çocuklar?’ diye, garipliktik yani biz konvasyonlara ve bilindik formlara, ana damar formlara uymadığımız için enteresan değişik acayip çocuklar olarak geçtik. Bu bizi hiç bozmadı, zaten öbürüyle işimiz yoktu, onu yapan yapıyordu, biz bunu yapmak istiyorduk. Video aktivizm denilen şey sonradan daha daha biçimlenir oldu, onun için ‘bir yer’ diye bir tartışma başladı GİSAM’da. Bunun içersinde daha sonra “Karahaber” olacak ama ondan önce ‘VideA’ diye bir dernekleşme sürecine girecek grup vardı. Mali böyle birşey yapmak istiyordu ‘bir yer’ diye başladık o tartışmalara Gisam’da yapıldı, sonra bir yere varmayacağı bunların anlaşıldı, Mali o zaman derneği kurmaya karar verdi ‘VideA’yı kurdu, sonra Karahaber çıktı ama bunlar Mali, Belit, Oktay vs. kadrosu bunlar hep GİSAM’daydılar, geliyorlar gidiyorlar. Bunların yaptığı GİSAM diye birşey değil, bunlar bunu dışarıda yaptılar, GİSAM’ın imkanlarını kullanmak mümkün olduğunca zaten kullanabilecekleri bir şey. Hani biz şöyle birşey yapmadık GİSAM’dan video aktivizim çıksın diye birşey olmadı, hatta çok sinirlendiğimiz birşey de oldu, GİSAM’ın kamerasına jandarma el koydu ve ben daha o zaman resmen başlamamıştım ama arkadaşlarımız resmi soruşturmaya tabii oldular. Çünkü üç tane öğrenci bir eylemi görüntülemek için proje yapıcayz diye kamerayı alıp götürmüşlerdi. O kamerayı jandarmadan almak için çok uğraştık. Video aktivistin kamu üniversitesinin bir araştırma merkezi tarafından desteklenmesi bu işin doğasına aykırı, çok aptalca bir laf. Bu böyle olmaz, öğrenciler bizi kandırıp o işi yapabilirler ama o kamerayı yakalatmamaları lazım. Anlaşılmayan şeyler var, video aktivizmle bizim bağımız yoktu. Ama, 1999 depreminde sahaya gittik, giderken GİSAM’da ertesi gün toplantılar başladı, giderken olan şey şuydu, dokümantasyon yapmaya gidiyoruz diye gittik. Mesela kimse sergi açmak ya da film yapmak için gitmedi, sonra film yapıldı mı yapıldı, sergi işleri çıktımı çıktı ama bu niyetle yapılmadı.” (E. Ocak ile kişisel iletişim, 07.06.2014).

<sup>456</sup> Ege Berensel, o dönem nerelerden etkilenildiği üzerine şunları söylemektedir: “Maurizio Lazzarato’yu okuduk. Sonra Angela sayesinde tanıştık, Angela’nın erkek arkadaşıydı o Fransa’dan. ‘Videophilosophie’ adında bir kitabı vardı 90’ların sonunda. Onun bir tezi aslında, Almanca’ya çevrilmiş, Fransızca yazılmış. O mesela bizi çok etkiledi. O bütün İtalyan otonom Marksistleri zaten Körotomi denilen bir grup vardı, otonomist marksist bir düşünce evreni, tartışma evreni falan vardı. Bu tabi bizim yaptığımız işleri de etkiliyordu. Emeğin kolektif olması, bir sürü kolektiflerin oluşması o dönemde insanların kolektif olarak bir şeyler üretmeye çalışmaları buralardan beslenmiştir.” (E. Berensel ile kişisel iletişim, 07.06.2014).

<sup>457</sup> “Bizi zaten İstanbul’dan koparan şöyle bir gerçek var: biz sadece yapmadık, biz çokça okuduk, hatta yazmaya çalıştık aramızda çok tartıştık seminerler yaptık. Bunların video kayıtları tutuldu tutulmadı, ama yani çokça tartıştık. GİSAM’ı diğerlerinden ayıran bir şey varsa, yaptığı şeyi doğrudan sorgulayan, bunu kavramsal çerçevelerle ve kuramsal arka planla bir yere oturtmaya çalışan, yaptığını anlamaya çalışan, üzerine kıvrılan daha hani özdüşünsel/self refleksif denen şeyi yapan insanların olmasıydı. Video plastiğin felsefesini yapmaya çalışıyorduk. Bunun politik, sosyal karşılıklarını, kültürel kodlarını kavramaya çalışıyorduk. Yaptığımız işe göre bunların hepsini yeniden gözden geçiriyorduk, aramızda bunları tartışıyorduk. Anlaşamadığımız çok şey vardı ama öyle ya da böyle bir şey üretiyorduk ve yaptığımızın video işi olduğunu biliyorduk.” (E. Ocak ile kişisel iletişim, 07.06.2014).

tartışmaydı tabiki). Biz ODTÜ'de aldığımız eğitim gereği eleştirel bakarız meselelere ve onun sertliği içerisinde tartışmaktan gocunmayız. Bu kimseyi kırmak için yapılan bir şey değil, fikri büyütme için düşünceyi yaymak için yapılan bir şey. GİSAM'da biz herhangi bir ustanın ya da ekolün ezberlettiği bir dilin boyunduruğunda kalmadık. Biz yaptığımızdan, gördüğümüzden, gelenden gidenden, seyrettiğimizden (çok seyrettik, çok işe ulaştık, çok iş geldi) konuştuk, tartıştık. Sanatçılar geldi gitti, onlarla tanıştık.” (E. Ocak ile kişisel iletişim, 07.06.2014).<sup>458</sup>

Ali Mahmut Demirel<sup>459</sup>, 1993 yılından itibaren ürettiği videolarında minimal yapılara ve kavramsal temellere sahip yapısal kompozisyonlara odaklanmıştır.

---

<sup>458</sup> Ersan Ocak o dönem kimlerden ve nereden etkilendiğini, ne tür işler üretildiğini şu şekilde anlatmaktadır: “Temel literatüre biz baştan hakimdik yani biz yurtdışında olan ve video sanatının çıktığı yerde olanlardan. Video sanatı denilen şey, bu memleketin kendi içerisinde çıkmış bir alan değildir, dışarıdan bir şekilde alınmıştır. Gidenler getirdiler, ki ilk sanatçılar zaten dışarıda iş yaptılar. Biz de bir şekilde, Gısam'ın kuruluşu sırasında ortada olan daha özgür bir ortamın imkanlarında meraklarımız ve ben şahsım değil mesela ama, o ilk olan ekibin içerisinde olan bazılarının merakları şunları bunları nedeniyle okuyup öğrenip bulup seyrettikleri ve işleri çoğaltıp buralardan öğrendik ve oralarından yapmaya başladık. Daha özgürleşme, daha niyetleri başka türlü olan grubun yaptığı şeylerdi. Hassasiyetlerimiz vardı, üretim ağırlıklı ve üretime yönelik çalışırdık. Bunları yaparken de sanat piyasasının sergilenme biçimleri falan hiç oralarda olmadık. Daha sonra oldu bu işler, onlarda zaten daha sonra kabul gördü. Biz yaparken, kendimizi daha çok festivallerde özellikle, Ankara Film Festivali'nde kurardık, festivale gelen hiçbir sinema okulu öğrencisiyle anlaşamazdık çünkü dilimiz farklı, kaynaklarımız farklı, niyetlerimiz farklı. Yani bizden kimse gidicem İstanbul'da uzun metrajlı film yapıcım böyle dertleri olmadı. O yüzden video bizim için çok önemli bir aygıt üretim aracıydı, düşünme aygıtıydı. Bu kelimeyi Ulus Baker çok iyi kullandı ve hani aslında orada biriken bilgiyi Ulus çok doğru bir yere kanalize edip doktora tezinde iyi formüle etti. Ben bugün baktığımda, mesela orada yıllarca yapmaya çalıştığımız ve adına deneysel belgesel falan dediğimiz şeyin, “essay film” olduğunu biliyorum mesela. Bana sorarsan en azından ben onların adına konuşmak istemiyorum, ama Aras'ın böyle olduğunu düşünüyorum, mesela Ali öyle değildi. Ali video sanatının içindeydi daha başka bir plastik uğraşıyordu. Biz mesela essay film yapıyorduk aslında. Bugün bakınca onun adının essay film olduğunu çok geç öğrenmekle beraber yapıyorduk. O literatür zaten bu gün yeni gelişen bir literature, o gün öyle bir literatür ve bir isimlendirmede yoktu, ama biz o zaman da Chris Marker'ı çok seviyorduk.”

<sup>459</sup> Muammer Bozkurt sanatçının biyografisi ile ilgili şu bilgileri vermektedir: “1972 yılında Samsun'da doğdu. Ankara Hacettepe Üniversitesi Nükleer Mühendislik ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Görsel Medya bölümlerini tamamladı. 1993 yılından bu yana ulusal ve uluslararası alanlarda yaptığı video çalışmalarla tanınan Demirel'in katıldığı etkinliklerden bazıları: 2000 yılında 12. Uluslararası Ankara Film Festivali ve 37. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali; 2001 yılında 17. Uluslararası Hamburg Kısa Film Festivali, ODTÜ Uluslararası Çağdaş Dans Günleri, New York Galeri X, Witness Film Festivali, New York Rooftop ve Wanderering Film Festivalleri; 2002 ‘Plajın Altında Kaldırım’ İstanbul Proje4L (Küratör: Vasıf Kortun, Halil Altındere); 2003 MTV-new (2003'ün 7. en iyi videosu), Remote DVD ve RES DVD Res Magazine ABD, İF İstanbul Uluslararası Film Festivali, Transmediale 0.3 Uluslararası Berlin Medya Festivali, EMAF Avrupa Medya Sanat Festivali Osnabruck (Almanya) ve ‘Kan ve Bal/Gelecek Balkanlardadır’ ESSL Koleksiyonu Avusturya (Küratör: Herald Szeemann); 2004 yılı ‘Loosing.ctrl’ Babylon İstanbul (Küratör: Başak Şenova), ‘Çağdaşlık’ Kırgızistan Devlet Güzel Sanatlar Müzesi (Küratör: Leeza Ahmedy), ‘Sıkıntı ve Gökkuşluğu’ İstanbul Akbank Kültür ve Sanat Merkezi (Küratör: Levent Çalıkoğlu) ve 26. Akdeniz Sineması Festivali (Montpellier, Fransa). (Bozkurt, 2005: 352).

Elektronik müzik sanatçısı Richie Hawtin (diğer bilinen adıyla, Plastikman) ile beraber çalışmasıyla birlikte canlı gösteriler tasarlamaya ve sergilemeye başlamıştır. Fizik ve mimarlık eğitimini biraraya getirerek, elektronik müzikte özgün görsel bir tarz geliştirdiğini söylemek mümkündür. Demirel, 1995 yılında ürettiği “P...Pe...” isimli deneysel video’su (06:20, Hi8 kamera ile çekilen ve U-matic system ile kurgulanan) ile ilgili şunları söylemiştir:

“TMOB (Türkiye Mimarlık Öğrencileri Buluşması) organizasyonunda Aras Özgün ve Ersan Ocak yönetimindeki bir workshop kapsamında ürettiğim ve ilk defa kurgu sistemi kullandığım video işim. Hi8 kamera ile çektim. Bir pervane görüntüsünü sabit bir noktadan kameranın üzerindeki çeşitli ayarları (shutter speed, zoom, white balance) oynayarak kaydettim ve bunları U-matic kurgu sisteminde Stockhausen müziği ile bir gün içinde kurguladım. Son derece minimal ve yapısal bir çalışma oldu.” (A. M. Demirel ile kişisel iletişim, 31.05.2015).

Sanatçı daha sonra, 1998’de adını videodaki ‘No (or bad) signal’ yazısından alan “No (or bad) Signal” isimli deneysel video (Betacam SP, 04:20) projesini gerçekleştirmiştir. İzleyicinin gösterilene bağımlı oluşuna vurgu yaptığı, videosunda, Bruce Beresford’un yönettiği 1990 yapımı “Bayan Daisy’in Şoförü” filminin bir televizyon kanalı gösterimi esnasında uydudan gelen görüntünün donması, akışın kesintiye uğraması ile oluşan videoda, görüntü çok yavaş hareket eden fragmanlardan meydana gelmektedir (Aktaran: Uşar, 2006: 123). Sanatçı kendisi ile yapılan görüşmede, “Bu videonun Nam June Paik gibi erken dönem video sanatı örneklerini üreten sanatçıların TV üzerine gerçekleştirdikleri deneylerle/eleştirilerle bir akrabalığı olduğunu söylemek mümkün mü?” sorusuna şu cevabı vermiştir:

“NJP işlerinde genelde medyum’a fiziksel bir müdahale var, o müdahalenin belli bir tasarımı var. Bu iş ise TV yayın mekanizmalarındaki dijital hatalar üzerine kurulu. İzleyicinin kontrolü dışında ve isteği/beklentisi dışında oluşan hatalar bunlar. Benim müdahalem bu hataların oluşuna dair değil ama onların kurgulanması üzerine oldu.” (A. M. Demirel ile kişisel iletişim, 31.05.2015).

Ersan Ocak<sup>460</sup>, Aras Özgün'le birlikte gerçekleştirdiği, “An.Kara” (14’30”, Hi-8/Betacam, 1996), çalışması için şunları belirtmiştir:

“Şehircilik kökendi. Ankara filmi 96’da Aras’la yapmaya başladık, okumalara daha önce başlamıştık. Ben, 1994’te ilk kez dramatik bir kısa filmde çalıştım, arkasından bir ikincisinde, sonra Aras’la deneysel dünyaya adım attım. Zaten ikimizde Eryaman’da oturuyorduk; Ankara’da kent dışında yaşamak zorunda kalmış, yaşadığı yeri sorunlu bulan, kente-kentleşmeye dair soruları olan, Ankara’yı anlamaya çalışan, cumhuriyet tarihinin bir parçası olarak anlamaya çalışan bir şekilde kurduk işimizi. Mimarlar Derneği’nin dergisine bir yazı da yazdık. O yazı, bu filmin metinsel-kavramsal çalışmasıdır. Aras’la çalışırken ilk olarak bir metin çalışması yapardık. Ben o günlerden beri bir şeyi ilk önce kavramlarına kavuşturmadan fikri emeğini vermeden bir işe girişmem, yani kamerayı elime bir alıyım bakalım ne çıkar diye bir şey benim hayatımda olmadı.” (E. Ocak ile kişisel iletişim, 07.06.2014).

---

<sup>460</sup> 1969 doğumlu ve ODTÜ Şehir Planlama Bölümü mezunu olan Ersan Ocak, Ankara Bilkent Üniversitesinde, İletişim ve Tasarım Departmanında yardımcı doçent. Görsel ve kültürel bir araştırmacı olmanın yanı sıra, aynı zamanda bağımsız bir film yapımcısı olarak çalışmaktadır. Deneysel video ve sanat eserleri hakkında belgesel filmler çekiyor. Ana araştırmaları başta medya belgeselleri olmak üzere; belgesel, video sanatı ve yeni medya hikâyelerini kapsamaktadır. En son araştırması ise deneme-film. Yeni medya belgeselleri hakkında çektiği ve kendi tasarlayarak prodüksiyonluğunu yaptığı deneme film projeleri de yer almaktadır." <http://www.iletisim.com.tr/kisi/ersan-ocak/5851#.VWpTfOtYDWU/03.12.2014>; <https://bilkent.academia.edu/ErsanOcak/03.12.2014>.

### 3. 2000'LER TÜRKİYESİ VE VİDEO SANATI

#### 3.1. 2000'ler Genel Görünüm

İnsanlık, 1 Ocak 2000 tarihinde 165 ayrı ülkeye bölünmüş, 10. 000 kadar dili konuşan, 6 milyarı aşan nüfusu olan bir dünyada yeni bir binyıla<sup>461</sup> bir yandan barış dolu, daha adil, acıların sona ereceği bir dünyanın beklentisi ve umutlarının gerçekleşip gerçekleşmeyeceği, diğer yandan da felaketlerin, ayaklanmaların ve kıyametin kopup kopmayacağı merakıyla girmiştir.

Bu tarih itibari ile dünyanın tamamı olmasa da büyük bir çoğunluğu uzun süren savaşlar ardından barış içindeydi. Buna karşın halen sürmekte olan iki düzineye yakın savaş bulunmaktaydı. Örneğin ABD Kosova'da, Rusya ise Çeçenistan'da çatışma halindeydi (Halliday, 2002: 11).

##### 3.1.1. Dünya Sosyo-Politik Yapısındaki Değişimler

2000'li yıllara gelindiğinde küreselleşmenin dünyanın tüm köşelerine ulaştığı, politik rejimlerin ve halkların özgürlüğüne çok az önem verildiğini belirten Ignacio Ramonet (2002: 23) şu tespitleri yapmıştır:

---

<sup>461</sup> “Milenyum bin yıllık bir zaman dilimidir. Teologlar ve sosyal bilimcilere göre ise Milenyum çok daha özel bir anlam taşıyor ve yeni bir çağın başlangıcı, mücadelelilerin ve acıların ortadan kalkacağı, barış, adalet ve mükemmel uyumun en yüksek derecede hakim kılınacağı 'yeryüzünde bir cennet' inancını da içeren çağı simgeliyor. Hıristiyanlar için Milenyum Hazreti İsa'nın bin yıllık bir zaman diliminde dünyayı yönetmek amacıyla geri döneceği bir dönem demek. Aslında, Milenyum fikri Hıristiyanlıktakinden çok daha öncelere dayanıyor ve bir şekilde cennete dönüş genel inanç sistemlerinde neredeyse evrensel bir olgu olarak kendini gösteriyor. Yeni Milenyum ne zaman başlıyor? Yeni Milenyum 1 Ocak 2001'de başlıyor. Bu tarih, sıfır sayısının kullanılmadığı Roma rakamları hâlâ kullanılmakta iken hazırlanmış olan Gregoryen takviminden kaynaklanıyor. Bu takvimle ilgili problemler ilk olarak Dionysius Exiguus adlı bir papazın beşinci yüzyılın sonlarında AD (milattan önce MS) sistemini tanıtmamasıyla ortaya çıktı. Roma rakamlarında sıfır bulunmadığı için İsa'nın doğumunu Milattan sonra 1 olarak belirledi. Onun hatası iki yüzyıl sonra, Dionysius'un sistemini İsa'nın doğumundan önceki yıllara da yayan BC (Milattan Önce MÖ)sistemini yaratan papaz Venerable Bede tarafından daha da fazlalaştırıldı. Ataları gibi, o da sıfırı kullanmadı ve takvim geriye doğru giderken MS 1'den MÖ 1'e atlamak zorunda kaldı. Bu 11'den 9'a doğru sayarken 10'u atlamak gibi çok gözüküyor olsa da 1200 yıl boyunca devam eden takvimsel bir anormallik olarak sürüp gitti. Bu sisteme göre ilk Milenyum'un ilk yılı MS ocak 1, 1'de başladı. Buna göre bininci yıl MS Aralık 31, 1000'e kadar sürdü. Aynı işleyişle ikinci Milenyum'un ilk günü ocak 1, 1001'di. Bu yüzden önümüzdeki Milenyum'un başlangıcı 1 Ocak, 2001 olacak.” (Öymen, 09.08.1999).

“Dünya sömürgecilik günlerini hatırlatan yeni bir fetihler çağıyla karşı karşıya ancak arada bir fark var. Eski fetih ve genişleme çağının kahramanı ulus-devlet iken, bugünün kahramanları, küresel egemenlerin yönlendiricileri<sup>462</sup>; büyük şirketler, önemli endüstri çevreleri ve özel finans sektörü.<sup>463</sup> Dünyanın bu efendileri, hiçbir zaman sayıca bu kadar az, aynı zamanda da bu kadar güçlü olmamışlardı. Bugün, bu çevreler temellerini ABD, Avrupa ve Japonya üçlüsünden alıyorlar. Ancak bunun yarısının Amerika merkezli olması nedeniyle bugün gördüklerimiz temel olarak bir Amerikan fenomeni.”

2000 yılı itibari ile 21. yüzyıla girmiş olan insanlık, savaşların, şiddetin, işsizliğin<sup>464</sup>, yoksulluğun artarak devam ettiği bir dönem yaşamaktadır. Soğuk Savaş sonrası dönemde süper güç olan ABD imparatorluk özlemleri peşine düşmüş ve bunun için askeri güç kullanımı dahil olmak üzere çeşitli yöntemler uygulamıştır (Kozanoğlu, 2003: 9).

Fred Halliday (2002: 14), 2000’li yıllar düşünüldüğünde geleceğe dair karamsar olmanın gerekçeli nedenleri olduğunu belirtmektedir. Ona göre:

“Dünya şu anki haliyle gelecek 25 yılı bölgesel rakipler arasında nükleer bir değiş tokuş olmadan atlatabilirse şanslı olacaktır. Devletler ve insanlar arasındaki güç farkları giderek artmakta. Etnik çatışmalar, ekonomik eşitsizlikler, yasadışı uyuşturucu ve silah ticaretinin yayılması gibi bir dizi yıkıcı unsur giderek büyüyor. Geçtiğimiz yüzyıl, bilimin devletler tarafından

---

<sup>462</sup> Franco “Bifo” Berardi dünyayı yönetenlerle, nelere yol açtıkları ile ilgili olarak şu yorumu yapmaktadır: “Dünyayı yöneten –ama kimsenin seçimiyle gelmemiş olan- birkaç büyük kurum, ağ teknolojilerinin çılgınca ivmelendirdiği küreselleşme sürecine hükmetmekte. Bu kurumlar (IMF, DTÖ, Dünya Bankası...) büyük küresel girişimlerin çıkarlarını tüm dünyadaki ülkelerin ekonomik, toplumsal, politik, teknolojik ve kültürel gelişimine dayattı. Bu da kazancın mütecavizliğine, vazgeçilmez toplumsal hizmetlerin özelleştirilmesine ve sağlık ve eğitim için yapılan kamusal harcamaların azaltılmasına karşı toplumsal savunma mekanizmalarını güçsüzleştirdi. Bugün herkesin şahit olduğu üzere sonuç, cehaletin artışı, saldırganlığın yayılması ve çevrenin tahribatıdır.” (Berardi, 2014: 93).

<sup>463</sup> Bu tespiti, medyanın etkili bir güç olarak kullanılmasını da eklemek gerekmektedir. Örneğin “İngiliz basını ve artan bir şekilde de televizyonu, Almanlar, Fransızlar, Müslümanlarla ilgili bu efsaneleri ve benzerlerini mutlulukla çoğaltıyor. Küreselleşmenin paradokslarından biri de bir yandan sadece kendisi ile doğrudan ilgili şeylere merak duyan bir medya vaat ederken, bir yandan da uluslararasına ilişkin daha çok efsane üretilmesi için uygun koşulları sağlıyor olması.” (Halliday, 2002: 26).

<sup>464</sup> Fred Halliday’e (2002: 11) göre: 3 milyarlık iş gücünün en önemli hedefi, “Bir gelir kaynağı bulup onu ellerinde tutabilme çabası”dır.

çok fazla istismar edilmesine tanık oldu, önümüzdeki yüzyıl ise özel menfaatler uğruna, bilhassa biyoteknoloji alanında daha fazla istismara tanık olacağına benziyor. Tüm insanlık, yani altı milyarımız da çevreye ve kamu sağlığına olanlar ve her şeyden önemlisi AIDS ve geçmişte kökü kurutulmuş hastalıkların geri dönüşü konusunda az ya da çok inkârcı bir tutum izlemekteyiz.”

Ignacio Ramonet (2002: 24-25) ise 2000’li yıllara girerken dünyanın karşı karşıya olduğu ve günümüze dek etkilerini sürdüren sorunlara, geleneksel sosyal yapıların ve devlet yapılarının felaketli etkilere yol açacak şekilde lağvedilmesini, Güney ülkelerinin neredeyse hepsinde devletlerin çöküyor olmasını, her türlü yasa ya da kuralın dışında, kaotik, yönetilmez birimler olarak yasadışı bölgelerin gelişmekte olmasına paralel olarak, yağmacı çetelerin toplumları rehin aldığı barbarlık durumuna dönülüyor oluşunu, organize suçun, mafya ağlarının, malî spekülasyonların, büyük ölçekli rüşvetin, yoğun hava kirliliğinin, dinsel ve etnik fanatizmin, atmosferdeki sera etkisinin, çölleşmenin artışı ve nükleer gücün yaygın kullanımını eklemektedir.<sup>465</sup>

Bu kötümser tabloya karşı, 2000’li yıllarda meydana gelen bazı değişimlere görelî olarak, iyimser bir bakış açısıyla yaklaşılabileceği yorumlarını da görmek mümkündür. Fred Halliday (2002: 12) bu olumlu gelişmeleri şu şekilde ifade etmiştir:

“Dünyanın, Soğuk Savaş’ın 1991 yılında sona ermesinden bu yana, insanlığı nükleer olarak yok etme tehlikesini beraberinde getiren küresel bir stratejik düşmanlığın gölgesinde yaşamıyor olması...”

Devletlerin geniş bir dayanışma ağı oluşturmaları. Bunun en bariz örneği Avrupa Birliği (AB); fakat bu gelişmenin yansımalarını birbiri ile yakından ilintili bir dizi idari kurumda da görebiliriz. Uluslararası sistem anarşik ve rekabetçi yapısından bir parça kurtulmuş durumda. Emsali görülmemiş bir ekonomik büyüme çağında yaşıyor olmamız...

<sup>465</sup> Franco “Bifo” Berardi’ye (2014: 88) göre: “Modern uygarlığın temellerini tehdit eden ikili yıkım ihtimali –çevresel ve toplumsal- gittikçe daha olası hale geliyor, ama yönetici sınıf mevcut duruma neden olan stratejiyi, rekabet, kâr ve büyüme dogmalarına dayalı stratejiyi tasdik ediyor.”

Milliyetçilerin, din adamlarının ve bazı siyaset felsefecilerinin iddialarına rağmen artık temel ideolojik ayrılıklarla ya da yine bunun kadar önemli olan, kıyaslamalara veya açıklamalara fırsat tanımayan katı değer farklılıklarıyla bölünmüş bir dünyada yaşamıyor olmamız. Geleneklerin ve çıkarların farklılık göstermesi yüzünden dünyada zaten yeteri kadar farklılık ve anlaşmazlık var. Ne var ki bugün bu ayrılıklar oldukça müşterek terimlerle çevrelenmekte ve tartışılmakta; bağımsızlık, popüler ve milli egemenlik, haklar, ekonomik refah gibi. Ortak ve küresel bir etik dil var: Tartışılan, bu dilin içerisinde de ne söyleneceği...

Bilim ve teknolojiadaki ilerlemenin bir sonu olmadığını görüyoruz. Bu bilginin nasıl paylaşılacağı konusunda ise çok büyük ve haklı bir endişe var. Bununla birlikte bilimin hayatlarımızı, vücutlarımızı ve sağlıklarımızı olumlu yönde geliştirebilme gücü, bütün insanlık için muazzam bir potansiyel sunmakta...”

1998’de MAI’ye (Multilateral Agreement on Investment/Çok Taraflı Yatırım Anlaşması), 1999’da Seattle’da Dünya Ticaret Örgütü’ne yönelik küreselleşme karşıtı protestolar sonrasında, kullanılan kostümler, performanslar gibi öğeler ile sanatsal bir dil yakalayan<sup>466</sup> küreselleşme karşıtı protestoların sonraki yıllarda sayısı artmıştır. 2000’de Washington DC’de Dünya Bankası ile Uluslararası Para Fonu protestosu, Londra’da kapitalizm karşıtı, Melbourne ve Prag’daki<sup>467</sup> küreselleşme

<sup>466</sup> Eric Hobsbawm, bu gösterilerin etkili olmasının, bu grupların medyada yer alacak şekilde kamera bilincine sahip olmaları ile ilgili olduğu tespitinde bulunmuştur. Ona göre: “Daha yakın zamanlarda, Seattle’da ve Prag’da düzenlenen gösteriler, kamera bilincine sahip küçük grupların hedefi iyi seçilmiş doğrudan eylemlerinin (IMF ve Dünya Bankası gibi demokratik siyasal süreçlerin dokunamayacağı bir yapıda kurulmuş olan kurumlar üzerinde bile) ne kadar etkili olabildiğini gözler önüne sermiştir. Şimdilerde ‘Dünya Finans Liderleri Uyarıları Dikkate Alıyor’ gibi başlıklar atılabiliyorsa, bu bir ölçüde, manşet olmaya en uygun yerlerde ortaçağ muhaberelelerindeki gibi miğferli ve kalkanlı karşı-isyan polisleriyle, o sert siyah baklava maskeleri içinde dövüşen göstericiler arasındaki fotojenik yumrulaşmalar ve itiş kakışlar sayesinde.” (Hobsbawm, 2008: 113-114).

<sup>467</sup> Osman Ulagay, gösterilerin gerçekleştiği 26 Eylül 2000 tarihli yazısında şu tespitlere yer vermiştir: “Küreselleşme karşıtlarının bugün Prag’da büyük bir güç gösterisi yaparak IMF ve Dünya Bankası yıllık toplantılarına katılan delegelere zor saatler yaşatması bekleniyor. Dünyanın önde gelen bazı bankacılarının gösteriler nedeniyle bu yılki toplantılara katılmaktan vazgeçtiği belirtiliyor. Küreselleşme karşıtı gösterileri düzenleyen ve bu gösterilere katılanlar aslında çok farklı nitelikteki gruplardan oluşuyor. Onları bir araya getiren şey, küreselleşmenin simgesi olarak gördükleri dev uluslararası şirketlerin ve IMF (Uluslararası Para Fonu), Dünya Bankası ya da WTO (Dünya Ticaret Örgütü) gibi uluslararası örgütlerin dünyaya hükmetmesine karşı olmaları. Çevrecilerden dini cemaatlere ve anarşistlere kadar uzanan geniş bir yelpaze oluşturan bu gruplar, modern teknolojinin ve medyanın olanaklarını ustaca kullanarak örgütledikleri protesto gösterileriyle dünyanın gündemine girdiler. Yıkılmasını istedikleri düzenin yerine geçecek bir alternatif önerememeleri (bu konuda çalışmalar yaptıkları söyleniyor), etkili olmalarını önlemiyor. The Economist dergisinin son sayısında da vurguladığı gibi, hükümetler, dev şirketler ve IMF ya da Dünya Bankası gibi kuruluşlar,



karşısı (Montreal'de ve Zürich'te benzerleri), Şubat 2001'de Davos'ta Dünya Ekonomik Forumu'na yönelik gösteri, Kanada Quebec'te, Avrupa Birliği zirvesi sırasında, Göteborg (İsveç) ve 2002'de G-8 toplantılarının gerçekleştirildiği İtalya'nın Cenova kentinde ve New York'ta toplanan Dünya Ekonomik Forumu'nda, İspanya'da gerçekleştirilen Avrupa Birliği zirvesini Barselona'da (bu protestoda İsrail'in Filistin'deki uygulamaları ve Birleşik Devletlerin Irak'a saldırı planları da eleştirilmiştir) yine 2002'de küreselleşme karşıtı hareket büyüyen savaş karşıtı hareketle birleşerek Floransa'da gösteri düzenlemiştir (Kalafatoğlu, 2013: 175-177). 15 Şubat 2003'de ise savaş isteyenlere karşı dünya çapında milyonlarca insanın katıldığı Irak Savaşı protestoları gerçekleştirilmiştir (Berardi, 2014: 97).<sup>468</sup>

---

protestocuların sesine kulak vermek gereğini duyuyor, onların sözcüsü durumundaki bazı sivil toplum örgütlerinin karar alma süreçlerine katılmasına olanak tanıyor ve küreselleşmeden daha geniş bir toplum kesiminin yararlanması için neler yapılması gerektiğini tartışıyorlar. En azından protestocuların bir bölümüyle, hedef olarak gördükleri kurumlar arasında bir diyalogun kurulmaya başladığı söylenebilir. Ancak, geçen haftalarda Avrupa'yı sarsan, petrol vergilerinin düşürülmesini talep eden eylemler, küreselleşmenin sonuçlarına karşı oluşan muhalefetin, Seattle ya da Prag sokaklarına dökülen belli grupların ötesinde, çok daha yaygın bir tabanı olabileceğini hatırlattı herkese. Küresele karşı ulusal olanı, yerel olanı, geleneksel olanı koruma ve savunma dürtüsünün hiç de göz ardı edilemeyecek motifler olduğu gözler önüne serildi. Bu eylemler, çiftçiler ve kamyoncular gibi (sanayileşmiş toplumlarda) göreceli olarak küçük sayılabilecek grupların, hayatı durdurabilecek bir güce sahip olduğunu da gösterdi. Tüm bu gelişmeler küreselleşmeyi, demokrasilerin belirleyici unsuru olan kitlelere benimsetmenin hiç de kolay olmayacağını gösteriyor. Yerel ve ulusal olana bağlılık bir yana, teknolojik gelişmeden güç alan küreselleşmenin sonuçta geniş kitlelere yarar sağlayacak bir süreç olduğu iddiası da şimdilik tamamen havada kalıyor. Tam tersine bu sürecin, çok dar bir seçkinler ve güçlüler grubuna yaradığı izlenimi yaygın. Küresel demokrasiye giden yol (varsa) hayli uzun galiba.” (Ulagay, 26.09.2000).

<sup>468</sup> Can İrmak Özınanır, bu protesto gösterileri ile ilgili şu bilgileri vermiştir: “Seattle, Prag ve Cenova'daki eylemlerle adını duyuran küresel antikapitalist hareket, kendini hızla savaş karşıtı bir harekete dönüştürdü. Tüm dünyada ABD'nin Irak Savaşı'na karşı bir seferberlik başladı. O günlerde Noam Chomsky'nin söylediği gibi, ilk defa bir savaş başlamadan önce küresel bir savaş karşıtı hareket ortaya çıkmıştı. 15 Şubat 2003 günü dünya çapında bir eylem planlanmıştı. Eyleme katılım herkesin beklentilerini kat be kat aşan bir düzeydeydi. Eylemlere katılan 12 milyon kişi, dünya tarihinin gördüğü en büyük eylemi gerçekleştirdi. Tüm dünyada insanlar ABD'ye ve savaşı destekleyen hükümetlerine karşı seslerini yükseltiyorlardı; ABD'de Bush'a, Birleşik Krallık'ta Blair'e, İspanya'da Aznar'a, İtalya'da Berlusconi'ye, Türkiye'de o sırada henüz başbakan olmayan Tayyip Erdoğan'a karşı sloganlar sokakları inletiyordu. 1 Mart 2003'te Ankara'da yaklaşık 100 bin kişinin katıldığı bir savaş karşıtı miting yapıldı. Türkiye'nin savaşa katılımını öngören tezkere meclisten geçemedi. Aynı anda bugün devrimlerle sarsılan Arap coğrafyasında devasa eylemler gerçekleşiyordu. Irak Savaşı'na karşı hareket savaşı durduramadı belki ama başta ABD olmak üzere savaş yanlılarını politik olarak mahkûm etti. ABD askeri olarak kazandığı Irak ve Afganistan savaşlarını, işgale karşı direniş hareketleri ve dünya savaş karşıtı hareketi sayesinde politik olarak kaybetti. Avrupa'daki savaş yanlısı hükümetler ardı ardına devrildi. Ancak hepsinden de önemlisi "Alternatif yok" sloganıyla özetlenen ve kapitalizmin tek alternatif olduğunu anlatan ideolojik manipülasyonda büyük bir delik açtı ve bugünün politik ortamının şekillenmesinde ciddi bir rol oynadı. 15 Şubat, toplumsal hareketlerdeki bir büyük geri çekilme dalgasının sona erdiğini gösteren en net örneklerden biriydi. Savaş karşıtı hareket ardında muazzam bir deneyim ve miras bıraktı. Bir kuşak, bu hareketle politize oldu ve dünyayı değiştirmek için mücadeleye atıldı. Bu hareketin bıraktığı deneyim bugünün 'İşgal Et' hareketlerine ve Ortadoğu devrimlerine kadar uzandı. Örneğin Mısır'da Mübarek diktatörlüğüne karşı çatlak seslerin ilk yükseldiği yer savaş karşıtı gösterilerdi. Dünyayı değiştirmek isteyenler arasında kurulan küresel ağlar bu hareketle yaygınlaştı.” (Özınanır, 2013).

Protestolar ile ilgili değerlendirmelerden birisi de bir “sanat yapıtı”na dönüştükleri tespiti olmuştur. Örneğin, Alexander Brener ve Barbara Schurz (2001: 58) 26 Eylül 2000 tarihli Prag protestoları için şu yorumda bulunmuşlardır: “Lafı dolandırmadan hemen söyleyelim: Prag’daki başyapıt bu metnin yazarları olarak güncel bir sanat yapıtından talep ettiğimiz her tür niteliğe sahip.”<sup>469</sup>

2000’ler akla geldiğinde karşımıza çıkan, akıllarda halen görüntülerinin canlı olduğu ve etkilerinin devam ettiği en önemli olay, 11 Eylül 2001’de New York’ta İkiz Kuleler’e yapılan saldırıdır.<sup>470</sup> Bu saldırıyla başlayan küresel terör ve savaş çağında George W. Bush önderliğindeki ABD, Afganistan ve Irak’a savaş açmıştır.<sup>471</sup> Süreç

<sup>469</sup> Alexander Brener ve Barbara Schurz, neden bir sanat yapıtı diyecek kadar önemli ve farklı gördüklerini şu sözlerle açıklamışlardır: “Prag Olayı bir kere –gerçek bir anarşist eylemde olması gerektiği gibi- hüküm süren yönetime karşı Çek devletine karşı olduğu kadar uluslararası liberal-kapitalist, ayrıcalıklı katmanlara karşı da- en derin hoşnutsuzluğu haykırıyor...”

İkinci olarak, Prag’taki huzursuzluklar gerçekten büyüleyici bir kolektif karaktere sahipti. Lautreamont’un dediği gibi ‘Şiir herkes tarafından ortaya çıkarılmalı, kişiler tarafından değil.’ Kuşkusuz böyledir bu ve Prag’daki sokak çatışmalarındaki şiirsellik bu hakikati onaylar. Bugünün çok-kültürel ayrıcalıkları içinde kendilerini ‘profesyoneller’ olarak adlandıranların ürettikleri sanatın, ‘hayatın efendileri’nin, neoliberal kodamanların kısacası gülen bir temsili olduğunu unutmamak lazım. ‘Profesyoneller’in canı cehennem! Bu mülkiyetçilerin sahip olduğu şeyleri tahrip etmeyi amaçlayan kolektif ve volkansı bir etkinlik kültüründe değerli bir söze sahip olabilir sadece...

Ve son olarak, Prag’taki başyapıtın üçüncü ve en önemli niteliği teknomantığa karşı olmasıdır. Ne anlama geliyor bu? Kendimizle mi çelişiyoruz... Göstericilerin farklı ve çok sayıda teknolojiye başvurdukları görülüyor; yığınları örgütüyorlar, pankartlar hazırlıyorlar, sloganlar atıyorlar, parke taşlarını söküyorlar, polise doğru molotof kokteylleri fırlatıyorlar, barikatlar kuruyorlar vs. Bunlar açıkça farklı teknolojiler... Bizim ‘teknomantik-karşıtlığı’ ile kastettiğimiz şey başka: teknoloji - ideolojisinden kökten bir kopuş ve polisle çarpışmalar ve özel mülkiyetin tahribi gibi fiziksel eylemlerde görüldüğü şekliyle- bu ideolojiyi kesintiye uğratma ve yok etme...” (Brener ve Schurz, 2001: 58).

<sup>470</sup> 11 Eylül ve ekonomik gelişmeler arasındaki ilişkiler ile ilgili olarak Franco “Bifo” Berardi şu tespitlerde bulunmuştur: “Ekonomik çöküş başlar başlamaz, adeta bir mucize gibi, üç uçak Washington ve New York göklerinden süzüldü. 11 Eylül 2001 vakasından sonra, iflasın eşliğindeki kapitalizm mucizevi bir biçimde tükenmişlik işareti veren tüm toplumsal enerjiyi savaşa yöneltti. Bu enerjilerin topyekün seferber edilmesi, dünyadaki kötülüğe karşı Batı’nın kutsal Savaşı’na çağrıyla başladı. İşte bu noktada İyi’nin Kötü’yle savaşı biçimindeki Maniheizt kampanya da başlamış oldu. İyi, dev şirketlerin iflasına neden olacak şekilde kamusal fonlara el koyan bir grup petrol üreticisi kodaman tarafından temsil ediliyordu. Afganistan’a açılan savaş vaat edilen sonuçları vermediğinden (11 Eylül vakasının sorumlusu El Kaide yöneticilerinin ele geçirilmesi) savaşın yeniden başlatılması gerekiyordu. Bu defa seçilen hedef, eski işbirlikçi ve suç ortağı Saddam Hüseyin’di.” (Berardi, 2014: 95-96).

<sup>471</sup> Hayri Kozanoğlu bu savaş durumunu şu şekilde açıklamıştır: “11 Eylül’de küreselleşmenin ekonomik merkezi New York’a ve politik merkezi Washington’a düzenlenen terör saldırısı Amerikan insanının içine kendi evinde bile emniyette olmadığı korkusu saldı. O güne değin içe kapanmacı bir dış politika anlayışına sahip olduğu düşünülen George W. Bush, ‘Ya benden yanasın, ya da bana karşısın’ tehdidi ile tüm dünyada ‘şeytan’ avına çıktı. 11 Eylül’le birlikte yürürlüğe sokulduğu kabul edilen Bush doktrini, ‘ABD’nin bir ülkeyi terörist ilan etmesi ve kendinde müdahale hakkı görmesi için o ülkede hoş gitmeyen faaliyetler, akımlar, örgütlenmeler bulunması yeterlidir’ anlamına geliyor. Hatta kuvveden fiile çıkması beklenmeksizin, Irak işgalinde olduğu gibi ‘kitle imha silahları’ kuşkusuyla ‘sen vurmadan ben vurayım’ anlamında ‘önleyici vuruş’ gerçekleştirilebiliyor.” (Kozanoğlu, 2013: 10).

kısaca şu şekilde gelişmiştir; 11 Eylül 2001 günü, ABD'de dört yolcu uçağının ikisi New York'taki Dünya Ticaret Merkezi gökdelenlerine, bir diğeri Washington D.C.'de Pentagon'a çarpmış, sonuncu uçak ise yolcular ve uçağı kaçıranlar arasındaki mücadeleden sonra 150 mil uzakta, Pennsylvania kırsalında düşmüş, 7 Ekim 2001'de ABD ve İngiliz kuvvetleri, Afganistan'da Taliban ve El Kaide örgütüne karşı saldırıya geçmiş, 20 Mart 2003'de ABD Kuvvetleri'nin Bağdat'ı havadan bombalamaya başlamasıyla Irak Savaşı başlamış<sup>472</sup> ve ardından Irak'ta Saddam Hüseyin rejimi devrilmiştir.

Dünya üzerinde meydana gelen birçok değişimin nedenini doğrudan 11 Eylül'e bağlamamak gerekmektedir.<sup>473</sup> ABD'nin gücünün Bush iktidardayken daha fazlasıyla tek yanlı olarak öne çıkarılması, Batı'da ve İslami toplumlarda<sup>474</sup> kültürel

---

<sup>472</sup> Mete Çubukçu bu savaş ile ilgili olarak şu yorumu yapmıştır: “Irak'ın işgali yalan ve dezenformasyon üzerine kurulmuştu. İşgale gerekçe gösterilen nükleer ve kimyasal silahların varlığı bizzat dönemin Dışişleri Bakanı Powell tarafından yalanlandı. Bir milyon insanın hayatına mal olan, ülkeyi fiilen üçe bölen işgal sonrası sağlanan “istikrar” da işgalin gerekçesi gibi sağlam temellere dayanmıyor. Etnik ve mezhebî düşmanlıklar insanların birlikte yaşamasına izin vermediği gibi işgal, El-Kaide türü örgütler için mümbit bir alan oluşturdu. Ebu Gureyb 21. yüzyılın işkence ve insanlık suçu ikonu haline geldi. Ebu Gureyb bireyleri hedef alan sıradan uygulama değil, tüm insanlığa, tüm insanlığın nezdinde Arap ve Müslümanların onurunu kırmaya yönelik bir savaş suçu kaydıydı. Guantanamo ise uluslararası hukukun devreden çıkmasının, insanların yıllarca ne ile suçlandıklarını bilmeden tutuklandığı bir insan hakları ihlalleri müzesine dönüştürülmeli. Yüzlerce örnek daha sayılabilir. İnsanların onuru ile oynandığı, “aşığılandığı” uygulamalar, savaş ve işgaller kadar nefret birikimi yarattı.” (Çubukçu, 2011).

Franco “Bifo” Berardi, savaşın gerekçeleri ile ilgili şu yorumları yapmaktadır: “Irak Savaşı'nın motivasyonları gülünçtür. ‘Saddam insanlığın düşmanıdır.’ Elbette, Amerika'nın Sharon ve Suudi krallığı gibi diğer müttefikleri gibi, daha Amerikan yönetimi adına eyleme geçip İran'ı işgal ettiğinde de bir insanlık düşmanıydı. ‘Yasadışı silahlar kullandı.’ Tıpkı 1988'de ABD'nin ekonomik ve siyasi desteğiyle yaptığı gibi. ‘Nükleer silah üretebilir.’ ki bu pek olası değildir. Nükleer silahsızlanma anlaşmasının ihlal edildiği haller, başta İsrail tarafından olmak üzere, zaten pek çoktur. ‘Ortadoğu’ya demokrasi götürmemiz gerek.’ Bundan daha büyük ikiyüzlülük olamaz. Ortadoğu’ya demokrasi götürmek için önce İsrail güçlerinin işgal ettikleri topraklardan çıkması, Kürt halkının siyasi haklarının tanınması ve son elli yıldır o ülkelerin kaynaklarını sömürürken bir yandan da İran petrol endüstrisini uluslaştırmak için uğraşan devlet başkanı Muhammed Musaddık'a karşı 1953'te düzenlenen askeri darbeyi desteklelerinden bu yana bölge ülkelerinin politikasına doğrudan ve otoriter biçimde etki etmeye çalışan petrol şirketlerinin rolünün ortadan kaldırılması gerekli.” (Berardi, 2014: 96).

<sup>473</sup> Fred Halliday, 11 Eylül'ün “her şeyi değiştirdiği” söylenemeyeceğini belirtmektedir. Ona göre: “Yaklaşık 200 devletin yer aldığı dünya haritası, ekonomik ve askeri gücün küresel yapısı, demokratik, yarı-otoriter ve despot hükümetlerin birbirlerine göre dağılım oranları aynı kalmaya devam etmektedir. Dünyaya yönelik tehditlerin büyük bir kısmı ve geleneksel devlet kontrolünün en az nüfuz edebildiği problemlerin çoğu (çevre, göç, uyuşturucu ticareti ve AIDS gibi) 11 Eylül öncesinde de vardı. Kolombiya'dan Filistin'e dek 11 Eylül'den önce savaşın parçaladığı kırk kadar toplum bugün hâlâ aynı durumdadır. Türkiye'ninde ekonominin idaresi dahil olmak üzere karşı karşıya olduğu sorunların pek çoğu kriz başlamadan önce de bulunmakta ve sürmektedir.” (Halliday, 2002: Viii Türkçe Bakıya Önsöz).

<sup>474</sup> Matteo Pasquinelli, 11 Eylül, hakim medya diline karşı video aktivizm ile ilgili şu tespitlerde bulunmuştur: “Sırttan maymunlar

çatışmalı söylevlerin artması, OECD ülkelerinin beklenen ekonomik krizi tersine çevirmek için müdahale etmeleri, evrensel insan hakları kurallarının ihlal edildiği uygulamalar daha önce de görülmekteydi. Buna karşın, 11 Eylül sonrasında dünyayı bambaşka bir yere doğru götürecek değişikliklerin olduğunu da söylemek mümkündür.<sup>475</sup> ABD'nin gücünü açıkça ilan etmesindeki artış, ABD'nin işbirliği yapma çağrısına katılımın artması, Amerikan karşıtı görüşlerin artması, piyasalara olan güvenin azalması, küreselleşmenin daha çok tartışılır hale gelmesi<sup>476</sup>, insan

---

Sizce silahlar olmadan savaş nasıl durdurulur? Dünya çapında meydanları dolduran halkın savaş karşıtı görüşü ve Uluslararası Mahkemelerin kozmetik demokrasisi köpüren Amerikan ordusu karşısında güçsüz kalıyor. Süper gücün hayvani içgüdülerine karşı mantık geçersiz kalıyor: öldürmeye meyilli biri sadece daha güçlü başka bir güç tarafından durdurulabilir. Böyle bir Darwin gösterisine her gün tanık oluyoruz: tarih, kuvvetlerin zalim çarpışmalarıyla tekerrür ederken, ifade özgürlüğü sadece özel olarak gerçekleşiyor. Savaş karşıtları da içgüdüsel kuvvetlerin suç ortakları, çünkü hayvan saldırganlığı hepimizin içinde var. Orduları suçladığımız bu hayvansallığı biz nasıl ifade ediyoruz? Radikal sola ait (sadece konformistler için değil) oto sansürün derinliklerinde, Abu Ghraib'deki işkencelerin fotoğraflarını görmenin bizi karalamaktan ziyade, bizi 9/11 videolarına çeken, röntgen takıntısına benzer bir şekilde heyecanlandırdığını kabul etmeliyiz. Böyle görüntüler yoluyla, tüketim, teknoloji, mal ve görüntülerle narkoza yatırılmış keyfin, bastırılmış içgüdülerin ifade edildiğini hissediyoruz. Maymunların gösterdiği gibi gösteriyoruz dışlarımızı, saldırgan sınırları korkunç bir halde insan gülümsemesini andırıyor. Baudrillard ve Zizek gibi çağdaş düşünürler Batı kültürünün içindeki bu karanlık tarafı kabulleniyor. Eğer 9/11 batı kültürü için bir şok ise Baudrillard daha şok edici bir tez sunuyor ortaya: biz batılılar 9/11'i arzuladık, bu süper gücün ölüm güdülerini doğal sınırlarına ulaştıkça, savaş ve kendini yok etmekten başka bir şey ne düşünür ne de arzulanabilir. Öfke ikiyüzlülüktür; video ekranında konuşan bir hayvan her zaman vardır.

Video savaşı üzerine

Maymunu televizyondan çekmeden önce, medya savaşının oynandığı satranç tahtasına odaklanmalıyız. Gerçeklik kitle, kişisel ve ağ araçlarının çoğalması haline geldikçe, savaşlar daha çok medya savaşları haline geliyor, çölün ortasında gerçekleşse bile. Birinci Küresel Savaş 9/11 hava felaketinin canlı olarak yayınlanmasıyla başladı ve video-gerilla bölümleriyle devam etti: Irak cephesinde her gün vurulan işgalcilerin, milislerin ve gazetecilerin görüntülerini aldık. Böyle bir medya savaşında her şey göz kamaştırıcı sonuçlar oluşturacak şekilde önceden tasarlanır. Çok daha uzman olan Emperyal propaganda sahtekârlık ve kandırmaca konusunda hiç bir sorun yaşamazken (örneğin kitle imha silahları dosyaları), teröristler göz kamaştırıcı çatışmalar konusunda her şeyi öğrendi. Bürokratik propaganda savaşları artık geçmişte kaldı. Yeni medya gerilla savaşını yarattı, direniş için baştan sonra yepyeni bir moleküler cephe. Siviller arasında video kameralar, gazeteciler tarafından güncellenen webloglar, Abu Ghraib hapishanesindeki Amerikan askerlerinin kullandığı akıllı telefonlar: her biri propaganda aracını değiştirebilecek, kontrol edilemez bir değişkeni temsil ediyor. Televizyon tarafından üretilen video görsellik ile bütünleşik, kendi kendini organize eden anarşik dijital medya ağı altyapısı dağıtım için dişli bir araç haline gelmişti. Bugünün propagandası kolektif bir görüntüden ziyade bağlantılı bir görsellik için kullanılıyor, haber alma servisleri ağ teknolojilerini kullanarak gerçeğin bir simulakrasını yarattı.” (Pasquinelli, 2014).

<sup>475</sup> Fulya Erdemci, sanat alanında görülen değişimi şu şekilde açıklamıştır: “11 Eylül'den sonra, özellikle kamusal alanda gerçekleşen sanatla ilişkili olarak yeni Marksist ve küreselleşme karşıtı yaklaşımlardan, uzamsal/mekânsal politikaları yeniden konumlamaya yönelik yaklaşımlara kadar uzanan yeni eğilimler ortaya çıktı... Bu son dönemde, başka bir toplumsal ütopya ya da insanlık için daha iyi bir gelecek projesi önermemelerine karşın sanatçıların politik jestleri ve ilgileri tekrar mikrodan makroya yöneldi. Çokkültürlülük ve kimlik politikalarıyla ilgili konular sıklıkla güç politikaları, kapitalizm, ekonomik küreselleşme, ABD'nin Irak'a saldırısı, Dünya Ekonomik Forumu vb. gibi konularla yer değiştirdi. Bu yaklaşımların uç noktaları 'protest sanat'a işaret eder.” (Erdemci, 2008: 297).

<sup>476</sup> Fred Halliday bunu şu şekilde açıklamaktadır: “Her ne kadar 11 Eylül'de yaşananlar küreselleşmeyi bazı yönlerden, özellikle de kültür ve ekonomi alanlarında yükselen iyimserlik ve

haklarını çiğneme/çiğnememe tartışmaları, artan aşırı güvenlik önlemleri<sup>477</sup> olarak sayılabilir (Halliday, 2002: Türkçe baskıya önsöz ix-xvii).<sup>478</sup> Özellikle “terör” ve “terörist” kavramlarındaki<sup>479</sup> gösterilen keyfilikte “güvenlik” kavramının ortaya çıkarılıp aşırı önlemler alınması durumuna neden olmuştur. Örneğin küreselleşme

---

gezginler ve göçmenler için seyahat özgürlüğü alanlarında tehdit etmekteyse de bu olay aynı zamanda daha ciddi ve belki de bu yüzden daha istikrarlı olabilecek bir küreselleşme modelinin tartışılmasına da fırsat yarattı. Finans ve makroekonomiyi yöneten küresel kuruluşlar artık daha çok zora koşulacak ve daha çok siyasi destek alacaklar.” (Halliday, 2002: Xiv-xv Türkçe Baskıya Önsöz).

<sup>477</sup> Mike Davis, 11 Eylül sonrasında artan güvenlik paranoyası ile ilgili şunları söylemektedir: “Korku ekonomisi topyekün kıtlığın ortasında büyüyor... Düşük ücretli güvenlik görevlileri ordusu on yıl içinde yüzde elli büyüyecek ve yüz tanıma yazılımının beslediği video gözetim sistemleri, gündelik rutinde mahremiyet namına ne kaldıysa onu da yakalayacak. Havaalanlarındaki güvenlik rejimi, alışveriş merkezlerinde, spor müsabakalarında ve başka yerlerde kentli kitlelerin idaresi için model teşkil edecek... Başka bir deyişle güvenlik su, elektrik ve telekomünikasyon gibi tamamen gelişmiş bir kentsel hizmet haline gelecek.” (Aktaran: Berardi, 2014: 116).

<sup>478</sup> Mete Çubukçu dünya tarihine bir milat olarak geçecek olan bu olay ve kökenlerinin aslında çok önceye dayanması ile ilgili olarak şu tespitleri yapmaktadır: “2001, yol açtığı işgaller, güç kullanımının başat aktör olması, hegemonyanın şiddet yoluyla tesisi, kitlesel ölümler, göçler vb. ile uzun yıllar unutulmayacak izler bıraktı. Bu, askerî, ekonomik ve kültürel hegemonyanın, imparatorluk hayali ile siyasi ve ekonomik çıkarlarının yanında, dünyayı din, kültür ve coğrafya üzerinden yeniden inşa etmesinin tarihidir. 11 Eylül’de altyapısı daha önce hazırlanmış, ideolojik zemini oluşturulmuş, düşmanı belirlenmiş, kamuoyunda “rızanın imalatı” gerçekleşmiş bir süreç, terörist bir saldırı ile tetiklenmişti. Belki beklenen gerekçe kucaklarına düşmüştü. ‘Teröre karşı savaş’ adı altında El-Kaide’ye karşı başlatıldığı söylenen savaş, bir süre sonra İslam’a, İslam coğrafyasına, Ortadoğu’ya yöneldi. El-Kaide benzeri İslam’ı en uç noktada, en ilkel biçimiyle yorumlayanlar hedef alınıyor gibi gösterilse de bir din, kültür, yaşam tarzı ‘yeni düşman’ olarak belirlendi. İslam’a karşı savaş bir yanıyla da kapitalist sistemin devamını öngören Amerikan yeni muhafazakârlarının tahayyül dünyasındaki hegemonyanın, bir başka deyişle Amerikan İmparatorluğu’nun yeni varoluşuna zemin oluşturmayı amaçlıyordu. Yeni dönemin temeli 11 Eylül’den çok önce atılmıştı: Neo-conların önemli isimlerinin imzasını taşıyan Yeni Amerikan Yüzyılı projesi ile ideolojik, yeni dönemin çatışmasının Doğu ile Batı arasında gerçekleşeceğini iddia eden Samuel Huntington’un ‘medeniyetler çatışması’ tezi ile sosyolojik, Francis Fukuyama’nın kapitalizmin zaferini ilan ettiği Tarihin Sonu metni ile de ekonomik zemin oluşturulmuştu. Çok katmanlı görünen bu ideolojik çıkış, düşmanını da belirlemişti. Soğuk Savaş sonrası Sovyetler Birliği ile birlikte reel sosyalizmin çökmesi sonucu tek başına kalan ABD için yeni düşmanını bulmak zor olmamıştı. 11 Eylül saldırısı, zihinlerde altyapısı oluşturulan, teorisi yazılan ve üretilen düşmana karşı somut savaşın başlaması için harekete geçmenin tarihidir.

Washington’daki yönetimi oluşturan aşırı sağcı, Evangelist anlayış, kendilerinin dünyayı yönetmek için ‘gönderildiklerine’, dünyanın selameti açısından ‘ABD’nin varlığına’ ihtiyacı olduğunu savunuyordu. Gerekçesi ne olursa olsun ‘90’lı yıllarda ortaya konan, askerî yöntemlerle, önleyici vuruşlarla ve devlet terörüyle uygulanan bu politika, Afganistan ve Irak’ın işgali, Lübnan saldırısı, Gazze trajedisi, Guantanamo, Ebu Gureyb ve işkence uçakları ile hayata geçirildi.” (Çubukçu, 2011).

<sup>479</sup> Eric Hobsbawm, “terör” ve ABD’nin uygulamaları arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır: “Yeni uluslararası terörist şebekelerin gelişmiş dünyadaki (ayrıca Asya’daki) istikrarlı devletlerin rejimlerinin önüne çıkardığı gerçek tehlike, halen ihmal edilebilir boyutlardadır. Londra’da ya da Madrid’de toplu ulaşım sistemlerine konan ve birkaç yüz kurbanın canını alan bombalar, henüz büyük bir şehrin normal işleyişini birkaç saatlik kesinti dışında esastan bozup aksatabilecek ölçüğe gelmemiştir. New York’taki 11 Eylül katliamı gibi dehşetengiz bir eylem bile ABD’nin uluslararası gücünü ve iç yapısını ciddi biçimde etkileyebilmiş değildi. İşlerin seyri daha kötü doğrultuda değişmişse bunun sebebi teröristlerin değil eylemleri değil, ABD hükümetinin eylemleridir.” (Hobsbawm, 2008: 145).

karşıtı harekete katılanlar da terörist olmakla suçlanmışlardır (Kalafatoğlu, 2013: 175-176).<sup>480</sup>

2000'ler aynı zamanda ekonomik krizlerin<sup>481</sup> devam ettiği yıllar olmuştur. Değişen noktalardan birisi olarak ise artık krizlerin dünyanın tümünü etkileyecek şekilde yayılmasının olduğu görölmektedir. Franco "Bifo" Berar'di (2014: 94), ekonomide meydana gelen yıkımların etkilerini şu şekilde özetlemektedir:

"Kimi küresel şirketler krize girdi. Yeni kapitalizmin hükümlerinin iktisadi hakkaniyet kurallarını ihlal ettikleri, ortak kaynakları sömürdükleri, üretimi, sadece maksimum doğrudan kârlara odaklanarak stratejik yetkinlikten yoksun bir biçimde yönettikleri ortaya çıktı. Dünya ekonomisini yöneten gruba olan güven temelden sarsıldı. İşsizlik, özellikle de ekonomik

<sup>480</sup>Şermin Tağ Kalafatoğlu bu durumu şu şekilde aktarmaktadır: "Küreselleşme karşıtı hareketin eylemcileri El Kaide ile aralarında uçurum olmasına karşı teröristlikle suçlanmışlardır. Bu dönemde dünyanın farklı yerlerinde düzenlenen protestolar şiddetle bastırılmıştır. Örneğin 2001 yazında Cenova'da düzenlenen gösterilerde bir eylemci ölmüş ve binlercesi yaralanmıştır. Bu durumda eylemciler de protestolarını gözden geçirerek, şiddet içermediğini, 2002'de Porto Alegre'de gerçekleştirilen Toplumsal Forum'da belirtmişlerdir. Eylemlerini tekrar gözden geçirmeleri sonucunda eski festival havasını kazanmanın, hareketin içerisine oturtulmaya çalışıldığı polisle çatışan imajından kurtulmakta işe yarayabileceğini düşünmüşlerdir." (Kalafatoğlu, 2013).

<sup>481</sup>Alex Callinicos neo-liberalizm ve kriz ilişkisi üzerine şu tespitleri yapmıştır: "Öncelikle neo-liberalizmin üretken bir kriz olduğunu düşünüyorum. 1970'lerde kapitalist sistemin üretken krizleriyle birlikte Keynes yen politikaların iflası gerçekleşti. Fakat neo-liberalizmin baskın türlerine bakınca neo-liberalizmin kendini krizle tanımladığını düşünmüyorum. Neo-liberalizm, yaygın bir iktisat ideolojisi ve ekonomi politikaları için detaylı bir kılavuz olarak, 1990'larda ve 2000'lerde gelişti. Kriz, önceleri kabul edilen bir şey değildi. Neo-liberal iktisatçıların inşa ettiği teorik modeller kriz ihtimalini dışlıyordu. Ama ben neo-liberalizmin krizle olan ideolojik kan bağını azımsamanın büyük bir yanlış olduğunu düşünüyorum. Bu, sistemin kalbinde ABD'de başlayan ve sonrasında tüm dünyaya yayılan bir krizdi. ABD'nin ve Avrupa Birliği'nin bu krizden çok ciddi etkilendikleri doğru ama kriz aslında herkesi etkiledi. Türkiye'nin bir biçimde bu krizin dışında kaldığını düşünenler ise kendilerini kandırıyorlar. İkinci olarak, krizin 2. Dünya Savaşı sonrasındaki dönemin sosyal refah devletine geri dönüş getireceğini kimse beklemedi. Bir dizi acil önlemin alındığını gördük. 2008'de kriz zirveye ulaştığında özellikle ABD'de sistemi kurtarmak için herhangi bir istek ortaya çıkmadı. Mali destek ve özellikle kemer sıkma politikalarıyla Keynes yen önlemlerden hızla geri adım atıldı. Öte yandan, bu durum neo-liberalizmin başta ABD ve Avrupa olmak üzere her yerde, siyasi elitlerin varoluşuna özgü üsluba ideolojik olarak yabancılaşmasının boyutlarını yansıtıyordu. Fakat bu aynı zamanda solun zayıflığını da gösteriyordu. Neo-liberalizmdeki demokrasi takıntısı ve radikal solun krizlere etkili çözümler üreten güçlü alternatifler sunmaktaki acizliği, neo-liberalizmin güçlenmiş versiyonlarını getirdi. Özellikle de Euro bölgesinde ve Britanya'da açıkça uygulanan kemer sıkma politikalarıyla. Ancak konferanslarımda da vurguladığım gibi ilginç olan finansal sistemin istikrarı ve modern dünya ekonomisinde finansa atfedilen duygusallık. Sistemin bütün istikrarı, devlet müdahalelerine olan aşırı bağımlılığında yatıyor. Diğer yandan paranın bu şekilde keyfi üretimine ve merkez bankalarının manipölasyonları gibi farklı biçimlerdeki devlet müdahalelere bakıldığında gerçekten çelişkili bir durumla karşı karşıyayız. Gayri resmi olarak veya resmen meşrulaştırılmış bir biçimde değil, keyfi bir biçimde sistem buna bağımlı hale geliyor. Kapitalizmin finansallaşmayla birlikte devlete büyük ölçüde bağımlı bir hale gelmesi çetrefilli bir durum ve tüm bunlar olurken neo-liberalizme karşı güçlü bir ideolojik ve stratejik alternatif ortaya çıkmadı." (Aksu, 2014).

kalkınmanın sonsuz sürekliliğine inançla yetişmiş, emek piyasasına yeni giren nesil arasında artmaya başladı. Bu sırada Batılı ülkeleri, hırsızlıkla zengin olmuş ve tüm medya sistemi üzerindeki kontrolleri ve cehaletin artışı sayesinde konsensüsü sağlamayı başarmış olan yeni bir politik sınıf yönetir oldu.”<sup>482</sup>

Bu krizlerin en önemlilerinden birisi 2008 yılında ABD’de ortaya çıkmıştır. Krizin finans temelli bir kriz olduğu genel bir yorumdur. ABD’de bankaların yanlış kredi uygulamaları ve konut piyasasında dağıtılan kredilerin geri ödenmesinde yaşanan sorunlar krizi tetiklemiştir. 2008 öncesinde gayrimenkul fiyatları yükselmesiyle, evlerinin değerlendirildiğini gören gayrimenkul sahipleri, ikinci, üçüncü evlerini almak için bankalardan yüksek miktarlarda kredi almaya başlamışlar, bu durum da krizin ilk adımını meydana getirmiştir (Göçer, 2012: 19).<sup>483</sup> Gülten Kazgan (2013: 196) bu krizin sonuçları ile ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır:

“1990’lı yıllarda ABD’li sosyal bilimci S. Huntington’un ‘Uygarlıklar Çatışması’ tezi<sup>484</sup> (önce bir makale, sonra kitapta), Doğu Bloku’nun çöküşünü izleyen dünyayı ikiye ayırmıştı: ‘The West and the Rest’, yani ‘Batı ve Geri Kalanlar’. Batı dışı dünyayı küçümseyen bu tezi, 2000’lerde Asya’nın hızlı yükselişi ve 2008 krizi herhalde artık tarihe gömdü.

