

**T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**VIDEO VE ENSTALASYON SANATINDA MEKAN  
ÇÖZÜMLEMELERİ VE İZLEYİCİ İLİŞKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Serkan ÖZTÜRK**

**Enstitü Anabilim Dalı : Resim**

**Enstitü Bilim Dalı : Resim**

**Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Neşe Şive BAYDAR**

**HAZİRAN – 2011**

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

VİDEO VE ENSTALASYON SANATINDA MEKAN  
ÇÖZÜMLEMELERİ VE İZLEYİCİ İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Serkan ÖZTÜRK

Enstitü Anabilim Dalı : Resim

Enstitü Bilim Dalı : Resim

Bu tez 24/06/2011 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Şive Neşe BAYDAR

Doç. Hayriye KOÇBAŞARAN

Yrd. Doç. N. Gülgün ELİTEZ



Jüri Başkanı

- Kabul  
 Red  
 Düzeltme



Jüri Üyesi

- Kabul  
 Red  
 Düzeltme



Jüri Üyesi

- Kabul  
 Red  
 Düzeltme

## **BEYAN**

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

**Serkan ÖZTÜRK**

**24/06/2011**

## ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, hayatın, bilimsel normların ve sanatsal dillerin kullanımında ve de yorumunda farklı açıdan ele alınıp değerlendirilen ‘mekan’ olgusu ile özellikle sanat ve üretimleri için oldukça büyük öneme sahip olan, ‘sanat nesnesi – mekan’ unsurunun tamamlayıcısı ‘izleyici – alımlayıcı’ olgusu; Video Sanatı ve Enstalasyon Sanatı bağlamında incelenecektir. Ayrıca inceleme yapılırken, farklı sanatsal yaklaşımlar içinde, algı ve uygulama açısından ayrı bir diyalektik geliştiren ‘mekan ve izleyici’ boyutu, bu iki sanatsal yaklaşım üzerinden; tarihsel gelişim süreci, rolü, konumu ve önemi açısından ele alınıp; Türkiye’den ve yurtdışından örneklerin de bulunduğu uygulamalar üzerinden bir okuma yapılması amaçlanmıştır.

Hiçbir zaman manevi ve maddi desteğini eksik etmeyen sevgi ve saygıdeğer anneme, ağabeyim Öğr. Gör. Dr. Tuncay Öztürk ve kardeşim Serdar Öztürk’e, ablalarım Soncay Öztürk Sertok, Songül Öztürk Sarı’ya; lisans ve yüksek lisans eğitim hayatım boyunca, her zaman yanımda olup, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen sevgili arkadaşlarıma, çalışmalarım sırasında ve bu aşamadaki eğitim hayatım süresince engin bilgilerinden yararlandığım ve gösterdiği manevi desteği, katkıları, anlayışı, bana verdiği motivasyon ve de özellikle de samimiyetinden, güler yüzlü davranışlarından dolayı tez danışmanım, değerli hocam Yrd. Doç. Şive Neşe BAYDAR’a ayrıca bilgilerinden yararlandığım ve manevi desteğini her zaman gördüğüm değerli hocam Doç. Hayriye KOÇ BAŞARA’ya ve her türlü desteğini esirgemeyen saygıdeğer hocam, Yrd. Doç. Nazlı Gülgün ELİTEZ’e destek ve katkılarından dolayı sonsuz teşekkürler ederim...

**Serkan ÖZTÜRK**

**24/06/2011**

## İÇİNDEKİLER

|   |            |
|---|------------|
| <b>KISALTMALAR</b> .....  | <b>ii</b>  |
| <b>RESİM DİZİNİ</b> .....   | <b>iii</b> |
| <b>ÖZET</b> .....   | <b>vi</b>  |
| <b>SUMMARY</b> .....  | <b>vii</b> |
| <br>  |            |
| <b>GİRİŞ</b> .....  | <b>1</b>   |
| <b>BÖLÜM 1: GÖRÜNTÜ VE MEKAN OLGULARINA GENEL BİR BAKIŞ</b> .....   | <b>4</b>   |
| 1.1. Görüntü ve Mekan.....  | 4          |
| 1.2. Gören ve Görünen Diyalektiği.....  | 6          |
| <br>  |            |
| <b>BÖLÜM 2: SANATSAL BİR ANLATIM DİLİ OLARAK VIDEO VE ENSTALASYONUN İŞ-MEKAN-İZLEYİCİ İZLEYİCİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ</b> ..... | <b>8</b>   |
| 2.1. Enstalasyon Sanatı ve Video Sanatını Hazırlayan Koşullar.....  | 8          |
| 2.2. Video Sanatı.....  | 20         |
| 2.2.1. Video Sanatının Tarihsel Süreci.....   | 22         |
| 2.2.2. Video Sanatında Mekan ve İzleyici.....   | 28         |
| 2.2.3. Video Sanatının Diğer Sanatsal Medyumlar İle İlişkisi ve Bunlar Üzerinden Mekan – İzleyici İlişkisinin İncelenmesi.....  | 31         |
| 2.2.3.1. Video Enstalasyon.....   | 31         |
| 2.2.3.2. Video Heykel .....   | 35         |
| 2.2.3.3. Video Film .....   | 38         |
| 2.2.3.4. Video Performans.....  | 43         |
| 2.2.3.5. Performans Videosu .....   | 46         |
| 2.2.3.6. Video Sanatında VJ'lik .....   | 49         |
| 2.2.4. Video Sanatının Öncü İsimlerinden Örnekler.....  | 52         |
| 2.2.4.1. Nam June Paik.....   | 52         |
| 2.2.4.2. Wolf Vostell .....   | 55         |
| 2.2.4.3. Dan Graham .....   | 57         |
| 2.2.4.4. Bruce Nauman.....  | 58         |
| 2.2.4.5. Vito Acconci .....   | 60         |
| 2.2.5. Güncel Sanatta Video Sanatçılarından Örnekler.....   | 62         |

|  |     |
|--|-----|
| 2.2.5.1. Bill Viola.....   | 62  |
| 2.2.5.2. Tony Oursler .....  | 64  |
| 2.2.5.3. Gary Hill .....   | 67  |
| 2.2.5.4. Judith Barry .....  | 68  |
| 2.2.6. Türkiye’de Video Sanatı ve Sanatçılarından Örnekler .....             | 70  |
| 2.2.6.1. Nil Yalter.....   | 72  |
| 2.2.6.2. Kutluğ Ataman .....   | 74  |
| 2.2.6.3. Genco Gülan.....  | 76  |
| 2.2.6.4. Muammer Bozkurt .....   | 79  |
| 2.3. Enstalasyon Sanatı .....  | 80  |
| 2.3.1. Sergileme Biçiminden Anlatım Diline Enstalasyonun Tarihsel Süreci.... | 81  |
| 2.3.2. Enstalasyon Eşittir Mekan, Mekan Eşittir İzleyici.....                | 86  |
| 2.3.3. Enstalasyon Sanatının Öncü İsimlerinden Örnekler .....                | 94  |
| 2.3.3.1. Marcel Duchamp.....   | 95  |
| 2.3.3.2. Kurt Schwitters .....   | 99  |
| 2.3.3.3. Dan Flavin.....   | 101 |
| 2.3.3.4. Joseph Beuys.....   | 104 |
| 2.3.4. Güncel Sanatta Enstalasyon Sanatçılarından Örnekler.....              | 108 |
| 2.3.4.1. Jeff Koons.....   | 108 |
| 2.3.4.2. Gabriel Orozco.....   | 112 |
| 2.3.4.3. Christian Boltanski.....  | 114 |
| 2.3.4.4. Daimen Hirst.....   | 117 |
| 2.3.5. Türkiye’de Enstalasyon Sanatı ve Sanatçılarından Örnekler.....        | 119 |
| 2.3.5.1. Ayşe Erkmen.....  | 120 |
| 2.3.5.2. Sarkis Zabunyan.....  | 124 |
| 2.3.5.3. Canan Beykal.....   | 127 |
| 2.3.5.4. Serkan Özkaya.....  | 128 |

### **BÖLÜM 3: FARKLI SANATSAL YAKLAŞIMLAR İLE ENSTALASYON VE VIDEO SANATI İLİŞKİSİ.....132**

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| 3.1. Kavramsal Sanat..... | 132 |
| 3.2. Fluxus.....          | 135 |
| 3.3. Yeryüzü Sanatı.....  | 137 |

|  |            |
|--|------------|
| 3.4. Yoksul Sanat.....                                       | 140        |
| 3.5. İnternet Sanatı.....                                    | 142        |
| <b>BÖLÜM 4: SUNULAN PROJELER VE UYGULAMA YÖNTEMLERİ.....</b> | <b>145</b> |
| 4.1.Uygulamaların Görselleri.....                            | 147        |
| 4.1.1. Uygulama I - Video Film.....                          | 147        |
| 4.1.2. Uygulama II - Video Film.....                         | 148        |
| 4.1.3. Uygulama III - Video Film.....                        | 150        |
| 4.1.3.1. Uygulama III-I - Video Film.....                    | 150        |
| 4.1.3.2. Uygulama III-II - Video Film.....                   | 153        |
| 4.1.3.3. Uygulama III-III - Video Film.....                  | 159        |
| 4.1.4. Uygulama IV – Video Enstalasyon.....                  | 160        |
| 4.1.5. Uygulama V – Video Film.....                          | 163        |
| <b>SONUÇ.....</b>  | <b>165</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>  | <b>167</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>   | <b>171</b> |

## KISALTMALAR

|                 |                                  |
|-----------------|----------------------------------|
| <b>E.S.A.</b>   | : Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi |
| <b>A.B.D</b>    | : Amerika Birleşik Devletleri    |
| <b>TDK</b>      | : Türk Dil Kurumu                |
| <b>YY</b>       | : Yüzyıl                         |
| <b>ENS.</b>     | : Enstalasyon                    |
| <b>VID.</b>     | : Video                          |
| <b>PERF.</b>    | : Performans                     |
| <b>TV</b>       | : Televizyon                     |
| <b>T.Ü.Y.B.</b> | : Tual Üzerine Yağlı Boya        |



## RESİM DİZİNİ

|   |    |
|---|----|
| <b>Resim 1:</b> Jan Van Eyck, ‘Arnolfini’ nin Evliliği (1434) , Tual Üzerine Yağlıboya.....                                   | 12 |
| <b>Resim 2:</b> Diego Valezquez, ‘Las Meninas’–‘Nedimeler’ (1956-57) , T.Ü.Y.B.....   | 13 |
| <b>Resim 3:</b> Yayoi Kusaman, (1965) , Enstalasyon.....  | 14 |
| <b>Resim 4:</b> Mario Merz, ‘Giap’ın İglo’su’ (1968) , Enstalasyon.....   | 15 |
| <b>Resim 5:</b> Christo et Jeanne Claude, ‘Demir Perde’ (1962) , Enstalasyon.....   | 16 |
| <b>Resim 6:</b> Hon, (1966) – Enstalasyon.....  | 17 |
| <b>Resim 7:</b> Maurizio Cattelan, ‘La Ona Ora’ (1999) , Enstalasyon.....   | 18 |
| <b>Resim 8:</b> Barbara Kruger, (1991) , Enstalasyon.....   | 19 |
| <b>Resim 9:</b> Nam June Paik, ‘Triangle’ – ‘Üçgen’ (1976) , Video Heykel , Perf.....   | 25 |
| <b>Resim 10:</b> Nam June Paik, ‘Global Groove’ (1973) , Performans videosu (Kolektif)....                                    | 27 |
| <b>Resim 11:</b> Nam June Paik, ‘TV Buda’ (1973) , Video Enstalasyon.....   | 34 |
| <b>Resim 12:</b> Nam June Paik, ‘Piano Piece’ – ‘Piyano Parçası’ (1983) , Video Enstalasyon–Video Heykel.....                 | 37 |
| <b>Resim 13:</b> Pink Floyd, ‘Pulse’ (1994) , Video Film.....   | 41 |
| <b>Resim 14:</b> Kutluğ Ataman, ‘Tanıklık’ (2006) , Video Film.....   | 43 |
| <b>Resim 15:</b> Wolfgang Flatz, ‘Treffer’ – ‘İsabet’ (1979) , Video Performans.....  | 45 |
| <b>Resim 16:</b> Kutluğ Ataman, ‘Turkish Delight’ – ‘Türk Lokumu’ (2007) , Perf. Vid.....                                     | 47 |
| <b>Resim 17:</b> Anti Vj, İngiltere (2009).....   | 50 |
| <b>Resim 18:</b> Pixelbilds, ‘Cube Pusher’, (VJ’lik), Video Yansıtma, Performans.....   | 51 |
| <b>Resim 19:</b> Nam June Paik , Sanatçının Fotoğrafi.....  | 54 |
| <b>Resim 20:</b> Wolf Vostell, ‘TV-Begrabins’ – ‘TV-Cenazesi’ (1963) , Video Perf.....  | 56 |
| <b>Resim 21:</b> Dan Graham, ‘Rocky My Religion’ (1983) , Performans Videosu.....   | 58 |
| <b>Resim 22:</b> Bruce Nauman, ‘Wall-Floor Positions’–‘Duvar-Zamin Pozisyonları’ (1968), Video Film , Performans Videosu..... | 60 |
| <b>Resim 23:</b> Vito Acconci, ‘Seedbed’ – ‘Tohum Yatağı’ (1972) , Performans Videosu..                                       | 61 |
| <b>Resim 24:</b> Bill Viola, ‘Emergence’ – ‘Var Oluş’ (2002) , Video Film.....  | 63 |
| <b>Resim 25:</b> Tony Oursler, ‘Crash’ (1994) , Video Enstalasyon.....  | 65 |
| <b>Resim 26:</b> Tony Oursler, ‘Autochtonour’ – ‘Yerli’ 1994 , Video Enstalasyon.....   | 66 |
| <b>Resim 27:</b> Gary Hill, ‘Between Cinema and a Hard Place’ (1991) , Video Ens.....   | 67 |
| <b>Resim 28:</b> Judith Barry, ‘Imagination, Dead Imagine’ (1991) , Video Enstalasyon.....                                    | 69 |
| <b>Resim 29:</b> Nil Yalter, ‘Başsız Kadın ya da Göbek Dansı’ (1974) , Performans Vid....                                     | 73 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Resim 30:</b> Kutluğ Ataman, ‘Peruk Takan Kadınlar’ (1999), Video Enstalasyon.....  | 75  |
| <b>Resim 31:</b> Kutluğ Ataman, ‘Küba’ (2004) , Video Film .....   | 76  |
| <b>Resim 32:</b> Genco Gülan, ‘Tele-rugby’ (2003) , Video Performans.....  | 78  |
| <b>Resim 33:</b> Muammer Bozkurt, ‘Kuğulu Düzenleme’ (1990) , Video Enstalasyon.....   | 80  |
| <b>Resim 34:</b> Marcel Duchamp, ‘Fountain’ – ‘Çeşme’, (1917) , Enstalasyon.....   | 82  |
| <b>Resim 35:</b> İlya Kabakov, ‘White Cube’ – ‘Beyaz Küp’ (2005).....  | 87  |
| <b>Resim 36:</b> Yves Klein, ‘Voids Eine Retrospective’ – ‘Boşluklar Retrospektif’ (2009).   | 88  |
| <b>Resim 37:</b> Daniel Knorr, ‘Romen Pavilion’ – ‘Romanya Pavyonu’ (2005).....  | 89  |
| <b>Resim 38:</b> Ai Weiwei, ‘Sunflower Seeds’ – ‘Ay Çekirdeği’ (2010), Enstalasyon.....  | 93  |
| <b>Resim 39:</b> Ai Weiwei, ‘Sunflower Seeds’ – ‘Ay Çekirdeği’ (2010), Enstalasyon.....  | 94  |
| <b>Resim 40:</b> Marcel Duchamp, ‘Bicycle Wheel’ – ‘Bisiklet Tekerleği’ (1913), Ens.....   | 96  |
| <b>Resim 41:</b> Marcel Duchamp, ‘Air de Paris’ – ‘Paris Havası’ (1919), Enstalasyon.....  | 98  |
| <b>Resim 42:</b> Marcel Duchamp, ‘In Advance of the Broken Arm’ - ‘Kol Kırılması<br>Olasılığına Karşı’ (1915), Enstalasyon.....  | 99  |
| <b>Resim 43:</b> Kurt Schwitters, Merz Yapısı, (1923), Enstalasyon.....  | 100 |
| <b>Resim 44:</b> Dan Flavin, ‘Monument for V. Tatlin’ – ‘Tatlin için Anıt 7’ (1966), Ens..   | 102 |
| <b>Resim 45:</b> Dan Flavin, ‘The Diagonal of May 25, 1963’ – ‘25 Mayıs 1973’ün<br>Diyagonali’ (1963), Enstalasyon.....  | 103 |
| <b>Resim 46:</b> Joseph Beuys, ‘Plight’ – ‘Kötü Durum’ (1958-1985), Enstalasyon.....   | 106 |
| <b>Resim 47:</b> Joseph Beuys, ‘Felt Suit’ – ‘Keçe Takım Elbise’ (1970) , Enstalasyon.....   | 107 |
| <b>Resim 48:</b> Jeff Koons, ‘Train’, Maket, Enstalasyon.....  | 109 |
| <b>Resim 49:</b> Jeff Koons, ‘Rabbit’ (1986), Enstalasyon.....   | 112 |
| <b>Resim 50:</b> Gabriel Orozco, ‘Billiard Table’ (1962), Enstalasyon.....   | 114 |
| <b>Resim 51:</b> Christian Boltanski, ‘Théâtre d’Ombres’ – ‘Gölge Tiyatrosu’ (1987), Ens   | 115 |
| <b>Resim 52:</b> Christian Boltanski, ‘Dead Swiss Stock’ - ‘Ölü İsviçreli Stoku’ (1990)...   | 116 |
| <b>Resim 53:</b> Damien Hirs, ‘The Physical Impossibility of Death in the Mind of<br>Someone Living’ - ‘Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki<br>İmkansızlığı’ (1992), Ens..... | 117 |
| <b>Resim 54:</b> Damien Hirst, ‘For the Love of God’ – ‘Tanrı Aşkına’ (2007), Ens.....   | 118 |
| <b>Resim 55:</b> Ayşe Erkmen, ‘Bluish’ – ‘Mavimtrak’ (2009), Enstalasyon.....  | 122 |
| <b>Resim 56:</b> Ayşe Erkmen, (İstanbul Modern), (2007), Esntalasyon.....  | 124 |
| <b>Resim 57:</b> Sarkis Zabunyan, ‘Çaylak Sokak’ (1986), Enstalasyon.....  | 125 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Resim 58:</b> Sarkis Zabunyan, ‘Ankara’dan Bugüne’ (1995), Enstalasyon.....  | 126 |
| <b>Resim 59:</b> Canan Beykal, ‘Transformatörler’ (1993), Enstalasyon.....  | 128 |
| <b>Resim 60:</b> Serkan Özkaya, ‘Pastacı Yamağı’ (2006), Enstalasyon.....   | 130 |
| <b>Resim 61:</b> Serkan Özkaya, ‘Bana Onun Kellesini Getirin’ (2007), Enstalasyon, Perf.  | 131 |
| <b>Resim 62:</b> Joseph Kosuth, ‘Bir ve Üç Sandalye’ (1965), Enstalasyon.....   | 133 |
| <b>Resim 63:</b> George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Petterson,<br>Emmet Williams, Philip Corner, ‘Piyano Faaliyetleri’ (1962),<br>Enstalasyon, Performans..... | 136 |
| <b>Resim 64:</b> George Maciunas, Flux Film Videolarından Kesit (1966), Video Film.....   | 137 |
| <b>Resim 65:</b> Robert Smithson, ‘Sarmal Dalkıran’ (1970), Ens, Yeryüzü Sanatı.....  | 138 |
| <b>Resim 66:</b> Walter De Maria, ‘New York Toprak Odası’ (1977), Enstalasyon.....  | 140 |
| <b>Resim 67:</b> Michelangelo Pistoletto, ‘Paçavralar İçinde Venüs’ (1967), Enstalasyon..   | 141 |
| <b>Resim 68:</b> Heath Bunting, ‘Natalie Bookchin Portresi’ (1998), Video<br>(Elektronik Görüntü) Resim, İnternet Sanatı.....   | 143 |
| <b>Resim 69:</b> Uygulama I - Video Film.....   | 149 |
| <b>Resim 70:</b> Uygulama II - Video Film.....  | 148 |
| <b>Resim 71:</b> Uygulama III - Video Film.....   | 150 |
| <b>Resim 72:</b> Uygulama III-I - Video Film.....   | 150 |
| <b>Resim 73:</b> Uygulama III-II - Video Film.....  | 153 |
| <b>Resim 74:</b> Uygulama III-III - Video Film.....   | 159 |
| <b>Resim 75:</b> Uygulama IV - Video Enstalasyon.....   | 160 |
| <b>Resim 76:</b> Uygulama V - Video Film.....   | 163 |