---

<sup>482</sup> 2000’den itibaren ekonominin genişlemesinin, pek çok farklı nedenden ötürü kırılmaya başladığını belirterek bu nedenleri şu şekilde maddelendirmiştir:

“a) Yeni teknolojilere olan talep giderek düştü; yenilikçi sektörlerdeki kârların düşüşü hızlandı. b) Yenilenemez enerji kaynaklarının tükenmesine ilişkin bakış açısı, acımasız bir rekabete neden oldu. c) Aşırı üretim krizi yenilikçi sektörlerle yayıldı. Devasa miktarda göstergesel meta satılmadı. Bu da borsalarda düşüşe neden oldu ve bunu kitlesel kapitalizmin geleceğine duyulan güvenin krizi izledi.d) Psişik enerjilerin rekabetçi yarışa vakfedilmesi, dikkatte, genel bir çöküşe zemin hazırlayacak kadar bir doygunluk etkisi yarattı.” (Berardi, 2014: 94).

<sup>483</sup> Ahmet İnel’e (2008) göre bu krizin nedenleri: “Riskli ipotek kredileri piyasasında başlayan iflasların ışığında, yaklaşan Amerikan ekonomisi krizinin sorumlusunun üçte bir oranında borsa, üçte iki oranında ise gayrimenkul spekülasyonu olacağını belirtmiştik. Bu spekülasyonu, düşük faiz ve likidite bolluğunun tetiklediği riskli ipotek kredileri beslemişti. Bu kredilerin ödenmesinde zorluklar yaşanmaya başlayınca, krizin ilk sarsıntıları 2007 başında kendini gösterdi.”

<sup>484</sup> Gülten Kazgan (2013: 196) Huntington’un bu tezini şu şekilde aktarmaktadır: “Artık ideolojiler (Marksizm ve liberalizm) yoluyla 1990’lar öncesinin ikiye ayrılmış dünyası bitti. Marksizm öldü; dolayısıyla çatışma ideolojiler temelinde değil, ‘kültür farkları’ temelinde olacak. Burada ise din farkları ve Batı’nın üstün kültürü, onu ayıran ve üstün kılan temel öge olacak.” Bu öngörüsünü yaşanan olaylar doğruladı; din farkı sürtüşmeleri ortaya çıktı, temelde Müslümanlarla Hıristiyan artı Yahudiler arasında.

2008 küresel krizinin önemi, sadece S. Huntington'un tezini çürütmesi değildi; kriz aynı zamanda diğer efsaneleri de sonlandırdı. Bir kere, temelsiz bir ideoloji olan neoliberalizm çöktü. Tam serbest piyasa ekonomisinin, özellikle tam serbest sermaye hareketleri de içerilerek, en iyi sonuçları vereceği iddiası, yaşanan olaylarla yanlışlandı, hem de kendi yaşadıkları sonuçlarla; öyle ki daha akılcı politikalar yolunda yeni arayışlar ortaya çıkmaya başladı. Ayrıca ABD finans kesiminin iç yüzündeki yozlaşma ortaya döküldü. Bir diğer sonuç ise AB'de ortaya çıktı: Büyük umutlar ile inşa edilen (euro bölgesi) para sistemi çökme sonuna geldi, AB bütünü iyice sarsılıyor. Yani 'Batı' 2008 krizi sonrası artık eski Batı değildi."<sup>485</sup>

18 Aralık 2010 tarihine gelindiğinde<sup>486</sup>, Tunus'ta bir genç kendini ateşe vermiştir.<sup>487</sup> Kimi çevreler için bu yıllardır özlemle beklenen, İslam coğrafyasındaki

<sup>485</sup> Pierre Dardot ve Christian Laval, bu durum ile ilgili şu yorumu yapmışlardır: "Gerçekten de mali krizin en keskin evresinde (Eylül-Ekim 2008), kendisini tartışmaya gerek olmayacak kadar açıkmiş gibi gösteren bir söylem aşağı yukarı her yerde kendini dayattı: 'Devletin geri dönüşü', 'Keynes'in rövanşı', 'neo-klasik teorinin ölümü' ve 'neoliberalizmin sonu' ydu bu. Aniden bambaşka bir dünyaya, düzenleme ve korumacılıktan, uluslaştırma ve devlet müdahalesinden ibaret yeni bir 'paradigma'ya girmiş olduğumuz söyleniyordu. Dünya çapındaki mali kaosla birlikte 'neoliberal parantez'in kesin olarak kapandığı fikri gerçekte hem yanlış hem de tehlikelidir." (Dardot ve Laval, 2012: 2).

<sup>486</sup> 2010 öncesinde 1 Eylül 2004'de Kuzey Osetya'da Beslan kasabasında radikal İslamcı gruplar bir okula baskın yapıp 1200 kişiyi rehin almış ve Rus askerlerinin müdahalesi sonrasında 344 kişi ölmüş, 700 kişi yaralanmıştır. 14 Ağustos 2007'de, Musul'un batısındaki Kataniye kasabasında ABD işgalinden beri en kanlı intihar saldırısı gerçekleşmiş ve 400 kişi hayatını kaybetmiştir. 8 Ağustos 2008'de Gürcistan'ın Güney Osetya'ya saldırmasıyla, "Güney Osetya Savaşı" başlamıştır. 27 Aralık 2008'de İsrail, Hamas'ın İsraili sivillere ve askeri birimlere karşı Kassam roketleriyle saldırı yaptığı iddiasıyla, Gazze Şeridi'nde "Dökme Kurşun" operasyonunu gerçekleştirmiştir. [http://www.sabah.com.tr/Ekler/Pazar/Guncel/2009/12/20/21\\_yuzyilin\\_ilk\\_10\\_yilinda](http://www.sabah.com.tr/Ekler/Pazar/Guncel/2009/12/20/21_yuzyilin_ilk_10_yilinda)/03.02.2015.

<sup>487</sup> Alper Birdal ve Yiğit Günay, bu olayı şu şekilde aktarmışlardır: "17 Aralık 2010 günü 26 yaşındaki Muhammed, Sidi Buzid sokaklarında el arabasında meyve sebze satıyordu. Asıl adı Tarık'tı aslında, ama dost çevresinde Muhammed, bazen de basbusa denirdi Buazizi'ye. Daha günün erken saatlerinde zabıtaya çattı. Bu talihsiz durumda Sidi Buzid'li sokak satıcılarının önünde üç olasılık belirir: Eğer diğer satıcılar arabayla birlikte kaçacak kadar süreyi sağlayacak kadar erken haber vermedilerse zabitanın varlığını, ya malları orada bırakıp sıvışmak, ya 20 dinarlık, veya hepimizin muhatap olduğu para birimiyle 14 dolarlık cezayı ödemek (ki bu, günlerce satıştan kazanılacak miktara denktir) ya da rüşvet vermek (ki bunun da zabıtalar arasındaki rayici 10 dinardır) gerekir.

Üçünü de yapmadı Muhammed, daha doğrusu yapmasına fırsat kalmadı. Zabita memuresi Fayde Hamdi, Buazizi'ye izin belgesini sordu, fakat belge yoktu; bunun üzerine mallarına el koymak istedi. Bu sırada arbeye çıktı. Hamdi, Muhammed'e tokat attı ve yardımına gelen iki başka zabita memuru Muhammed'i dövüp mallarına ve elektronik tartısına el koydu.

Öfkeden tepesi atan Muhammed soluğu Valilikte aldı. Tartısını geri istedi. Alamayınca, Vali'yle görüşmek istedi, 'Eğer benimle görüşmezse kendimi yakacağım' dedi. Görüşemedi, 'Kendisi şu an toplantıda' dediler. Anlamını biliyordu elbette bu ifadenin... Koştı, yakından iki şişe tiner aldı. Valiliğin önüne geri döndü, trafiğin ortasında 'Nasıl yaşamamı bekliyorsunuz?' diye bağırды, tineri üzerine boşalttı, kendini ateşe verdi.

Tüm bunlar bir buçuk saat sürmüştü. Bu bir buçuk saatlik eylem, en azından bir yıllık bir eylemlilik sürecinin başlangıcı olacaktı. Hem de sadece kendi kentinde değil, birçok ülkede..." (Birdal ve Günay, 2013: 33-34).



Fransız Devrimi'nin ilk kıvılcımlarıydı. Kimileri için ise Batılı emperyalist tekellerin yeni bir pazar arayışının somutlaşmış haliydi ve son tahlilde Orta Doğu ve Arap Coğrafyası bir rekonstrüksiyona tabi tutulacaktı.<sup>488</sup> Fehim Taştekin 14.11.2014 tarihli Radikal Gazetesi'ndeki yazısında, Tunus'tan Mısır'a, Libya'dan Suriye'ye, Bahreyn'den Yemen'e uzanan Arap isyanları ile ilgili olarak şu yorumu yapmıştır:

“‘Arap Baharı’ diye etiketlenen isyan süreciyle kalpleri yerinden fırlayanlar için bu bir devrimdi. Şüpheyile bakanlara göre ise bu bir devrim değil Kuzey Afrika ve Ortadoğu'da İslamcı iktidarlar kuşağı daha somut tanımıyla Müslüman Kardeşler (İhvan) kuşağı yaratmaya yönelik komploydu. Ne komplo ne devrim; bu, kendi iç dinamikleriyle tetiklenen ama çok geçmeden uluslararası aktörler tarafından farklı müdahale biçimleriyle manipüle edilen bir toplumsal dalgaydı. Evet, İslamcılar iktidara geldi ama siyaseten kadavraya dönüşmüş liderlerin gidişiyle iktidara en yakın olanlar onlardı. Örgütlüydüler, denenmemişlerdi, kirlenmemişlerdi. Bayraklaştırdıkları İslam dürüstlük ve temizliğin simgesiydi. Devrilenler ise laikliği bir kalkan olarak kullandıklarından toplum nezdinde seküler partilerin sırası değildi. Ve önce İslamcılar denendi. Sıralarını savdılar ama büyük bir itibar kaybıyla...”<sup>489</sup>

<sup>488</sup> Tuncay Şur, ayrıca şunları eklemektedir: “Libya ve Tunus'ta ‘Bahar’ olarak adlandırılan sürecin etkisiyle ağırlıklı olarak İslami, hatta radikal İslami eğilimlerin iktidar şansı buldukları tüm dünya tarafından izlendi. Tunus ve Libya'daki iktidar değişikliklerinin halkın iradesi ve fiili mücadelesi sonucunda gerçekleşmediğini, tam aksine ‘Batılı güçlerin’ fiili müdahalesi sonucunda adı anılan ülkelerdeki rejimlerin yıkıldığı bilinen bir gerçek. ‘Bahar Devrimleri’ halkasının bir diğer önemli ayağı olan Mısır'da ise işler sanıldığı kadar kolay sonuçlanmadı. Mübarek'in devrilmesi, Müslüman Kardeşler olarak bilinen İhvan hareketinin yüzde elliye yakın bir oyla iktidara gelmesiyle sonuçlandı. Beklenenin aksine yıllarca İngiliz hegemonyası altında kalmış, akabinde otoriter bir başkanlık sistemine dayalı cumhuriyet sultanı altında yönetilmiş Mısır, refaha kavuşmadı. Şüphesiz bir geçiş süreci bekleniyordu ve olması da gerekiyordu. Fakat halkın oylarının yarısından fazlasını alan İhvan hareketi çok uzun süre iktidarda kalamadı. 3 Temmuz 2013 tarihinde Genelkurmay Başkanı Ebdülfettah El Sisi liderliğindeki ordu, İhvan hareketine karşı askeri darbe gerçekleştirdi ve seçilen Cumhurbaşkanı Muhammed Mursi gözaltına alındı.” (Şur, 2013).

<sup>489</sup> Mete Çubukçu, 11 Eylül ile Arap İsyancıları arasında bağ olduğu yorumunu yapmıştır: “Geri kalmış, demokratik değerlere sahip olmadığı düşünülen bir coğrafya hem Batı'ya hem de Batı eli beslenen diktatörlerine karşı ayaklanıyor; demokrasi, insan hakları, inanç ve düşünce özgürlüğü, şeffaf yönetim, açık toplum, kadın haklarının hayata geçmesi, eşit ekonomik paylaşım ve özgürlük talep ediyor. Geçen on yılda hem yönetimleri hem de Batı tarafından aşağılandığını düşünen kitleler, ülkelerinin yönetiminde demokratik yollarla söz sahibi olmak istiyor, onur mücadelesi veriyor. Üstelik bu taleplerin hepsi Müslüman coğrafyadan ve Arap ülkelerinden geliyor; 11 Eylül sonrasının hedefi haline gelen insanlardan. Birçok kişi aynı soruyu soruyor: Neden şimdi? Şimdi, çünkü toplumsal ayaklanmaların gerekçeleri olsa bile, tarih boyunca, küçük bir kıvılcım patlama için yeterli olmuştur. Arap ve Müslüman coğrafyadaysa bu patlamaya neden olacak yeterli kadar unsur söz konusudur. Arap devrimleri, kendilerini Amerikan yönetimine güçlü biçimde dayatıyor ve bölgedeki İsrail destekçisi politikalarına dayanak oluşturan diktatörlük rejimlerini deviriyor. Washington'ın devrimleri desteklediği iddiası, bir nevi zaman kazanma girişimi. Obama, Arap bölgesinin Amerikan müdahalesi

17 Eylül 2011’de ise New York başta olmak üzere, dünyanın bir çok kentine yayılan “Wall Street’i İşgal Et” hareketi gençlerin, Obama’dan sıtkı sıyrılanların, sandık politikalarına artık bel bağlamayanların, kadın hareketi ve ekolojik hareket gibi toplumsal hareketlerdeki deneyimleri olanların, ezeli sistem muhaliflerinin, medyanın yayınlarından etkilenip, olup biteni yerinde görmek için şenliğe koşanların, çoğunluğunu işsiz, dışlanmış, emeklilik geliriyle geçinemeyen ezilenlerden oluşan bu gruba sendikaların da katılımıyla gerçekleşmiştir.<sup>490</sup>

“Her şey Kanada merkezli alternatif kültür dergisi Adbusters’in<sup>491</sup> bir

---

olmaksızın demokrasi, insan hakları ve adalet yönünde değiştiğini itiraf ediyor. Beklenirse ABD’nin ve bölgedeki politikalarının da mevcut Arap değişimleriyle uyumlu biçimde değişmesi.2011 tüm oryantalist bakış açılarının yeniden sorgulandığı, Batı destekli diktatörlüklerin yıkılmaya başlandığı bir dönem. Belki 11 Eylül süreci yaşanmasaydı Arap ayaklanmaları da gerçekleşmeyebilirdi. Doğrudan, bir bağ olduğunu iddia etmek doğru olmaz ama 11 Eylül sonuç olarak radikal İslam’ın çıkış noktası gibi görünüyorsa Arap ayaklanmaları da bitişi gibi değerlendirilebilir. Ancak en önemlisi birkaç yüzyıldır süren, 2001-2011 sürecinde sıkça kullanılan bakış açısı Arap ayaklanmaları ile ters yüz olmuştur. Oryantalizmin yıllardır milyonlarca insanın kafasında oluşturduğu klişelerin Batı’nın kolonyalist ve sömürgeci bakış açısının ne kadar yanlış olduğu, Arap ayaklanmaları ile teyit edilmiştir. 2011’de Batı’daki anlayış daha sorgulanır hale gelmiştir. Özellikle Avrupa’da ekonomik krizler ekseni bir yoksullaşma, neo-liberal politikalar sonucu ortaya çıkan işsizlik ve sosyal hakların tırpanlanmasının sorumlusu olarak o ülkelerin “yabancıları” gösterilmiştir. Son on yılda yükselen aşırı sağ, ekonomik krizlerin sorumlu zemininde, yabancı ve İslam düşmanlığını körükleyerek gerçek nedenleri örtmeye çalışmaktadır. Batı’yı Batı yapan insan hakları, birlikte yaşama, demokrasi gibi değerler erozyona uğramış “çok kültürlülük” sorgulanır hale gelmiştir. On yıllık süreç İslam dünyası kadar Batı için de turnusol kağıdı işlevi görmüştür.” (Çubukçu, 2011).

<sup>490</sup> Ahmet İnsel, katılımcıların kendilerini nasıl tanımladıklarını şu şekilde açıklamıştır: “‘Wall Street’i İşgal Edelim!’, internet sitesinde (occupywallst.org) kendini ‘lideri olmayan bir direniş hareketi’ olarak tanımlıyor. ‘Farklı renklerden, cinsiyetlerden ve siyasal inançlardan gelen’ insanlardan oluştuğunu vurguluyor. ‘Yegane ortak noktamız’, diyor kısa tanıtım paragrafı; ‘bizim yüzde 99’u oluşturduğumuz. Geri kalan yüzde 1’in açgözlülüğüne, yolsuzluklarına daha fazla tahammül etmek istemeyen yüzde 99.’ Hareket, ‘amacına ulaşmak için Arap Baharı’nın devrimci taktiklerine’ başvuracağını ve ‘harekete katılan herkesin güvenliğini asgari seviyede sağlamak için şiddeti reddeden’ yöntemlerin kullanılmasını önerdiğini belirtiyor.” (İnsel, 2011).

<sup>491</sup> Dilek Zaptçioğlu, Adbusters ile ilgili şu bilgileri vermiştir: “‘Wall Street’i İşgal Et[mek]’ Kanadalı Adbusters örgütünün fikriydi. Adbusters Vancouver’da 1989’da ödüllü belgesel sinemacılar Kale Lasn ve Bill Schmalz tarafından kuruldu. 1988 yılıydı. Orman sanayicileri Kanada’nın British Columbia bölgesinde aktif çevreci hareketin baskısı altında bunalmıştı. Ormanları yok etmediklerini göstermek için mutlu çocukların yeşillikler içinde gülüp oynadığı ‘Forests Forever’ (“Ormanlar Daima Varolacak”) adlı bir reklam filmi çektiler. Kanadalıların Huzur Ormanı’nda yaşadığı yanılmasını yaratmak istiyorlardı. Lasn ve Schmalz buna çok kızıp, ‘Talking Rainforest’ (Konuşan Yağmur Ormanı) isimli bir karşı-reklam filmi çektiler. Onlarınkinde yaşlı bir ağaç genç torununa, ahşap sanayicilerinin eski ormanları yok ettikten sonra onların yerine, ağaçları hep kesip durmak için kurduğu suni ağaçlıkların ‘hakiki ormanlar olmadığını’ anlatıyordu. İkili bu spotu, orman sanayinin reklam filmini gösteren televizyon kanallarında parasıyla yayımlatmak istediler ve - yayımlamadılar. Büyük şirketlerin mesajına karşı çıkan çevreci film, TV yöneticilerince ‘tarafı’ bulunmuştu. Wall Street işgalciliğinin başlangıç noktasındaki Adbusters bir alternatif medya vakfı olarak işte bu nedenle kuruldu: Normal bir yurttaş, iletişim araçlarına büyük şirketler gibi erişim hakkına sahip değildi. Adbustersçılar zamanla yeşilcilikten ‘mental çevrecilik’ dedikleri bir alana geçiş yaptılar. Hedefleri artık her gün insanların seyrettikleri yaklaşık üç bin reklam spotunun yarattığı zihinsel kirlilikti.

çağrısıyla başladı. İlk günlerde davete icabet edenlerin sayısının azlığı alay konusu bile edildi. Reklamdaki gibi ‘Her şeyin bir zamanı var’ diye düşünenler değil, ‘Şimdi değilse ne zaman?’ sorusundan yola çıkanlar haklı çıktılar, hareket ivme kazandı. Aslında 2007’de başlayan ekonomik krizin giderek geniş kitlelerin canını daha fazla yakmaya başlaması Wall Street eylemcilerinin destek bulmasında önemli rol oynadı. İşsizlik oranı %9.1’de seyrederken, Latin kökenlilerde %11.3’e, siyahlarda ise %16.8’e yükseliyordu. Dönüp 29 Bunalımı’nın tarihine bakanlar da kitlesel direnişlerin 29’da, 30’da değil asıl 1935’ten sonra başladığına dikkat çekiyorlar. Eylemciler Zuccotti parkının adını ‘Özgürlük Meydanı’ olarak değiştirirken Mısır’ın Tahrir Meydanı’ndan<sup>492</sup> ilham aldıklarını açıkça ifade

---

Bunun ciddi akıl hastalıklarına kadar ağır sonuçları olduğunu söylüyorlardı. Lasn 1996’da bir söyleşide bugünkü göstericilerin birçoğunun da altına imza atacağı bir açıklama yapıyordu: ‘Biz kitlesel medyayı kullanarak yeni bir sosyal aktivizmin öncülüğünü yapmak ve ürün yerine fikir yaymak istiyoruz. Çevreci hareketten beslenen bir ‘greenthink’ten (yeşil düşünce) ilham alıyoruz. Eski sol ve sağ şeklindeki ideolojilere rağbet etmiyoruz. Çevreci etiği bir tür mental etiğe dönüştürüyoruz. Akıllarımızın zehirli bölgelerini temizliyoruz. Bir yandan çöplerinizi geri dönüştürüp iyi bir çevreci yurttaş olup, sonra her gün dört saat televizyon seyrederek tüketim mesajlarıyla kendinizi dolduramazsınız.’” (Zaptçioğlu, 2011).

<sup>492</sup>Dilek Zaptçioğlu, Tahrir Meydanı ile aralarındaki bağı şu şekilde açıklamaktadır: “Adbusters 2011 yılının yaz aylarında Mısır’daki Tahrir Meydanı gösterilerinden esinlenip Wall Street’in barışçı bir işgaliyle demokrasiye şirketlerin aşırı etkisini, servet dağılımındaki adaletsizliği ve finans kurumlarının devletlerce kurtarılmasını protesto etmeyi önerdi. Bir “Tahrir momentumu”ydu hedeflenen. Kendi e-mail ağına Temmuz ortalarında yolladıkları basit bir mesajdı bu. Bir anda on binlerce taraftar buldu. Wall Street’in simgesi Charging Bull heykelinin üzerinde dönen zarif ve kırılğan dansçı figürü protestonun çok şey anlatan afişi oldu. Güce karşı estetik, maskilüniteye karşı feminite.” (Zaptçioğlu, 2011).

Yavuz Yıldırım ise şu bağlantıyı kurmuştur: “Ekonomik krizlerin artması ile birlikte, insanların tepkilerini göstermek için daha fazla sokağa çıktığını görüyoruz. Bu noktada bir umut ışığı beliriyor: Siyaset köklerine geri dönüyor ve alanlar bir kez daha söz söyleme yeri olarak beliriyor. Deneyimlerimiz gösteriyor ki siyasal olanı temsilcilere, araçlara temsil ettiğimiz sürece ortak iş yapma gücümüzü kaybediyoruz. Böylece başkalarına devrettiğimiz gücümüzle siyaseti yönetme gücümüz de yok oluyor. Hükümetlerin ‘bir bilen’e devredilmesi, halkın sesinin artık var olan siyasetin temeli olmadığına göstergesi. Liberal demokrasiler sınırlı bir alan çizdiği toplumun eylemlerini, piyasa kutsiyeti nedeniyle daha da daraltmak eğiliminde. Demokrasinin gerekli görüldüğü koşullarda askıya alınması, gerekenlerin yapılması için uzmanlara başvurulması bugün demokratik sistemin kendi sınırlarına ulaştığını gösteriyor. Bu sınırları daha da zorlamak, toplumsal hareketlerin görevi. Tarihte hep olduğu gibi hareketler sistemin açmazlarını göstermeye devam ettiği sürece, kurumsal siyasetin işlemeziği daha da belirgin hale gelecek. Karar alma mekanizmalarında olmayan, meşruiyeti sağlamak için kimi toplantılara temsilci düzeyinde davet edilen kesimlerin kendi eylem alanlarını kurabilmeleri, bu çıkmazı aşmanın temeli olarak duruyor. Tahrir Meydanı, Wall Street işgali, Gerçek Demokrasi eylemi bu alanların tekil örnekleri. Bu örnekler, artık ‘bir bilen’in-liderin-kurumun-öncünün peşinden gitmenin yerine kendi hayatına sahip çıkma üzerine kurulu yeni bir siyasetin geliştiğini gösteriyor. Bu örneklerin farklı yanları mutlaka vardır ancak ortak noktaları, siyasal olanın bir uyum değil çatışma ve uyumsuzluk üzerine kurulu olduğunu bize hatırlatmaları.” (Yıldırım, 2011).

Alex Callinicos ise şu tespiti yapmıştır: “Arap devrimleri, Stalinist rejimlerin çökmesine ve neo-liberalizmin gücüne rağmen 21. yüzyılda devrimin hâlâ bir seçenek olduğunu onaylamak için çok önemli. Kitleleri aşağıdan örgütlemek ve en güçlü-baskıcı diktatörleri düşürmek kapasitesine sahip olan protestolar bunlar. 21. yüzyılda dünyayı değiştirmek isteyenler için temel bir referans noktasını

ediyorlardı. Mayıs'ta başak veren Madrid'in Puerta del Sol Meydanı merkez üslü İspanya 'öfkeli hareketi', Atina'nın Sintagma Meydanı'ndaki kararlı direniş, Şili öğrencilerinin geniş kitle desteği kazanan eylemleri, İsrail orta sınıflarının 'artık yeter!' çığılı Wall Street ayaklanmasının koşullarının olgunlaştığına delalet ediyordu.<sup>493</sup>

### 3.1.2. 2000'ler Türkiye'sinde Sosyo-Politik Yapı

Türkiye'de 2000'li yıllar siyaset alanında, Avrupa Birliği'ne katılma süreci, dünya ekonomisine entegrasyon amacıyla yapılan reformlar, özelleştirmeler, yabancı sermaye, sıcak para girişini kolaylaştıran kararlar, krizler, Ergenekon davası<sup>494</sup> ve

---

simgeleyen çok önemli gelişmeler. Kahire'deki Tahrir Meydanı'nın işgalinde bunu çok somut olarak gördük ve dünyanın dört bir yanında öykünülen bir örnek oldu bu direniş. Manhattan'daki işgal hareketlerinde de aynı şeyi görüyoruz. Bunlar çok önemli gelişmeler. Ancak elbette ki sınıf mücadelesi iki yönlü bir mücadele ve karşı devrim güçleri bu devrimleri farklı yöntemlerle bastırmayı amaçlıyorlar.” (Aksu, 2014).

<sup>493</sup> Hayri Kozanoğlu, bu tespitlerine şunları eklemiştir: “Amerikan kapitalizminin, hatta dünya kapitalizminin sinir merkezi Wall Street kabul edilebilir. Dünyayı sistemik bir krize sürükleyen neo-liberal yeniden yapılanma, sermayenin önünü açan, geliri yoksul ve orta sınıflardan zenginlere doğru yeniden paylaşım düzenlemeleri içeriyordu. Küreselleşme ise bu zihniyeti yarı-kapitalist, kapitalist olmayan ve pre-kapitalist mekânlara yayarak Rosa Lüksemburg'u haklı çıkarıyordu. Sürecin son halkası finansallaşma ise insanlara kazanmadıkları geliri harcama olanağı verirken, geçici de olsa eksik talep sorununa çözüm sağlayarak küresel sermayeye nefes aldırıyor, ama sonunda reel gelirleri sürekli gerileyen geniş kitleleri borç bataklığına sürüklüyordu. 2007'de ABD yıllık üretiminin %350'sine varan borç balonu Wall Street'in iblisçe planları sonucu şişmişti. Finans sektörü karların %40'ına el koyar hale gelmişti. Kriz halkı derin bir sefaletle sürüklerken, vergi mükelleflerinin cebinden bankalara aktarılan paralarla finans kapital utanmazca sefa sürmeye devam ediyordu. Mother Jones dergisine göre 2008'de 1 milyon doların üzerinde ikramiye ödenen Wall Street mensuplarının sayısı tam 4793'tü. 2009'da ise dudakları uçuklatan bir rakam, 140 milyar dolar ikramiye dağıtılmıştı. Üstelik Amerika'nın en parlak beyinleri (keza Türkiye'nin ve diğer bir çok ülkenin), mühendislikten, fizikten en iyi derecelerle mezun 'rocket scientist' diye adlandırılan tipler Wall Street'çe devşiriliyorlar, üretici faaliyetlere en ufak bir katkıda bulunmadan IQ'larını finansın hizmetine seferber ediyorlardı. James Petras, Wall Street isminin ABD'de tüm kötülüklerin kaynağı ve sembolü olduğunu düşünüyor. Petras'a göre ayrıca Wall Street ülkedeki büyük eşitsizliklerin temsilidir de. New York'ta özellikle Manhattan'da nüfusun yüzde 1'lik kesimi zenginliklerin yüzde 60'ını kontrol eder. Özetle, 'Wall Street için iyi olan Amerika, giderek dünya için kötüdür' sözü pek yanlış görünmüyor.” (Kozanoğlu, 21.10.2011).

<sup>494</sup> “Gizli tanıklık uygulamasının ilk kez kullanıldığı Ergenekon soruşturması, Trabzon jandarmasına geldiği iddia edilen bir ihbar telefonunun ardından 12 Haziran 2007'de Ümraniye'de bir gecekonduya yapılan operasyonda 27 el bombasının bulunmasıyla başladı. İstanbul Cumhuriyet Savcıları Zekeriya Öz, Mehmet Ali Pekküzül ve Nihat Taşkın tarafından hazırlanan ilk iddianame, 25 Temmuz 2008'de kabul edildi. Emekli Tuğgeneral Veli Küçük, İşçi Partisi Genel Başkanı Doğu Perinçek, eski İstanbul Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Kemal Alemdaroğlu, Cumhuriyet Gazetesi imtiyaz sahibi ve başyazarı İlhan Selçuk, Sedat Peker ve Sami Hoştan ile bazı emekli askerler ve İP yöneticilerinin de aralarında bulunduğu 46'sı tutuklu 86 sanık hakkında hazırlanan iddianame, 2 bin 455 sayfaydı. Birinci Ergenekon davası, Başkan Köksal Şengün, üye hakimler Hasan Hüseyin Özese ve Sedat Sami Haşiloğlu'ndan oluşan mahkeme heyetiyle, Silivri Ceza İnfaz Kurumları Yerleşkesi'ndeki küçük salonda, 20 Ekim 2008'de başladı.” (Bianet, 05.08.2013).

Kürt açılımı konuları<sup>495</sup>, Ak Parti'nin iktidara gelişi, Hrant Dink Cinayeti<sup>496</sup> ve Gezi Direnişi olmuştur.<sup>497</sup>

E. Fuat Keyman (2006: 10-11), 2000'li yılların ilk yarısında Türkiye-Avrupa Birliği (AB) ilişkilerinde yaşanan “derinleşme ve belirginleşme” süreci olduğunu belirterek şu tespitlerde bulunmuştur:

“Tarihsel olarak Osmanlı İmparatorluğu dönemine giden, kurumsal olarak 1960'larda Ankara Antlaşması ile önemli bir dönüm noktası yaşamış, ama özünde ciddi gelgitler, tartışmalar, muğlaklıklar, hatta gerilim ve çatışmalar içeren Türkiye-AB ilişkileri, 2000'li yıllarda önemli bir derinleşme ve belirginleşme sürecine girmiştir. Türkiye'nin AB'ye tam üyeliğini hedefleyen müzakere sürecinin 3 Ekim'de başlatılması kararı, hem bu derinleşme ve belirginleşme sürecini sembolize eder hem de o dönemde Britanya Dışişleri

<sup>495</sup> Mithat Sancar, Kürt açılımı ile ilgili şu yorumları yapmıştır: “Bütün gelişmeler, Kürt sorununda ‘yeni’ bir döneme girdiğimize işaret ediyor; belki de buna, ‘yenilikler’ içeren bir dönem demek daha doğru olur. Zira “eski” ile ‘yeni’ arasındaki ilişkinin rengi henüz netleşmiş değil. Hükümetin önce ‘Kürt açılımı’, sonra ‘demokratik açılım’ olarak adlandırdığı girişimin kamuya dönük ilk açık işareti, Cumhurbaşkanı Abdullah Gül'den gelmişti. Gül, Mart ayı başında ‘Kürt sorununda önümüzdeki günlerde iyi şeyler olacağını’ belirtmiş, bu mesaj, çeşitli çevrelerde beklentiler yaratmıştı. Gerçi bu mesajın sonraki günlerde ve aylarda somut bir gelişme olmadı. Bu nedenle, bu beyanın da bundan öncekiler gibi soyut bir niyet açıklamasından öte bir anlam taşımadığı şüphesi kamuoyunda haklı olarak belirdi. Fakat Başbakan Erdoğan'ın 23 Temmuz'da yaptığı, ‘buna ister ‘Kürt sorunu’ deyin, ister ‘Güneydoğu sorunu’ deyin, ister ‘Doğu sorunu’ deyin, isterse yine son olarak adlandırılan ‘Kürt açılımı’ diyelim, ne dersek diyelim, bunun üzerinde bir çalışmayı başlattık” şeklindeki açıklama, Hükümet'in niyetinin ‘ciddi’ olduğunu gösterdi. Erdoğan, aynı açıklamada, çalışmalarını koordine etme görevinin İçişleri Bakanlığı'na verildiğini de belirtti. İçişleri Bakanı Beşir Atalay, 29 Temmuz'da bir basın toplantısı düzenleyerek, çalışmaların ‘yöntem ve üslubu’ hakkında bilgi verdi ve bir bakıma ‘süreci’ resmen başlatmış oldu. Bu açılıma kadar, yedi yıllık hükümet döneminde, AKP'nin “Kürt sorunu”na yaklaşımı, arada farklı tonlarda konuşma denemeleri olsa da esas itibarıyla yerleşik devletçi çerçevenin içinde kaldı. Bunun en bariz kanıtı, Erdoğan'ın, meseleyi ‘geri kalmışlık ve bölgesel eşitsizlik’ noktasına indirgeyen; çözümü de ekonomik tedbirlerde gören beyanlarıdır.” (Sancar, 2009).

<sup>496</sup> 19 Ocak 2007'de, Hrant Dink, Şişli Halaskargazi Caddesi'ndeki Agos Gazetesi'nin önünde, saat 15.00 sularında uğradığı silahlı saldırı sonucu hayatını kaybetti. Başına ve boynuna üç kurşun isabet eden Dink'in cesedinin yakınında üç adet boş kovan bulundu. Görgü tanıkları, cinayeti işleyen kişinin 18-19 yaşlarında ve beyaz bereli olduğunu bildirdi. (Bianet, 18.01.2008).

<sup>497</sup> Bu dönem Türkiye'de meydana gelen şiddet olaylarının en öne çıkanları arasında, İstanbul'daki Neve Şalom ile Şişli'deki Beth İsrail sinagoglarındaki ayin sırasında bomba yüklü iki ayrı kamyonetin intihar eylemcilerince havaya uçurulmasıyla gerçekleştirilen saldırılarda 27 kişinin hayatını kaybetmesi, 262 kişi yaralanması. (15 Kasım 2003) 2. İstanbul Levent'teki HSBC Bankası Genel Müdürlüğü ve Beyoğlu'ndaki İngiltere Başkonsolosluğu'na yapılan saldırılarda 33 kişinin hayatını kaybetmesi, 450 kişi yaralanması. (20 Kasım 2003) 3. İstanbul Güngören'de yaşanan bombalı eylemde, 17 kişinin ölmesi, 154 kişi yaralanması. (27 Temmuz 2008) 4. Mardin'e bağlı Bilge köyünde bir düğüne düzenlenen saldırıda 47 kişinin öldürülmesi. (5 Mayıs 2009) 5. Diyarbakır'da Aydın Erdem adlı gencin, sırtına isabet eden iki kurşunla öldürülmesi. (6 Aralık 2009) Molotof kokteyliyle yaralanan 17 yaşındaki Serap Eser'in yaşamını yitirmesi (7 Aralık 2009) gösterilebilir. [http://www.sabah.com.tr/Ekler/Pazar/Guncel/2009/12/20/21\\_yuzyilin\\_ilk\\_10\\_yilinda](http://www.sabah.com.tr/Ekler/Pazar/Guncel/2009/12/20/21_yuzyilin_ilk_10_yilinda)/03.02.2015.

Bakanı Jack Straw'un vurguladığı gibi, "Avrupa ve uluslararası toplum için tarihî nitelikte bir karar"dır. Gerçekten de 11 Eylül sonrası dünya siyaseti içinde ve aynı zamanda geleceğiyle ilgili önemli bir karar verme durumunda olan Avrupa için Türkiye'nin AB'ye tam üye olma olasılığı ve bu olasılığın sonuçları "sistem-dönüştürücü" etkiye sahiptir. Bu yüzdendir ki tam üyelik müzakerelerinin başlaması kararı tarihsel bir nitelik içermektedir."<sup>498</sup>

2001 ve 2002 yılının öne çıkan en önemli olayı, ekonomik kriz olmuştur.<sup>499</sup>

Bakanlar kurulunun önceliği bu krizin durdurulması olmuş ve bu amaçla Dünya Bankası'nın dünya çapında tanınan Türk müdürü Kemal Derviş, geniş yetkilerle bakanlar kuruluna getirilmiştir. Onun uygulamaları başarılı olurken, kamuoyu nezdinde hükümetin güvenilirliği kaybolmuştur (Zürcher, 2012: 438).<sup>500</sup>

<sup>498</sup> E. Fuat Keyman, ayrıca şunları eklemiştir: "Bu niteleme bize, Türkiye'nin Avrupa'nın geleceği ve dünya siyaseti için 'önemli ve kilit bir ülke' olarak algılandığını söylüyor. Bu bağlamda Türkiye'nin, 'sistem- dönüştürücü etki yaratma potansiyelini taşıyan bir aktör' olarak Avrupa'da algılandığını bize söylüyor. Sistem-dönüştürücü etki yaratma potansiyeli, sosyal bilimlerde güç literatürü içinde bir grubun, bölgenin, sınıfın, kimliğin, toplumsal kliklerin üretimi ve yeniden-üretiminde 'etkisi' olan aktör olarak hareket etme ve algılanma kapasitesini tanımladığı sürece, tam üyelik müzakere kararının tarihsel niteliği, Türkiye'nin, Avrupa'nın geleceği ve dünya siyaseti açısından 'etkili bir aktör' konumunu simgelemektedir. Bununla birlikte, tam üyelik müzakere süreci kararı kolay alınmamıştır. Birinci olarak, bu karara gelene kadar Türkiye, 2000-2005 yılları arasında kendisine verilen aday ülke konumunu, 2002'de 'koşullu olarak tam üyelik müzakere sürecinin gecikmeksizin başlaması' durumuna getirmiş, bunu da 2004'te 'tam üyelik müzakere sürecinin 3 Ekim 2005'te başlaması'na dönüşmüştür. Tüm bu yıllar içinde yaşanan derinleşme ve belirginleşme, Türkiye'nin yaşadığı hızlı demokratik reform sürecine ve bu bağlamda Kopenhag siyasi kriterlerine uyum sağlamada gösterdiği başarıya bağlı olmuştur. Tam üyelik müzakere süreci sonu belli olmayan, ciddi sorunlar ve çelişkiler barındıran bir nitelik ya da sorunlu yapıyı içerse de bu süreci başlatan Türkiye, insan hakları, bireysel ve kültürel hak ve özgürlükler alanında önemli yasal ve kurumsal değişim sürecine girmiştir. Kopenhag siyasi kriterleri, devlet-toplum/birey ilişkilerinin haklar-özgürlükler-sorumluluklar temelinde düzenlenmesini gerektiriyor. Kopenhag kriterlerinin, demokratikleşmenin toplumsal ilişkiler içinde derinleşme ve yaygınlaşmasını amaçlaması, bu kriterlere uyum sağlama sürecinde Türkiye'de demokratikleşme olgusunun önemini artırmış ve 2000'li yıllarda 'Türkiye'nin Avrupa dönüşümü' sürecini demokratikleşme eksenine yerleştirmiştir." (Keyman, 2006: 11-12).

<sup>499</sup> Gülten Kazgan, Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren meydana gelen krizleri şu şekilde aktarmaktadır: "87 yıllık sürede tanık olunan dört ciddi (1929-32, 1958-83, 1998-2001) ekonomiyi derinden sarsan ve büyük ekonomi politikası dönüşümlerine yol açan krizlerin ve durgunluğun yanında, görece daha kısa süreli ve etkileri görece daha sınırlı sarsıntılar ya da krizler de (1969-1970, 1988-1989, 1991, 1994 ve 2008-2009) yaşandı. Şiddeti ve görece daha hafif krizlerin kapsadığı yılların toplamı Cumhuriyet tarihinin neredeyse dörtte birine varmaktadır. Oysa serbestleşme-küreselleşme sürecini yaşadığımız son otuz yılın (1980-2009) yaklaşık %40'ı kriz yıllarıdır..."

Türkiye'nin (1958 ve 1978'den sonra) yaşadığı en büyük finansal kriz 22 adet bankanın çöktüğü 1999-2001 krizidir; büyük çaplı IMF/DB kredilerinin devreye vaktinde girmesi ile moratoryumdan kurtulmuştur. Ancak, banka kesimi sağlamlaşmış, 2008 krizini ise IMF'ye başvurmadan atlatabilmiştir." (Kazgan, 2013: 1-13).

<sup>500</sup> Eric Jan Zürcher, kriz ile ilgili şu bilgileri aktarmaktadır: "Kasım 2000'de liradan çok büyük bir kaçış, ucu ucuna önlenebildi, ancak Şubat 2001'de, Ecevit'in yolsuzluklarla mücadeleyi kabul etmediği gerekçesiyle, Sezer ve Ecevit arasında yaşanan tartışma sonucu, zorla ayakta tutulan güven bir gecede kaybolup gitti ve program çöktü. Liranın değeri yarı yarıya azalmış ve 2001-2002'de

Kriz ve ardından gelen 3 Kasım 2002 seçimleri sonrasında Türkiye siyasetinin baş döndürücü bir hızla yenilenmeye başladığını görmek mümkündür.<sup>501</sup> Eric Jan Zürcher (2012: 436), seçim sonucunda iktidar partisi olan, AK Partinin kuruluş sürecini şu şekilde dile getirmiştir:

“Hükümet, ekonomiyle ve depremlerin yol açtığı insan kaybıyla ve (25 milyar Amerikan dolarından fazla olan) maddi kayıplarla mücadele ederken, Kemalist restorasyon azalmayan bir güçle devam ediyordu. Fazilet Partisi, Refah Partisi'nin doğrudan devamı olmakla suçlandı ve Mayıs ayında, yorulmak bilmeyen Vural Savaş partiye dava açtı. İki yıldan az bir süre sonra, 22 Haziran 2001'de, Anayasa Mahkemesi gerçekten de partiyi yasakladı. Bu, FP içerisinde, tam bir İslâmcı çizgiden yana olan muhafazakârlarla, partiyi geniş bir merkez sağ harekete dönüştürmek ve İslâmcı söylemi terk etmek isteyen yenilikçiler arasındaki tartışmaları en son raddeye çıkardı. Yenilikçiler kaybedince, Abdullah Gül'le Tayyip Erdoğan'ın liderliklerinde

---

ekonomi yaklaşık %9 oranında daralmıştı. Kasım 2002 seçimlerinin göstermiş olduğu gibi, siyasal elit bu başarısızlık nedeniyle affedilmemişti. Bununla birlikte, sırf ekonomik açıdan bakıldığında, Ecevit hükümetinin mirası tümüyle olumsuz değildi. Ekonomiden sorumlu Devlet Bakanı kemal Derviş'in rehberliğinde, mali sistemi yeniden yapılandırmada önemli adımlar atılmıştı. Merkez Bankası bağımsız hale getirilmiş ve bankacılık sektöründe siyasetin etkisi azaltılmıştı. Kamu İhaleleri Yasası değiştirilmişti. Tüm bu önlemlerin amacı 'şeffaflığı arttırmaktı.' (Bu IMF'nin yolsuzluğu azaltma jargonuydu.)” (Zürcher, 2012: 452).

"Kara Çarşamba" olarak adlandırılan 2001 krizi, bir yılı aşkın zamandır uygulanan sıkı para politikasında revizyona neden olmuştur. Hükümet, "dalgalı kur" politikasına geçme kararı almıştır. Etkileri uzun süre devam eden kriz nedeniyle, binlerce kişi işsiz kalmış, çok sayıda işyeri kapanmıştır. 21 Şubat'ta gecelik faizlerin yüzde 7500 ile "tarihi yükseliş", İMKB de yüzde 18.1 ile "tarihi düşüş" yaşaması nedeniyle, öğleden sonra "kriz zirvesi" toplanmış, yaklaşık on üç saat süren zirvede, 9 Aralık 1999'da ilan edilen "kur çıpası" yerine, "dalgalı kur" sistemine geçilmesi kararı alınmıştır. [http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/14676/21\\_Subat\\_Krizi.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/14676/21_Subat_Krizi.html)/05.02.2015.

<sup>501</sup> Alen Özkazanç, bu gelişmeleri neo-liberalizmin Türkiye'deki durumu üzerinden şu şekilde değerlendirmektedir: “Seçimlerinin hemen ardından patlak veren Irak savaşı ve sonrası gelişmelerle tanımlanan bu yeni konjonktürde Türkiye'nin son yirmi yılda geliştirdiği türden bir neo-liberal dönüşümün yapısal sınırlarına dayanmış olduğu ortaya çıkıyor ve daha rasyonel bir evreye geçişin hukuki ve siyasi çerçevesi örgütlenmeye çalışılıyor. Şubat 2001 krizinin ardından başlatılan yapısal reformlar ve yasal düzenlemeler ve hemen ardından AKP'nin başlattığı AB atağı, Türkiye'de farklı bir evreye geçiş başladığını gösteriyor. Bu konjonktürde 80 sonrasıyla süreklilik ve kopuş dinamikleri içinde hem yeni bir yönetim zihniyetinin nüveleri oluşuyor hem de liberal düşünce önemli bir yenilenme evresinden geçiyor. Bu yenilenmenin önemli göstergelerinden birisi, neo-liberal piyasa fetişizminin yakın geçmişte örgütleyicisi olan medyada sorgulanmaya başlanmış olmasıdır. 2000 sonrasında piyasa fetişizmi iki temel uğrakta sınılanmış ve her birinde neo-liberaler kendi ideolojilerini çok daha çıplak biçimde savunmaya zorlanmışlardır. Bu uğraklardan ilki, Şubat krizinin sonuçlarının Öteki Türkiye tartışması üzerinden sorgulanması oldu. İkinci temel uğrak, Irak savaşı bağlamında gündeme gelen piyasa tartışmasıydı. Her iki uğrakta da neo-liberal mantalite piyasa fetişizmi ile güç fetişizmini organik bir bağlantı içinde sunarak kendini kamuya daha açık etti. Böylece her seferinde maskesi biraz daha aralanmış oldu.” (Özkazanç, 2005).

ayrılarak, 12 Ağustos 2001’de Adalet ve Kalkınma Partisi’ni (AKP) kurdular.<sup>502</sup> İslâmcılar yine yeni bir isimle, Saadet Partisi (SP) olarak yollarına devam ettiler.”

3 Kasım 2002 yılında yapılan genel seçimler sonrasında, sadece Ak Parti ve CHP %10 barajını aşarak meclise girebilmiştir. Ak Parti oyların %34’nü alarak mecliste büyük bir çoğunluk elde ederek, iktidar partisi olurken, CHP, %19 oy oranı ile mecliste yer almıştır. DSP, %1, DYP % 9,5, ANAP %5, MHP ise %8 oy alabilmişlerdir. Tansu Çiller ve Mesut Yılmaz partilerinin genel başkanlığından istifa etmiş, Devlet Bahçeli ise bir sonraki kongrede aday olmayacağını açıklamışsa da yeniden seçilmiştir. Seçimlerin en ilgi çekici sonucu ise Cem Uzan’ın kurmuş olduğu Genç Parti’nin kısa süre önce kurulmasına karşın %7 oy almış olmasıdır (Akşin, 2014: 313).

2000’lerin dünyada ve Türkiye’de politikanın aldığı yeni biçimlere, yeni arayışlara paralel olarak feminizmin de renklendiği, gençleştiği bir dönem olduğunu, bir o kadar önemlisi, bağımsız bir hareket olarak varlığını sürdürmesinin yanı sıra, feminizmin her türlü politik hareket ve kamu politikaları üzerinde de etkili olduğunu, onları değiştirdiği; en muhafazakâr politik söylemler içinde bile cinsiyet eşitsizliğinin bir sorun olarak kendine yer bulabildiği ve kadınların toplumsal konumunun iyileştirilmesi, birincil hedeflerden biri haline geldiğini belirten Aksu Bora ve Asena Günal (2014: 442-443), şunları eklemektedirler:

<sup>502</sup> Ahmet Çiğdem’e (2014: 17-19) göre Ak Partinin öncülerinden farkını şu şekilde açıklamıştır: “Türkiye’nin 30 yıllık siyasal ve toplumsal bütün sorunlarını ve çelişkilerini görünür kılan ve bunların hepsine yönelik bölük pörçük bir toplumsal mühendislik projesi geliştirme iddiasındaki AKP (Adalet ve Kalkınma Partisi), Millî Selamet Partisi, Refah Partisi ve Fazilet Partisi gibi siyasal oluşumlarla aynı kökten, yâni esas olarak ‘Millî Görüş’ hareketinden türeyen bir partiydi. Bu kökdeşliğin, ortak kültürel, siyasal ve sınıfsal temelleri bulunmaktadır ve ‘kadro’ olarak aynı sosyolojik havuzu kullandıklarını da vurgulamak gerekir. Aynı türden başka benzerlikleri tespit etmek mümkün olsa da en az bu benzerlikler kadar önemli olan bazı ‘belirleyici farklılıklar’dan da söz etmek yerinde olacaktır; meselâ, kadro bakımından AKP, daha şehirli, küçük burjuva, eğitilmiş ve bürokratik deneyimleri daha fazla bir topluluğu mobilize etmede başarılı olacaktır. Hem Türkiye’nin hem de Millî Görüş hareketinin özellikle demokrasiyle olan muhtelif tecrübelerinden istifade edebilecekleri bir idare akla sahiptirler çünkü.”

Ayrıca şunu eklemektedir: “Aslında, AKP’nin oluşunda, 20. yüzyılın bitişini hazırlayan birbiriyle ilişkili, üç tikel gelişimi payı büyük. Burada aradaki ‘nedensellik’ Bağı umarım yeterince kurabilirim fakat bu türden her şeyi birbiriyle bağlantılı kılacak radikal bir nedensellik, zaten sonucu ve süreci faktörlere indirgeme riski de taşıyabilir. Yine de şu düşüncüyü ileri sürebiliriz: Reel sosyalizmin çöküşü, kapitalizmin neo-liberal tarihsel formu, ve Kapitalist Evrensel’in olumsuzlanması olarak İran Devrimi’yle beliren ‘otantik tekillik’ Türkiye’nin özgül toplumsal formasyonundaki AKP’yle somutlaşacak bir netice üretecektir.”



“Bugün, 2000’lerin ilk on yılını geride bırakmışken, feminizmin çok kısa ama çok yüklü macerası için ne söyleyebiliriz? Başka politik dillere tercüme edilerek de olsa, feminist sözün hızla yaygınlaştığını, derin etkiler bıraktığını; tercüme işinin yarattığı kaygı nedeniyle ‘sahih kaynaklara dönme’ eğiliminin güç kazandığını; çok çeşitli kanallardan uluslararası ilişkilerin kurulduğunu ve sürdürüldüğünü; sadece birkaç büyük kentte değil, Türkiye’nin aşağı yukarı her yerinde kadınların örgütlendiklerini; bu yerelleşmenin yerel siyaset üzerinde henüz tam anlamıyla hakkı verilme de yakın gelecekte herkesin fark edebileceği derin etkiler yaratmakta olduğunu; bu yerelleşmenin kadınların deneyimleriyle feminist politika arasındaki bağlantıları kurmanın yeni, çeşitlenmiş ve daha yaratıcı biçimlerini bulmayı gerektirdiğini; Avrupa ülkelerindekinden farklı olarak Türkiye’de feminist hareketin genç bir hareket olmaya devam ettiğini; LGBTT (Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Travesti ve Transseksüel) hareketi ile feminizm arasında yakın ilişkilerin kurulduğunu, bunun da daha önce büyük ölçüde ihmal edilmiş olan cinsellik politikasına ilişkin önemli potansiyeller yarattığını...”

Bu yıllardaki kadın hareketi ile ilgili olarak, Yeşim Arat (2011: 430-431) şu tespitleri yapmıştır:

“Türkiye, bir yandan da AB’ye üyeliğin yeterli değilse de gerekli koşulu olan Kopenhag kriterlerinin bir parçası olarak kadın-erkek eşitliğine ilişkin koşulları yerine getirmekle yükümlüdür. Avrupa Parlamentosu veya Avrupa Komisyonu’nca hazırlanan yıllık toplumsal cinsiyet eşitliği raporlarında, aday devletlerin tam üye olabilmek için toplumsal cinsiyet eşitliğini gerçekleştirmeleri gerektiği açıkça ifade edilmektedir. Türkiye’deki kadınlar bu koşuldan istifade etmiş ve yerel lobi faaliyetlerinde buna başvurmuşlardır. Türkiye’nin 1999’da AB üyeliğine aday ülke olmasından sonra, Türk devleti Ulusal Plan’daki kadının statüsünü yükseltme konusuna ağırlık vermiş ve Avrupa’ya katılım planı koşullarını karşılama hazırlıklarına girişmiştir.

Türkiye’deki kadınlar bu gelişmeden azami faydayı sağlayabilmek için yirmi beş Avrupa ülkesinden yaklaşık dört yüz kadın örgütünü çatısı altında toplayan Avrupa Kadın Lobsi’yle ittifak kurdular. Türkiye’deki kadın örgütleri 2004 yılında söz konusu lobiye katıldı, Türkiyeli feminist bir bürokrat ve akademisyen olan Selma Acuner de örgütün icra komitesine seçildi. Türkiye’deki kadın hareketi böylelikle uluslararası bağlantılarını kuvvetlendirebilmiş ve bu gücü ülke dahilindeki kadınların konumunu iyileştirmekte kullanmıştır. Bu gelişme kadınları devlet karşısında güçlendirirken, AB’nin sağladığı avantajdan yararlanmalarına da olanak sağlamıştır. Bu güçlenme sürecinde, Türkiye’deki feminist eylemcileri birbirleriyle olduğu kadar farklı ülkelerdeki feministleri de irtibata sokan internetin büyük rolü olmuştur.”<sup>503</sup>

2000’ler, LGBT bireylerin görünürlülüğünün radyo kanallarına ve üniveriste kampüslerine daha çok taşındığı yıllar olarak görülmektedir. 1980’li yıllarda yalıtılmış mekânlarda buluşan LGBT bireylerin, 1990’larda eğlence mekânlarında görünür olmaya başlamasını, 2000’lerde üniversitelerde, medyada, kısacası gündelik hayatın içinde görünür olmaya başlamaları izlemiştir. 1 Mayıs 2001 tarihinde Ankara

---

<sup>503</sup> 2000’lerdeki yeni dalga feministlerin kimlik farklılıklarının, sınıf etnik aidiyet, cinsel yönelim farklılıklarının göz ardı edilmediği bir feminizm talep ettiklerini belirten Ayşegül Devecioğlu, 2000’ler Türkiye’sindeki kadın hareketi için şu tespitlerde bulunmuştur: “2000’ler sonrası feminizm Kürt ve Türk kökenli feministlerin bu yeni dalganın etkisiyle, kadın cinayetlerine, kadınlara yönelik şiddete ve Kürt kadınlara yönelik tecavüz olaylarına karşı bir araya geldiğini belirten Devecioğlu, sonraki süreci şöyle özetledi: - Feminist hareket yükselen milliyetçiliğe ana gövdesiyle kesin bir biçimde tavır alıyordu. Eylemlerde Kürtçe sloganlar atılır, metinler Kürtçe Türkçe olarak okunurken, milliyetçilik ve Müslüman kadınların türban yasağına karşı sokağa inmesiyle iyice saldırganlaşan laikçilikle yüzleşmek durumunda kalan kadın hareketini yeni yol ayrımları bekliyordu. - İşyerlerinde güvencesiz koşullarda çalışan kadınların maruz kaldığı iş cinayetleri, kadınların sendikalaşma mücadelesi feministleri emekçi kadınlarla mücadele alanında yan yana getirdi. Bu alanda kadın sorunları görünür oldu. - 2000’li yıllarda Türkiye’de feminist hareket açısından belirleyici eşiklerden biri Kürt kadın hareketinin etkili varlığı kadar, savaşın ve kadınlara yönelik şiddetin temel olgulardan biri haline gelmesiydi. - Feminist hareket ağırlıklı olarak Kürt kadınlara yönelik asker ve polis baskısına, cinsiyetçi saldırılara tecavüzlere kesin bir biçimde tavır aldı. Milliyetçilik, ırkçılık, annelik ve savaş bağlamında çeşitli tartışmalar geliştirdi.” (Belge, 30.06.2010). Ayrıca bu yıllarda, ABD politikalarına karşı gelişen tepkilerden birisi olarak “İslamcı kadın hareketi”nin belirdiğini belirten Serpil Sancar şu yorumu yapmıştır: “2000’li yıllarda ABD’nin yeni savaş politikalarının Ortadoğu ve Asya’da yarattığı tepkilerin en önemlisi herhalde dünyanın her yerindeki Müslüman kitleler arasında yeni bir örgütlenme ve ideolojik yenilenme hareketinin gelişimine neden olmasıydı. Bu gelişimin önemli bir bileşeni de İslamcı kadın hareketi diyeceğimiz İslam odaklı bir kadın hakları hareketinin ortaya çıkmasıdır. Muhafazakâr düşünce ile sıkı sıkıya eklemlenmiş İslamcı kurumlar ve siyasal örgütlerin savuna geldiği, kadınların dışı görevler ve alanlar içinde erkeklerden ayrıştırılması ve öncelikle de sosyal yardım işlerine hasredilmesine dayalı refleksi sorgulayan –dar ve sınırlı bir çevrede de olsa- kendine İslamcı diyen etkili bir kadın çevresinin ortaya çıktığını görüyoruz.” (Sancar, 2011: 82).

Kaos GL grubunun kendi bayrağı ile 1 Mayıs yürüyüşüne katılması ve “Eşcinseliz, Gerçeğiz, Buradayız” yazılı bir pankart açması, LGBT hareketinin sokaktaki eylemlilik ve yürüyüşler gerçekleştirmesi bakımından önemli bir milad olmuştur. 2002 yılında, Lambdaistanbul İstanbul’daki 1 Mayıs yürüyüşüne katılmanın yanı sıra, ABD’nin Irak’a müdahalesini protesto eden savaş karşıtı gösterilere katılmıştır.<sup>504</sup> Dolayısıyla, gerek 1 Mayıs, gerekse savaş karşıtı gibi protestolar, LGBT bireylerin katılıp, bayrak ve pankart açmalarıyla toplumsal hareketler içerisindeki görünürlükleri ve mücadeleleri için önemli dönüm noktaları olmuştur. 2003 yılına gelindiğinde ise LGBT’ler ilk kez kendi adlarına Onur Yürüyüşü gerçekleştirerek, önemli bir adım atmışlardır (Yardımcı ve Bezmez, 2014: 311-312).<sup>505</sup>

<sup>504</sup> Tuba Emiroğlu, bu yıllarda gençlerin savaş karşıtı, küreselleşme karşıtı hareketlerle ilişkisini şu şekilde açıklamıştır: “Türkiye’de 2000’li yılların politik atmosferinde ‘Irak’ta savaşa hayır’ sloganı 2000’li yıllarda gençlerin politik güzergahlarının önemli bir parçası olmuştur...

Öte yandan 2000’li yıllarda ortaya çıkan alternatif küreselleşme hareketleri, bunların sahip olduğu neo-liberalizm, küreselleşme eleştirisi ile bir vurguya sahip yapılar bu yıllarda angaje olan gençler için önemli mecralar olmuşlardır. Bu bağlamda ön plana çıkan önemli olaylar 2009’da IMF ve DB’ye yönelik gerçekleşen zirve protestoları ve sosyal forumlardır...

Sonuç olarak şu söylenebilir: 2000’li yıllara geldiğimizde Ortadoğu ülkelerine yönelik olarak gerçekleşen işgalleri protesto eylemleri ve neo-liberal politikaların yarattığı eşitsiz koşullar gençlerin adaletsizlik ve hoşnutsuzluk benzeri duygular beslediği olayla olmuş ve savaş karşıtlığı ve alternatif küreselleşme ve anti-kapitalizm bu duyguların angaje edilmesinde önemli yorumlama çerçeveleri sunmuşlardır.” (Emiroğlu, 2013: 231-238).

<sup>505</sup> Sibel Yardımcı ve Dikmen Bezmez, Onur Yürüyüşü ile ilgili şu tespitleri aktarmışlardır: “Bu ilk İstiklal Caddesi’ne çıkan grup yaklaşık elli kişiden oluşuyor. Bu tarihten sonra hem LGBT hareketinin anti militarist, feminist ve/ya sınıf eksenli yürüyüşlerde daha düzenli şekilde boy gösterdiğine, hem de Onur Yürüyüşleri’nin istikrarlı bir şekilde ve hızla kalabalıklaşarak gerçekleştirildiğine şahit oluyoruz. Bu sayısal artış özellikle 2006-2007 yıllarında göze çarpıyor. Bunun altında yatan temel neden 2006 yılında İstanbul Valiliği’nin Lambdaistanbul’un kapatılması amacıyla savcılığa dava açması. Derneğin müstehcen olduğu iddiasıyla açılan dava, LGBT aktivizminde büyük bir ivme yaratmış görünüyor; çünkü 2007 yılına kadar 200-250 kişiyle gerçekleştirilen yürüyüşler, 2007 yılında yaklaşık bin beş yüz kişinin katıldığı nispeten büyük bir eyleme dönüşüyor. Söz konusu yıllarda Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne katılım sürecinin de tartışılmakta olması, LGBT aktivizmini besleyen bir faktör gibi görünüyor... Bu yıllarda görünürlük açısından önemli olan bir gelişme de yaklaşık elli kişi tarafından taşınabilen gökkuşağı bayrağının bir sembol olarak yürüyüşlerdeki yerini alması.

Görüşmecilerimizin de belirttikleri gibi, 2008 ve sonrasında şahit olduğumuz önemli dönüşümlerden biri de Onur Yürüyüş’lerinin performanslara da sahne olmaya başlamasıdır. Birçok kişi yürüyüşe kostümlü bir şekilde katılıyor; kanatlı melekler, kraliçeler, drag queen’ler veya Bülent Ersoy kılığındaki göstericiler görselliği farklı bir boyuta taşıyorlar... Yine 2008’de, ilk defa LGBT ailelerinin İstanbul grubu LİSTAG da Onur Yürüyüşü’ne katılıyor, LİSTAG üyelerinin ‘Annemin, yanımdayım’, ‘Babamın, yanımdayım’ gibi dövizler taşıyarak yürüyüşü desteklemesi, LGBT haklarının politika yapımcılar nezdinde de daha kolay dillendirilmesini sağlıyor...

2012 yılındaki Onur Yürüyüşü’ne yaklaşık on beş bin kişinin katıldığı söyleniyor. 2013 ise Gezi Parkı olayları ve LGBT aktivizminin bu olaylar içerisindeki rolünün de etkisiyle yürüyüşün en kalabalık biçimde gerçekleştiği sene oldu. Sosyal medyadaki ifadeler, 2013 yılı Onur Yürüyüşü’ndeki katılımcı sayısının otuz bin civarında olduğuna işaret ediyor. LGBT Blok’un Gezi eylemleri sürecindeki görünürlüğü Türkiye’deki sorun odaklı politika yapma süreçleri açısından yeni bir kapı aralamışa benziyor. Bu bağlamda Onur Yürüyüşleri’nin artık her kesimden insanı bir araya getiren bir özellik taşıdığını söylemek de mümkün.” (Yardımcı ve Bezmez, 2014: 311-313).

Türkiye’de 2000’lerle birlikte yeşil siyaset; “Yeşil Hareket”, “Yeşiller”, “Yeşiller Partisi Girişimi” isimleriyle yeniden hareketlilik göstermeye başlamıştır. 2001’den itibaren her yıl Aralık ayında Yeşil Diyalog toplantıları düzenlenirken, 2003’te de Üç Ekoloji isimli derginin yayın hayatına başladığı görülmektedir. Ramazan Kaya (2011) 1994 yılında kapanan Yeşiller Partisi’nin yeniden kuruluşunu ve neler yaptığını şu cümlelerle aktarmıştır:

“22-23 Ekim 2005 tarihlerinde Ukrayna’nın başkenti Kiev’de yapılan Avrupa Yeşil Partisi 3. Konsey toplantısında gözlemci üye statüsünü elde eden girişim, ardından 16 Aralık 2005’te yapılan 4. Yeşil diyalog toplantısında 2,5 yıl içerisinde yeşiller partisinin tekrar kurulması için gerekli donanımların neler olduğunu hesaplıyor, Yeşiller Partisini kurmak için hazırlıklar yapılıyordu. Bu hazırlıklara göre kapsamlı bir program, kendini çok iyi tarif eden bir kurumsal yapı ve kimlik, son olarak ta ekip gerekliydi... Sonrasında 30 Haziran 2008 tarihinde kurucuları arasında eski yeşillerden isimlerin de bulunduğu 40 kişilik bir kurucular grubunun başvurusuyla, resmi olarak kurulur.

Partinin kurulmasıyla aynı zamanlarda, tekrar alevlenen Türkiye’de nükleer santral kurulmasına ilişkin haberler ve ihale duyuruları, partinin en önemli etkinliğini oluşturmaktadır. 26 Nisan’da henüz parti kurulmadan Kadıköy’de yapılan ‘Nükleer Santral istemiyoruz’ mitingi, daha sonra ihalenin yapılacağı 24 Eylül tarihine kadar, 3 Eylül – 24 Eylül arası ‘Uyumuyoruz’, ‘Nükleer İhaleyi Durdurun’ etkinlikleri en önemlileridir. Bu kampanyalar sırasında halktan toplanan imzalar milletvekillerine postalanmıştır. Bu etkinlik süresince 24 saat açık kalan Beyoğlu Yeşil Ev’de düzenlenen panel – oturum ve film gösterileri ile nükleer santrale karşı bilinçlendirme çalışmaları yapılmış, sanatçı ve aydınları ağırlayan Yeşil Ev, internette sürekli yayın yapmıştır. 27 – 28 Ekim’de, İstanbul’da; ‘Yeşiller Kuraklık Sempozyumu; İklim değişikliğinin Türkiye üzerine etkileri’, 31 Ekim – 1 Kasım’da, İstanbul’da, Gürcistan, Rusya, Azarbaycan, Ukrayna, Moldova, Romanya, Bulgaristan ve Türkiye yeşil partilerinin yanı sıra Batı Avrupa yeşil

partilerinden ve Avrupa Parlamentosu Yeşiller grubundan temsilcilerin katıldığı ‘Karadeniz Yeşilleri Toplantısı’, 29 Kasım’da Ankara’da ‘Ekolojik Kentler Yerel Yönetimler Toplantısı’ partinin diğer etkinlikleridir. 19-21 Aralık’ta düzenlenen 7. Yeşil Diyalog Toplantısında; inanç, düşünce ve ifade özgürlüğü, Türkiye’nin AB süreci, ekonomik kriz, Termik santrallara karşı mücadele, polis devleti ve şiddet gibi yalnız çevre sorunları değil Türkiye’nin en önemli gündem konuları hakkında paneller düzenlenmiştir.”<sup>506</sup>

2000’li yıllarda ülkenin enerji ve tarımsal sulama ihtiyacı için gerekli olduğu kabul edilen HES<sup>507</sup> inşaatlarının arttığı görülmektedir. Bu artışa karşılık HES inşaatlarının ekolojik ve toplumsal yaşama zarar vereceği nedeniyle yapımlarına

<sup>506</sup> “Partinin temel ilkeleri; 1. doğaya uyum, 2. sürdürülebilirlik, 3. küresel mücadele, 4. erkek egemenliğinin reddi, 5. Şiddetin reddi, 6. doğrudan demokrasi, 7. yerellik, 8. adil paylaşım, 9. özgür yaşam, 10. çeşitliliğin korunması” olarak belirtilmiştir (Kaya, 2011).