|  |   |
|--|---|
| <b>Tezin Başlığı:</b> Video ve Enstalasyon Sanatında Mekan Çözümlemeleri ve İzleyici İlişkisi  |   |
| <b>Tezin Yazarı:</b> Serkan ÖZTÜRK   | <b>Danışman:</b> Yrd. Doç. Şive Neşe BAYDAR   |
| <b>Kabul Tarihi:</b> 24/06/2011  | <b>Sayfa Sayısı:</b> ix (ön kısım)+ 171 (tez) |
| <b>Anabilimdalı:</b> Resim   | <b>Bilimdalı:</b> Resim                       |
| <p>Görüntünün izlenmesinin ve sanat nesnesi olarak kullanılmasının tarihsel süreci ilk olarak fotoğraf makinesinin temelini oluşturan camera obscura ile başlar. 20.yy'da televizyonun ortaya çıkışı ve gelişen görüntü teknolojilerine koşut olarak, elektronik görüntü 1960'lı yıllarda sanatsal medyum ve kendi başına sanat nesnesi olarak kullanılmıştır. Çağdaş sanat pratiğinde yer alan video sanatının arketiplerinin sunulduğu bu yıllarda ayrıca, sanatın nesneye olan ihtiyacı sorgulanmaktaydı. Nesneden çok düşüncenin önemli olduğunu savunan kavramsal sanat pratiklerinde nesnenin kullanımı farklı boyutlara taşınmıştır. Nesne iki boyutlu temsili yüzeyden kurtulmuş ve tuval üzerinde bir yansıma olmak yerine kendisi sanat yapıtına dönüşmüştür. Sanatçıların seçtikleri nesnenin kendisini yerleştirmek üzere özel bir 'mekan'a (dış-mekan, iç-mekan) ihtiyaç duymasıyla, enstalasyon sanatının (yerleştirme sanatı) temellerinin atıldığını söyleyebiliriz. Enstalasyonun parçası olan nesnelere, buldukları mekan içerisinde değerlendirmeye alınırken bu boyuta üçüncü bir eleman eklenir ki bu da 'izleyici'dir. Videonun enstalasyonla bir arada kullanılması, 'video enstalasyon'u ortaya çıkarmıştır. Aynı ayrı her iki anlatım yönteminde de mekan ve izleyici benzer derecede öneme sahiptir. Bu kanıdan hareketle, video sanatını özel bir mekan gerektirmeyen, mekandan tamamıyla bağımsız video işleri olarak ele alabiliriz. İzleyici ise video görüntüsü (video yansıtma) karşısında sadece, görüntünün yansıdığı zemin içinde ışık huzmelerinin arasında gezinen ya da elektronik görüntü karşısında bulunan (televizyon-monitör) bir sinema izleyicisine dönüşür. Başka bir deyişle bir heykelin karşısındaki izleyici konumundadır. Sanatsal bir ifade aracı olan enstalasyon [yerleştirme] projelerinde ise adından da anlaşılacağı üzere, mekan projenin temelini ve biçimini oluşturmaktadır. Bu projelerde izleyicinin yapıt karşısındaki yeri daha baskındır. Hatta kimi enstalasyonlarda izleyici yapıtın sunum sürecinde aktif bir rol oynar. Projenin bir parçası olan izleyici sanat nesnesine dönüşürken, yapıt da izleyicinin katılımıyla interaktif bir eyleme dönüşür. İzleyici bazen işin kendisine müdahale ederek onu manipüle edebilen araçsallığıyla, bazense etken rolü olmaksızın sadece bir izleyici olarak karşımıza çıkar.</p> |   |
| <b>Anahtar kelimeler:</b> Video Sanatı, Enstalasyon Sanatı, Mekan, İzleyici, Alımlayıcı  |   |

|   |  |
|---|--|
| <b>Title of the Thesis:</b> Analysis of the Space and the State of the Spectator in Video and Installation Art  |  |
| <b>Author:</b> Serkan ÖZTÜRK  | <b>Supervisor:</b> Assist. Prof. Şive Neşe BAYDAR    |
| <b>Date:</b> 24/06/2011   | <b>Nu. Of Pages:</b> ix (pre text) + 171 (main body) |
| <b>Department:</b> Painting   | <b>Subfield:</b> Painting                            |
| <p>Monitoring the spectre and using the monitored spectre as an art object has been known firstly from the camera obscura which is seen as the base for the camera technologies. Parallel to the development of the spectre technologies and emerge of television in twentieth century, the electronic spectres have been used either as an artistic tool and as an art object as itself. During this era- in which the archetypes of video art that is nowadays can be seen in the contemporary art had appeared- the demand of object in art has been interrogating. The usage of the object in conceptual art praxis has attained to different dimensions that can be explained by the importance of the idea instead of the object. The object has been released from the two dimensional surface and instead of being a mimetic vision on canvas, it transformed into an art object as itself. It can be said as in consequence of the need for a particular space (exterior/interior) for installing the choosen object, the artists lay the foundations of the installation as an artistic declaration. While the objects as the fragments of the installation has been utilized with the space that they are placed, a new component is added to this dimension and the new component is the spectator. The usage of the video in conjunction with the installation has been emerged the “video installations” emerged. In both statements the space and the spectator has the analogous importance. Considering this opinion the video art can be handled as works that doesn't need a particular space and as free form space. The spectator just turns into a cinema spectator who is situated in front of the spectre (television-monitore) or walking among the beam of light. In other words spectator has a position just like being in front of a sculpture. Despite that the space constructs the base and the form of installation as an artistic expression tool. Within these projects the situation of the spectator is predominant. Yet more in some instalation the spectator has an active role during the presentation of the art work. While the spectator who is a part of the project turns into an art object, the art work turns into an interactive deed by the participation of the spectator. The spectator sometimes shows up with its instrumentalism that can manipulate the Project and sometimes without its active role just as a spectator.</p> |  |
| <b>Keywords:</b> Video Art, Installation, Space, Spectator, Perceiver   |  |

## GİRİŞ

Bir çok alanda olduğu gibi, sanatsal yaklaşımlarda da, farklı tanımlamaları olan mekan olgusunun ve sanat edinimlerinin sonucunda veya sürecinde, aktif ya da pasif bir rol alan izleyicinin veya alımlayıcının, çağdaş sanat pratiklerinde yer alan Video Sanatı ve Enstalasyon Sanatı (Yerleştirme Sanatı)'nda ki yerini, önemini ve süreçlerini ele almak; Video Sanatı ve Enstalasyon Sanatı'nın tarihsel gelişim süreci içinde ortaya konulan çalışmalarda, bu iki olgunun (mekan – izleyici) iletişiminin gözlemine ve yorumunu yapmak bu tez çalışmasının problematiğini ve de temelini oluşturmaktadır.

Hayatın her evresinde etki gösterdiği gibi, sanatında gelişim sürecinide etkileyen teknoloji ile her geçen gün yeni medyumlar, kullanım olanakları ve bazen de bunun sonucunda yeni sanatsal yaklaşımlar ortaya çıkmaktadır. Fotoğraf makinesinin icadından sonra yeniden sorgulanmaya başlayan görüntü olgusuna, televizyonun icadı da farklı tanımlamalar getirmiştir. Televizyonun icadı, toplum hayatındaki rolünün yanı sıra, tıpkı fotoğraf makinesinin icadına kayıtsız kalmayıp onu kullanım alanlarına dahil eden sanatsal pratikler gibi, elektronik görüntünün de sanatsal uygulamalara dahil olması beklenmedik bir durum değildir. İlk ürünlerini bu elektronik görüntülerle (televizyon – monitör) oluşturan Video Sanatı sanatçılarının, kameranın icadı ve bireysel kullanımının yaygınlaşmasıyla ortaya koydukları ve geliştirdikleri çalışmalarla Video Sanatı, etkisini ve gücünü bir hayli artırmıştır. 1960'lardan sonra gelişen Kavramsal Sanat sonrası sanatın nesneye olan yaklaşımının yeniden sorgulanmasına sahne olmuştur. Sanatın nesneye olan ihtiyacı, sanat nesnesinin meta değeri ile alınıp satılabilen ticari bir eşya haline gelmesinin sorgulanması ve reddedilmesiyle, nesneden çok düşünceye önem verilen, sanatsal pratikler oluşturulmuştur. 1960'larda gelişim gösteren ve adını kullandığı malzemeden alan Video Sanatı'nın yanı sıra Enstalasyon Sanatı' da bu bağlamda satın alınamayacak ve fikrin ön planda olduğu çalışmalar ortaya koymuştur. Kavramsal Sanat uygulamaları ile yakın ilişkisi olan ve gelişimini kullanımının gelişimiyle oluşturan Enstalasyon Sanatı, ilk olarak iki boyutlu yüzeyden kurtulma çabalarıyla gelişen, nesneyi iki boyutlu yüzeye dahil etme çabaları sonucunda, iki boyutlu yüzeyi de saf dışı bırakıp tamamen nesnenin kendisini kullanımına yönelik sanatçılar bunun için yeni mekanlara ve sergileme biçimlerine ihtiyaç duymuşlardır. Bu doğrultuda ortaya çıkan yerleştirme fikri, kullanımının her geçen gün genişlemesiyle ve

uygulama alanlarını geliştirerek, sıradan nesnelere ve farklı sanatsal medyumlarla birlikte kullanılması ile gelişen Enstalasyon Sanatı, çağdaş sanatın içinde yer alan, bir sanatsal yaklaşım olarak etkisini ve kullanımını günümüzde de sürdürmektedir.

Mimariden sanata birçok alan için farklı tanımlama ve kullanımı olan mekan olgusu sanat tarihi içinde her defasında yeniden ele alınıp yorumlanır ve tartışılır bir haldedir. Bu anlamda çok geniş kapsamlı bir açılımı olan ‘mekan’ ve diğer sanatsal yaklaşımlarda konunun farklı veya aynı boyutta olduğu ‘izleyici’ unsurları, yalnızca çağdaş sanat pratikleri içinde yer alan Video Sanatı ve Enstalasyon Sanatı bağlamında ele alınacaktır.

### **Çalışmanın Amacı**

Bu çalışmada, çağdaş sanat kapsamında 1960 sonrası gelişen, Video Sanatı ve Enstalasyon Sanatı’nı ‘mekan’ ve ‘izleyici (alımlayıcı)’ bağlamında ele alıp, sanat tarihi içindeki süreci ve bu süreç içerisinde ortaya konulan uygulamaların ‘iş – mekan – izleyici’ ilişkisi bağlamında irdelenmesi, yorum ve açıklama yaparak ele alınması amaçlanmıştır.

### **Çalışmanın Önemi**

Her geçen gün yeni medyumları keşfedip sanatsal pratiğe döken sanatçılar, video ve enstalasyonu da kullanım alanlarına dahil etmiş ve onlarla sanatsal bir dil oluşturmuştur. Video Sanatı ve Enstalasyon Sanatı’nın diğer sanat dilleri ile ilişkisinin de araştırıldığı bu tez çalışması, videonun bir sanat nesnesi olarak kullanımına başladığı andan itibaren güncel sanata kadar olan evrede gösterdiği gelişim sürecini kapsamaktadır. Video ve enstalasyonun sanatsal dilinden yaralanan, Türkiye’den ve yurtdışından örneklerin de bulunduğu, öncü ve güncel sanatçıların ortaya koydukları işlerden de yola çıkarak ele alınan mekan ve izleyici olgusu, bütün sanatsal anlatım dilleri için ayrı önem kazanmaktadır. Bu tez çalışması ayrıca; video ve teknolojilerinin – monitörler, televizyonlar, projeksiyonlar gibi – ve enstalasyonun kullanıldığı uygulamalarda; algı boyutu, kullanım teknikleri, oluşturduğu farklı alanlar, aurası ve hem kendi mekanları hem de içinde buldukları mekan kapsamında ele alıp gözlemlenmesi açısından ‘Mekan’ olgusunu inceler; ayrıca diğer sanatsal yaklaşımlarda olduğu gibi her iki sanatsal yaklaşım içinde ayrı bir önem oluşturan, bazen işin bir parçası olup kendini interaktif bir eylemin içinde bulan bazen de dışında kalan, sanat nesnesi karşısındaki,

konumu – tutumu – tepkisi ve rolünün irdelendiği ‘İzleyici’ olgusunu, Video Sanatı ve Enstalasyon Sanatı bağlamında inceleyici ve örneklendirici olacaktır.

### **Çalışmanın Yöntemi**

Video Sanatı ve Enstalasyon Sanatı’nın mekan ve izleyici boyutunu, sanatsal üretimler bağlamında, tarihsel gelişim süreci içersinde ve ortaya konan sanatçıların işleri üzerinden değerlendirmelerde bunarak ve bu sanat yaklaşımlarının farklı sanatsal dillerle olan ilişkilerinin de incelendiği bu tez çalışması; Video Sanatı ve Enstalasyon Sanatı kapsamında yapılan metin okumaları, görsel incelemeler, eser okumaları, çeşitli literatür taramaları yapılarak; karşılaştırmalı, örneklendirici ve yorumlayıcı metinler oluşturulması ve görseller sunulması amaç edinilmiştir. Sanat tarihi, felsefe, sosyoloji, teknoloji ve diğer bilimsel alanlarda da araştırmaya katkı sağlayabilecek bilgilere yer verirken sanat temelli bir çalışma olması hedeflenmiştir.



# **BÖLÜM 1: GÖRÜNTÜ VE MEKAN OLGULARINA GENEL BİR BAKIŞ**

## **1.1. Görüntü ve Mekan**

Görüntünün tanımı, genel olarak farklı disiplinlerde farklı tanımlamalar ile ele alınmaktadır. Bu tanımlamalara geçmeden önce, Türk Dil Kurumu'nun tanımıyla görüntü: "Gerçekte var olmadığı halde varmış gibi görünen şey, hayalet" (<http://tdkterim.gov.tr>) olarak ele alınmıştır. Matematikte sayı doğrusunda bir sayıya karşı gelen nokta, fizikte ise herhangi bir nesnenin mercekle, ayna gibi araçlarla oluşturulan biçimi olarak tanımlanır. Mistisizmde görüntü, var olduğu nesne ile ilişkilendirilirdir. Platon mekanı, bir fikrin, göklerdeki uzamsız-mekansız tanrısal ideanın bir yansıması olarak tanımlarken, Kant ise, mekansal-zamansal kaydetme olarak tanımlar.

1926 yılında İngiltere'de ilk televizyon yayın gösterisinin gerçekleşmesinden sonra 2 Kasım 1936'da Londra'da ilk kamusal yayına başlanmasıyla elektronik görüntünün yani televizyonun, görüntü kavramı yeniden sorgulanmaya başlanmıştır. Sinema ve televizyon olarak görüntü, herhangi bir nesnenin mercekle, ayna gibi araçlarla oluşturulan resmi; herhangi bir nesnenin bazı ışık olayları sonucu elde edilen resimidir. Görüntü sinemada, bir film üzerinde sıralanmış resimlerin gösterici yardımıyla görüntülüğe art arda düşürülmesi sonunda devinim yeniden kurulmasıyla ortaya çıkan görünüş; görüntülük üzerindeki devinimli resimler bütünü. Televizyonda ise, almaç görüntülüğünde, elektron demetinin oluşturduğu devinimli resimler bütünüdür.

Sinema ve televizyonda görüntünün ne olduğuna ilişkin bu açıklamadan sonra televizyonun gelişiminin etkisiyle, yirminci yüzyılın yarısından itibaren yeniden sorgulanmaya başlayan görüntü (elektronik görüntü), Muammer Bozkurt'un belirttiği gibi, dijital görüntü nesne ile ilişkilendirildi; dijitalizmin yeni gerçeklik alanından söz edilir oldu. Görüntü yalnızca birer 'yansıma' değil, yeniden 'üretilen-tüketilen-üretilen' sanal gerçeklik dünyasında 'kayıt-sınırsız çoğaltım-zihinsellik' bağlamında sanatçıyla yeni bir ortamda buluştu(Bozkurt, 2005:29-30). Elektronik görüntünün, sanatçının kullanım olanakları içinde yeni bir medyuma dönüşmesiyle görüntü, farklı mübadele alanları içinde farklı tanımlamalar ve farklı alanlar oluşturdu. Mekan olgusunu ele

aldığımızda ise, tıpkı görüntünün tanımında olduğu gibi, mekan'ın da ele alındığı alanlarda farklı tanımlamalar ortaya konmaktadır. Uzayın insan aracılığıyla sınırlandırılmış parçası olarak tanımlanan mekan, canlı varlığın korunma içgüdüsünün onu ittiği yapıcılık temelde canlıyı çevreden ayırma işlemidir, yani bir yalıtmadır. Özel bir kavram olarak kullanıldığı anlamda yapı, canlıyı içine alan, onu evrensel boşluktan ayıran bir uzay parçasını belirtmektedir. Mimari eylemin ilk basamağı olarak insan kendisini güvende hissettiği sınırlı bir hacim yaratmıştır. Kavramakta güçlük çektiği evrensel boşluğu ve doğal çevrenin bir parçasını bir veya birkaç yönde sınırlandırmış, onu içe dönük, kendisine özel bir boşluk haline getirmiştir.

Mekan denildiğinde insan zihninde oluşan ilk imge mimari boyuttur ki, mekan mimarlığın en önemli konusudur. Mimari için önemli bir olgudur mekan. Bir mekan oluşturmak için onun mutlaka her yönden kesin engellerle sınırlanması gerekmez. Bu sınırlama fiziksel olabileceği gibi görsel de olabilir. Mekan boyutu iç mekan – dış mekan olarak düşünülmelidir.

Mimari yapının dördüncü boyutunu oluşturan mekan, herhangi bir yapıyı üç boyutlu bir kitle olmaktan çıkaran özellik bir mekana sahip olmasıdır. Mimari yapı mekan sayesinde sayesinde, en, boy ve yüksekliğin ötesinde bireyin devingenliğinden kaynaklanan anlık yaşantılarla edinilen bir mekan boyutu kazanır. Mekan boyutunun kişinin devingenliğinden ötürü, sayısız yaşantılar yaratabilme niteliği mimarlıkta birininci boyut” tan bahsedebilmeyi olanaklı kılmaktadır. Mimari ürüne dördüncü boyutu kazandıran mekan, bireyin devingenliği ile de bu mimari ürünü üç boyutlu olmaktan çıkarır.

Sanatsalsal anlamda düşündüğümüzde buradaki tanımlar yetersiz kalabileceği gibi, her sanat dalı için mekan farklı tanımlamalar içerir. Genel bir mekan tanımı yapma çabası doğru olmayabilir. İçeriği sanat dallarına göre değişen farklı mekan kavramlarının tarihsel evrimlerini belirlemek gerekmektedir. Çünkü bazen koşutluklar gösterse de, örneğin bir resim yapıtı için mekandan söz etmekle bir yapının iç mekanı üzerine konuşmak, bu iki olguyu ayrı bağlamlarda ele almayı zorunlu kılacak derecede birbiriyle bağlantısızdır.

Dolayısıyla, mekan kavramı resim, heykel, tekil mimarlık ürünü ve kentsel tasarım için ayrı ayrı incelenmelidir. Mekan, sanatsal ürünü sergileme anlamında tabiri yerindeyse

bir askı görevi gördüğü gibi direkt olarak mekanın kendisinin bir sanatsal ürün haline geldiği durumlarda vardır. İzleyici (alımlayıcı) ilk olarak mekanla karşı karşıyadır. “Bugün geldiğimiz noktada önce sanatı değil mekanı gördüğümüz açıktır.”(Radikal Kitap, S.463:s.26) İzleyici, ilk olarak muhatap olduğu mekandan, sanatsal ürünün mekan içindeki konumu ve aurasına kadar bir dizi durumla karşı karşıya kalır.

## **1.2.Gören ve Görünen Diyalektiği**

Fotoğrafın gelişimi, ‘görme’ nin anlamına farklı tanımlamalar ve tartışmalar getirdiği 19. yüzyılda ve öncesinde olduğu gibi sonrasında da görmenin tanımı her defasında yeniden irdelenir olmuştur. Görme 19. yüzyılla birlikte kaynağını değiştirir. Bakılan nesnenin kaynağı, bakmanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Öznelleşen görme, bakılanın-görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur, liberalleşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir. Görm demokratik eşit ve bireysel bir hal alır. Baudelaire’in sanatsal ifadenin mahallini doğadan hafızaya nakleden estetiği bu yeni, modern, öznel görme kültürüne eklenir(Boudelaire, 2003:39). Bakana devrolunan, öznelleşen ve özerkleşen görme, bakılan nesnenin ne olduğuna ilişkin tanımlamalarda çeşitlilik, tartışmaya açık ve algı boyutunda farklı yaklaşımlara konu olacaktır.

Eser ya da nesne ile onu algılayan arasındaki diyalogun, geniş algılama ve yorumlama çeşitliliği hiç kuşkusuz birçok tartışma ve yeni tanımlamaları da beraberinde getirecektir. Görenin, görünene getirdiği tanımlamaların kişinin bilgi birikimi, fiziksel konumu gibi unsurlarla çeşitlilik gösterebileceğinden söz edilir. Bu noktada Ponty’nin “Bir şeyi görmem yeter, ona ulaşmayı bilmem için; bunun sinir mekanizmasında nasıl gerçekleştiğini bilmesem bile”(Ponty, 2006:32). Sözü ile görünene ulaşmak, fiziksel temasın dışında, görünenin ona ulaşabilir olduğundan ayrıca, gözün hareketi ve devingen vücudun yer değiştirmesiyle yeni görünörlere sahip olmaktan söz eder. Görünür dünyanın bir parçası olan vücudun hem gören hem de görünen yanına ilişkin bir okuma yapan Ponty konuyu şu şekilde sürdürür:

“Görünür içine vücuduyla batmış olarak, kendisi de görünür olarak, gören gördüğünü ele geçirmez: Ona yalnızca bakış ile yaklaşır, dünyaya açılır. Ve dahil olduğu bu

dünyada kendinde değildir, ya da madde değildir. Hareketim öznel sığınağın dibinden, uzamda mucizevî bir şekilde gerçekleştirilen bir yer değiştirmeyi buyuran bir zihin kararı, bir mutlak yapma değildir. O, bir görüşün doğal devamı ve olgunlaşmasıdır. Bir şey konusunda hareket ettirildiğini söylerim, oysa benim vücudum kendini hareket ettirir, benim hareketim kendini açar. O, kendini bilmezlik içinde değildir, bir 'kendi' ile parıldamaktadır.

Bilmece şudur: Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, görüldüğünde kendi görme gücünün 'öbür yanını' tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir. Bir kendidir, herhangi bir şeyi ancak özümleyerek, kurarak, düşünceye dönüştürerek düşünen düşünce gibi saydamlıkla değil ama karıştırmayla, narsisizmle, görenin gördüğüne, dokunanın dokunduğuna, hissedenin hissettiğine dahil olmasıyla bir kendidir. Öyleyse şeylerin arasında tutulmuş bir kendi, bir yüzü ve bir sırtı olan, bir geçmişi ve bir geleceği olan bir kendi..."(Ponty, 2006:33-34).

## **BÖLÜM 2: SANATSAL BİR ANLATIM DİLİ OLARAK VIDEO VE ENSTALASYONUN İŞ-MEKAN-İZLEYİCİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

### **2.1. Enstalasyon Sanatını ve Video Sanatını Hazırlayan Koşullar**

Sanattaki gerçeklik anlayışı yakın dönemlere gelinceye kadar dış dünyayı yansıtan bir ayna gibi görülmüş ve bu düşünce sanatı doğanın taklidi olarak tanımlayan Platon'dan bu yana süregelmiştir. Tarihsel süreç içerisinde sanat kavramının anlamı değişime uğramış, sanatın doğanın yinelenmesinden ibaret olmadığı fikri belirmiş ve sanat yapıtının gerçekliğin salt görünümü değil özgün yorumu olduğu ortaya koyulmuştur.

19. Yüzyılın son çeyreğinden bugüne kadar meydana gelen değişimleri, akım ve eğilimleri bir takım resimsel uygulamalar ışığında belli bir perspektifte incelediğimizde, modern sanatın ortaya çıkışını, gelişim ve değişim süreçlerini ve de son olarak dönüşümünü takip ederek yaşanan dönüşüme şahit oluruz. Yakın tarihteki gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkan diğer yeni görüşlerde; modern sanat kavramından sonra çağdaş sanat ya da postmodern sanat kavramlarından da söz edilmektedir. Bu kavramlarda, yeni döneme ilişkin gerek yorumsal gerekse tarihsel açıdan işaret edilen kırılma noktaları çeşitlilik göstermektedir. Bazı kaynaklar bu yeni dönemi 1945'ten, bazıları 1950'den bazıları ise 1960'dan itibaren başlatmaktadır. Süreçler ve görüşler arasında ne kadar fark olursa olsun yine de bu kavramlar arasında ortak bir paydadan söz etmek mümkündür. Bu ortak paydada Mehmet Yılmaz'ın da dediği gibi akıl, burjuva sermayesi ve dünyevileşme görüşüdür. Alain Tourain'e göre de modernlik fikri, akılcılık düşüncesinden ayrı düşünülemez; birinden vazgeçmek diğerini de reddetmek anlamına gelir. “Modernist düşünce, kendi içindeki karşıt görüşleriyle, dünyanın akıl ile dizginlenebileceği inancı üzerine kurulu bir ütopyadır”(Yılmaz, 2006:15). Modern sanat bu süreçlerin bir sonucu olarak şekillenen bilincin bir ürünüdür.

19. yüzyılda endüstrileşme ile birlikte Avrupa'nın geçirdiği modernleşme süreci sonucu üretim süreci belirli kuralların egemenliğine girmiştir. Bu dönemde, görme ve algılama biçimleri de artık endüstrinin ürünü olan makinelerin hâkimiyeti altına girmiştir. Söz konusu dönem, gözlemciyle görsel temsil arasındaki ilişkide değişimlerin dönemi olmuştur. Bu ilişkide, ‘gözlemci’ ile ‘sanat eseri’ arasında tarih içinde, sosyal, politik,

ekonomik dönüşümlerin bir yansıması olarak, iç içe geçişli, dönüşen bir ilişki söz konusu olmuştur(Crary, 2006:15).

Seri üretim teknikleri ve fotoğrafın kullanılması ile ‘gözlemci’ ve ‘görsel temsil’ ilişkisi farklılaşmış; çoğaltılabilen görüntüler, görüntü ile öznenin arasına makinelerin girmesi, 20. ve 21. yüzyıl sanatına farklı çalışmalarla yansımıştır. 20.yy. dan itibaren sanat devrimlerin ve dönüşümlerin tarihi olagelmıştır. Sanat, gerçekliğin dönüştürüldüğü ve yeniden üretildiği bir alan olmaktan çıkıp kendi gerçekliğini kurmaya başlamıştır. Görünenin gösterilmesine, diğer bir deyişle temsiline dayalı anlatımlar çoktan tarihe karışmaktadır. Nesnelerin makineler tarafından üretilmesine duyulan tepki sonucu, sanatın inceliklerine, el emeğine duyulan ilgideki artış ve bu artışın sanatın konusuna yansımaları incelenmiştir. ‘Arts and Crafts’ ve ‘Art Nouveau’ çok disiplinli bir hareket olarak; Deutscher Werkbund (Alman Sanatlar İş Birliği ve Zanaatçılar Derneği), De Stijl, Das Staatliches Bauhaus 20. yüzyıl başlarında Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), Fovizm sanatçıların tepkilerini eserlerindeki biçim ve renklere yansıttıkları anlayışlar olarak incelenmiştir. Kübizm ise, yine bu hareketler gibi endüstrileşmeye tepki olup, diğerlerinden farklı olarak ‘sanatta biçimin bozulabileceği’ ve ‘mekân içindeki nesnenin deneyimleme sonucu ortaya çıkan farklı görünümünün sanatta yansıtılması’ fikriyle, ‘mekân’ ve ‘zaman’ kavramlarının sanatta işlenişi açısından önemi ile ele alınmıştır. Kübizm aynı zamanda, 20. yüzyılının ‘mekân’, ‘nesne’ ve gözlemci-özne’nin birlikteliğini savunan sanat biçimi olan ‘Yerleştirme’ nin altyapısını oluşturan sanat anlayışı olması bakımından da önemli olmuştur. ‘Seyredilen sanat yerine deneyimlenen sanat’ başlığı altında artık 20. ve 21. yüzyılın kaide üzerindeki sanat eseri kavramının, Jonathan Crary’nin deyişiyle kişinin ‘algısal deneyimini’ konu alan, ‘deneyimlenen’, mekân, nesne ve gözlemci özne ve zaman’ birlikteliğini savunan bir sanat eserine dönüşmesinden bahsedilmektedir.

20. yüzyılın sonuna gelindiğinde artık sanatta, iki boyutlu düzlem üzerindeki anlatımın sınırlarının aşılmasıyla, üçüncü boyutun ötesine ulaşılması, ‘zaman’ ve ‘hareket’ kavramlarıyla birlikte dördüncü boyutun ortaya çıkması durumu incelenmiştir. Kaide üzerinde tanımlanmış, Aykut Köksal’ın deyişiyle ‘seyirlik nesne, 20. yüzyıl başında yerini endüstri ürünü nesnelere bırakmıştır (Köksal, 1994: 49). Artık 21. yüzyılın sanatı, ‘çağdaş sanat’, kavramsal alt yapısıyla, mekân-nesne-gözlemci özne ve zaman öğelerini sanatçının belirlediği anlam üzerinde bir araya getirerek yeni okumalar, mekânsal

deneyimler ortaya koymaktadır. Sanatta bu mekânsal arayışlar, resim ve heykel düzleminden giderek insanın algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletileri esas alan ‘deneyimlenen sanat çalışmaları’na uzanmıştır. 20. yüzyılın sonlarında, bu çalışmalar ‘Yerleştirme (Enstalasyon)’ olarak adlandırılmıştır.

Bu sanatsal çalışma biçiminin, ‘Yerleştirme’nin ‘deneyimsel’ oluşundan, insanın deneyimleme sonucu edindiği algısına dayalı bir çalışma oluşundan bahsedilmiştir. Sanatın tarihi ile algının tarihinin çakıştığını düşünen Crary’nin gözüyle sanat yapısındaki biçim değişiklikleri ile görmenin kendisinin uğradığı değişikliklerin paralelliğine ve Crary’nin ‘gözlemci’ tanımına yer verilmiştir. Yeni yüzyılın sanat biçimiyle, artık gözlemci-özne ve nesnenin, ‘mekan’ içinde iç içe geçmesinden ve dışarıdan bakılan, ‘seyredilen sanat’ın yerini, ‘deneyimlenen sanat’ın almasından bahsedilmektedir. Bu yeni anlayışta, sanatçının, mekan içerisinde bir yerleştirme yaparken, mekanın niteliklerine, mekanın içinde gözlemci-öznenin algısal sürecini göz önünde bulundurması vurgulanmıştır. ‘Mekan’ın getirdiği ‘deneyimsellik’, ‘algısallık’ ve bunun sanatta kullanımı, yansımaları olan ‘Yerleştirme’ çalışmaları incelenirken, mekanın algısal zenginliğinden bahseden Rudolf Arnheim’in tanımına; ‘mekan’ı ‘yer’e dönüştüren nitelikleri diğer deyişle mekanı tanımlayan nitelikleri ortaya koyan Christian Norberg-Schulz’un tanımları incelenmiş ve bu tanımların ‘mekan’ı konu alan ‘yerleştirme’ çalışmalarıyla etkileşimi ortaya konmuştur. Bunların sonucu olarak ‘yerleştirme’ çalışmaları, ‘mekan, nesne, gözlemci-özne ve zaman’ kavramlarının bir bütünsel durumu olan ‘deneyimlenen mekanlar’ üreten bir çalışma biçimi olarak ortaya konmuştur.

Yerleştirme çalışmaları’, 21. Yüzyılın sanatında bir çalışma biçimi olarak ‘mekân’ı ele alışı ve kurgulayışı, mimari mekânda yaptığı estetik ve kavramsal amaçlı dönüştürmeleri bakımından incelenmiştir. Amaç, sanatın ana ürünü olan mekân’ı, ‘nesne’, gözlemci özne ve zaman kavramlarıyla etkileşim içinde kullanmasını; ‘mekân’ı ‘estetik ve ‘kavramsal’ iletinin aracı olarak sunarak ortaya koyduğu ‘deneyimlenen’ mekânları ve bu mekânların sunduğu farklı mekânsal deneyimleri incelemektir. Endüstrileşmenin sebep olduğu ‘gözlemci’ ve ‘görsel temsil’ ilişkisindeki dönüşüm, bu dönüşümde camera obscura (karanlık oda), stereoskop ve fotoğraf makinesinin etkileri de önemli etkenlerdir.

Mekân sorunu sanatın öteden beri en önemli sorunlarından biri, hatta en önemlisi olagelmıştır. Geniş boyutlu düşünecek olursak, mekânın, hatta bununla bağlantılı, ‘oraya özel’in bile öteden beri sanatçıların kafalarında varolduğunu ileri sürebiliriz. Örneğin; ‘o yer için’ talebini ısrarla ileri sürmek Michalangelo'nun da sorunu olmuştur. ‘Davud’ adlı heykelini yaptığında, heykelin yerleştirileceği açık alanda iklim koşullarından etkileneceği varsayılarak heykelin içeri konulmasını ileri sürenlere Michalengelo kızgınlıkla ‘Davud’, kara, yağmura, çamura, fırtınaya dayanacak kadar genç bir erkektir” diye direktmiştir. Heykel başta istenen yere konmuş, ancak daha sonra bir müzeye kaldırılarak yerini bir kopyasına terketmiştir. ‘O yer için’ yapılan başka heykeller de vardır kuşkusuz. Ancak alana dikilen her heykelin bir enstalasyon tanımıyla bağlantılı açıklanamayacağı kuşkusuzdur. Çünkü heykelin ve alanın birlikte aynı anlamları iletmeleri gerekmektedir.