25 Kasım 2012 tarihinde Yeşiller Partisi ile Eşitlik ve Demokrasi Partisi birleşerek, Yeşiller ve Sol Gelecek Partisi’ni kurmuşlardır. “Bugün toplumsal muhalefetin, bir yandan eleştirmesi ve taleplerde bulunması, bir yandan da uygulanabilir alternatifler üretmesi gerekiyor. Demokratik, ekolojist, eşitlikçi ve özgürlükçü bir değişimi dile getirecek bir muhalefet hattına ihtiyaç duyuluyor. Bugün,İşçilerin, işsizlerin, emekçilerin, çiftçilerin, çevrecilerin, ekolojistlerin, kadınların, gençlerin, LGBT bireylerin ve bütün düzen muhaliflerinin ortak politik hattını örgütleyen; Kürt halkının, Alevilerin, Müslüman olmayan azınlıkların taleplerini ortaklaştıran, mücadeleyi bir öncelik hiyerarşisi gözetmeden birleştirerek geliştiren; Kişilerin yaratıcı potansiyellerini ortaya çıkarabilecekleri koşulları sağlandığı, çoğulcu, özgürlükçü, ekolojist, eşitlikçi ve dayanışmacı bir toplumsal yaşamı amaçlayan; yaşadığı hayati ve geleceği sadece dar bir iktisat penceresinden tanımlamayan; insanı sermaye, insan emeğini ve doğayı meta ve kaynak olarak gören kapitalizmi kabullenmeyen;Kalkınma, gelişme, ilerleme gibi kavram ve olguları itirazsız kabullenmeyip “ne için?”, “kimin için?” diye sorgulayan. yaşamın her alanındaki iktidar ilişkilerine, her türlü ayrımcılık, sömürü ve tahakküme karşı çıkan;Küresel sorunlar karşısında küresel dayanışma ve enternasyonalizmin önemine inanan; kapitalizmin bir kader değil, insanların gücü, isteği ve mücadelesiyle aşılabilir bir düzen olduğunu mücadelesiyle gösteren;Mevcut toplumsal, siyasal, ekolojik, ekonomik ve kültürel sorunlara yönelik emek, kimlik ve ekoloji alanlarını temel alan somut politikalar geliştirecek ve bunları yaşama geçirme iradesi gösterecek sol ve yeşil bir muhalefet odağına ihtiyaç var.İşte bu nedenlerle bizler, Eşitlik ve Demokrasi Partisi ile Yeşiller Partisi olarak, bu umut ve hayalleri paylaşanların da katılımıyla, umudumuzu büyütecek bir yolu birlikte yürümeye karar verdik.”  
<http://www.yesillervesolgelecek.org/bizden/kurulus-kongresi#.VYRLfetYDWU/06.02.2015>.

<sup>507</sup> Hidroelektrik Santral (HES), elektrik enerjisi üretmek amacıyla kurulan “nehir tipi tesisler”e verilen isimdir. HES ile baraj arasındaki farklar, 1. Baraj yapılarında akarsuyun önü bir “baraj” yapısı ile kapatılarak, barajın gerisinde bir rezervuar oluşturulur. HES’lerin ise barajlarda olduğu gibi biriktirmeli yapıları yoktur. Bu özellikleriyle “baraj” olarak bilinen depolamalı yapılardan ayrılırlar.2. Baraj adı verilen tesisler, elektrik üretiminin yanı sıra, sulama suyu depolama, içme suyu temini ve taşkından korunma gibi başka amaçlar için de inşa edilebilir. Yani bir baraj hiç elektrik üretimi amacı taşımadığı gibi, bazı barajlar hem elektrik üretimi, hem de sulama suyu temini gibi farklı hizmetler verebilir. HES’ler ise sadece elektrik üretimi için inşa edilirler. 3. Barajlarda akış hızı yani debi düzenlemesi yapmak mümkündür. Bu nedenle, yağışsız ve kurak sezonda dahi elektrik üretimi söz konusudur. HES’lerde debi düzenlemesi olmaz, santralin üreteceği elektrik enerjisi mevsimlere göre farklılık gösterir. Yağışın ve nehir akışının yoğun olduğu zamanlarda elektrik üretimi artarken, kurak mevsimlerde bir HES bazen hiç elektrik üretemez.  
[http://www.wwf.org.tr/ne\\_yapiyoruz/ayak\\_izinini\\_azaltilmasi/su\\_yenilenebilir\\_enerjinin\\_surdurulebilir\\_ligi/hes\\_nedir2/06.02.2015](http://www.wwf.org.tr/ne_yapiyoruz/ayak_izinini_azaltilmasi/su_yenilenebilir_enerjinin_surdurulebilir_ligi/hes_nedir2/06.02.2015).

karşı tepkiler de artmaya başlamıştır. Fırtına Vadisi'nde başlayan mücadelenin örnek olduğu<sup>508</sup>, HES karşıtı hareketler, Artvin (Borçka, Şavşat, Arhavi), Rize (Hemşin, Fındıklı, Senoz, İkizdere), Trabzon (Tonya, Solaklı), Kastamonu (Loç), Tunceli (Munzur), Erzurum (Tortum), Muğla (Yuvarlakçay), Antalya (Alakır, Ahmetler) gibi bölgelerde kendisini göstermiş ve yerli halk, yaşam haklarının ve suya erişimlerinin kısıtlanmaması için mücadele vermeye başlamıştır (Atvur, 2014: 289-291).<sup>509</sup>

<sup>508</sup> Burada Bergama'da halkın başlatmış olduğu altın madenine karşı mücadeleyi bir dönüm noktası olarak almak gerektiği belirtilmelidir. Elif İnce, bu mücadele sürecini şu şekilde özetlemiştir: "Orman kesimlerinin henüz sıradanlaşmadığı, HES'ler ve termik santrallerin dört bir yanı sarmadığı senelerde İzmir'in Bergama ilçesinde Türkiye'nin ilk altın madenine karşı uzun soluklu bir mücadele yürütüldü. Bergama direnişi, ön saflarında köylü kadınların bulunduğu yaratıcı sivil itaatsizlik eylemleri ve hukuki kazanımlarıyla medyanın gündeminden yıllarca düşmedi. Madene karşı eylemlilik 90'ların başında filizlendi, 96'da firma binlerce ağacı kestikten sonra kitleleşti ve 2000'lerin ortasına kadar devam etti. Köylülerin geniş eylem repertuarı arasında unutulmayanlar: nüfus sayımına katılmama, referandum, yarı çıplak yürüyüşler, maden işgali, Boğaz Köprüsü'ne zincirlenerek trafiği kilitleme...Altın madeninin kapatılması için ilk dava 94'te açıldı, aynı avukatlar hâlâ davanın peşinde. Yıllar boyunca madenin kapatılması yönünde onlarca yargı kararı uygulanmamış olsa da Ege Çevre ve Kültür Platformu'ndan (EGEÇEP) avukat Arif Cangı, yakında madenin ÇED raporunun iptal edileceğinden umutlu." (İnce, 13.12.2014).

<sup>509</sup> Sinan Erensu ve Fevzi Özlüer, HES karşıtı hareket için şu tespitleri yapmışlardır: "HES karşıtı hareketin yaygınlığı ve etki alanı hakkında çok şey söylenebilir. Bir tanesi, bu muhalefet tarzı hem uzun zamandır beklenen yeni bir muhalefet dilinin, yeni bir itiraz dilinin kurulmasında yardımcı oldu -bu, yaşam alanları ve ortak kullanım alanları üzerinden bir muhalefet dili bu- hem çevre hareketinin, ekoloji hareketinin toplumsallaşmasında etkili oldu. Bergama'dan başlayan, ondan sonra Fırtına Vadisi, aralıklarla devam eden hareketin toplumsallaşmasına da katkı sağladı. Bununla birlikte, belli bir muhalefet geçmişiye sahip ancak uzun süredir bu manada arka planda kalmış bölgelerde eylemsellikler yerel ekoloji hareketleri sayesinde tekrar canlandı. Mesela Artvin'de 2013 Nisan ayında gerçekleşen, 1978'den beri Artvin'in gördüğü en büyük miting olan, maden karşıtı mitingi buna örnek gösterebiliriz. Ayrıca yerel ekoloji hareketleri, siyasi anlamda aktif olmamış, muhalif kültürleri çok fazla duyulmamış bölgelerde -örneğin Erzurum, Tortum ve Kastamonu, Cide- bir itiraz dalgası yaratılmasına neden oldu. Bununla birlikte, şehirlerde zaten kendilerini muhalif olarak, çevreci olarak gören kesimlerle de yepyeni bir ilişki ağı kurma imkanı buldular. HES karşıtı hareket, aynı zamanda, derelerin kardeş olduğu vurgusu etrafında, birbirinden uzak bölgeler arasında mücadele köprüleri kurulmasına da -misal, sınırlı da olsa Doğu Karadeniz ve Dersim coğrafyası arasındaki ilişkiler- imkan tanıdı. 2010 yılında tek tek vadilerde başlayan bu muhalefet süreci, HES mücadelesi bir çatı altında birleştirilmeye çalışıldı. 2010 yılının Ocak ayında, Su Meclisi adı altında bir birliktelik kuruldu. Daha sonra çeşitli tartışmaların neticesinde, özellikle havza yönetimiyle ilgili büyük bir tartışma oldu ve ondan sonra "Büyük Anadolu Yürüyüşü" gibi bir büyük eylem çalışması oldu ve bu süreçteki tartışmalarda buradaki bileşenler ayrı yollara gittiler diyebiliriz. Mücadelede böyle bir yarıma oldu. Tabii, bunun neden, nasıl olduğu yazılmalı, konuşulmalı; ama bugünkü konu bunu kapsamıyor, tam olarak bunu yapmaya zamanımız da yok; ama mücadele, Su Meclisinin akamete uğramasıyla kesilmiş değil. Birçok kurum, platform bâki kaldı ve hâlâ mücadelelerine devam ediyor. Özellikle Doğu Karadeniz Bölgesinde ve Karadeniz'in geneline yayılan bir şekilde en başta Derelerin Kardeşliği Platformu'nu, ardından kırla kentin bağı kurmaya çalışan Karadeniz İsyadadır Platformu'nu, hatta onun içinden çıkan, ondan kopan bir Yeşil Öfke ve Yeşil Direniş gruplarını, ve elbette daha akademik-siyasi pozisyonu olan Suyun Ticarileştirilmesine Hayır Platformunu sayabiliriz. Bütün bu hareketliliğin, HES karşıtı mücadelenin, yerel ekoloji hareketinin yekûnunu 2009'dan beri geçen 4-5 yıllık süre içerisinde özetlemek kolay değil tabii, ama kabaca, "Acaba bu yerel ekoloji hareketi, gölgesi kendisinden daha büyük ya da etki alanı kendisi için yaptığı kazanımlardan daha büyük" şeklinde özetleyebilir miyiz diye düşünüyoruz. Çünkü bir yandan hem kentlerde, hem de kırdaki diğer mücadeleler için müthiş bir bilgi birikimi, bir eylemlilik tecrübesi ve yeni bir mücadele dilinden söz etmek mümkün. Özellikle "Yaşam alanı" kelimesinin üzerinden ve müştereklerin savunusu üzerinden, mekân savunusu üzerinden bir dil yaratılması, bir siyasi çizgi

2000'ler Türkiye'sinin siyasi ve ekonomik yönelimleri doğrultusunda özellikle İstanbul'u<sup>510</sup> sermaye birikim merkezine dönüştürme çabası içindeki girişimci projelerin çok daha geniş alanları içine alacak şekilde yayıldığı görülmektedir.<sup>511</sup> Özlem Ünsal (2014: 109) bu durum ile ilgili olarak şu tespitleri aktarmıştır:

“Hazine arazileri, kamusal alanlar, kıyılar, yıpranmış kent içi yoksul mahalleleri ve enformel konut bölgeleri bir anda kentsel dönüşüm ve ‘prestij’ operasyonlarının ve bu vesileyle çeşitli kamulaştırma ve özelleştirme harekâtlarının kilit sahaları haline geldi. Dolayısıyla sıklıkla kentsel

---

yaratılmasına katkıda bulundu. Bunun en önemli örneğini belki de bu haziran ayındaki Gezi direnişinde, Gezi Parkı eylemlerinde görmek mümkündür diye düşünüyoruz. Gezi direnişinde belki de böyle adı konulmamış bir yerel ekoloji hareketi damgası söz konusuydu. Evet, birçok yönüyle Gezi şehirli bir hareket olarak anlaşıldı, kent hakkıyla ilgili bir hareketti, kentlinin kendi kentinde söz sahibi olmasıyla ilgili bir hareketti; ama hem eylem biçimi -çadırlar, park nöbeti, inşaat araçlarına karşı müdahaleler- hem de bu yaşam alanları kelimesi, yaşam alanı mücadelesi, müşterekler mücadelesinin dillendirilmesiyle de yerel ekoloji hareketinin - ve özellikle de HES karşıtı mücadelenin - verdiği ilhamdan bahsetmek mümkün. Bunun tersinden de bahsetmek kısmen mümkün. Gezi direnişi, Gezi eylemlilikleri, HES mücadelesi veren, termik santral karşıtı mücadele veren yerelerde de büyük yankı uyandırdı. Onlar da kısa sürede bu Gezi hareketine tepki verip, Gezi Parkı'na mümkün olan en kısa sürede gittiler, sözlerini söylemeye çalıştılar, çadırlar kurdular.” (Erensü ve Özlüer, 2013).

<sup>510</sup> Cenk Özbay, İstanbul'un bugünkü ekonomik tablosunu şu sözlerle çizmektedir: “Bugün İstanbul ekonomisi finans ve borsa, bankacılık, sigortacılık, kültür endüstrileri (yayıncılık, sanat fuarları, galericilik, sergi, konser), radyo-televizyon ve sinema, internet ve bilişim, turizm ve yeme-içme, reklamcılık, tasarım gibi başat ‘yeni ekonomi’ sektörleriyle sayıları yüzü aşan alışveriş merkezleri (ve az sayıdaki ‘bulvar mağazaları’) ile büyük bir gelişme gösteren (ve küreselleşen) perakende endüstrisiyle tüketim ve ticaret merkezli bir görünüm sunuyor. Bu sanayi sonrası kentsel ekonomi tahayyül edilirken onunla iç içe geçen, pek çok örnekte de onu tahkim eden konvansiyonel ‘iş merkezleri’ (özellikle küresel şirketlerin ülke ve daha geniş bölge merkezleri, head-of-fice’ler) hız kesmeyen inşaat sektörü ve işçi ölümleri haricinde çok gündeme gelmese de tersanecilik ve gemi imalatı sanayi ve madencilik gibi bazı sektörler dışında, geniş bir ekonomik yelpazede değer üreten bir büyüme ve kalkınma lokomotifini işlevi görüyor.” (Özbay, 2014: 178).

<sup>511</sup> Çağlar Keyder'e (2013: 37-38) göre: “Küreselleşmenin etkisi ve yarattığı değişimlerden toplumun farklı kesimlerinin farklı ölçüde nasiplendiği gerçeği göz önüne alınmadığı takdirde, toplumsal ve kültürel gerilimlerin yoğunlaşmasını kavramak güçleşir. Ama belki bundan da önemlisi, çatışmanın doğasını ve ifade edilmiş tarzını nitel biçimde değiştiren gösterge ve simgeler akışının yoğunlaşmasıdır. Medyadaki patlama, politik fikirlerdeki, çevreci akımlardan insan haklarına değişik konulara yönelen çeşitlenme, dünya markaları ve küresel üsluplara yöneliş, bütün bunlar, kentsel girişimcilikten etnik hareketlere ve politik direnişe kadar uzanan değişik platformlarda kullanılacak bir dizi simge ortaya çıkarmıştır. Küreselleşme politik ve kültürel bağlamı öylesine değiştirir ki, her şey kendini, küresel bir damga taşıyan işaretleri göz önüne alarak ve kullanarak, küresel ölçekli protesto biçimlerine başvurarak (küresel ölçekte örgütlenmiş devlet-dışı kuruluşların son dönemin kentsel hareketlerinde tuttuğu yer), küresel forumlara seslenerek, küresel medyada kendini sınyarak ifade etmek zorundadır. Yerel, yerli, farklı çıkarlarca gerçek ve geleneğe uygun olarak sunulan her şey, kentin küresel konumlanmasının ışığında yeniden tanımlanmak ve sınanmak zorundadır. Kentin modern ve küreselleşmeci seçkinlerinin, yanlış olduğunu, mahkûm edilmesi gerektiğini düşündükleri melez türden yaşam tarzlarını dışlamak için yeni bir sözlüğe ihtiyaç duymaları bu yüzdendir. İslami hareketin alternatif bir küresel kent projesi üretmek zorunda kalması ve kendi saflarında yaşadığı istihdam ve tüketim farklılaşmasına kayıtsız kalmaması bu yüzdendir. Başlangıçta kente yeni göçmüş insanların acısını ifade etmek için geliştirilmiş olan bir müzik türünün bugün kendini ‘dünya müziği’ nin gelişen bir janrı olarak sunmak zorunda kalması da bu yüzdendir.”

dönüşüm<sup>512</sup> olarak anılan bu sürecin artık yalnızca kentin tarihi ve doğal alanlarını veya planlama süreçlerinin sağlıklı çalışabilme kapasitesini değil, aynı zamanda kent sakinlerinin çeşitli temel haklara erişimini de büyük baskı altına almaya başladığını söylemek mümkün. Bu anlamda bugün yerel yönetim ve planlamaya yönelik uygulamalara karşıt konumlanan aktörlerin mesleki, ekonomik, sosyal ve ideolojik profil açısından hiç olmadığı kadar geniş bir yelpazede çeşitlenmesi bir tesadüf değildir.”

Nilüfer Korkmaz ve Levent Yaylagül (2009: 385), kentsel dönüşüm ile ilgili olarak şu yorumda bulunmuşlardır:

“1980’li yıllarda Türkiye’de uygulanan neo-liberal politikalarla birlikte gecekondulu alanları birer kâr ve rant kaynağı olarak görülmeye başlanmış; özellikle 1990’lı yıllarda gündeme gelen kentsel dönüşüm projeleri, 2000’li yıllarda yasal bir statüye kavuşarak uygulama safhasına geçmiştir.

Kentsel dönüşüm projelerinin uygulandığı mahallelerden birisi ise İstanbul’da Romanların ağırlıklı olarak yaşadığı, Fatih ilçesine bağlı, Sulukule Mahallesi’dir. Hükümet ve yerel yönetimler, bu mahalleyi yıkararak burada kentsel dönüşüm projesi çerçevesinde yenileme çalışmaları yapmaktadırlar. Bu projenin Romanların yerleşim ve yaşam mekânları ile kültürleri ve kentin tarihsel hafızası üzerinde olumsuz etkileri vardır. Çünkü projenin amacı

---

<sup>512</sup> Hatice Kurtuluş ve Asuman Türkün’e göre İstanbul’daki kentsel dönüşüm sürecini, ulus-devletin oluşum sürecindeki dönüşüm (ülkeyi modernleştirme amacının bir uzantısını taşımaktadır), II. Dünya Savaşı sonrası kendiliğinden gerçekleşen dönüşüm ve 1980 askeri darbesi sonrası uygulanan neoliberal politikalar ve yaşanan sosyo-ekonomik değişimler dönemi olarak ele almak mümkündür. Yalçınan vd.’ne göre bu son dönemin ikinci aşaması olarak, 1999 depreminin ardından yaşanan vatandaşların güvenliğini sağlama amacıyla kentsel dönüşüm ve yenilenme yapıldığı öne sürülen süreci eklemek yerinde olacaktır. “Bu aşamada ve özellikle de AKP iktidarı döneminde, vatandaşların sağlıklı ve güvenli bir çevrede yaşamasına yönelik anayasal hak, dönüşüm söyleminin merkezine yerleştirilmiş, önceki dönemlerde bir bütün oluşturmaktan uzak, çok daha parçacı projelere karşılık gelen dönüşüm süreçleri, yine parçacı bir yaklaşımla uygulansa da toplumda ‘muhafazakâr tüketiciyi’ kucaklayacak bir gelecek kurgusuyla bütünsel bir şekilde yeniden tasarlanmış, büyüme koalisyonları kurmak suretiyle iktidarı süreç boyunca destekleyecek sermaye gruplarının güçlenmesi/oluşması ve dönüşümün yarattığı ekonominin toplumun çeşitli kesimlerine yayılması sağlanmıştır.” (Yalçınan vd 2014: 52-53).



Romanların yaşam alanlarını ve koşullarını düzelterek onların yaşam kalitelerini yükseltmek değildir. Amaç, Romanları kentin 40 kilometre uzağına taşıyıp onların yaşadığı bölgeyi ellerinden alarak ve devlet eliyle soylulaştırma<sup>513</sup> uygulaması yapılarak rant yaratacak mekânları kürsel sermayenin ihtiyaçları doğrultusunda yeniden biçimlendirmektir. Elbette teorik olarak Romanların da yenilenen Sulukule'den kendilerine ev alma imkanları vardır. Fakat pratikte, işsizlik ve düzenli gelir yetersizliği ve yoksulluk gibi sebeplerle pek çok Roman'ın buradan daire almaları neredeyse imkansızdır.”

2013 Haziran'ına gelindiğinde, geniş katılımlı bir halk ayaklanması olan Gezi Direnişi meydana gelmiştir. Gezi Direnişi, gerçekleşme şekli, eylemcilerin sayısı<sup>514</sup>, düzenlenişi, yaygınlığı<sup>515</sup>, tarihsel bağlamı, eylemler sürerken kaydedilmesi ve sosyal medyada paylaşılıp genelleştirilen görsel veri zenginliği ile yakın dönem Türkiye tarihinin en önemli olayı olmuştur (Özuğurlu, 2013: 45). Doğan Akın (14.06.2013) direnişin başlama sürecini şu şekilde özetlemiştir:

<sup>513</sup> Tophane bölgesinde 21 Eylül 2010 ve 09 Mayıs 2014 tarihlerinde bölgedeki galerileri ve sergi açılışlarını hedef alan saldırılar soylulaştırma kavramı üzerine tartışmaları arttırmıştır.

<sup>514</sup> Özay Göztepe Gezi Direnişi ile ilgili şu verileri aktarmıştır: “Türk Tabipler Birliği'nin yaptığı açıklamaya göre Gezi Direnişi eylemleri sürecinde (31 Mayıs-15 Temmuz aralığında) polis terörüyle 13 ilde toplam 5 kişi öldürüldü, 63'ü ağır olmak üzere 8.263 kişi yaralandı, 106 kişi kafa travmasına uğradı, 3 ağır yaralının hayati tehlikesi sürüyor, 11 kişi gözünü kaybetti.

Türkiye İnsan Hakları Vakfı (TİHV) da 02 Ağustos 2013 tarihi itibarıyla Gezi Direnişi boyunca 3.773 kişinin gözaltına alındığını, avukatların yaptığı itirazlar sonrası ise halihazırda 125 kişinin tutuklu olduğunu açıkladı.

Emniyet Genel Müdürlüğü verilerine göre ise Bayburt hariç 80 ilde Gezi Direnişi eylemlerine destek amaçlı düzenlenen 4.900 eyleme toplam 3 milyon 545 bin kişi katıldı, gözaltına alınan 5.300 kişiden 160'ı tutuklandı.” (Göztepe, 2013: 9-10).

<sup>515</sup> David Harvey, Kerem Görkem'le yaptığı söyleşide Gezi Direnişi'nin yaygınlaşması ile ilgili şu yorumu yapmıştır: “Gezi ile ilgili bir başka öne çıkan şey ise yalnızca İstanbul'da gerçekleşmedi, bütün kentsel sistemlere yayıldı ve bu çok ilginç bir durum, bulaşıcı bir etkisi var. Yalnızca parkla ilgili değil, başka bir şeylerle ilgili. O zaman soru bunun neyle ilgili olduğu ve Ankara'da, İzmir'de insanların ‘Biz de siz İstanbul'dakiler kadar bunalmış durumdayız’ dedikleri sorunlar neler? Brezilya'da benzer şeyler gördük. Sao Paulo'daki artan ücretlere karşı gerçekleşen küçük protestolar birdenbire yüzlerce şehre yayıldı ve insanlar her yerde sokağa döküldü. Yani bu tarz eylemleri görüyoruz, şimdi sorun bunlar bu şekilde devam ediyorlar, çok dışavurumcular ama sonra çöküyorlar. Fakat yine bu seferki gelişimde insanlarla Gezi'yi konuştuğumda Gezi sürecinin bitmediği, hâlâ devam ettiği ve bazı politik partilerin içinde yer aldığı dile getiriliyor. New York'taki işgal hareketleri de henüz bitmiş değil, bir dereceye kadar devam ediyor ve bunun konvansiyonel politikada bazı etkilerini de görüyoruz.” (Görkem, 04.06.2015).

“Topçu Kışlası'nın tekrar inşasına ilişkin projenin Gezi Parkı içinde protesto edilmesi 27 Mayıs'ta başladı.<sup>516</sup> Gerekece, Taksim Yayalaştırma Projesi kapsamında kaldırım genişletme inşaatı için Gezi Parkı'ndan bazı ağaçların sökülmesi – kesilmesi işinin başlamasıydı.<sup>517</sup> Bir başka deyişle, genişletilecek

<sup>516</sup> 4 Aralık 2012 tarihinde Taksim Dayanışması adlı 80 bileşenden oluşan grup, Taksim Meydanı düzenlemesi ve Gezi Parkı'na yapılacak Topçu Kışlası projesine karşı topladıkları yaklaşık 50 bin imzayı, İstanbul 2 Numaralı Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu'na teslim etti. İmza toplama çalışmaları Gezi Parkı'nda 4 Kasım-4 Aralık tarihleri arasında 31 gün boyunca sürdürüldü. 27 Mayıs Pazartesi, İçinde çeşitli siyasi partiler, Sivil Toplum Kuruluşları ve örgütler içeren 80 bileşenden oluşan Taksim Dayanışması'nın çağrısına gelen 80-100 kişilik bir ekip, 1940 yılında ilk yapıldığı haliyle Maçka'ya kadar uzanan ancak yol çalışmaları nedeniyle günümüzdeki durumuna gelmiş olan Gezi Parkı'nda yıkıma başlanmasını engellemek için nöbet tutmaya başladı. Geceyi orada geçirdiler. 29 Mayıs Çarşamba, Pazartesi'nden beri nöbet devam ederken parkın kendi hayatı sürüyordu; çocuklar, yaşlılar, bisikletliler, hayvanlar, Taksim-Nişantaşı arası yürüyenler parkı kullanmaya devam ediyordu. Başbakan öğle saatlerinde kitleleri sorundan haberdar eden 'Ne yaparsanız yapın, biz kararı verdik, verdiğimiz gibi bunu işleyeceğiz.' açıklamasını yaptı. Çarşamba gecesini Perşembe'ye bağlayan sabahın ilk saatlerinde, polis ve jandarma parkı korumak için nöbet beklemekte olan direnişçilerin çadırlarını güç kullanarak yerlerinden söktü. Çadırlarından çıkmayı reddeden direnişçileri, çadırlarının içine biber gazı sıkarak sindirdi ve şahsi eşyalarını çeşitli araçlara yükleyerek götürdü. Çadırların büyük bir çoğunluğu polis tarafından kaldırıldı ve bir kısmı parkın Divan Otel'e bakan kısmında üst üste dizilerek tüm itirazlara rağmen yakıldı. İş makineleri 3 adet ağacı önce yerinden sökmeye çalışarak, sonrasında başarılı olamadıkları için kepçenin ucuyla vurarak kırdı. Direnişçiler sözlerini geçiremedikleri polise engel olması için bir kez daha Sırrı Süreyya Önder'den yardım istediler, S.S.Önder yıkım iznini talep ederek, iş makinelerinin başladığı işi devam ettirmesine engel oldu. Direnişçilere elektrik sağlayan jeneratör emniyet ekipleri tarafından kaldırıldı. 30 Mayıs Perşembe, İş makinelerinin 3 adet ağacı sökmesi ve polis şiddeti üzerine yayılıp güçlenen direniş Perşembe tüm gün bir şenlik havasındaydı. Parkın uzun süredir görmediği gençlerden oluşan bir kalabalık parka oturuyor, müzik yapıyor ve direnişe destek oluyordu. 31 Mayıs Cuma sabahının ilk saatlerinde çevik kuvvet, parkı korumaya devam eden direnişçilere orantısız olduğu tartışma götürmeyecek bir şekilde güç kullanarak saldırdı. Yerlerinden kalkmayacaklarını söyleyen ve barışçıl bir oturma eylemi yapan, kentnin bir parkı için orada bulunan çok az sayıda kişi biber gazına maruz kaldı (Kurultay, 2013).

<sup>517</sup> Cenk Özbay, süreci şu şekilde açıklamıştır: “31 Mayıs 2013'ten birkaç gün öncesinde, Taksim Gezi Parkı'nın da kaybolan, işgal edilen, yıkılan, durumu belirsizliğe terk edilen, korunmayan, muhafaza edilmeyen kimi diğer örnekler gibi, Emek Sineması gibi, AKM gibi, Zincirlikuyu'daki Karayolları arızası gibi, Mecidiyeköy'deki Tekel fabrikası gibi, Beşiktaş sahilinde Barbaros İskelesi'nin yanındaki(şimdi otel olan) tütün deposu gibi, kentın kamusal kültüründen ve kullanımından çıkan, keyfi ve özelleştirilmiş bir yapılaşmaya açılan bir yer olacağından korkarken, park içinde ağaçların kesilmesine ve yıkıma direnen bir avuç insanın karşıt-cüretkârlığıyla gurur duyar, ne kadar çok ses çıksa ya da ne kadar gecikilse o kadar iyi diye düşünüp avunurken, bir şey oldu ve binlerce insan sokağa çıkarak, şimdi hepimizin bildiği ve kısaca 'Gezi Süreci' denen kentsel-kamusal itiraza ya da ayaklanmaya katıldı.

Ben uzun yıllar İstanbul'da erkek seks işçiliği üzerine çalışmış bir sosyolog olarak Taksim Gezisi'nin detaylarına hâkimim ve parkın İstanbul'u, hatta Taksim'i düzenli kullananların çoğunluğu için bile pek dert edilecek, kafaya takılacak bir yer olmadığını bilincindeyim. Bugün hepimize malum olduğu üzere, siyasal iktidarın, ister Ankara kanalıyla olsun ister İstanbul Belediyesi eliyle, kente dair, bize ait, kamusal, herkese ait ve açık olan alanlarını ve mekânlarını, kimseye sormadan, önceden duyurup istişare etmeden, müsaade istemeden, anlık keyfi ve şaibeye açık kararlarla kullanımımızdan ve mülkiyetimizden çıkarmasına tepki duyduk. Bizim olan parkın, o veya bu istedi diye bizden çıkıp birilerinin sahipliğine girmesini doğru bulmadık. Zaten fazlasıyla yapılaşmış ve epeyce çirkin Taksim meydanına bir şeye benzemeyen bir yapı daha inşa edilmesi niyetine tepki duyduk. Kadıköy Belediyesi'nin icadı olan ve hızla sahiplenilen 'akşam ondan sonra bayilerden içki satışının yasaklanması' kararına duyulan öfke de paylaşılan bu hissiyatta belli bir rol oynadı. 31 Mayıs 2013 gecesi Taksim'de, o noktada muhatabının kim olduğunu ve ne yapması gerektiğini tam da idrak etmiş görünmeyen polise karşı gösteri yapan kitlede, belli derecede 'İslamlaştırma' projesi karşıtlığı olduğu

kaldırım için Elmadağ cephesinde Gezi Parkı'nın birkaç metre içine kepçelerle girilmişti. Bu hareketliliği, Topçu Kışlası inşaatının başladığı yolunda değerlendirenler de oldu. Belediye, Gezi Parkı'nda eylemlerin başladığı 27 Mayıs'tan 30 Mayıs'a kadar geçen üç günde, bölgede ne yapmaya çalıştığını protestoculara anlatma zahmetine girmede. “Geldikleri gibi giderler” diye düşünülmüş olmalı ki, mesele ciddiye alınmadı. 30 Mayıs Perşembe sabahı 05:00'te, dördüncü günün sabahına kadar hiçbir şiddet eğilimi göstermemiş barışçı bir protestoda bulunan Gezi Parkı'ndaki eylemcilere gaz bombalarıyla saldırıldı, çadırlar yakıldı. Gaz bombalarıyla saldırı; Gezi Parkı'na kışla yapılmasına yöneltilen itirazın, Türkiye'nin toplumsal protesto tarihine geçen bir direnişe evrilmesine neden oldu.”

Yasemin Özdek'e (2013: 111) göre:

“Halkın parkına, meydanına sahip çıktığı, kent rantının yağmalanmasına itirazını ortaya koyduğu bir hareket olması nedeniyle, Gezi direnişi çıkış noktası itibariyle demokratik bir tepki niteliğini taşıyordu. Ancak, hareketin demokratik karakteri bununla sınırlı kalmadı. Direniş, çok kısa sürede parlamentarizmi sorgulayan bir doğrudan demokrasi hareketine evrildi. Türkiye'de temsili demokrasi ilk defa Haziran direnişinde bu denli güçlü biçimde eleştiriye tabi tutuldu, sandık-seçim siyaseti dışında bir başka siyaset anlayışı yeşerdi, doğrudan demokrasi popülerleşerek kitlesel biçimde desteklendi. Halk, direniş içinde aracısız demokrasi usullerini keşfetti, deneyimledi. Şimdiden diyebiliriz ki Haziran-Temmuz ayları, Türkiye'nin

---

havası olduğu da söylenebilir. Ertesi gün CHP Kadıköy'deki büyük mitingini iptal edince, 'Kadıköy'ün Taksim'e geçmesi' ve polislin Cumhurbaşkanı'nın isteği ile bölgeden çıkması, bir süre sonra mevcut kalabalığa Kürtlerin katılması, bir nokta da anti-kapitalist İslamcılarının gelmesi, muhtemelen onlardan daha popülerleri Beşiktaş, Galatasaray ve Fenerbahçe'nin bazı taraftar gruplarının yan yana durması (ve hayali bir takım olan İstanbul United'i oluşturması) 31 Mayıs gecesinin 'bir şeylere karşı, yapılanlara açıkça karşı, ama tümüyle disorganize ve spontan' kalabalığı yerini, hepimizin tanıklık ettiğimiz, belki iştirak de ettiğimiz 'her sesin özgürce tınladığı, her görüşün kendine ifade alanı bulduğu' bir demokratik fuar alanı görünümündeki Gezi Parkı deneyimine bıraktı. Sonunda polis bütün dünyanın tepkisini çeken bir kalabalıkla parkı ve Taksim meydanını karşı-işgal etti ve park belediye görevlilerince 'ıslah edildi'.” (Özbay, 2014: 192-193).

demokrasi mücadelesi tarihine unutulmaz bir doğrudan demokrasi tecrübesi mirası bıraktı.”<sup>518</sup>

### 3.2. 2000’ler Türkiye’inde Güncel Sanat Ortamı

“İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür.

İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkıyor: İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp ortaya çıkarılan şeyler değil, belli sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev için inşa edilen şeylerdir.”

Richard Luppert

2000’li yıllar<sup>519</sup> ile sanatçıların uluslararası dolaşımı normalleşmeye, 1990’larda görülen kolektif ruhun, bireysel arayışlara dönüştüğünü söylemek mümkündür (Altındere, 2007: 8).<sup>520</sup>

Bu yıllarda, Türkiye’nin mevcut sorunlarını (demokrasi, militarizm, göç, işsizlik, Kürt sorunu, azınlıklar sorunu, şeriat korkusu gibi) ele alan çalışmalar yanında, Batı-Doğu, Müslüman-Hristiyan gibi klişe ikiliklerin dışında yer alan, küresel boyutta sanatın kendi içindeki döngüsüne ve toplumsallığa vurgu yapan

<sup>518</sup> Gezi direnişinin, Türkiye siyasetinin kendine has çatışma eksenlerini sarsacak kadar çeşitli kesimleri bir araya getiren ve halen daha devam eden etkileri nedeniyle kesin saptamaların zor olmasına karşın, isyanın “otoriteleşme karşıtı” özelliğinin çokça dile getirildiği ifade eden İbrahim Gündoğdu, şunu belirtmiştir: “Sonraki günlerde bir süre Taksim Meydanı’nda, daha uzun bir süre Gezi Parkı’nda süren ‘devletsiz’ kolektif yaşam pratiği ve yine polislerin sert biçimde Gezi Parkı’na müdahalesi ardından onlarca parka yayılan semt forumları muazzam bir mücadele deneyimi ortaya çıkardı.” (Gündoğdu, 2013: 35).

<sup>519</sup> Halen içinde yaşanan bir dönem olması ve sanat ortamındaki değişimlerin sürmekte oluşu, bu dönem ile ilgili yapılacak tespitlerin geçersiz kalması olasılığını doğurmakta, bu durum da ortaya konacak tespitleri sınırlı, genel ve değişken kılmaktadır.

<sup>520</sup> Halil Altındere (2008: 7) ayrıca şunları söylemiştir: “Geriye dönüp baktığımızda, 90’larda Türkiyeli güncel sanatçıların, yerel ve uluslararası alanda görünürlük kazanmaya çalışırken, yerel konvansiyonel sanat ortamınca engellenip, yok sayıldıklarını görürüz. 2000 sonrasında ise durum değişmiş bulunmaktadır. Bir normalizasyon sürecinden geçmekteyiz. Artık yerel sanat ortamında taşlar yerli yerine oturmuş durumda. Medyanın eskisine oranla güncel sanata daha çok yer verdiği ve özel sermayenin güncel sanata yatırım konusunda birbirleriyle yarıştıkları bir dönemden geçiyoruz. 2000 sonrası özel sermayeye ait yeni müzeler açılmış bulunmaktadır ve az sayıda da olsa uluslararası ortamda sadece güncel sanat gösteren galeriler var artık. 2000 sonrası yeni kuşak Türkiyeli genç sanatçıların uluslararası dolaşımı 90’lara göre çok daha kolay.”

işlerin üretildiğini<sup>521</sup> ve sergilerin<sup>522</sup> düzenlendiğini görmekteyiz. Mahmut Koyuncu'ya (2007: 95-96) göre:

“Bu süreçten sonra Türkiye Çağdaş Sanatları'nın tanıtımı retoriğinin kısmen bırakıldığı, daha çok küresel kapitalizmin mantığına uygun olarak İstanbulizm etrafında şekillenen bir rota izlendiği görülüyor.

Türkiye'de çağdaş/güncel sanatla uğraşan kişilerin bollaşması ve ayrıca çağdaş sanatı izleyen ulusal ve uluslararası sermaye gruplarının İstanbul'da kümelenip bu alana yönelik mekânlar açması ve yurtdışı basınında İstanbul Bienalleri'nden sıkça söz edilir olması gibi olgular sanatçılar bazında da farklı görsel ideolojileri tetiklemiş bulunmaktadır. Ancak Türkiye'li sanatçılar ve de küratörler<sup>523</sup> her ne kadar ulusal temsil ve evcil travmaları pazarlamaktan

<sup>521</sup> Ayşegül Sönmez'e (2007: 137-138) göre: “Öte yandan Avrupa da özellikle Türkiye güncel sanatçı sahnesine kayıtsız kalmayacak, özellikle İstanbul sevgisi, bazı güncel görünümlü oryantalist projeleri ortaya çıkartmakta zorlanmayacaktı. Cinsiyet ve temsil, hayatın bütün alanlarında görülen şiddet, sürgün/yerinden edilme, yeni kentsel yerleşimler, dil, tarih ve bellekle ilgili konular, gündelik eşyaların be metaforik nesnelerin kullanımı gibi başlıklar altında işler üreten Türkiye güncel sanatçısını, Batılı güncel oryantalistler, kafalarındaki tasarıya göre kullanmakta epey acele edeceklerdi. Bir anlamda bu dönemde, Türkiye'den çıkan enerji, bu perspektife otursa da kendi alanını yaratmayı başaracak, en azından Batı sergi deneyimleri yaşayan Türkiyeli güncel sanatçının bunun üzerine düşünmesini sağlayarak, bir farkındalık yaratacaktı. 2000-2007 yılları arasında güncel sanat sahnesinde hiç olmadığı kadar çok kentsel işler sahne aldı. Kentselliğin bozguncu ve sürprizli yapısı buna nedendi. Kentsel işlerin, her türlü geleneksel ve yerel beklentiyi tatmin etmemesi, aksine bu beklentiyi ters yüz etme gücü, içinde yaşadığımız son yedi yıl içinde sanatçıların ona eğilmesini adeta zorunluluk haline getirdi. Değişik kültürler tarafından okunmak ama aynı zamanda da kendi kalmak isteyen güncel sanatçının bu seçimini bir gereklilik kıldı. Kentsel işlerdeki yerelliğin görsellikte değil, yapıda görünür duruma gelmesi, kente odaklanan ‘Üçüncü Dünya Ülkesi’ ya da ‘Doğu’lu sanatçının işini kolaylaştırıyordu...

Dolayısıyla bu son 7 yıl içinde, kültürlerarası melezlik, kırmalık üzerine düşünceler, göçebelik kavramı konulu işlerin çoğaldığına şahit olacaktık. Tarihi revizyonist bir perspektiften ortaya koymayı redderek, birey olmayı seçen bir grup sanatçının farklı tercihlerini sergileme cesaretini gösterdikleri bir alana çekilecektik.”

<sup>522</sup> Ahu Antmen, 2000 yılında düzenlenen sergiler ile ilgili olarak şunları söylemiştir: “2000 yılı boyunca Türkiye’de 1000’i aşkın sergi açıldı. Bu sergilerin çoğu, İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük kentlerimizde izlenebildi ve sanat dünyası içinde varolan geleneksel, modern ve post-modern eğilimleri gözler önüne serecek biçimde, tek ortam içinde üç atmosferi temsilen varlığını sürdüren profesyonel ticari galerilerde, satışa yönelik olmayan yapıtlar da sergileyen kuru destekli mekânlarda ve amatör galerilerde yer aldı. Türkiye koşulları göz önünde bulundurulduğunda, ülkemizde bir yıl boyunca yüzlerce serginin açılmış olması sevindirici görülebilir; ama yine Türkiye’nin koşulları göz önünde bulundurulduğunda bu yüzlerce sergi arasında belli bir niteliği yakalamış olanların sayısının çok düşük bir yüzdede kalması üzücüdür. Sonuçta Türkiye, 2000’li yılları da önceki on yıllarda izlenen özelliklerin ötesine geçecek bir atılım yapmadan girdi, diyebiliriz.” (Antmen, 2001: 8).

<sup>523</sup> Levent Çalıkoğlu'na (2008: 7-14) göre: “Şüphesiz, 1990’lı yılların en büyük fenomeni, bazı tartışmalarda mesihsel atfedilen küratör olgusudur. İstanbul Bienali ile kesinlik kazanan ve bağımsız küratörlerin uygulamalarıyla yaygınlaşan bu olgu, uzun bir süre sanat kamuoyu tarafından eleştirildi, varlığı tartışıldı. Yeni olana gösterilen direnç, özellikle İstanbul Bienali’nin tel seçici model uygulamasıyla birleşerek, bu ‘anti-kahramanın’, sanatçıların önüne geçen bir figür olarak tanınmasına

kısmen çıkmışlarsa da hâlâ bu travmaları –ki genellikle üçüncü dünyalı sanatçıdan beklenen de budur- sanatlarının odağına aldıklarını belirtmek gerek. Ayrıca ülke dışındaki sergi düzenleyicileri için hâlâ üretilmek istenen klişe metaforlara sarınma söz konusudur.”<sup>524</sup>

Beral Madra (2007: 38) Türkiyeli sanatçıların yurtdışındaki sergilere<sup>525</sup> katılması ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“Bu sergilere Türkiyeli sanatçıların çağırılmasının en önemli sebebi kuşkusuz ürettikleri yapıtların zamanın ruhuna, zamanın imajına ve zamanın sanat teknolojisine uygunluğudur; ancak başka bir sebep olarak da Türkiye’nin bir AB ülkesi adayı olması, bu adaylığın AB toplumları tarafından kuşku ve

---

vesile oldu. 2000’lerin sonunda artık şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: 90’ların kapı dışarı edilmeye çalışılan ‘kötü çocuğu’, bugünlerde kültür endüstrisinin vazgeçilmez aktörlerinden biri konumundadır.”

<sup>524</sup> Erden Kosova’ya göre: “2000’li yılların ortalarına doğru ilerlerken giderek yerleşiklik kazanan ve İstanbul merkezli bir kurumsallaşma yörüngesine giren güncel sanat sahnesi, görünürlülüğündeki artışa, dikkat çekmeyen ikincil konumundan merkeze taşınmasına paralel olarak, kendi iç tartışmalarından bağımsız eleştirel yaklaşımlarla karşılaşmaya başladı. Alanın kendi farklılaşma sürecini anlatırken mutlak bir kopuş olarak tariflemesi, genel sanat üretimi içinde malzeme tercihi üzerinden hiyerarşik bir üstünlük iddiasında bulunması, kendi içinde kapalı bir görüntü sergilemesi, alanı paylaşan küratör troykasının arasında yaşanan hâkimiyet mücadelesi antipatik bir algılamayı beraberinde getirmişti. Buna ek olarak Türkiye’nin siyasal gündeminde tansiyonun yeniden yükselmesiyle ortaya çıkan motifler bu algılayış üzerinden de izler bıraktılar. AKP’nin iktidara gelişini ve ABD’nin Irak işgali sonrasında bölgedeki Kürt coğrafyasında gelişen ve Türkiye’nin iç dinamiklerini etkileyen oluşumları, emperyalizmin Türkiye’nin ulusal bütünlüğüne kasteden senaryosu neticesinde atılan adımlar olarak algılayan ve genel sol eğilimli taban içinde önemli bir zemin bulan bakış açısına yakın çevreler güncel sanatı yerel bünyeye dışarıdan ithal edilmiş, yabancı, Batı’nın etki alanını genişletme stratejisinin kültürel uzantılarından biri olarak görmeye meyletti. Anti-devletçi, anti-militarist ve anti-milliyetçi temaların görünür bir sıklıkla işlendiği bu alan, içerisini dışarıya şikâyet eden ve daha önceden çizilmiş bir manzarayı siparişte bulunan Batı’ya servis ederek nemalanan bir alan olarak kodlandı. Aşağılayıcı bir ‘bienal sanatı’ nitelemesiyle anılan güncel sanata karşı duyulan rahatsızlıklar genelde ölçeği, görünürlülüğü ve temsilî boyutu nedeniyle İstanbul Bienali etrafındaki tartışmalarda belirgin biçimde dillendirilmekteydi. Marmara Üniversitesi GSF Dekanı Nazan Erkmen’in, 10. İstanbul Bienali küratörü Hou Hanru’nun katalog metninde alıntıladığı Kemalizm’e dair eleştirel cümlelere tepki olarak ‘oralardan gelip bize posta koyamazsın’ mealindeki kınama bildirisi, Bienal sponsoru Koç ailesine hitaben ‘gerçek Türk sanatçıları destekleyiniz’ mesajıyla internette dolaştırılan e-postalar, Bienal’e reaksiyon olarak organize edilen sergilerin tanıtım metinlerinde sürekli olarak kullanılan ‘buralı’ sanatçıları sahiplenme motifi bu tepkiselliğe dair örnekler olarak akıllarda yer etti.” (Kosova, 2012: 35).

<sup>525</sup> Bu dönemin belli başlı yurtdışı sergilerinden örnekler, *Between the Waterfronts-Rıhtımlar Arasında* (Rotterdam-2002), *Neresi Burası* (Saitama-2003), *Sisters and Brothers and Birds* (Almanya-2004), *Kentin Kapıları Boyunca* (Almanya-2004), *Berlin-İstanbul, Vice Versa* (Almanya-2004), *Gerçeklikler: Fokus İstanbul* (Almanya-2005). Mahmut Koyuncu (2007). “Ulus Sergileri ve Temsil.” Şu kitapta: Yay. Haz. Halil Altındere & Süreyya Evren. *User’s Manuel Contemporary Art in Turkey 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat*. İstanbul: Art-ist Yay., s. 96.

Türkiyeli sanatçılar, Almanya dışında ise Busan Bienali, Kwangju Bienali, Havana Bienali, Sydney Bienali, San Paolo Bienali, Manifesta, Prag, Cetinje, Tirana gibi etkinliklere de katılmışlardır (Madra, 2007: 38).

yadsımayla karşılanması, buna karşın çağdaş sanat ortamı açısından özellikle İstanbul bağlamında çok çekici bir alan oluşmuş olması, küratörlerin arayışlarına çok verimli yanıtlar alabilmeleri gibi nedenleri sıralayabiliriz. Türkiye devleti ve yerel yönetimlerinin, dahası 2000’li yıllarda İstanbul sanat sahnesini yönlendiren özel sektörün bu sergilere katkısının olmaması da üretimin hâlâ kapitalist sistem içinde kendine düşen payı alamadığını gösterir.”<sup>526</sup>

<sup>526</sup> Erden Kosova’ya (2012: 39) göre: “Kurumsal eleştiri konusunda güncel sanat alanı içinde gerçekleşen tartışma sayısı ironik biçimde oldukça az ama son bir kaç yıl içinde sanatın sermayeyle olan ilişkisindeki yeni iç içe geçişlerin, şeffaflıktan uzak tutulan alışverişlerin altını çizen hamlelere, çalışmalara ve olaylara daha sık rastlıyoruz. Bunun en çarpıcı örneği kuşkusuz Kamusal Sanat Laboratuvarı’nın 12. İstanbul Bienali açılışı sırasında (2011) bienal davetiyesi üzerinde gerçekleştirdiği oyun. Davetiyelerin tıpkıbasımlarının yıldız yüzey üzerine gerçekleştirildiği ve yüzeyin kazınması sonucunda Bienal sponsoru Koç ailesinin büyüğü Vehbi Koç’un zamanında cunta lideri Kenan Evren’e yazmış olduğu ‘emrinizdeyim paşam’ mealindeki mektubun okunur hale geldiği çalışma hem içeriğiyle, hem biçimsel hazırlanışıyla hem de dolaşıma sokulduğu bağlamla son zamanların en çarpıcı çalışmalarından biri olarak zihnimizde yer tutuyor. HES destekçisi Şekerbank’ın ekolojiye duyarlı olduğu algısı yaratmak üzere sanat etkinliklerini araçsallaştırmaya çabalamasını protesto etmeye yönelik yine Kamusal Sanat Laboratuvarı’nın geçen Eylül ayında gerçekleştirdiği performans, ya da Nakliyat-İş Sendikası’na üye işçilerin işten çıkarılmaları protesto amacıyla Borusan’ ait kültür sanat merkezini geçtiğimiz Haziran ayında işgal etmesi ve Borusan’ın ticari faaliyetleri ile sanat faaliyetleri arasında bir ilişki kurulamayacağına dair ibretlik bildirisi, konunun önümüzdeki günlerde sıklıkla gündeme geleceğine işaret ediyor.”

İnsel İnal ise sanat ve sermaye ilişkisi üzerinden 1990’lar ve 2000’ler sanatı ile ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır: “Sanatın desteklenen bir unsur olmasından çok sanatın sermayenin bir yatırım aracı olarak dönüşmesi, hakikaten 90’larla 200’ler arasındaki en büyük farkı ortaya koyuyor. Tabii fark sanatın üretimine yansıyor bu anlamda. Yani 90’larda üretilen sanat imece usulü yapılıırken, sanatçıların veya para sahiplerinin arasındaki vicdani bir yol olarak gözükmek; 2000’lerde biraz daha elitleşmesi, biraz daha para yatırılması, biraz daha gelir beklentisi üzerinde düşünülen bir durum haline getirilmesi, sanatçıyı da etkiliyor. Yani sanatçının üretimi de bu şekilde dönüşmeye başlıyor. Özellikle yeni sanatçılara bizim 90’larda reddettiğimiz farklı bir star havası yerleşmeye başlıyor. Sergilenen nesnenin daha sonuca yönelik yani satış odaklı üretilmesine, üretilme süreçlerine tanık oluyoruz. Bu tip sıkıntıları sanatın kendi ontolojik yapısını değiştirmesi açısından hep düşündük, bunları hep vurguladık. Kendi eylemlerimiz içine yerleştirdik. Ama esas olarak sermaye grupları sanatçının üretim biçimi değişirken –başka bir mesele daha ortaya çıkıyor; Sermaye grupları rant sağlamak için yaptıkları çalışmaların verdiği zararları örtbas etmek için sempatik gözükerek günahlarını temizlemek için belki de görünmez hale getirmek için sanata destek veriyorlar. Özellikle Fulya Erdemci’nin küratörlüğündeki kamusal alan odaklı bu son bienalin kentsel dönüşümlerde yaşanan acılar ve mağduriyetler ile ilgili bir eleştiri üreteceği düşünüldü mesela. Halbuki buradaki esas mesele Koç’un ve Eczacıbaşı’nın kentsel dönüşüm dahilinde yoksul mahalleri yok ederek, inşa ettiği plazalarla bir sürü insanı mağdur etmesi ve ederken kamusal alan konusunu sahiplenerek, kentsel dönüşüm üzerinden tekrar kamusal alanı temsil edecek sanatçılara iş üretirmesi ve bienal düzenlemesidir. (Bu tabii ki tepkilere yol açacaktır. Gezi Parkı’ndaki Haziran Direnişi’ne dahil olan kentsel dönüşümle ilgili isyanların bu konuyla çakışması da ilginç bir şekilde bienalin üreteceği manipülatif sözlerin deşifre olmasına neden oldu. Aslında Gezi Olayları bienalin heveslendiği işlevleri yok etti. Bienal bundan sonra nasıl bir yöntem izleyecek merak ediyorum. Sermayenin, sanat üzerinden toplumla ilişkisi, sanatın toplumla ilişkisinin önüne geçmiştir. Bu nedenle sanat eğitiminin eksenleri de değişmelidir. Zira sanatın tanımını ve işlevi değiştirmiştir...

Sponsorluk meselesi ise hakikaten çok karışık. Son 5 yılda sanatçıların hassasiyetleri, yaşamla ilişkileri ve bu doğrultuda analizleri çok arttı. Mesela açılacak olan sergilerin sponsorlarının artık daha fazla incelenmesi gerektiği, onların yaptığı yatırımlarla ilgili sanatın nasıl kullanılacağı gibi hassasiyetler oluşmaya başladı. Sanatçıların, kurumlarla sanat ilişkilerini protesto etmeleri de bu

Bu yıllar, Türkiye sanat ortamında, özel sektörün desteklediği<sup>527</sup> müzeler ve kâr amacı gütmeyen kurumların artarak faaliyete geçtiği yıllar olmuştur. Devletin sanat ve kültür alanındaki gücü azalmaya başlamış, İstanbul merkezli olarak özel kuruluşların ve sivil oluşumların kendisini gösterdiği görülmüştür. Bu bağlamda, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Merkezi, Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Salt, ARTER, Borusan, İstanbul Modern, Sabancı Müzesi, Santral İstanbul kurumsal kimliğin öne çıktığı sanat mekânları olmuştur (Yasa-Yaman, 2012: 126).<sup>528</sup>

---

hassasiyetlerle çok ilgili. Tütün Deposu-Soros ilişkisinden tutun, bir sürü bu tip ilişki –hatta görmezden gelinebilecek türden ilişkiler bile- çok fazla gündeme gelmeye başladı.” (İnal, 2014: 8-9).

<sup>527</sup> Ali Akay’a (2014: 6) göre: “1999 yılındaki deprem sonrasında 2001 krizi var. 2001 krizi aslında çok enteresan bir şekilde Türkiye’nin başka bir ekonomik yola doğru girdiği ve zenginleşmeye başladığı bir dönemin başlangıcı. Yani büyük bir kriz var, krizin arkasından Adalet ve Kalkınma Partisi’nin iktidara gelmesi var ve birdenbire kuvvetli hükümet olarak adlandırılan bu çizgi, bir yandan sorunlara çare bulacağım diye giderken bir yandan da bir tür toparlanmaya geçiyor. Bu toparlanma sırasında çok ilginç olan şey bence, Türkiye’de demokrat ya da sivil toplumcu diye adlandıracağımız bir grup entelektüelin burada takılmaya başlayıp buradan bir umut devşirmeleridir. Ama sanatlarda bu olmuyor. Çünkü sanatlar demokrasiyle veyahut sivil toplumla alâkalı olan bir şey değil, bir tür sanat yapma biçimlerindeki öznelliklerin, sanatçı öznelliklerinin –bağımsızlık, özerklik dediniz, ama ben daha çok yaratıcılık diye adlandıracağım- yaratıcılığın, yeni malzemelerle sanat yapmaya başlayan bir grup sanatçının dönemi oldu. Çünkü 90’larda büyük bir kırılma oldu Türkiye’de, sanat kendi tarihiyle koptu, akademiyle koptu ve kendisini sosyal bilimlerle; sosyoloji, felsefeyle birleştiren bir sanat dünyasının içine girdi. 2002-2003 yıllarında bankaların çehresi değişmeye başladı; çağdaş sanat yahut güncel sanat diye adlandırılan sanat yapma biçimlerini tercih etmeye başladılar. 70’lerden 90’ların sonuna kadar gelen bir ressam çizgisi arka plana bırakıldı ve bir yandan da mekânlar da değişime uğradı. Mesela Akbank Sanat’ın değişimi, çok daha sonra Yapı Kredi’nin buraya doğru yerleşmesi ve Koç’un daha sonrası Arter’i açması gibi.”

Ayşegül Sönmez, Murat Pilevneli’nin şu sözlerini aktarmaktadır: “Ekonomik kriz Türkiye’de çağdaş sanat için bir milattır. Krizle birlikte yerleşik sanat piyasası da bir çöküş yaşadı. Birkaç bin dolara satılan eserler, birden para etmez hale geldi. Güncel sanat için çıkış noktası oldu bu. Hiç piyasası olmayan, taze bir şey! Bugün varolan kurumların büyük bölümü, İstanbul Modern, Proje 4L, Aksanat’ın yeni programı, başka bankaların galerileri hep bu tarihten sonra ortaya çıktı. Galeriler uzantısı çok hissedilmese de çağdaş sanat gerçekten sektörleşmeye başladı.” (Sönmez, 2007: 139).

<sup>528</sup> Erden Kosova, bu kurumsallaşma üzerinden değişen sanat ortamı ile ilgili olarak şu tespiti yapmıştır: “2001 yılından itibaren güncel sanatın gösterimi için özel olarak tasarlanmış mekânlar ortaya çıkmaya başlamıştı. Platform, Borusan ve Proje4L gibi kurumlara ilişkin algı, arkalarındaki sermaye yapılanmalarından ziyade, direktörlük konumuna getirilen ve daha önceki yıllarda güncel sanatın gelişiminde faal rol üstlenmiş küratörlerin kişilikleri üzerinden şekillenmişti. Bunun yanı sıra, güncel sanatı gösterme ya da koleksiyon oluşturma yönünde beliren bu sermaye ilgisi güncel sanatın genel yapısını oluşturan bileşenlerden sadece birisi olarak algılanmıştı, zira aynı dönemde sanatçılar ya da sanat insanları tarafından açılan sermayeyle göbekten ilişkilenemeyen proje mekânları da süreklilik taşıyacak bir opsiyon olarak görülüyordu. 2004 yılının sonunda İstanbul Modern’in açılışıyla başlayan ve günümüze yaklaştıkça ivmesi iyice artan kurumsallaşma aşaması güncel sanatın sermayenin ilgi alanına ciddi biçimde girdiğine, bütün sanat zeminini etkileyecek olan yapısal değişikliklerin yaşanmakta olduğuna işaret etmekteydi. Kısa zaman içinde yerleşik burjuva ailelerin ya da kurumsal şirketlerin inisiyatifinde büyük ölçekli kurumlar, koleksiyonlar oluşturmaya başladı; güncel sanatın ticari başarı getireceği umudu ve deneyimiyle onlarca yeni galeri açıldı, bu galerilerin arasındaki ağı ve iç ve dış piyasayla teması güçlendirmek için fuarlar tesis edildi. Artık güncel sanatı vücuda getiren aktörler sanatçılardan ve küratörlerden ibaret değildi; yeni aktörler katılmıştı resme: koleksiyon danışmanları, eksperler, fuar tasarımcıları, özel yaşamları magazin eklerine konu olan galeristler, burjuva ailelerinin genç kuşaklarından galericilik oynama hevesli



Bunun yanında, yılda birkaç kez uluslararası sergilere katılmayıp küresel dolaşımında yer almayan sanatçıların, yerel sanat ortamının sınırlı olanaklarında üretimlerini sürdürdüklerini ve çözüm olarak biraraya gelip gruplaşarak kurdukları (Madra, 2007: 40)<sup>529</sup> kurum karşıtı olarak nitelendirilen sanatçı inisiyatiflerinin, kolektiflerin, alternatif mekânların sayısının artmaya başladığı da görülmektedir.

Bunlar arasında, Extra Mücadele, Hafriyat, Xurban-Collective, Ha Za Vu Zu, Masa Projesi, Bas, Pist, Sanatorium, NOMAD<sup>530</sup>, Performans Grubu, Periferi Kolektif, Atıl Kunst, Artık, Caravansarai, Daralan, Daire Sanat, Kop-Art, Videoist<sup>531</sup>,

---

isimler, yaşam gustolarını sergilemek üzere evlerinin kapılarını moda-dekorasyon dergilerine açan direktörler, sanat yönetimine talip girişimci ruhlu genç yetenekler...

Geçmişte güncel sanat pratikleri çerçevesinde yakalanmış olan üretkenlik seviyesini ve niteliği tanımlamak için kullanılan 'İstanbul Mucizesi' ifadesi artık alana kayan sermaye hacmini tariflemeye yaramaktaydı. Sanatın sunumuna dair koşullar da yeni görünümeler sunmaktaydı; kapıda gerçekleştirilen güvenlik aramaları; mekânla iliştilen, abartılı biçimde fiyatlandırılmış şık cafeler; hediyelik eşya stantları; lüks tüketim eşyalarının reklâmlarıyla bezeli periyodik yayınlar; İngilizce başlık ve markalandırmalar; İskandinav mobilya minimalizminin 'cool'luğunu taşıyan iç tasarımlar; parıltılı arşivleme tesisatları; mecburiyetmiş gibi sunulan ama aşırı tasarım ve sterillik yüzünden ziyaretçileri iten bir 'özen' hali; dünyanın en önemli felsefecilerinden birini misafir konuşmacı olarak getirdikten sonra neden az izleyici, öğrenci geldi diye hayflanan, şaşırın; insanlara ulaşmayı çabalamak yerine kibirle gelmelerini bekleyen yan-programlar; 'kurum eleştirisi' üzerine şekillendirilmiş ama misafir edildiği mekânın kurumsal kimliğine dokunmayı ıskalayan sergi projeleri..." (Kosova, 2012: 37).

<sup>529</sup> Beral Madra, bu gruplaşmaların genel olarak esnek ve göçebe bir yapısı olduğunu, kentin içinde dolaşan, sokağı mekân olarak kullanarak sergilerle dikkat çektiklerini, ayrıca konaklama burslarıyla İstanbul'a gelen yabancı sanatçıların da bu gruplara katılarak işlerini gösterdiklerini belirtmiştir (Marda, 2007: 41).

<sup>530</sup> Kendilerini şu şekilde anlatmaktadırlar: "NOMAD-TV.network uzun vadeli bir proje olarak dijital kültür içinde faaliyet gösteren yerel bir şebeke kurmayı amaçlamaktadır. Türkiye'de dijital kültür içinde düşünen grupların, sanatçıların, müzisyenlerin, mimarların, tasarımcıların, mühendislerin, kültür alanında faaliyet gösteren dergilerin, inisiyatiflerin, organizasyonların ve bunlara paralel oluşumların katılımıyla oluşan bu şebekeyi görünür ve tanınır hale getirmek, giderek büyüyerek gelişen bu projenin ilk safhasını oluşturmaktadır. NOMAD bu şebekeyle birlikte çalışırken, yerel bilgi, uzmanlık ve üretime biçimleriyle uluslararası bağlantıları biraraya getirmeyi amaçlıyor. Bu web sitesi NOMAD\_TV.network 0.1 şebekesini gösteren bir veritabanı olarak tasarlanmıştır." <http://nomad-tv.net/network/tr.htm>/08.02.2015.

<sup>531</sup> Videoist'in kuruluşunu Ferhat Satıcı ve Hülya Özdemir 27 Aralık 2009 tarihli Videoist röportajında kendilerini şu sözlerle anlatmışlardır:

"2003 Nisanında Kargart ve Galerix'te gerçekleştirmiş olduğumuz ilk 'videoist' bu konuda Türkiye'de bağımsız bir organizasyonun yokluğu fikrinden ortaya çıktı. Güncel Sanat ortamında gösterilen video sanatı çalışmalarının dokümantasyonunu oluşturan nitelikli bir organizasyon olmayı amaçladık. Ardından bu bir inisiyatife dönüştü "videoist" çünkü belirli bir merkez desteği olmadan tamamen sanatçı çabaları ile oluşturulmuş istikrarlı olan, kâr amacı gütmeyen organizasyonların olması gerektiği inancıyla ortaya çıktı.

'videoist' latince kökenli görmek anlamına gelen 'videre' kelimesinden kaynaklı görüyorum anlamına gelen 'video' kelimesi ile İstanbul'un kısaltması olan "ist" in birleşiminden oluşturuldu. Ferhat'ında belirttiği gibi bağımsız ve kâr amacı gütmeyen işlere imza atan bir inisiyatif. Düz bir bakışı öngören endüstriyel, formel, ticari organizasyonlara alternatif eğik bir bakışı destekliyor. Bu anlamda 'videoist' kelimesinin düz okunuşu gibi anlaşılabilir video projeleri dışındaki farklı etkinliklerle de yer vererek güncel sanat ortamında bir soluk olmayı amaçlıyor." (Özdemir, 2009).