Aynı nedensel ilişkileri taşımak zorunluluktan vardır. İşte Tutankhamon’un mezar odası önünde bulunmuş olan bir kadın heykelinin, bu ilişkileri taşıyanlar arasında az rastlanır cinsten olduğunu görürüz. Arkeologlar piramidin her köşesini didiklemişlerdir. Ancak, asıl zenginliğe ulaşamadıkları konusunda kuşkuları vardır. Mezar soyguncularını şaşırtmak için yapılan odalar ünlü firavunun mezar odası olacak denli zengin gelmemiştir onlara. Ancak çözemedikleri bir şey daha vardır: Sanki biri tarafından yüzü duvara döndürülerek sonradan konulmuş gibi görünen, ayakta, kollar iki yana açık tam boy bir kadın heykelinin bu duvarın önünde ne işi olduğu. Oysa bu heykel ‘o yer için’ son derece anlamlıdır. Duruşu, kollarının açılışı, konumlanmasıyla bir yeri korur gibidir. Heykelin koruduğu duvar yıkıldığında Tutankhamon’un gizli mezar odasının, yine gizli girişini koruduğu anlaşılır. Heykel sanatında ‘o yer için’ tanımına uygun işleri bulmak, mekân ile nesne ilişkisini, bugünün üçboyutluluk gerçeğiyle çözmek olağandır. Ama ya resim sanatında mekân nasıl çözümlenmiştir? Düz bir yüzey üzerinde çalışmak zorunda kalan ressam mekân sorunlarıyla hiç mi uğraşmamıştır? Aslında gerçek mekân, sanatçıları öteden beri inanılmaz biçimde, bir büyük dert olarak ilgilendirmiştir. Resim sanatı, tıpkı felsefe gibi, hep gerçeği araştırmakla uğraşmıştır. Jan Van Eyck’ın ‘Arnolfini’nin Evliliği’ adlı eserinde, gerçekliğin kurgulanmasında ressamında yapıta dahil edilmesine bir örnektir. Resimde bulunan dış bükey aynada, Arnolfini’yi, karısını ve Jan Van Eyck’i görmektedir. Ressamında resmin içinde olduğu resimde aynanın hemen üzerinde ‘Jan Van Eyck buradaydı’ diye yazan bir yazı bulunmaktadır. Jan Van



Eyck kendini bu resimde ‘an’a dahil ederek, resim sanatına ayrı bir boyut kazandırmıştır.

**Resim 1: Jan Van Eyck, ‘Arnolfini’nin Evliliği’ (1434)**



**Kaynak:** <http://polarbearstale.blogspot.com>

Bir diğerk önemli yapıtı ise; Michel Foucault'un bir kitabında uzun uzun sözünü ettiğii Velasquez'in ‘Las Meninas – Nedimeler’ adlı büyük boy tablosu da bu anlamda önemli bir eserdir. Burada İspanya'da El Escorial Sarayı'nın, sade bir salonu görünmektedir. Salon önemli değildir, çünkü tabloda egemen olan ressam da dahil olmak üzere figürlerdir. Velasquez, bu sarayda kral ve kraliçenin resmini yapmak üzere bulunmaktadır. Belki de önünde duran tablo onları betimlemektedir. Ama gereken kral ve kraliçe, dünyevi- reel mekandadırlar, tersine reel mekandan onlara bakması gereken, seyreden göz-ressam ve prenses Margarita ise tabloda bulunmamalıydılar. Tam tersine

tabloda bunların aksi gerçekleşmiştir. Velasquez bu tabloyu yaparken sanki bir başka kişi de onun bu anında resmini yapmıştır. Geniş açılı bir fotoğraf objektifi bütün bu anlatılanları belki tümüyle çekebilecekti. Tabloda mekânsal ilişkiler açısından, kral ve kraliçe tabloda hem vardılar, hem yokturlar. Tabloda poz vermekte olan kral ve kraliçeyi seyretmeye gelen küçük Prens Margarita'yı, hizmetkarlar, cüceler ve koca bir köpekle Velasquez'in hizasında görürüz. Duvarda asılı duran tablolar arasında saydam bir yerde bu kişilerin gözlediği iki figür, kral ve kraliçe görünmektedir. Aslında irreel tablo mekânında olmaları daha karmaşıktır. Bu reel-irreel dönüştürmeler, bakış ilişkileri, mekân içinde yeni mekanlar yaratılması, değiş-tokuşlar tabloyu giderek daha zor sorunlar ve çoğul okumalara yöneltmektedir. Özne ve nesne sürekli yer değiştirmektedir. Bu sorun günümüz mekan-kurgulama sanatçıları için de temel sorun olacaktır.

**Resim 2: Diego Valezquez, 'Las Meninas' – 'Nedimeler' (1956-57)**



**Kaynak:** <http://www.tolgayildiz.org>

En yanılsamacı resimde bile asıl sorun, gerçek mekânın kendisidir. Ve ilginçtir, ressam, gerçeği yakalamak isterlerken en keskin yanılsamanın tuzağına düşmekten

kaçınamayacaklardır. O nedenle, mekân sorununun bu reel/ireel ikilemi resim sanatının en temel, en zihinsel sorunudur. Ancak, resmin ön düzlemini, gerçeği yakalamak adına geriye atabilmek uğraşısında, gerçeğe en yaklaşıldığı anda gerçektışıdanlığın en şiddetlisine varılmıştır. Platon'un tanımıyla 'Doxa'nın tuzağına düşülmüştür. Einstein, "uzayda odak noktası yoktur" diyerek perspektif kurallarını tepetaklak ettiğinde, ressamlar da tablo yüzeyinin gerçeklik için ilk veri olarak düşünülmesini akıl etmişlerdir. Cezanne'dan sonra resim sanatının tüm uğraşısı tablo yüzeyinden gerçek mekâna çıkma savaşıdır. Zihinsel temelli resim sanatı, zanaatkârlık olarak düşündüğü heykel sanatıyla arasındaki sınırları kibirle korumaktadır henüz. Ama gerçeğin kendisini, gerçekte aramayı akıl eden ressamlar (başta Picasso olmak üzere) sanat nesnesini sonunda gerçek mekânla, gerçek nesnelere buluşturdular. Bu bağlamda, Beuys'a her açıdan büyük etkisi olduğu düşünülen ve ayrıcalıklı bir yere sahip Kurt Schwitters'in 'Merzbau'larını, Tatlin'in "Gerçek mekânda, gerçek materyallerle" sloganında yansıttığı köşe-rölyeflerini ve kontr-rölyeflerini, El Lissitzky'nin 'Proun' odası sayılabilir.

**Resim 3: Yayoi Kusama, (1965)**



**Kaynak:** <http://georgiebird.blogspot.com>

Mekanın sanat nesnesini içeren değil, kendisinin sanat nesnesi haline dönüştürülmesine ise 1960' lara yaklaşırken girişilmiştir. Yves Klein'in Paris'te bir galeriyi sanat nesnesi olarak kullandığı 'Boş' ve buna yanıt olarak aynı galeride Arman'ın 'Dolu' adlı mekan-kurgulamalarını, Christo'nun bir müze binasını sarıp sarmalamasını bugünün enstalasyonlarının ilkleri saymamız gerekir. Burada, bellek mekanı içinde iletmeye çabalanan örnekler hiç kuşkusuz çoğaltılabilir, yeni bakış ilişkileri, yeni yorumlar kurulabilir, bir dergi mekanının elverdiği ölçülerde. Özne ve nesnenin yer değiştirmeleri yeni sanatsal biçimlere zemin hazırlamıştır. Mekandan, mekan-kurgulamaya yönelen sanatın giderek ötelere nasıl ulaştığını görmek de hayli ilginçtir.

**Resim 4: Mario Merz, 'Giap'ın İglo'su' (1968)**



**Kaynak:** <http://artfacmetz.canalblog.com>

Enstalasyonlar 1960'larda tamamen yeni bir olgu sayılmazdı. 20.yy.ın daha erken devirlerinde sanatçılar, esasen resmi üç boyuta taşımak amacıyla da olsa birtakım ortamlar yaratmışlardır. Buna üç örnek, Strasbourg'daki Elementerist restoran, Dadacı Kurt Schwitters'in Merzbau'su ve İtalyan Lucio Fontana'nın (1899-1968) 1940'lı yıllardaki floresan ve neon ışıkları ortamlarıdır. Teatrallik sezgileriyle Sürrealistler özellikle etkiliydi. İşte bu sürrealist sergilerden, bir bütün olarak yaratıcı bir sergi

anlayışı olarak enstelasyon fikri doğdu. 1942’de New York’daki sürrealist sergide Dadacı Marcel Duchamp, resimlerin yerleştirildiği paravanların etrafının telle sarıldığı bir labirent kurdu ve izleyicilerin eserlerin seyrine pasif olarak değil, aktif olarak katılmasını amaçladığı bu çalışmasına ‘mile of string’ adını vermiştir.

Enstalasyon sanatı hızla çok çeşitli bir yelpazedeki çalışmaları kapsayacak derecede geniş kapsama ulaşmıştır. Christo ve Jeanne-Claude’un ünlü paketleri gibi geçici çalışmalar buna örnektir. Christo’un erken çalışmalarından Rideau de Fer (Demir Perde), 1961’de örülen Berlin Duvarı’na tepki olarak yapılmıştı ve enstalasyon sanatının isabetli gücünü göstermektedir. 27 Haziran 1962 gecesi, parlak renkli 240 bidon, Rue Visconti’yi kapatacak şekildi bir barikata dönüştürülmüştür.

**Resim 5: Christo et- Jeanne Claude, ‘Demir Perde’, (1962)**



**Kaynak:** <http://www.flickr.com>

Öte yandan enstalasyonlar, genellikle özgül sergiler için hazırlanmaktaydı. Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely ve Finli sanatçı Per Olof Ultvedt’in 1966 da Stockholm’de

Moderna Muset için yaptıkları muazzam enstalasyon ‘Hon’ bunun örneklerindedir. Yere uzanmış ve izleyicilerin bacaklarının arasında dolaştığı dev bir hamile kadın, bir sinema salonu, bir bar, bir âşıklar köşesi ve ziyaretçileri karşılayan hosteslerle tamamlanan bir eğlence parkı ortamını göstermektedir.

Video ya da ses sanatıyla ilgilenen sanatçılar veya Gabriel Orozco ve Juan Munoz gibi daha kavramsal bir yön tutturmuş olanlar da enstalasyonlar tasarlıyorlardı. Böylesi entalasyonlar, Tracey Emin’in çalışmaları gibi otobiyografik, ya da Christian Bolstanski, Sophie Calle ve İlya Kabako’un eserleri türünden başkalarının hayali hayatlarını akla getiren çalışmalar olabilirdi. Yine, Gordon Matta-Clark’ın binalarına yapılan türden mimari mekânlara müdahaleleri de kapsayabilirdi.

1970’lerden itibaren dünyanın her köşesindeki ticari galeriler ve alternatif mekanlar enstalasyon sanatını desteklemişlerdir. Montreal’daki Musee d’Art Contemporain, New York’taki Modern Sanat Müzesi, San Diego’daki Çağdaş Sanat Müzesi ve Londra’daki Royal Academy of Art benzeri büyük müzeler de enstalasyon sanatı ile ilgili sergilere ev sahipliği yapmışlardır. 1990’da da Londra’daki enstalasyon müzesi açılmıştır.

**Resim 6: Hon, (1966)**



**Kaynak:** <http://artminut.blogspot.com>

Enstalasyonlar yere özgü olabildiği gibi, farklı mekânlar için de düşünölmekteydi. Maurizio Cattelan'ın La Nona Ora'sı (dokuzuncu saat) ilk başta Basel'de bir müze sergisi olarak düşünölmüşken, ertesı yıl "Apocalypse" için Londra'daki Royal Academy of Art'ta yeniden kurulduğunda aynı derecede etkili olmuştur. Gerçek büyüklükteki balmumundan figürün, parçalanmış tavanı, kırmızı halının ve kadife iplerin humoru, pathosu ve çift anlamlı belirsizliği, aynı sorunları (inancın körlüğü, mucizeleri doğası ve dinin ve sanatın gücü ve yüceliğı) gündeme getirerek yeniden yerleşmeyi sağlamaktaydı.

**Resim 7: Maurizio Cattelan, 'La Ona Ora' (1999)**



**Kaynak:** <http://christinepalma.com>

Aynı sergide Darren Almond'un Shelter'ı fiilen başka bir yere işaret ediyordu: Auschwitz. Esir kamplarının dışındaki esas otobüs duraklarının heykelvari yeniden yapımları, gösterip bitip de orijinal malzemeler Berlin'de başka bir sergiye taşındıktan sonra tekrar aynı yere yerleştirilecektir. O malzemelerin taşınması, yirminci yüzyılın en

büyük trajedilerinden birinin yaşandığı bir yerin dışında gündelik hayatın rutin sürekliliğinin güçlü bir hatırlatıcısı olmuştur.

Enstalasyon, Robert Gober, Mona Hatoum ve Barbara Kruger gibi aktivist sanatçılar adına potansiyeli son derece yüksek bir tür olduğunu fiilen kanıtlamıştır. Kruger'in New York, Mary Bone Gallery'deki 1991 tarihli entalasyonu, duvarlar, tavan ve döşemeyi, ziyaretçileri kuşatan ve çılglık atmalarına sebep olan bir ortam yaratarak kadınlara ve azınlıklara karşı uygulanan şiddete dair metinler ve görüntülerle kaplamıştır.

### Resim 8: Barbara Kruger, (1991)



**Kaynak:** <http://www.futuristika.org>

Enstalasyon sanatçıları 1980'ler ve 1990'larda ortamlarla üslupları aynı enstalasyonlar içinde karıştırmaya yöneleceklerdir. İlk bakışta birbirleriyle ilintisiz parçalardan oluşmuş görünüyorlardı fakat onları birleştiren esas bir tema da vardır. Kanadalı Claude Simard (1956- ) figüratif resimler, heykeller, nesnelere ve performans öğelerini aynı gösteride bir araya toplamıştı. Duchamp'a yakışacak şekilde belirli bir üslup ya da ortama bağlı kalmayan sergiler düzenleyen Simard, kendi bellek, kimlik, otobiyografi ve tarih projesi vasıtasıyla çalışmaya yarayan ne araç varsa kullanıyordu ve "Bellek Ağı" adını taşıyan 1996 tarihli bir makalede şu yorumu yapmaktaydı: "Benim sanatım,



epeyce harcanmış bir içsel çocukluğu yatıştırmak üzere kurguladığım bir araçlar serisidir...“Quebec, Musee d’Art Contemporain de Montreal’deki enstalasyonlar ve New York’taki Jack Shainman Gallery, tek başına duran çalışmalardan yapılmıştır, ancak bunlar –bir eleştirmenin deyişiyle- bir “psişe” müzesi de yaratarak etkileşim kuruyorlardı (burada söz konusu olan sadece Simard’ın değil, onun büyüdüğü, Quebec’in küçük bir kır kasabasının psişesiydi).

21.yüzyıla girilirken enstalasyon sanatı, enstalasyonlar diye tanımlanabilecek eserler ortaya koyan sanatçılarıyla, başlıca türlerden biri olarak yerini pekiştirmiş durumdadır. Aslında enstalasyon pratiği geliştikçe, onun esnekliği ve kapsadığı çalışmaların çeşitliliği de onu özgül bir terim olmaktan çıkarıp, genel bir terim haline getirmiştir.

Video sanatının ise çok daha gerilerde ötelere kökleri gizli olsa da esas olarak dünyada medyanın etkisinin ve buna paralel olarak medya eleştirilerinin arttığı 1960’lardan itibaren ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Eleştiriler daha çok televizyona yönelikti ve video sanatı da başlarda televizyona bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. İlk kuşak video sanatçıları genelde medya toplumu hakkında eleştiriler yapmaya yöneldiler. O dönemde Amerikalılar günde ortalama yedi saat televizyon seyrediyordu ve yeni tüketici toplumu da daha çok reklam tarzı hayat biçimleriyle oluşuyordu. (Mesela Bush’un karısını aldatması hikayesi gibi vurucu reklamlar o zamanda vardı) Paris’te ve New York’taki öğrenci ayaklanmaları, politik ilginin artışı, cinsel devrim, Paris’te ve New York’ta ve dünyanın pek çok yerinde kültürü etkiledi ve video sanatı işte bu dönemde ortaya çıktı. Video sanatının öncülerinden olarak gerilla videografiden bahsedebiliriz.

## **2.2. Video Sanatı**

Videonun sanat nesnesi olarak kullanımı, görüntüye kattığı yeni tanımlama(lar) ve kullanım olanaklarının sanatın serüveni içerisindeki önemi aşikârdır. Adını kullanıldığı malzemedan alan Video Sanatı’nda videonun üretimi ve kullanıma sunulmasıyla başlayan serüven, en başından; fotoğraf makinesinin icadı, televizyonun icadı ve elektronik görüntünün kullanımından itibaren süregelen geniş bir tarihi süreç sonunda oluşmuştur. Elektronik görüntünün kitle iletişim aracı olarak kullanıldığı yayın sisteme televizyon dinilmektedir. Bir vericiden elektromanyetik dalga halinde yayılan, görüntü ve seslerin, ekran ve hoparlörlü elektronik alıcı ile yeniden görüntü ve sese çevrilmesini

sağlayan haberleşme sistemi olarak tanımlanabilir. Televizyon yayıncılığında ve bireysel olarak kullanılmak üzere geliştirilmiş kayıt ve gösterim aracı ise videodur.

Sinema kameraları dışında, elektronik görüntü kayıt cihazları 1950’li yılların başında kullanıldı; yani bu yıllardan itibaren yeni manyetik görüntü kayıt araçları olan “video teknikleri” devreye girdi. 1951 yılında ilk siyah-beyaz kaydedici satışa sunuldu. Bu sistemle, ilk kez görüntü kaydedici bant üzerinde ses ve kontrol ‘izleri’ bulunuyordu. 1964 yılında piyasaya sürülen dört kafalı, 2 inç görüntü kayıt bantları ilk modern görüntü kayıt araçlarıydı. 2 inçlik eğik taramalı (helical scanning) sistemle çalışan videolar, 1960’lı yıllarda ABD ve Japonya’da yoğun olarak kullanılmaya başlandı. Sonraki yıllarda ‘yarı profesyonel’ amaçlı üretilmeye başlandı(Bozkurt, 2005:83). 1960’lı yıllardan günümüze geliştirilen ve sıkça kullanılan video kayıt sistemlerini; teknik, mekanik ve gelişim süreci olarak videonun ne olduğuna ilişkin bu verilerin sonunda, üretime giren ve herkes tarafından satın alınabilinen video aygıtı, 4 Ekim 1965 tarihinde New York’ da açılışı yapılan elektronik eşya satan bir mağazada, Sony marka ilk video kamera mağaza vitrininde sergilenmiştir. Nam June Paik, bu mağazadan Sony’nin ürettiği taşınabilir ilk video kamerayı alan kişilerdendir. Video sanatının miladı olarak kabul edilen bu olay ile videonun sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlanması ardından videonun ve dolayısıyla elektronik görüntünün, görüntünün ne olduğuna ilişkin yaklaşımlara farklı boyutlar kazandırmaktadır. Ekrandaki görüntülerle oldukça yakındır bunlar televizyon olarak bize ulaşan çeşitli kanalların görüntüleridir. Diğer bir yandan elektronik görüntüyü televizyon ile özdeşleştiriyoruz ve ekranı ressamın tuvali gibi göremiyoruz. Elektronik görüntüyü genellikle sinema ile yarıştırmaktayız. Elektronik görüntü (video), film sanatının ışığa karşı duyarlı yüzey üzerindeki görüntüsünden çok farklıdır. Ekrandaki görüntü filmdeki gibi şeffaf bir yüzey üzerinde oluşmaz. Projeksiyon aygıtıyla yansıtılmaz. Ekrandaki görüntü, ışıklı noktacıklardan oluşur. Yani kendisi ışıktır. Bu temel yapısal farklılık dışında film ile video arasında sayısız farklılıklar vardır. Baskı tekniği ile yapılan resim yağlı boya ile yapılan resme ne kadar benziyorsa video da filme o kadar benzer(Kılıç, 1995:9).