Kurye Video<sup>532</sup>, ARK Kültür, URA, İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi, Galata Perform, Kargart, Dulcinea, Oda Projesi, Apartman Projesi, Altı Aylık, YAMA, Karşı Sanat, İMÇ5533, Outlet Proje Alanı, Anadolu Kültür A.Ş., :mentalKLİNİK öne çıkanlar arasındadır.<sup>533</sup>

---

2014 yılından itibaren gösterdiği değişimi şu sözlerle aktarmaktadırlar: “Videoist’i 2003 yılında Hülya Özdemir ve Ferhat Kamil Satıcı’nın oluşturduğu İstanbul merkezli bir sanat kolektifi olarak tanıdık. Kurulduğu tarihten bu güne farklı mekânlarda yurtiçi ve yurtdışından çeşitli sanatçıların katılımı ile gerçekleştirdikleri etkinliklerle karşımızdalar. 1 Mart 2014 itibarı ile Mobil bir Sanat projesi olma niteliği taşıyan Videoist, mutlak çekim merkezi olan modern metropolden hareket ederek, çağdaş sanatın taşınabilir sınırlarını araştırıyor. Anadolu’nun Orta doğuya bakan balkonu konumundaki Mardin’de, çağdaş sanatın mahdumlarına bir buluşma, sergileme, sunum, gösterim, konuşma ve tartışma alanı yaratmayı amaçlıyor. Bu alan bir hafıza ve hatırlama mekanizmasını açığa çıkaracak nitelikte projelere ve sergilere ev sahipliği yapmayı planlıyor. Aynı zamanda video sanatı arşivini de içeren mekân araştırmacıların, küratörlerin, sanatçıların ve koleksiyonerlerin ziyaretine açık olacaktır.” (Satıcı, 2014).

<sup>532</sup> Kendilerini şu şekilde tanımlamaktadırlar: “Organizasyon, “Kurye” konseptiyle, günümüzde her an her yerde ulaşılabilen ve sürekli dolaşıma sahip olan görüntüden taraf olup, küratör ve galeri sisteminin öngördüğü seçici ve seçilen olma haline karşı bir duruş geliştirdi. Kurye Video Organizasyonu arşiv sistemiyle çalışır. Yani sadece etkinlik zamanı konseptte bağlı işleri bir defa kullanmak yerine, her tarzdan, içerikten ve her coğrafyadan videolara kapısını açmış, arşivciliği ve videoların içeriklerine göre etkinlikler düzenlemeyi amaç edinirken, ajans görevi de üstlenmiştir. Şu ana kadar 42 ülkeden arşivine dahil etmiş olduğu sanatçı sayısı 250, video sayısı ise 620’ye ulaşmıştır ve her geçen gün yeni videolar eklenmektedir. Kurye; uluslararası festivaller, film seçkileri, sergi ve web sergileri, konser mekânlarında görsel etkinlikler ve görsel-işitsel performanslar düzenler. Kurye Video Ekibi: İrmak Arkman; Kurye Video Organizasyonu kurucu üyesi ve yöneticisidir. Saint Benoit Fransız Lisesi ve Bilgi Üniversitesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi’ni bitirmiştir. 5 senedir aktif olarak organizasyon sektöründe çalışan Arkman, sırasıyla End Production prodüksiyon asistanlığı, Kargart yöneticiliği, Organizma şirketine bağlı etkinliklerde sosyal program ve backstage yöneticiliği (Sting, Roger Waters, Reina Formula 1 Partileri, Harvey Nichols Açılışı, Sean Paul Türkiye Turnesi, Julio Iglesias Türkiye Turnesi...), IKON’da Sosyal Programlar Koordinatörü, Fuar ve Sergi Hizmetleri Sorumlusu, Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı Proje Koordinatör asistanlığı yapmıştır. Şuan 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Ajansı ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi’nin desteklediği uluslararası sanat festivali projesi Forum Alternatif’in Proje Koordinatörlüğünü yapmaktadır. Ceren Arkman; Kurye Video Organizasyonu kurucu üyesi ve uluslararası ilişkiler yöneticisi olarak çalışmaktadır. Robert Kolej ve Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Uluslararası İlişkiler ve Siyaset Bilimi bölümünü bitirmiş, Sabancı Üniversitesi Tarih Bölümü’nde yüksek lisans programını tamamlamıştır. Bilgi Üniversitesi Kültürel Etüdler bölümünde yüksek lisans tez aşamasındadır. 2001-2004 yılları arasında Sabancı Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi’nde ders vermiştir. 12 senedir profesyonel olarak, sanat ve sosyal bilimler alanında akademik çevirmenlik yapmaktadır. 2008 yılında Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı Proje Koordinatörü olarak çalışmıştır. Mert Şahbaz; Kurye Video Organizasyonu koordinatörüdür. Tiptak.com’da proje asistanlığı yapmış, aynı zamanda uluslararası ve yerel bir çok organizasyon ve workshopta etkin rol oynamıştır. Fotoğraf sanatıyla yakından ilgilenip, bu alanda işler üretmekte, projeler yürütmekte, birçok dergi ve müzik grubu için de çalışmalar yapmaktadır. 2006 Danimarka AFS’li olup, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sanat Yönetimi Bölümü’nde burslu okumaktadır. <http://www.kuryevideo.org/aboutus.php?section=aboutus/07.02.2015>.

<sup>533</sup> Erden Kosovay’a (2012: 38-39) göre: “Öncelikle ayrıcalık üreten dinamiklerin tersine işleyen şeylerin de olduğu, 2000’li yıllardan itibaren dar bir kadro etrafında örülen güncel sanatın Türkiye’deki hikâyesine ilişkin anlatı çerçevesinin çatlamaya başladığı, güncel sanatın beraberinde getirdiği bilme, işaret etme ve gösterme yöntemlerinin hem sanatın üretilmesi hem de izlenmesi anlamında daha geniş kesimlere, hatta gündelik yaşam hücrelerine doğru yayıldığı, çeşitlendiği, güncel sanatın içi ve dışı arasında kurulmuş hiyerarşilerin çözüldüğü, yeteneği/el becerisini öne çıkaran anlayışlar ile kavramsal yaklaşımlar üzerine kurulu pratikler arasında ki keskin çizgilerin silikleştiği, ayrı konular atfedilmiş yaratıcılık biçimlerinin etkileşim içine girdiği görülüyor. Dikey biçimde tanımlanmış ilerlemeler yerine yatay eksende deneyimlenen genişlemeler verimli sahalara

Genç Etkinlik, Yeni Öneriler/Yeni Önermeler sergileri, Sanat Derneği, Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği gibi dernekler de sanat ortamına hareketlilik kazandırmıştır (Yasa-Yaman, 2012: 126).<sup>534</sup>

Bu dönemde, İstanbul dışından sanatçıların, İstanbul güncel sanat ortamına dahil olarak sınırlarını geniştikleri görülmektedir. Diyarbakır'da DSM (Diyarbakır Sanat Merkezi)'nin, İzmir'de K2 Güncel Sanat Merkezi'nin kurulması, periferi-merkez tartışmalarını azlatan ama bir yandan da kıskırtan bir durum ortaya çıkarmışlardır (Altındere, 2007: 9). Ferhat Özgür'e (2007: 105) göre:

“Özellikle son üç dört yıl içinde, İstanbul güncel sanat ortamı, merkez dışı olana ve sınır ötesi olgularına duyduğu ‘önyargı’ları kırdı. Bunda ‘çevre kentler’ ile olan açık iletişimlerin, bu kentlerdeki ‘uyarıcı’ların da etkisi oldu. Sanat üzerine yazan, düşünen, yorum yapan entellektüel kesimin büyük

---

uzanabilmeyi sağlıyor. Mimar Sinan Üniversitesi GSF bünyesinden fırlayıp çıkan Hafriyat grubunun kent, kent kenarları ve taşraya dair biriktirdiği görsel dağar, ve yine Hafriyat tarafından Karaköy'deki binalarında organize edilen son derece çarpıcı nitelikli sergiler (‘Seçim Afişleri’, ‘Sokak Sanatçıları’, ‘Allah Korkusu’, ‘Münferit’, ‘Haksız Tahrik’, ‘Makul’); 90’lı yılların başlarında alçakgönüllü bir çevre içinde baş göstermiş post-punk müzik çevresinden isimlerin zamanla görsel alana taşıdıkları anarşizan estetik; bir zamanlar mizah dergilerine aktarmış oldukları enerjileri farklı malzemeler üzerinden yeniden değerlendiren isimler; stratejik bir anakronizmayla başvurdukları tarihsel avangard geleneği sokak sanatının diliyle melezleyen Periferi Kolektif üyeleri ve çıkarttıkları Siber Gnosis dergisi gibi yayınlar; mutenalaştırılmaya ve kentsel dönüşüm projelerine maruz bırakılan semtlerde yaşayan insanlarla olan uzun erimli temaslarını uzun erimli projelere dönüştüren kolektifler; yüksele kiralarn batağından sıyrılmayı başaran birkaç proje mekânı; Hrant’ın katledilişi ertesinde ne yapabiliriz diye kafa yoran 19 Ocak Kolektifi; kolektifin emeğın ürünü ‘%100 Barış’ (Ada Sanat), ‘Ateşin Düştüğü Yer’ (Depo), ‘Zaman Aşımı’ (Karşı Sanat ve Ada Sanat) gibi geniş katılımlı sergiler, bütün bu sterilleş(tir)me sürecinde arıza çıkaran örnekler, geleceğe dair nefes alma fırsatlarının halen bulunabileceğini bize hatırlatıyor.”

<sup>534</sup> Açık Masa’nın düzenlediği “NEREYE SAVRULDUK? Steril sergiler, kapalı kutular... Sanat ve mutenalaşmanın anlaşılmalı evliliği” konulu Arzu Yayıntaş ve Neriman Polat konuşması için yapılan duyuruda şu tespitlere yer verilmiştir; “Türkiye’de çağdaş sanatta özellikle son beş yılda hızlı, dolayısıyla sağlıksız bir sıçrama oldu. Şu anki geldiğimiz konumda çağdaş sanat büyük ölçekli, sterilleşmiş kurumlara ve galerilere kalmış durumda. Orta ve küçük ölçekli alternatif oluşumlar yok olmaya yüz tutmuş ve inisiyatifler ya da bağımsızlar ise oluşumlarını sürdürmede zorlanıyorlar. Sanat üretimi ve sanatçı bir ilişkiler ağı içinde sıkışıp kalmış durumda. Kurumlar koleksiyonlarını, sponsorlarını destekleyecek sergilere öncelik verirken, eleştiri zemini kalmadığı için sanatçıya karşı hiçbir sorumluluk hissetmiyorlar ve kurallarını kendileri belirleyerek istedikleri gibi bir alan yaratıyorlar. Projeciliğın artmasıyla, 90’ların eleştirel, bağımsız sanatçı örgütlenmeleri unutuluyor, unutturuluyor öyle ki sanki bağımsız bir oluşumun olması imkansız hatta demode. Artık hayalleri süsleyen steril sergi mekânları, kapalı kutular ve solo sergiler. Belki de sanatın öncelikle kendi sömürüsü ile yüzleşmesi gerekiyor. Öyle ki sanatın kendisi için bir aktivizme ihtiyacı var. Sanat ve mutenalaşmanın anlaşılmalı evliliği, sergi köleleri, ücretsiz katılımcı: sanatçı, kapı tutucular, ilişkilerinden prim kazananlar, projeciler, sergi bütçelerinin dengesizliği... Yeni tanımlara, öz-eleştiriye ve mobilitenin getirdiği hıza, aşırı üretime ve aşırı tüketime hayır diyerek durmaya ihtiyacımız var. Durup nereye savrulduğumuzu sorgulamaya başlamalıyız.” <http://acmasa.blogspot.com.tr/2012/02/24-subatfeb-2012-cumafriday-1830.html>/07.02.2015.

bir çoğunluğunun, konuşma ve yazılarında yüzeye vuran ve aslında ‘Türkiye Sanat Ortamı’nın yerine geçen ve bir o kadar da ‘ayrıcalık belirteci’ olan ‘İstanbul sanat ortamı’ nitelemesi, ister istemez ‘çevre’de üreten güncel sanat enerjileri için bir tepkisellik yaratmıştı. Oysa, bugün güncel sanatın kendi meselesini merkez-çevre gerilimine odaklamaması gerekiyor. Çünkü etrafta dünyanın gidişatını belirleyen politik ideolojilere merkez-çevre ayrımı gözetmeksizin ‘ortak’ sesler olarak tepki vermek varken, sanatı ‘merkez-çevre’ münakaşasının yarattığı duygusal resmin içinden çıkarmak farz olmuştu. Ankara, İstanbul, İzmir ve Diyarbakır eksenlerinde kurulan iletişim ortamı, bu kentlerdeki güncel sanat görüntüsünü ‘içerden’ ateşledi ve çeşitli uluslararası etkinliklerle de bu ortamı zenginleştirdi.”<sup>535</sup>

Şener Özmen (2007(b): 109) ise Doğu-Batı ve güncel sanat ortamı ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“2000’lerin ikinci çeyreği ile birlikte pek çok sanatçı her şeyden önce kendisine atfedilmiş ötekiliği içinde ‘egzotik’, ‘gizemli’, ve ‘başarılı’ varsayılan kimlikler üzerinden dolaşıma girdi. Üretimlerin Batı’da kazandığı prestij, zaman içinde görsel-kültürel (bana göre ideolojik) bir mübadelenin de önünü açtı. Doğu diye tabir edilen ‘büyük haksızlıklar sarmalı’ Batı’ya, Batı ise Doğu’ya akmaya başladı. Bu noktayı, Türkiye’deki genç video jenerasyonunun özellikle Doğu’dan (Diyarbakır’dan) beslenen sanatçılarını anlamak için mümkün merteye vurgulamak gerekir. Diyarbakırlı güncel

---

<sup>535</sup> Ferhat Özgür, Ankara’daki sanat ortamı ile ilgili olarak şu tespitleri yapmıştır: “Türkiye’de başta İstanbul Kültür Sanat Vakfı olmak üzere, Garanti Platform, Aksanat, Karşı Sanat Çalışmaları, Kasa Galeri, Proje 4L vb çeşitli kurumlar ve bağımsız sanatçı girişimleri 90 sonrası güncel sanat hareketlerini beslediler. Ne yazık ki bu tür kurumsallaşmanın ve sanatçı inisiyatiflerinin İstanbul ortamında konumlandığını görmek başkent Ankara açısından hep bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Ankara şu an güncel sanata sürekli destek bulabilmesi anlamında hiçbir kuruma sahip gözüküyor. Yarısı tamamlanan ancak devletin duyarsızlığıyla son dört yıldır inşaat halinde kendi kaderine terk edilen Ankara Modern Sanatlar Müzesi, başkent için belki bir çekim merkezi oluşturabilirdi. Bu koşullar belki Ankara’ya özgü bir sanatçı profili yaratmış olabilir. Buradaki güncel sanatçılar daha çok dağınık halde kol gezen militanlar gibi görünüyor. Sürekli bir gruplaşma hareketinden çok, tekil dirençleriyle göze çarpıyorlar. Ne var ki, bu tekillik ve gruplaşmama eksikliği Ankara’da yaşayan ve üreten güncel bir sanatçı için hem bir avantaj hem de bir dezavantaj olabilir. Avantajdır çünkü, bireye kendi enerjisinin sınırlarını yoklamasını hatırlatır, direncini ve sırtladığı yükü götürebileceği kadar ileri götürebilme ihtirası verir. Dezavantajdır çünkü, ortak gramerde konuşan sanatçılar bir araya gelemediklerinden ötürü, Ankara’daki güncel sanat atmosferini alevlendirecek bir tarih yaratamamıştır.” (Özgür, 2007: 104-105).

sanatçılar, ne Balkan ne de Ortadoğulu sanatçılar gibi coğrafyalarındaki yönetim sorunlarını, bu yönetimlerden duydukları rahatsızlıkları Batılı değerlere karşıtlık üzerinden temellendirilmemişlerdir ya da Diyarbakır'daki güncel sanat üretimi Batı'ya (Batı olarak Türk metropollerine ve daha Batı'ya), onun tüm değerler sistemini ta baştan kabul ederek, Kürt sorunuyla ilişkilenmiş/ilişkilendirilmiş bir şekilde girmiştir. Bu ilişkilenenin kırılma noktası ise siyasal-düşünsel yenilginin yarattığı toplumsal çöküntüdür ve çöküntü, Diyarbakır veyahut Batman'dan Batı'ya postalanacak hemen tüm çalışmalarda başat bir öge olarak yer almıştır.”

Cengiz Çekil, Kezban Arca Batıbeki, Cevdet Erek, Ekrem Yalçındağ, Hale Tenger, Bülent Şangar, Aydan Mürtezaoğlu, Kutluğ Ataman, Halil Altındere, Şükran Moral, Canan Şenol, İnci Eviner, Taner Ceylan, Ferhat Özgür, Hüseyin Alptekin, Haluk Akakçe, Hüseyin Çağlayan, Serkan Özkaya, Ahmet Öğüt, Şener Özmen, Nevin Aladağ, Banu Cennetoğlu, Burak Delier, Leyla Gediz, Seza Paker, Fuat Şahinler/Murat Şahinler, Vahit Tuna, Fikret Atay, Ramazan Bayraktaroğlu, Ömer Ali Kazma, Esra Ersen, Borga Kantürk örneklerinde görüldüğü gibi, 2000'lerde sayısı artarak, İstanbul dışında Çanakkale, Sinop, Mardin ve İzmir'de düzenlenen bienallerin, artan galerilerin, müzelerin ve sanatla ilgili diğer kurumların etkisiyle küresel dolaşıma giren ve giderek sayıları artan sanatçılar olduğunu görmekteyiz (Yasa-Yaman, 2012: 126). Bu yıllardan itibaren, yurt dışında yaşayan Türkiye kökenli yeni kuşak genç sanatçılar, İstanbul sanat ortamı ile iletişime geçmeye başlamışlardır (Altındere, 2007: 9).

Beral Madra (2007: 40) dönemin kadın sanatçılarıyla ilgili şu tespitlerde bulunmuştur:

“Onların yağmalayıp keskince irdeledikleri alanlar çok geniştir; genel olarak performanslar, fotoğraf ve videolarla erkek egemen ve babaerkin düzeni, cinsel ve ruhsal tacizi, kadın ve çocukların suç duygusunu, tecavüzü, kadın ve çocuk imgesinin medyadaki kötü kullanımını işliyorlar. Kadın sanatçılar performans sanatını benimsediler; özellikle kendi gövdelerine ilişkin performanslarla post-feminist işler üretebiliyorlar. Bu alanda en tekinsiz ve

etkili performansları Canan Şenol ve Nezaket Ekici'nin gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Son yıllarda AB sanat ortamında Nevin Aladağ, Hatice Gülyüz, Nilbar Güreş'in sergileri de dikkat çekmektedir. Kadın sanatçılar üretimlerini AB ülkelerindeki sergilere katılarak geliştiriyorlar; çünkü Türkiye'de işlerini yaygın olarak gösterebilecek ortam kısıtlı ve özellikle hedef aldıkları sorunlu kadın kitlesine ulaşamıyorlar. Gerçi, uluslararası ortamın uzman çevrelerinde de her çeşit feminist çıkış modası geçmiş olarak adlandırılıyor, ama bu, sanat pazarını ürkütmemek için olsa gerek. Ne ki, Türkiye'de ve bu bölgede kadın kimliği üstüne gitmek gerekiyor; çünkü bu kimlik erkek egemen ve babaerkin siyasetlerin ve yönetimlerin spekülasyon alanının oyun taşı olmaktan kurtulamıyor.”

2000'ler sanat ortamında artarak devam eden bir diğer olgu ise sansür olaylarının artışı olmuştur. Banu Karaca (Azizoğlu, 08.11.2014), Türkiye'deki sansür ile ilgili olarak verdiği örneklerle şu yorumu yapmaktadır:

“Türkiye'deki sansür tartışmaları genelde ifade özgürlüğünü engelleyen, baskıcı ve yekpare bir devlet yapısı üzerinden yapılıyor. Ama yakından bakıldığında durum daha karmaşık. 80 darbesine ve sonrasındaki döneme damgasını vuran yasaklayıcı girişimlerden farklı olarak, sanattaki mevcut sansür mekanizmaları sanatsal ifadelere ve onların yayılmasına ilişkin olarak gayrimeşrulaştırma, yıldırma, engelleme, hedef gösterme ve yalnızlaştırma amaçları güdüyor. Pek çok sansür vakasında bunu görmek mümkün.

Sanatçı Halil Altındere'nin yaşadıkları, tabloyu net bir biçimde önümüze koyuyor. Altındere, 2005 İstanbul Bienali'nde bir sergi hazırlamıştı. Sergideki işlerin çoğu militarizm, milliyetçilik ve Kürt hak mücadelesi gibi doğrudan politik temalarla ilgiliydi. Açılıştan bir ay sonra sergiye suç duyurusu yapıldı. Önce sergi kataloğu için toplatma kararı çıkartıldı, ardından Altındere hakkında o zamanki TCK 301'den dava açıldı. Mahkeme bir süre sonra kataloğun toplatılmasına yer olmadığına karar verdi, Altındere de yargılama sonunda beraat etti.

Hafriyat Karaköy’de gerçekleşen, ‘Allah Korkusu’ başlıklı sergi ile Kumbaracı50’de prömiyer yapması planlanan, ‘Yala ama Yutma’ adlı oyunda bunları çok net bir şekilde yaşamıştık. ‘Yala ama Yutma’nın gösterileri iptal edilirken, oyuncular tehdit almıştı. Bu süreçte polise başvurmak da ayrı bir sorun.

Sanatçı Burak Delier’in 2005 İstanbul Bienali kapsamında gerçekleşen Serbest Vuruş’ta sergilenmesi planlanan ‘Muhafız’ adlı bir fotoğraf çalışması vardı. Ancak bu çalışma sergilenemedi. Çünkü Delier, bazı meslektaşlarının, “Bu çalışma senin başına iş açacak” telkinlerinin neticesinde eserinin kaldırılmasına onay vermişti. O çalışma, sanatçının meslektaşları tarafından duvardan indirildi.”

Gerçekleşen sansür olaylarına karşı sanatçıların tepkilerini çeşitli şekillerde dile getirdiklerini de görmekteyiz. İstanbul Modern’in sanatçı Bubi Hayon’un eserini geri çevirmesi üzerine başlayan tartışmalar, müzede düzenlenen “Hayal ve Hakikat” sergisine katılan sanatçıların işlerini çektiklerini açıklamalarıyla derinleşerek yeni boyutlar kazanmıştır. 27 Aralık günü İstanbul Modern’de "Hayal ve Hakikat" sergisiyle ilgili bir söyleşi sırasında, “sansür”le ilgili sorularına cevap bulamayan bazı sanatçılar müzede sergiden işlerini çekmeye karar vermişler ve söyleşinin ardından üzerinde "Sansürü Gördük" yazılı pankartlar asmışlardır. Aynı toplantıda, İnel İnal, kâğıttan uçak biçimi verilmiş “Müze Karşıtı Bildiri”sini dağıtmış.<sup>536</sup> Bu gelişmelerin devamında Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği Hakan Akçura öncülüğünde İstanbul Modern’e karşı başlatılan imza kampanyasına cevaben bir basın açıklaması yapmıştır.<sup>537</sup>

---

<sup>536</sup> “Tarih: 27 Aralık 2011

Yer: İstanbul Modern Hayal ve Hakikat Sergi Sanatçı Konuşma salonu

İçerik: İstanbul Modern’de yardım gecesi adı altında düzenlenen kapalı devre sanat eseri satma etkinliğinde Bubi’nin Levent Çalıköğlü tarafından sözde sansüre uğratılması ile başlayan tartışmalar ve bu tartışmaların Evrim Altuğ moderatörlüğünde yapılan Mürüvvet Türkyılmaz ve Seda Hepsev’in oturumuyla eyleme dönüşmesi. İstanbul Modern’de müzeye karşı müzenin içinden bir işgal biçimi. Eski öğrencilerim, şimdi meslektaşlarım Barasinga ile tamamen bağımsız bir eylem projesi. Sanat mücadele olursa işe yarar, çoğalır ve çoğaltır. Sanat tarihi kendini müze içinden oluşturamaz.Çeperde kalanlar, merkezi eleştirebilme lüksüne sahiptir.Sanat sermayeye ne kadar uzak kalırsa, kendine o kadar yakındır.” Açıklamasıyla gerçekleşen performans ile ilgili video ve detaylar sanatçının blogunda yer almaktadır. (İnal, 2012).

<sup>537</sup> Basın açıklaması UPSD’nin “Sansürün ‘Koşullusuna da ‘Doğası Ticari Yaşama Uyanı’na da Hayır!’” Başlıklı Bildiriye Yanıtı ismini taşımaktadır (E-skop, 2011).

### 3.3. 2000 ve Sonrası Türkiye’de Video Sanatı:

1990’lı yılların genel sanat ortamındaki değişimlerin başında sanatçıların kullandıkları malzemelerin değişmesi gelmektedir. Bu durum teknolojik gelişmelerle birlikte ortaya çıkan yeniliklerin sanata dahil edilmesiyle günümüze kadar hızla devam etmiştir ve halen devam etmeyi sürdürmektedir.

90’lı yılların ortasından<sup>538</sup> itibaren Türkiye’de video teknolojisinin sanatsal üretimde kullanımı giderek artmıştır. 2000’lerden itibaren bu artış daha da hız kazanmış, üretilen video işlerinin sayısı çoğalmıştır. Bu artış video sanatının sanatsal etkinliklerde, düzenlenen sergilerde yer almasına ve görünür olmasına da yansımıştır.<sup>539</sup>

<sup>538</sup> Şinasi Güneş Batı’da 1970’lerden itibaren sanat formu olarak yaygınlaşan video sanatının Türkiye’de 1995 sonrası sanat disiplini olarak yaygınlık kazandığını belirtmiştir. Ona göre: “Güzel sanatlar eğitimi veren okullarda video sanatına yönelik bir eğitim anlayışının olmaması, Türk sanatçıların teknoloji ile olan bağlarının zayıflığı, video ve video montaj teknolojisinin çok pahalı olması da buna etken olmuş sayılabilir. Bugün halen video sanatı kültürü üzerine çıkarılan yayınlar ve video sanatı etkinlikleri neredeyse yok denecek kadar azdır. Bu bağlamda video sanatı kültürünü geliştirmeye yönelik atılımlar son derece önemlidir.

Bütün bu gelişmelere rağmen video sanatı ile sistematik bir şekilde süreklilik arz edecek kadar uğraşan sanatçılarımızın sayısı bir elin parmaklarını geçmiyor. Bir video sanatı kültürünün oluşturulması şart. Video teknolojisinin kullanımı geliştikçe video sanatı alanında üretilenlerde haliyle artacaktır. Video sanatının önü gelecekte çok açık görünüyor.”(Güneş, 2009: 42).

Fırat Arapoğlu (2009: 57) Şinasi Güneş’in “... video sanatını yönlendirecek kurumlar bulunmadığı için...” görüşüne katılmadığını, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi’nin (1997) ve Bilgi Üniversitesi Fotoğraf ve Video Bölümü’nün (2003) kurumsallaşmayı gösteren örneklerden olduğunu belirtmiştir.

Levent Çalikoğlu Nancy Atakan’ın 2004 tarihli “This is a Work of Art Seven Turkish Curators Speak about New Media” isimli videosunda Türkiye’de video sanatı ile ilgili olarak şu tespitlerde bulunmuştur: “Alman geleneğindeki gibi video art düzenini yakalayamadık. Videoyu bir kavram olarak düşünüp aygıt gözünü, temsil gücünü kendisine ait anlatmak istediği gerçekleri pek öyle kavramsal olarak masaya yatıran işlerle uğraşmadık. Böyle bir teknolojik alt yapıya da sahip değildik. 90’lar başında kamerayla iş yapmak lükstü. O tarihlerde keşif anlamında videonun sanatumıza girmesi kabaca 90’ların ortalarıdır. Yine söylediğim anlamda bir kullanım yok. Malzeme keşfi anlamında kullanılmadı. Daha çok bir kaydedici (bir olayı, durumu, akışı) gündelik hayatın içindeki bir durumu tespit eden alet olarak görüldü. Hızlı, hareketli, belgesel, dokümantasyon vardı. Belgesel derken Anadolu kilimi belgeseli değil. Sadece kaydeden bir aletin dokümanete etme gücünden bahsediyoruz. Hayatı, sokakları göstererek gösteren aracı pozisyonuna girdi. Video kamera birkaç kişinin paylaşabildiği, imece usulü ‘buyur sen de çalışma yap’ diye ikram ettiği bir araç gibi şu andaki pozisyon. Her sanatçının rahatlıkla elinde kamera olduğunu tahmin etmiyorum. Ama son zamanlarda fiyatları düşünce paylaşılabilir bir şey oldu. Bu bir alet ve bunun gerekliliği üzerinden hareket etmek, vazgeçilmez olarak onun o konsept için yerini düşünmek, bunu düşünen pek sanatçı yok açıkçası. ‘Başkası kullanıyor, ben de kullanayım’ bugün böyle bir yaklaşım var aslında. ‘Çek, ekrana yansıt ve çağdaş sanat eseri mantığında sun’ türünde bir yaklaşımın da geldiğini görüyoruz, özellikle genç sanatçılarda.” (Atakan, 2004)

<sup>539</sup> Gerek üretilen işlerin sayısal artışı gerek sergilerde görülen artış gerekse de halen daha sanatçıların üretiminin devam ettiği bir süreç olması nedeniyle ve ayrıca tezin kapsamını daha fazla genişletmemek adına bu bölümde seçilmiş sanatçılara ve işlerine yer verilecektir.



2000’li yıllarda video kameranın ucuzlaması, yaygınlaşması, bilgisayar teknolojisinin gelişip, alınabilir olması, kurgu programlarının ulaşılabilirliği ve kullanımının sadeleşmesi gibi değişimler video sanatı örneklerinin artmasında etkili olduğunu söylemek mümkündür. Değişen ve gelişen teknolojinin sanatı üzerindeki etkisi ile ilgili olarak Gülsün Karamustafa (Aktaran: Çalıköğlü, 2008: 75) şunları belirtmiştir:

“Fakat sinemayla temas ettikten ve 35 mm.’lik görüntünün tadına vardıkdan sonra geri dönüp o dönemin koşullarında analog video kameraya dokunmanın, uğraşmanın hiçbir çekiciliği yoktu benim için. 90’lardan 2000 yılına kadar tekrar hareketli görüntü ile uğraşabilmem için bu kadar zaman geçti. 2000’de kamerayı elime alabildim, neden? Çünkü dijital ortam gündeme geldi ve çok mükemmel görüntü almaya başladım. Şu anda bu durum beni gerçekten tatmin ediyor. Bu süre içerisinde video kayıt nitelikleri gelişti, çağdaş sanat alanında video ile çalışanlar çok fazlaştı.”<sup>540</sup>

<sup>540</sup> Deneysel sinema ve videonun ilk ortaya çıktıklarında devrimci, yeni ve alternatif kültürün bir parçası iken, gelinen noktada görsel sanatların küreselleşmiş ana akımının çizgisinin devamı olduğunu belirten Krassimir Terzi ev’e göre yaşadığımız dönem düşünüldüğünde, deneysel sinemanın ve video sanatının terimlerini bugünün sanatsal uygulamalarının tanımında kullanmak kolay olmamaktadır. Bunun iki temel nedeni bulunmaktadır. İlki, ‘yakınsama çağı’ kavramını kullanmaya neden olan dijital kameraların ve internetin çıkışıyla medyanın çok hızlı bir değişime uğramış olmasıdır. Diğeri ise sanatın üretilmesi ve yaygınlaştırılmasındaki koşulların değişmiş olmasıdır. Ona göre:

“Teknoloji açısından bakıldığında web 2.0 dönemi, sanatsal içerikte bir kitlesel tüketimden kitlesel üretime geçişin kültürel modelinde bir dönüm noktasına damgasını vurur. Dijital medya pazarının demokratikleşmesiyle, tüketici elektroniklerinin gücünün giderek artmasıyla ve fiyatların giderek düşmesiyle ortalama tüketici de neredeyse profesyonellerle aynı kalitede görüntü üretim araçlarıyla donanır hale geldi. 1980’lerin sonlarında deneysel sinema ve videonun dilini, müzik videosu alanında MTV estetiği üstlendiğinde YouTube gibi platformlar 2005’ten sonra medyayla uğraşmayı amatörlerin gündelik sıradanlığına terk ettiler. Öte yandan çözünürlüğün giderek yükselmesinin yarattığı baskı ve dijital video fiyatlarının düşüklüğü sonucu, şerit film ana akım sinemada bile kullanımdan kalktı. DSLR fotoğraf makinelerinde üretilen son nesil de aynı aygıtla hem fotoğraf hem video, hem belgesel film hem sinema filmi çekme olanağıyla bu karmaşayı tamamladı.

Kültür değiş tokuşu model alınarak bakıldığında çağdaş sanat, küreselleşme ve neoliberal ekonomi koşullarında giderek daha fazla bir kitle iletişim aracı karakteri kazanarak moda ve tasarım dünyasıyla pazar uygulamaları alanında rekor sonuçlarla rekabet edebilmekte. Bu koşullar altında underground ana akım muhalefeti geçerliliğini yitirdi. 1990’ların sonundan bu yana video tamamen sanayileştirilerek sanat pazarıyla bütünleştirildi ve bunun nerelere vardığını Matthew Barney’in 35 mm ile çektiği izlenme rekoru kıran dizisi “Cremaster”da görüyoruz. Dizi, pek çok video sanatçısında gözlenen bir eğilime örnek. Sinema dünyasına gelince; eğlence endüstrisi olarak gösterdiği gelişimle deneysel filmi görsel sanatlar alanına sıkıştırdı. Gelecekte bu türün ürünlerini ancak müzelerde ve film arşivlerinde bulabileceğiz. Bütün bu değişkenler, hem sinemayla video arasındaki sınırın çözülmesini (örneğin Harun Farocki, Omer Fast); hem de videoyla çağdaş denemelerin tek bir etiket altında tanımlanmasını zorlaştırıyor.” (Terziev, ty.).

Burada Krassimir Terziev’in yapmış olduğu tespitte geçen “yakınsama” çağı ve “web 2.0” döneminin

Teknolojik gelişmeler görüntü kaydetme aygıtlarını ve kullanım şekillerini<sup>541</sup> değiştirmesiyle sanatsal üretimi etkilemesinin yanı sıra değişen ekran teknolojisiyle de sanatsal ifade olanaklarını değiştirmiştir. Televizyon ekranlarının yanında bilgisayarlar, cep telefonları, navigasyon cihazları gibi elektronik cihazların gündelik yaşantımıza girmesi ile birlikte, onlara ait farklı işlev ve özellikleri olan ekranlar (Altunay, 2012: 13) sanatçıların üretimlerinde ve sergilemelerinde kullanılır hale gelmiştir. Buna projeksiyon sistemindeki gelişmeleri de eklediğimizde sanatçıların

---

ne olduğunun belirtilmesi gerek dünyada gerekse Türkiye’de video sanatının gelişimi ve dönüşümü ile dijital sanat ve medya sanatının anlaşılması için önemlidir. Yakınsama ile belirtilmek istenen, farklı teknolojilerin bir araya gelip, bütünleşmesi (örneğin: Cep telefonlarından video izleyebilme, televizyon izleyebilme, video çekebilme vb.) ve geleneksel kitle iletişim araçlarının bütünleşmesi ve izleyicilerin de katılımına açık hale gelmesi (örneğin: Online gazeteler.) olarak özetlenebilir (Çağlar, t.y.); (Arpaç, 2010).

Web 2.0’ın anlaşılması için öncelikle “web” kavramına bakmak gerekmektedir. Nijat Özön (2000: 769) “web” kavramının tanımını şu şekilde vermiştir: “Bilgisayar kullanıcılarının internet aracılığıyla ulaşım yararlanabildiği bilgi kaynaklarını bulduran dünya çapındaki ağa verilen isimdir.”

Web teknolojisinde gelen son nokta olarak karşımıza Web 2.0 çıkmaktadır. Web 2.0 kavramını, 2004’de Dale Dougherty literatüre kazandırmış ve Tim O’Reilly tarafından da O’Reilly Media konferansında kullanılmıştır. Web 2.0, Web 1.0 teknolojilerinin uzantısı olup, kullanıcı beklentilerini göz önünde bulduran bir yapıya sahiptir. Web 2.0, yaratıcılığı, iletişimi, güvenli bilgi paylaşımını, birlikte çalışılabilirliği ve fonksiyonelliği sağlayan bir yapıdır. Bu kavram, sosyal ağlar (örneğin Facebook), video paylaşım siteleri, wikiler, bloglar gibi web tabanlı hizmetlerin ve web kültürünün gelişimini ifade etmektedir (Uçak ve Çakmak, t.y.). Çiğdem Aytekin ise şunları söylemektedir: “Yeni nesil internet akımı olarak da ifade edilebilecek Web 2.0 dönemi ile birlikte birçok alanda baş döndüren bir hızda küresel değişimler yaşanmaktadır. Eskiden statik yapıda olan web sayfalarının, artık kullanıcı tarafından yaratılan dinamik sayfalar haline geldiği ve bu anlamda bir evrim geçirerek demokratikleştiği söylenebilir. Geleneksel kitle iletişim ortamlarında sınırlı olan kullanıcı, yeni medya adını alan dönüşüm sayesinde ‘içerik tüketen’den ‘içerik yaratan’ konumuna geçmiştir. Bu dönüşümle birlikte yapılan sosyal ağ ortamı geniş kitlelerin işbirliğini ve birlikte üretimini mümkün kılmış ve böylece isteyen herkesin bu yeni ortamda yer alabildiği bir ağ toplumu şekillenmeye başlamıştır.

Facebook, Twitter, LiveJournal, LinkedIn, MySpace, Delicious, FriendFeed, Hi5, Slasdot, Digg, Reddit, StumbleUpon, Friendster, Tagged, Ning, Xanga ve Bebo uygulamaları sosyal ağlara örnek olarak verilebilecek uygulamalardan bazılarıdır. Sosyal ağların en önemli özelliği ise kullanıcılarına etkileşimli bir ortam sunmalarıdır.” (Aytekin, 2012: 102).

<sup>541</sup> Örneğin cep telefonlarının görüntü kaydetme özelliği kazanmasıyla birlikte nasıl bir değişim yaşandığını (özellikle son yıllarda yaşanan protesto gösterileri ve aktivist hareketler üzerinde) Rabih Mroué kendisi ile yapıla röportajda şu şekilde dile getirmiştir (Öğünç, 06.04.2014):

“Evet, akıllı telefonların, kaydetme imkânının yaygınlaşması kesinlikle algımızı ve üretimimizi doğrudan etkiliyor. Bugün sinema da o amatör videoların estetiğinden etkileniyor. İkinci yanını anlatırken yine neden sadece videolarla, fotoğraflarla devrim yapılamayacağına dönmek istiyorum. Örneğin başta, Tunus’ta, Mısır’da, Yemen’de bu videolar hakikaten çok insanı harekete geçirdi. Zayıf otoriteler, rejimler bundan etkilendi de. Fakat şunu unutmamız gerekiyor: Hükümetler, diktatörler, rejimler çok hızlı öğrenir. Örneğin Suriye’de daha ikinci yılda Facebook, Twitter, akıllı telefon nedir, halkta etkisi nedir çözülmüştü. Türkiye’de de biraz böyle bir durum var. Üçüncü temel meselemizse bütün dünyada toplumsal hareketlerin bir alternatifle ortaya çıkmıyor oluşu. Tamam bu rejimi devireceğiz ama alternatif ne?”

Gezi Direnişi’nde örneklerini gördüğümüz bu durum ile ilgili olarak şu tespiti yapıldığını görmekteyiz: “Geleneksel medya savaşı interneti ve ağ görselliğini televizyon, internet, cep telefonu, dijital kameraları kullanıyor ve savaş alanına çeviriyor: dijital kameralar gibi kişisel medya savaşın zalimliğini doğrudan oturma odamıza getiriyor, tarihte ilk kez internetteki indirme hızında ve herhangi bir hükümetin kontrolünün dışında. Ne bu ağ görselliği, ne de teknolojik evrim durdurulabilir. Mutlak şeffaflık hepimiz için kaçınılmaz bir kader. Video telefon dönemi mahremiyeti ciddi bir şekilde sarsıyor, yanında devlet sırları dahil birçok gizlilikle beraber.” (Pasquinelli, 2014).

sergi mekânlarını dönüştürme ve yerleştirmeleri ile izleyiciyi etkileme, işe dahil etme ve anlam çoğaltma olanaklarının arttığını söylememiz mümkündür.

Teknolojinin değişmesinin, yaygınlaşmasının ve ulaşılabilir olmasının yanı sıra güncel sanat ortamında görülen değişimler, küreselleşen sanat ortamı ile kurulan bağlantılar, yeni networklerin oluşması, bienallerin, sergilerin, galerilerin, müzelerin artması, sanat-sermaye ilişkisi, alternatif sanat mekânlarının, kolektiflerin, inisiyatiflerin yaygınlaşması, sanatçıların politik söylem geliştirme ve eleştirel dil kurma çabaları gibi unsurların video sanatının dili, üretimi ve sergilenmesi üzerinde etkileri olmuştur. Fırat Arapoğlu'na (2012: 233-234) göre:

“Uluslararası İstanbul Bienali, Çanakkale Bienali, SİNOPALE, Antakya Bienali ve Mardin Bienali gibi uluslararası etkinlikler Türkiye’de videonun sunulabildiği diğer etkinlikler olarak tespit edilebilmektedir. Bu etkinlikler vasıtasıyla hem belirli bir dönem video sanatına iz bırakan isimler görülebilmekte hem de Dainele Pezzi, Işıl Eğrikavuk, Tayfun Serttaş, Fiona Marron, Sean Lynch, Sarah Pierce, Ferhat Özgür, Bea MacMahon ve Rhona Byrne gibi aktüel olarak iş üreten sanatçıların çalışmalarına şahit olunabilmektedir.

Öte yandan kendi örgütlenmeleriyle bir sorunsal etrafında bir araya gelen sanatçıların kolektif bir biçimde oluşturdukları etkinlikler de videonun bir sunum mecrası bulduğu oluşumlar arasındadır. Bu yıl içerisinde DEPO’da gerçekleştirilen Türkiye İnsan Hakları Vakfı’nın öncülüğündeki Ateşin Düştüğü Yer Sergisi, birçok ismin bir araya gelerek aktüel politika noktasında konulara temas ettikleri bir sunumu üstlenmiştir. Öte yandan Rafet Arslan ve Alper İnce küratörlüğünde Sürrealist Eylem Türkiye’nin ‘Yıkım 2011’ projesi, yine bu minvalde video işlerinin görünür olduğu major etkinliklerden birisi olarak tarihte yerini almıştır.”<sup>542</sup>

---

<sup>542</sup> Mürteza Fidan ve T. Melih Görgün’ün küratörlüğünde 05.11-26.12.2008 tarihlerinde gerçekleştirilen “Anbivalans Video” sergisi, Küratörlüğünü Gülsün Erbil ve Şinasi Güneş’in üstlendiği “‘Takıntı’ (Obsession Uluslararası Audio-Video Art Festivali)” (2006), ilki 2009’da gerçekleştirilen “Kurye Uluslararası Video Festivali”, Videoist’in düzenlediği “Kamunun İki Gölgesi: Ekran ve Uzam”, Funda Oruç ve Uğur Karagül’ün küratörlüğünü yaptığı “Tornavideo Video Art Etkinliği”, Ege Berensel ve Andreas Treske’nin küratörlüğünü üstlendikleri 21. Ankara Uluslararası

2000'ler sanat ortamında çoğalan ve çeşitlenen video sanatı örneklerinin verilmesinin yanı sıra "Medya Sanatı" alanında görülen gelişmelere paralel olarak değişim sürecinin yaşandığı yıllar olarak görülmektedir. "Yeni Medya" alanında üretimin yapılmaya başlandığını da görmekteyiz.<sup>543</sup>

1990'larda video ile işler üreten sanatçıların bazıları 2000'lerde de video üretimlerini sürdürmüşlerdir. Ayrıca birçok sanatçının (Özellikle genç sanatçıların) da bu yıllarda videoyu kullanarak işler üretmeye başladıkları görülmüştür. Videoyu sanatının asıl malzemesi yaparak merkeze alan video sanatçılarının yanı sıra videoyu sanatsal üretiminde sürekli kullanmayıp gerekli gördüğünde bir anlatım aracı olarak (diğer sanatsal malzemelerin sağlamadığı olanakları nedeniyle)<sup>544</sup> kullanan sanatçılar da bulunmaktadır.<sup>545</sup> 2000'lerde videoyu kullanan sanatçılardan bazıları:

---

Film Festivali içerisinde düzenlenen "Video: Bellek Mekan", sanat ve teknolojiyi biraya getiren Amber Festivali gibi sergiler de örnek olarak verilebilir.

<sup>543</sup> Ekmel Ertan "Medya Sanatı"nın Türkiye'deki gelişimini şu şekilde açıklamıştır:

"Medya sanatının Türkiye'deki geçmişine baktığımızda çok gerilere gidemiyoruz. Ben bu tarihin medya sanatına dair farkındalığın ve ilginin, internetin Türkiye'ye girmesiyle hareketlendiği ve aynı sürecin devamı olarak akademiye görsel iletişim tasarımı bölümlerinin açılmasıyla kurumlaşmaya başladığı 90'ların ikinci yarısına kadar geri götürülebileceğini düşünüyorum. Ondan öncesinde, döneminin bilgisayar teknolojilerini kullanarak görseller üreten, işlerinin yanı sıra, perspektifi ve kendisini ilişkilendirdiği Amerika ve Avrupa'daki entelektüeller ve sanatçılar dolayısıyla işaret ettiği aralık bakımından Teoman Madra'yı ve 1950'lerden başlayarak deneysel çalışmaları ile Türkiye'de elektronik müziğin ilk isimlerinden olan İlhan Mimaroglu'nu ve Bülent Arel'i alanda çalışan ilk sanatçılar olarak anabiliriz. Her ne kadar bu sanatçılar da kariyerlerini, bugün medya sanatı olarak adlandırdığımız aralıkta devam ettirmemişlerse de Türkiye'de alanı fark eden ilk isimlerdir. Teoman Madra fotoğraf ve görsel alanda bilgisayar kullanarak işler üretmeye devam etmiş, Mimaroglu ve Arel ise kariyerlerine Amerika'da devam ederek elektronik müziğin öncüleri arasında yerlerini almışlardır. 90'lara kadar bu alanda çalışan başka bir sanatçı ismiyle karşılaşmıyoruz. Paris'te yaşayan, video sanatçısı olarak uluslararası bilinirliğe sahip olan Nil Yalter, 90'ların ikinci yarısında, medyumunu kendi sanatsal ifadesi için araçsallaştıran multimedya uygulamaları yapıyor, Yalter bugün de bilgisayarı üretiminde kullanan bir video, performans sanatçısı olarak kariyerine devam ediyor.

Türkiye'de kariyerini medya alanında yapan sanatçılar ilk ürünlerini 2000'lerde vermeye başlayan genç bir kuşak. Dünyada 60'larda avangart sanatçıların işleriyle, teknolojiyi anlamaya çalışan ve sorgulayan sergilerle başlayan, 80'lerden itibaren bilgisayar teknolojilerinin gelişimine paralel yaygınlaşarak bir sanatsal ifade alanı olarak olgunlaşan medya sanatı 2000'lerden itibaren, aşağı yukarı 20-30 yıllık bir gecikme ile Türkiye'nin gündemine girdi."(Ertan, 2014).

<sup>544</sup> Fulya Erdemci Nancy Atakan'ın 2004 tarihli "This is a Work of Art Seven Turkish Curators Speak about New Media" isimli videosunda şunları söylemiştir: "Görsel sanatlar dediğimizde görsel format çok büyük bir önem taşıyor. Yani nasıl söylediği, bunu nasıl gösterdiği çok çok büyük önem taşıyor. Burada tabii iki şey var biri video ile teknik bilgi. Bunu bilmeyebilirsiniz, bu o kadar şart değil, bir başkası da kamerayı tutabilir sizin yerinize. Bence önemli olan görsel bir terbiyeden geçmiş olmak. Siz heykeltıraş da ressam da olabilirsiniz ya da fotoğraf da çekiyor olabilirsiniz. Bütün bunlar zaten görselliğin farklı uçlarını araştırın durumlar. Eğer sizin fotoğraf değil de hareketli bir görüntüye ihtiyacınız varsa o zaman video kullanırsınız. Ama o videodaki her bir kareyi aslında bir tablo olarak düşünebiliriz, bir desen, bir fotoğraf karesi olarak düşünebiliriz. O anlamda ne kadarı gerçekleşiyor gerçekleşmiyor bunu sorabiliriz. Ben bir tehlike görüyorum. 'Home video' diye bir olgu var. Herkesin evinde artık bir tane küçük kamera var. Bunlarla çekilenlerin ne kadarı bir sanatsal ifade ne kadarı sadece gündelik yaşamı bize gösteriyor, bunlar sorgulanacak şeyler. Bugün çağdaş sanat için herkes

Ozan Adam, Haluk Akakçe, Recep Akar, Hakan Akçura, Fatma Akıncı, Ali Aksakal, Gülçin Aksoy, Nevin Aladağ, Can Altay, Halil Altındere, Melih Apa, Selda Asal, Volkan Aslan, Fikret Atay, Nancy Atakan, Kutluğ Ataman, Roxy Hareket Atölyesi, Vahap Avşar, Gülsen Bal, Kezban Arca Batıbeki, Bengisu Bayrak, Ege Berensel, Selim Birsnel, Beyza Boyacıoğlu, Muammer Bozkurt, Osman Bozkurt, Ece Burgaz, Xurban\_Collective, Hüseyin Çağlayan, Aslı Çavuşoğlu, Ergin Çavuşoğlu, Elif Çelebi, Burak Delier, A. Mahmut Demirel, Şehnaz Demirel, Uygur Demoğlu, Barış Doğrusöz, Işıl Eğrikavuk, Nezaket Ekici, Köken Ergun, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Cem Gencer, T. Melih Görgün, Nurullah Görhan, Genco Gülan, Hatice Güleriyüz, Şinasi Güneş, Nilbar Güreş, Arife Güzelyıldız, Simge Hough, Berat Işık, İnel İnal, Oktay İnce, Devrim Kadirbeyoğlu, Cemile Kaptan, Bengü Karaduman, Gülsün Karamustafa, Ö. Ali Kazma, Servet Koçyiğit, Serhat Köksal, Levent Kunt, Cüneyt Kurt, Seher Kurt, Sefer Memişoğlu, Aydan Murtazaoğlu, Ersan Ocak, A. İbrahim Öcal, Ahmet Öğüt, Mehmet Öğüt, Yasemin Özcan, Erkan Özgen, Ferhat Özgür, Ethem Özgüven, Serkan Özkaya, Şener Özmen, Ebru Özseçen, Seza Paker, Zeyno Pekünlü, Neriman Polat, Video Dream Project (Nurdan Özçin- Erkin Pepek), Çağrı Saray, F. Kamil Satıcı, Erinç Seymen, Özlem Sulak, Alper Şen, Canan Şenol, Volkan Şenozan, Mukadder Şimşek, Özlem Şimşek, Candaş Şişman, Hale Tenger, Deniz Üster, Burcu Yağcıoğlu, Mehmet Yılmaz, Serdar Yılmaz.

---

‘bunu ben de yaparım’ diyor. Onun böyle bir tarafı var. Var olanla, sokakla ilişkiye geçiyor, kendi tekniğini saklayabiliyor. Yani çok hassas bir teknik göstermiştir ama sonuçta video fotoğraf gibi algılanır. Böyle düşündüğümüzde bunun ne kadarı sanatsal ne kadarı belgesel aslında bir problem. Türkiye’de mesela bu konuda nasıl bir eğitim veriliyor. Daha yeni Görsel İletişim Bölümleri açıldı. Bir iki yıldır var onlar. Belgesel olarak bile baksanız bu görsel bir iletişimdir. Kameranın aldığı her şey iletişim malzemesidir. Ama dili doğru mudur? Doğru iletişimiyor mu? Ya da bir haber dili mi sanat dili mi kullanıyor? Bütün bunlar aslında videonun geldiği bir nokta var, bence bunlar tartışılıyor ve tartışılmak zorunda da. Çünkü biz neye video diyoruz? Her kurgu sanat mıdır? Her görsel kurgu sanat mıdır? Söylediği sözün de tabii ki çok önemi var. Kavramsal olarak bize ne getiriyor bunun da çok önemi var. Ama bugün hakikaten öyle bir problematik bir noktaya geldi video. Eline kamera alan herkes bir görüntülü mesaj üretebiliyor. Bu mesajı nasıl değerlendireceğiz? Hangi kriterlerle değerlendireceğiz? Yani söylemine göre mi? Görsel formata göre mi değerlendireceğiz? Bence ikisinin de bir dengede olması gerekiyor.” (Atakan, 2004).

<sup>545</sup> Fırat Arapoğlu’na (2012: 234-235) göre: “Bugün gelinen noktada, video ve elektronik sanat, oluşum ve gelişimini tamamlamış ve kurumsallaşmıştır ve bu devam etmektedir. Elektronik araçlar ve video ekipmanları sanatçılara yeni sanatsal formlar geliştirme olanağı vermişlerdir. Fakat günümüzde sanatçıların bazıları için video, gerçekten ifade açısından gerekli bir kullanımdan ziyade, fiziksel olarak olması gerekiyormuş gibi görünmektedir. Bugün içerik açısından yetersiz, ama teknik açıdan detaylı çalışmalara da rastlanılmaktadır. Diğer bir deyişle bu tip üretimler ‘iletişim’ kurmaktan ziyade güncel durmak istiyorlar gibi görünmektedir ki; bu da onları seyirlik malzemeye, yani dekorasyona götürmektedir. Sanatçıların teknolojiyi bir ortamlararasılık yaratma yolunda kullanmak yerine, ilişiksiz bir biçimde yücelmeleri sorunludur.”

Hakan Akçura<sup>546</sup> kendisini ressam, şair, video, performans sanatçısı ve tasarımcı olarak tanımlamaktadır.<sup>547</sup> Sanatçının ürettiği bazı videoları şu şekilde sıralayabiliriz: En diskussion om svensk kultur och arbetslöshet i kursen yrkessvenska med praktik / A discussion about Swedish culture and unemployment in the course vocational Swedish with practice (2008), “Bak, ne güzel denizkabukları!” / “Look, what beautiful seashells (2008), Gerçekler Bilinsin Yeter / It is enough that the truth comes out (2008), Sazak'ın dikenleri / Thistles of Sazak (2010), Kürtçe dersi 1 / Kurdish lesson 1 (2010), Kürtçe dersi 2 / Kurdish lesson 2 (2010), Kürtçe dersi 3 / Kurdish lesson 3 (2011), Pax rhetorica (2011), Phuket: Two sides of the islands (2011).

Fırat Arapoğlu, Erdem Kosova, Mahmut Koyuncu (2011: 44) 10 Mart- 22 Nisan 2011 tarihleri arasında Türkiye İnsan Hakları Vakfı'nın yirminci yılı dolayısıyla Depo'da gerçekleştirilen Ateşin Düştüğü Yer Sergisine/Projesine dair metinden hareketle oluşturdukları “Ateşin Düştüğü Yer Üzerinden Acıya Göz Katmak” yazısında sanatçının “Kürtçe Dersi 1” ve “Kürtçe Dersi 2” videoları ile ilgili olarak şu cümlelere yer verilmiştir:

“Kürt sorunu neredeyse iki yüz yıllık bir tarihsel arka plana sahipken, bugünkü seyrini hâlâ şiddet referanslı politikaların gölgesine sıkıştırılmış

<sup>546</sup> 1962 yılında doğdu. 2005'te İsveç-Stockholm'e yerleşti; halen orada yaşıyor. 1991'den bu yana şiirden resme, performanstan videoya birçok değişik sanat disiplini çerçevesinde üretimlerini sürdürüyor. 1995'te 4. İstanbul Bienali'ne katıldı. Daha sonra İstanbul ve Stockholm'de dört kişisel sergi açtı, onlarca karma sergide eserleriyle yer aldı. 2008 yılında 'Open Flux' sanatçı manifestosunu yayınladı. Son yıllarda 'gerilla sanatı' diye tanımladığı, gündelik siyasal gelişmelere müdahale eden görsel tasarımlarıyla; yaşantısından, göçmen, muhalif ve belgeci kimliğinden güç alan performansları ve video çalışmalarıyla sanat gündeminde yer alıyor. <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/vid/hak/trindex.htm/05.01.2015>

<sup>547</sup> Hakan Akçura kendisi ile ilgili şunları belirtmektedir: "Ben bir open flux sanatçısıyım. Kaygı ve sorumlulukla yaratmaktan geri duramayan günümüz sanatçılarının sahip olmaları gerektiğine inandığım şu nitelikler, benim yaratımımın da hedefidir: 'Zamanın ruhu'na (zeitgeist) bir kez daha tanıklık etmek yani giderek daha boka batan bu yerkürede daha muhalif ve radikal olmak. Yaratımlarının mülkiyet sorunlarından daha çok, yaygın dolaşım ve paylaşımını önemsemek. Bağımsız olmak. Yol gösterici, zihin açıcı, sorunlara yeni tanımlar önerebilen bir sanatçı olmanın yanı sıra, her türlü etkileşim ve iletişime açık, gerektiğinde oyun kurucu olmayı becerebilen bir sanatçı da olabilmek. Elitizm batağına da popülizme de düşmeyen bir cesareti, özgünlüğü ve niteliği var etmeye, ötesi hep korumaya çalışmak." Ayrıca: "Zaten benim merakım olan, ilgilim olan, konusu bir biçimde benim günlük yaşantımın içerisinde bana dokunan her şeyi sanata dönüştürüyorum. Seçkin bir sanatçı değilim. Tam tersine her insanın içerisinde eğer kışkırtılırsa, kendileri kışkırtmayı becerirlerse ya da güveni biriktirirlerse ortaya çıkabilecek bir yaratım potansiyeli olduğuna inanıyorum. Benim sanatımla kurdukları diyalog ya da kendilerine yönelik attıkları her adım, kendiliğinden bu yaratımı çağırabilir; hep gördüm bunu..." <http://open-flux.blogspot.com.tr/p/about-hakkında.html/05.01.2015>

biçimde sürdürüyor. Tek dil, tek vatan, tek millet, tek bayrak söyleminin egemen kılınmak istendiği siyasal zeminde, anadilde eğitim meselesi sorunun haklarla ilgili perdesini kaplayarak halen güncel politikaların ana konusu olmayı sürdürüyor. Kürtçe'nin resmî (anayasal) güvence altına alınması ve temel eğitim dili haline getirilmesi yönündeki bütün istekler yine halen tek'çi yaklaşımın penceresinden tehdit olarak algılanmaya devam ediyor. Ortada halen Kürtçe ve onun akıbetine ortaklık eden diğer dillerin kamusal ve resmî alanda değil de sadece özel alanda konuşma dili olarak kalmasını telkin eden bir yaklaşım olduğu aşikâr. Bu çatışmanın altındaki politik vurguyu çekip aldığımızda ve olayı salt dil üzerinden değerlendirdiğimizde bile, eğitimi yasak olan bir dilin nasıl yok olup gittiğini, sergi sırasında yaşanan çeviri meselesinde de yaşamış olduk. Sergi için hazırlanan basın duyurusu ve katalog metinlerinin diğer dillere (Ermenice, Kürtçe, Süryanice, Çerkezce, Arapça gibi bu coğrafya orijinli diller) çevirisi söz konusu olduğunda çeviriyi üstlenebilecek insanların azlığına ve çevirilerde birbiriyle çelişik anlamların çıktığına şahit olduk. Bu kısa tecrübe, şu soruyu gün yüzüne çıkarmıştı: Anadolu'daki kadim diller otantik/kültürel/müzelik bir çerçeve içinde mi tutulacak, yoksa kendilere hayatın her alanında etkin, yaşayan ve asla yok olmayan bir gelecek şansı tanınacak mı?

Bu soruya sergi dahilinde farklı açılardan yaklaşan sanatçılar, problemin tartışma düzeyindeki önemine işaret ediyor. Resmî ağızların dilinden meseleyi tersyüz eden Hakan Akçura, büyük emek isteyen çalışmasında sesleri kesip birleştirerek Başbakan R.Tayyip Erdoğan ve Genelkurmay eski başkanı İlker Başbuğ'a kendi seslerinden Kürtçe sloganlar attırmaktadır. Başbakan Erdoğan anadilin önemine dair bir cümle kurarken, İlker Başbuğ da "Şehitler Ölmez" demektedir. Sanatçı Akçura, "Kürtçe Dersi 1" ve "Kürtçe Dersi 2" adlı videolarında hangi dilde olursa olsun bütün kutsallıkların birbirine eşit ve benzer duygulardan beslendiğini yönetici elitlere kendi seslerinden hatırlatıyor."

Fatma Akıncı 2003 yılında "Zılgıt" isimli videosunu gerçekleştirmiştir. Resim bölümünü bitirdikten sonra öğretmenlik yapmayı seçen Akıncı bu videosu ile

İstanbul'a ilk kez adım atmış ve bu videonun gösterildiği “Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm” sergisi (10 Temmuz-16 Ağustos 2003) sanatçının ilk etkinliği olmuştur (Altuğ, 12.07.2003). Şener Özmen (2007: 55) video ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“Fatma Akıncı, güncel sanatla buluşmasını, yaşadığı kent Batman’a karşı zılgıt çekerek kutluyor. Genç kızı, Batman’ın yüksek tepelerinden birinin üstünde çömelmiş bir vaziyette izliyoruz. Yüzü kente dönük, kenti izliyor, her devinimi kolluyor, kentle arasındaki hesaplaşma için en uygun anı bekliyor; kadraj ve atmosfer veyahut vazgeçilmez estetik sıkıntı, video kliplerdeki görüntü işleyişine öykünerek sağlanıyor; genç kızın şarkısına başlamasını beklerken, o aniden yerinden fırlayıp zılgıt çekiyor. Biçim ve anlam olarak siyasallaşmış bir zılgıtın azarlayıcı bir etkisi var. Zılgıt, gözdağı veriyor ve korkutmaya çalışıyor veyahut tersi istikamette, alıkışıyor, zılgıt çekerek arınıyor.”

Fatma Akıncı çalışmasıyla ilgili şunları söylemiştir:

"Batman'daki kadın intiharlarını düşündüğüm zaman hep buna tepki vermek üzere bir şeyler yapmayı istiyordum. Aklıma, Cumartesi Anneleri'nin, düğünlerde kadınların çektiği zılgıtlar geldi.

Zılgıt bugün, kadının toplum içinde çıkarabileceği tek ses haline dönüşmüş. Belki konuşmaya izni yok ama zılgıtı rahatça çekebiliyor.

Çalışmamda kadın şehre bakıyor. Şehir değişiyor. Ama Doğu'da şehrin değişmesi daha da zor oluyor. Çünkü erkeklerin bakış açısı daha farklı. 'Kadın zayıftır, direniş gösteremez anlayışı' söz konusu orada.

Yapıttaki kadının yenileceği düşünülürken, birden ayağa kalkıyor ve zılgıt çekiyor. Mücadeleye devam edeceğim diyor." (Aktaran: Altuğ, 2003).

Ali Aksakal “Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm” sergisinde (10 Temmuz-16 Ağustos 2003) ilk videosunu gösteren sanatçılardan biri olmuştur. Sanatçının



“Oyun” isimli videosu ile ilgili olarak Şener Özmen (2007: 53-54) şunları söylemiştir:

“ Genç katılımcının Mehter Marşı eşliğinde hızlı çekimde başlattığı uzun, ancak sıkıcı olmayan çivi çakma sahnelerinden sonra, çivilerin bir Türkiye Haritası’na, oradan, çocukluğumuzun vazgeçilmez oyununa; bir düğme veyahut metal para aracılığıyla üzerinde karşılıklı futbol müsabakaları yaptığımız bir platforma dönüşmesi; Oyun üzerine birbiriyle bağlantılı birkaç farklı okuma yapabileceğimizi gösteriyor; ilki, çalışmanın Diyarbakır’da üretilmiş olması, ikincisi, labirent bir platform üzerinde oynanması, girift yapısı ve sınırlarının apaçıklığı, çivinin sözlükteki ikincil anlamında kullanılması; gizlice bildirme, ihbar, gammazlama, daha ileride; dimdik ve ayaküstü bir durumda bekleyen, çivilenmiş oyuncularla yürütülmesi, hareketsizlik, ayrılamama durumu ve hiçbir davranışta bulunmama ruh hali, apati (duygusuzluk) sarmalında, Türkiye’nin içinde oynanan türlü oyunlara, siyasal çalkantılara, darbe retoriğine ve derin devlete göndermesi, Mehter Marşı’nın aidiyetleri, kipleri, etnisite, darbe, güç, ırk, soy-sop, iktidarla örülü müzikalitesi, ikinci oyuncunun yakın plan elleri, oyunu başlatan ve yürüten iki el, bunlar; Ali Aksakal’ın sorunsallaşma haritasında, Oyun’u, kötü olan kazansın şiarıyla, kimin kazanıp, kimin kaybedeceği bilinmeyen bir ortama sürüklerken...”

Gülçin Aksoy’un bu yıllarda ürettiği videolardan bazıları: “İsimsiz” (2001), “İsimsiz” (2002), “Ankara Rüzgarı” (2002), “Cıyk” (2002), “Akıp Gider” (2004), “Allah Aşkına” (2005), “Kredi Aldım” (2007), “Burma Bilezik” (2007), “Masa Üzerinde Koltuk Hatası” (2010).

Sanatçı 2006 yılında etiket, fotoğraf, video, çizim gibi malzemelerden oluşan “S,M,L,X,XL,XXL” isimli enstalasyonu gerçekleştirmiştir. Sanatçının iktidar, sermaye gündelik olan temalarının yer aldığı bu çalışması ile ilgili şunları belirtmiştir:

“Projenin başlığı, Small, Medium, Large, Xlarge, XXlarge gibi bilinen bir kodlamadan alınmıştır. Bu kodlama tüm dünyada geçerliliği olan ve insana dair her tür fiziksel ebadı betimleyen bir kodlamadır. Projede ele alınan kodlama, gündelik yaşam içerisinde olabilecek her türlü yaşamsal boyut için (fiziksel ve içsel) bir gösterge olarak seçilmiştir. Birincil ihtiyaçların karşılandığı ve kendine ait bir yaşam dili olan pazar yerinden seçilen, müdahale edilmiş göstergeler arasında bir video çalışması yer almaktadır. Videoda alt yazı şeklinde geçen bir metin izlenmektedir. Metin, güncel olarak yaşananın üzerine konuşan bir masal gibidir. Güncel üzerine ahkam kesen ama onunla hiç de alakası olmayan gerçek haberlerden alınmış notlardan oluşan devletin sesi olarak konumlanmıştır. Video metni:

Ekonomide 2006, özellikle yabancı yatırımcının Türkiye’ye ilgisinin arttığı bir yıl oldu. Aralık başı itibarıyla Türkiye’ye doğrudan yabancı sermaye girişi, tarihi rekor kırarak 17.5 milyar doları buldu. Ancak işsizlik ve cari açık konusu bu yılda tartışılmalı konuların başında yer aldı. Partiler üstü bir komisyon tarafından aylar süren bir çalışma sonunda hazırlanan rapor adeta ‘akıl yolu birdir’ özdeyişinden hareketle, Ankara’nın başından beri savunduğu bazı fikirler öneriyor. Anayasa Mahkememiz ‘Memurun canı candır, işçinin ki patlıcandır’ diye yorumlanabilecek bir karar verdi. Bakan A, işsizlik rakamlarının iyi incelenmesi gerektiğini belirterek, tarım dışı alanlarda bir milyon istihdam ürettiklerini bildirdi. Türkiye’nin fakirlik profilini 2003 yılında çıkardıklarını hatırlatan A, ‘Türkiye insanların açlıktan öldüğü bir ülke değil’ dedi.”(Aksoy, 2008).