Ekrandaki görüntü, elektronik görüntünün (video) estetiğini anlama açısından da sayısız olguyu içerir. Sanatçının, nesnelere sınırlı bir yüzey içinde kullanabilmesi ve sanatçının ekranın yaratıcı sürecini algılama açısından konu önemlidir. Her sanatta olduğu gibi

elektronik görüntü sanatında da (video sanatı) sanatçının yüzey üzerine nesnelere görüntüsünü çıkartmasının fiziki sürecinden çok bu süreç içinde nesneye kattığı yorum önemlidir. Bu bağlamda sanatçının nesneye kattığı yorum ve nesneyi kullanımı işin genelini kapsar ve bir bütün olarak algılanır. Sanatçının gerçek nesneye kattığı yorum, elektronik görüntü açısından, kameranın ve sesin yaratıcılığını kullanmaktır. Yaratıcılığın kullanıldığı noktada oluşan her an işin bir parçası olarak da kullanılabilir. Bu durum ekranda görüntü boyutu ve ses boyutu yaratabilmekle ilişkilidir. Video, teknolojisi itibariyle görme ve işitmeye yönelik iki temel oryantasyon ögesinden oluşur (Kılıç, 1995:19-20). Bazı sanatçılar video sanatının geliştiği 80'li yıllarda bu yeni tekniği, görünür olanın gösterisine her türlü boyun eğişten kurtulmuş bir sanat aracı olarak gördüler. Nitekim görsel malzeme, artık fiziksel bir film üzerindeki gösteri izlenimiyle değil elektronik bir sinyal eylemiyle üretiliyordu. Video sanatı, doğrudan sanatçının – elinin altında sonsuz kez biçimlendirilebilen bir malzeme bulunan sanatçının – düşüncesinin yaptığı hesapla üretilmiş görünür biçimlerin sanatı olmalıydı. Böyle yaklaşıncı video görüntüsü artık gerçek anlamda bir görüntü değildi. Video görüntüsü adeta görüntüyü görüntü yapan şeyi – yani amaçların ve araçların teknik olarak hesaplanmasına veya görünür olanın gösterisine anlamların doğru okunmasına direnen edilgen yanı – yıkıyordu(Ranci re, 2010:113).

### **2.2.1. Video Sanatının Tarihsel Süreci**

Her şeyin satın alınabilir meta haline geldiği bir dünyada sanatçının ‘meta’ üretmeme kararıyla ortaya çıkan ‘sanat için sanat’ fikri burjuva sınıfının kaba yararcılığına, sanat eserinin alınırsatılır oluşu ile uğraşmasına bir karşı çıkıştı. Temelde gerçekçi olan büyük şair Charles Boudelaire’in benimsediği bu tutuma(Fisher, 1979:88) denk düşen, Ali Artun’un ‘Fantasmagoria’, Charles Boudelaire, ‘Modern Hayatın Ressamı’ kitabında belirttiği bir yazısında; Sanatın piyasa tarafından ele geçirilmesine, alınıp satılan nadir bir ürüne indirgenmesine gösterilen direniş, sanatı nesneden fikre dönüştürme hamlelerinin berisindeki bir içgüdü halini alır. 20. yüzyıl avangardının ‘hazır nesne’ performans, yerleştirme, kavramsal sanat, çevresel sanat gibi stratejilerin kurulmasında bu içgüdü etkili olacaktır(Boudelaire, 2003:38). Bu stratejiler içerisinde yer alan ‘Video Sanatı’ adını kullanıldığı malzemeden alan ve bu malzemenin (video kayıt aracı) sanatın tüm alanlarında kullanıma alınması, nihayetinde ise kendi disiplinini

oluşturması beklenmedik bir durum değildi. Video Sanatı bu malzeme ve teknolojileriyle elde edilen, tüm işleri kapsayan bir sanatsal yaklaşım biçimidir.

Video sanatının tarihine bakıldığında, ilk olarak fotoğraf makinesinin icadından, televizyonun ve dolayısıyla elektronik görüntünün icadına, daha sonraları görülen bir dizi gelişme ile yeni kullanım olanaklarının sonucunda karşımıza çıkar. Elektronik görüntünün icadı, çeşitli gelişme ve süreçler sonunda; fosforun bulunuşu (1602), Jons Jacob Berzelius'un selenyum keşfi (1878), Henry Becquerel'in uranyum kristalleri ile keşfettiği X ışınlarına benzeyen görünmez ışın 'radyoaktivite' ve diğer keşifleri, Poul Gottlieb Nipkow'un 'Nipkow Disk' adı verilen görüntü tarama cihazını 'tarama diski' keşfi 1923 yılında Amerikalı James Jargeson'un İngiltere'nin Hastings kasabasında televizyonu icat etmesi ve İskoç mühendis John Logie Baird'in 1926 yılında ilk televizyon görüntüsünü yayınlaması ve daha sonraları televizyonun geliştirilmesine kadar devam etmiştir. Teknolojik gelişmeler sonucunda 1960'lardan itibaren güncel kullanıma açılan televizyon, video gibi ticari amaçlı teknikler, aynı yıllarda birtakım sanatçılar tarafından, sanatçılarında kullanarak 'yeni bir sanat anlayışı' oluşturabileceği malzemeler olarak ilan ediliyordu. O yıllarda hemen hemen hiç kimsenin ciddiye almadığı bu sanatçılar Nam June Paik, Wolf Vostel, Vitto Acconni, Garry Hill gibi günümüzün ünlü çağdaş sanatçılarıydı. Video ve teknolojinin güncel yaşama girmesiyle insan algısı ve duyarlılığı yeni bir boyut kazandı. Görüntü son derece hızlı olarak akan, başı ve sonu belli olmayan bir olgu olarak kendindenleştirdi. Televizyon ve videoyu kullanarak sanat yapan sanatçılar bu yolla sanatı daha geniş bir kitleye, müzelere, galerilere gerek kalmadan yayabileceklerini düşünüyorlardı. Yaratıcılığın ve bu yaratıcılığı tüketen kitlenin daha demokratik bir ortamla karşı karşıya geleceğine inanan bu sanatçılar satın alınamayacak sanat eserleri üretmeye başladılar(Sönmez, 2006:156-157). Teknolojik bu gelişmeler (fotoğraf makinesi, televizyon, video vs.) karşısında sanatın işlevi, Nicolas Bourriaud'un belirttiği gibi; teknoloji ve sanayi bütününe tetiklediği algı ve davranış alışkanlıklarını kavrayıp, Friedrich Nietzsche'nin deyimiyile onları yaşam olasılıklarına dönüştürmektir. Başka bir deyişle tekniğin otoritesini tersine çevirip bir düşünce, yaşama ve görme biçimi yaratıcısı haline getirmektir(Bourriaud, 2005:111). Bu noktada televizyonu, videoyu -elektronik görüntü cihazlarını- kullanıp sanatsal pratiğe dökmek için girişimler 1960'lardan sonra etkili olmaya başlayan video sanatının avangart sanatçılarından biri olan Nam June Paik'in ekrandaki elektronik

görüntüyü bir mıknatıs yardımıyla bozması, kayıt edilmiş bir video bandının oynatırken görüntünün hızına elle müdahalesi gibi denemeleriyle başlayan süreçte, video sanatının öncüleri arasında yer alan önemli bir isim olacaktır.

Nam June Paik, John Cage ve Fluxus Grubunun etkisi altında ‘Televizyon Heykel’lerini sergilemeye başlamış ve Fluxus grubu ile daha ilerideki yıllarda John Cage’in çalışmaları üstüne enstalasyonlar üretmiştir. Örneğin 1963 yılında Nam June Paik, ‘Açıklamalı Müzik-Elektronik Televizyon’ adlı çalışmalarında John Cage’in hazır piyanoları ve Fluxus üstüne bir model oluşturmayı amaçladı. Bu enstalasyonda Nam June Paik, iki şeyi ortaya koydu: birincisi, monitörün bir heykel malzemesi gibi açıkça kullanım dili. İkincisi, ekranın ters çevrilmesi ile tipik bir değişim sürecinin dönüşümüdür.

Fluxus grubunun diğer üyeleri de, bu dönemden itibaren video, kinetik gibi öğeleri enstalasyonlarında kullanmaya başladılar. Heykellerde mekanik devinimler, ses ve görüntüye ilişkin performanslar gerçekleştirdiler(Bozkurt, 2005:178). Nam June Paik, yaklaşık olarak 1970’lerin başlarında New York’a yerleştiği yıllarda Video Sanatı’nın öncüsü olarak ilk çalışmalarını burada oluşturmuştur. Video Sanatı o yıllarda oldukça fazla ilgi gören bir sanat hareketiydi bu anlamda ortaya konulan işler ve videonun farklı medyumlarla kullanımındaki çeşitlilik giderek artmaktaydı.

1960’ ları, videonun bireysel kullanımının genişlemesiyle hız kazanan videonun bağımsızlığı ve kullanım olanaklarının genişlemesi, 1960’ların sonunda bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler ile video sanatına sunduğu olanaklar olarak özetleyebiliriz 1970’lere gelindiğinde medya şirketlerinin güçlenmesi, ticari televizyon yayıncılığının gücü ve ‘Gerilla Televizyon’ tanımına da bu yıllarda rastlamaktayız. Stuart Marshall’a göre ‘Gerilla Televizyon’; yayın endüstrisindeki yıllarca süren ilerleme sonucu, televizyon yapım teknolojisi, birdenbire yayıncılık dışı kullanıcılar için elde edilebilir oldu. Yani televizyon yapım olanakları, nihayet satın alınabilir hale geldi... Bu süreç sırasında ‘gerilla televizyon’ ve ‘alternatif televizyon’ gibi yayın deyimlerin tutumları, ümit verici görünüyordu... Eleştirel alternatif televizyon uygulaması, yeni televizyonun kaçınılmaz bir uygulaması anlamına gelmektedir. Teknolojik gerçekliğin bir başka şeklinden biraz daha fazlasına varmaktadır.

**Resim 9: Nam June Paik, ‘Triangle’ – ‘Üçgen’ (1976), Video heykel-performans**



**Kaynak:** <http://www.medienkunstnetz.de>

‘Gerilla Televizyon’, televizyonun yaygın kullanımıyla birlikte ortaya çıkan karşı televizyon hareketidir. Televizyonun bu anlamda kullanımını bir akım değil, tavır olarak düşünmek gereklidir. Televizyonu tek boyutu ile sınırlandırılmayacak kadar geniş olanakları olan bir deneyim aracı olarak kullanıldı.

1970’li yılların ilk dönemleri sanat disiplinleri açısından sıkıntılıdır. Çünkü Video sanatı, en verimli zamanlarında değişik disiplinlerde sanatçıları bir araya getirmekle kalmadı, sanat izleyicisiyle sanat nesnesi arasındaki duvarı yıkmak için çabaladı ve az da olsa bir etkileşim yaratabildi. Bu dönemde sanatçı ve izleyici arasında yeni bir iletişimin ilk adımları atıldığı gibi yapıtın sunumuna yeni bir estetik boyut da kazandırdı. Nam June Paik’in 1974 yılında Allen Ginsberg’i, Navajolu bir şarkıcıyı, Kore’den Broadway’den birer davulcuyu ve John Cage’i bir araya getiren Global Groove videosunu ve birkaç yıl sonra uydu bağlantısını kullanarak Joseph Beuys, Laurie Anderson, David Bowie, Douglas Davis’le gerçekleştirdiği ortak çalışmayı anımsayalım(Bozkurt, 2005:189-190). 70’li yıllar, Uzak Doğu ülkelerindeki dijital teknoloji anlamındaki gelişmelerle videonun altın çağıydı. Japonya’nın bu anlamda teknolojik ilerlemelerle kalmayıp ayrı zamanda bu teknolojiyi sanatsal anlamda da

kullanmıştır. Birçok Japon video sanatçısı bu anlamdaki olanaklardan faydalanmıştır. Katsuhiro Yamagushi' nin 1969 yılında gerçekleştirdiği 'İmaj Modölatörleri' buna örnektir.

Katılımcı bir video ortamı geliştiren 1970'li yılların video sanatı, 1980'lere gelindiğinde; kitle iletişim araçlarındaki gelişme, Globalizm ve Liberalizm'in üstünlüğü ve televizyonun bundaki payı, özel sektörün gelişmesi ve televizyonun gücünü daha da artırması dikkatimizi çeker. 1980'lerde bilgisayar alanında yaşanan gelişmelerle; "...video teknolojisindeki gelişmelerin bilgisayar teknolojisi ile bileşimi, video kameraların amatör alanda kullanımını kolaylaştırdı ve yaygınlaştırdı. Örneğin Video Home Sistemi'yle (VHS) video kameralarda ve göstericilerde kasetlerin kaydetme, silme ve tekrar gösterim gibi özellikleri, görüntü kalitesinin artışı, daha ucuz maliyetli oluşu, pazar ortamının gelişmesi sonucu bu araçlara ucuz yoldan sahip olma olanağı sonucu, kameraların ve video göstericilerinin hemen her eve televizyon ile birlikte girmesini sağladı. Günlük hayatın hemen her alanına (tıpkı fotoğraf makinesinde olduğu gibi) video girdi. 1980'li yılların baş döndürücü ortamında video sanatı alanında uluslararası etkinliklerin çoğalmasının yanı sıra; kuramsal araştırmalar ve video sanatının tarihi ile ilgili yayınlar çoğaldı. Sürpriz ülkelerde etkinlikler yeni araştırmalar yayımlandı"(Bozkurt, 2005:189-190).

"1990'lı yıllarda sanatçılar daha küçük toplum kesimlerinin, mikro kültürlerin, kamusal sorunların ayırtına vardılar. Hasegawa'nın deyişi ile (2001), 1990'larda sanatçılar, sanki onlara biri çağrıda bulunmuşçasına, bir tür etik yaklaşımla, günlük malzemeler ve eleştirel bir dil kullanarak iletişim önerisinde bulunmaya başladılar.

Kendisi de bir media art sanatçısı olan Ethem Özgüven (2003) bu döneme eleştirel yaklaşır. Sanatçıya göre, 1990 sonrası bilgisayarlar görüntüyü işleyebilecek bir yetkinliğe ulaştı ve televizyonla bilgisayarın dünyası eskisinden daha ciddi biçimde kesişti. "Multi-Media" denen şeyin de aslı aynı cihaz üzerinde birçok iletişim aracını kullanmak ve birçok farklı iletişim biçimini gerçekleştirmektir ve bu bugün sürekli artarak (hem fonksiyon hem de kullanıcı) sürmektedir"(Bozkurt, 2005:229).

**Resim 10: Nam June Paik, ‘Global Groove’ (New York, 1973), Performans videosu (Kolektif)**



**Kaynak:** <http://arttattler.com>

90’lı yıllardan günümüze kadar ki evre içinde video sanatçıları büyük sanat organizasyonları, bienallere dijital videonun gelişimi ve CD’ler kaydedilen video işleriyle, ulusal ya da uluslararası bu tür organizasyonlara ve internet ortamına işlerini kolaylıkla taşıyabilmişlerdir. İnternet ortamına taşınan ‘sanal müzeler’ ile sanatçıların işleri sanal ortamda gezilebilir olmuştur.

### **2.2.2. Video Sanatında Mekan ve İzleyici**

Farklı alanlarda kendi tanımını oluşturan ‘mekan’ ın farklı sanatsal yaklaşımlarda da farklı kullanım alanları oluşmaktadır. Elektronik görüntü ile mekan olgusunun birlikteliği izleycinin mekan algısına farklı boyut kazandırmaktadır. Hemen hemen bütün sanatsal yaklaşımlar için ayrıca üzerinde çalışılıp konu edilen ve çözümlenmeye çalışılan mekan konusu Rıfat Şahiner’in belirttiği gibi, uzam (space) tüm deneysel boyutlarıyla çoğu zaman sanatçıların ilgi alanını oluşturmuştur. Video Sanatı’nın hem zamansal hem de uzamsal boyutları, iletişime doymuş çevreyle başarılı bir ilişki



kurması gereken her bir bireyin, hem mantıksal hem de duygusal olarak direkt entegrasyonunu sağlar(Şahiner, 2008:74). Bu bağlamda çok geniş bir kapsamı içeren uzam konusunu Video Sanatı başlığı altında inceleyecek olursak: Video sanatında mekanın kullanımı ve gereksinimi sanatçının tavrını belirler. Mekana göre hazırlanmış video işleri de bulunmaktadır ya da tamamıyla mekandan bağımsız işlerde vardır. Mekanın önemli bir yer tuttuğu ve onun bir parçası durumunda olduğu eserde mekanın yapısı ve biçimi belirleyicidir. Eseri şekillendiren mekanın konumu ve şeklidir (mekanın palstik özelliği, dokusu, tarihi vb.).

Mekanın öncelikli olmadığı bir başka durum vardır ki, bu ise mekandan tamamıyla bağımsız açık ya da kapalı her türlü mekanda sergilenen video işleridir. Bu anlamdaki işlere bakıldığında ise, video için ayrı bir mekan oluşturulabilir. Mekana gereksinim duymayan (sadece düz bir duvar ya da örtünün yeterli olduğu) video işleri de bulunmaktadır. Bazı video işlerinde galeri mekanı yeterli olurken bazı işler için özel mekanlara gereksinim duyulmaktadır. “Üretilmiş mekan kavramı Marcus Graf’ın tanımı ile 1960’lı yıllarda geliştirilmiş olan ‘Beyaz Küp’ kavramıyla başlar. Marcus Graf’ın Beyaz Küp’leri günümüzde düz beyaz duvarlı sadece sergileme amacı ile oluşturulmuş sanat galerilerini karşılar. Hiçbir penceresi yoktur, gerçek hayata ve zamana ait rahatsız edici unsurlar dışarıda bırakılmıştır. Beyaz Küp’ün amacı, sanatı belli bir sosyal gruptaki insanlar için otonom bir nesne olarak yaratıp göstermektir. Graf, bu saptamadan hareket ederek 80’li yıllardan günümüze ulaşan yeni bir mekan tanımından söz eder: 80’ler görsel bir kültür inşa edilebilmesi için imaj üretim endüstrisine, özellikle de resme yeni bir güç getirdi. Yeni Media’nın sanat sahnesine büyük etkisi oldu. Fotoğraf, film ve video sanat üretiminin çağdaş yollarıydı. Documenta 5 fotoğrafçılığı sanat dünyasının merkezine oturttu. Video büyük bir ilerleme kaydetti ve 90’lı yıllarda sanatçılar için çağdaş bir araç haline geldi. Film ve video sergi alanını değiştirdi; çünkü Beyaz Küp, Siyah Küp’e dönüştü. Videolar ve filmler çoğunlukla izleyicinin farklı bir şekilde davrandığı, yön duygusunu kaybettiği ve yere ya da kanepeye benzer bir yere oturduğu karanlık odalarda gösterilir. Aslında izleyici bir sinema ziyaretçisine dönüşür. Ama Siyah Küp bir bakıma Beyaz Küp’ün içinde yer alır” (Bozkurt, 2005:111-112).

Siyah Küp video işlerinin mekanı olurken, video işlerinin kendisi de bir mekan oluşturmaktadır. Bu şöyle açıklanabilir ki, televizyon ya da monitörden gelen yayındaki

video işlerinde, kare bir kutu içinden gelen görüntülerle, piksellerle karşı karşıya bulunmaktadır. Ayrıca projeksiyonlarla yansıtılan video işlerinde ise direkt ışığın içinde hissettirir yani ışık, mekan içinde mekan oluşturmaktadır. Onu hissedebilir ışığın ve dolayısıyla görüntünün vücudumuz üzerinde gezindiğini görebilir ona müdahale edebiliriz.

İzleyicinin yani alımlayıcının elektronik görüntü karşısındaki konumu diğer sanatsal medyumlar ile olan konumundan çok farklıdır. İzleyici, elektronik görüntünün gelişim süreci içerisinde, video ve teknolojileri ile en başından beri içli dışlıdır. Sinema ile başlayan izleyicinin bu serüveni televizyona, monitöre, videoya ve teknolojinin gelişimini takip eden birçok elektronik görüntüye kadar uzanır. Videonun bir sanat nesnesi olarak kullanılmasıyla; galerilerde, sergi mekanlarında ve büyük sanat organizasyonlarında yerini alması, izleyiciyi bir sinema salonu ya da televizyon karşısından çok farklı bir elektronik görüntü evrenine taşımış oldu. “Video sanatı adı altında izleyiciye sunulan öğeler, öncelikle birtakım devinimli görüntülerdir. Bu açıdan, ilk bakışta video görüntüleri sinema görüntülerinden çok da farklı sayılmayabilir. Nihayetinde, süresi ne olursa olsun, birtakım devinimli görüntülerle bir şeyler anlatılmaktadır. Ancak, bir sinema salonundaki izleyici doğrudan görüntüyle baş başa kalırken, video görüntüsünü izleyen biri, görüntünün yanı sıra, genellikle monitör ya da onunla birlikte sergilenen malzemeleri, yani kısaca, yerleştirilen mekanizmayı da görür doğal olarak. Mekanizmanın tamamen gizli olduğu durumlar da vardır elbet. Ama yine de, monitör ya da duvardaki video görüntüsüyle karşı karşıya olan birinin konumu, sinema salonundakinden farklıdır. En azından, bir video çalışmasını izleyen biri, kendini sinemadaki kadar yalıtılmış ve çaresiz hissetmez. Kısaca, video görüntüleriyle kurulan ilişki, bir ölçüde daha yakın ve birebir sayılabilir. Sinema salonunda kendimizden geçerken, video karşısında bilincimiz daha uyanıktır” (Yılmaz, 2006:333). Sinema ve televizyonda izleyicinin rolü, video çalışmalarından daha etkisiz olduğu malumdur. Özellikle bazı video işlerinde izleyicinin müdahalesi ve katılımının gerçekleştiği durumlar da vardır. Ed Emshwiller’in 1989 yılında gerçekleştirdiği ve Nagoya Artec’te sunulan ‘The Blue Wall’ (Mavi Duvar) isimli video enstalasyonunda olduğu gibi, izleyicinin katılımının önemli olduğu çalışmada, “Video kodlama aracılığıyla ve bilgisayarla animasyonu ile üç farklı bölgenin görüntülerini bir araya getirir. İzleyiciler ekranda düzenlenmiş olan mekanda, kendilerini, buldukları yere bağlı

olarak, bazen ön, bazen orta, bazen de animasyon düzleminin arkasındaki geri planda görürler.

Video, imajları bütünleştirme ve dönüştürmedeki ayrıcalıklı esnekliği kadar hayallerini somutlaştırabildiği bir biçim olarak da Ed Emshwiller'e hizmet eder. Ona göre video; resim gibi doğrudan, film gibi ortaklaşa bir sanat biçimi ve dans gibi duygusal bir haz veren ve ayrı zamanda bir dizi soruyu ve bir keşif sürecini de barındıran en heyecan verici sanat aracıdır”(Şahiner, 2008:81). İzleyicinin katılımıyla biçimlenen Ed Emshwiller'in bu çalışması 'iş – mekan – izleyici'nin ortak söylemine örnek sayılabilir. “Bir nesneye bakarken yaptığımız hareketi düşünün. Nesnenin etrafında dolaşırız. Yaklaşır, uzaklaşırız. Detayı görmek için yaklaşırız. Nesneyi bulunduğu mekan içinde görebilmek için uzaklaşırız. Sadece, gözümüzle değil, vücudumuzla da nesnenin çevresinde hareket ederiz. Bu hareketler gereklidir; çünkü üç boyutlu bir nesneyi inceliyoruz. Yaptığımız hareketler bize nesnenin değişik boyutlarını değişik görsel düzenlemeler içinde görmemize olanak sağlıyor, işte ekranın iki boyutlu yüzeyi üzerinde gerçekleşen de bundan farklı değildir. Ekrandaki görsel düzenlemelerin değişimi, görsel bir bütünlük içinde olduğunda izleyici fiziksel olarak hareket ederek algıladığı olayları yanlısına olarak ekranda yaşar. Tabii ki şunu da unutmamak gerekir; estetik yapılar, estetik öğelerin düzenlenmesiyle oluşurken sanatçının yüzey üzerindeki çalışmalarına ve yorumlarına estetik bir boyut kazandırır. Estetiğin oluşturduğu bu bütün, elektronik görüntü sanatının sunumunu güçlendirirken, izleyenlerin algılamasını da yoğunlaştırır” (Kılıç,1995:74). Video, bir sanat nesnesi olma yolunda fotoğraf, sinema ve televizyonun 'melez çocuğu' olarak tanımlanabilir. Bu noktada sanatçının ifade biçimini 'daha etkili' yapabilmek için video ile karşılaşması sürpriz değildir. Sanatçı için, malzemenin olanaklarını sonuna kadar zorlamasının ardından 'insan-nesne diyalogu yatar' tezinden hareket edilirse; bu durum sadece sanatçı – video arasındaki diyalog değil, üçüncü kişi olan izleyiciyi de bu ilişkinin içinde düşünmek gerekir ki, video sanatının temel dayanaklarından biri de budur.

Aynı zamanda video işinin algılanma sürecinde (ya da gösterim süreci demek daha doğru olur) seyirciyi büyük ölçüde işin içine katmasının üzerinde de durmak gerek. Burada seyirci, çalışmanın içinde aktif rol aldığı için çoğu zaman farkındadır; çünkü günlük yaşamında televizyon ile de aynı konumdadır. Tıpkı televizyon izleme anında olduğu gibi seyircinin 'ben de buradayım!' düşüncesi, sanatçı açısından bir katılım anı

olarak düşünülüyor olsa da bu durum, günlük hayatın gerçekliğinde zaten yatmaktadır. Ekran karşısında hazır olma, kendini olayın bir parçası hissetme duygusu televizyon ile birlikte zaten yaşanmaktadır. Televizyon olgusunda yaşanan ‘izleme’ ile sınırlı olan görüntü bolluğu bunu kanıtlar. O halde burada şöyle bir genelleme yapmak sanırım yanlış olmaz: Tiyatro nasıl ki sinema seyircisini hazırlayan, sinema sanatını üreten ve tüketen bir sanatçı izleyici ortamını geliştirmişse, televizyon da video sanatçısı için böylesi bir durumu yaratmıştır denilebilir. Sanatçının ve izleyicinin video görüntülerini sanat nesnesinin bir parçası olarak üretmesi ve algılaması da pek zor olmamıştır. Bu nedenle, video sanatını diğer sanat türlerini oluşturan temel yapılarla ilişki içinde ele alabiliyoruz(Bozkurt, 2005:92-93). İzleyicinin videodan sonra daha aktif bir rol aldığı ve hatta sanatçıyı özne, video işini de nesne olarak düşündüğümüzde, özne durumunda yer alan izleyicinin katılımıyla oluşan işlerde nesne yerine geçtiği ya da nesne ile aynı görevi üstlendiği de görülmektedir. İzleyici bu noktada işin bir parçası ve bazen de kendisi konumundadır.

### **2.2.3. Video Sanatının Diğer Sanatsal Medyumlar İle İlişkisi ve Bunlar Üzerinden Mekan – İzleyici İlişkisinin İncelenmesi**

Videonun diğer sanatsal medyumlarda kullanılması genellikle belgeleyici nitelik taşımaktadır. Fakat Video Sanatı içerisinde diğer sanatsal medyumları kullanmak, video sanatının alt başlıklarının oluşturmaktadır. Video sanatı içerisinde yer alan bu başlıklar film-enstalasyon-performans yani bir anlamda ise, kurgu-mekan-eylem olarak karşımıza çıkar. Ayrıca videonun diğer alanlarda, gerek sanatsal gerekse teknolojik yapısından faydalanması bakımından da kullanımı oldukça geniştir. “Videonun yapısında barındırdığı türler arasında video otobiyografi, video oto-portre, video dans, video biyografi, video belgesel, video kurgu, video günlük, video mektup, video manzara, video portre, video opera, video-operetta, video şiir, video tiyatro, sayılabilir. Bir videografi çalışması birden fazla türü kullandığı zamanlarda ise, çeşitli melez terimler kullanılmaktadır. Bunlar arasında VideoPoemOpera, video-operetta gibi örnekler verilmektedir” (<http://artistdergisi-modern-actual.blogspot.com>).

#### **2.2.3.1. Video Enstalasyon**

Alan kurgulama, yerleştirme ya da enstalasyonun temelinde, mekan düzenlemesi için ele alınan sanat nesnesinin, anlam ve algı bağlamında birbiriyle ve mekanla ilişki

kurarak veya yeni bir bağlama sokularak sergilenmesi yatar. Video ve televizyon, monitör, projeksiyon gibi video teknolojilerinde yapısal özelliğiyle ve izleyiciye sunulması için bir mekana ve yerleştirmeye gereksinimi vardır. “Video Görüntü, bir mekana monitör ya da projeksiyon aracılığı ile yerleştirildiğinde bu durum, heykelin üç boyutlu gerçekliğine karşılık gelmese de heykelin dokunulabilen alçaklık-yükseklik-genişlik ilişkisine ‘görünen-dokunulamayan’ yeni bir boyut ekler ki, sözünü ettiğimiz boyut, sadece yüzeyde uygulanan bir geometrik çözümlenmeye karşılık değil, yeni bir karşılaşmayı örnekler. Bu tür enstalasyonların özelliği, anlamı güçlendirici farklı nesnelere gereksinim duymamasıdır. Sadece monitörün formu-görüntü ilişkisi ile elde edilen (minimalize edilmiş) sonuç enstalasyonu heykele yaklaştırmaktadır. Ancak, izleyicinin ekranın tek yönlü karşısında bulunma zorunluluğu bir bakıma hane içi TV izleme ortamını burada farklı olan oluşturmaktadır. Monitörler arasındaki ilişki, görüntünün dili (görüntü burada temaya karşılık gelmektedir) ile amaçlanan sonuç video enstalasyonun da tanımıdır”(Bozkurt, 2005:99).

Enstalasyon oluşturmada birçok medyumun kullanılabilir oluşundan da anlaşılabilir olduğu gibi videonun da buna dahil olması şüphesiz beklenmedik bir durum değildir. Video enstalasyonda video, mekan ve sergilenen nesnelere birbirleriyle kurdukları ilişki önemli bir faktördür. Bu ilişkilerle birlikte bir diğer önemli unsurda izleyicidir. Video enstalasyonda izleyici öncelikle mekan ve monitörler, kablolar, projeksiyonlar, elektronik başka malzemeler ve enstalasyonu oluşturan farklı nesnelere karşı karşıyadır. Bu malzemelerin bazılarının gizli olduğu durumlar da vardır. İzleyici bazen enstalasyonun dışında kalır ve bir heykele bakarmışçasına ona yaklaşır, dokunur, uzaklaşır, etrafında döner. Bazen ise izleyici işin bir parçasıdır. Kameranın ona yöneldiği ya da projeksiyonun onu yansıttığı belki de yalnızca orada oluşuyla tamamıyla çalışmanın bir parçası haline aldığı da olur.

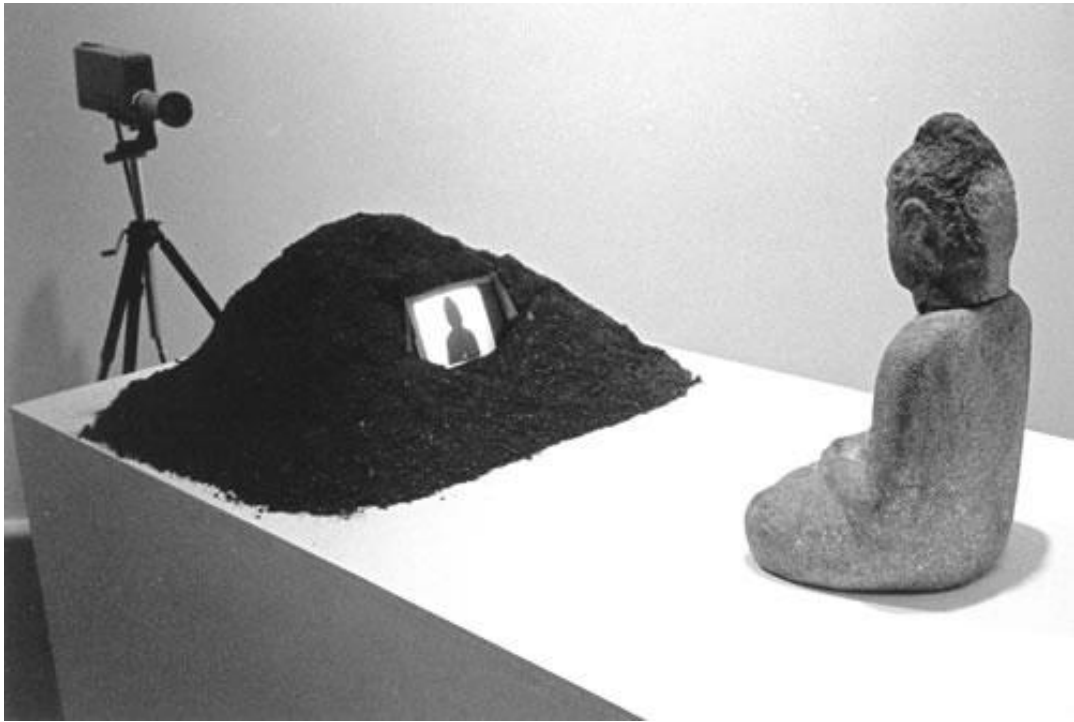
“Mekana kurulan video enstalasyonlarda hareket çoğunlukla görüntülerde çözümlenir. Onun dışında kalan nesnelere ve yüzey sabittir. Bu video projeksiyonun yapısından kaynaklanan bir durumdur”(Bozkurt, 2005:109). Projeksiyonlara, mekanik sistemler aracılığıyla hareket kazandırarak, görüntünün kendi içindeki hareketliliği dışında mekan üzerindeki hareketliliğinin sağlandığı durumlara da rastlanmaktadır. Mekanın, enstalasyon oluşturmadaki önemi aşikardır. Video enstalasyonda; mekanın yapısı görüntüyü, sergilenen nesnelere ve enstalasyonun yapısını belirlemede önemli bir rol

oynar. “J. Genet’ye göre “Her nesne kendi sonsuz mekanını yaratır.” ...tüm sanat ürünleri için geçerli bir ifadedir. Bu durumda bir sanat eserinden söz ederken iki türlü mekandan söz etmek gerek, ürünün kendi mekanı ve ürünün içinde bulunduğu mekan. Bu bakış açısı kuşkusuz video enstalasyon içinde geçerlidir. Burada ikinci durum olan, ürünün içinde bulunduğu mekandan söz etmek istiyoruz. Zira mekan, enstalasyonu oluşturmada çoğu zaman zorlayıcı, belirleyici ortamdır. Bu durumda mekan, öncelikli olarak enstalasyonu biçimlendirir, bir parçası ya da kendisi olabilir. Seçilen mekanın özelliği fikrin atmosferini oluşturur. Şöyle ki; mekanın iç ya da dış, özel ya da kamusal alan oluşuyla ilgili konumu, tarihi içinde geçen olaylar, dinsel, askeri ya da sivil oluşu, dönemi ve teknik özellikleri, eski ya da yeni oluşu, kent içinde ya da dışında oluşu, yönü, ışığı, yüksekliği gibi çoğaltabileceğimiz tüm özellikler enstalasyonun belirleyici unsurlarıdır”(Bozkurt, 2005:103). Mekanın enstalasyon üzerindeki belirleyiciliği ve önemli bir etken oluşunun dışında kalan durumlar da vardır.