Nevin Aladağ’ın<sup>548</sup> 2000’lerde ürettiği işlerinden bazıları: “Family Tezcan” (2001), “Halka Açık Plaj” (2002), “Lowrider Bellydance” (2004), “Voice Over”

---

<sup>548</sup> Rampaİstanbul’un internet sayfasında sanatçı ile ilgili şu bilgiler verilmiştir: “Nevin Aladağ (Van, 1972) Münih Güzel Sanatlar Fakültesi’nde heykel eğitimi aldı. 2002 yılında Künstlerhaus Bethanien misafir sanatçı programı için Berlin’e taşındı. Sanatçının yerleştirme, video ve performansları birçok uluslararası müze ve bienalde gösterilmiştir. Bunların arasında Kunsthalle Basel (2014-15); Art Space Pythagorion, Samos (2014); Istanbul Modern (2014); Sharjah Bienali (2013); Museum of Contemporary Art Tokyo (MOT) (2011); Haus der Kunst Münih (2011); The Hayward Gallery, Londra (2010); XIV Biennale Internazionale di Scultura, Carrara (2010); 11.Uluslararası İstanbul Bienali (2009); Al-Mamal Vakfi, Kudüs (2009); OPEN ev+a, Limerick (2009); 8.Taipei Bienali

(2006), “Raise the Roof” (2007), “Ralli” (2010), “Sımr Örneklemesi” (2011), “Hayat Arkadaşı” (2011), “Top View” (2012), “Session” (2013).

Sanatçı 11. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilenen “Şehir Sesi I, II, III” (2009) isimli çalışması ile ilgili sanatçı söylemiştir:

“ŞEHİR SESİ I, II ve III (CITY LANGUAGE I, II, III) üçlemesi İstanbul üzerine deneysel bir ses çalışması. Kentin kendine ait ve otantik sesini yaratmak için, rüzgâr, deniz, mimari, kuşlar ve her yaştan ve farklı insanların anonim elleri gibi kent unsurlarını kullanan bir çalışma. Üç video birbirine göndermeli ama aynı zamanda birbirinden bağımsızlar. Tek başlarına da var olabilirler ama grup içinde daha geniş bir yelpazeyi gösteriyorlar.” (Tüzünoğlu, 2010: 72).

Nina Möntmann (2011: 184-186) ise şunları belirtmiştir:

“Teknenin arkasına bağlanmış bir tef Boğazın dalgaları üzerinde yüzüyor, rüzgâr bir otomobilin açık penceresinden dışarı tutulan flütten sesler çıkarıyor, ritim takozları yosun bağlamış romantik basamaklardan aşağı yuvarlanırken bir ses kargaşası yaratıyor ve kumrular huzursuz hareketlerle bir bağlamanın tellerini gagalıyor. Fatih Akın ‘İstanbul Hatırası: The Sound of İstanbul’ adlı filminde İstanbul’un farklı müzik sahnelerinde dolaşır ve birbirinden farklı müzikal üslubu ve yerel icracıyı tanıtırken, Aladağ 2009 tarihli ‘ŞEHİR SESİ I’ adlı çalışmasında İstanbul’un kendi tınısına kulak kabarttı; bu esnada yem ararken bir sazlı çalgının tellerini çekiştirerek tesadüfi sesler üreten kumrular gibi komik anlara kentin birçok yerinde tanık oldu. Kentin doğal güçlerinin çaldığı enstrümanlar, İstanbul’un mizahi ve

---

(2008).Nevin Aladağ Berlin’de yaşıyor ve çalışıyor.” [http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/nevin-aladag/#works\\_in\\_exhibition\\_3758/11.01.2015](http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/nevin-aladag/#works_in_exhibition_3758/11.01.2015).

Cumhuriyet gazetesinde sanatçıyla ilgili şu bilgiye yer verilmiştir: “Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde heykel eğitimi alan Aladağ’ın işleri performanstan videoya, fotoğraftan heykel, obje ve mekana özel yerleştirmelere uzanan geniş bir yelpazeye yayılır. Aladağ işlerinde popüler kültürel kodlar üzerinden ilerler ve kültürel ve sosyal kimlik üzerine yoğunlaşır. Aladağ işlerinde ele aldığı toplumsal kodların nasıl kullanıldıkları ve yorumlandıklarıyla ilgilenirken aynı zamanda birebir bu toplumsal kod ve işaretleri işinin parçası haline getirir. Aladağ’ın işlerinde belirli bir gruba ait olmaktan uzaklaşan kültürel ve soysal kodlar daha geniş bir görsel söyleme sahip imajlar ve düşünceler olarak karşımıza çıkar.” (Nevin Aladağ Sergisi Rampa’da, 19.04.2012).

şiiresel kent portresini çizerken, yine aynı yıl hazırladığı ‘ŞEHİR SESİ II’ çalışması bir otomobilin dikiz aynasından geçip giden bina cepheleri ve yayaları, İstanbul’un çeşitli semtlerindeki gündelik yaşamları anlatır. İmgeler, dikiz aynasına yapıştırılmış şarkı sözleriyle çağrışımsal bir düzende ilerler. Kentin Müslüman nüfusunun yoğunlukta olduğu semtlerinden Fatih’teki imgelere ‘I am not Christian, I am not a Jew’ (‘Ne Hıristiyanım ne de Musevi’) yazısı eşlik eder. Levent’teki bankacılık merkezi çevresinde ‘Did I say something true?’ (‘Doğru bir şey mi söyledim?’), kentin kargaşasının göbeğinde ‘Don’t let me know that we are invisible’ (‘Görünmez olduğumuzu bana söyleme sakın’) ya da Boğaziçi Köprüsü üzerinden Avrupa tarafından Anadolu’ya geçerken ‘Cause I am caught between yes and no’ (‘Zira Evet ile Hayır arasında kaldım’) yazıları görülür. Son bölüm olan ‘ŞEHİR SESİ III’te (yine 2009) her biri farklı bir ritme uygun olarak alkışlayan erkek, kadın ve çocuk elleri görülür. Bir süre sonra ritim neredeyse ayırt edilemez hale gelir ve bu çok sesli, nüfus edici imgelerin taşıdığı sesler kargaşası bir kez daha heterojen bir bütüne dönüşür. Ellerin bireyselliği, alkış seslerinin gürültülü korosunda kaybolur bir kez daha.”

2000’li yıllarda Can Altay’ın<sup>549</sup> ürettiği çalışmalardan bazıları: “The Minibar Projections” (2003), “‘We’re Papermen’, he said” (2003), “Normalization Parts 1 and 2 . Haluk Akakçe, Can Altay, Yetkin Başarır, Cevdet Erek, Leyla Gediz, Hatice Güleriyüz, Gülsün Karamustafa, Bülent Şangar, Seçil Yersel, Neriman Polat, Osman Bozkurt, Köken Ergun, Esra Ersen, Erkan Özgen, Şener Özmen, Oğuzhan Genç, Aslı Kalınoğlu, Kutlu Gürelli, Sinem Kurultay ile birlikte” (2005), “Aping Me, Aping You” (2007), “A Damaged Plane” (2007), “Forecasting a Broken Past” (2008), “PARK: bir ihtimal / PARK: a possibility, Nils Norman, Ceren Oykut, Sinek Sekiz, ve Park Collective’in işleri ile birlikte” (2010), “The Church Street Partners' Gazete”

<sup>549</sup> Can Altay’ın biyografisi: “1980 yılında İzmir’de doğdu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin Resim bölümünden mezun olduktan sonra aynı üniversitede yüksek lisans ve sanatta yeterlilik programlarını bitirdi. İkinci yüksek lisansını Barcelona Üniversitesi’nde ‘Sanatsal Üretim ve Araştırma’ programında tamamladı. Halen İstanbul Kültür Üniversitesi’nde öğretim görevlisi olarak çalışıyor. Çalışmalarında genellikle bireylere toplum tarafından atfedilmiş kimliklerin kırılma yapısını inceliyor ve bu verili kimliklerin etrafına örülmüş anlamları abesleştirmek amacıyla bu alandaki sembolleri yeniden düzenliyor.”  
<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/cal/trindex.htm/12.01.2015>.

(2010), “COHAB: An Assembly of Spare Parts” (2011) Can Altay sanatsal çalışmaları ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“Projelerim genelde kentsel yaşama dair bazı gözlemlediğim örnekler veya şehirde yer alan bir takım olaylar ve geliştirdiğim çalışmalar... Bunu yaparken de aslında benim temel kaygılarım hep: 1) Gündelik hayat ve şehir üzerine fikir yürütmek, 2) Bazı mekânsal okumalar geliştirmeye çalışmak ve 3) Genel olarak kavramsal bir çerçeveden bahsedecek olursak, öngörülemeyen yeni anlamlandırma; yani var olan bir şeyin, bir amaç için planlanmış veya tasarlanmış veya sunulmuş bir durumun, kullanımla veya gündelik hayat pratikleriyle tekrar tekrar yeniden anlamlandırılması ve bu anlamların sürekli kayarak başka şeylere işaret etmesi.” (Çalıkoğlu, 2005: 46).

Sanatçı 2003 yılında ürettiği “Kâğıt Toplayıcılar” videosuyla ilgili olarak da şunları belirtmiştir:

“Yine 2003 yılı Eylül ayında 8. İstanbul Bienal’inde sergilenen bir proje yaptım. Bu, sayıları İstanbul’da da inanılmaz olan, ve çöpleri, meskenleri ve iş yerlerinin dışkılarını kurcalayarak yeniden işe yarayacak parçaları, başta kâğıt, teneke, plastik gibi parçaları ayrıştırarak geri dönüşüm fabrikalarına satıp para kazanan kâğıtçılar ya da çöp karıştırıcılar üzerine bir işti. Minibar’dan en büyük farkı, birebir içinde olmadığım veya kendi sesim olmayan, ama gözlemlediğim bir olguya, bir oluşuma dair bir iş yapıyor olmamdı. Bunun da altını çizmeye çalıştım; bir görsel malzeme gibi değil, kendi kişisel gündelik tecrübelerimle onlarla yaşadığım yüzleşmeler, diyalog çabalarımın sık sık geri tepmesi veya bütün bu mesafenin inşası ve mesafenin korunması veya mesafenin delinmeye çalışılması gibi şeyler üzerinde duruyordum, ama esas beni enterese eden şey kâğıtçıların yine sistemle kurdukları ilişkiydi. Bence yine ciddi bir sınır noktasındalar. Şöyle ki belediyelerin veya resmî çöp toplama sistemlerinin işleyişine tamamen aykırı bir şekilde çalışıyorlar ve zaten kabul görmüyorlar –bu durum şu anda değişiyor- ama bir yandan sisteme çok aykırı varoluşları varmış gibi

gözüküyor. Kaldırımları pisletiyorlar, çöp arabaları gelmeden çöpleri eşeliyorlar gibi söylemler var. Ama öte yandan hem ekolojik, hem de ekonomik olarak aslında karşıt çalışıyorlarmış gibi gözüktükleri sisteme büyük bir katkıları var. Geri dönüşüm oranını çok yükseltiyorlar, yani ciddi anlamda bir işlevleri var aslında. Fakat, bir yandan da şehirde sanki bambaşka bir katman gibiler; yani kimseyi görmüyorlar, kimse onları görmüyor, bütün şehir alanını, mekânları bambaşka bir şekilde kullanıyorlar.” (Çalıkoğlu, 2005: 53).

2000’lerde Halil Altındere’nin ürettiği videolardan bazıları: “Tokat” (2001), “Ne Bakıyon?” (2002), “Uzun Vedalaşmalardan Hoşlanmam!” (2002), “Miss Turkey” (2005), “Dengbejler” (2007).

2013 yılında Halil Altındere “Wonderland” isimli işi üretmiştir. Türkiye’de ilk kez 13. İstanbul Bıanel’inde gösterilen çalışmayla ilgili olarak Elif Key (12.04.2014) şunları söylemiştir:

“Video, fantastik bir film gibi başlıyor. Ortada bütün ihtişamı ve kral tacıyla oturan Fuat Ergin, kaybedilmesi muhtemel alanları sayıyor. İçlerinde Sulukule var, Gezi Parkı var. Liste Balat, Okmeydanı, Tarlabası diye sürüyor. Tahribad-ı İsyân grubunun da derdi İstanbul’un betonlaşma, soylulaşma ve temizlenme serüveni. Grubun web sitesinde “Biz kimiz” bölümü adeta isyanımın sesini dinle bak ne diyor köşesi: ‘Defterleri nefretle, mutlulukla, savaşla, barışla, iyiyle, kötüyle dolmuştu. Ve yıkılan Sulukule’ nin sesi olmaya kararlıydılar. İnsanlar nesillerdir yaşadıkları evlerinden atılmıştı. Evlerinden atılan insanlarla birlikte kültür de dağılmaya başlamıştı. Tahribad-ı İsyân işte o zaman gerçekten işe başlamıştı. Artık daha iğneleyici sözler yazmaya başladılar. Bu sisteme isyan etmeye başladılar.’ Halil Altındere’nin videosu; evlerinden atılan, mahalle ve sokaklarından olan, arkadaşlarını kaybeden, kültürleri dağılan, kentsel dönüşümle hayalleri yıkılan insanları anlatıyor.”<sup>550</sup>

<sup>550</sup> Ayrıca Elif Key (12.04.2014) şunları belirtmektedir: “MoMa PS1’deki serginin küratörü Klaus Biesenbach, Bıenal zamanında İstanbul’dayken Halil Altındere’ye bu teklifi götürmüş ve el sıkışılınca

Nazlı Pektaş (22.09.2013: 17) bu çalışmayla ilgili olarak şunları aktarmıştır:

“Bu videoda, yıkılan Sulukule'nin ilk hiphop'çuları, Tahribad-ı İsyân grubunu ve Hip Hop-Rap sanatçısı Fuat Ergin'in performanslarını, Altındere'nin seçtiği Sulukule ve İstanbul görüntüleri ve kurguları eşliğinde izliyoruz. Bu video, bir klip değil, herhangi bir belgesel de değil. Köklerini bu mahallede saklayan, yıkımlar başladığında daha çocuk olan gençlerin yazdığı sözlere çekilmiş bir film.

Bu filmde, Hip Hop'un ritmi, Sulukulelilerin içinden geçtiği zamanın ritmiyle birleşerek Altındere'nin gösterdiği zemine sorular fırlatıyor. Altındere'nin üretimlerinin içinden geçen mizah ve hep hatırlattığı samimiyet, bu işinde izleyeni darp ederek yakalıyor. Yıkım sonrası mahalleliye Taşoluk'ta gösterilen yeni evler, yüksek aidatlar, bir türlü çözülemeyen altyapı sorunları ve nerdeyse tamamının Sulukule'ye geri dönüşüyle devam eden süreç içinde yaşananlar...

Ait oldukları kültür gereği yaşamın kıyısına değil, kendine tutunan bu insanlar, İstanbul'un dönüşüm isyanı hakkında ciddi sözler sarf eder. Halil Altındere de bu gerçekliği, onların içinden çıkanlarla, onların diliyle resimler. Sözler ve yaşananlar o mahalleden isyana dönüşür. Sanatçı da bu isyanı Gezi Direnişi'nden çok önce, şubat ayında filme alır. Müzikle ve dansla kendini çoğaltan bu kültürün keskin sözleri belki de taşınan umudun, boğazı düğümleyen şiddetinde gizlidir. Bir yere ait olmak, kimliği belirler. Sulukuleliler de oraya aittir.

---

adeta Sulukule New York'a gelmiş. Altındere, bu eserinin bu kadar farklı yerlerde ilk defa bu kadar yoğun ilgi gördüğünü söylüyor. Altındere'ye göre, kentsel dönüşümü, ağlayan çocuk, evi başına yıkılan kişinin feryadı şeklinde değil, bu çocuklar gibi her şeye rağmen cool olan ve başını dik tutan bir direnme stratejisi içerisinde göstermek gerek! Videoya bakanlar TOKİ kelimesiyle ilk defa karşılaşsalar da ellerindeki kâğıtta, '2009 yılında gerçekleşen Sulukule'nin yani 600 yıllık eski İstanbul Roman bölgesinin yıkımı, devlet ve ticari otoriteler tarafından tanımlanmış bir şiddet eylemi olarak nitelendirilebilir. Diğer taraftan, Sulukule halkı, bu otorite figürlerine şiddet içeren bir direnişte bulunmamışlardır' yazıyor. Ama herkesin dönüşümü kendine! Burada da kitapçılar kapanıyor terlikçi oluyor, bir başka şahane tiyatro kapanıyor orası gelinlikçi oluyor, dolayısıyla herkes klasik bir 21. yüzyıl hastalığıymış gibi başkasının kusurunu ballandıra ballandıra konuşurken, kendi ayıbını örtmeyi şahane biliyor. Tüm bu egosal sanatsal durumlar Halil Altındere'nin Harikalar Diyarı'nın ne kadar sarsıcı, dünyanın merhametsizliğini 8 dakikada özetleyen bir iş olduğunu gölgelemiyor.”

Onların sözleriyle yazmak gerekirse; ‘Benimle oyna, benim muhabbetime kulak ver. Her bir derdi biliyon madem, sorduklarıma cevap ver’ tümcesi, sürekli zikredilen eşit yaşam koşullarına sahip olma hayali içinde, kepeçelerin girdiği gün, çocuk olanların sorusudur. Oluşan kaosun içinde yaşananları anlamlandırma çabasıdır. Mahallesinin yoksulluğunun, TOKİ ile cilalanmaya çalışıldığını fark ettiklerinde, artık birer genç olan bu çocukların modern tahribat karşısında aldığı samimi ve yürekli bir tavidir.”

“Cam Ev” (2001), “Ben, Kendim” (2001), “Umudu Onarmak” (2004)<sup>551</sup> çalışmalarını üreten, Apartman Projesi’nin<sup>552</sup> kurucusu olan Selda Asal’ın 2008 tarihli kolektif video projesi “hey dünya, duy sesimi, ben yaşıyorum!” ile ilgili olarak Evrim Altuğ (2008) şunları söylemiştir:

“Selda Asal’ın Türkiye’den farklı etnik kökenlere dahil olan ve yaşları 16 ile 18 arasında değişen gençlerle 2008 yılı Kasım ayında Türkiye’nin Diyarbakır ilinde ürettiği 8 dakika 48 saniyelik son kolektif video projesi Hey Dünya, duy sesimi, Ben yaşıyorum!, sanatçının yapıt üretim sürecindeki bireysel ifade hakkını, geleceğin nesline devrederek dil, ses ve kültür üçgeni ortasına empatik bir yaklaşımla yerleştiriyor.

Asal, çoğulcu, Demokrat ve gayri ticari kaygılı 'toplum için' sanat üretimi anlayışında, kadınlık içgüdüsünü hemen her işinde militanlığa kaçmayan bir duyarlık, zanaatkârane bir kurgusal yaklaşım ve şefkatle dışavurmayı bilen bir sanatçı. Yapıtları ilk bakışta birbirinden bağımsız görünse de, aslen

<sup>551</sup> 2004’ten itibaren çalışmaya başladığı “Ölmek Zor”, “Beni Gör” gibi filmlerden oluşan bir serinin dosya adı olan “Umudu Onarmak” ile ilgili olarak sanatçı şunları söylemiştir: “Umudu Onarmak’, yaşamın ve bireyin çelişkiliği gerçekliğini, psikanalitik derinlikli video düzenlemeler aracılığı ile sorguluyor.” [http://www.seldaasal.com/projects.asp?PROJE\\_ID=69/25.01.2015](http://www.seldaasal.com/projects.asp?PROJE_ID=69/25.01.2015).

<sup>552</sup> Apartman Projesi kendisini şu şekilde tanımlamaktadır: “1999 yılında İstanbul’da kurulan Apartman Projesi, uluslararası sanatçılara solo çalışmaların yanında, kolektif projelerle disiplinler arası işbirliği imkânı sunar. Yol deneyimi ve araştırmaya dayalı mobil workshoplara, performatif ve deneysel çalışma modellerine alan açan bir proje mekânıdır. İstanbul’daki mekanında 2011’e kadar etkinlik göstermesinin yanı sıra, Güney Kafkasya, İran ve Balkan bölgelerinde mobil workshoplar ve sergiler düzenlemiştir. 1 Eylül 2012 den itibaren projelerine Berlin’de de sürdürmeğe başlayan Apartman Projesi, farklı komünal yaşam ve kolektif üretim modelleri öneren, süreç odaklı, misafir sanatçı programı ve sergi projelerinin yanı sıra bulunduğu bölge olan Neukölln’de kolektif ortamlar oluşturarak, karşılıklı ilişkisellik , işbirliği ve farklı üretim olanaklarını öne çıkartmayı hedefler.” <http://berlin.apartmentproject.org/abou/25.01.2015>.



birbirine insanlığın nazik akıl ve vicdan taşlarıyla, sosyolojik sorunlar üzerinden sımsıkı temelleniyor.

Selda Asal, Hey Dünya, duy sesimi, ben yaşıyorum! adlı video projesinde, şiir, müzik, performans ve görsel estetik gibi farklı disiplinleri kendi içinde harmanlayarak, yapıtın 'özgürlük' ekseninde önemli bir adım daha atıyor. Müzisyen Serdar Ateşer'in de 'house/techno' müzik türündeki özgün akustik tasarımıyla destek verdiği Hey Dünya, duy sesimi, ben yaşıyorum!, Diyarbakır'da yaşayan Sezer Kılıç, Uğur Acil, Amed Aydın, Eren Kaya ve Erhan Çermik isimli gençlerin yazdıkları sözler üzerinden, Ateşer'in müzikal düzenlemesini, sayısı 10'un üzerindeki gencin katılımı eşliğinde gözler önüne seriyor.

Yapıt, samimiliği nedeniyle, özellikle son 10 yılda internetin Demokrasi, direniş kültürü ve ifade özgürlüğüne yeni bir yorum getirdiği küresel veri meclisinde, genç, gerçek ve akustik bir varoluş manifestosunu andırıyor. İşlerini sınırlar ötesinde, gezgin ve analitik bir yaklaşımla oluşturan Selda Asal, 'yapıt'ın tıpkı doğum yeri olduğu gibi, 'tüketilirken' yeniden üretileceği alanların da 'sivil', özerk ve menfaat dışı olmasına özen gösteren, işlerini sergileyeceği alanları mümkün olduğunca 'doğum' yerlerinde yeniden sunarak ciddi bir sınav veren bir sanatçı. Bu yönüyle karmaşa ve bölgedeki sosyal adaletsizliğin yerel ve küresel nedenlerine derin göndermeler yapan Hey Dünya, duy sesimi, ben yaşıyorum! videosunun, Türkiye'nin en büyük Kürt kenti İstanbul ile, Kürt nüfusun ağırlıkta olduğu Diyarbakır'da sergilenmesi, yine anlamlı.”

Fikret Atay<sup>553</sup>, 2000'lerde “Dansın Asileri” (2002), “Bang Bang” (2003), “Tinica” (2004), “Good Year” (2006), “Bahar Humması” (2006), “Teorisyenler”

---

<sup>553</sup> Sanatçının biyografisi ile ilgili Pilot Galerî'nin internet sayfasında şu bilgiler verilmiştir: “Fikret Atay 1976 yılında Batman'da doğdu. Dicle Üniversitesi'nde güzel sanatlar eğitimi gördü. 2010'da Viktor Pinchuk Vakfı tarafından iki yılda bir verilen Future Generation Art Prize'a aday gösterildi. PİLOT (İstanbul, 2014), Viafarini Docva (Milano, 2010), Bonner Kunstverein (Almanya, 2008), Site Gallery (İngiltere, 2007), UCLA Hammer Museum (Los Angeles, 2006), FRAC Ile-de-France-Le Plateau (Paris, 2006), Maison de l'Architecture (Paris, 2005) ve Museo de Arte Contemporáneo di León (İspanya, 2005) gibi mekanlarda kişisel sergileri oldu. Yurtiçi ve yurtdışında, İstanbul Modern, New Museum ve Tate Modern gibi çağdaş sanat müze ve kurumlarında birçok grup sergiye katıldı.

(2008), “Batman Batman’a Karşı” (2009), “Gooaalll” (2009), “Running Stones” (2011) işlerini üretmiştir.

“Onlu yaşlarında bir erkek çocuğun önce çöpi sanata dönüştürüp sonra da yaptıklarına tekmeyi savurduğu Tinica’nın konusu, sanatın hayatı değiştirme gücü. Video, anonim kahramanımızı, plastik bir boya kovasıyla işi bitmiş bir ayçiçek yağı tenekesini tepetaklak edip bir çift eski bez ayakkabının üzerinde dengede tutmaya çalışır, sonra da etraflarında başka yamuk yumuk tenekelerden ve paslanmış konteynır kapaklarından oluşan düzgün bir yarım çember yapmaya çalışırken gösteren bir yakın plan çekimle başlıyor, iki litrelik markasız bir meşrubat şişesinden bir yudum içtikten sonra, tenekelerden birinin üstüne oturuyor, eline iki kısa alüminyum çubuk alıyor, çubukları zarif bir şekilde çevirip, bir rock yıldızıymışçasına ritim tutmaya başlıyor. Hız ve zarafetle çalışıyor, etkileyici bir isabet, denetim ve zekâyla tenekeden bir solo çıkarıyor. Yamuk yumuk tenekeler dans ediyor. Eğreti bagetler senkoplu bir bulanıklığın içinde coşkuyla gözden kayboluyorlar. Oğlanın elleri deli gibi sallanıyor. Anın içinde kaybolan çocuğun yüzünde bir vecd hali var. Kamera geri çekiliyor ve izleyicilerin sahneyi görmelerini sağlıyor: sol tarafta Batman’ın şehir kalabalığının, sağ taraftaysa sıra sıra yeşil tepelerin görüldüğü bir dağ başı. İkisi de göz kamaştırıcı bir günbatımının kızılığına bulanmış. Oğlan başlarkenki keyfiliğiyle çalmayı bırakıyor, ayağa kalkıp öyle duruyor. Sonra tenekeleri sarp yamaca doğru tekmeliyor, pisliğin içine yuvarlanıyorlar. Performansının böyle hüznü bir şekilde sonlanması hayal kırıklığı ve üzüntü yaratıyor. Sanatın sonuçları uçucu ve kırılabilir olabilir, ama bu sadece mevcudiyetlerini daha da önemli ve uğruna mücadele edilmeye değer kılar.” (Pagel, t.y.).

Şener Özem ise bu çalışma ile ilgili olarak şu yorumu yapmıştır:

---

Son dönem katıldığı grup sergileri arasında “Lines Made by Walking”, Haifa Museum of Art, İsrail (2011), “Future Generation Art Prize@Venice”, Palazzo Papadopoli, Venedik (2011) ve “Starter, Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonundan İşler”, ARTER, İstanbul (2010) bulunuyor. Atay’ın eserleri 10.Lyon Bienali (2009), İskenderiye Bienali (2009), 10. ve 8.İstanbul Bienalleri (2007, 2003) ile Sidney Bienali (2006) kapsamında gösterildi. Fikret Atay Batman’da yaşıyor ve çalışıyor.” <http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/14/07.02.2015>.

“Tinica ise, yenilgi ve yıpranmayla gelen özsel bozulmanın (orijinden uzaklaşma, kendi gerçekliğiyle uyuşmayan yaşam ve gösteri biçimlerine öykünme, taklit ve deformasyon) yansımalarını taşır. Tepedeki bateristin, bu doku uyuşmazlığına dair söyleyecekleri ise, sınırlıdır.” (Özmen, 2007: 143).

Nancy Atakan’ın<sup>554</sup> 2000’lerde ürettiği çalışmalardan bazıları: “Taxi Driver's News” (2001), “Yok / No More” (2002), “Terminatör” (2003), “Thinking Garbage / Düşün Çöp” (2005), “I am not who you say I am” (2009), “Sahte Gerçeklik / Fake Reality” (2011).

Sanatçının 2008 tarihli “Downpour” işi ile ilgili olarak F. Kamil Satıcı (2009) şu yorumu yapmıştır:

“Nancy Atakan yine Videoist2010 gösterimlerinde karşımıza çıkan “Down Pour” çalışmasında İstanbul’un üzerine yağın dilsel karmaşayı yansıtarak öncelikle anadilinden yabancılaşan bir birey olarak sanatçıyı ve şehir ile olan anlamsal ilişkisini sorguluyor. Şehrin üzerindeki kara bulut dramatik yapının öğelerinden birinin bozularak başka bir karaya yağışının resmidir. Bu anlamda metnin görüntüye dönüşürkenki gösteren gösterilen ilişkisi tıpkı bir reklam filminde olduğu gibi verilmiş ve şehrin muzdarip kimliğini temsilen bir karşı propaganda anlatımı geliştirilmiş olur.”

Kutluğ Ataman’ın bu yıllarda ürettiği işlerden bazıları: “Ruhumu Asla” (2001), “Veronica Read’in 4 Mevsimi” (2002), “99 İsim” (2002), “On İki” (2004), “Küba” (2004), “Türk Lokumu” (2007), “fff” (2009), “Mezapotamya Dramaturjileri” (2008-2014).

<sup>554</sup> Sanatçının biyografisi ile ilgili şu bilgiler verilmiştir: “1969 yılından beri İstanbul’da yaşıyor. Doktorasını Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde tamamladı. 2006 yılında Kanada’daki The Banff Center adlı sanat merkezinin ‘Residence’ programına katıldı. 2008 yılında Volkan Aslan ile beraber bağımsız sanat mekanı ‘5533’ü kurdu. 2003 yılında Rotterdam’da ‘Between the Waterfronts’, 2009 yılında Berlin’de ‘Kunstraum Kreuzberg/Bethanien-Off Space İstanbul’, Akademie der Künste’de ‘İstanbul Next Wave’, 2011’de Kiel-Almanya’da ‘Public Ideas’ ve Hamburg’da ‘Floating Volumes’ gibi birçok sergi açtı, 2005 yılında da Selanik’teki ‘Cosmopolis 1.Balkan Bienali’ne katıldı. İstanbul Modern müzesinde açılan “Hayal ve Hakikat: Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar” sergisinde işleri sergilendi. Çalışmaları Pi Artworks tarafından temsil edilen sanatçının çok sayıda video işi bulunuyor. İşlerinde dijital baskı ve neon teknikler kullanıyor, dil ve imgenin arasındaki ilişkiyi irdeleyerek toplumsal cinsiyet ve toplumsal psikoloji konularına yer açıyor.” <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/nat/trindex.htm/10.02.15>.

Cem Erciyes (25.10.2004) sanatçının “Küba” işi ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“Merter'de 1960'larda kurulmuş bir gecekondu mahallesinin adını taşıyor bu iş. Küba Mahallesi her zaman sistemin ahlakına, siyasetine, iktisadına aykırı bir yaşamın odağı olmuş. Kendinden olmayanı da bırakın içine almayı, mahalleye dahi sokmamış.

Kutluğ Ataman ve Yalan Dünya ekibi buradakilerin güvenini kazandıktan sonra tek tek 40 kişiye kendi hikâyelerini anlattırmış. Carnegie Müzesi'nde açılan, Carnegie International'daki 38 sanatçıya ait 400 iş arasında en geniş salona yayılan, en dikkat çekici iş de 'Küba' olmuş. Eskicilerden toplanmış birbirinden farklı televizyon ekranları ve karşısına konan yine her biri başka sandalyelerle adeta Küba mahallesindeki oturma odalarına giriyorsunuz. Ya da aralarında gezip bizzat mahalleye konuk oluyorsunuz.

Değerlerimize ters düşen, korktuğumuz her tür durumla yüzleştiğimiz bu karşılaşma istesek de istemesek de orta sınıf kimliğimizi eritmeye başlıyor. Kutluğ Ataman, kent yaşamındaki ötekileştirme, sınıflara ayırma refleksinin artık küresel alanda uygulandığını söylüyor ve bu bakımdan da 'Küba'nın tüm dünyayı ilgilendiren bir etkisi olduğunu vurguluyor. Nitekim Küba Mahallesi, bir yıl boyunca Amerika, Avrupa, Avustralya'ya uğrayıp dünyayı turlayacak ve bu arada hiç susmayacak. Her sergi bir öncekinin bittiği gün başlayacak.”

Ergin Çavuşoğlu'nun<sup>555</sup> bu yıllarda ürettiği videolardan bazıları: “Poised in the Infinite Ocean” (2004), “Downward Straits” (2004), “Point of Departure”

---

<sup>555</sup> Ergin Çavuşoğlu “1968 yılında Bulgaristan'da dünyaya geldi. 1980'lerin başında Sofya'daki Ulusal Sanat Akademisi'nde öğrenim gördü. İstanbul'daki Marmara Üniversitesi ve Londra'daki Goldsmith Üniversitesi'nden yüksek lisans diploması aldı ve İngiltere'de Portsmouth Üniversitesi'nde doktorasını yaptı. Halen Londra'da yaşıyor ve çalışıyor. Uygulamalı çalışmalarının esasını yerle, yer dışılıkla, eşik durumlarla ve kültürel yaratının koşullarıyla hesaplaşan ve film, video, ses enstalasyonları, heykel ve desenin de içinde yer aldığı çeşitli medyalarla uyguladığı kavramlar oluşturuyor. 2003 yılında 50. Venedik Bienali'nde Türkiye'yi temsil etti, 8. İstanbul Bienali'ne, British Art Show 6'ya ve 3. Berlin Bienali'ne katıldı. İngiltere'de 2004'de Beck's Futures Ödülü'ne ve 2010'da Artes Mundi ödülüne aday gösterildi. Kişisel sergilerinden bazıları şunlardır: The Pavilion Downtown, Birleşik Arap Emirlikleri-Dubai; Ludwig Uluslararası Sanat Forumu, Aachen-Almanya;

(2006), “Voyage of no Return” (2009), “Backbench” (2010), “Silent Systems” (2011).

Sanatçının 2011 tarihli “Desire Lines (Duende) videosu ile ilgili olarak küratörlüğünü Mario Codognato ve Sylvia Kouvali’nin üstlendiği “Yedi Yeni İş” (17 Eylül-11 Aralık 2011), Borusan Contemporary, İstanbul) sergisi kataloğunda şu yoruma yer verilmiştir:

“‘Desire Lines’ (Duende), birleşen geçmiş ve gelecek fikirlerini, tarih ile kader, mantık ile mantıksızlık karşısında yorumlandığında ortaya çıkan uyumsuzluk ve ayrışmayı inceler. Kavramsal çerçeve, sözel ve görsel ya da edebi ve resimsel alanda genel biçimde konumlandırılır ve geleceğin spekülâtif anlatımının arkeolojik kazılarda bulunan objelerin bilimsel analiziyle yan yana konması düşüncesine dayalıdır.

İki falcı kazı alanında bulunan bir takım objeleri kullanarak geleneksel bir fal seansı gerçekleştirirken ikinci segmentte profesyonel bir arkeolog aynı parçaları bir araya getirmekte kullanılan bilimsel yöntemleri anlatır. İki araştırma yöntemi desire lines (çıkış ve varış noktaları arasındaki en kısa rotayı belirten çizgiler ve arkeolojik kazı alanları tarafından izler bırakan araziler) içeren manzaraların yan yana konmasıyla üçüncü segmentte birleştirilir. Bu olay sıralamasıyla Ergin Çavuşoğlu, falcı ve arkeologun bir seri moral ve felsefi masal yaratmaya çalışır.” (Yedi Yeni İş, 17 Eylül-11 Aralık 2011).

Yazarlık ve sanatsal üretimi birlikte yürüten 1982 İstanbul doğumlu Aslı Çavuşoğlu’nun 2011 tarihli “Değişik Yanlara Göre küçük Moskova” çalışması ile ilgili olarak küratörlüğünü Mario Codognato ve Sylvia Kouvali’nin üstlendiği “Yedi Yeni İş” (17 Eylül-11 Aralık 2011), Borusan Contemporary, İstanbul) sergisi kataloğunda şu bilgilere yer verilmiştir:

---

Galeri John Hansard, Southampton-İngiltere; PEER, Londra; Dundee Contemporary Arts (DCA), Dundee-İngiltere.” <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/bul/eca/trindex.htm/15.02.2015>.

“1979 yılının Ekim ayında Fikri Sönmez, Türkiye’nin kıyı kesiminde yer alan Ordu ilinin Fatsa ilçesindeki yerel seçimi bağımsız olarak kazanır. Bu zaferi takiben Fatsa’nın sorunlarının bölge halkınca tartışılabileceği ve çözülebileceği ‘halk komiteleri’ oluşturarak katılımcı demokrasi fikrini başlatır. 11 Temmuz 1980’de ‘Nokta Operasyonu’ adı verilen askeri operasyonun ilçede kendini göstermesi, Fikri Sönmez ve binlerce destekçisini tutuklanması ve 50 genç insanın ilçe yakınındaki dağlık bölgede ölmesiyle bu katılımcı demokrasi sadece 8,5 ay sürer. Bu askeri operasyondan sonra, katılımcı demokrasi destekçileriyle herhangi bir ilişkisi bulunanlar Türkiye’deki daha büyük şehirlere ve yurt dışına göç etmeye zorlanır ve bu durum, 1980’de 12 Eylül darbesiyle MGK tarafından doruğa tırmandırılır.

Değişik Yanlara Göre Küçük Moskova’da Aslı Çavuşoğlu, Fikri Sönmez zamanında Fatsa’da anlam ifade eden polis arabaları, muhbir maskeleri ve yasaklanmış kitaplar gibi nesnelere ve lokasyonlardan yararlanarak çağrışım yöntemi aracılığıyla ortak hafızaları tazeler. Bu nesnelere ve yerlerin bugünkü Fatsa’yla diyalogu bulunmamakla birlikte film, geçmiş ve günümüz arasındaki çarpık iletişimi absürd bir dille ele alır. Sahneler, meydana gelen şiddetin kalıntılarının çağdaş kültürde hala ısrarla varlığını sürdürdüğü Fatsa’da günlük yaşamın tekinsizliğini ima eder. Türkiye tarihinin sanatçının gözünde olayları yeniden yazan ve örtbas eden görüntüsü, filmde kakafonik katmanlar halinde vurgulanır.” (Yedi Yeni İş, 17 Eylül-11 Aralık 2011).

Işıl Eğrikavuk’un<sup>556</sup> bu yıllarda ürettiği videolardan bazıları: “Infamous Library” (2006), “The Interview” (2008), “Olağan dışı mahalle turu” (2010), “Anı Müzesi” (2010).

---

<sup>556</sup> Işıl Eğrikavuk, “Boğaziçi Üniversitesi’nin Batı Dilleri ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. The School of The Art Institute of Chicago’da görsel sanatlar yüksek lisansı yaptı. 2008’den beri İstanbul’da yaşıyor. Boğaziçi, Sabancı ve Bilgi Üniversitelerinde çağdaş sanat ve medya alanlarında ders verdi. Halen Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde öğretim görevlisi olarak çalışıyor, Hürriyet Daily News gazetesinde editörlük yapıyor. Videolarında sosyal meseleler ile gerçek ve kurmaca arasındaki sınırlarda gezinen ‘yalancı’ (pseudo) belgeseller, performans kayıtlarına dönüşüyor. Videolarında, gerçekliğin kurumlar tarafından şekillendirilmiş temsiliyetlerini absürtleştirerek yeni hakikat rejimleri ve hikayeleri imal etmenin olasılıklarını araştıran sanatçının katıldığı sergilerden bazıları şunlar: 11. İstanbul Bienali; ‘Endgame’, LoopSpace, Seul-Güney Kore; ‘Moment of Agency’, Kunst Museum, Basel-İsviçre; ‘The Interview’, Boots Contemporary Art Space, St.Louis-ABD;

Sanatçının “Karanlık Kütüphane” isimli sergi ve videosu ile ilgili olarak Gülnaz Can (07.05.2014) şu bilgileri aktarmıştır:

“Yıllar önce Radikal okurlarının bu gazetede okuduğu bir haberi anımsatmak istiyorum. ‘O karanlık kütüphanede neler oldu?’ başlığıyla verilen habere göre Eylül 1980’de 12 kişi evlerinden, elleri ve gözleri bağlanarak kaçırılır. Kendilerine söylenen tek şey ‘Acil bir durumla karşı karşıya’ olduğudur. Bu kişiler bir kısa seyahatin ardından gözleri açıldığında kendilerini dev bir kütüphanede bulurlar. Çok önemli bir görev için buraya getirildikleri söylenir onlara. 2 yıl süren ve bir gün yine böyle ansızın biten bu görev bazı arşiv ve kitapları imha etmektir. Sanatçı ve gazeteci Işıl Eğrikavuk bu olayı yaşayan ve kitaplaştıran Cengiz Çetin’in yazdıkları üzerinden haberleştirir.

Bu haber aslında 2009 İstanbul Bienali için, Eğrikavuk’un 2006 yılında yaptığı bir videoyu takiben üretildi. Rampa’nın duvarlarında bu gizemli olayın gazete kupürleri ve bir başka odada sergiye adını veren 8 dakikalık video da bu serginin diğer katmanları. 1980 yılında geçiyor bu hikâye. Toplumun her kesiminden, bir sağdan bir soldan silindiği gibi gençler, bu karanlık kütüphanedeki kitaplar da bir sağdan, bir soldan siliniyor satır satır. Tüm bu ağır gerçeğin üzerine, her şeye rağmen video da haber de şaşırtıcı ve absürd. Zira bir süre sonra videodaki hikâye Eğrikavuk ve ana karakter arasında geçen bir kamera arkası konuşmaya dönüşüyor. İkili bu tip hikâyelerin Batı’da ne kadar satacağı üzerine bir tartışmaya girişiyorlar. Eğrikavuk bu gerçek ve kurgu yanlışını özellikle yaratmak istediğini söylüyor:

‘Bu bir araştırma projesi değil, bu bir kurgu. O hikâyeyi ben yazdım. Ama şu var tabii, gerçekle bunu harmanlayıp biraz seyircinin de kafasındaki gerçeklik algısını oluşturan etmenler ne, bunda medyanın ne kadar rolü var, bunları sorgulatmak istedim. Bir yandan da ikisi ayrı projeler. Kütüphane bu olayın gerçekliğine katkıda bulunmaya çalışırken, video aslında işin kurgu olduğunu

açık ediyor. Ben gelenlere önce videoyu izletiyorum ama serginin belli bir gezme sırası yok.”

Nezaket Ekici'nin<sup>557</sup> bu yıllarda ürettiği çalışmalarından bazıları: “Atropos” (2006), “Oomph” (2007), “Madonna” (2008), “Flesh / (No pig but Pork)”. Özgen Yıldırım (2013), sanatçının “Balance” performans videosu ile ilgili şunları belirtmiştir:

“Yaşamsal ya da kişisel tercihleri ile ilgili etkileşimlerini dahi performans olarak yorumlayan sanatçının “Balance” isimli performans videosunda, evrensel bir problem olan “adalet” kavramını ele alır. Ekici'nin üzerinde transparan bir kıyafet, kıyafetinde üstünde tabakalar halinde tereyağ bulunmaktadır. Sanatçının her iki elinde bulunan terazinin kefelinde metal bıçaklar yer alır. Sanatçının çevresinde ise iplerde asılı duran ekmekek dilimleri yerleştirilmiştir. Performans esnasında ziyaretçi mekâna girer, iplere asılı olan ekmekek dilimlerinden birini koparır, sanatçının elinde tuttuğu teraziden metal bıçağını alır, bıçak ile sanatçının üzerine bulaşmış olan tereyağından bir parça alır ve ekmeğinin üzerine sürer. Afiyetle yenilen bir parça ekmeğinin yanında kullanılan bıçaklar çoğu zaman yere atılır. Ekici'nin yağın ağırlığının yanı sıra dengeyi sağlamak için tuttuğu terazinin ağırlığı bir süre sonra sanatçının yüzünden okunur. Bu okuma, adaletin sağlanması yönünde harcanması gereken kuvvetin, ne denli zorlayıcı faktörlere maruz kaldığının açık bir örneğini oluşturur.

Şinasi Güneş'in, 2000'li yıllarda ürettiği işlerden bazıları: “Klaksonlu Kurbağa” (2002), “New York ve Sakız” (2004), “Köprü'nün Ortası” (2005),

<sup>557</sup> Nezaket Ekici “1970'de Kırşehir'de doğdu. Üç yaşındayken ailesiyle birlikte Almanya'ya göç etti. Münih'te Resim ve Heykel eğitimi aldı. Marina Abramoviç'le (beden sanatının temsilcisi, eski Yugoslavyalı performans sanatçısı) birlikte Performans Sanatı alanında yüksek lisans yaptı. İşlerini ve 120 farklı performansını, 4 kıtada 100'den fazla kentte ve 30'dan fazla ülkede çeşitli müzeler, galeriler ve bienallerde sundu. İşleri ve performansları, toplumsal cinsiyet, din, Türk-Alman kimliği, sanat tarihi ve mimarlık gibi konulara odaklanıyor. Fikirler, düşünceler, tasarımlar işlerinin temelini oluşturuyor. Fikirler gündelik hayattan, sosyal ve kültürel atmosferden gelip kendini performanslar ve enstalasyonlar olarak ortaya koyuyor. Sanatçı, bedeni bir anlatım aracı olarak kullanıyor. Bazen estetik fikir yalnızca bir beden olarak ortaya çıkıyor, beden bir enstalasyonun parçası olarak beliriyor ya da izleyici önünde bir sahnelemenin bağlamını oluşturuyor. Hareket, mekân, malzeme, beden, eylem ve etkileşim konularıyla ilgilenen sanatçı Berlin ve Stuttgart'ta yaşıyor ve çalışıyor.” <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/nek/trindex.htm/09.03.2015>.



“Anadolu” (2006). Sanatçı “Köprünün Ortası” videosu ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“2005 tarihli “Köprünün Ortası” videosu ise, Avrupa yakası ile Anadolu yakasını birleştiren Boğaziçi köprüsünün ortasından atlayan bir figürü içeriyor. Köprünün ortası birçok kez insanların intihar eylemini gerçekleştirdikleri veyahut gösteri amaçlı kullandıkları zaman zaman da ideolojik eylemlerini oluşturdukları etkili bir noktadır. Görsel ve düşünsel açıdan konumu itibariyle mekânsal kapsamı ile oldukça vurucudur.

Avrupa yakası hareketliliği, eğlence ve kültür hayatını betimlerken, Anadolu yakası ise daha durağan, güvenli, yalın bir hayatı sembolize ediyor. Boğaziçi köprüsü iki farklı kültürün, doğu ile batının birleştiren bir ara bağlaçtır. Çalışmada sol üst köşede mizahi yönü ile intihar provası yapan bir birey görüntüleniyor ve de köprünün ortasında intihar eylemini gerçekleştiren bir birey. Burada trajik olanla gülünç olan bir arada kullanılıyor. Bu ironik kullanım gerçek ile gerçek dışılık arasında yolculuk yapmamıza neden oluyor.” (Güneş, 2009: 45).

İnel İnal bu yıllarda “Love Me Tender” (2011) ve “An Englishman in New York” (2014) işlerini üretmiştir. Kentsel dönüşümün önemli bölgelerinden birisi olan Fikirtepe’de (İstanbul) yıkımın devam ettiği süreçte genç bir erkeğin, yıkılmış binalar arasında vücut geliştirme hareketleri yaptığının izlendiği video ile ilgili olarak sanatçı şunları belirtmiştir:

“Videoda bölgede yaşayan gençlerin arasında vücut geliştirme sporunun yaygın oluşundan hareket edilmiştir. Gençler kendi bedenlerini inşa ederlerken yaşadıkları evler yıkılmaktadır. Burada yaşayan gençler kendi vücutlarını geliştirmek için verdikleri mücadeleyi evlerinin yıkılmasına neden olan kentsel dönüşüme karşı vermemektedir.” (İ. İnal ile kişisel iletişim, 20.04.2015).

Sanatçının birden fazla kamera kullanarak gerçekleştirdiği videonun dikkat çeken özelliklerinden birisi de üzerine kamera yerleştirilerek metrelerce yüksekten video çekiminin yapılmasını sağlayan bir teknoloji olan “Quadcopter” kullanılarak, Fikirtepe’deki yıkımı kuşbakışı olarak izleyiciye göstererek, yıkımın boyutunu daha da görünür kılmıştır.

Oktay İnce’nin<sup>558</sup> bu yıllarda ürettiği işlerinden bazıları: “Bir Türkü Söylesem Çıkar mı?” (2004), “Dağın Ardında” (2006), “Devrim Beni Aramadı” (2006), “Rendu” (2007), “Fedral” (2007), “Çöp İçin Dövüş” (2007), “Ateş ve Dügün” (2012). Ege Berensel “Regards Projetés, 35 ans d’art vidéo turc” sergisinin kataloğu için yazdığı “Videolojiler: Türkiye Video Sanatı Üzerine Bir Deneme” yazısında Oktay İnce ve Karahaber ile ilgili şu tespitlere yer vermiştir:

“Özellikle Türkiye’de aktivist video üretimi yapan, küreselleşme karşıtı hareketlerle birlikte ortaya çıkan Karahaber, Vitopya, Videa kolektiflerinin videoları bu dönüşümü gerçekleştirmeye gayret ediyor gözüküyorlar. Karahaber (Alper Şen) Kâğıtçılar videosunda kâğıt toplayıcılarına video kamera vererek onların kendi imajlarını üretmelerinin ve dönüştürmelerinin olanaklarını araştırır. Hakkârî’de yakılıp boşaltılan köylerinden Ankara ve Adana gettolarındaki ardiyelerine gelişleri ve orada yaşamak için şehrin çöpünden kâğıt toplamalarının hikâyesidir anlatılan: kamera elden ele dolaşır, hikâyeler birbirine böylece gizli bir elle bağlanır. Oktay İnce “Bir Türkü Söylesem Çıkar mı?” videosundan, Ankara’nın Ulus meydanındaki Atatürk Heykelinin video ile bir yıllık bir takibini yapar. Oktay İnce (Karahaber, Videa) bir belediye işçisidir. Böylelikle, bir belediye işçisinin temizlediği bir meydan aracılığıyla hayat kadınlarının işe çıktığı, delilerin, seyyar satıcıların

---

<sup>558</sup> Oktay İnce “1960 yılında Mersin’in Mut ilçesinde doğdu. 1990-2002 arasında Ankara Büyükşehir Belediyesi’nde işçi olarak çalıştı. 1992-1995 yılları arasında Ortadoğu Teknik Üniversitesi’nde Psikoloji öğrenimi gördü. 2000 yılında bir grup video aktivistle birlikte ‘Karahaber Video-Eylem Atölyesi’ni kurdular. 2003-2005 yılları arasında video sanatçısı Angela Melotapoulos’un ‘Collective Editing’ projesine dahil oldu. Proje kapsamında “Dağın Ardında” videosunu kurguladı. Geçtiğimiz mart ayında Artıkışler kolektifi ile birlikte İstanbul Depo’da “Ateş ve Dügün” başlıklı video sergisi açtı. Şu anda Ermenistanlı ve Türkiyeli sinemacılarla birlikte “Dialogue in Motion” projesinde çalışıyor. Videoları eylemin görüntüsünden görüntünün eylemine, aktivist bir şiarı benimsiyor. Video-belgesellerinde psikolojik manzara üretimi, hikaye anlatıcılığı, görsel hafıza olarak imaj üretimi, arşiv olarak video, tarih olarak video üzerinde duruyor.”

dolaştığı ve çelenk bırakmalarla Cumhuriyet Bayramı'nın kutlandığı bir Türkiye metaforu üretilir.” (E. Berensel ile kişisel iletişim, 10.05.2015).

Gülsüm Karamustafa “Erkek Ağlamaları” (2001), “Merdiven” (2001), “Muhacir” (2003), “Duvar Örülürken” (2003), “Mükâfatsız Fedakârlıklar” (2005), “Terzi Dikişi” (2005), “Meydanın Belleği” (2005), “Şehirde Gizli Panter Modası” (2007), “Insomniambulle” (2011). Sanatçı “Meydanın Belleği” isimli videosunu şu sözlerle anlatmıştır:

“Ben Gülsün Karamustafa. İstanbul'da yaşıyan ve çalışıyan bir sanatçıyım. Burada gördüğünüz video filmim 2005 yılında Rosa Martinez tarafından İstanbul Modern'de açılmış olan Çekim Merkezi adlı bir sergi için gerçekleştirildi. Meydanlar toplumsal belleğin tarihini yazarlar. Burada gördüğünüz film, bir kişisel tarih-toplumsal tarih arasında gidip gelir ve onu sergiler. Bir ekranda bir aile görmektesiniz, diğesindeyse tamamıyla dokümanter görüntüler akmakta. Aile bütün zamanlar için tek bir ailedir, bunlar meydana yakın bir noktada oturmaktadırlar. Sesleri işitirler, belki de görürler ama gördüklerini biz görmeyiz. Bizim gördüklerimizse ikinci ekrandaki akan dokümanter görüntülerdir. Belki bizim görmemiz gereken şeyler de bunlardır. Dolayısıyla biz ikili bir duyguya sahip oluruz meydanla ilgili. Meydandaki güzel günlerle başlar film, 1930'larda heykelin dikilişi, hatta daha da öncesi, Osmanlı döneminde Taksim Meydanı'ndan uçurulan ilk balonla başlar. Ondan sonra 6-7 Eylül Olayları'nın dramatik ortamına gireriz. Bunu izleyen 27 Mayıs'ı izleriz, 27 Mayıs'ta meydanın ortasına dikilmiş bir süngü vardır artık. Ondan sonraki görüntü ise 1970'teki Kanlı Pazar görüntüleridir. Bunu izleyense yine 1977 1 Mayıs'ının hiç görmek istemediğimiz görüntüleridir. Film 1980'lerde Tarlabası yolunu açabilmek için yapılan istimplâkte yıkılan evlerin görüntüsüyle sona erer Taksim Meydanı'ndaki. Bu film dünyanın birçok yerinde gösterildi ve aslında empatiyle yaklaşıldı, çünkü şöyle bir gerçek var: Meydan, böyle bir ailenin baktığı meydan, her gün değişebilir, aynı şekilde dünyanın her yerinde bulunabilir. Yani buradaki meydanı kaldırdık, Arjantin'deki bir meydanı koyduk, Çin'deki bir meydanı koyduk veya Yunanistan'daki bir meydanı

koyduk ve burada aile aynı kalabilir, ama meydandaki görüntüler değişebilir, her yerde aynı duyguyla izlenebilir bir filmdir bu. Bu film için Selim Atakan tarafından özgün bir müzik gerçekleştirildi.” (Karamustafa, t.y.).

November Paynter Ahmet Öğüt’ün<sup>559</sup> video işleri ile ilgili olarak şu yorumu yapmıştır:

“Öğüt’ün acımasız politik gerçeklikle karşılaşmaları da ürettiği kısa video işleri aracılığıyla nazikçe dile getirilir. Bu temelde yapılan What a Lovely Day (Ne Hoş Bir Gün) (2004), Cut it Out (Kes Şunu) (2004) ve Death Kit Train (Ölü Teçhizat Treni) (2005) adlı üç işi her biri neden sonuç ilişkisi içeren gerçek durumlar için geliştirilmiş hayali senaryolar önerirler. Ne Hoş Bir Gün’de polisin bir genci durdurarak üzerini araması canlandırılır. Videodaki karakterlerin temsil ettiği şekliyle gizli polis Öğüt’ün hafızasında üstlenilmiş bir suçu ve potansiyel şiddet korkusunu çağırır. Sanatçının videosu daha önce anlatıldığını duyduğu olayların bir tekrar canlandırması olduğu gibi, aynı zamanda içinde polislerin olduğu bilinen malum beyaz arabayı gördüğünde aklının onun önünde koşarak kurguladığı gelecekte olabilecek bir durumun da sahnelenmesidir.

Kes Şunu adlı videoda, Amerikalı olduğunu tahmin ettiğimiz bir adam, üzerine Amerikan bayrağı basılı bir pantolon giymiş olarak yerde oturur. Irak’a gönderilmiş bir askeri canlandıran bu adam, savaşa dahil olan herkese, bütün durumun anlamsızlığına lanet eder ve tekrar tekrar ‘bu kaybedilmiş bir dava, eve gitmek istiyorum’ cümlesini sanki kafası karışmışçasına söyler. Bütün bu süre boyunca, sanki uyuşturucu etkisi altındaymış ve ifade

---

<sup>559</sup> “1981 yılında Diyarbakır’da doğan Ahmet Öğüt, video, fotoğraf, yerleştirme, desen ve basılı malzemeyi kullanan işler üretiyor. İşlerinde gündelik ve yakın tarihin sosyal ve politik gerçekliklerinden yola çıkan müdahaleler kurgulayan Öğüt, lisans eğitimini Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde, yüksek lisansını ise Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi’nde tamamladı. 2007 -2008 yılları arasında Amsterdam’da Rijksakademie’de misafir sanatçı olarak araştırmalarını sürdüren sanatçının bugüne kadar katıldığı sergiler arasında The Generational / New Museum, 28th Biennial of Graphic Arts, Ljubljana, 7. SITE Santa Fe Bienali, 5. Berlin Bienali, Fuild Street / KIASMA Museum of Contemporary Art, First Contemporary Art Biennale of Thessaloniki, 9. İstanbul Bienali, Be[com]ing Dutch / Van Abbemuseum, Stalking with Stories / Apexart, Car Culture / Scottsdale Museum of Contemporary Art ve Centre d'Art Santa Mònica, Küntlerhaus Bremen ve Kunsthalle Basel’de gerçekleştirdiği kişisel sergiler sayılabilir. Ahmet Öğüt, Amsterdam’da yaşıyor.” (Kayım, 2009).

edemediği bir gerçeklik ve ciddiyet yüzünden sınırları harap olmuş gibi sürekli kahkahalar atar. Video da iki defa medya tarafından bize ezberletilen terörist kıyafetlerine benzer kıyafetler giymiş iki adamın görüldüğü kareler bir an için belirip kaybolur. İlk seferinde sanki başında nöbet tutuyorlarmış gibi genç adamın arkasındadırlar. İkinci kez belirdiklerinde ise üçü de ölü gibi durmaktadırlar. Bu anlık eklentiler seyirciyi sarsar ve genç adamın afallamış görüntüsünün ötesine, videonun işaret ettiği daha tekinsiz gerçeğe bakmaya iter.

Ölü Teçhizat Treni’nde (2005) sıradan bir olay gösterilir. İlk önce sıradan bir modern araba ekranın sağından soluna doğru ilerlerken görülür. Araba ilerledikçe arkasından onu itmekte olan bir adam görüntüye girer ve hikaye değişir. Fakat daha sonra o adamın da arkasında bir başka adam belirir ve sonra onun da arkasında bir başkası, böyle neredeyse dört veya belki sekiz adam olur. Aslında bu adamlardan oluşan sıranın sonu yoktur ve bu normal araba itme işi çoğunlukla tekdüze ve genellikle de gereksiz hamaliye işler yapan işgücüne ve hala işsiz olan daha birçoklarına yapılan göndermeye dönüşür.” (Paynter, 2008: 57-58).

Ferhat Özgür’ün<sup>560</sup> bu dönemdeki işlerinden bazıları: “Bugün Günlerden Pazar/Tesi” (2005), “Biz Hurda Sesleriyle Konuşuruz” (2006), “Şimdi Dans Zamanı” (2008), “Şarkı Söyleyebilirim” (2008), “Cimon and Pero” (2011), “Biz Ameleyiz” (2013). Sanatçı kendisiyle yapılan bir söyleşide “Şarkı Söyleyebilirim” videosu ve kavramsallaştırdığı “müzikal siyasallık” üzerine şunları söylemiştir:

“Benim iyi kötü bir solistlik geçmişim var. Yüksek lisans yaparken cep harçlığı çıkarmak için bir iki yıl orada burada rock, blues, folk vs. söyledim. Dolayısıyla müzik, işlerimde önemli bir yere sahip; sanatçılığı bıraksaydım galiba solistlikte devam edebilirdim ama işte... İşler de, zaman içinde müzikal siyasallık diyebileceğim bir tavıra dönüştü. ‘Hallelujah’ı Jeff

<sup>560</sup> Ferhat Özgür “Ferhat Özgür 1965 yılında Ankara’da doğdu. 1989 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü’nden mezun olduktan sonra Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde yüksek lisans ve doktora yaptı ve aynı fakültede öğretim üyesi oldu.” <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/ozg/trindex.htm/12.04.2015>. İstanbul Kültür Üniversitesi’nin ardından, Yeditepe Üniversitesi’nde öğretim üyeliği yapmaktadır.

Buckley yorumuyla 2006'da ilk dinlediğimde o kadar çarpılmışım ki, galiba birkaç ay boyunca aralıksız dinledim, söyledim. O yorum beynime çivilenmişti. Sonra TOKİ'nin Ankara'da yarattığı kentsel tahribatı görünce aynı biçimde afalladım. Doğup büyüdüğüm Altındağ bölgesinin bir iki yıl içinde yerle bir edilmesini görmek, tüm çocukluk anılarımın da geçmişe diri diri gömülüşünü seyretmek gibiydi. İçimde giderek bir ağıt belirdi. O sokaklara her bakışında Hallelujah'ı mırıldanmaya başladım. Sonra olan oldu: 'I Can Sing' çıktı. Zıtlık fikrine gelince, daha önceden de söylediğim gibi bunun biraz her şeye potansiyel bir görüntü olarak yaklaşmakla ilgisi var. Kandinski'den araklama tanımla, sesleri görüntü olarak duymak ve görüntüleri de ses olarak görmek. Video bütünüyle zıtlıklar üzerine kurulmalıydı. Videoda oynayan öğrencim Hatice Coşkun neredeyse 5 yılını Almanya'da geçirmiş, tiyatro geçmişi olan birisiydi, İngilizce telaffuza yabancıydı, dudak hareketleri tam olarak şarkıya uymayacaktı ki bu modernleşen Türkiye'deki kadının absürt durumunu da ima edecekti. Jeff Buckley, Leonard Cohen'in 'Hallelujah'ına bana göre ondan da öteye taşıyan, ölümsüzleştirilen bir yorum getirmişti. Buckley'nin hayatı da dramatik bir sonla noktalanmıştı. 31 yaşında bir nehirde boğulup gittiğinde ardında ölümsüz bir 'Grace' albümü bırakmıştı. Bu durumun videodaki dramatik havaya sindiğini de düşünüyorum. Ses erkek sesi ama şarkıyı dillendirmeye çalışan bir kadın. Başka bir tezatlık. Hatice ile çekimleri epeyce tekrarladık, çünkü her söyleyişte ağlıyor ve devam edemiyordu. Performansçının beden yorumuyla şarkının derin depresif havası daha da derinleşti böylece.”

Ayrıca videonun ele aldığı tema olan kentsel dönüşüm ile ilgili olarak şunları belirtmiştir:

“Bu dönüşümün birey ve toplum üzerinde yarattığı dönüşümler de var çünkü. Kentsel dönüşüm, toplumsal ve bireysel davranışlarımızda, alışkanlıklarımızda da bir değişim ve dönüşüme yol açıyor. En somut örneği, komşuluk ve dayanışmanın yok olması. Bunun yanı sıra, ekolojik kıyım da söz konusu. Bana göre dönüşüm değil, tahribat ve deformasyon, toprak rantı ve vahşi kapitalist mücadele. Kentler toplumsal dayanışmanın değil, bireysel

izolasyonların çoğaldığı yabanıl alanlara dönüşüyor, Türkiye’de böyle. Taşradan gelen kontrolsüz göçü tetikliyor, uzun vadede içinden çıkılmaz dengesiz nüfus patlaması, işsizlik ve elbette toplumsal huzursuzluğa yol açıyor.” (Gecü, t.y.).<sup>561</sup>

Şener Özmen<sup>562</sup> “Road To Tate Modern, Erkan Özgen ile birlikte” (2003), “Our Village” (2004), “Exit” (2004), “The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet,

<sup>561</sup> Zeynep Yasa Yaman (2009: 11) Ferhat Özgür’ün fotoğraf ve video üzerinden anlatım diliyle ilgili şu yorumu yapmıştır: “ Dönüşüm projelerinin kimi yerlerde bir savaş alanı gerçeği/görüntüsü yaratmasının toplumsal inançla, dinle ve doktrinlerle olana ilişkisini sorguluyor, yan anlamlar üzerinde duruyor, olup biteni simgesel düzende bir yere oturtmayı gereksiniyor. Ferhat Özgür, mitolojileri, portreleri, manzaraları, günlük yaşam sahnelerini barındıran, ‘tarihi resim’ anlayışına geri dönüyor; fotoğraf ve video aracılığıyla yarattığı imgelerde, döneme yaklaşımındaki kişisel ikonografi, anlamları pekiştirip belirginleştiriyor. ‘Yıkım’ fikrinin di-l/n-sel figürleri, aziz-e-leri, melekleri, döneme mal olmuş efsaneleri ve kahramanları popüler kültür açısından kara mizaha bulanıyor. Bu, kurgu ile belgesel arasında duran öyküsel/anlatımcı yaklaşım, onu duygusal, eleştirel tonda anamorfik bir bakışa sürüklüyor. Açıkça ifade edilemeyen politik görüşler, inanç-lı/sız-larla ilgili düşünceler, toplumsal ve kültürel değerlerin eleştirel okumaları için görsel dilin ikonografik yöntemine başvuruyor.”

<sup>562</sup> Şener Özmen “Güncel sanatçı, sanat eleştirmeni ve yazar. 1971’de Şırnak-İdil’de doğdu. 1998’de Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi bölümü Resim Ana Sanat Dalı’ndan mezun oldu. Sanat yazıları ve okumalarına Türkiye’nin ilk güncel sanat dergisi olan ‘art-ist Güncel Sanat Dergisi’yle başladı. ‘Sanat Dünyamız’, ‘Siyahî’ gibi dergilere ve Birgün gazetesine sanat yazıları, sergi okumaları ve sanatçı makaleleri yazdı. Güncel sanat eleştirilerini 1990’larla birlikte Türkiye’de özellikle genç kuşak güncel sanatçıların üretimlerini merkez alan “okuma ve eleştiri” turlarıyla sürdürdü. Başta Diyarbakır olmak üzere İstanbul, İzmir ve Ankara’da, yurtdışında ise Almanya, Fransa, İngiltere, Kosova, Sırbistan, Arnavutluk, Amerika Birleşik Devletleri, Şili, İran, Ermenistan, Azerbaycan, İsviçre, İsveç, Hollanda, İtalya, İspanya, eski Yugoslavya, Danimarka, Belçika, Estonya, Güney Kore ve Avusturya’da güncel sanat sergilerine katıldı. Video çalışmaları uluslararası sanat filmleri festivallerinde gösterildi. Sanatçının İsviçre’den bir de ödülü bulunuyor.” <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/soe/trindex.htm/26.04.2015>.