Sanatçının tercihiyle ilgili olan ve mekanın öncelikli olmadığı bu durum, çalışmanın daha kolay taşınabilirliği ve her türlü galeri ve sergi mekanlarında sergilenebilir olmasını da sağlamaktadır. Video enstalasyona bir örnek verecek olursak ki bu örnek “enstalasyonda monitör ve kameranın temel belirleyici rolünü gösteren en başarılı örneklerden biri Paik’ın “TV Buda” adlı video enstalasyonudur. Sanatçı malzeme olarak video kamera, monitör, Buda heykeli ve toprağı kullanır. Buda heykeli bu düzenleme için değil, herhangi bir yerde üretilmiş ya da herhangi bir mağazadan alınmış bilindik küçük bir heykeldir. Buda, binlerce yıldır insanlara yönlendirdiği kutsal bilgeliğini kendi kendine sorgular gibidir. Gördüğü şey, içinde bir ekranın bulunduğu toprak yığınıdır. Ekran, Buda’ya dönük ışıltılı camıyla sabit durmaktadır. Toprağın içine yerleştirilmiş ekrandan görünen ise kendi yansımasıdır. Buda’nın görüntüsü farklı bir zamanda çekilmiş ve buraya sonradan yerleştirilmiş durağan herhangi bir görüntü değil, şimdi – burada olan kendisidir. Çünkü aynı anda Buda’yı izleyen bir başka göz orada bulunmaktadır. Bu göz ‘kamera’dır. Buda, kendisini izleyen mekanik bir gözden kendisine bakmaktadır. Paik, burada bir karşılaşmayı gerçekleştirir. Bu karşılaşma, video kamera tarafından aynı anda kaydedilip sunulan canlı yayındır. Ekran, Buda’nın karşısında bir aynadır. Ancak bu ayna, her şeyi dış gerçekliğin birer kusursuz kopyası olarak yansıtan Sokrates’in aynasından farklıdır. Buda’nın ‘mistik saygın gerçekliği’ bir bakıma artık kabuk değiştirmektedir. Toprağın içinden dışa yansıyan elektronik

görüntünün dijital ışıltısı mistik bir ortam oluşturur. Bu aynı zamanda Buda'nın kimliğinde simgeleşen gerçekliğin nasıl biçimleneceğinin de bir habercisidir. Gelecek görüntü üzerinedir. Sanal gerçeklik karşısındadır. Büyü bozulmuştur! TV Buda görüntü teknolojisinin yeniden yapılandığı bir hayatın siyah-beyaz ilk temsilcisi olarak yine Buda'nın karşısında durmaktadır. Hem de yeni 'tanrısal bir gücün olağan üstü ışıltılı gerçekliği' olarak...(Bozkurt, 2005:97-98). Yapısı gereği video enstalasyonlar 'TV Buda' örneğinde olduğu gibi, hem birer enstalasyon hemde bir heykel formundadır.

**Resim 11: Nam June Paik, 'TV Buda' (1974 – 1982), Video enstalasyon**



**Kaynak:** <http://hyperallergic.tumblr.com>

Ancak burada; buda heykeli, televizyon, toprak ve kameranın bütünüyle oluşmuştuğu form, farklı medyumları bir araya getirerek mekan içinde bir düzenleme oluşturulduğundan enstalasyon bağlamındadır. Enstalasyon ve heykel birbirleri için önemli iki olgudur. Video enstalasyonlarda izleyicinin katılımı, video ve film, ses kayıt cihazları salytlar, monitörler, projeksiyonlar gibi farklı malzemelerle oluşturulmuş sanat ürünlerinin algılama, verilen tepki, izleyicinin rolü gibi etkenlerin önemli olduğu işlerde oldukça önemli yer tutar.

### 2.2.3.2. Video Heykel

1960'ların ortalarında keşfedilen monitör ile video heykelin yaygınlaşması ve video sanatında yerini alması mümkün olmuştur. Video ile heykelin buluşması, sanat nesnesi olarak video ile bir sanat disiplini olan heykelin bir araya gelmesiyle oluşmuş ve video sanatı uygulamalarında yerini almıştır. “Terimin bizzat kendisinin ismen gösterdiği gibi video heykel, video sanatı ve heykel sanatı arasındaki ayrışmaları ve benzerlikleri sorunsallaştırarak üretim yapmaktadır.

Bu bağlamda video heykel, bir ya da birden fazla televizyonun ya da monitörün sanatsal üretimde kullanıldığı video yerleştirmelere verilen isimdir. Video heykellerin sunumunda sanatçılar, monitör ya da monitörlerin biçimleri ve konumlandırılmaları; monitörlerin yansıtacağı yayın şekli ve ekran ya da ekranların baktığı yön veya yönler ile ilgili farklı uygulamalar sergilemektedir.

Monitör biçimleri ve konumlarında gözlemlenen olgular arasında bir ya da birden fazla monitörün sergilemede kullanılması görülmektedir. Birden fazla televizyon sergi amacına göre ‘bir insan’, ‘bir nesne’ ya da ‘bir televizyon seti’ vb. oluşturacak biçimde sergilenebilmekte ya da düzensiz bir yapıda sergi mekanına dağıtılabilmektedir.

Öte yandan bizzat televizyonların ‘nesne’ özelliğine de müdahale edilebilmektedir. Televizyon bir yayını yansıtılabileceği gibi, sadece çerçevesi ya da işlevsiz olarak kendisi kullanılabilir. Yayın yapılması durumunda ise, birden fazla televizyonun yer aldığı video heykeller tek kanallı bir çalışma olabileceği gibi, eşzamanlı olarak farklı programları da içerebilir. Tek kanallı çalışmalar bir ekranda gösterilmesi ya da yansıtılması ile geleneksel televizyon düşüncesine daha yakinken; yerleştirmeler birden çok ekran ve farklı sunumlar ile heykelsi duruşa daha yakın olmaktadır. Diğer bir konu ise, ekranının sergi mekanı içerisinde konumlandırıldığı yöndür; izleyiciye ya da bir duvara, tavana vb. farklı bir yöne bakabileceği gibi; göz hizasında, tavandan sarkıtılmış ya da bel altı hizasında yer alabilmektedir”(http:basin.trakya.edu.tr).

Bu bağlamda video heykelde, televizyonun bir yayını yansıttığı ve televizyonların (monitör) yatay ya da dikey formlarda sergilendiği Nam June Paik’ın Piyano Parçası (Piano Piece) adlı çalışmayı örnek olarak gösterebiliriz. John Cage olan hayranlığını yansıttığı bu çalışmada “...farklı görüntülerin eklektik bir bağintıyla yer alması açısından önemli bir örnek olarak görünür.



Piyano Parçası, sanatın bugün hemen her şeyden oluşabileceğini gösteren sıra dışı bir yaratıdır. Koreli bir sanatçı olan Nam June Paik; piyano, tabure, televizyon seti, video kameraları, tripodlar ve bilgisayarlardan oluşan hemen duyabileceğimiz bir heykel yaratmıştır. Piyano bir bilgisayar tarafından çalınmaktadır ve siz seyrederken o değişir. Müziğin bestecisi John Cage'dir. Cage 1992'de ölmüş ve Paik, Piyano Parçası'nı bunu takip eden yıllar içinde onun anısına yapmıştır.

Paik'in elleri ve başı yer almaktadır. Aynı zamanda Cage'in müziğiyle farklı ve yeni bir dans gösterisi yapan Merce Cunningham'ın görüntüleri de bulunmaktadır. Paik bu görüntülerin arasına bebek imajlarını da dahil etmiştir. Diğer altı monitör, tripodun üzerinde, iki video kamera tarafından 13 monitörde aynı anda hareket eden görüntüler vardır. En üstte ortada yer alan dört monitörde piyanosuyla sıra dışı şeyler yapan John Cage görünür. Gerek üst kısımda köşelerde kalan gerekse altta yer alan monitörlerden birinde farklı zamanlarda üç farklı görüntü yer almaktadır. Bu görüntülerde, bir video sanatçısı olduğu kadar iyi bir müzisyen de olan kaydedilen piyanonun naklen görüntülerini içermektedir. Paik, müzikle hareketli bir resim yapmak istediğini söyler”(Şahiner, 2008:42-43). Paik'in bu çalışması bir video heykel olmasının yanında da bir video enstalasyon niteliği de taşımaktadır. Bu durum video heykel ile video enstalasyon arasındaki benzerlikler ve yakın ilişkiler taşımasıyla ilgilidir. “Piyano Parçası” ayrı zamanda bir mekan içinde hem bir yerleştirmedir hem de bir heykel niteliğinde ‘video heykel’ dir. “Video yerleştirme ve video heykel arasında bazı farklılıklar bulunmaktadır. Video yerleştirme, videonun ve kameralar, monitörler, film ya da projeksiyon vb. video bağlamındaki cihazların kullanılarak sergilenmesi ile oluşturulan bir video sanatı türüdür. Video heykel ve video yerleştirme izleyicinin de katılımıyla, alımlayıcı ile etkileşimli bir ilişki kurma konusunda benzerlik göstermektedirler. Ayırtıkları nokta, video heykel, disiplinlerarası bir sınır sorgulaması ile video ve heykel sanatının kaynaşmasından oluşan bir melez yapı iken, video yerleştirme, video sanatının bir alt türü olarak video sanatının tarihi içerisinde değerlendirilmektedir. Ayrıca video heykeller, taşınabildikleri ve esneklikleri ile “ayrıştırılabilir” bir biçimde karakterize edilirken, yerleştirmeler genellikle buldukları “mekanlar” ile daha içsel bir ilişki kurarlar. Bu açıdan video heykeller geleneksel sanat biçimine daha yakın durmaktadır.

**Resim 12: Nam June Paik, ‘Piano Piece’ – ‘Piyano Parçası’ (1983)**



**Kaynak:** <http://pogledaj.to>

Televizyon ya da monitör, bağlamı dışında sergilendiği anda heykelin sahip olduğu nitelikleri kazanmaktadır. Bunlar arasında hacim, kitle; yüzey, derinlik ve simetri özellikleri bulunmaktadır. Bu konuyu video sanatçısı David Hall, ‘videonun bir monitör aracılığı ile gösterildiği sürece zaten bir heykel olduğunu ve daima öyle olacağını’, söyleyerek vurgulamıştır. Bunun nedeni sadece ‘nesneliği’ değil, sergide yer alan bir sanat işinin çevresel özellikleri olarak görülen, çerçevesi, yerleştirilmesi ve ışıklandırılması konularını da içermesidir. Heykel niteliğini sağlayan diğer bir neden, monitörlerin çeşitli kolajlar içerisinde sergilenmesi ve birden çok ekran kullanımı ile tekrarlama yöntemi sonucunda bir kalıp oluşturmasıdır. Çoğu yerleştirme bu şekilde heykelsi formu yakalamaktadır. Bu noktada video heykel uygulamaları ile sanat tarihinde ön planda yer alan sanatçılar arasında Nam June Paik, Shigeo Kubota ve

Marie Jo LaFontaine bulunmaktadır”(Arapoğlu: [basin.trakya.edu.tr](http://basin.trakya.edu.tr)). Televizyon imajını ve elektronik görüntüyü Levent Kılıç’ın belirttiği üzere ‘ekranı bir ressamın tuvali gibi görmek’ gibi video heykel de bize ekranı hem bir tuval hem de bir heykel formunda sunar.

### **2.2.3.3. Video Film**

Kavram olarak film, ilk olarak hareketli resimlerin kaydı ve gösterimi olarak bilinmektedir. Daha sonraları ise bu kavram oldukça genelleşmiştir. Sinema ve Gümüş Ekran gibi terimler de bu kavramın yerine kullanılmaktadır. Sinemanın tanımına baktığımızda ise, herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işidir. Filmin, tarihine bakacak olursak iki boyutlu imajların hareketli olarak gösterilmesi mekanizmasının varlığı 1860'lı yıllara kadar geri gider. Bu yıllarda zoetrope ve praxinoscope denilen basit optik aygıtların gelişmiş olan aygıtlar kullanılmaktaydı.

Fotoğrafçılıkta hâlâ kullanılan selüloid filmin geliştirilmesiyle nesnelerin gerçek zamanlı hareketini yakalamak mümkün olmuştur. İlk versiyonlarda izleyicinin akış halindeki resimleri görmesi için özel bir aygıtın içine bakması gerekiyordu. 1880'lere kadar olan gelişmelerle kameraların gerçek zamanlı görüntüleri yakalaması filme kayıt etmesi ve perde üzerine yansıtarak tüm bir izleyici kitlesine izletilmesi mümkün olmuştur. ‘Hareketli resimler’ (motion pictures) denilen bu gösterilerde görüntüler üzerinde herhangi bir sinema tekniği kullanılarak oynanamamaktaydı.

İlk öykülü film 1902 yılında Georges Méliès tarafından Le Voyage dans la Lune (Aya Seyahat) adlı filmle gerçekleştirildi. 19. yüzyıla kadar hareketli resimler tamamen görsel bir sanat olmasına karşın ilk sessiz filmleri kamu tarafından beğenilmişti. 20. yüzyılın başında filmler öyküsel bir yapı geliştirmeye başladı. Kamera hareketleri filmin hikâyesini daha etkili kılacak şekilde kurgulanmaya başladı. Filmler sessiz olduğundan seyirciler salon sahipleri filmdeki hikâyenin geçiş şekline göre müzik üretecek bir piyanist veya orkestra kiralamaya başladılar. 1920'lerin başlarında çoğu film için bu amaçla hazır müzik listeleri oluşturuldu(<http://tr.wikipedia.org>).

1923'te John Logie Baird tarafından, İngiltere'nin Hastings kasabasında icat edilen televizyondan ilk görüntüler 1926 yılında Baird tarafından yayınlanabilmiştir.

Televizyonun icadı ile 1930’larda satışa sunulması ve geniş kitlelere yayılmasıyla televizyonun kullanımı, kendi dilini oluşturması ve iletişim çağına girilmesinde önemli yer tutmaktadır. Öyle ki, televizyonun insan yaşamına girmesi, iletişim çağının hızlı gelişimi; sosyal, ekonomik, politik bir çok meseleyi ve değişimi beraberinde getirmiştir. Marshall McLuhan’ın ifade ettiği gibi; araçlarımızı biz şekillendiririz ve karşılığında onlarda bizi şekillendirirler. “İletişim çağında yaşadığımızı sadece iletişimle uğraşan kişiler değil, yeryüzündeki tüm insanlar biliyor. Ünlü iletişim bilimci Profesör Marshall McLuhan’ın da belirttiği gibi ‘enformasyon artık alınıp satılan ekonomik ticaret eşyası üretmekte kullanılan bir araç değildir, çünkü enformasyonun kendisi alınıp satılan bir meta haline gelmiştir’. İletişimin kendisi bütünüyle büyük bir endüstriye dönüşmüştür”(Kaplan, 1991:93).

“Pierre Bourdieu televizyon için şöyle der: “Televizyonun tuhaf bir şekilde, göstererek yapılması gereken şeyin, yani bilgilendirme işinin yapılması için gösterilmesi gerekenden daha başka şeyler göstererek; ya da yine gösterilmesi gerekeni gösterirken, bunu gösteremeyecek ya da anlamsızlaştıracak bir tarzda yaparak, ya da onu gerçekte hiçbir şekilde uyuşmayan bir anlam kazanacak tarzda kurarak nasıl gizleyebildiğini göstermek suretiyle, hafifçe daha az görünür şeylere doğru ilerler.” İşte ticari televizyonun başından beri yüklendiği alıştırmak/kabullendirme misyonuna karşı video sanatçılarının geliştirdiği eleştirel tavır filmlerinin temel çıkış noktalarından biri oldu” (Bozkurt, 2005:156). Televizyonun hayatımıza girmesiyle genişleyen ve beklenmedik bir durum olmayan sosyal meselelerin yanında, görüntü üretim ve sunum dillerine de etkisini göstermiştir. Bu etkileşimlerden biri de televizyon – sinema arasında olmuş, “Sinema anlatısı, televizyondan etkilenmeye başlamıştı kaçınılmaz olarak. Daha sonraları ise hem sinema, hem de televizyon birbirinden pek çok şeyi ödünç almış, birbirini pek çok açıdan etkilemiştir. Ne var ki, bu bağlamda en belirgin etkileşim 1980’lerde kendini göstermiştir. Bu dönemde farklı filmsel uygulamalar ve çeşitli postmodern söylemler, televizüel anlatımı belli bir noktaya kadar da olsa etkileyebilmiş hatta televizyon dizileri ve seriyalleri postmodern bir boyut kazanmıştır”(Kaplan, 1991:123). Televizyon ve Sinema arasındaki bu etkileşim dışında ortak ya da ortak olmayan yönleriyle, kendi dillerini oluşturabilmiştir. “Televizyon, yapısı gereği diğer sanat türlerini temsil eden; temsil ederken de kendi dilini izlenme oranına göre oluşturan, bu yanılla edebiyat ve gazete arasındaki farklılığa benzer bir yapıyla

sinemadan ayrılır. Televizyonun en büyük olanağı diyebileceğimiz yani ‘temsil’ gücüdür; yani televizyon, bir kez izlendikten sonra unutulmaya mahkum, sürekli şimdikiyi iletme zorunda olan, aşırı tekrara dayanan, özgünlüğü pek dert edinmeyen, sinemanın teknik dilini kullanan; ancak sinemadan ayrılan bir araçtır. Günlük nesnelere sanatın tüm alanlarında temsil edebilen bir araçtır.

Burada ‘temsiliyet’ kavramını televizyonu küçümsemek amacıyla kullanmıyoruz; çünkü temsiliyet sadece televizyonda değil, sanatın tüm alanlarında görüldü. Fotoğrafın temsiliyet olgusunu resimden aldığı gibi, televizyon da sinemadan alır. Bu yanı sıra televizyon sinemayı kurtarmıştır denilebilir. Çünkü sinema, televizyondan sonra büyük ve gereksiz bir sorumluluktan kurtularak özgün dilini oluşturabildi. Televizyon bu bağlamda dilini ‘haber’ ve ‘magazin’ dışında da oluşturmak zorundaydı; televizyon filmleri, dizi filmler, dizi reklamlar, video müzik klipler gibi türler televizyon aracılığı ile gelişmiştir. Bunu sağlayan televizyon teknolojisinin temelinde ise video bulunmaktaydı.