Şener Özmen kendisini şu şekilde anlatmıştır: “Açıkçası nereden başlayacağımı bilmiyorum. Kendimden nasıl bahsedebilirim ve bunu “kısa yoldan” nasıl halledebilirim? Zor olan, bunu benim yapmam, kendi ellerimle, beni ısıtıyla pişirecek karanlık yılların projektörünü kendime çevirmem. Sanat pratiğimin bir yarısı, —bu tıpkı, T.S. Eliot’ın, 17 yıl süren mutsuz evliliğine benzemekte— geçti, çağdaşlarımı kurtarma, onlar adına söz alma, onlar adına düşünme ve yazma ve diğer “önemsiz” şeylerle. 2000-2010, yani tam on yıl, kesintisiz bir şekilde ve hiç ara vermeden, işleri birileri adına yoluna koymaya çalışmışım. Bu yaşam ve düşünüş biçimi, uzaklardan, bir Üçüncü Dünya dayanışması —yoksa trajedi mi demeliydim?— veyahut çokça o meşhur Kosova Güncel Sanat Pratikleri’ni anımsatıyor görünse de sonuçları her zaman farklı olmuştur benim açımdan, özellikle de bu coğrafyada. Sanatçı olmadığımı, hele hele bir “güncel sanatçı” hiç olmadığımı bir yerlerde söylemiştim. İmgeler üretme, o imgeleri günümüzün olmazsa olmaz malzemeleri, medyumları ve teknikleriyle ortalamanın biraz üstündeki bir izler kitleye servis etmenin nesi ayrıcalıklı diye sormak gerekiyor? Buradaki anahtar sözcük süreklilik mi? Öyle olsa, her gün 3 ya da 4 video, birkaç fotoğraf ve iki de yerleştirme kotaran ve hayatının son otuz yılını işte böyle, elde bir HD Cam, kafada bir düzine imgeyle geçiren ancak, kayda değer —bu kayıtları kimin aldığı da önemli!— hiçbir şey üretmemiş olduğunu, daha kötüsü “kötü bir şiir” yazdığımı kesinkes bildiğimiz onlarca sanatçı, durumunu kendi lehlerine çevirebilirlerdi ve sanatı daha katlanılabilir bir noktaya çekebilirlerdi. Elbette dertlerim oldu, sürtüşmelerim, kavgalarım, inatlaşmalarım, edebiyat —daha çok şiir! — pratiğinden kalma hassasiyetlerim, ancak her “İstanbul Bienali” öncesi ve sonrası sinir krizleri geçirmedim mesela, çok zor maddi şartlar altında bir şeyler üretmeye çalıştığımızda, bir süre sonra yaptığınızı şeye hem inancınızı, hem de saygınızı yitiriyorsunuz; ışık yetersiz, toprak kuru, aç yarı, şu eksik, bu

Cengiz Tekin ile birlikte” (2004), “Work” (2005), “Tractatus, Cengiz Tekin ile birlikte” (2006), “One day a ‘T’ and a ‘K, Cengiz Tekin ile birlikte” (2006/2009), “Bravo, Cengiz Tekin ile birlikte” (2008), “View, Cengiz Tekin ile birlikte” (2008), “Honorarium” (2009), “Hope, Cengiz Tekin ile birlikte” (2009)

Şener Özmen “Road To Tate Modern” ve “Sanatçı Ne İster?” işlerini şu cümlelerle anlatmıştır:

“Road to Tate Modern’i izleyenlerin de bildiği gibi çok uzun bir hikâyesi yok. Diyarbakır’da yaşayan iki karakter, iki sanatçı, takım elbiseleriyle biri atın diğeri eşeğin sırtında dağlık bir alandan vadiye doğru ilerlerken yolda bir köylüyle karşılaşır ve ona adres sorarlar. Aslında bütün kritik ifade, adres sorma anında gizli: “Biz Road to Tate Modern’i arıyoruz, bize yolu tarif eder misin?”. Köylü kolunu uzatıp “Şurada, şu dağların arkasında” diyor. “Peki, ulaşacak mıyız oraya?” diye bir soru geliyor, o da “Gidin, büyük olasılıkla ulaşırsınız” diyor. Hikâye orada bitiyor. Yola çıkanlar, o dönem bu işi yapan sanatçılar açısından bir tür mabet gibi görülen Tate için, Tate’e ulaşabiliyorlar mı, gidebiliyorlar mı hikâyesinden çok coğrafik ya da kimliğe dair bir okuma gibi yapıldı. Bütün bunların dışında düşünmek istediğimde ki kendimi buna zorunlu hissediyorum. Çünkü işin nasıl çıktığını biliyorum. İşin içinde oyuncu olarak da varım, rol yapıyorum. Tıpkı Road to Tate Modern sonrası pek çok işimde rol yaptığım gibi, arkamda görülen işteki gibi mesela. (Optik Propaganda) Açıkçası ben de sonrasında böyle bir süreci İzniyle takip edemedim ve Road to Tate Modern hâlâ bütün bu işler arasında en çok talep edilen işim olmaya devam ediyor. Süper Müslüman gibi işlerimi, onları jenerik işler olarak da tanımlıyorum, mesela onlar dönemsel, konjoktürel işler olarak ortaya konulmuştu, ki bu sergideki başka işlerimde de o etkiyi görmek mümkün. Kendi kendime hep şu soruyu soruyordum: Sinema mı yapmak istiyorsun, yani yapmak isteğin sinema mı senin? Niye böyle kısa şeyler yapıyorsun, senin bir amacın mı var? Aslında yokmuş. İnsan sonradan bunu öğreniyor ya da sanatçı bunu sonradan çıkartabiliyor. Belki ileriki bir proje

---

eksik, tüm hayatınız, eksikliğin ayırına varma ve onunla yüzleşerek yaşamaya çalışmakla geçiyor aslında. Ha, bu arada iyi bir şeyler üretmiş de olabilirsiniz. İşte Şener Özmen biraz bu anlattıklarım, biraz da ileride anlatacağlarım.” (Yetkin, 2010).



olarak daha uzun soluklu bir şey çıkabilir ortaya ama böyle bir takıntım olmadı. Sinema yapacak mıyım, olacak mı olmayacak mı, bir sanatçı film yapacak mı sorusundan ziyade bu formu, bu dili video üzerinden kullanmayı seviyorum. Bunu bir tür olarak edebiyata da yakın bulduğum için –Road to Tate Modern ki biraz böyledir, edebiyatın içinden geliyor– eski bir edebiyatçı ya da yazan biri olarak bunu her zaman katmanların içinden geçerek yapmaya çalıştım. Son çalışmamda, Sanatçı Aslında Ne İster’de yine aynı bölgeyi kullanıyorum ama 10 yıl sonraki bir farktan bahsediyorum. Bu kez yine sanatçı ama tek başına bu sefer. Bildiğimiz kırsal bir arazi, bomboş, irili ufaklı taşlar var, bu bana çok yakın bir coğrafya. Dört tarafa dönerek bir şey söylemeye çalışıyorum ama kendi söylediklerimi duyamıyorum. Aslında aynı cümleyi sürekli tekrarlayarak bunu izleyiciye soruyorum: “Sizce bulunduğum noktadan dünya sanatını etkilemem mümkün mü?”. Bu iş, 2003’teki Road to Tate Modern’e link veriyor. Road to Tate Modern ile zaten olmuş olan bir şeyi neden sorgulama ihtiyacı duyuyorum ki, üstelik yine video üzerinden, başka bir form kullanmıyorum da peki mümkün mü diye sorduğumda, bu soru kendime yönelik bir soru olmuyor. Çıplak bir arazideyim. Savaş uçakları peşi sıra geçiyor, o seslerde birkaç miks var çünkü bu gerçek; evim havaalanına yakın, Diyarbakır Havaalanı askeri bir havaalanı olduğu için gündelik hayatın içindeki başka sesler gibi, silah, düğün ya da davul sesleri gibi, uçakların sesleri o kadar sıradanlaştı ki artık tepki vermemeye başladım. Çünkü mekân içinde karşıdaki insanla iletişim kurmamı bile bu sesler engelledi. Benim anlamadığım, bilmediğim bir operasyon varsa ki hep oluyor, ardı ardına uçtukları için o ses çok uzuyor. Bu uzama anında artık susma gereği hissettim. Çünkü iletişim kurmak artık imkânsızlaşıyor. Öfke yerini onu kabul etmeye, kanıksamaya, tıpkı orada geçirdiğim pek çok şey gibi sıradanlaşmaya başlıyor. “Sanatçı Aslında Ne İstiyor?” diye sorduğumda aklıma hep şu geliyor: Huzurlu bir hayat dışında talep ettiği başka bir şey yok, en azından bunu söylüyorum, huzurlu bir hayat dışında başka bir şey talep etmiyorum. Yaptığım işler de bir parça bununla alakalı.” (Özmen vd 2013: 72-73).

Neriman Polat'ın bu dönemde ürettiği bazı işler: “Bozuk / Spoilt” (2002), “İki Keklik” (2005), “Two Partridges” (2005), “Banyo / Bathroom” (2006), “Kafama sıkar giderim / I'll blow my head and go away” (2006), “Huysuz ve Tatlı Kadın / Bad Tempered and Sweet Woman” (2007), “Divane / Crazy in Love” (2008), “Ruhsal ve bedensel sağlığı zarar görmemiştir / Her Mental and Physical Health remains stable” (2009). Sanatçının “Huysuz ve Tatlı Kadın” videosu ile ilgili olarak Nazım Dikbaş (2007) şu yorumu yapmıştır:

“İstikrarsız bir kavram olarak gerçek, Neriman Polat'ın daha önceki işlerinde de üzerinde durduğu ve Gerçek Ailesi'nden Huysuz ve Tatlı Kadın'a izlerini gördüğümüz bir leitmotif. Huysuz ve Tatlı Kadın adlı videoda iki kişi, sokakta tezgah kurmuş, klavyenin eşlik ettiği yaşlı bir kör adam ile televizyonda bir programda Seçil Heper aynı şarkıyı okuyor. Yaşlı adam, daha güzel okumasının ve deniz kenarında açık havada yerleşmiş olmasının getirdiği ferahlık hissini yanı sıra, izleyende daha kuvvetli bir gerçeklik hissi de uyandırıyor. Seçil Heper ise kıyafetinden arkasındaki orkestranın dizilişine ve vücut diline ve televizyon kanalının dekor seçimine, bir sanallık hissiyle yüklü. Ama şarkı aynı şarkı, ve belki bu ikisini aynı trajedinin farklı yollara sapmış sesleri olarak dinlemek ve bir araya getirmek mümkün.”

“Yeni Anıt” isimli sanat projesiyle üretim yapan Ferhat Kamil Satıcı 2010 yılında “Offspace Odyssey İstanbul” işini üretmiştir. Bu çalışmayla ilgili şu bilgilere yer verilmektedir:

“Yeni Anıt'ın şehir tarihi ve efsanelerini fütüristik bir dille birleştirdiği videosu, son yıllarda sıklıkla karşılaşılan pseudo documentary video tarzında. Bir marka şehir olma yolundaki İstanbul'a yönlendirilmiş bilgiler ışığında yeniden bakma çabasının bir ürünü. İstanbul'daki kültürel, bilimsel ve tarihsel katmanlarla kamusal alanın grameri arasında kurgusal bir gezinti.” (Yeni Anıt, 2011).

Canan Şenol 2005 yılında “Dök Asidi Haydar” isimli işini üretmiştir. Sanatçı bu videosuyla ilgili şunları söylemiştir:

“2004'te Radikal gazetesinde Yıldırım Türker, bir kadının kendisine yazdığı mektuba yer verdi köşesinde. Bu kadın, '90-'94 yılları arasında maruz kaldığı işkenceden ve hapisane deneyiminden söz etmiş; beni çok etkiledi o yazı. Kadını buldum ve ona projeden söz ettim. Dokümanter film yapmak istiyordum. Madalyonun diğer yüzünü bilen çok az insan var çünkü. İşkenceyi duyuyoruz ama ne yapıyor bilmiyoruz. Özel hayatın politik olduğuna inanıyorum ve özel hayatlarla ilgileniyorum. Bu kadının özel hayatı, siyasi bakışı nedeniyle kaybolmuş...

İşkenceciler birbirleriyle konuşuyor; psikolojik işkence de yapıyorlar. İşkence altındaki kişi gözleri bağlı olduğu için bu konuşmalardan daha fazla etkileniyor. Birbirlerine bu sırada "Dök asidi Haydar, dök" diyorlar. Oysa döktükleri su. Ama işkence altındaki kişi üzerine asit döküldüğünü sanıyor ve fiziksel bir acı çekiyor.” (Aslan, 26.09.2005).

Şener Özmen (2007(a): 225) bu video ile ilgili şunları söylemiştir:

“Canan Şenol’un ‘Video Portreler’ serisinden ‘Dök Asidi Haydar’ adlı 2005 yapımlı 32 dakikalık video çalışmasını (süresine takılmaksızın) sonunuza kadar izlemenizi isterim. 16 yaşında işkenceyle (16 yaşında bir aşk, bir kitap, bir film, dingin bir şiir, göz kamaştıran bir sabah veyahut yıldızlı bir geceyle değil de, bu ülkenin derin gerçeği, karanlığı ve utancıyla) tanışan Aslı’nın, 1990-94 yılları arasında yaşadığı gözaltı, sorgu ve işkenceleri; tür, yöntem, etki, tepki, iz, tanı ve prosedürlerle, hiçbir ayrıntıyı atlamadan anlattığı Dök Asidi Haydar, Canan Şenol’un sözleriyle, tanıklıklar üzerine kurulu, dokümanter bir video çalışması. Orada gerçek düşe, düş karabasana ve yeniden gerçeğe dönüşür ve tüm bunlar iç içe geçer. Su bulanır ve hayat kararırken, şiddete maruz kalan için ne gerçeğin gerçek, ne de düşünüş gibi gelmediği zorba zamanlarda aklın ve ruhun (videoda olduğu gibi) bölünmüş hakikatiyle yüzleşirsiniz. Aslı tekrar eder, vurgular, takılır, dili sürçer ve devam eder. Sorgucuların mikrofonik seslerini duyarsınız. Bindirilmiş, soğuk, kaba ve pek hayvanca...”

## SONUÇ

Nurdan Gürbilek'in (2012: 11) "Kültürel imgeler de insanlar gibi: Ancak ömürlerini tamamladıklarında, imkânlarını tükettiklerinde, çevrelerine yaydıkları ışık zayıflarken tam olarak anlaşılabilir. İmkânları kadar vaatleri de tükenirken, kendilerine bağlanan umut dağıldığında, yerlerini başkalarına bıraktıklarında anlaşılabilir" tespitinden hareket ettiğimiz zaman video sanatının da o ilk örneklerinin heyecanının sonrasında daha iyi anlaşılabilceğini görebiliriz.

1960'lı yıllarda başlayarak sanat ortamına giren ve kendisinden önceki sanatsal hareketler ile kendisini var eden öncül teknolojileri bünyesine katmakta çekinmeyen video, döneminin politik ruhuna uygun olarak eleştirel dilin çoğaltılması için kullanılmıştır. Dönemin hakim ideolojisinin yansıması olan Televizyona karşı direnişe geçilmiş, gerek ekran olarak doğrudan kendisinin hazır-nesne olarak gerekse de üretilen videoların gösterildiği bir yüzey olarak kullanılmasıyla, TV dili eleştirilmiş ve farklı kullanımların olanakları araştırılmıştır. Kendisini sinema ve TV gibi gösteri ve eğlence dünyasının karşısında konumlaması, onların dilini parçalaması, gösterim şekillerini değiştirerek izleyicinin zaman ve mekân algısıyla oynaması, yanı sıra kadın sanatçıların üretimlerinde görüldüğü üzere her tür iktidara yönelik eleştiri aracı olarak kullanılmasıyla doğrudan politik hale gelen video, giderek sanat dünyasında yaygın bir konuma gelmiştir. Teknolojiyi öne çıkaran, bilgisayarın yaygınlaşmasıyla yeni teknolojilerle ilgili denemeler yapan, kavramsal sanatın izinden gidip performansları kaydeden, sokağa çıkıp gerilla tarzı çekimler yapan aktivist uygulamalar, monitörleri heykel formunda kullanan yerleştirmeler ile sergi mekânlarının vazgeçilmez bir ögesi olmuştur.

Türkiye'de ise video, 1990'lar itibari ile sanatsal üretimin bir aracına dönüşmüştür (Handan Börütüçene'nin "Kır/Gör" isimli yerleştirmesinde kullandığı TV ekranı, video oynatıcısı ve ekranda izlenen videoyu, erken dönem video örneği olarak görebileceğimizi belirterek).

12 Eylül 1980 sonrasında bir tür restorasyon geçiren ve Turgut Özal dönemi olarak yaşanan yıllar ile birlikte Türkiye'nin liberal ekonomik uygulamalarla dışa

açılmaya başladığını, küresel ekonomik sisteme uyum sağlamak amacıyla değişikliklerin yapıldığı, değişimlerin toplumun gündelik yaşantısını, beğenilerini, tercihlerini, dünyaya bakışını ve algısını yeniden organize ettiğini, kökü Osmanlı Devleti dönemine kadar giden toplumsal bilinç yarılmasının iyice görünür hale geldiğini görmekteyiz.

1990'larda etkileri iyice belirginleşmeye başlayan ekonomik ve sosyo-politik değişimlerin toplumun her alanına yayılması, küreselleşme olgusuyla şiddetini ve hızını arttırmıştır.

Batı'nın Batı dışına olan ilgisinin artmaya başlaması, yurtdışına açılma, sanatçıların yurtdışına gidişlerinin artması, yurtdışından gelen sanatçılar ve sanat insanları ile temaslar, ortaklıklar, sermayenin sanat alanına girişi, galerilerin artmaya başlaması Türkiye sanat ortamını hareketlendirmiştir.

Küreselleşme ile birlikte ilişkisel, disiplinlerarası, giderek disiplinlerarası hale gelen sanat, modernist sanatçı algılayışının değişmesi, teknolojinin kullanılmaya başlaması ile sanatsal üretim pratiğinin değiştiği, güncel sanatçıların kapitalist uygulamalar, yerellik, milliyetçilik, merkez-periferi, coğrafya, göç, savaş, popüler kültür, etnik kimlik, cinsel kimlik, öteki, beden, cinsel yönelim konularında işler ürettikleri gözlemlenmiştir. Türkiye'nin kendi geçirdiği aşamalarla birlikte, dünyada meydana gelen gelişmeler, sanatçıların kişisel tarihleriyle birlikte sanatsal üretime dönüşmüştür. Ayrıca bu dönem yeni denemelerin yapıldığı, yenilikçi sergi ve işlerin üretildiği, kolektif bir ruhun hakim olduğu da ifade edilmelidir.

Bu durum, 1990'lı yıllarda üretilen video işleri için de geçerlidir denilebilmektedir. Videonun daha çok sanatçının kullandığı araçlardan sadece biri olarak görüldüğünü, diğer araçların yetmediği yerde tercih edildiğinin gözlemlendiğini, belirtilen konuları ele alan video işlerinde, teknolojik araştırmalar ve videonun neliği üzerine düşünmekten çok (Ankara'da GİSAM ve çevresinde gerçekleşen videonun ontolojisi ve epistemolojisi üzerine olan tartışmaları ayrı bir yere koymayı unutmadan ve bunun sanat ortamının geneline çok yansımadığını belirterek) anlatımcılığın tercih edildiğini söylemek mümkündür. Sıkça üretilen

videoların “sahte belgesel”<sup>563</sup> şeklinde olduğu nitelendirilmesi yapılmakta, politik olmayı öne çıkaran (sosyolojik ve felsefi bakışı da içeren) işlerle, ülke içinde ve dışında yaşananların bu şekilde sanatçı tarafından “böyle görüyorum”, “öyle olmadı böyle oldu”, “bunu da görmelisiniz” şeklinde okunabilecek çalışmalar, resmi tarihin anlatımlarında çatlaklar oluşturmakta ve bakış açılarını zenginleştirerek alternatif bir tarih (sanat tarihi de dahil olmak üzere) okumasına katkıda bulunmaktadır.

Yaşadıkları dönemin gelişmelerini kendileri üzerinden aktaran sanatçılar, 2000’li yıllara gelindiğinde teknolojiyi işlerinde daha da çok kullanarak üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Kameraya, bilgisayara, kurgu programlarına daha ucuz ve hızlı ulaşılabilirdiği bu dönemde (artık yeni çıkan bir kameraya dünya ile aynı zamanda ulaşmak mümkün hale gelmiştir, bu eşzamanlılık Türkiye ile ilgili yapılan “geç kalmışlık” tespitini de değişime uğratmaktadır), bienaller, müzeler, galeriler, küratörler, sermayenin desteklediği kurumlar ve bu kurumların karşısında yer alan kolektiflerin, inisiyatiflerin de giderek daha fazla video işine ilgi göstermeleriyle, sayısı artan bir video sanatı üretimiyle karşılaşmaktadır. Sayıca artışın, niteliksel artışı da beraberinde getirip getirmediği ya da sergilerde sürekli birbirinin aynısı görünümünde videoların dolaşıyor olduğu sıkça tartışma konusu yapılmaktadır.

Kamera teknolojisinin gelişmesi, dijital kameraların piyasaya hakim olması, video dilini de etkilemiş, analog dönemin kirliliği (nois içeren) görüntülerinin yerini, pürüzsüz ve kusursuz görüntüleri almıştır. Bu sergileme biçimine de yansımış, eskinin TV ekranında, sinemanın izleme alışkanlığını kıran sergilemelerinin yerni “beyaz küp” gibi “siyah küp” ya da “karanlık oda”lar almaya başlamıştır. Artık öne

---

<sup>563</sup> Nancy Atakan’ın öne sürdüğü bu kavramsallaştırma ile ilgili olarak Atakan, şunları belirtmiştir: “Ancak Türkiye’de yapılan bu tür sahte-belgesel çalışmalarda video daha çok kullanılmaktadır. Belgesel film bir insan ya da olay hakkında somut gerçekler sunmayı amaçlarken, benim burada sahte-belgesel olarak nitelendirdiğim çalışmalar belgeler gibi görünmekle birlikte, aslında başka bir şeydir. Bana göre, işi ilginç yapan da ‘başka bir şey’ olmasıdır. Sanatçı bazen gerçek yaşam sahnesine, oraya ait olmayan bir sürpriz unsuru yerleştirir. Bunlar bazen sanat tarihine göndermede bulunur ya da ironiden yararlanır. Bazen daha şiirsel ya da estetik sunuma kayar. Çoğu kez günlük yaşamdan bir sahne gibi görünen şey aslında bir mizansendir ya da mizansen gibi duran bir sahne bir hazır nesnedir. Bazı bu tür çalışmalar müzik ile imgeyi birleştirirken, bazıları da diyalogdan yararlanır. Çoğu Türk sanatçı bu işler için basit kameralar kullanırken, bazıları video ile nesneyi birleştirerek yerleştirmeler yapar. Bazı çalışmalar kayıt sırasında sanatçının konuyla yoğun ilişkisini gerektirirken, bazılarında sanatçı uzaktan seyredebilir. Müdahale ne olursa olsun, kanımca bu çalışmaları sanat yapıtına dönüştüren şey bu çeşitlilik, bu ‘başka bir şey’ olma durumudur. N. Atakan (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi Yay., s. 162.

çıkan, izleme alışkanlıklarıyla oynama olmayıp, sinemanın yaşattığı deneyimi sergi salonlarına taşıyıp gösterinin devamını sağlamak olmuştur.

Değişen ve gelişen teknoloji ile birlikte kameralar küçülmüş, telefonlara ve tabletlere entegre edilmiş, DSLR fotoğrafı makineleri ile video çekimi yapılabilir olunmuştur. Bu görüntü alma aygıtları ile çekilen görüntüler yeni bir estetik dil oluşturmaya başlamıştır denilebilir. Bu teknolojiler özellikle sokakta gerçekleştirilen eylemleri kayıt altına alan video aktivistler için yeni olanaklar sunmaktadır.

Kayıt dışında ekran olarak da yeni olasılıklar sunan teknolojiler (değişen TV'ler, Telefon, iPad, tablet, laptop, navigasyon aletleri, projeksiyonlar vb) ile birlikte video işlerinin sergilenme olanakları da zenginleşmiş, sergi alanlarında yeni yerleştirme biçimleri görünür olmuştur.

“Medya Sanatı”nın gelişmesiyle birlikte, klasik anlamda videoya olan ilginin de bu yöne doğru dönüşmeye başladığı gözlemlenmektedir.

2000’li yılların sürmekte olduğu bir dönemde değişimin sürmesi ve sonucunun ne olacağını kesin ve net tespit etmenin güçlüğü göz önüne alındığında bir sonuç önermek için erken olduğunu söylemek mümkündür.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar:

Acar, Barış (2012). “Türkiye’de Güncel Sanatçı Güncel Mi?” Şu kitapta: Haz. Mehmet Yılmaz. Sanatın Günceli Güncelin Sanatı. Ankara: Ütopya, 62.

Ahıska, Meltem (2005). Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik. İstanbul: Metis.

Agamben, Giorgio (2005). “‘The Coming Community’ adlı eserden alıntılar”. Şu kitapta: Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nden Metinler. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 326.

Ahmad, Feroz (2011(a)). Modern Türkiye’nin Oluşumu (9. baskı) (Çev. Yavuz Alogan). İstanbul: Kaynak.

Ahmad, Feroz (2011(b)). “Cumhuriyet Türkiye’inde Siyaset ve Siyasi partiler”. Şu kitapta: Ed. Reşat Kasaba. Çev. Zuhâl Bilgin. Türkiye Tarihi Modern Dünyada Türkiye 1839-2010. İstanbul: Kitap, Cilt. 4, 262.

Akay, Ali (1991). Konu-m-lar. İstanbul: Bağlam.

Akay, Ali (1996). Kıvrımlar. İstanbul: Bağlam.

Akay, Ali (1999). Sanatın Sosyolojik Gözü, İstanbul: Bağlam.

Akay, Ali (2005). Sanatın Durumları. İstanbul: Bağlam.

Akbulut, Durmuş (2012). Sinemanın İlkleri Belgesel ve Deneysel Sinema. İstanbul: Etik.

Akşin, Sina (2014). Kısa Türkiye Tarihi (18. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Aliaga, Juan Vicente (2013). “Ağırlık Merkezi Nil Yalter’in 1970’ler ve 80’lerde Ürettiği Yapıtlarda Feminizm ve Toplumsal Cinsiyet Perspektifi” Şu kitapta: Ed. Derya Yücel. Nil Yalter. İstanbul: Galerist, 139-140.

Altındere, Halil (2007). “Giriş Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006.” Şu kitapta: Yay. Haz. Halil Altındere & Süreyya Evren. User’s Manuel Contemporary Art in Turkey 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat. İstanbul: Art-ist, 3-9.

Altındere, Halil (2008). “Giriş”. Şu kitapta: Ed. Halil Altındere. Ahmet Öğüt: Kayıtdışı Vukuatlar. İstanbul: Art-ist, 7.



Altunay, D. Alper (2012). “Kes-Kopyala-Yapıştır: Bir sanat Yüzeyi olarak Ekran.” Şu kitapta: Ed. Deniz Yengin. Yeni Medya Ve... İstanbul: Anahtar Kitaplar, 1324.  
Altunay, D. Alper (2013). Sanatın Ortamında Video. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Antmen, Ahu (2001). “2000 Yılında Türkiye Sanat Ortamının Düşündürdükleri...” Şu kitapta: Ed. Zeynep Rona, Ahu Antmen. Türkiye Sanat Yıllığı 2000. İstanbul: Sanat Bilgi Belge, 8.

Antmen, Ahu (2010). Sanatçılar, Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel.

Antmen, Ahu (2011(a)). “Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe?” Şu kitapta: Sergi Küratörleri: Fatmagül Berktaş, Levent Çalikoğlu, Zeynep İnankur, Burcu Pelvanoğlu, Ed. Esin Eşkinat. Hayal ve Hakikat-Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar/Dream and Reality-Modern and Contemporary Women Artists from Turkey 16 Eylül 2011-22 Ocak 2012/16 September 2011-22 January 2012 Sergi Kataloğu. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 70-82.

Antmen, Ahu (2011(b)). Hale Tenger İçerdeki Yabancı (2. baskı). İstanbul: YKY.

Alkan, Ayten (2014). “Sunuş: İkiliklerin Ötesi”. Şu kitapta: Haz. Ayfer Batu Candan, Cenk Özbay. Yeni İstanbul Çalışmaları Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar. İstanbul: Metis, 311.

Anderson, Perry (2009). Postmodernitenin Kökenleri (Çev. Elçin Gen) (4. baskı). İstanbul: İletişim.

Arapoğlu, Fırat (2012). “Yeni Bir İfade Olasılığı: Güncel Sanatta Video’nun Radikal Dili”. Şu kitapta: Ed. Deniz Yengin. Yeni Medya Ve... İstanbul: Anahtar Kitaplar, 226-235.

Arat, Yeşim (2011(a)). “Feminizm ve İslam: Kadın ve Aile Dergisinin Düşündürdükleri”. Şu kitapta: Yay. Haz: Şirin Tekeli. 1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar (5. baskı). İstanbul: İletişim, 92.

Arat, Yeşim (2011(b)). “Çekişme ve İşbirliği: Türkiye’de Kadınların Güçlenme Mücadeleleri”. Şu kitapta: Ed. Reşat Kasaba. Türkiye Tarihi Modern Dünyada Türkiye 1839-2010. İstanbul: Kitap.Cilt. 4, 424-431.

Armaoğlu, Fahir (2004). 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (Cilt 1-2: 1914-1995) (14. baskı). İstanbul: Alkim.

Atagök, Tomur (2011). Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir (Ed. Burcu Pelvanoğlu). İstanbul: YKY, 15-47.

Atakan, Nancy (1998). Arayışlar Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar. İstanbul: YKY.

- Atakan, Nancy (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Ataman, Kutluğ (2001). Peruk Takan Kadınlar Kutluğ Ataman. İstanbul: Metis.
- Aydın, Suavi, Yüksel Taşkın (2014). 1960'dan Günümüze Türkiye Tarihi. İstanbul: İletişim.
- Aytekin, Çiğdem (2012). "Yeni Medyada Sosyal Ağ Uygulaması Olarak Twitter ve Fikir Madenciliği." Şu kitapta: Ed. Deniz Yengin. Yeni Medya Ve... İstanbul: Anahtar Kitaplar, 102.
- Baudrillard, Jean (2010). Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme (Çev. Işık Ergüden) (4. baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Baker, Ulus (2010). Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru (Çev. Harun Abuşoğlu). İstanbul: Birikim.
- Baker, Ulus (2011). Beyin Ekran (Der. Ege Berensel). İstanbul: Birikim.
- Bali, Rıfat N. (2011). Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar (9. baskı). İstanbul: İletişim.
- Bauman, Zygmunt (2012). Küreselleşme Toplumsal Sonuçları (Çev. Abdullah Yılmaz) (4. baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Bayazıt, N. (1997). "Performans". Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedi. İstanbul: Yem, C. 3, 443.
- Baykal, Emre (2008). Kutluğ Ataman Sen Zaten Kendini Anlat! İstanbul: YKY.
- Baykal, Emre (2015). "Zamanın Seyri." Şu kitapta: Ed. İlkay Baliç. zamancı/timemaker. İstanbul: ARTER, 8.
- Berardi, Franco "Bifo" (2014). Gelecekte Sonra (Çev. Osman Şişman, Sinem Özer). İstanbul: Otonom.
- Best, Steven, Douglas Kellner (2011). Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar (Çev. Mehmet Küçük) (2. baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Birdal, Alper, Yiğit Günay (2013). "Arap baharı" Aldatmacası "Ortadoğu'da emperyalist restorasyon" İstanbul: Yazılama.
- Birsel, Selim (2013). "Dün Gar Yarın Belirsiz". Şu kitapta: Haz. Sezin Romi. O Zamanlar Konuşuyorduk. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 57-62.
- Biryıldız, Esra (2002). Sinemada Akımlar. İstanbul: Betaş.
- Block, René (2008). "Önsöz." Şu kitapta: Friedrich Meschede. Ayşe Erkmen )>uçucu< / =şimdi =( . İstanbul: YKY.

Bodur, Harun (2013). Kronolojik 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (2. baskı). İstanbul: Yeditepe.

Bora, Aksu Asena Günel (2014). "1980 Sonrası Feminist Hareket". Şu kitapta: S. Aydın- Y. Taşkın. 1960'dan Günümüze Türkiye Tarihi. İstanbul: İletişim, 441-443.

Bora, Tanıl (1988). "Sunuş". Şu kitapta: Der. Tanıl Bora. Yeşiller ve Sosyalizm. İstanbul: İletişim, 7-8.

Boratav, Korkut (2005). 1980'li Yıllarda Türkiye'de Sosyal Sınıflar ve Bölüşüm (2. baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

Bourdieu, Pierre (2006). Karşı Ateşler (Çev. Halime Yücel). İstanbul: YKY.

Bozkurt, Muammer (2005). Video Sanatı, Enstalasyon, Film, Performans. İstanbul: Bileşim.

Canikligil, İlker (2007). Dijital Video ile Sinema. İstanbul: Pusula.

Cassandro, Daniele (1997). "Şükran Moral". 5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 154.

Clark, Toby (2004). Sanat ve Propaganda (Çev. Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı.

Colás, Alejandro (2014). "Neoliberalizm, Küreselleşme ve Uluslararası İlişkiler". Şu kitapta: Haz. Alfredo Saad-Filho&Deborah Johnston. Neoliberalizm Muhafif Bir Seçki (Çev. Şeyda Başlı-Tuncel Öncel) (2. baskı). İstanbul: Yordam Kitap.

Connor, Steven (2005). Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Giriş (Çev. Doğan Şahiner). İstanbul: YKY.

Cubitt, Sean (1993). Videography Video Media as Art and Culture. London: Palgravemacmillan.

Cumhuriyet Ansiklopedisi 1981-2000 (Ed. Bedirhan Toprak) (3. basım). İstanbul: YKY, 4, 437-438-506-540.

Çaha, Ömer (2003). "Feminizm". Şu kitapta: Ed. Mümtaz'er Türköne. Siyaset. Ankara: Lotus, 585-586.

Çalikoğlu, Levent (2005). Çağdaş Sanat Konuşmaları. İstanbul: YKY.

Çalikoğlu, Levent (2008). Çağdaş Sanat Konuşmaları 3 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat. İstanbul: YKY.

Çalikoğlu, Levent (2010). "Kutluğ Atman: Kimliğin Kırılgan ve Politik Doğası". Şu kitapta: Kutluğ Ataman, "İçimdeki Düşman" Sergisi (10 Kasım 2010 - 6 Mart 2011) Kataloğu. Sergi Küratörü: Levent Çalikoğlu. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 15.

Çiftçi, Oya (2011). “1979’dan 2010’a Neoliberal Dönemde Kadın Memurlar”. Şu kitapta: Der. Serpil Sancar. Birkaç Arpa Boyu...21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar. İstanbul: Koç Üniversitesi, 419.

Çiğdem, Ahmet (2014). Geleceği Eskitmek AKP ve Türkiye. İstanbul: İletişim.

Dardot, Pierre, Christian Laval (2012). Dünyanın Yeni Akıllı Neoliberal Toplum Üzerine Deneme. (Çev. Işı Ergüden). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Debord, Guy (2006). Gösteri Toplumu (Çev. Aysen Ekmekçi&Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı.

Debord, Guy (2010(a)). “Situasyonların İnşası ve Uluslararası Situasyonist Akımın Ekinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Bir Rapor” (Çev. Kaya Özsezgin). Şu kitapta: Der. Ali Artun. Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş. İstanbul: İletişim, 283-300.

Debord, Guy (2010(b)). “Situasyonist Tanımlar” (Çev. Elçin Gen). Şu kitapta: Der. Ali Artun. Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş. İstanbul: İletişim, 311-313.

Dedeal, Hande (2008). “Handan Börüteçene”. Şu kitapta: Ed. İpek Duben-Esra Yıldız. Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 275-277.

Demirkol, C. Vedat (2008). Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm. İstanbul: Evrensel.

Demos, T. J. (2010). “Kutluğ Ataman: Hikaye Anlatma Sanatı”. Şu kitapta: Kutluğ Ataman, "İçimdeki Düşman" Sergisi (10 Kasım 2010 - 6 Mart 2011) Kataloğu. Sergi Küratörü: Levent Çalıkoglu. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 25-27.

Dirlik, Arif (2010). Postkolonyal Aura Küresel kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi (Çev. Galip Doğduaslan) (2. baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Dirlik, Arif (2012). Küreselleşmenin Sonu mu? (Çev. İsmail Kovacı & Veysel Batmaz). İstanbul: Ayrıntı.

Dubiel, Helmut (2013). Yeni Muhafazakârlık Nedir? (2. baskı) (Çev. Erol Özbek). İstanbul: İletişim.

Eagleton, Terry (2011). Postmodernizmin Yanılsamaları (Çev. Mehmet Küçük) (2. baskı). İstanbul: Ayrıntı.

Ellwood, Wayne (2007). Küreselleşmeyi Anlama Kılavuzu Antikapitalist Hareketler İçin Kılavuzlar 1 (Çev. B. Dilan Genç). İstanbul: Metis.

Emiroğlu, Tuba (2013). “2000’li Yıllarda Yeni Aktivizm Biçimleri: Yeni Toplumsal Hareketlerde Gençlerin Siyasal Angajmanı”. Şu kitapta: Der. Demet Lüküslü-Hakan Yücel. Gençlik Halleri 2000’li Yıllar Türkiye’sinde Genç Olmak. Ankara: Efil, 231-238.

Erdemci, Fulya (2007). “Başka Türü Düşünmek”. Şu kitapta: Yay. Haz. Halil Altındere & Süreyya Evren. User’s Manuel Contemporary Art in Turker 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat. İstanbul: Art-ist, 75.

Erdemci, Fulya (2008). “Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek.” Şu kitapta: Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2.baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 283-297.

Erder, N. (2006). Kültürel Gelişme ve Devlet. Türkiye’de Kültür Politikaları. (Yay. Haz. E. B. Egrik). İstanbul: İKSV, 69-81.

Erkayhan, Şafak (2011). 1960 Sonrası Almanya’da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik. Nort Carolina: Lulu.

Evren, Süreyya (2007). “’80’leri Haritalandırmak.” Şu kitapta: Aranan Kitap Sanat ve Siyaset Yazılar. İstanbul: Art-ist, 26-27.

Evren, Süreyya (2008). Halil Altındere Kayıplar Ülkesiyle Dans. İstanbul: YKY.

Evren, Süreyya (2011). “101 Referans Yapıt Aracılığıyla Türkiye Güncel Sanatı’nın Kırk Yılı İzleksel ve Kavramsal Bir Harita”. Şu kitapta: Haz. Halil Altındere – Süreyya Evren. 101 Artworks Forty Years Of Turkish Contemporary Art Türkiye Güncel Sanatı’nın Kırk Yılı. İstanbul: Art-ist, 12-19.

Ferry, Luc (2012). Homo Esteticus Demokrasi Çağında Beğeninin İcadı (Çev. Devrim Çetinkasap). İstanbul: Pinhan.

Foucault, Michel (1992). Hapishanenin Doğuşu (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: İmge, 251-252.

Foucault, Michel (2011). Seçme Yazılar 2: Özne ve İktidar (3. baskı) Haz. Ferda Keskin. (Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı.

Friedman, Thomas (2010). Lexus ve Zeytin Ağacı Küreselleşmenin Geleceği (Çev. Elif Özsayar) (4. baskı). İstanbul: Boyner.

Gallino, Luciano (2012). Küreselleşme ve Eşitsizlik (Çev. Durdu Kundakçı) (2. baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

“Gar Hakkında”. Şu kitapta: Haz. Sezin Romi. O Zamanlar Konuşuyorduk. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ, 54.

Germaner, Semra (1996). 1960 Sonrasında Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar. İstanbul: Kabalcı.

Germaner, Semra (2008). “Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990”. Şu kitapta: Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2.baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 14-15.

Graf, Marcus (2008). Genco Gülan: Kavramsal Renkler. İstanbul: GalataPerform.  
Gouma-Peterson, Thalia, Patricia Mathews (2012). “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi”. Şu kitapta: Ed. Ahu Antmen. Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. İstanbul: İletişim, 13-68.

Göle, Nilüfer (2011). Melez Desenler İslam ve Modernlik Üzerine. İstanbul: Metis.

Göle, Nilüfer (2014). Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme (12. basım). İstanbul: Metis.

Göztepe, Özay (2013). “Rolün Reddi: Gezi Direnişi”. Şu kitapta: Ed. Özay Göztepe. Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler. Ankara: NotaBene, 9-10.

Güner, Umut (2013). “90'lara Genel Bir Bakış”. Şu kitapta: Yay. Haz. Yavuz Cingöz-Erdem Gürsu. 90'larda Lubunya Olmak. İzmir: Siyah Pembe Üçgen, 12-14.

Gürbilek, Nurdan (2009). Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi. İstanbul: Metis.

Gürbilek, Nurdan (2012). Kötü Çocuk Türk (4. baskı). İstanbul: Metis.

Halliday, Fred (2002). 2000'lerde Dünya Tehlikeler ve Vaatler. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, s. viii-ix-xvii-2-14-96.

Hasgüler, Solmaz Bunulday (2012). Türkiye'de Sanat Üretimi 1975-2005. İstanbul: Parşömen.

Heinrich, Barbara (2007). Güllerim Tahayyülerim/My Roses My Reveries. İstanbul: YKY.

Hobsbawm, Eric (2008). Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı (4. baskı). İstanbul: Everest.

Hobsbawm, Eric (2008). Küreselleşme, Demokrasi ve Terörizm (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agorakitaplığı.

Hobsbawm, Eric (2011). Yeni Yüzyılın Eşiğinde (Çev. İbrahim Yıldız) (2. baskı). İstanbul: Yordam.

Jameson, Fredric (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı (Çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü). Ankara: Nirengi Kitap.

Kahraman, Hasan Bülent (2005). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri... (3. baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kahraman, Hasan Bülent (2007(a)). Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye 1980 Sonrası , Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm (2. baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kahraman, Hasan Bülent (2007(b)). Cam Odada Oturmak (2. baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kaliç, Sabri (1992). Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi. İstanbul: Hil.

Kandiyoti, Deniz (2005). “Giriş: Parçaları Yorumlamak”. Şu kitapta: Haz. Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber. Kültür Fragmanları Türkiye’de Gündelik Hayat (2. baskı) (Çev. Zeynep Yelçe). İstanbul: Metis, 21-22.

Kazgan, Gülten (2013). Türkiye Ekonomisinde Krizler (1929-2009) “Ekonomi Politik” Açısından Bir İrdeleme (4. baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 1-13.

Kazma, Ali (2015), zamancı/timemaker (Ed. İlkay Baliç), İstanbul: ARTER.

Keleş, Ruşen (2010). Kentleşme Politikası (11. baskı). Ankara: İmge.

Keleş, Ruşen (2014). 100 Soruda Türkiye’de Kentleşme, Konut ve Gecekondu. İstanbul: Cem.

Keyder, Çağlar (2011). “Modern İstanbul’un Tarihçesi”. Şu kitapta: Ed. Reşat Kasaba. Türkiye Tarihi Modern Dünyada Türkiye. İstanbul: Kitap, Cilt. 4, 557.

Keyder, Çağlar (2013). “Arka Plan”. Şu kitapta: Haz. Çağlar Keyder. İstanbul Küresel ile Yerel Arasında”. İstanbul: Metis, 37-38.

Keyman, Fuat E. (2006). Türkiye’de Sivil Toplumun Serüveni: İmkânsızlıklar İçinde Bir Vaha. Haz. E. Fuat Keyman. Ed. İrfan Aktan. Ankara: Sivil Toplum Geliştirme Merkezi, 10-11.

Kılıç, Levend (1995). “Çoğaltım Aracından Sanat Ortamına”. Şu kitapta: Der. Levend Kılıç. Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış. İstanbul: Hil,10.

Kılıç, Levend (2003). Görüntü Estetiği (4. baskı). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Kiraz, Ali Güvenç (2014). A’dan Z’ye Kentsel Dönüşüm Kentsel Dönüşüm ile ilgili Pratik Bilgiler ve Dilekçeler (4. basım). İstanbul: Beta, 1.

Koçak, Orhan (2008). “Modern Sanatın Elli Yılı”. Şu kitapta: Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 30.

Kolluoğlu, Biray (2014). “Sunuş: Şehre Gören Gözlerle Bakmak”. Şu kitapta: Haz. Ayfer Batu Candan, Cenk Özbay. Yeni İstanbul Çalışmaları Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar. İstanbul: Metis, 20-22.

Kongar, Emre (2011). 21. Yüzyılda Türkiye 2000'li Yıllarda, Türkiye'nin Toplumsal Yapısı (44. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kongar, Emre (2012). 12 Eylül Kültürü (Kültür Üzerine 4) (6. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Korkmaz, Nilüfer, Levent Yaylagül (2009). "Neo-liberalizm ve Kentsel/Rantsal Dönüşüm Projeleri: Sulukule Örneği". Şu kitapta: Yay. Haz. Serap Kurt. Almanak 2008 Analizleri. İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı, 385.

Kortun, Vasıf (2001). "Hakikati Yanlış Yorumlama Hakkı". Şu kitapta: Peruk Takan Kadınlar Kutluğ Ataman. İstanbul: Metis, 123-125.

Kortun, Vasıf (2007). "Zayıf Kurgular Hızlandırılmış Kaderler". Şu kitapta: Yay. Haz. Halil Altındere & Süreyya Evren. User's Manuel Contemporary Art in Turker 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. İstanbul: Art-ist, 47.

Kosova, Erden (2007). "Türkiye'de Güncel Sanat". Şu kitapta: Yay. Haz. Halil Altındere & Süreyya Evren. User's Manuel Contemporary Art in Turker 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. İstanbul: Art-ist, 48-49.

Kosova, Erden (2009). Aydan Murtezaoğlu Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken. İstanbul: YKY.

Kosova, Erden (2011). Esra Ersen: Yüz Yüze/Face to Face. İstanbul: YKY.

Koyuncu, Mahmut (2007). "Ulus Sergileri ve Temsil". Şu kitapta: Yay. Haz. Halil Altındere & Süreyya Evren. User's Manuel Contemporary Art in Turker 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. İstanbul: Art-ist, 95-100.

Kozanoğlu, Can (1992). Cilalı İmaj Devri 1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları. İstanbul: İletişim.

Kozanoğlu, Can (1995). Pop Çağı Ateşi (5. baskı). İstanbul: İletişim.

Kozanoğlu, Hayri (1993). Yuppieler, Prensler ve Bizim Kuşak. İstanbul: İletişim.

Kozanoğlu, Hayri (2003). Küreselleşme Heyulası. İstanbul: İthaki.

Kumar, Krishan (2010). Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları (Çev. Mehmet Küçük) (3. baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Kundakçı, F. Seda (2010). "Feminizmde Yeni Yaklaşımlar: Judith Butler". Şu kitapta: Ed. Hilal Onur İnce. Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar Eleştiriler-Farklılıklar-Çözüm Arayışları. İstanbul: Doğu Batı, 481.

Lengermann, Patricia Madoo Gillian Niebrugge (2012). "Modern Feminist Kuram". Şu kitapta: Georg Ritzer. Modern Sosyoloji Kuramları (Çev. Himmet Hülür). Ankara: De Ki Basım, 314.



Lingwood, James (2010). "Kutluğ Ataman ile Söyleşi". Şu kitapta: Kutluğ Ataman, "İçimdeki Düşman" Sergisi (10 Kasım 2010-6 Mart 2011) Kataloğu. Sergi Küratörü: Levent Çalıköğlü. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 41-46.

Madra, Beral (2007). "Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat". Şu kitapta: Yay. Haz. Halil Altındere & Süreyya Evren. User's Manuel Contemporary Art in Turkey 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. İstanbul: Art-ist, 28-41.

Maciunas, George (2011). "Müzik, Tiyatro, Şiir, Resimde Neo-Dada". Şu kitapta: Ed. Charles Harrison&Paul Wood. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. İstanbul: Küre, 771-772.

Manasseh, Cyrus (2009). The Problematic of Video Art in the Museum 1968-1990. New York: Cambria.

Marcus, Greil (1999). Ruj Lekesi Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Ayrıntı.

Martin, Sylvia (2006). Video Art (Ed. Uta Grosenick). Köln: Taschen.

Matthews, Jan D. (2008). "Sitüasyonistlere Marksist Giriş". Şu kitapta: Haz. Şenol Erdoğan. Sitüasyonist Enternasyonal. İstanbul: Altıkırkbeş, 61-62.

Meigh-Andrews, Chris (2006). A History of Video Art The Development of Form and Function. Oxford: Berg.

Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2008). "Handan Börüteçene". Şu kitapta: Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2. baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 377.

Möntmann, Nina (2011). "Nevin Aladağ". Şu kitapta: Ed. René Block. Her Yerde, Evinde At Home, Wherever. İstanbul: YKY, 184-186.

Navaro-Yaşın, Yael (2005). "Kimlik Piyasası Metalar, İslamcılık, Laiklik". Şu kitapta: Haz. Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber. Kültür Fragmanları Türkiye'de Gündelik Hayat (2. baskı) (Çev. Zeynep Yelçe). İstanbul: Metis, 231-232.

Nochlin, Linda (2012). "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?". Şu kitapta: Ed. Ahu Antmen. Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. İstanbul: İletişim, 124-126.

Not Bored (2008). "Sitüasyonist Emternasyonal'in Sunumu". Şu kitapta: Haz. Şenol Erdoğan. Sitüasyonist Enternasyonal. İstanbul: Altıkırkbeş, 20-61.

Oran, Baskın (2010). "Küreselleşme Ekseninde Türkiye 1990-2001". Şu kitapta: Ed. Baskın Oran. Türk Dış Politikası Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar (Cilt II 1980-2001). (12. baskı). İstanbul: İletişim, 209-211.

Ödekan, Ayla (2011). "Sanat ve Mimarlıkta Gelişmeler". Şu kitapta: Yay. Yön.: Şina Akşin. Türkiye Tarihi 5 Bugünkü Türkiye 1980-2003. İstanbul: Cem, 359.

Öker, Zuhâl (2005). “Kurgusal Dünyanın Gölgesinde Bir Unutkan Jean Baudrillard”. Şu kitapta: Haz. Nurdoğan Rigel, Gül Batuş, Güleda Yücedoğan, Barış Çoban. 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar Kadife Karanlık. İstanbul: Su, 208-209-248.

Öncü, Ayşe (2005). “1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi”. Şu kitapta: Haz. Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber. Kültür Fragmanları Türkiye’de Gündelik Hayat (2. baskı) (Çev. Zeynep Yelçe). İstanbul: Metis, 183-195.

Önder, Tuncay (2003). “Yeşil Siyaset”. Şu kitapta: Ed. Mümtaz’er Türköne. Siyaset. Ankara: Lotus, 591.

Ötğün, Cebraîl (2012). “Bildirgeler Bağlamında Sanatta Hareketler, Oluşumlar ve Hangar +/-”. Şu kitapta: Haz. Mehmet Yılmaz. Sanatın Günceli Güncelin Sanatı. Ankara: Ütopya, 88.

Özaysın, Gökhan (1995). “Roy Armes Video Görüntüsünün Estetiği”. Şu kitapta: Şu kitapta: Der. Levend Kılıç. Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış. İstanbul: Hil, 48.

Özayten, Nilgün (1997). “Gösteri Sanatı”. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedi. İstanbul: Yem, C. 3, 700.

Özayten, Nilgün (2007). “Türkiye’de Obje Sanatı Kavramsal Sanat Post-Kavramsal Sanat Eğilimleri”. Şu kitapta: Yay. Haz. Halil Altındere & Süreyya Evren. User’s Manuel Contemporary Art in Turkey 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat. İstanbul: Art-ist, 10-23.

Özbay, Cenk, Ayşecan Terzioğlu, Yeşim Yasin (2011). “Türkiye’de Neoliberalleşme ve Mahremiyetin Dönüşümü”. Şu kitapta: Haz. Cenk Özbay, Ayşecan Terzioğlu, Yeşim Yasin. Neoliberalizm ve Mahremiyet Türkiye’de Beden, Sağlık ve Cinsellik. İstanbul: Metis, 15-16.

Özbay, Cenk (2014). “Yirmi Milyonluk Turizm Başkenti: İstanbul’da Hareketliliklerin Politik Ekonomisi”. Şu kitapta: Haz. Ayfer Batu Candan, Cenk Özbay. Yeni İstanbul Çalışmaları Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar. İstanbul: Metis, 178-193.

Özbek, M. (2012). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski (10. baskı). İstanbul: İletişim.

Özdek, Yasemin. (2013). “Haziran Direnişi ve Doğrudan Demokrasi”. Şu kitapta: Ed. Özay Göztepe. Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler. Ankara: NotaBene, 111.

Özğün, Aras (2010). “Kairos: Elektronik Görüntünün Zamanı”. Şu kitapta: Yay. Haz. Aras Özğün, Yahya M. Madra, Ayşe Orhun Gültekin. Sanat ve Arzu Seminerleri 2010. İstanbul: Norgunk, 33.

Özgür, Ferhat (2007). “Herşeye Rağmen”. Şu kitapta: Yay. Haz. Halil Altındere & Süreyya Evren. User’s Manuel Contemporary Art in Turkey 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat. İstanbul: Art-ist, 104-105.

Özmen, Şener (2007(a)). Travma ve Islahat. Diyarbakır: Lîs.

Özmen, Şener (2007(b)). “Cefâkar Doğu ya da ‘Welcome to Diyarbakır’” .” Şu kitapta: Yay. Haz. Halil Altındere & Süreyya Evren. User’s Manuel Contemporary Art in Turkey 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat. İstanbul: Art-ist, 109.

Özön, Nijat (2000). Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü. İstanbul: Kabalcı.

Özüğurlu, Metin (2013). “Gezi Parkı Olayı’nın Politik Bağlamı.” Şu kitapta: Ed. Özay Göztepe. Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler. Ankara: NotaBene, 45.

Özyürek, Esra (2011). Modernlik Nostaljisi Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset (4. baskı) (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Paker, Murat (2007). Psiko-politik Yüzleşmeler. İstanbul: Birikim.

Paynter, November (2008). “Tekil Hareketler ve İncelikli Oyunlar” (Çev. Yiğit Adam). Şu kitapta: Ed. Halil Altındere. Ahmet Öğüt: Kayıtdışı Vukatlar. İstanbul: Art-ist, 57-58.

Pelvanoğlu, Burcu (2011). “Kadın, Eğitim ve Sanat”. Şu kitapta: Sergi Küratörleri: Fatmagül Berktaş, Levent Çalıkoğlu, Zeynep İnankur, Burcu Pelvanoğlu, Ed. Esin Eşkinat. Hayal ve Hakikat-Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar/Dream and Reality-Modern and Contemporary Women Artists from Turkey 16 Eylül 2011-22 Ocak 2012/16 September 2011-22 January 2012 Sergi Kataloğu. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 55.

Rajchman, John (2013). “Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?”. Şu kitapta: Ed. Ali Artun-Nursu Örgü. Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat. İstanbul: İletişim, 32-33.

Ramonet, Ignacio (2002). “2000 Yılı”. Şu kitapta: Der. Özgür Orhangazi-Cahide Sarı. Ankara: Ütopya, 23-25.

Rees, A.L. (1996). The Oxford History of World Cinema (Ed. Geoffrey Nowell-Smith). Oxford: Oxford University Press.

Ritzer, George (2011). Küresel Dünya (Çev. Melih Pekdemir). İstanbul: Ayrıntı.

Robins, Kevin (2013). İmaj Görmenin Kültür ve Politikası (Çev. Nurçay Türkoğlu) (2. baskı). İstanbul: Ayrıntı.

Rush, Michael (2001). *New Media in Late 20th Century Art*. London: Thames&Hudson.

Rush, Michael (2007). *Video Art*. London: Thames&Hudson.

Sancar, Serpil (2011). "Türkiye'de Kadın Hareketinin Politigi: Tarihsel Bağlam, Politik Gündem ve Özgünlükler". Şu kitapta: Der. Serpil Sancar. *Birkaç Arpa Boyu...21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar*. İstanbul: Koç Üniversitesi, 76-80.

Sander, Oral (2013). *Siyasi Tarih 1918-1994* (22. Baskı). İstanbul: İmge Kitabevi.

Silverman, Kaja (2006). *Görünür Dünyanın Eşiği* (Çev. Aylin Onacak). İstanbul: Ayrıntı.

Siyah Pembe Üçgen (2012). *80'lerde Lubunya Olmak*. Yay. Haz. Erdem Gürsu-Sinan Elitemiz. İzmir: Siyah Pembe Üçgen, 11-21.

Sönmez, Ayşegül (2007). "Türkiye'de Güncel Sanat 2000-2007 Tespitler ve Olaylar...". Şu kitapta: Yay. Haz. Halil Altındere & Süreyya Evren. *User's Manuel Contemporary Art in Turkey 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat*. İstanbul: Art-ist, 137-139.

Sönmez, Necmi (1997). "Video Sanatı". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: YEM, Cilt. 3, 1885

Sönmez, Necmi (2006). *Sanat Hayatı İçerir mi? (Sergi Eleştirileri, 1987-2000)*. İstanbul: YKY.

Sönmez, Necmi (2011). "Esra Ersen". Şu kitapta: Ed. İlkay Baliç. *Görünmezlik Taktikleri Sergisi (Küratörler: Daniela Zyman, Emre Baykal, 09.04-05.06 2011)* kitabı. İstanbul: ARTER, 66.

Spielmann, Yvonne (2008). *Video The Reflexive Medium* (Trans. by Anja Welle and Stan Jones) London: The MIT.

Stallabrass, Julian (2013). *Sanat A. Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller* (Çev. Esin Soğancılar) (3. baskı). İstanbul: İletişim.

Stokes, Martin (2012). *Türkiye'de Arabesk Olayı* (Çev. Hale Eryılmaz) (3. baskı). İstanbul: İletişim.

Su, Süreyya (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*. İstanbul: Profil.

Şahiner, Rıfat (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan.

Şiray, Mehmet (2012). "Sanat, Kimlik ve Farklılaşma: Kutluğ Ataman'ın İki Video Yerleştirmesi '1+1' ve 'Ruhumu Asla' Üzerine Notlar". Şu kitapta: Yay. Haz. N.

Gamze Toksoy. Bellek İzleri Kurgudan Kurama Görüntüler. İstanbul: Kalkedon, 195.

Tekeli, İlhan (2011). Kent, Kentli Hakları, Kentselleşme ve Kentsel Dönüşüm. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

Tekeli, Şirin (2011). “1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar”. Şu kitapta: Yay. Haz: Şirin Tekeli. 1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar (5. Baskı). İstanbul: İletişim, 22-31.

Tellal, Erel (2010). “SSCB’nin Çöküşü”. Şu kitapta: Ed. Baskın Oran. Türk Dış Politikası Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar (Cilt II 1980-2001). (12. baskı). İstanbul: İletişim, 158.

Tomlinson, John (2004). Küreselleşme ve Kültür (Çev. Arzu Eker). İstanbul: Ayrıntı.

Uzgel, İlhan (2010(a)). “Körfez Savaşı”. Şu kitapta: Ed. Baskın Oran. Türk Dış Politikası Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar (Cilt II 1980-2001). (12. baskı). İstanbul: İletişim, 255.

Uzgel, İlhan (2010(b)). “Yugoslavya’nın Dağılması”. Şu kitapta: Ed. Baskın Oran. Türk Dış Politikası Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar (Cilt II 1980-2001). (12. baskı). İstanbul: İletişim, 491.

Uzgel, İlhan (2010(c)). “Bosna-Hersek Savaşı”. Şu kitapta: Ed. Baskın Oran. Türk Dış Politikası Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar (Cilt II 1980-2001). (12. baskı). İstanbul: İletişim, 495.

Uzgel, İlhan (2010(d)). “Dayton Anlaşması”. Şu kitapta: Ed. Baskın Oran. Türk Dış Politikası Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar (Cilt II 1980-2001). (12. baskı). İstanbul: İletişim, 498.

Uzgel, İlhan (2010(e)). “Kosova Sorunu”. Şu kitapta: Ed. Baskın Oran. Türk Dış Politikası Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar (Cilt II 1980-2001). (12. baskı). İstanbul: İletişim, 509.

Ünsal, Özlem (2014). “Neoliberal kent Politikaları ve Direnişin Siyaseti: İstanbul’da Yeni Kentsel Muhalefet”. Şu kitapta: Haz. Ayfer Batu Candan, Cenk Özbay. Yeni İstanbul Çalışmaları Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar. İstanbul: Metis, 109.

Üstek, Fatoş (2008). “İlişkilendirmeler II”. Şu kitapta: Friedrich Meschede. Ayşe Erkmen) >uçucu< / =şimdi =( . İstanbul: YKY, 93-106.

Valabrègue Frédéric (2004). “Sitüasyonist Enternasyonal”. Şu kitapta: Yön. Emmanuel de Waresquiel. İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü. İstanbul: Sel, 565-566.

Wallerstein, Immanuel (2004). 21. Yüzyılda Siyaset (Çev. Taylan Doğan-Ender Abadoğlu). İstanbul: Aram.

Wu, Chin-Tao (2005). Kültürün  zelleŐtirilmesi 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi (Çev. Esin Soğancılar). İstanbul: İletifim.

Yalçın, M. C.; Çalışkan, Ç. O.; Çılın, K.; Dündar, U. (2014). "İstanbul D n Őim Coğrafiyası". Şu kitapta: Haz. Ayfer Batu Candan, Cenk  zbay. Yeni İstanbul Çalışmaları Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar. İstanbul: Metis, 49-59.

Yalın, Fuat (1997). "Őukran Aziz". 5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 56.

Yapp, Nick (2005(a)). Gettyimages 1980'ler Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi (Çev. Banu Karaçam). İstanbul: Literatür.

Yapp, Nick (2005(b)). Gettyimages 1990'lar Fotoğraflarla 20. Yüzyılın Sosyal Tarihi (Çev. Zeynep Sirer). İstanbul: Literatür.

Yardımcı, Sibel (2005). Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal. İstanbul: İletifim.

Yardımcı, Sibel, Dikmen Bezmez (2014). "Normativite Sınırlarında İttifak İmkânları: Heteretopya olarak Queer, ve'ya Sakat Bedenler ve Kamusalığı Beden  zerinden Okumak". Şu kitapta: Haz. Ayfer Bartu Candan, Cenk  zbay. Yeni İstanbul Çalışmaları Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar. İstanbul: Metis, 311-313.

Yasa-Yaman, Zeynep (2012). Başka İzlenimler Değişen Gelenekler Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu Sergisi Katalog Yazısı, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası, 104-126.

Yayıntaş, Arzu (2008(a)). "Kutluğ Ataman". Şu kitapta: Modern ve ötesi: 1950-2000 (2. baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 422.

Yayıntaş, Arzu (2008(b)). "Ebru  zseçen". Şu kitapta: Modern ve ötesi: 1950-2000 (2. baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 426.

Yedi Yeni İŞ (17 Eylül-11 Aralık 2011). Sergi Kataloğu. İstanbul: Borusan Contemporary.

Yeldan, Erinç (2013). Küreselleşme Sürecinde Türkiye Ekonomisi Bölüşüm, Birikim ve Büyüme (17. Baskı). İstanbul: İletifim.

Yıldız, Esra (2008). "Giriş". Şu kitapta: Ed. İpek Duben ve Esra Yıldız. Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 14-32.

Yılmaz, Gaye (2007). "1980'lerden 2000'lere: Türkiye'de Devletin Dönüşümü". Almanak 2006. İstanbul: SAV (Sosyal Araştırmalar Vakfı), 117-118.

Yılmaz, A. Nahide (2012). "Giriş: G ncele SinmiŐ Tarih". Şu kitapta: Haz. Mehmet Yılmaz. Sanatın Günceli Güncelin Sanatı. Ankara: Ütopya, 18-21.

Yılmaz, Mehmet (2005). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Ütopya.

Yılmaz, Mehmet (2012). “Modern, Çağdaş, Güncel, Postmodern”. Şu kitapta: Haz. Mehmet Yılmaz. Sanatın Günceli Güncelin Sanatı. Ankara: Ütopya, 36.

Yılmaz, Mehmet (2013). Modernden Postmoderne Sanat (2. baskı). Ankara: Ütopya.

Yonucu, Deniz (2014). “Bir Yönetim Biçimi Olarak Mekânsal Ayrıştırma: Tehlikeli Mahalleler, Olağanüstü Hal ve Militarist Sınır Çizimi”. Şu kitapta: Haz. Ayfer Batu Candan, Cenk Özbay. Yeni İstanbul Çalışmaları Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar. İstanbul: Metis, 97.

Yücel, Derya (2013). “Geleceğe Söz...”. Şu kitapta: Ed. Derya Yücel. Nil Yalter. İstanbul: Galerist, 8.

Yüce, Hakan, Demet Lüküslü (2013). “2000’li Yılları Gençlik Üzerinden Okumak”. Şu kitapta: Der. Demet Lüküslü-Hakan Yücel. Gençlik Halleri 2000’li Yıllar Türkiye’inde Genç Olmak. Ankara: Efil, 17.

Zürcher, E. J. (2012). Modernleşen Türkiye’nin Tarihi (27. baskı) (Çev. Yasemin Saner). İstanbul: İletişim, 442-452.

Zolbberg, Vera L. (2013). Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

### **Makaleler:**

Acar, Barış (2007). “Birlikmiş Video Bahçesinde Yaz”. Sanat Dünyamız, 104, 84.

Akay, Ali (2014). “Hamilikten sanat sponsorluğuna: sanata desteğin değişen karakteri”. İktisat Dergisi, 526, 6.

Akşit, Bahattin Mustafa Şen (1995). “Kırsal Yapı”. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 13, 813-814.

Alptekin, Musa Yavuz (2013-14). “Şehirden Kente Mekânsal Dönüşüm”. Doğu Batı Düşünce Dergisi, 67, 36.

Altuğ, Evrim, Feyyaz Yaman (2006). “‘Müze zortlatan’ darbe etkisinin izinde...”. Art-ist güncel sanat seçkisi, 5, 101.

Antmen, Ahu (2012). “Cinsiyetli Kültür, Cinsiyetli Sanat: 1970’lerden 1980’lere Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sanatçılar”. Toplum ve Bilim, 125, 64-70.

Antmen, Ahu (2015). “Hatırlatmak Sanatı: Handan Börüteçene”. Sanat Dünyamız, 145, 67-68.

Arapoğlu, Fırat (2009). “İletişim Kurmak mı Güncel Durmak mı? Neden Video?”. Genç Sanat, 175, 55-57.

Arapoğlu, Fırat (2010(a)). “Feminist Anlatılar: şükran Moral’da Kimlik ve Farklılık”. Artist Actual, 30, 44.

Arapoğlu, Fırat (2010(b)). “Postmodernite Ekseninde Sorgulanan Gelenek”. Genç Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi, 181, 46.

Arapoğlu, Fırat (2011). “Amemus’dan Sonra... Performans Sanatı”. Genç Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi, 190, 30-34.

Arapoğlu, Fırat, Erdem Kosova, Mahmut Koyuncu (2011). “Ateşin Düştüğü Yer Üzerinden Acıya Göz Katmak”. Artist Actual, 44.

Arslan, Tümay Umut (2012). “Topu havada tutmak, hakikati havalandırmak”. Toplum ve Bilim, 125, 14.

Artun, Ali (2009). “Sanat ve 1968 Baharı / Bir Kronoloji”. Sanat Dünyamız, 110, 32-47.

Ataöv, Anlı, Sevin Osmay (2007). “Türkiye’de Kentsel Dönüşüme Yöntemsel Bir yaklaşım”. METU JFA, 24:2, 57-59.

Atauz, A. Tanıl Bora (1995). “Türkiye’de Çevreci Hareket”. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 11, 282.

Aydoğan, Kibar Evren Bolat (2008). “Sanatta Disiplinlerarası Bir yaklaşım: Performans Sanatı”. ART-E SDÜ GSF Hakemli Dergisi, 1, 4-12.

Ayvazoğlu, Beşir (1995). “1980 Sonrasında Kültüre Farklı Bir Bakış”. Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 13, 833.

Bakçay, Ezgi (2006). “Galeri Kapısına Zincirli Sanatçıya Faydalı Hatırlatmalar”. Art-ist güncel sanat seçkisi, 5, 21.

Başkaya, Fikret (1995). “Türkiye’nin 1980 Dönemeci”. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 14, 983.

Berktaş, Fatmagül (1995). “Türkiye’de ‘Kadınlık Durumu’.” Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 13, 760-764.

Birkalan-Gedik, Hande (2009). “Türkiye’de Feminizmi ve Antropolojiyi Yeniden Düşünmek: Feminist Antropoloji Üzerine Eleştirel Deneme”. Cogito, 58, 303-307.

Birkalan-Gedik, Hande (2011). “Türkiye’de 2000’li Yıllarda Farklılık, Cinsel Kimlikler ve Kimlik Politikalarının Yönetimi”. Cogito, 65-66, 340-347.



Bora, Tanıl (1995). “80’lerde Sağ Entelijansiyanın Gelişimi”. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 11, 88.

Boralıoğlu, Gaye (1995). “80’lerden 90’lara Reklamcılık”. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 14, 1088-1094.

Boynik, Sezgin (2004). “İmajın Politikaları”. Art-ist Güncel Sanat Dergisi, 1, 78-95.

Bozkurt, Muammer (2007). “Sanat Üretim Ortamı Olarak Video”. Sanat Dünyamız, 104, 116-117.

Bozok, Mehmet (2009). “Feminizmin Erkekler Cephesindeki Yankısı Erkekler ve Erkeklik Üzerine Eleştirel İncelemeler”. Cogito, 58, 281.

Brener, Alexander, Barbara Schurz (2001). “Anlamlı Sanat Yapıtları Olarak Prag’daki Sokak Çatışmaları”. Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, 4, 58.

Çakır, Serpil (1995). “Türkiye’de Feminizmin Dünü ve Bugünü”. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 13, 750-756.

Çalikoğlu, Levent (2005). “Kutluğ Ataman: ‘Hayatın kendisinin sanat olduğunu ortaya çıkarmak istiyorum’”. Sanat Dünyamız, 94, 69-74.

Çaplı, Bülent, Can Dündar (1995). “80’lerden 2000’lere Televizyon”. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 15, 1376-1381.

Çubukçu, Aydın (1995). “12 Eylül’ün Kültür Politikası ve Sonuçları”. Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 13, 839.

Derman, Deniz (1993). “Video Sanatı Üzerine Panayırdan Televizyona”. 25. Kare Sinema Dergisi, 3, 14-15.

Dursun, Çiler (2002-03). “Türkiye’de Askeri Darbelerin Simgesel Ekonomisi”. Doğu Batı Düşünce Dergisi, 21, 121-122.

Ersoy, Abdullah (1995). “Türkiye’nin Gündemindeki Çevre”. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 11, 277-283.

Eviner, İnci (2002). “Güncel Sanat ve Kadınlar”. Toplumbilim, 15, 71-72.

Fırat, Özden Begüm, Ezgi Bakçay (2012). “Çağdaş sanattan radikal siyasete, estetik-politik eylem”. Toplum ve Bilim, 125, 60-61.

“Fluxus”. (1995). Avant-garde 1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları, Sanat Dünyamız, 59, 66.

Gönüllüeroğlu, Ayşe (1991). “Teknolojiyle birlikte gelişen bir dal: Video sanat...”. Milliyet Sanat Dergisi, 262, 30-31.

Gültekin, Gönül (1995). "Bir iletişim Aracı Olarak Video Sanatı." Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, 20, 67.

Gündoğdu, İbrahim (2013). "Haziran İsyanı'nın İki Temel Dinamiği Üzerine". Praksis Dört Aylık Sosyal Bilimler Dergisi, Özel Sayı, 35.

Güneş, Şinasi (2009). "Türkiye'de Video Sanatı". Artist Actuel, 23, 42-45.

Gürsel, Seyfettin (2002). "1980'li Yıllar ve Sonrası." Cumhuriyet Ansiklopedisi 1981-2000 (Ed. Bedirhan Toprak) (3. basım), 4, 2-6.

Higgins, Dick (1991). "Fluxus: Theory and Reception". Lund Art, 2, 33.

Käding, Caroline (2010). "Ayşe Erkmen 'Bluish' sergisi". Sanat Dünyamız, 114, 16.

"Küreselleşme Nedir?". (2011). Genç Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi, 197, 41-42.

Işık, Oğuz (1995). "1980 Sonrası Türkiye'de Kent ve Kentleşme". Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 13, 782-801.

İnal, İnel (2014). "Hamilikten sanat sponsorluğuna.sanatadesteğin değişen karakteri". İktisat Dergisi, 526, 8-9.

Kahraman, Hasan Bülent (1999). "Türkiye'de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği". Doğu-Batı Düşünce Dergisi, 9, 137

Kosova, Erden (2001(a)) "Gülsün Karamustafa". Art-ist güncel sanat seçkisi 4, 38.

Kosova, Erden (2001(b)). "Ömer Ali Kazma". Art-ist güncel sanat seçkisi 4, 145.

Kosova, Erden (2001(c)). "Güneş Savaş". Art-ist güncel sanat seçkisi 4, 46-47.

Kosova, Erden (2012). "Kulvarlar Arasında." Toplum ve Bilim, 125, 26-39.

Kozanoğlu, Can (1995). "80'lerde Gündelik Hayat". Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 13, 596-599.

Kozanoğlu, Hayri (1995). "80'lerden 90'lara Yuppieler". Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 13, 740.

Köker, Levent (1995). "Turgut Özal: Siyasi İdeolojik Bir Portre". Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 11, 203.

Lütticken, Sven (2004). "Sitüasyonist Enternasyonal'in Kullanım Değeri". Art-ist Güncel Sanat Dergisi, 1, 63.

Macadam, Barbara A. (2010). "Linda Nochlin: Çağdaş Feminist Sanatın Farklı Biçimleri Üzerine". Artist Actual, 33-34, 26.

McDonough, Tom (2004). "Taşkın Paris: Paranoyak-Eleştirel Bir Eylem Olarak Haritaya Dökmek". Art-ist Güncel Sanat Dergisi, 1, 148.

Maver, Duna (2004). "Terörün Avangardı". Art-ist Güncel Sanat Dergisi, 1, 23.

Nalbantoğlu, Fatih (2012). "Performans Sanatı, Teknoloji ile İlişkisi ve Sahne Sanatları Eğitimindeki Rolü". ART-E SDÜ GSF Hakemli Dergisi, 199-203.

Oktay, Ahmet (1995(a)). "80'lerde Türkiye'de Kültürel Değişim". Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 13, 822-823.

Oktay, Ahmet (1995(b)). "Televizyonla Yaşamak". Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 15, 1380.

Özgür, Ferhat (2013). "100. Doğum Yılından 'John Cage ve...'". Sanat Dünyamız, 132, 37-43.

Özmen, Şener, Osman Erdem, Levent Çalikoğlu (2013). "Şener Özmen ile Söyleşi 'Huzurlu bir hayat dışında başka bir şey talep etmiyorum. Yaptığım işler de bir parça bununla alakalı'". Sanat Dünyamız, 132, 72-73.

Özpınar, Ceren (2012). "Güncel Sanatın Tarihini Yazmak". Toplum ve Bilim. İstanbul, 125, 174-175.

"Performance". (1995). Avant-garde 1945-1995 Son Yarıym Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları, Sanat Dünyamız, 59, 89.

Riggs, Leslie, Banu Dicle (2011). "'Dünyamızın Kökeni': Sanatçı Yatakları". (Çev. M. Emir Uslu). Genç Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi, 191, 47.

Seçkin, Selçuk (2005). "Pierre Bourdieu İle 9. İstanbul Bienali Üzerine". Art-ist güncel sanat dergisi, 4, 51-52.

Sönmez, Ayşegül (2005). "Modern hayatın filmcisi". Milliyet Sanat, 554, 8-11.

Sönmez, Necmi (1995). "Türkiye'de Çağdaş Sanat: 1983-1994". Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 14, 1100-1107.

Söylemez, Meltem (2011). "Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri." Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8, 1.

Su, Süreyya (2012). "Küreselleşmenin Kültürel Etkileri ve Çağdaş Sanat". Toplum ve Bilim, 125, 211-222.

Şahin, Ümit (2010). "Oktay Demirkan ile Söyleşi: Çevrecilik, Siyaset ve Yeşil Hareket". Üç Ekoloji Doğa, Düşünce, Siyaset, Yeşil Politika ve Özgürlükçü Düşünce Seçkisi, 8, 153.

Şenol, Kamil (2006). “Sanat Alanında Sınıf Temsilleri ve Görünümleri”. Art-ist Güncel Sanat Dergisi, 5, 44.

Şentürk, Rıdvan (2012). “Avangart Sinema ve Empresyonizm”. Global Media Journal, 5, 144-145.

Tansuğ, F. (1995). “Arabesk: Ulusal Popüler Müzik Kültürü”. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 14, 948-950.

Tanyeli, Uğur (2003). “Gecikmiş Modernleşme, Popüler Kültürün Doğuşu ve Mimarlık: Türkiye Gerçeği”. Dipnot, 1, 115.

Taş, Tuğba (2012). “Canan: Feminist Bir Müdahale Olarak Sanatçının Bedeni”. Toplum ve Bilim, 125, 90-94.

Tekeli, İlhan (1995). “1980’lerde Yetersiz Kalan ‘Kentleşme’ Kavramı”. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 13, 804-805.

Turay, Anna (1995). “1980 Sonrası Türk Heykelciliği”. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 13, 602.

Tüzünoğlu, Azra (2010). “Nevin Aladağ’dan Şehir Sesi I, II, III: Deneysel Bir Ses Çalışması”. Sanat Dünyamız, 114, 72.

Yalman, Galip. L. (2002). “Tarihsel Bir Perspektiften Türkiye’de Devlet ve Burjuvazi: Rölativist Bir Paradigma mı Hegemonya Stratejisi mi?”. Praksis, 5, 21.

Yasa Yaman, Zeynep (2004). “Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme”. Dipnot, 2, 18.

Yasa Yaman, Zeynep (2009). “Ferhat Özgür’ün ‘Şehir Defteri’nden Seçtikleri Üzerine Düşünceler”. Şu kitapta: Ed. Mine Haydaroğlu. Ferhat Özgür “Şehir Defteri”, 11.

### **Tezler:**

Aksoy, Öznur (2008). Situasyonist Enternasyonel ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İstanbul.

Alp, Mahmure (2015). Teknolojinin Algılama Biçimlerine Etkisi ve Video Sanatının Alternatif Arayışları. Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Altunay, D. Alper (1999). Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Art. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Arapoğlu, Fırat (2009). Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve tesi. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilimdalı, Edirne.

Atakan, Nancy (1995). Türkiye’de Kavramsal Sanat Cilt 1. Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilimdalı Batı Sanatı ve ağdağ Sanat Programı, İstanbul.

avuşoğlu, Neslihan (2006). 1990 Sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinema. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo-TV Bilim Dalı, İstanbul.

Duru, Bülent (1995). evre Bilincinin Gelişim Sürecinde Türkiye’de Gönüllü evre Kuruluşları. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Kent ve evre Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara.

Ersen, Leyla (2008). ağdağ Sanat Yapıtlarında Kültürel Kimlik. Yüksek Lisans Tezi, Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Yönetimi Anabilim Dalı, İstanbul.

Göztepe, Mustafa Orhan (2010). Politik Sinema Olanadı Olanak Olarak Deneysel Sinema. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı, İstanbul.

İnal, İnel (1996). Fluxus Sanat Akımı. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul.

Koyuncu, Mahmut (2007). Türkiye’de Kimlik, Temsiliyet ve Kültürel Aracılık (1985-2005). Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilimdalı Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı, İstanbul.

Pelvanoğlu, Burcu (2009). 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler. Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve ağdağ Sanat Programı, İstanbul.

zgen, Kurtuluş (2012). Video Sanatında Hava Perspektifi “Kuşbakışı Türkiye”. Sanatta Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı, Ankara.

Szmez, A. Sait (2008). Yeni Dünya Düzeni Bağlamında ABD ve AB Dış Politikalarının Karşılaştırmalı Analizi (1991-2001). Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilimdalı Kamu Yönetimi Programı, İzmir.

Tan, Pelin (2003). Küreselleşme ve ’90 Sonrası Güncel Sanat. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tüzünoğlu, Azra (2007). Sosyoloji Paradigmasında 1990’larda Türkiye’de Güncel Sanatın Dönüşümü (1990-1999). Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilimdalı Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı, İstanbul.

Uşar, İsmet Meltem (2006). 1990 Sonrası Türkiye’de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.

Zeren, Şerife Gonca (2006). HIV/AIDS’e Yönelik Psiko-Eğitim Programı’nın Üniversiteye Yeni Başlayan Ergenlerin HIV/AIDS’e Yönelik Tutumlarına Etkisi. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Psikolojik Danışma ve Rehberlik Bilim Dalı, Ankara.

### **Elektronik Kaynaklar, Gazeteler, Makaleler, Bildiriler ve Belgeler:**

Abdullayev Natig, Fikret Elma (2009). “Sovyetler Birliği’nde Reform Sürecinin Başlangıcı ve Gorbaçov Dönemi”. Journal of Qafqaz University, 26, 84-85. [http://journal.qu.edu.az/article\\_pdf/1004\\_35.pdf](http://journal.qu.edu.az/article_pdf/1004_35.pdf)/12.01.2015.

Agamben, Giorgio (t.y.). “Guy Debord’un Sineması”. Körotonomedia. <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,263,0,0,1,0/16.04.2012>.

Akın, Doğan (14.06.2013). “Gezi Parkı direnişi Erdoğan’ı beş noktada değiştirdi”. T24. <http://t24.com.tr/yazarlar/dogan-akin/bir-zavalli-yanasma,11668/10.06.2015>.

Aksoy, Gülçin (2008). “s/ m/ l/ xl/ xxl”. <http://gulcinaksoy.blogspot.com.tr/07.01.2015>.

Aksu, Cemil (2014). “Alex Callinicos ile Söyleşi: Sistemin Bütün İstikrarı, Devlet Müdahalelerine Olan Aşırı Bağımlılığında Yatıyor”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi. <http://www.birikimdergisi.com/guncel/alex-callinicos-ile-soylesi-sistemin-butun-istikrari-devlet-mudahalelerine-olan-asiri/03.02.2015>.

Aktel, Mehmet (2001). “Küreselleşme Süreci ve Etki Alanları”. Süleyman Demirel Üniversitesi İ.İ.B.F., 194-195. <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/iibfd/article/viewFile/2465/2210/20.04.2014>

Aktuğ, Erkan (05.10.2007). “Zeliha Berksoy: Bu, para değil telif meselesi”. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=234775/30.11.2014>.

Akyürek, İbrahim (2002). “Bir Darbe, Bir Narsist, Bir Erkek”. Parallax Görsel Kültür Arşivi. <http://www.hezarfen.net/parallax/048ibrahim.htm/12.05.2014>.

Aliçavuşoğlu, Esra (21.10.1999). “Günümüz Çağdaş Sanat Modası”. Cumhuriyet Gazetesi, 15. <http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1999/10/21/15.xhtml/07.12.2014>.

Altuğ, Evrim (09.03.2002). “Başın üstündeki varoluş”. Milliyet Gazetesi. <http://www.milliyet.com.tr/2002/03/09/sanat/san02.html>/09.01.2015.

Altuğ, Evrim (17.03.2002). “Her kafadan bir ses”. Radikal 2. <http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=868942/09.01.2015>.

Altuğ, Evrim (12.07.2003). “Tate ne yanda kurban?”. Radikal Gazetesi. [http://www.radikal.com.tr/kultur/tate\\_ne\\_yanda\\_kurban-675834/05.01.2015](http://www.radikal.com.tr/kultur/tate_ne_yanda_kurban-675834/05.01.2015).

Altuğ, Evrim (2008). “Kültür serasının şefkatli bahçevanı”. [http://www.seldaasal.com/projects.asp?PROJE\\_ID=68/25.01.2015](http://www.seldaasal.com/projects.asp?PROJE_ID=68/25.01.2015).

Altunok, Özlem (14.03.2002). “Kafamıza ‘taktığımız’ kimlikler”. <http://www.metiskitap.com/catalog/text/57617/09.01.2015>.

Antmen, Ahu (05.10.2005). “Bülbül, ne gezersin uzaklarda?”. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=165966> (05.12.2014).

“Arabesk” [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.545a88310bf747.46137726/11.09.2014](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.545a88310bf747.46137726/11.09.2014).

Arapoğlu, Fırat (2008). “Heykel Formu Olarak Video: Nam June Paik ve Shigeo Kubota Özelinde Video-Heykel”[Bildiri]. 2. Uluslararası Dokimeon Heykel Sempozyumu, Afyon Kocatepe Üniversitesi, [http://basin.trakya.edu.tr/Haberler/2008/foto\\_2008/07\\_07\\_firat\(4\).pdf](http://basin.trakya.edu.tr/Haberler/2008/foto_2008/07_07_firat(4).pdf) /01.04.2013.

Arapoğlu, Fırat (11.05.2010). “Feminist Anlatılar: Şükran Moral’da Kimlik ve Farklılık.” <http://firatarapoglu.blogspot.com.tr/2010/05/feminist-anlatilar-sukran-moralda-kimlik.html>/05.12.2014.

Arıkan, Burak, Ali Miharbi (2010:). “TV’ye Karşı Video Sanatı, İnternet’e Karşı Ağılı Sanat-I”. Dügümküme. <http://dugumkume.org/tvye-karsi-video-sanati-internete-karsi-agli-sanat-i/>12.05.2011.

Arpaç, Özge (2010). “Convergence/Yakınsama”. <http://ozgearpac.blogspot.com/2010/04/convergence-yakinsama.html>/10.03.2015.

Aslan, Sema (26.07.1998). “Galeriler gençlerin.” Milliyet Gazetesi, 29. <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=%22Yeni%20Öneriler/Yeni%20Önermeler%22&isAdv=false/29.11.2014>.

Aslan, Sema (26.09.2005). ““Özel Hayat Politiktir””. Milliyet Gazetesi. <http://www.milliyet.com.tr/-ozel-hayat-politiktir-/yasam/haberdetayarsiv/26.09.2005/129537/default.htm/> 05.05.2015.

Aslan, Sema (2010). “Nereyi Gösterdiğim Değil, Ne Söylediğim Önemli”. Amargi Feminist Dergi. <https://archivdeyim.wordpress.com/tag/feminist-sanat/>06.12.2014.

Aslan, Umut Tümay (2003). “Görsel Olanı Okumak: Eleştirel Görsel Okur-Yazarlık”. İletişim: araştırmaları, 1 (1), 45  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/665/8485.pdf> 28.11.2014.

Aşçı, Buket (13.12.1997). “Galeride mayın var!”. Milliyet Gazetesi, 31  
<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=%22ayşe%20erkmen%22&isAdv=false/03.12.2014>.

Atakan, Nancy (2004). This is a Work of Art Seven Turkish Curators Speak about New Media [Dijital Video].  
<http://www.nancyatakan.com/works/66/“this-is-a-work-of-art”/07.01.2015>.

Atvur, Senem (2014) “Baraj Politikalarına Karşı toplumsal Tepkiler: Hindistan ve Türkiye’deki Toplumsal Hareketlerin Karşılaştırılması.” Yönetim ve Ekonomi, 21(1), 289-291.  
<http://www2.bayar.edu.tr/yonetimekonomi/dergi/pdf/C21S12014/281-298.pdf/06.02.2015>.

Ayşe Erkmen’den PFM-1 ve Diğerleri (25.11.1997). Cumhuriyet Gazetesi, 10.  
<http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1997/11/25/10.xhtml/03.12.2014>.

Aytulu, Gökçe (29.12.2010). “1990’lar: Suikastlar, Koalisyonlar ve Pop Furyası”. Radikal Gazetesi.  
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&CategoryID=77&ArticleID=1034494/10.12.2014>.

Azizoğlu, Ünaydın Olga (08.11.2014). “Banu Karaca: Nerede güç asimetresi, orada sansür!”. Diken. <http://www.diken.com.tr/banu-karaca-nerede-guc-asimetrisi-orada-sansur/08.02.2015>.

Bağcı, Hüseyin (1994). "Bosna-Hersek: Soğuk Savaş Sonrası Anlaşmazlıklara Giriş". DTCF Dergisi, XVI (27), 258.  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/22/104.pdf/30.11.2014>.

Baudrillard, Jean (1995). The Gulf War Did Not Take Place. Indianapolis: Indiana University.  
[https://archive.org/stream/BaudrillardJean.TheGulfWarDidNotTakePlace.IndianapolisIndianaUniversityPress1991.0004/Baudrillard%2C%20Jean.%20The%20Gulf%20War%20Did%20Not%20Take%20Place.%20Indianapolis-Indiana%20University%20Press%2C%201991.\\_0004#page/n1/mode/1up/28](https://archive.org/stream/BaudrillardJean.TheGulfWarDidNotTakePlace.IndianapolisIndianaUniversityPress1991.0004/Baudrillard%2C%20Jean.%20The%20Gulf%20War%20Did%20Not%20Take%20Place.%20Indianapolis-Indiana%20University%20Press%2C%201991._0004#page/n1/mode/1up/28). 11. 2014.

Belge, Burçin (30.06.2010). “1980’den 2010’a Avrupa Feminist Buluşması Türkiye’de Kadın Hareketi”. Bianet Kadın-LGBTİ.  
<http://www.bianet.org/kadin/kadin/123068-1980-den-2010-a-turkiye-de-kadin-hareketi/05.02.2015>.



Benmayor, Gila (25.09.2012). “Karaköy genelevinde çekilen video Avrupa müzelerinin gözdesi oldu”. Hürriyet Kültür Sanat. <http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/21548029.asp>/05.12.2014.

Berensel, Ege (t.y.-a). “Video İmajın Kısa Tarihi -Video Epistemolojisine Giriş”. <http://www.vida.org.tr/dil/videoimajinkisatarihi.html>/12.05.2011.

Berensel, Ege (t.y.-b). “Monitör-Heykel’den ‘Video Heykel’e Video Sanatı”. <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/med/str/tr9834692.htm>/19.03.2015.

Berensel, Ege (t.y.-c). “Gerilla Televizyonundan Video-Aktivizme, Tanık Videosundan Medya-Aktivizme: Video ile Nasıl Direnilir?”. <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/med/str/tr9835055.htm>/10.05.2014.

Beriş, H. Emrah (2008). “Türkiye’de 1980 Sonrası Devlet Sermaye İlişkileri ve ‘Parçalı Burjuvazi’nin Oluşumu”. Ekonomik Yaklaşım, 69 (19), 33-45. [http://ekonomikyaklasim.org/pdfs2/EYD\\_V19\\_N69\\_A02.pdf](http://ekonomikyaklasim.org/pdfs2/EYD_V19_N69_A02.pdf)/14.11.2014.

Berkman, Bülent (20.03.1995). Sanat Rehberi. Milliyet Gazetesi. <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Berika%20İpekbayrak>/07.12.2014.

Bıçakçı, Hakan (2014). “Hayatımız distopya: Karşı ütopyanın taksisiyim”. Sabitfikir Güncel Edebiyat. <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/hayatimiz-distopya-karsi-utopyanin-taksisiyim>/20.12.2014.

Bianet (18.01.2008). “Hrant Dink Cinayeti Kronolojisi”. Bianet Bağımsız İletişim Ağı. <http://www.bianet.org/bianet/siyaset/104254-hrant-dink-cinayeti-kronolojisi>/06.02.2015.

Bianet (05.08.2013). “Ergenekon Davası Nedir?”. Bianet Bağımsız İletişim Ağı. <http://www.bianet.org/bianet/insan-haklari/148976-ergenekon-davasi-nedir/05.02.2015>.

Birikim Dergisi (2006). “Kim(lik) Vurduya Hayır!..”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, 205-206. <http://www.birikimdergisi.com/guncel/kimlik-vurduya-hayir>/10.04.2015.

Bora, Tanıl (1998). “Yeni Dünya Düzeni- Bir Kavram ve Şümulü Hakkında Not”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, 113. <http://www.birikimdergisi.com/sayi/113/yeni-dunya-duzeni-bir-kavram-ve-sumulu-hakkinda-not/30>. 11. 2014.

Boratav, Korkut (2012). “Sosyal Demokrasinin Sefaleti: Britanya’dan İki Örnek”. Sol Gazetesi. <http://haber.sol.org.tr/yazarlar/korkut-boratav/sosyal-demokrasinin-sefaleti-britanyadan-iki-ornek-51027/25.08.2013>.

Bourdieu, Pierre (2000). “Daha İyi Hükmetmek İçin Birleşmek”. Tokyo’da, Keisen Üniversitesi’ndeki konferansı, 3 Ekim 2000. <http://www.scribd.com/doc/78192139/Karşı-Ateş-Pierre-Bourdieu>/21.04.2014.

Bozdemir, Banu (27.04.1998). “Platonik Belgesel”. Milliyet Gazetesi, 29. <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=%22Platonik%20Belgesel%22&isAdv=false/30.11.2014>.

Can, Gülnaz (07.05.2014). “Sürekli bir acil durum halinde memleket”. Radikal Gazetesi. [http://www.radikal.com.tr/kultur/surekli\\_bir\\_acil\\_durum\\_halinde\\_memleket-1190587/20.02.2015](http://www.radikal.com.tr/kultur/surekli_bir_acil_durum_halinde_memleket-1190587/20.02.2015).

Can, Nevin Aslı (2011). “René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları”. E-skop Sanat Tarihi Eleştiri. <http://www.e-skop.com/skopdergi/rené-block-ve-1990-sonrasi-turkiye-cagdas-sanat-ortaminda-otorite-ve-dil-kurgulari/414/20.04.2014>.

Cine-thoughts (t.y.). Erişim: 30.03.2013, <http://cinethoughts.tumblr.com/tagged/fluxus>.

Cobra Museum (t.y.). Erişim: 18.08.2013, <http://www.cobra-museum.nl/en/cobra.html>.

Çağlar, Çağan (t.y.). Erişim: 10.03.2015, <http://www.slideshare.net/cagancaglar/medyada-yaknsama-convergence-in-media>.

Çandar, Tuba (02.03.2002). “Güncel sanat burada oturuyor”. Radikal Gazetesi. [http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=cts&haberno=805/09.01.2015](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=805/09.01.2015).

Çelebi, Melis (01.02.2003). “Ataman’ın hikâyesi”. Radikal Gazetesi Cumartesi Eki. [http://www.radikal.com.tr/ek\\_haber.php?ek=cts&haberno=1822/30.11.2014](http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=1822/30.11.2014).

Çelik, Aziz. (09.04.2012). “12 Eylül’ün sınıfsallığını hatırlamak...”. T24. <http://t24.com.tr/yazarlar/aziz-celik/12-eylulun-sinifsalligini-hatirlamak,4944/04.11.2014>.

Çetin, Emin (2014). “1980’ler; Çağdaş Türk Sanatının Devrim Yılları-önsöz (tamamı)”. Çağdaş Kültür Eleştirisi. <http://emincetingirgin.blogspot.com.tr/2014/11/1980ler-cagdas-turk-sanatnn-devrimyllar.html/05.12.2014>

Çiçek, Filiz (28.05.2000). “Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı”. Cumhuriyet Gazetesi Pazar Dergi Eki, 270, 10-11. <http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/4509/sayfa/2000/5/28/10.xhtml/16.02.2011>.

Çiğdem, Ahmet (2000). “28 Şubat: Ne Kadar Geride Kaldı, Ne Kadar Önümüzde Olacak?”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, 131. <http://www.birikimdergisi.com/sayi/131/28-subat-ne-kadar-geride-kaldi-ne-kadar-onumuzde-olacak/10.04.2015>.

Çubukçu, Aydın (2001). “12 Eylül ve Kültür”. Praksis, 4, 267-275.  
<http://www.praksis.org/wp-content/uploads/2011/07/004-Cubukcu.pdf>/5.12.2013.

Çubukçu, Mete (1997). “Bosna: Yeni Parçalama Planları”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, 98. <http://www.birikimdergisi.com/sayi/98/bosna-yeni-parcalama-planlari/> 30.11.2014.

Çubukçu, Mete (1998). “Balkanlar Kan Kokuyor: Kosova’da Şiddet”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, 108. <http://www.birikimdergisi.com/sayi/108/balkanlar-kan-kokuyor-kosovada-siddet/>30.11.2014.

Çubukçu, Mete (2011). “11 Eylül’den Arap Ayaklanmalarına”. Birikim Sosyalist Kültür Dergisi, 268-269. <http://www.birikimdergisi.com/sayi/268-269/11-eylulden-arap-ayaklanmalarina/>03.02.2015.

Danışman, Jülide (14.11.2010). “Türk sanatçıların ‘Görünmezlik Taktikleri’”. Deutsche Welle Türkçe. <http://www.dw.de/turk-sanatcilarin-gorunmezlik-taktikleri/a-6228498>/04.12.2014.

Dastarlı, Elif (2015). “Yapmazsa ölecekmiş gibi...”. Artfulliving. [http://www.artfulliving.com.tr/haber\\_detay/1468/yapamazsa-olecekmis-gibi/](http://www.artfulliving.com.tr/haber_detay/1468/yapamazsa-olecekmis-gibi/)10.03.2015.

Demir, Beyhan (03.11.2004). “Ensesti Konuşup Varlığını Kabullenmekten Korkuyorlar”. Bianet Kadın-LGBTİ. <http://www.bianet.org/kadin/kultur/47109-ensesti-konusup-varligini-kabullenmekten-korkuyorlar/>06.12.2014.

Demir, Ebru (2014). “Foucault’da İktidarı Yeniden Düşünmek”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi. <http://www.birikimdergisi.com/guncel/foucaultda-iktidari-yeniden-dusunmek/>28.11.2014.

Demirtaş, Tolga (2011). “Yönetmen Sabri Kalıç Söyleşisi”. İyi Kötü Film. <http://iyikotufilm.com/yonetmen-sabri-kalic-soylesisi/>28.11.2014.

Dikbaş, Nazım (2007). “Huysuz ve Tatlı Kadın”. [http://www.nerimanpolat.com/works/2007/2007\\_01.htm](http://www.nerimanpolat.com/works/2007/2007_01.htm)/01.05.2015.

Dinçer, İclal (2010). “Türkiye’de 1980 Sonrası Yapısal Dönüşümün Mekânsal İzlerine Bir Örnek: Yenileme Alanları”. Mimarlık Dergisi, 352. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=366&RecID=2323>/20. 12. 2014.

Dirlik, Arif. (2011). “Arif Dirlik: Küresel Kapitalizmin Sonu mu?”. (Çev. Veysel Batmaz). Adil Medya. <http://www.adilmedya.com/arif-dirlik-kuresel-kapitalizmin-sonu-mu-h2163.haber/> /24.04.2014.

Dolmacı, Sevil (2011). “Türkiye’de Mağdur Kadın Kimliğinin Sanatta Yarattığı Cesur Kadınlar”. Lebriz Sanal Dergi. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=12&articleID=963&bhcp=1/0> 5.12.2014.

Duru, Bülent (2002). “Türkiye’de Çevrenin Siyasallaşması: Yeşiller Partisi Deneyimi”. Mülkiye Dergisi, 26 (236), 179-182. <http://mulkiyederigi.org/article/view/5000006898/5000007302/10.01.2015>.

Ekavarttv (2011). “Bıyık Kedi de Vardır-Canan Şenol”. <http://www.ekavart.tv/sergiler/diger/biyik-kedide-de-vardir-canan-senol/06.12.2014>.

Erciyes, Cem (25.10.2004). “İstanbul ‘Küba’ mahallesi!”. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=132194/12.02.2015>.

Erciyes, Cem (10.03.2010). “Semiha B. nerede?”. Radikal Gazetesi. [http://www.radikal.com.tr/yazarlar/cem\\_erciyes/semiha\\_b\\_nerede-984721/30.11.2014](http://www.radikal.com.tr/yazarlar/cem_erciyes/semiha_b_nerede-984721/30.11.2014).

Erdemci, Fulya (1999). “Neriman Polat”. 6. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu. [http://www.nerimanpolat.com/texts/text\\_08.htm/06.12.2014](http://www.nerimanpolat.com/texts/text_08.htm/06.12.2014).

Erensü, Sinan, Fevzi Özlüer (2013). “Sınıf, Mekan ve Müşterekler... HES Karşıtı Hareketin İmkan ve Sınırlarını Tartışmak”. TMMOB, 9. Enerji Sempozyumu. [https://www.academia.edu/10634725/Sinif\\_Mekan\\_ve\\_Müşterekler...\\_HES\\_Karşıtı\\_Hareketin\\_İmkan\\_ve\\_Sınırlarını\\_Tartışmak/06.02.2015](https://www.academia.edu/10634725/Sinif_Mekan_ve_Müşterekler..._HES_Karşıtı_Hareketin_İmkan_ve_Sınırlarını_Tartışmak/06.02.2015).

Ersen, Leyla (2010). “Türkiye’de 1990 Sonrası Güncel Sanat ve Kültürel Kimlik Kavramı”. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 6, 50. [http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6\\_leyla.pdf/30.11.2014](http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_leyla.pdf/30.11.2014).

Ersoy, Özge (2013). “Hale Tenger Tekrar Edilmeyenin Gücü Adına”. <http://ozgeersoy.tumblr.com/post/44066488026/hale-tenger-ile-soylesi/06.12.2014>.

Ertan, Ekmel (2014). Dijital Sonrası Tarihçeler. Amberplatform. <http://amberadmin.webfactional.com/post/?p=21/10.03.2015>.

Esatoğlu, Mehmet (17.01.1996). “Ekonomi-politiğin soykütüğü: Ekmek”. Evrensel Gazetesi. [https://docs.google.com/document/d/1nu04kuCEK7c6L\\_Xv3eSjKUj6FyJL20jluYR\\_DNqCx4PI/edit/28.11.2014](https://docs.google.com/document/d/1nu04kuCEK7c6L_Xv3eSjKUj6FyJL20jluYR_DNqCx4PI/edit/28.11.2014).

E-skop (2011). “İstanbul Modern’de Sansüre Cevaben ‘Kuşlama’”. <http://www.e-skop.com/skopbulten/istanbul-modernde-sansure-cevaben-kuslama/462/08.02.2015>.

Events in the news As society changes, newspapers reflect the attitudes of the times (t.y.). <http://www.slsa.sa.gov.au/exhibitions/boland/WorldTLvertical.htm/13.09.2014>.

Feminism and Feminist Art (t.y.). Artlex Art Dictionary. Erişim: 16.02.2011, <http://www.artlex.com>.

Friedman, Ken (t.y.). "Forty Years of Fluxus". <http://www.artnotart.com/fluxus/kfriedman-fourtyyears.html>/31.03.2013.

Gençay, Gökhan (t.y.). "Sitüasyonist Enternasyonal'i Tekrar Hatırla(t)mak". <http://www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=14/02.03.2012>.

Gecü, Serap (t.y.). "I Can Sing". Xoxothemag. <http://www.xoxothemag.net/post/1836/i-can-sing-/25.04.2015>.

Geometrik Formlarını Sergileyen Aziz Düzensizliğe başkaldırıyorum (04.10.1988). Milliyet Gazetesi, 8.

<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=%22Şükran%20Aziz%22&isAdv=false/29.11.2014>.

Göç, Ezgi (2010). "Genco Gülan". Boğaziçi'nde 'Çağdaş Sanat' Röportaj Dizisi. <http://istanbulmuseum.org/artists/genco%20gulan.html>/04.12.2014.

Göçer, İsmet (2012). "2008 Küresel Ekonomik Krizin Nedenleri ve Seçilmiş Ülke Ekonomilerine Etkileri: Ekonometrik Bir Analiz". Yöntem ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi. 17, 19.

[http://www.bjmer.net/Makaleler/935938682\\_I.GOCER\(2\).pdf](http://www.bjmer.net/Makaleler/935938682_I.GOCER(2).pdf)/04.03.2015.

Görkem, Kerem (04.06.2015). "David Harvey'le Gezi Direnişi'nden kapitalizme ve çelişkilere dair". T24. <http://t24.com.tr/k24/yazi/harvey,222/10.06.2015>.

Gümüş, Pınar (2009). "Canan Şenol ile İbretnüma Üzerine Söyleşi". Mimesis. <http://mimesis-dergi.org/2010/02/canan-senol-ile-ibretnuma-uzerine-soylesi-2/06.12.2014>.

Gündüz, Burcu (t.y.). "Bir Video Performans Sanatı Olarak 'VJ Sanatı'". Artup!. <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/med/str/tr9834753.htm>/10.05.2014.

Güneş, Şinasi (2008). "Türkiye'de Video Sanatı". Şinasi Yazılarım. <http://sinasiyazilarim.blogspot.com.tr/09.05.2015>.

Günüşen, Burcu (02.06.2001). "Hassas sınırlarla oynuyor: Ayşe Erkmen'in video enstalasyonları Mudo Maçka Sanat Galerisi'nde sergileniyor". Cumhuriyet Gazetesi, 15.

<http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/2001/6/2/15.xhtml>/03.12.2014.

İnal, İnel (1999). 'Gidişdönüş' (20 Eylül-3 Ekim 1999) Sergi Metni. <https://docs.google.com/document/d/1eMYsmbh298VqGW7RudrqxISb9M2hdOtdg2EoEWGb10/edit/28.11.2014>.

İnal, İnel (2012). "İstanbul Modern'de sanat tarihine tanık olmak". <http://inselinal.blogspot.com.tr/search/label/Performans%20projeleri%20Performans%20art%20projects/08.02.2015>.

İnce, Elif (13.12.2014). “Bergama Altın Madeni Direnişi: Toprağın Bekçileri”. Bianet Bağımsız İletişim Ağı. <http://www.bianet.org/bianet/siyaset/160766-bergama-altin-madeni-direnisi-topragin-bekcileri/06.02.2015>.

İnsel, Ahmet (2008). “2008’de Büyük Kriz mi?”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi. <http://www.birikimdergisi.com/guncel/2008de-buyuk-kriz-mi/04.03.2015>.

İnsel, Ahmet (2011). “Defolun, düşün yakamızdan!”. Radikal Gazetesi. [http://www.radikal.com.tr/radikal2/defolun\\_dusun\\_yakamizdan-1065935/03.02.2015](http://www.radikal.com.tr/radikal2/defolun_dusun_yakamizdan-1065935/03.02.2015).

Judkis, Maura (12.12.2012). “Father Of Video Art Naim June Paik Gets American Art Museum Exhibit (Photos)”. The Washington Post. [http://www.washingtonpost.com/blogs/going-out-guide/post/father-of-video-art-nam-june-paik-gets-american-art-museum-exhibit-photos/2012/12/12/c16fa980-448b-11e2-8e70-e1993528222d\\_blog.html/17.04.2013](http://www.washingtonpost.com/blogs/going-out-guide/post/father-of-video-art-nam-june-paik-gets-american-art-museum-exhibit-photos/2012/12/12/c16fa980-448b-11e2-8e70-e1993528222d_blog.html/17.04.2013).

Kahraman, H. Bülent. (17.04.2003). “Gördüğümüz Gerçek mi?”. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=72384/28.11.2014>.

Kalafatoğlu, Şermin Tağ (2013). “Küreselleşme Karşıtı Hareket”. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4(1), 147-148-160-163-175-177. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/49/1775/18775.pdf/20.04.2014>.

Kaos GL (26.07.2012). “Şükran Moral: ‘Amacım tabuları yıkmak’”. Kaos GL. <http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=11958/05.12.2014>.

Kaplan, Sefa (26.12.2001). “Peruk takmak zorunda kalan dört kadın”. Hürriyet Gazetesi. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=44791/09.01.2015>.

Karabıçak, Mevlüt (2002). “Küreselleşme Sürecinde Gelişmekte Olan Ülke Ekonomilerinde Ortaya Çıkan Yönelim ve Tepkiler”. Süleyman Demirel Üniversitesi İ.İ.B.F., 116. <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/iibfd/article/viewFile/2482/2226/22.04.2014>.

Karamustafa, Gülsüm (t.y.). “Gülsüm Karamustafa- Meydanın Belleği (İçeriden Görüldüğü Gibi)”. <http://www.istanbulmodern.org/wap/gulsun-karamustafa2.html/10.05.2015>.

Karşı Sanat Çalışmaları (t.y.). “Sitüasyonist Enternasyonel Manifesto (1960)”. Erişim: 12.05.2012, <http://www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=11>.

Kaya, Ramazan (2011). “Bir Ekoloji Hareketi Olarak Yeşiller ve Türkiye’de Yeşiller Partisi”. [https://modernwish.files.wordpress.com/2012/01/yesil\\_dusunce\\_brosur\\_dizisi\\_2ramazan\\_kaya11.pdf/06.02.2015](https://modernwish.files.wordpress.com/2012/01/yesil_dusunce_brosur_dizisi_2ramazan_kaya11.pdf/06.02.2015).

Kaypak, Şafak (2013). “Modernizmden Postmodernizme Değişen Kentleşme”. Global Journal of Economics and Business Studies, 2(4), 82. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/gumusgjebs/article/view/5000006277/1.10.2014>.

Kentebalyoz (t.y.). “Kültürel Devrim Üzerine Tezler/Guy Debord”. Erişim: 19.08.2013, <http://www.kentebalyoz.blogspot.com/2008/10/kltrcl-devrim-zerine-tezlerdebord.html>.

Key, Elif (12.04.2014). “TOKİ New York'ta”. HaberTürk Gazetesi. <http://www.haberturk.com/yasam/haber/938276-toki-new-yorkta/15.01.2015>.

Kıyım, E. Seda (2009). “%3. Venedik Bienali Türk Pavyonu ‘Lapses/\*’ Tanıtıldı”. Mimarizm. <http://www.mimarizm.com/Haberler/HaberDetay.aspx?id=49398&Page=4/20.03.2015>.

Kızılkaya, Soner (1999). “Kosova Krizi: Balkanlar Kördüğüm”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, 123. <http://www.birikimdergisi.com/sayi/123/kosova-krizi-balkanlar-kordugum/30.11.2014>.

Koçak, Nur (t.y.). “Bir Bilanço”. Arkitera. <http://v3.arkitera.com/v1/sanat/2005/04/mercekalti/nurkocak.htm/25.11.2014>.

Kortun, Vasıf (2014(a)). “Çelişki-Paylaşma-Uzlaşma-Suç Ortaklığı ve Yeniden Başla”. Şu kitapta: 10. SALT E-yayınlar, 39-151. <http://saltonline.org/tr#!tr/828/10?tag=48/08.02.2015>.

Kortun, Vasıf (2014(b)). “1990’lar İçin Serbest Düşünceler”. Şu kitapta: 10. SALT E-yayınlar, 39. <http://saltonline.org/tr#!tr/828/10?tag=48/08.02.2015>.

Kortun, Vasıf (2014(c)). “Yerleşmeler”. Şu kitapta: 10. SALT E-yayınlar, 304. <http://saltonline.org/tr#!tr/828/10?tag=48/08.02.2015>.

Kortun, Vasıf (2014(d)). “Kutluğ Ataman ile Söyleşi”. Şu kitapta: 10. SALT E-yayınlar, 192-204. <http://saltonline.org/tr#!tr/828/10?tag=48/08.02.2015>.

Kortun, Vasıf (2014(e)). “Aydan Murtezaoğlu’yla”. Şu kitapta: 10. SALT E-yayınlar, 264-267. <http://saltonline.org/tr#!tr/828/10?tag=48/08.02.2015>.

Kortun, Vasıf (2014(f)). “Hiç Bir Yerden”. Şu kitapta: 10. SALT E-yayınlar, 172. <http://saltonline.org/tr#!tr/828/10?tag=48/08.02.2015>.

Kortun, Vasıf, Erden Kosova (2014). Ofsayt Ama Gol. SALT E-yayınlar. <http://saltonline.org/tr#!tr/862/ofsayt-ama-gol?tag=48/08.02.2015>.

Kozanoğlu, Hayri (21.10.2011). “10 soruda Wall Street eylemleri”. Radikal Gazetesi. [http://www.radikal.com.tr/dunya/10\\_soruda\\_wall\\_street\\_eylemleri-1067139/03.02.2015](http://www.radikal.com.tr/dunya/10_soruda_wall_street_eylemleri-1067139/03.02.2015).

Köylü, Tuğçe (2012). “Sanatçının amacı sadece dekorasyon olamaz”. Haberboyu. <http://www.haberboyu.com/roportaj/sanatin-amaci-sadece-dekorasyon-olamaz-degilm/05.12.2014>.

Kurultay, Melis (2013). “Gezi Parkı Direnişi Kısa Tarihi”. 5Harfliler. <http://www.5harfliler.com/gezi-parki-direnisi-kisa-tarihi/07.02.2015>.

Kuyaş, Nilüfer (13.11.1997). “Benim politikam sanat”. Milliyet Gazetesi, 20. <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=%22benim%20politikam%20sanat%22&isAdv=false/30.11.2014>.

Kuyucu, Mihalis (2013). “Türkiye’de Özel Radyo Yayıncılığı: Ulusal Ölçekte Yayın Yapan Özel Radyo Kanallarının Yapıları Üzerine Bir Araştırma”. Global Media Journal, 4 (7), 136-142. [http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/makaleler/GMJ\\_7\\_sayi\\_Guz\\_2013/pdf/Kuyucu.pdf/12.12.2014](http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/makaleler/GMJ_7_sayi_Guz_2013/pdf/Kuyucu.pdf/12.12.2014).

Laçiner, Ömer (1998). “Körfez Krizi Üzerine”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, 107 <http://www.birikimdergisi.com/sayi/107/korfez-krizi-uzerine/28.11.2014>.

Madra, Beral (2005). “80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi”. [http://www.tiyatrodao.com/dao/index.php?option=com\\_content&view=article&id=51:80li-yillarda-tuerkyede-sanat-ueretmberal-madra-&catid=34:makale/25.11.2014](http://www.tiyatrodao.com/dao/index.php?option=com_content&view=article&id=51:80li-yillarda-tuerkyede-sanat-ueretmberal-madra-&catid=34:makale/25.11.2014).

Madra, Beral (01.02.2006). “Ekran tersinden bakan adam: Paik”. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=770438/07.12.2014>.

Mahmutoğulları, Mesut (2002). “Küreselleşme Karşıtı Hareketler ‘Nasıl Bir Dünya’ Sorusuna Yanıt Üretebilecek mi?”. <http://www.antimai.org/gr/mmodtu.htm/25.04.2014>.

Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2009, Kutluğ Ataman: “Esas oyuncu atmosferdir”. [http://www.mafm.boun.edu.tr/files/63\\_KutluğAtaman.pdf/30.11.2014](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/63_KutluğAtaman.pdf/30.11.2014).

Morhayim, Riella (2010(a)). “Ayşe Erkmen”. Boğaziçi’nde “Çağdaş Sanat” Röportaj Dizisi. <http://istanbulmuseum.org/artists/ayse%20erkmen.html/03.12.2014>.

Morhayim, Riella (2010(b)). “Hale Tenger”. Boğaziçi’nde ‘Çağdaş Sanat’ Röportaj Dizisi. <http://istanbulmuseum.org/artists/hale%20tenger.html/06.12.2014>.

Nevin Aladağ Sergisi Rampa’da (19.04.2012). Cumhuriyet Gazetesi. [http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/336038/Nevin\\_Aladag\\_Sergisi\\_Rampa\\_da.html/11.01.2015](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/336038/Nevin_Aladag_Sergisi_Rampa_da.html/11.01.2015).

Okan, Kaya Berna (2012). “Türkiye’de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri”. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 33, 26. [http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi\\_33/2.pdf/07.12.2014](http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/sayi_33/2.pdf/07.12.2014).



Okulda ilk porno tez 21 yıl önce İzmir’de yapıldı (07.01.2011). Sabah Gazetesi. [http://www.sabah.com.tr/yasam/2011/01/07/okulda\\_ilk\\_porno\\_tez\\_21\\_yil\\_once\\_izmirde\\_yapildi](http://www.sabah.com.tr/yasam/2011/01/07/okulda_ilk_porno_tez_21_yil_once_izmirde_yapildi)/28.11.2014.

Oxford Dictionaries (t.y.). Erişim: 08.03.2013, <http://oxforddictionaries.com/definition/english/flux?q=flux>.

Öge, Sanem (2001). “Ömer Ali Kazma İle Röportaj”. [http://www.oocities.org/guncelsanat/om\\_ali\\_kaz.htm](http://www.oocities.org/guncelsanat/om_ali_kaz.htm)/04.12.2014.

Öğünç, Pınar (06.04.2014). “Tamam bu rejimi devireceğiz ama alternatif ne?”. Radikal Gazetesi. [http://www.radikal.com.tr/hayat/tamam\\_bu\\_rejimi\\_devirecegiz\\_ama\\_alternatif\\_ne-1185109/12.04.2015](http://www.radikal.com.tr/hayat/tamam_bu_rejimi_devirecegiz_ama_alternatif_ne-1185109/12.04.2015).

Öğüt, Hande (2012). “Yabancılaştırmayan Sanat Feminist Olamaz”. <http://kritisyen.blogspot.com/2012/03/yabancilastrmayan-sanat-feminist-olamaz.html?spref=fb>/27.03.2013.

Öktener, Aslı (05.05.2012). “İşte suçlu bu: Vajina!”. Akşam Gazetesi. <http://www.aksam.com.tr/guncel/iste-suclu-bu-vajina/haber-114409/05.12.2014>.

Öymen, Edip (09.08.1999). “Milenyum nedir?”. Milliyet Gazetesi. <http://www.milliyet.com.tr/ozel/21yy/990808/03.02.2015>.

Özbek, Çağla (2013). “Şükran Moral ile Röportaj: ‘Sanat Tarihine girmek mi önemli, bulaşıkları yıkamak mı?’” 5Harfliler. <http://www.5harfliler.com/sukran-moralla-roportaj-sanat-tarihine-girmek-mi-onemli-bulasiklari-yikamak-mi/05.12.2014>.

Özdel, Gizem (2012). “Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve ‘Panoptikon’ ile ‘İktidarın Gözü’ Göstergeleri”. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC, 2 (1), 23. [http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME2-ISSUE1\\_files/tojdac\\_v02i103.pdf/09.05.2015](http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME2-ISSUE1_files/tojdac_v02i103.pdf/09.05.2015).

Özdemir, Hülya (2009). “videoist röportaj”. <http://hulyaozdemir.blogspot.com.tr/07.02.2015>.

Özgülven, Fatih (2014). “Semiha B. Bizim Neyimiz Oluyor?”. Sanatatak. <http://sanatatak.com/view/Semiha-B-Bizim-Neyimiz-Oluyor/1303/10.02.2015>.

Özgülven, Fatih (12.03.2011). “Oradan bana bakan kim”. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=1042734/03.11.2014>.

Özınanır, Irmak Can (2013). “Savaş karşıtları dünyanın sokaklarını zapt etmişti”. Marksist.org. <http://arsiv.marksist.org/yazarlar/can-irmak-ozinanir/10114-savas-karsitlari-dunyanin-sokaklarini-zapt-etmisti-/03.02.2015>.

Özkan, Esra (t.y.). “1960-1970 Arası Performans Sanatı”. <http://www.ozkaneroglu.com/readessay.asp?id=134&catalog=3/28.03.2013>.

Özkan, Özgür Dirim (2008). “Kosova’da Çatışan Milliyetçilikler”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, 228. <http://www.birikimdergisi.com/sayi/228/kosovada-catisan-milliyetcilikler/30.11.2014>.

Özkaya, Aslı (t.y.). “Medya ve Körfez Savaşı”. Ankara Üniversitesi Dergiler, 567. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/480/5591.pdf/28.11.2014>.

Özkazanç, Alev (2005). “Türkiye’nin Neo-Liberal Dönüşümü ve Liberal Düşünce”. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Gelişme ve Toplumsal Araştırmalar Merkezi Tartışma Metinleri, 85. [http://www.politics.ankara.edu.tr/tartisma\\_metinleri.php/10.04.2015](http://www.politics.ankara.edu.tr/tartisma_metinleri.php/10.04.2015).

Pagel, David (t.y.). “Fikret Atay-Tinica”. İstanbulmodern. [http://www.istanbulmodern.org/tr/uyelik/genc-modern/fikret-atay-tinica\\_1681.html/07.02.2015](http://www.istanbulmodern.org/tr/uyelik/genc-modern/fikret-atay-tinica_1681.html/07.02.2015).

Pasquinelli, Matteo (2014). “Savaş Porno Savaş Punk! Savaş Zamanı Otonom Videopo(y)esis”. (<http://cyberzenarchy.wordpress.com/2014/06/18/savas-porno-savas-punk/26.07.2014>).

Pektaş, Nazlı (22.09.2013). “Kamusal Alanın Çılgılığı”. Cumhuriyet Gazetesi, 17. <http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/2013/9/22/17.xhtml/15.01.2014>.

Polat, M. Salih (2000). “Nilüfer Göle ile ‘Melez Desenler’”. NTVMSNBC. <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/44928.asp/11.08.2014>.

Potuoğlu, Öykü (03.10.1999). “Yaşam ve ölüm”. <https://docs.google.com/document/d/1eMYsmbh298VqGW7RudrqxISb9M2hdOtdg2EoEWGb10/edit/28.11.2014>.

Quin, John (2010). “Kismet”. ArtReview, 153. <http://www.ebruozsecen.com/text/kismet.html/12.05.2015>.

Rickards, Cate (2006). “Esra Ersen”. Culturbase.net The international artist database. <http://www.culturebase.net/artist.php?3769/04.12.2014>.

Sancar, Mithat (1998). “Yasallık ile Meşruluk Geriliminde Hukuk Devleti”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, 116. <http://www.birikimdergisi.com/sayi/116/yasallik-ile-mesruluk-geriliminde-hukuk-devleti/10.04.2015>.

Sancar, Mithat (2009). “Kürt Açılımı: Dinamikler, İmkanlar, İhmaller”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, 246. <http://www.birikimdergisi.com/sayi/246/kurt-acilimi-dinamikler-imkanlar-ihmaller/05.02.2015>.

Sarti, Roberto. (2001). "Seattle'dan Nice'e Küreselleşme Karşıtı Hareketin Bilançosu". Marksist Tutum. <http://marksist.net/KUR/Roberto%20Sarti-%20Seattle'dan%20Nice'e.htm>/23.04.2014.

Satıcı, F. Kamil (2009). "Kamusal Alan Ve Özel Mülkiyet Bağlamında Video Sanatında Yerçekimsel Dinamikler". Yeni Anıt. [http://yenianit.blogspot.com/2009\\_01\\_01\\_archive.html/10.02.2015](http://yenianit.blogspot.com/2009_01_01_archive.html/10.02.2015).

Satıcı, F. Kamil (2014). "Videoist Başak Kaptan'la Mardin'de Buluşuyor". Videoist. [http://videoist-org.blogspot.com/2014\\_02\\_01\\_archive.html/07.02.2015](http://videoist-org.blogspot.com/2014_02_01_archive.html/07.02.2015).

Semercioğlu, Yasemin (2014). "Genco Gülan 'İsimsiz, 2014'". Architecture of Life. <http://www.architectureoflife.net/roportaj-genco-gulan-isimsiz-2014/>04.12.2014.

Sezer, Gonca (t.y.). "Bir Bilanço". Arkitera. <http://v3.arkitera.com/v1/sanat/2005/04/mercekalti/goncasezer.htm>/25.11.2014.

Situationist International Online, (t.y.-a). Erişim 02.03.2013, <http://www.cddc.vt.edu/sionline/chronology/1957.html>.

Situationist International Online (t.y.-b). Erişim: 02.03.2013, <http://www.cddc.vt.edu/SIOOnline/si/report.html>.

Sorgun, Hüseyin (14.12.2001). "Peruğun Altındaki Türkiye". Zaman Gazetesi. <http://arsiv.zaman.com.tr/2001/12/14/kultur/h4.htm>/09.01.2015.

Sönmez, Ayşegül (18.11.1999). "Her yol İstanbul'a çıkar". Milliyet Gazetesi, 29. <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=%22Şükran%20Aziz%22&isAdv=false/29.11.2014>.

Sönmez, Ayşegül (02.04.2000). "Bedenim bana ait!". Milliyet Gazetesi. [http://www.milliyet.com.tr/ekler/gazete\\_pazar/000402/haber/kadin.html/06.12.2014](http://www.milliyet.com.tr/ekler/gazete_pazar/000402/haber/kadin.html/06.12.2014).

Sönmez, Ayşegül (2007). "Sanırım Ben Fazlaca Bağırıyorum". Sanatatak. <http://sanatatak.blogspot.com.tr/2007/11/2007-soylesiler-canan-enol-kutlu.html>06.12.2014.

Stallabrass, Julian, (2013). "Küreselleşmenin Parçalanışı ve Çağdaş Sanatın Açmazları". E-skop Sanat Tarihi Eleştirisi. <http://www.e-skop.com/skopbulten/kuresellesmenin-parcalanisi-ve-cagdas-sanatin-acmazlari/1160/>21.04.2014.

Stepken, Angelika (1998). "Belirsiz İmgeler, Gerçek Öyküler". [http://www.nerimanpolat.com/works/1998/1998\\_02.htm](http://www.nerimanpolat.com/works/1998/1998_02.htm)/06.12.2014.

Stepken, Angelika (2008). "Neriman Polat". [http://www.nerimanpolat.com/texts/text\\_05.htm](http://www.nerimanpolat.com/texts/text_05.htm)/06.12.2014.

Sümer, Ceyda (2011). <http://ceydasumer.blogspot.com.tr/>04.12.2014.

Şenkul, Ayşenil (2012). “1980’den Günümüze Değişen Sanat Ortamı ve Bağımsız İnisiyatifler”. Kültür Mafyası. <http://www.kulturmafyasi.com/2012/11/19/1980den-gunumuze-degisen-sanat-ortami-ve-bagimsiz-inisiyatifler-2/25.06.2013>.

Şenol, Gülin (2005). Beral Madra ile Söyleşi. Arkitera. <http://v3.arkitera.com/s4-beral-madra.html/25.11.2014>.

Şur, Tuncay (2013). “Suriye’de Dört Mevsim ‘Arap Baharı’”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi. <http://www.birikimdergisi.com/guncel/suriyede-dort-mevsim-arap-bahari/03.02.2015>.

Ulagay, Osman (26.09.2000). “Prag’da eylem ve küresel demokrasi”. Milliyet Gazetesi. <http://www.milliyet.com.tr/2000/09/26/yazar/ulagay.html/03.02.2015>.

Uncu, Erman Ata (06.12.2011). “Bu sanat değil politika ne işi var burada?”. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/kultur/bu-sanat-degil-politika-ne-isi-var-burada-1071611/16.04.2015>.

Taştekin, Fehim (14.11.2014). “Kavuran bahar; kimler geldi kimler geçti?”. Radikal Gazetesi. [http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fehim\\_tastekin/kavuran\\_bahar\\_kimler\\_geldi\\_kimler\\_gecti-1230458/03.02.2015](http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fehim_tastekin/kavuran_bahar_kimler_geldi_kimler_gecti-1230458/03.02.2015).

Tenger, Hale (1999). Dulcinea. <http://www.dulcinea.org/arsiv/etkinlikler/htenger.htm/06.12.2014>.

Terziev, Krassimir (t.y.). “Deneyisel Filme İlişkin Birkaç Belirleme: Yakınsama Kültüründe Video”. Artup!. <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/med/str/tr9832157.htm/10.03.2013>.

Tezkan, Melis (2009). “Gerçekliğe Alternatif Bir Gerçeklik: Nil Yalter Videosu”. <http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html/16.04.2015>.

Töre, Toros (2013). “Apartheid Sonrası Güney Afrika: ‘Ulusal Demokratik Devrim’ ve Siyah Sermaye İnşası”. Academia. [https://www.academia.edu/4877833/Apartheid\\_Sonrası\\_Güney\\_Afrika\\_Ulusal\\_Demokratik\\_Devrim\\_ve\\_Siyah\\_Sermaye\\_İnşası/13.09.2014](https://www.academia.edu/4877833/Apartheid_Sonrası_Güney_Afrika_Ulusal_Demokratik_Devrim_ve_Siyah_Sermaye_İnşası/13.09.2014).

Tural, Nazım (18.12.2012). “Güney Afrika’da Neler Olmuştu-1”. T24. <http://t24.com.tr/haber/guney-afrikada-neler-olmustu-1,219930/13.09.2014>.

Turhanlı, Halil (16.08.2011). “Lefebvre ve Durumcular”. Birgün Gazetesi. [http://www.birgun.net/writer\\_2011\\_index.php?category\\_code=1275385070&news\\_code=1313502039&year=2011&month=08&day=16#.UVgCer9emBU/14.10.2012](http://www.birgun.net/writer_2011_index.php?category_code=1275385070&news_code=1313502039&year=2011&month=08&day=16#.UVgCer9emBU/14.10.2012).

Tükenmez, Ülkü (2010). “Şükran Moral”. Boğaziçi’nde ‘Çağdaş Sanat’ Röportaj Dizisi. <http://istanbulmuseum.org/artists/sukran%20moral.html/05.12.2014>.

Uçak, N. Özenç, Tolga Çakmak (t.y.). “Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Öğrencilerinin Web 2.0 Araçlarını Kullanım Özellikleri”. <http://by2010.bilgiyoneti.net/bildiriler/ucak.pdf/10.03.2015>.

Uçkan, Özgür (2013). “Video Sanatı Geçidi: Geçmiş-Şimdi-Gelecek”. Prezi. [http://prezi.com/qvnpht\\_8gz6/dr-ozgur-ucan-video-sanat-gecidi-gecmis-simdi-gelecek/?utm\\_source=website&utm\\_medium=prezi\\_landing\\_related&utm\\_campaign=prezi\\_landing\\_related\\_author/20.03.2013](http://prezi.com/qvnpht_8gz6/dr-ozgur-ucan-video-sanat-gecidi-gecmis-simdi-gelecek/?utm_source=website&utm_medium=prezi_landing_related&utm_campaign=prezi_landing_related_author/20.03.2013).

Uçkan, Özgür (1996). “Silinen Sınırlar, Karışan Diller: İnter-media/Performans Sanatının Dünü, Bugünü, deneyimler...”. <http://www.ozgurucan.com/kategori/sanat/22212/silinen-sinirlar-karisan-diller-inter-media-performans-sanatinin-dunu-bugunu-deneyimler/30.03.2013>.

Uzun, Saliha Kasap (2009). “Şükran MORAL ile Sanatı Üzerine Söyleşi”. Fotoğrafya. <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=525,0,0,1,0,0/05.12.2014>.

Vale, Peter (2003). “Güney Afrika Devrimine Ne oldu?”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, 175-176 <http://www.birikimdergisi.com/sayi/175-176/guney-afrika-devrimine-ne-oldu/13.09.2014>.

Vargı, N. Elif (2006). “Ş.Uğur Okçu'nun Bedensiz "Nü"leri Üzerine Bir Deneme”. Fotoğrafya, 18. <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=127,0,0,1,0,0/02.06.2012>.

Wollen, Peter (1989). “Durumcu Enternasyonal”. New Left Review, 174, Giriş Bölümü. <http://nifak.blogspot.com/2008/09/durumcu-enternasyonal-peter-wollen.html/16.07.2012>.

Yazıcı, Müjde (21.10.2007). “Sanat çağdaş mı güncel mi?”. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333/20.09.2014>.

Yeni Anıt (2011). “Public Idea/2010 Offspace Odyssey İstanbul”. <http://yenianit.blogspot.com/2011/04/public-idea.html/04.05.2015>.

Yeni Yapıtlar ve Yeni Ufuklar (2009). İstanbul Modern. [http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/yeni-yapitlar-yeni-ufuklar\\_544.html/03.12.2014](http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/yeni-yapitlar-yeni-ufuklar_544.html/03.12.2014).

Yetkin, Bahar (2010). “Şener Özmen”. Boğaziçi’nde ‘Çağdaş Sanat’ Ropörtaj Dizisi. <http://istanbulmuseum.org/artists/sener-ozmen.html/27.04.2015>.

Yıldırım, Özgen (2013). “Nezaket Ekici: ‘İmagine Yemek Üzerine Seçilmiş İşler 2002-2012’”. [http://ozgenyildirim.blogspot.com.tr/2013/02/nezaket-ekici-imagine-yemek-uzerine\\_1.html/09.03.2015](http://ozgenyildirim.blogspot.com.tr/2013/02/nezaket-ekici-imagine-yemek-uzerine_1.html/09.03.2015).

Yıldırım, Yavuz (2011). “Demokrasinin Sınırları ve Yeni Siyaset”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi. <http://www.birikimdergisi.com/guncel/demokrasinin-sinirlari-ve-yeni-siyaset/03.02.2015>.

Yılmaz Üner, Pınar (2010). “Canan Şenol’un Yapıtlarından Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Okuması”. Yedi, DEÜ GSF Dergisi, 4, 133. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/yedi/article/download/5000087281/5000081135./06.12.2014>.

Zaptçioğlu, Dilek (2011). “Wall Street’ten Huzur Sokağı’na: İşgal ve Direniş Günler”. Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi, 271. <http://berlin.apartmentproject.org/abou/25.01.2015>.

<http://www.birikimdergisi.com/sayi/271/wall-streetten-huzur-sokagina-isgal-ve-direnis-gunleri/03.02.2015>.

<http://acmasa.blogspot.com.tr/2012/02/24-subatfeb-2012-cumafriday-1830.html/07.02.2015>.

<http://arsiv.ntv.com.tr/news/138815.asp/30.11.2014>.

<http://www.ayseerkmen.com/03.12.2014>.

<http://www.beralmadra.net/exhibitions/xample/07.12.2014>.

<http://biental.iksv.org/tr/biental/tarihce/14.03.2014>.

<https://bilkent.academia.edu/ErsanOcak/03.12.2014>.

[http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/14676/21\\_Subat\\_Krizi.html/05.02.2015](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/14676/21_Subat_Krizi.html/05.02.2015).

<http://disiplinlerarasigencsanatcilardernegi.blogspot.com.tr/search/label/Broşür/28.05.2014>.

<http://www.ebruozece.com/cv.html/06.12.2014>.

<http://www.elgizmuseum.org/newsite2011/TR/subpagestr/arsiv.html/30.11.2014>.

[http://www.evonymos.org/turkish/medit\\_sos.html/14.02.2015](http://www.evonymos.org/turkish/medit_sos.html/14.02.2015).

<http://www.fabisad.com/kisi/sabrikalic/28.11.2014>.

<http://film.iksv.org/tr/arsiv/festivalarsivi/81/2373/30.11.2014>.

<http://www.galerist.com.tr/tr/artist/haluk-akakce/biography/24.02.2015>.

<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=semiha%20Berksoy&isAdv=false/30.11.2014>.

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/er/trindex.htm/04.12.2014>.

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/ggu/trindex.htm/04.12.2014>.

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/npo/trindex.htm/06.12.2014>.

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/vid/hak/trindex.htm/05.01.2015>.

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/cal/trindex.htm/12.01.2015>.

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/nat/trindex.htm/10.02.15>.

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/bul/eca/trindex.htm/15.02.2015>.

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/ieg/trindex.htm/20.02.2015>.

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/nek/trindex.htm/09.03.2015>.

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/ozg/trindex.htm>/12.04.2015.

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/nya/trindex.htm>/16.04.2015.

<http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/kue/trk/soe/trindex.htm/26.04.2015>.

<http://gulcinaksoy.blogspot.com.tr/search?q=1999/28.11.2014>.

<http://www.hurriyet.com.tr/index/ArsivNews.aspx?id=-86499/09.01.2015>.

<http://www.iletisim.com.tr/kisi/ersan-ocak/5851#.VWpTfOtYDWU/03.12.2014>.

<http://inselinal.blogspot.com.tr/search/label/özgeçmiş-cv/28.11.2014>.

[http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/kutlug-ataman-icimdeki-dusman\\_269.html/30.11.2014](http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/kutlug-ataman-icimdeki-dusman_269.html/30.11.2014).

[http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/guncel-sergiler/sahin-kaygun\\_1488.html/26.11.2014](http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/guncel-sergiler/sahin-kaygun_1488.html/26.11.2014).

<http://www.kameraarkasi.org/belgesel/kuruluslar/gisam.html/03.02.2014>.

<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/omeralikazma.html/04.12.2014>.

<http://www.kaosgildernege.org/belge.php?id=tarihce/14.12.2014>.

<http://www.kisafilm.com/1998.htm/28.11.2014>.

<http://www.kuadgallery.com/tr/artist/teoman-madra/26.11.2014>.

<http://www.kuadgallery.com/tr/artist/teoman-madra-tr/sergiler/26.11.2014>.

<http://www.kuryevideo.org/aboutus.php?section=aboutus/07.02.2015>.

<http://www.kutlugataman.com/site/artworks/work/29/30.11.2014>.

<http://www.kutlugataman.com/site/artworks/work/17/09.01.2015>.

<http://www.lambdaistanbul.org/s/hakkinda/ozetle-lambdaistanbul-ne-yapti/14>. 12. 2014.

<http://mackamodern.com/ebru-ozsecen/06.12.2014>.

<http://www.milliyet.com.tr/gulsun-karamustafa/04.12.2014>.

[http://www.nerimanpolat.com/pdf/nerimanpolat\\_tr.pdf/06.12.2014](http://www.nerimanpolat.com/pdf/nerimanpolat_tr.pdf/06.12.2014).

<http://nomad-tv.net/network/tr.htm/08.02.2015>.

<http://www.ocma.net/exhibition/kutlug-ataman-paradise/01.12.2014>.

<http://open-flux.blogspot.com.tr/p/about-hakknda.html/05.01.2015>

<http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/30/28.11.2014>.

<http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/14/07.02.2015>.

<http://portal.nukleerkarsitiplatform.org/nukleer-karsiti-platform-nedir/14.02.2015>.

[http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/nevinaladag/#works\\_in\\_exhibition\\_3758/11.01.2015](http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/nevinaladag/#works_in_exhibition_3758/11.01.2015).

[http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/vahap-avsar/#works\\_in\\_exhibition\\_1865/28.11.2014](http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/vahap-avsar/#works_in_exhibition_1865/28.11.2014).

[http://www.rampaistanbul.com/wpcontent/uploads/2013/12/Vahap\\_Avsar\\_CV\\_tr1.pdf/28.11.2014](http://www.rampaistanbul.com/wpcontent/uploads/2013/12/Vahap_Avsar_CV_tr1.pdf/28.11.2014).

[http://www.rampaistanbul.com/tr/exhibition/on-its-own/#works\\_in\\_exhibition\\_1038/03.12.2014](http://www.rampaistanbul.com/tr/exhibition/on-its-own/#works_in_exhibition_1038/03.12.2014).

[http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/gulsun-karamustafa/#works\\_in\\_exhibition\\_371/04.12.2014](http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/gulsun-karamustafa/#works_in_exhibition_371/04.12.2014).

<http://www.rampaistanbul.com/tr/exhibition/true-love-soul-mate/06.12.2014>.

[http://www.sabah.com.tr/Ekler/Pazar/Guncel/2009/12/20/21\\_yuzyilin\\_ilk\\_10\\_yilinda/03.02.2015](http://www.sabah.com.tr/Ekler/Pazar/Guncel/2009/12/20/21_yuzyilin_ilk_10_yilinda/03.02.2015).

[http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu\\_pelvanoglu\\_4.htm/03.02.2015](http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_4.htm/03.02.2015).

<http://sanatsayfasi.com/sanaticilar/ayse-erkmen/biyografi/03.12.2014>.

<http://santasmuammer.blogspot.com.tr/2007/06/muammer-bozkurt.html/29.11.2014>.



<http://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin%20Tarihi.htm>/07.12.2014.

[http://www.seldaasal.com/projects.asp?PROJE\\_ID=69/25](http://www.seldaasal.com/projects.asp?PROJE_ID=69/25).01.2015.

<http://www.semihaberksay.com>/30.11.2014.

[http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Ayse-Erkmen-Kisisel-Sergiler&a\\_id=260&t=2309/](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Ayse-Erkmen-Kisisel-Sergiler&a_id=260&t=2309/)  
03.12.2014.

[http://sergirehberi.com/artist\\_detay.asp?q=Aydan-Murtezaoglu-Ozgecmis&a\\_id=674&t=2898/](http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Aydan-Murtezaoglu-Ozgecmis&a_id=674&t=2898/)  
05.12.2014.

<http://www.sukranmoral.com/pages/bio/index.html>/05.12.2014.

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.54e09faa28ed08.18710846/30](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.54e09faa28ed08.18710846/30).11.2014.

<http://www.timeoutistanbul.com/sanat/makale/1911/Vahap-Avşar-röportajı>/28.11.2014.

<http://www.turkishculture.org/whoiswho/visual-arts/video-artist/sukran-aziz-2250.htm> 29.11.2014.

[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters\\_artistDetailID=1179](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1179)/06.12.2014.

<http://www.unsalbahtiyar.com/#/>29.11.2014.

<http://vahapavsar.com/>28.11.2014.

<http://www.wholeftwhatbehind.org/sanatcilar/gulcin-aksoy>/28.11.2014.

[http://www.wwf.org.tr/ne\\_yapiyoruz/ayak\\_izinin\\_azaltılması/su/yenilenebilir\\_enerjinin\\_surdurulebilirliği/hes\\_nedir2](http://www.wwf.org.tr/ne_yapiyoruz/ayak_izinin_azaltılması/su/yenilenebilir_enerjinin_surdurulebilirliği/hes_nedir2)/06.02.2015.

<http://www.yarbis.yildiz.edu.tr/mbozkurt>/29.11.2014.

<http://www.yeditepe.edu.tr/bolumler/moda-tekstil-tasarimi/akademik-kadro>/07.12.2014.

<http://www.yesillervesolgelecek.org/bizden/kurulus-kongresi#.VYRLfetYDWU>/06.02.2015.

<http://www.zeytinoglu.8m.com/muserref.htm>/07.12.2014.

## EKLER

### EK 1. Röportajlar

#### ŞİNASİ GÜNEŞ İLE GÖRÜŞME<sup>564</sup>

- Türkiye'de video sanatının başladığı yıllara geri dönecek olursak, nasıl bir ortamda üretim yapılmaya başlamıştır? Gerek toplumsal gerek sanatsal ortam olarak?

1970 döneminin siyasi istikrarsızlığının ardından 1974 Kıbrıs Barış Harekatı'nın yarattığı siyasal ve ekonomik sıkıntılar dolayısıyla paralel olarak Türk plastik sanatını da etkiledi.

1972'den sonra sürekli televizyon yayını başlamıştı. 1974'de Kıbrıs Barış Harekatı her mahallede olan bir televizyon sayesinde izlenmişti. O zamanlar 8 mm. kameralar ile özel günler çekilirdi. Video teknoloji de haliyle pahalı bir süreç idi. Böyle bir ortamda ilk video üretimleri doğdu.

Yine bu yıllarda kavramsal, Minimalist ve Feminist sanat eğilimleri Türk sanat ortamında belirmeye başladı. Yoksul Sanat, Çevresel Sanat, Süreç Sanatı, Happening, Performans Sanatı, Yeni Gerçekçilik de sanatçılar üzerinde etkili oldu. Farklı gibi görünen bu sanatsal hareketler aynı zamanda birliktelik de içeriyorlardı. Bununla birlikte Batı'da 1960'larda doğan video sanatı, bir sanat formu olarak 70'lerde yaygınlaşmıştı.

Nitekim Türkiye'de ilk video sanatı üreticilerimizden, feminist bir bakış açısına sahip olan Nil Yalter, 1974 yılından bu yana kadının kimliği, beden, cinsellik, yalnızlık üzerine yeni teknolojilerden istifade ederek videolar üretmiştir. Nil Yalter, 1974'te 'Başsız Kadın veya Göbek Dansı' adındaki ilk videosunu gerçekleştirmiştir. Nil Yalter, bu videoda kendi göbek deliğinin etrafına René Nelli'nin « Erotique et Civilisations » adlı kitabından alıntıladığı bir metni, siyah keçeli kalemle yazarak Anadolu kadınının dramı yansıtır.

---

<sup>564</sup> Bu görüşme 09.06.2012 tarihinde e-posta üzerinden gerçekleştirilmiştir.

- Türkiye'deki ve Türkiye dışında takip ettiğiniz video sanatı üretimi, gösterimi, dolaşımı ile ilgili ortaklıklarla-farklılıklarla ilgili gözlemlerinizi nelerdir?

Video Performans Festivalleri, dijital ve interaktif ortamlı (yeni medya) video sergileri, Video Art Bienalleri, Video Art Festivalleri, Global Net Work Projeleri'ni takip ediyor aynı zamanda da iştirak ediyorum. Bunlar arasında aklıma ilk gelenler; VideoBrasil, Videoformes, VideoChannel, Simultan , Miden Festivali, Athens Festivali, The Prix Ars Electronica, <http://www.ubu.com/> vb. Türkiye'de video art son birkaç yıldır film festivallerine eklenmeye başladı. Sadece video sanatını içeren bienal, festival ya da interaktif türevli organizasyonlar yapılmıyor. Ben 2006 yılında "Uluslararası Takıntı Audio-Video Art Festivali"ni gerçekleştirmiş aynı zamanda küratörlüğünü de yapmıştım. O zamana kadar bile böyle geniş kapsamlı bir organizasyon Türkiye'de yapılmamıştı. Bienallerde ve bazı sergilerde video art işlerini görüyorduk. Bunun yanı sıra birçok sanatçının sırf performans videolarından oluşan "Ziyaretçiler" isimli video art aktivitesini gerçekleştirdim. Bunları belirtmemin nedeni, işitsel, şiirsel, performans, animatif anlamda ve birçok türde video organizasyonlarının ülkemizde yapılmaması video sanatının gelişiminde bir engel oluşturuyor.

Kurye organizasyonu iyi bir arşiv ve birçok etkinlik oluşturdu bu anlamda. Türkiye'de video arşivlerine, kütüphanelerine ve video müzesine ihtiyaç var. Yeni medya ile ilgili dergi, televizyon ve nette geniş kapsamlı kullanım alanlarına ihtiyaç var.

Bir video performans çalışmam üzerine kurguladığım "New York ve Sakız" isimli bir yayımlım var bu bağlamda. Bir de yıllardır oluşturmaya çalıştığım küçük bir video-art arşivim.

- Türkiye sanat ortamında video işlerinin ele aldığı konular, uygulama biçimleri ya da genel olarak güncel sanat içerisindeki yeri nedir?

Daha çok toplumcu gerçekçi, dokümanter, illüstratif, karikatür etkisinde videoların hakimiyeti çok fazla. Bu da olumsuz bir tüketime ve derinlik algımızın yok olmasına

neden oluyor. Bense daha kreatif ve derinlikli olanı arıyorum. Video enstalasyon, animasyon ya da interaktif örnekler ile nadiren karşılaşılıyor. Bu video işleri çoğu zaman kendi başına bir gösterim değil de bir güncel sanat sergisinin bir elemanı tamamlayıcısı gibi işlev görüyor. Video bugün güncel sanat sergilerinde bir yer edinmiş durumda, fakat sorgulanması ve tüketimi konusunda tuval resmine göre daha sıkıntılı bir durum dahilinde görünüyor.

- 1990'lardaki üretilen video işleriyle 2000 sonrası üretilen video işleri arasında biçimsel ya da içerik olarak bir farklılık görüyor musunuz?

Yurtdışında bilgisayar ağırlıklı ve animasyon işleri 1990'larda tüketilirken, Türkiye'de tabii doğal olarak yeni teknolojilerin etkisi ile 2000'li yıllarda Animasyon, Net art gibi farklı video disiplinleri görülmeye başlandı. Fakat halen yeni medya sanatçısı olarak üretimde bulunanların sayısı bir elin parmaklarını geçmiyor. Düşünsel açıdan bir farklılık olduğu kanaatinde değilim.

- Son dönem sanat üretimiyle ilgili sıkça söylenen tek tipleşme, kendini tekrar eden üretim eleştirileri video için de geçerli midir? Yoksa video sanatı uygulamaları kendisini yenileyebilmekte midir?

Sanatın anlam fonksiyonu değişmediği için video sanatı için de bu durum geçerlidir. Sadece video sanatının -ki özellikle internette- kullanım araçları, amaçları farklılık göstermektedir, bu kullanım ile birlikte cezbedici bir görünüm insanları sarmaktadır.

- Sizce video sanatının politik ya da karşı oluş yönü var mıdır? Yoksa video işleri güncel sanatın içerisinde kullanılan bir medium olarak, o ne kadar politikse o kadar mı politiktir? Videoya yönelik özel bir politiklik ya da eleştirel bir dil görevi yüklemek ne kadar doğrudur?

Video sanatı televizyon eleştirisi sonucunda alternatif olarak çıkmıştı. Video sanatı izleyiciyi alışlagelmiş kalıplardan kurtararak şaşırtır, medya eleştirisi yapan bir dilinin olması ile zaten politiktir. Sinemanın proleter yanını aldığı durum ve

zamanlarda bir medium olarak özel bir durum ihtiva eder, gücü artar (geniş kitlelere ulaştığında).

- Video işlerinin izleyici ile ilişkisi üzerine düşünceleriniz nelerdir? Türkiye'de sanat takipçilerinin videoya olan ilgisi nedir?

Alımlaması daha kolay olduğu için izleyici için ilgi çekici. Fakat izleyici uzun videoyu izleyemiyor, sıkılıyor.

- Galerilerin, müzelerin, insiyatfilerin, küratörlerin video işlerine bakışı nedir?

Türkiye'de video işlerinin kalitesinden çok sanatçının imajının ön plana çıkmasından hareketle yaklaşım geliştiriyorlar. Ya da ilişkiler sonucunda mevcut videoya yaklaşıyorlar.

- Video işlerinin sadece galeride sergileniyor olması onu sanatsal kılmaya yeterli midir? Ya da kimlere video sanatçı denilir?

Bugün birçok şey galerilerin dışına çıkmış iken bu sınırları çizmek artık çok zor.

- Siz videolarınızı sergileyeceğiniz sergileri ya da mekanları seçiyor musunuz? İşlerinizin içeriğini sergilere göre mi belirliyorsunuz yoksa zaten üzerine çalıştığınız konulara göre mi sergilere katılıyorsunuz?

Tüm bu saydığımız kriterler geçerli oluyor. Son yıllarda davet üzerine gelen katılımlar nedeniyle daha çok işlerimin içeriğini sergilere göre belirlemek durumunda kaldım diyebilirim. Fakat Türkiye'deki video sanatı üretimi düşünüldüğünde en çok video üreten sanatçılardan biriyim. Bu nedenle bu durumlar benim için pek de sıkıntı olmuyor doğrusu.

-Video işlerinin koleksiyonlarda, müzelerde, açık artırmalarda kısacası sanat piyasasındaki durumu nedir? Satılıyor olması işlerin üretimine ve diline yansımakta mıdır?

Türkiye’de yeni yeni video art çalışmaları satılmaya başlandı. Yurtdışında yeni medya sanatı, sanat pazarında ciddi bir yer edindi. Buna paralel olarak da Türkiye’de bazı koleksiyoncular da yatırımlarını bu doğrultuda yapmaya başladılar.

Türkiye’de ilk defa bir müzayedede video art satışa sunuldu. Sanatçı Canan Şenol'a ait “İbret-i Numa” isimli, 27 dakikalık video, 20.000 TL ile satışa sunuldu. Müzayedede, Kadir Has Üniversitesi tarafından, “Bir Kadının Hayat Masalı” konusunun anlatıldığı eser 24.000TL'ye satın alındı.

Bir bankacı olan Saruhan Doğan video art koleksiyonu yapıyor.

Koleksiyoner Nesrin Esirtgen mekanında İnci Eviner'in 'Kırık Manifestolar' isimli 15 metrelik, üç ekranlı bir video eserini sergiliyor.

İşlerin üretimine ve diline yansımalarını ise görmek için henüz erken.

-Video sanatı üzerine takip ettiğiniz bir kuram ya da kuramcı var mı? Ulus Baker'in video ve sosyal bilimler arasında kurduğu ilişki üzerine düşüncelerinizi öğrenebilir miyim?

Burada Ulus Baker’e katılıyorum. Yeni medya sanatı içerisinde değerlendirdiğimizde video sanatı ile "bilim" ve "toplumsal yaşam" arasındaki ilişkiler bulanıklaştı. İleride de birbirinin içine girecek gibi görünüyor.

-Video sanatının gelecek dönemler içerisindeki üretimi, dili, sergilenişi ile ilgili bir öngürünüz var mı?

Yeni Medya Sanatı dahilinde bir akışkanlık içerecek gibi görünüyor. Bilgisayar oyunları, sanal gerçeklik ortamları, multimedya (Çok ortamlı; Ses, Video, İnteraktif platformlar, Animasyon, Metin v.b), CD-ROM'lar gibi... Yazılım, web siteleri (blog'lar, wiki'ler de dahil olmak üzere), elektronik posta, elektronik kiosklar, interaktif televizyon, mobil medya, podcast gibi tür, içerik ve araçların kullanılmasıyla oluşacak. İnsanoğlunun siber-uzaya transferi ile birlikte sanat da siber-uzaya transfer olacaktır. Burada önemli olan sanat eserlerinin niteliği üzerine yönelerek yeni algılama formlarını oluşturmaktır.

## ERDEN KOSAVA İLE GÖRÜŞME<sup>565</sup>

- Vasıf Kortun'la yaptığımız bir konuşmanızda<sup>566</sup>, "Son on yıl içinde özel yayın şirketlerinin sayıca patladığı, ticari video kliplerin her yeri kapladığı, reklam ve grafik tasarım sektörünün belirli bir ilerleme gösterdiği, polis ve medyanın kriminalize eden görsel mekanizmaları işbirliği içinde kullandığı bir ortamda, yeni medya sanatı, teknolojik gelişmeler, görsel değişimler ve bunların ideolojik yansımaları üzerine yoğunlaşan çalışmaların da ortaya çıkması beklenirdi ama ilginç biçimde bu tür eğilimler zayıf kaldı. Herhangi bir ortak söylem oluşturamayan birkaç kişinin tekil çabaları dışında, sanat alanından ticari alana kayan kişiler o alanda faaliyet göstermekle yetindiler ve deneysellik gibi arayışa girmediler. Yeni tür görselliklerin siyasal komplikasyonları üzerinde de durulmadı. Anlatımı öne çıkaran sanatçılar güncel sayılabilecek sunum biçimlerini kullansalar da bu biçimlerin epistemolojik nitelikleri üzerine kafa yormadılar, tüketici bir kolaycılığın içinde kalmayı tercih ettiler. Bunun yanında, punk estetiğinden etki almış bir çevre, stratejik ve ironik bir tavırla retro karakterli bir görselliği (8mm'lik eski el kameraları, beta video kasetlere çekilen TV kayıtları vs.) takip etti. Az malzeme ile yetinme ve olanı sürekli geri dönüştürme yönelimi, bir yandan var olan ekonomik şartların yansımasyken diğer yandan bilinçli bir minimalizm ile ilişkiliydi." yorumunda bulunuyorsunuz. Bugün baktığınızda özellikle video sanatı işlerinde nelerin değiştiğini, nelerin aynı kaldığını söylersiniz?

- Gerek sizin düzenlediğiniz sergiler üzerinden gerekse de takip ettiğiniz sergiler ve bienallerden hareket edecek olursak; 1990'lı ve 2000'li yılları düşündüğünüzde Türkiye'de ve dışında video sanatında nelerin (teknik, içerik, biçim vb. olarak) değiştiğini söyleyebilirsiniz ?

- Ayşegül Sönmez bir yazısında<sup>567</sup> bazı video örneklerinden hareketle yapılan işlerin yeterince tartışma yaratmadıklarını belirtiyor. Sizce de bu böyle mi ya da 1990

---

<sup>565</sup> Bu görüşme 20.07.2012 tarihinde e-posta üzerinden gerçekleştirilmiştir.

<sup>566</sup> Bu yazıya şu linkten ulaşılabilir:

<http://ofsaytamagol.blogspot.com.tr/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>

<sup>567</sup> Bahsi geçen Ayşegül Sönmez yazısına şu linkten ulaşılabilir:

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1039906&Yazar=AYSEGUL-SONMEZ&CategoryID=41>

sonrası video işlerine baktığınızda işlerin etkileri, izleri, yarattıkları tartışmalarla ilgili ne söylersiniz, video işlerinin tartışma yaratması nasıl mümkün kılınabilir?

- Sizce video sanatının politik ya da karşı oluş yönü var mıdır, yoksa video işleri güncel sanatın içersinde kullanılan bir medium olarak o ne kadar politikse o kadar mı politiktir? Videoya yönelik özel bir politiklik ya da eleştirel bir dil görevi yüklenmeli midir?

- Konuşmalarınızdan birinde "Öncelikle, genellikle modernleşmiş kentli bir geçmişe sahip (ve soykütüğü Türkiye'nin batısına ya da Rumeli'ye dayanan), üstorta sınıftan gelen, eğitilmiş bir sosyolojik formasyonu paylaşan sanat ortamının, Türkiye'nin geneline bakarken kendini dışarıda konumlandırma alışkanlığı" olduğunu söylüyorsunuz. Bu video işleri için de geçerli mi, bunun böyle olmadığını düşündüğünüz video işleri bulunmakta mıdır?

- Türkiye'deki ve Türkiye dışındaki takip ettiğiniz video sanatı üretimi, gösterimi, dolaşımı ile ilgili ortaklıklarla-farklılıklarla ilgili gözlemlerinizi nelerdir?

- Sizce sergilerde video işlerine yer verilirken özellikle nelere dikkat edilmektedir ya da koleksiyonerler/galeriler/müzeler alırken neleri ön plana çıkarıyorlar?

Vasıf Kortun ile bahsi geçen metni yazarken son bölümcede Türkiye'de sanat zemininin giderek çeşitlendiğini söyleyerek bitirmiştik. O noktadan sonra gerçekten de öyle bir çeşitlenme gerçekleşti; sahayı belirleyen aktörler arttı; üç küratör tarafından paylaşılan bir hegemonya alanında kurumların sahne aldığı bir evreye geçildi; şimdi ise galeri modelinin çok aktörlü bir hegemonya kurduğu görülüyor ama önceki safhaların belirleyicileri küratör ve kurumlar da çerçevenin içinde. Tabii ki bu çeşitlenmenin, nitelik ya da eleştirel açıdan da bir çeşitlenme gerçekleşip gerçekleşmediği apayrı bir konu.

Bu girizgâhı şu yüzden yapıyorum, 2003'te yapılan o makro çıkarsamaları bugün yapmak daha zor gibi. Belki de ben bir tür geri çekilişe girdiğim için böylesi makro çıkarsamaların zor olduğunu düşünüyorum.



Şimdi serbest biçimde konu hakkında düşündüklerimi söyleyeceğim, çok da yeni bir şey söylememiş olacağım. Belki kültürcü çizgiler üzerinden gideceğim bilemiyorum.

Türkiye'deki sosyal yaşam teknoloji denen şeyi hiçbir zaman kendi içsel dinamiği haline getir(e)medi. Geç kalmış modernleşmenin yan etkilerinden biri modernlik potasına girme hamlesinin altyapı oluşturmak üzerinden formüle edilmediği; modernleşmenin katarı olan teknolojik gelişmenin ithal edilmesi (ve bunun karşılığında hammadde, montaj sanayi, turizm, servis vs. vermek) yolunun tercih edildiğini söyleyebiliriz sanırım. Onlar yapar uğraşır, biz gider alırız gibi bir formül kaba bir biçimde.

Ne kapitalist ticari hegemonyanın birinci liginde oynamayı becermiş ne de sosyalizmin geleceğe olan iyimser bağlılığını tatmış bir coğrafya-kültürde teknoloji ötede kalan bir unsur olarak algılanmış.

Son otuz senelik neo-liberal deneyim Türkiye'nin teknolojiyle ilişkisini tabii ki değiştirmiş durumda. Daha fazla bir rabita, daha kalabalık bir kadro mevcut. Ama yine de teknolojinin avangartlığı değil de konvansiyonel teknoloji ürünlerinin ihracı üzerine kurulu mevcut eğitim. Ya başka coğrafyalarda tasarlanan altyapıların, üretimi çevre coğrafyalara kaydırmasından fayda sağladığını görüyoruz Türkiye'nin. Otomotiv sektörü en aşikâr kalem olarak ortaya çıkıyor. Bunun yanında konvansiyonel ürünler yani deneysel ve yüksek bir Ar-Ge gerektirmeyen metaller üzerinden gelişen akılcı bir atılım var... Koç Grub'undan Beko, Arçelik, Grundig atılımları, Vestel vs. dünya pazarına sızmayı başarmış adımlar...

Yine de genel sosyal yaşam üzerinde bu atılımların büyük bir etkisi olmadığını düşünüyorum; yani nasıl anlatmak mümkün... Müfredatlarda bilime özendiricilik, icat yapmak isteyen çocuklar, popüler medyada yüzeyselin ötesine geçen yayınlar, genel bir materyalizm... Bunlar pek var olmayan ve yakın geçmişte çok geliştirilemeyen şeyler.

Görsel teknolojinin global ağırlığının son on sene içinde yoğunlaşmasında da benzer sonuçlar görüyoruz. Lüks tüketim kalemleri arasında en başta görsellikle ilgili

teknolojik ürünlere rağbet ediliyor. Kompüter, ipad, iphone, foto-kamera, film-kamera, TV vs.

Ama bu yoğun tüketim döngüsü içinde fazla kültürel dolayım, sapma hali, deneysel düşüncüler, sanatsal yoğunlaşmalar çıkmıyor. Ya da olması beklenen ölçüde çıkmıyor.

Bu kullanılan teknolojinin epistemolojik boyutunun eksik olmasından. Ne üretim aşamasında ne tüketim aşamasında derin bir düşünme hali, kullanılan/üretilen malzemenin ne'liği üzerine bir geri çekiliş-düşünüş, epistemolojik sorunsallaştırmalar...

Kaldı ki sadece teknolojinin maddi boyutundan ibaret değil bu söylediklerim. Yeni gelen teknolojilerin sosyal komplikasyonları üzerine de yeterince düşünülmemekte. Ne akademik ortamda ne de kullanıcı-üretici seviyesinde.

Oysa ki bu anlamda malzeme kaynıyor. Kognitif yeteneklerde gelişim/erozyon + arşivlemede/erişimde patlama + sosyalleşmeye etkiler + cinsellikteki dönüşümler vs. say say bitmez.

Uzun lafın kısası Türkiye'de teknoloji kendi içinde bütüne ermiş ve üzerine düşünülmesi gerekmeyen bir malzeme olarak kullanılmakta.

Bu çok kaba ve belki de indirgemeci şablonun video malzemesinin sanat alanındaki kullanımında da bazı etkenleri tetiklediğini düşünüyorum.

1980li yıllarda yapılan ilk video çalışmalarında batı kanonu içindeki '60lar -'70ler kaynaklı neo-avangard eğilimlerin takip edildiğini görüyoruz.

Dolayısıyla en belirgin biçimde videonun kendi ne'liği üzerine düşünülen dönem bu dönem.

Çok fazla deneyim ve bilginin olduğunu söyleyemem ama az sayıda insan, az sayıda

üretim ve biraz geriden gelen biçimsellik...

Türkiye'nin izolasyonist politikalarından yeni çıkıyor olması, videonun ancak '80 ortalarında yayılmaya başlaması vs..

[Bu anlamda Yugoslavya'daki (ya da Polonya) video üretimleri ciddiye almak gerekir; ellerinde video yoktu ama coğrafi yakınlık nedeniyle ve sosyalist rejimlerin görece serbestliğinden dolayı, batılı sanatçıların yaptıklarını görebiliyorlardı ve onlardan kamera ödünç alabiliyorlardı.]

'90larda ise 'güncel sanat' olarak kendini ayırıştırırken Türkiye'deki deneyci sanat üretimi oldukça belirgin iki dinamik üzerine oturdu. Doğrudan siyasallaşma (coğrafi kültür, sosyal çatışkılar vs.) ve bu yeni dinamiği taşıyabilecek 'anlatımcılık'.

Bu iki dinamik 'ne üzerinden' ifadeye bulunduğu yerine, 'ne' ifadeye bulunduğu vurgu kazanması sonucunu da getirdi.

Yani insanların ülkedeki cehennem ortamı ve türlü travmalara karşı bir 'ifade'de bulunma, haykırma ihtiyacı vardı ve video bunun için elverişli bir taşıyıcı, tepsi gibi işlev gördü.

2000'e kadar falan yine de zordu bir video kamera edinmek ama 2000 sonrasında video kameralarının ucuzlaşması ve kolayca dijitalize edilmesiyle birlikte sanat üretimi masrafları keskin biçimde düştü [makinanın satın alınması + kaydedilenin işlenmesi + transferi (artık bir sergiye katıldığında DHL verilen hardcopy ya da sonra CD ya da sonra dropboxa yüklenen dosya vs.]. Sonuçta hızlı bir popülerleşme gerçekleşti.

Enstalasyon belirleyici ifade aracıken birden videoya geçildi. Öyle ki enstalasyon konusunda üstad sayılabilecek isimler de video-projeksiyonun cazibesine meylettiler.

Kürt coğrafyası da hızla benimsedi. 1. Metropoldeki insan kadar hızlı biçimde satın alınabiliyordu makine 2. Çevreden merkeze iş göndermek inanılmaz kolaylaşıyordu.

Bu hızlı geçiş şöyle bir sonucu beraberinde getirdi;

Daha önce tek çalışma alışkanlığına sahip sanatçı yine tek başına devam etti. Buna paralel olarak,

1a. Kameranın pürüzsüz bir görüntü dokusuna sahip olması gerekmiyordu; kameraman kullanmaya gerek yoktu.

1b. Sonuçta ortaya çıkan pürüz hali sosyal angajmana uygun bir estetik de ortaya koyuyordu; kaba, hızlı, konusuna yakın, anti-biçimci, isyankar...

2. Montaj: Benzer bir montajcı kullanmama (stüdyo kullanılıyor ama çok yardım alınmıyor) + anti-rafine durum.

3. Müzik: Müzisyenle çalışmama; hazır müzik ekleme...

Son on yılda ise şöyle bir şey gerçekleşti,

1. Video halen yaygın ama dominant ifade aracı değil. 'Yeni medya' avangardlığı soluk yitirmiş durumda. Geleneksel malzemelere geri dönüş ve malzemeler arası hiyerarşı eridi.

2. Sosyal angajman da yoruldu. Piyasanın ticarileşmesi ağırlık kazandı, sanat alanının jentrikasyonuyla birlikte ve buna paralel olarak galeriler daha temiz işleri tercih eder hale geldiler, daha temiz görüntüler, daha temiz montaj vs.

Genel olarak sorularına böylelikle yanıt verdiğimi düşünüyorum.

Ekleyecek bir kaç şey var...

1. Sinema alanından gelen Kutluğ Ataman'ın etkisi [çok-ekranlılık, çoklu-sosyalleştirme ama aynı zamanda 'temiz' görsellik ve auteur mitosu].

2. 'Yeni Medya'nın politik boyutunu şöyle değerlendirebiliriz- ki Benjamin-Brecht'e

falan da uzanabilecek tartışmalar bunlar- modernizm ile sosyal eleştiri geleneği arasındaki örtüşmeler & zıtlasmalar.

Toplumsal işleyiş üzerinde tabii ki bir etkisi oluyor yeni teknolojinin. Altyapı olarak devreye giriyor, yeni bilinç tayfları ortaya çıkıyor. Geleneksel modernist sol buna şöyle bakabilir: E bu yeni ve taze kognitif alanları geleceğe açılan kapılardır; bunları politize etmek mümkündür dolayısıyla gelin müdahil olalım bunu öğrenelim, kültürel alana tercüme edelim; genel kültürde farkındalıklar, eleştirellikler ve yeni sosyalleşme biçimleri yaratalım... Bir tür sol-tekno gelecek inşa edelim...

Diğer yandan son dönemde bu umudun biraz tavsadığı da görülüyor. Yeni teknolojiyle birlikte oluştuğu düşünülen kognitif çatlaklar daha baştan endüstrinin kendisi tarafından 'yerine yurduna sokuluyor'; arıza durumları, sapmalar daha baştan önleniyor.. Kâr tasaları nedeniyle demokratikleştirici boyutlar kontrol altına alınıyor ve ticari olarak kodlanıyor. Dolayısıyla yeni teknolojinin vagonuna binerek treni sola kırmak zor gibi görünüyor.

Dolayısıyla 'romantik' tepkiselliğe yakın biçimde; modernizmin ritmine, kodlarına göre ters işleyen, retro-pozisyonlar ya da teknolojisizlikler vurgu kazanıyor. Hız yerine yavaşlık tercih ediliyor (tıpkı slow-food falan gibi sosyal görüngülerde olduğu gibi).

Bunlar genel olarak siyaset felsefesinin genel ikilemelerine yakın yürüyen çatlamlar... Ben şahsen hiçbir zaman 'yeni medya' ilgisi üretmedim; bunu Türkiye'de oluşturmaya çalışan küratör arkadaşlarımla da bir noktadan sonra yapay bir 'yeni medya sahnesi' oluşturmaya çalıştıklarını düşünüyorum iyi niyetle de olsa.

1. Türkiye'de bunu hazırlayacak zemin zayıf 2. Zaten global anlamda da 11 Eylül sonrası karamsarlık içinde ve yoğunlaşan kapitalist ilişkiler içinde 'yeni medya' üzerinden sosyal eleştiri geliştirilmesi potansiyelleri giderek zayıflıyor.

'90lı yıllarda bir sürü teorisyen yeni medya alanına girmişken (o dönem genel bir iyimserlik var; postyapısalcılık, post-kolonyalizm, queer vs sürekli açılım ve

potansiyeli değerlendirme hali) son yıllarda halen aynı teorisyenleri görüyoruz (Manovich, Lovink, vs), yeni parlak isimler gelmiyor bu alandan çünkü zemin yorulmuş, yaşlanmış durumda...

Bunun yerine ne var diyorsan. Çok bilmiyorum, çok takip edebiliyor değilim.

Ama genel bir karışıklık... İçeride kapanma, defansif pozisyonlar... Sanatın kendi alanını ticaretten ve sağcı politikaplardan kurtarma çabaları...

### **ERGİN ÇAVUŞOĞLU İLE GÖRÜŞME<sup>568</sup>**

- Video aygıtını, sanatsal diliniz için bir araç olarak kullanmaya başlama sürecinizi, nedenlerinizi anlatır mısınız?

İşlerimde profesyonel olarak video kullanmaya yaklaşık 15 - 17 yıl önce başladım. Video ile çalışmaya başlamam doğal bir gelişmeydi. Ondan önce uzun yıllar boyunca imaj yapmanın diğer yönleriyle uğraştım. Desenden, resim, sonra uzun yıllar fotoğraf ve sonunda hareketli görüntü kullanmaya başladım. Sinemanın yapım dilini de ayrıntılı anlamam buna çok katkıda bulundu.

- Sizce video sanatının politik kullanımı ya da bir karşı duruş aracı olarak kullanımı sözkonusu mudur?

Hayır, politik bir şey varsa bu tamamen sanatın kendi içerisinde olan gelişimine bağlıdır. Kullanan sanatçılar ise videonun politik bir düşünceyi ifade edebilmenin daha direk bir aracı olarak görmelerinin sanat tarihi açısından pek bir önemi yok bence.

- Türkiye sanat ortamı ile Türkiye dışı sanat ortamlarında video sanatının üretimi, kullanılan dili, ele alınan konuları, gösterimi, dolaşımı ile ilgili gözlemlerinizi nelerdir? Farklar ya da benzerlikler söz konusu mudur?

---

<sup>568</sup> Bu görüşme 12.04.2012 tarihinde e-posta üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Genel olarak video sanatının tarihine bakarsanız Amerika ve Avrupa'da 1960'ların ve öncesi experimental sinemanın dışında farklı zamanlarda da olsa her yerde aynı şekilde gelişmiştir. Konseptual sanatçılar ilk başta performanslarını kayda almak için bir araç olarak kullandılar. Daha sonra 1980'lerde video sanatı diye bir şey oluştu. Ben ağırlıklı olarak video ile çalışıyorum, fakat kendimi video sanatçısı olarak tanımlamak istemem. Video sadece resim ve heykel gibi bir araç ve anlatım dilidir, önemli olan konsepttir.

- Video işlerinin sanat piyasası içerisindeki durumu ile ilgili düşünceleriniz nelerdir? Koleksiyonlara girmesi ve satışı gibi konularda diğer güncel sanat ürünleri karşısındaki durumu nedir?

Her sanat anlatım dilinin olduğu gibi videonun da bir piyasası oluşmuştur. Fakat video diğer sanatlardan çok farklıdır. Çünkü duvara asıp veya üç boyutlu obje olarak göstermek zor. Genelde video işleri satın alanlar dolaplarında ve müze arşivlerinde saklarlar veya tek ekranlı duvara asılabilir monitörde gösterilen işler satın alırlar. Beni ilgilendiren videonun espaslı kullanımı ve bu da büyük ve kurulması zor ve pahalı enstalasyonlar anlamına geliyor. Bu tarz işlere genelde galerilerde değil müzelerde rastlıyorsunuz. Müzelerin ise bu tarz işlere bütçe ayırmaları zaman alıyor. Buna karşın ise müzede gösterilen bir hareketli görüntünün süreci vardır ve bu demektir ki izleyiciler mekanda daha uzun zaman geçiriyorlar.

- Video sanatının geleceği konusunda öngörüleriniz var mı? Sizce nereye doğru gitmekte ya da evrilmekte?

Video sanatı resim gibi artık sık sık kullanılan bir anlatım dili olarak yerini bulmuştur ve bu şekilde devam eder. Umarım zamanla izleyici, küratör, kolektör vs. kitleler eğitilip iyi videoyu kötü olandan ayırt edebilecek duruma gelirler. Daha da önemlisi teknolojinin gelişmesi ve sanatçıların imkanlarının genişlemesi ile video sanatının sinema anlatım dilinin kullanımına daha sık rastlanacaktır.

## FERHAT SATICI İLE GÖRÜŞME<sup>569</sup>

- "Tartışmamızın başında üzerinde durduğum ulus sergileri türünden kümelenmelerin, bireysel üretim çizgileri içinde farklı kulvar açanları dışarıda bırakma tehlikesi her zaman mevcut, ancak '90ların sonlarına kadar üretimde belirgin bir dallanma yoktu. Son yıllarda ise dokümanter formatın yorulması gibi '90larda ağırlıkta olan, anlatsal yaklaşımlar azalıyor." Erden Kosova ile Vasıf Kortun'un yapmış oldukları bir konuşmalarında<sup>570</sup> dile getirilen bu yorumun video sanatı üretimi için de geçerli olduğunu düşünüyor musunuz? Yoksa video işlerinde hâlâ bir "belgesellik", "anlatsallık" mı hakimdir?

Bu yazıya ulaşamadım, ancak şunları söyleyebilirim. Bir belge olarak sanat nesnesi ya da sanatın yaşamsal durumları kayıt etme aracı olması durumu, video sanatının içeriklerinden birkaçı. Burada belgeselci film ve pseudo documentary denilen türün artışı ile ilgili dokümanter formatın yorulması deyimini kullanılmış sanırım. Belgesellik ve anlatsallık hem birlikte hem de ayrı ayrı video sanatında hakim olarak kullanılmakta.

- Gerek sizin düzenlediğiniz sergiler üzerinden gerekse takip ettiğiniz sergiler ve bienallerden hareket edecek olursak; 1990'lı ve 2000'li yılları düşündüğünüzde Türkiye'de ve dışında video sanatında nelerin değiştiğini (teknik, içerik, biçim vb. olarak) söyleyebilirsiniz?

Teknik açıdan daha yüksek prodüksiyonlu videoların çekilmesi, müzik videoları gibi örnekler, avangard ve genişletilmiş sinema örnekleri ile video sanatı arasındaki ayrımı muğlaklaştırıyor. Artık videolar HD çekiliyor. Bu anlamda 1970'lerde metasızlaşma eğilimi gibi görünen video sanatı, kendi içinde görüntü kalitesi ve çekim ile kurgu teknikleri açısından bir tür metalaşma eğilimine girdi diyebiliriz. Aslında ana akım medyaya teknik ve mental açıdan da karşı duruşu olan video kitlesel medya sistemine yeni entegre olma durumlarını ortaya çıkardı. Bu yüzden

<sup>569</sup> Bu görüşme 17.09.2012 tarihinde e-posta üzerinden gerçekleştirilmiştir.

<sup>570</sup> Bu yazıya şu linkten ulaşılabilir:

<http://ofsaytamagol.blogspot.com.tr/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html>



hak savunusu olarak video, politik direniş aracı olarak video örnekleri de artma eğilimi gösterdi. Bu bir tür teknolojik gösterisel eğilim ile gerçekçi ve eylemsel eğilimin karşı kutuplar doğrultusunda kristalize olduğunu da gösteriyor bence. Bu konuda en güzel örneklerden birisi Gülsün Karamustafa, 1990'lara kadar video üretimine sıcak bakmıyor ve video bantın güvenilmeyen düşük kaliteli görüntüsünü istemiyor, ta ki dijital video keşfedilip bilgi kayıplarının olmadığı DV kameralara geçinceye kadar. Onun çalışmaları sanat yönetmeni olarak çalıştığı sinema ve TV prodüksiyonlarının bir eleştirisi gibidir.

- Ayşegül Sönmez bir yazısında<sup>571</sup> bazı video örneklerinden hareketle yapılan işlerin yeterince tartışma yaratmadıklarını belirtiyor. Sizce de bu böyle mi ya da 1990 sonrası video işlerine baktığınızda işlerin etkileri, izleri, yarattıkları tartışmalarla ilgili ne söylersiniz? Video işlerinin tartışma yaratması nasıl mümkün kılınabilir?

Video Sanatı'nı okumak bir gece yıldızlara baktığınızda ne anladığınıza benzer bir şeydir. Türkiye'de video sanatının pek okunabildiğini düşünmüyorum. Daha çok bir yapma etme hali içindeyiz. Bu aşamadan yorumlama, anlama, birikim ve sorunlarımızdan doğan kültleştirdiğimiz biçimlerden arınma evresine geçmemiz gerekiyor. Bu noktada çağdaş sanatta oluşan modalar üretim ortamını oldukça fazla biçimlendiriyor diye düşünüyorum. Bana göre video sanatının tartışma yaratması, biz yapılan işleri tartışır ve yayınlarsak mümkün.

- Sizce video sanatının politik ya da karşı oluş yönü var mıdır, yoksa video işleri güncel sanatın içerisinde kullanılan bir medium olarak, o ne kadar politikse o kadar mı politiktir? Videoya yönelik özel bir politiklik ya da eleştirel bir dil görevi yüklenmeli midir?

Video eninde sonunda bir araçtır ve bu aracı nasıl kullanıyorsanız o araç öyle çalışır. Ancak olaya video sanatı açısından baktığımızda, Nam June Paik'in, 'yaşamımız boyunca televizyonun saldırısına uğradık, artık karşı saldırıya geçmenin zamanıdır!' sözü video sanatının eleştirel kimliğini ortaya koyar. Bu anlamda video politiktir.

---

<sup>571</sup> Bahsi geçen Ayşegül Sönmez yazısına şu linkten ulaşılabilir:  
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1039906&Yazar=AYSEGUL-SONMEZ&CategoryID=41>

Sistemin zihinleri manipüle eden ve gözetleyen gözüne karşı, beden politikalarına karşı, siyasal olarak, hak savunusu olarak, konservatif estetiğe karşı ve en önemlisi alışkın olunan zihinsel anlatı biçimleri ve kitlesel medyanın yapısına karşı bir politikadır.

- Erden Kosova konuşmalarının birinde<sup>572</sup> "Öncelikle; genellikle modernleşmiş, kentli bir geçmişe sahip (ve soykütüğü Türkiye'nin Batısına ya da Rumeli'ye dayanan), üst orta sınıftan gelen, eğitilmiş bir sosyolojik formasyonu paylaşan sanat ortamının Türkiye'nin geneline bakarken kendini dışarıda konumlandırma alışkanlığı" olduğunu söylüyor. Bu video işleri için de geçerli mi? Bunun böyle olmadığını düşündüğünüz video işleri bulunmakta mıdır?

Üst orta sınıfın kendini dışarıda ya da üstte tutma alışkanlığı sanat ortamında da hakim, bu sanatın bir üstyapı kurumu olması durumu ile de ilgili.

Türkiye'nin geneline bakarken kendini dışarıda konumlandırmayacak bir yapı yoktur diyebiliriz. Video sanatı bu durumu daha da ortaya çıkarıyor diye düşünüyorum. Bir kere Türkiye'ye dair alışkın olduğumuz kodları kıran çalışmalar, bize bu ülkeyi bir arada tuttuğu düşündürülen kült değerleri tersyüz ediyor, örneğin Ali İbrahim Öcal'ın "Pound Along" videosu bayrağa bakmaya alışkın olmadığımız açıdan bakarak, (direğin dibinden yukarı doğru) ve son dönemde tartışmalara konu olan roman toplumunu temsil eden müzikle, göbek dansı ile bayrağın dalgalanmasını buluşturuyor. Bu tip yaklaşımlar meseleye genelden bakma alışkanlıklarımıza sürekli bir parantez açarak, yeni anlamlar üretiyor.

- Türkiye'deki ve Türkiye dışında takip ettiğiniz video sanatı üretimi, gösterimi, dolaşımı ile ilgili ortaklıklarla-farklılıklarla ilgili gözlemlerinizi nelerdir? Siz sergilerinizde video işlerine yer verirken özellikle nelere dikkat ediyorsunuz? Ya da koleksiyonerler/galeriler/müzeler alırken neleri ön plana çıkarıyorlar?

Video Sanatı'nın uluslararası dolaşımı diğer sanat biçimlerine göre daha kolay, bu da gümrük gibi engellerle karşılaşmadan, ek bir DVD ile ulaştırılabilmesinden

---

<sup>572</sup> Erden Kosova'nın bu yazısına şu linkten ulaşılabilir:  
<http://ofsaytamagol.blogspot.com.tr/2007/06/space.html>

kaynaklanıyor, tabii video enstalasyon için aynı şeyi söyleyemeyiz. Bu durum uluslararası etkinlikler organize edilmesini kolaylaştırıyor. Video işlerini seçerken geçmiş olduğumuz sergiler, sanatçı arşivleri ve koleksiyonlardan faydalanıyoruz, video sanatının bize göre belirgin niteliklerini taşıyan işlere yer vermeye çalışıyoruz. Tabii ki bu arada bizler de sanatçıyız ve kendi ürettiğimiz işler ya da odak noktalarımız bizi heyecanlandıran çalışmalar belirleyici oluyor. Koleksiyonerler ve müzeler konusuna gelince her biri ayrı bir strateji. Yani kendi içine kapanan sistemler. Video sanatı için bir tasdik kıstası üzerine konuşmak oldukça zor.

- Sizce Türkiye'de sanat ortamı düşünüldüğünde video sanatının/video aygıtının siyasal komplikasyonları üzerinde duruldu mu, bu yeni biçimin epistemolojik nitelikleri üzerine düşünüldü mü ya da düşünenler oldu mu?

Tabii ki bu konuda yazı yazan kitap çıkaran konuşan herkes sayılır ancak, Ulus Baker başat isim olarak anılabilir.

- Türkiye'de video sanatının başladığı yıllara geri dönecek olursak nasıl bir ortamda üretim yapılmaya başlamıştır, gerek toplumsal gerekse sanatsal ortam olarak?

Televizyon ve videorecorder video sanatının başat malzemesidir. Çok kanallı sisteme geçilen ve video kayıt ve izleme cihazlarının yaygınlaştığı '80-'90lı yıllarda video sanatının ilk örnekleri verilmeye başlanmıştır. Nil Yalter gibi örnekler bu sürece '70lerde yurtdışında dahil oldu. Bir de görüntü üretim araçlarına hakim olarak deneyselci kısa film üreten sinemacı kitle var. Aslında basit olarak evlere giren kayıt ve gösterim cihazları bir taraftan da sanatçı medyum olarak kullanıldı. Toplumsal olarak darbe sonrası yılların ürün bolluğunu temsil ettiği dönemde, otomatik çamaşır makineleri ile birlikte evlere giren Beta ve VHS formatlı video araçları, dönemin apolitik korku ikliminde, üretilen işlerle önemli bir politik duyarlılık göstermiştir. Ancak gösterisel görüntü araçları olan kitlesele televizyonun yarattığı serbest piyasa ekonomisi propagandası bu teknolojik cihazların sanat formu olarak politik inandırıcılığını zorlamıştır.

- Türkiye sanat ortamında video işlerinin ele aldığı konular, uygulama biçimleri ya

da genel olarak güncel sanat içerisindeki yeri nedir? Video işlerinin izleyici ile ilişkisi üzerinde düşünceleriniz nelerdir? Türkiye'de sanat takipçilerini videoya olan ilgisi nedir?

Güncel Sanat üreticisi ve takipçileri video sanatı konusunda spesifik, etkinlikleri takip eden bir kitledir. Genel olarak sanat takipçileri ise video sanatıyla biraz daha problemlili bir ilişkiye sahip, sebebi video sanatının sergileme problemleri ve bu sanatın alımlama araçlarının ve bilgisinin yetersiz kalması. Özellikle büyük etkinlikler ve bienaller saatlerce süren video işlerini izlenme problemleri içermekte.

- Galerilerin, müzelerin, küratörlerin video işlerine bakışı nedir, eleştirileriniz nelerdir? (Örneğin: Sergilerde video işlerine yer verilen seçimlere neye göre yapıldığı ya da sergilemeler ile ilgili olarak?)

Bir sergideki diğer yapıtlar neye göre seçiliyorsa video işleri de aynı kıstasla seçiliyor. Bence sergi yapmak küratörlükte artizanca yanlar içerir. Bir sanatçıya yapıtı neye göre yaptın denilemeyeceği gibi küratöre de denilemez. Sadece serginin kavramı ve odak problem ile eserler arasındaki ilişkisizlik ve serginin ele alınışındaki bozukluklar eleştirilebilir.

- Videoist üzerinden hareketle, Türkiye'de inisiyatiflerin video ile olan ilişkileri üzerine neler söylersiniz, yeni açılımlar, video diline yansıyan etkiler, eleştirel bir dil, izleyici ile iletişime geçilmesi gibi katkıları olmuş mudur?

Türkiye'de inisiyatiflerin video ile olan ilişkileri oldukça sıkı diyebilirim; video sanatının sergilenmesi, arşivlenmesi, tartışılması ve izleyiciyle buluşması için önemli ve özgür bir platform görevi görüyorlar. Spesifik olarak videoya odaklanan Videoist, ise sanılacağına aksine sadece görüntü odaklı değil, video sanatını ve güncel sanatı birbirinden ayrı birer olgu olarak değil birbirini besleyen ve kapsayan olgular olarak ele alıyoruz. Bu yüzden güncel sanata ilgisiz bir izleyici için bizim etkinliklerimiz anlamsız olacaktır.

- Video işlerinin sadece galeri/müzedede sergileniyor olması onu sanatsal kılmaya

yeterli midir ya da kimlere video sanatçı denilir?

Üretilen ve gösterilme cesareti gösterilmiş her “iş” yapıt olma hakkına sahiptir. Müzeler ve galeriler ise yapıtın maddi ve kültürel zeminini meşrulaştırır. Kimlere video sanatçısı denir? sorusuna ise ‘video sanatı üreten kişi’ diye cevap vereceğim.

- Video işlerinin koleksiyonlarda, müzelerde, açık artırmalarda kısacası sanat piyasasındaki durumu nedir? Satılıyor olması işlerin üretimine ve diline yansımakta mıdır?

Satılıyor olması işlerin durumunu şöyle etkiler; bugün video sanatı baskı sanatı muamelesi görüyor, bir sanatçı kopyası ve en az beş edisyon ve dahası şeklinde. video işlerinin prodüksiyonlu işler olması, teknolojileri ve görüntü çözünürlükleri koleksiyonerlerin ilgileneceği konular, bu da sanatçıların bu tip videonun metası diyeceğimiz durumlara özen göstermelerine sebep olabilir.

- Video sanatının gelecek dönemler içerisindeki üretimi, dili, sergilenişi ile ilgili bir öngörünüz var mı?

Video bugünün ve geleceğin yaygın mecralarından olmaya devam edecek, ancak sanatçının karnını da pek doyumlayacağı kesin. Bence anahtar soru yeni medyanın sürekli gelişmek durumunda olan tanımında gizli diye düşünüyorum. Yeni medyanın kökleri nereye dayanmaktadır? Sanatın bu yeni biçimi için yeni bir tarihsel bakış gerekmekte midir?

- Sizce Türkiye’de video sanatının tarihini/eleştirisini yazarken nelere dikkat edilmeli, bunlar olmazsa bu yazım eksik kalır dediğiniz noktalar var mı?

Bence video sanatının doğuşuna dünyada ve Türkiye’de kaynak teşkil eden motivasyon alanları iyi analiz edilmeli. Müzik videosu , reklam filmleri , deneyselci kısa film ve video sanatının, belgesel film ile Pseudo Documentary’nin kesiştiği, ayrıldığı, noktalar performans sanatı ve beden ile olan güçlü bağı, video enstalasyonun izleyici ve yapıt üreticisi için yarattığı fark; sinema salonunun, TV’nin

ve çoklu ekran ile yeni medya araçlarının stratejileri arasındaki farklar ve işin kökenine dönersek, Dziga Vertov'un 1929 "Man With Movie Camera" filminde ele aldığı kameranın hayatın içinde girmesi ya da gerçekliğin ağını delip geçmesi ve yeniden düzenlemesi durumunun bugünün yeni medyalarına ve düşünce şekline yansımaları....

- Türkiye'de üretilen videoları eleştirel ve kışkırtıcı buluyor musunuz? Değillerse bunu engelleyen sizce nedir, varsa eleştirel ve kışkırtıcı dediğiniz videolar var mı aklınıza gelen?

Bazı videolar için evet mesela aklıma gelen Gülsün Karamustafa'nın "Erkek ağlamaları", Ferhat Özgür'ün "I can Sing", Ali İbrahim Öcal'ın "Pound Along", Evrim Kavcar'ın "Prayers accepted", Hülya Özdemir'in "Chasing Lost Time", Volkan Arslan'ın "Aynı Tişörtü Giyenler". Video Sanatı bence demokratik bir araç olduğunu, herhangi bir tarzın taklidi gibi durmayan Türkiye'deki video sanatı örnekleri ile de ispat ediyor bence.

### **FERHAT ÖZGÜR İLE GÖRÜŞME<sup>573</sup>**

- Gerek sizin düzenlediğiniz sergiler üzerinden gerekse de takip ettiğiniz sergiler ve bienallerden hareket edecek olursak; 1990'lı ve 2000'li yılları düşündüğünüzde Türkiye'de ve dışında video sanatında nelerin (teknik, içerik, biçim vb. olarak) değiştiğini söyleyebilirsiniz?

Özellikle son on yılda teknolojideki ilerlemeden yararlanan, bu olanakları bilinçli olarak tercih eden sanatçıların videolarında hissedilir bir hi-tec özellikler söz konusu. Sinematografik prodüksiyonun değişen ihtiyaçlarını karşılayacak HD sistemler, geniş aksesuar ve prodüksiyon ekipmanı ile desteklenen setler, lensler, çözünürlüğü yüksel full-frame handycam'lerle artık daha nitelikli görüntüler kolaylıkla yakalanıyor. Ancak bu deneysel videoda o kadar da önemli midir, tartışılır. Yani yüksek bir ekipmanla herşey berbat da olabilir mükemmel de. Benzer biçimde daha

<sup>573</sup> Bu görüşme 17.01.2013 tarihinde e-posta üzerinden gerçekleştirilmiştir.

ilkel teknolojiyle etkili sonuçlar yakalamak da mümkün. Son yıllarda video ve sinematografi arasında bir dil ortaklığına doğru gidildiğini görüyoruz. Chris Cunningham, Mathew Barney, Bill Viola, Hans Op de Beek gibi sanatçıların videolarında bu özellikler açıkça hissediliyor. Ancak Bruce Nauman, Beuys gibi sanatçıların videoları hala ilkel teknolojiyle yapıldıkları için başka bir güzellik içeriyor. Yani ikisi de mümkün, mesele neyi nasıl yaptığınızdır, cebinizde hangi teknolojinin bulunduğu değil.

- Ayşegül Sönmez bir yazısında<sup>574</sup> bazı video örneklerinden hareketle yapılan işlerin yeterince tartışma yaratmadıklarını belirtiyor. Sizce de bu böyle mi? Ya da 1990 sonrası video işlerine baktığımızda işlerin etkileri, izleri, yarattıkları tartışmalarla ilgili ne söylersiniz? Video işlerinin tartışma yaratması nasıl mümkün kılınabilir?

Bahsettiğiniz yazı Pera Müzesi'nde gerçekleştirilen bir video gösteriminin ardından yazılmış bir yazı. O gösterimde Türkiye'den sekiz sanatçının işleri gösterildi. Küratörler bu seçimleri kendileri yapmışlardı fakat bizim bir çok videomuzu izlemişlerdi, sonunda seçki böyle oldu. Yani o seçkide politik tartışma yaratacak işler de var yaratmayacak olanlar da. Bir video yapıt hayata ilişkin gerçekleri içerebilir, belgesel ile kurmaca arasında gidip gelebilir, insan hakları ihlalleri, her türden ayrımcılık vs gibi sosyal meseleleri irdeleyebilir ve tartışma yaratır. Ancak başka bir video yapıt sadece video sanatına getirdiği biçimsel yeniliklerle de tartışma yaratır. Mesele içerik ve biçim arasında kurulan güçlü ilişkiden kaynaklanır, tartışmanın kökeni buna dayanır. Yoksa hani tartışma yaratmanın, aspirin, gripin gibi bir reçetesi ve formülleri yoktur. Bir de başka bir boyut var, birilerinin tartışmalı bulduğu bir video seni hiç ilgilendirmeyebilir, tersi de söz konusudur. Sanatla kurduğunuz ilişki çok birebir ve subjektiftir, sen ve o vardır, ötesini düşünmezsin.

- Sizce video sanatının politik ya da karşı oluş yönü var mıdır? Yoksa video işleri güncel sanatın içerisinde kullanılan bir medium olarak o ne kadar politikse o kadar mı politiktir? Videoya yönelik özel bir politiklik ya da eleştirel bir dil görevi yüklenmeli midir?

---

<sup>574</sup> Bahsi geçen Ayşegül Sönmez yazısına şu linkten ulaşılabilir:  
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1039906&Yazar=AYSEGUL-SONMEZ&CategoryID=41>

Bu tür konuları sadece video üzerinden düşünmemek gerekir. Video bambaşka bir sanatmış da sanki o illa ki politik olmak zorundaymış gibi bir anlayış dolaşıyor ortalıkla. Sanat denen bir şey var ve bunun farklı araç gereçlerle dillendirilmesi söz konusu. Sadece araç video olduğu için ondan böyle özel bir 'politik işlev' beklemek saçma bir beklenti. Sanatçı olarak ya politiksindir ya da değilsiniz, aracınızın ne olduğunun önemi yok. Bir kurşun kalem ve bir küçük beyaz kağıtla bile politik olabilirsiniz ama harika bir video kameranız olmasına karşın politikliği tercih etmeyebilirsiniz. Herkes herşeyi her teknolojiyle yapmakta özgür yani.

- Türkiye'deki ve Türkiye dışında takip ettiğiniz video sanatı üretimi, gösterimi, dolaşımı ile ilgili ortaklıklarla farklılıklarla ilgili gözlemlerinizi nelerdir? Siz sergilerinizde video işlerine yer verirken özellikle nelere dikkat ediyorsunuz? Ya da koleksiyonerler/galeriler/müzeler alırken neleri ön plana çıkarıyorlar?

Dışarıdaki sergilerde çok farklı şeyler gözlemliyorum. Hani öyle hissedilebilir bir ortak eğilimden bahsedemezsiniz. Yaşadığımız coğrafyaya göre konularınız ve biçimleriniz değişiyor. Zengin Kuzey ülkelerinin videoları inanılmaz göz alıcı, yüksek prodüksiyonlarla yapılmış, kimi zaman da aşırı estetize edilmiş ve dekoratif. Ortadoğu, Balkanlar ve İslam coğrafyasına kaydığımızda işin doğası değişiverir, orada hep sistem karşıtı duruşlar hakimdir, sanat politiktir. Tabii bildiğim ve sevdiğim sanatçıların işlerinden bahsediyorum. Türkiye'deki koleksiyoncuların, müzelerin ve galerilerin video sanatına verdiği destek henüz yeterli değil. Koleksiyonda video hala yeterince alıcı bulmuyor ya da ilgilenilmiyor. İlginçtir mesela, benim videolarımın tümü de yabancı koleksiyoncularda.

- Türkiye sanat ortamında video işlerinin ele aldığı konular, uygulama biçimleri ya da genel olarak güncel sanat içerisindeki yeri nedir?

Videonun güncel sanat içindeki yerine değinebilirim. Alıcısı ve destekleyicisi yeterince oluşmamış olmasına karşın Türkiye çağdaş sanat ortamının yeniden biçimlenmesinde video ve fotoğrafın azımsanmayacak katkıları olmuştur.



Bir kere çağdaş sanata bakış açımızı değiştirdiği kesindir. Türk sanatında belli bir politik eğilimin oluşmasında da videonun kazanımlarını hesaba katmalıyız.

- Sizce Türkiye'de video sanatının tarihini/eleştirisini yazarken nelere dikkat edilmeli? Bunlar olmazsa bu yazım eksik kalır dediğiniz noktalar var mı?

Bu tarihi yazarken her video yapanı elbette hesaba katmayacaksınız. Video üretimlerinde süreklilik göstermiş olanları, yapıtlarıyla yurt içi ve yurt dışında kendini kanıtlamış olanları düşünmeniz gerekir. Her resim yapanın resim tarihine geçmemesi gerektiği gibi. Sonra videoları temalar, konular, biçimler doğrultusunda gruplandırmak gerekir.

- Türkiye'de üretilen videoları eleştirel ve kışkırtıcı buluyor musunuz? Değillerse bunu engelleyen sizce nedir? Varsa eleştirel ve kışkırtıcı dediğiniz videolar var mı aklınıza gelen.

Tabii ki eleştirel ve kışkırtıcı bulduğum videolar var. Yapıtlarını severek izlediğim sanatçılar var. Nil Yalter, Şükran Moral, İnci Eviner ve CANAN hem arkadaş olarak hem de sanatçı olarak değer verdiğim ve sevdiğim kişiler. Tümünün videoları da sınır zorlayıcı ve öyle kolay hazmedilir şeyler değil. Fakat yine de bulduğunuz coğrafya, çalıştığınız kurum gibi etkenler bir biçimde oto sansür uygulamanıza yol açıyor. Kimbilir ortaya çıkarmadığımız, çıkarmaya korktuğumuz ne kışkırtıcı projeler ya da bitmiş işler vardır, bilemeyiz.

## ÖZGEÇMİŞ

**1977** yılında Münih/Almanya’da doğdu.

**1999** yılında Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü’nde lisans eğitimini tamamladı.

**2001** yılında Pamukkale Üniversitesi Felsefe Bölümü’nde Sistematik Felsefe ve Mantık Anabilimdalı’nda yüksek lisans eğitimine başladı.

**2005** yılında “Immanuel Kant’ta Özgürlük ve Sorumluluk İlişkisi” adlı bitirme tezi ile Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sistematik Felsefe ve Mantık Anabilimdalı’ndan mezun oldu.

**2007** yılından itibaren Kocaeli Üniversitesi Atatürk İlkeleri Bölümü’nde Öğretim Elemanı olarak görev yapmaktadır.