Video, tıpkı televizyon-sinema ilişkisinde olduğu gibi, televizyondan bağımsızlaşabildi mi? Bunun yanıtının ‘sinema-televizyon’ ilişkisi örneklendiğinde pek de kolay olmadığı görülür; çünkü video önceleri sadece bir televizyon tekniği olarak düşünüldüğünden televizyondan kopamadı. Sonuçta video yalnızca bir televizyon tekniği idi” (Bozkurt, 2005:148-149). Videoyu yalnızca televizyon tekniği olmaktan çıkartan durum ise, videonun bireysel kullanımının mümkün oluşuyla sağlanmıştır. “Videonun özgün kullanım alanı, onu televizyon ile sinema arasında bir yere koydu. Zira videonun günümüzde bir ‘film’ aracı olarak kullanılması, hem de sinema ve televizyondan ayrı bir ‘video film’ tanımını geliştirmesi bu noktadan itibaren başladı. Aslında bu saptama bir tür ayırımından öte bir kesişme olarak da düşünülebilir. ...Videonun yalnızca film olarak hazırlanması, bir konunun görüntüyle soyut ya da somut olarak video tekniğinde ele alınış biçimiyle ilgilidir. Video filmde mekan ve nesnelere gerçekliklerinden koparılır. Günlük hayatın içinde o anda orada olma durumu bir başka boyuta taşınabilir. Video burada belgeleme yanı sıra, performans videosundan farklı olarak yeniden filme dönüştürülebilir. Ses, yakın ve uzak çekimler, belgesel görüntüler artık videonun kurgusal dilinde yeniden anlam kazanır. Bir konser performansının çekimi ve yeniden kurgusu böyle bir dönüştürmenin örnekleridir. Pink Floyd’un 20 Ekim 1994 Londra Konser kayıtlarından yapılan “Pulse” önemli bir video film çalışması olarak

düşünülebilir. Pulse, hem gösteri anında hem de filme dönüşüm sürecinde ve de sonrasında, video görüntülerle doğrudan bağlantı kurar. Konser için oluşturulan platformda temel unsurlar ışık ve video görüntülerdir. Bu konserin farklı açılardan 15 adet kamera ile kaydedilmesi, kurguyla yeniden bileşimi ve dönüşümü ile tıpkı The Wall'da olduğu gibi; ama bu kez sinema ile değil, müziğin video ile film bağlamında kesişmesine örnek oluşturur(Bozkurt, 2005:150-151).

**Resim 13: Pink Floyd, 'Pulse' (Londra - 1994), Video film**



**Kaynak:** <http://www.encyclopedia.com>

Video Film uygulamalarında kameranın kullanımı, ışık, mekan, ses, kurgu vb. biçimlerin kullanımı, sanatçının yöntemini belirler. “Sanatçılara göre video kamera, insan gözünden daha fazla şeyi taşır. Nesnelerin görüntülerindeki deformasyon, kamera hareketiyle doğrudan orantılıdır. Kameranın güçlü açık-koyu kontrastlığından elde edilen negatif etkiler, noktalar, çizgiler ve yüzey videoya özgü temel biçimlendendir. Kameranın sahip olduğu bir iç tepesi vardır. Kamerada durma noktası ise hareketlilik. Elektronik araçların düşsel boyutu ve ekran görüntüsünün içten dışa doğruluğu, ifadeyi güçlendirici bir unsur olarak düşünülebilir. Disiplinlerarası geçişlerde kullanılan nesnelere (filmler, slaytlar, sesler, ekran vb.) bütün organik, karmaşık parçalarını oluşturur. Yalnızca sanatın alışlagelen sınırlarıyla değil; sanat ile kavramın sürekli bileşimi olarak da temsil edilebilir. Monitörün, projektörün ya da başka bir cihazın olayı farklı bir zamanda ve mekanda sunması (video film) bu aracın aynı zamanda kendi kavramsal alanını da yaratır ki, bu noktadan itibaren kendi alanını oluşturmuş bir “video film” tanımından söz edilebilir. Bu tür çalışmaların ortak özellikleri, bireysel seçicilik,

serbest bakış noktası, serbest kamera hareketleri ve en önemli aşaması olan kurgu sürecinde çözümlenmiş olmalardır. Ancak kurgunun sinema dilinin devamlılık, diyalogların mantıksal dizgesi gibi kurallarından uzak, sanatçının olabildiğince serbest kaydettiği görüntünün ritmi, derinlik ve ses boyutunun, rengin bir bütün içinde ele alınışı ve kurgu ile yeniden sanatçının kendine özgü anlatım diline ulaşıyor olmasıdır. Video kurgu bu noktada, video film çekiminden itibaren düşünülen, sanatçının üslubunu belirleyen (bazen fazlaca önemsenen) bir üretim sürecinin devamı olarak ele alınır. Video filmlerde kameranın durma noktasını belirleyen ‘hareketlilik’ tanımı kavramsal alanı yaratmada önemli bir etken olmaktadır. Kurguya, yüzey çözümlemesine ağırlık vermeye yönelik bu tavır, bir yandan serbest üslupları doğururken, öte yandan sınırlarını belirleyen, gelenekselleşen bir ‘aynılık’ tehlikesini de içinde taşır ki, bu noktadan itibaren sanatçının tavrı gündeme gelir. Videonun durma noktası olarak açıkladığımız hareketlilik, sanatçının seçtiği nesnelerin (görüntünün) içeriğinde ve mesajında dışa vurulur. Bu nedenle video film yapma niyetiyle yola çıkan sanatçı, tiyatral rollerden uzaklaşır, belgesel nitelikte çevrede bulunan, yaşanan ortamlardan ve arşiv görüntülerden oluşturulan somut ya da soyut kolajlar ortaya çıkarır. Sonuç, sinema, televizyon gibi geleneksel türlerin dışında resim sanatına daha yakındır”(Bozkurt, 2005:153) .

Bu noktada, video filme örnek teşkil edebilecek; tiyatral rolden uzak ve spontan gelişen Kutluğ Ataman’ın ‘Tanıklık’ isimli video filmini örnek olarak verebiliriz. Kutluğ Ataman’ın İstanbul Modern’de 10.11.2010 - 06.03.2011 tarihleri arası gerçekleştirilen ‘İçimdeki Düşman’ sergisinden alınan metne göre: Evde, sıradan bir günde çekilmiş bu videoda Kutluğ Ataman ile babasının dadısı yer alır. Ataman Ailesinin evine bir bebek olarak gelen dadının Ermeni kimliği, ilk günden beri kendisi ve başkaları tarafından sır olarak saklanmıştır; böylelikle gerçek kimliği bir tabu haline gelmiştir.

Çalışmanın Tanıklık olarak adlandırılması, konu alınan karakterle birebir ilişkilidir: Yaşla gelen hafıza kaybı, dadının Ermeni kimliğinin senelerce gizli kalmasını ve bu konuda dayatılan sessizliği çağırıştır. Dadının bireysel hafıza kaybı, kişisel geçmişi üzerine yüklenen bir unutkanlıkla kalmayıp, Türk toplumunun geçmişinin dile gelmesindeki zorluğa dair bir tanıklık yaratır.

Konuşulmamış, unutulmuş, bellekten silinmiş konular, bugün hatırlanmaya çalışılanların geçmişteki gerçekliği hakkında düşündürür. Dolayısıyla belleğin ve tarihin uçuculuğu, hem bireysel hem de toplumsal kimliği yeniden işler ve şekillendirir.

**Resim 14: Kutluğ Ataman, ‘Tanıklık’ (2006), Video film**



**Kaynak :** ATAKAN, Nancy, Sanatta Alternatif Arayışlar, s.163

#### **2.2.3.4. Video Performans**

Video Performans ya da Performans Videosu, Video Heykel’de olduğu gibi bir sanat yaklaşımı olan ile daha sonraları sanat yaklaşımı olarak yerini alacak olan ‘video’ nun yani teknolojik bir yapının bir araya gelmesi ile ‘performans-video’ oluşmuştur. Performansın bir sanatsal yaklaşımlar içinde yer alması 1960’ larda başlayıp günümüze kadar gelen süreçte gelişmiş ve kullanımı çeşitlenmiştir. Bir sanat yaklaşımı olarak Performans Sanatı (Gösteri Sanatı), “oluşumlar ve vücut sanatı ayrı başlıklarla



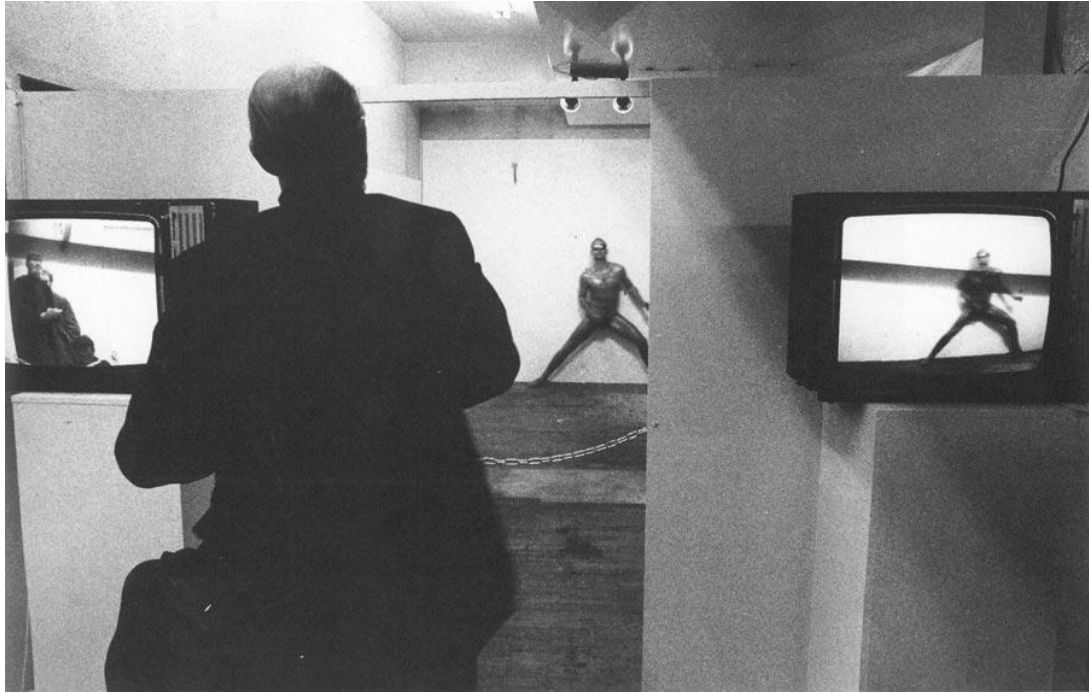
belirlenirken, başlıklarında üçü de Gösteri Sanatı başlığı altında toplanmaktadır. Gösteri Sanatı, her şeyden önce bir gösteri ya da bir olay düzenlemenin yanı sıra başarıyla sonuçlandırılmış bir işin gerçekleştirilmesi; sahne olsun ya da olmasın herhangi bir şeyin sahnelenmesidir. Gösteri Sanatında, sanatçı belirlediği kavram ile vardır ve olay tümüyle önceden planlanmış bir eylemdir. Ancak, kitleye yönelik bir eylem olduğundan, sonuçları her zaman tahmin edilemez ve yönlendirilemez. 1960'lı yıllarda fluxus ile etkinlik kazanan bu sanat biçimi 1970'li yıllarda geniş bir sanatsal harekete dönüşmüştür. 1960 ve 1970'lerin gösterilerinde sanatçının kendi vücuduna karşı olan aşırı ilgisi söz konusudur ve oluşan görüntüler çoğu kez ayna aracılığıyla yansıtılırken, zamanla monitör ve video filmi (video sanatı) gösterilerin değişmez aracı olmuştur(E.S.A., 1997:700). Sanatçıların düzenledikleri performansları video aracılığıyla kaydetme eyleminin belgesel niteliği taşıdığı söylenebilir. Burada videonu işlevi sadece teknolojinin olanaklarını kullanmaktan öteye gitmez. Video Performans' da ise videonun ve monitör, projeksiyon gibi diğer teknolojilerin kullanımını bir 'eylem-oluşum' içinde sanatsal pratiğe dökmekle oluşmaktadır.

“Video Performanslarında, kendini 70'lerin başında hissettirmeye başlayan video ve toplu iletişimin tele-görsel imajları, görsel sanatlar, tiyatro ve yazın dünyasını derinden etkilemiştir. Video, güzel sanatlar ve performans sanatlarını birbirinden ayıran o bulanık çizgide, performans alanında kendini göstermeyi başarmıştır. Bugün performans sanatçıları arasındaki yaygın uygulama; bir yana, bu işaret ve bunların da ötesinde bir zaman makinesi rolü üstlenen televizyon ekranına dikkat çekmektedir. Üstelik tele-görsel imaj, bir referans noktası, bir kaçış-nokta, yansıma ve kaçış noktaları olarak sahnedeki yerini almıştır”(Şahiner, 2008:77). Video Performans'da, sanatçının ya da izleyicinin eyleminin ve müdahalesinin olduğu durumlarda söz konusudur. Projeksiyondan yansıyan görüntüye ya da televizyona (monitöre) müdahale etmek, eylem oluşturmak gibi oluşumlar Video Performans olarak ele alınır.

Video performansa bir örnek verecek olursak Flatz'ın 'Treffer/İsabet' adlı performansı bu anlamda oluşturulmuş bir örnek olabilir. Bu video performans bir lunapark eğlencesini anımsatır. Kaleye gol atıp para kazanmak ya da altında su tankı olan bir adama doğru top atarak onu suya düşürmeye çalışmak gibi. Kapalı bir mekanda sadece güneş gözlüğü olan çıplak bir adam beyaz duvar önünde durmaktadır. Odaya giren izleyicilere bu adama fırlatmaları için dart oku verilir. Çıplak adam atılan oklardan

kurtulmaya çalışır. İsbet ettirene 500 mark ödül verilir. Aynı anda monitörlerden birinde bu durumu izleyenlerin görüntüsüyle birlikte diğer monitörden çıplak adamın görüntüsü verilir. Eleştirmenler bu performansı o yıllarda epeyce tartışılar ve şöyle bir sonuca varırlar: Hepimiz bununla doğrudan ilgiliz. Burada olabilirliğin sınırını aşan sanatçı değil, seyircidir...

**Resim 15: Wolfgang Flatz, ‘Treffer’ – ‘İsbet’ (1979), Video performans**



**Kaynak:** <http://www.kultur-online.net>

Flatz’ın performanslarında video, performansın oluşum sürecinden yalnızca bir kayıt aracı olmasının ötesine geçer; video, performansın oluşum sürecinden belgelenmesine kadar her aşamada kullanılmaktadır.

Videonun ‘yalnızca bir kayıt aracı olmasının ötesine de geçebilmesi’ ni vurgulamamızın nedeni, etkinlikler açısından daha önce de sıkça söz ettiğimiz video performanslarda karşılaşılan bir sorundan kaynaklanmaktadır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken farklılığı Flatz ve Beuys’un performanslarını karşılaştırdığımızda görebiliriz. Flatz’ın eylemleri video performansın ruhuna uygun olarak gerçekleşir. Performans sırasında video eylemin bir parçasıdır. Ancak, Beuys’un performanslarında eylemin tanığıdır. Bu farklılığı düşünen ve kendi performanslarının birer video performans olmadığını söyleyen ise yine Beuys’un kendisi olmuştur”(Bozkurt, 2005:137). Buradan da

anlaşıldığı gibi Beuys'un performanslarında, videonun belgesel niteliğinin dışında bir anlam taşımadığı, yalnızca videonun yani teknolojinin olanaklarından faydalanmanın dışında bir etkisinin olmadığı ortadadır.

### **2.2.3.5. Performans Videosu**

Video performansın aksine performans videosunda kayda alınan görüntünün videosunun video sanatı kapsamında değerlendirilerek sunulması ile oluşur. Video performans ise video ve teknolojileriyle (monitör, televizyon, projeksiyon bibi) ile yapılan performansı içerir, performans videosundan bir farkı ise, gerçekleştirilen performansın şimdi ve burada oluşudur. Bu performansın video ile kayda alınıp yeniden gösterilmesi performans videosunu oluşturabilmektedir. "Performans, malzemesi yalnızca beden olan, sahne ve görsel sanatlar alanında bedenle yeni ifade biçimleri yaratmayı amaçlayan eylemlerdir. 1920'li yıllarda Dadaist performansla bu süreci başlatan önemli eylemler olmakla beraber, asıl gelişim 1950'li yıllardan günümüze Performans, Happenings ve Body Art gibi alanlar video ile buluştuktan sonra süreç daha da gelişti. Bu yıllardan itibaren Allan Kaprow, Wolf Vostell, Red Grooms, Yves Klein, Gine Pane, Claes Oldenburg, M. Abramović, Rebekah Horn, Vito Acconci, Ulrike Rosenbach, Annegret Soltau, Wolfgang Flatz, J. Beuys ve Nil Yalter gibi sanatçılar bu alanda önemli çalışmalar yaptılar" (Bozkurt, 2005:122).

Performans Video'sunda video ve teknolojileri (projeksiyon, televizyon, monitör vs.) için kayıt ve sunumu video sanatı bağlamında hazırlanan işler olarak kullanmak ve hazırlanan performansın belgesel niteliğinde kaydedilmiş olmasıyla değil videonun bu performansın bir parçası olmasıyla ilgilidir. '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 birçok 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"(Bozkurt, 2005:128).

Performans Videosuna bir örnek verecek olursak Kutluğ Ataman'ın geçtiğimiz aylarda (10.11.2010 - 06.03.2011) İstanbul Modern'de gerçekleşen, küratörlüğünü Levent Çalıkoğlu'nun yaptığı "İçimdeki Düşman" sergisinden "Türk Lokumu" isimli video performansından söz edebiliriz. Kutluğ Ataman'ın, İstanbul Modern'de gerçekleştirilen 'İçimdeki Düşman' sergisinde yer alan bir diğer video çalışması 'Türk Lokumu'nda, sergiden alınan metne göre: Türk Lokumu, tek ekranlı bir video çalışması ve sanatçının görüldüğü ilk performans projesidir.

**Resim 16: Kutluğ Ataman, 'Turkish Delight' – 'Türk Lokumu' (2007), Perf. Vid.**



**Kaynak:** <http://thebalkabaa.blogspot.com>

Dansöz kılığında dans eden kişi, sanatçının kendisidir. Baştan aşağı süslenmiş, abartı dolu bu beden karikatürize edilmiş bir fantezi objesi olarak tanımlanmak için birçok özelliğe sahiptir: Altın pullu, parıltılı bir dansöz kostümü, topuklu, açık ve parlak ayakkabılar, siyah uzun bir peruk ve kıpkırmızı bir ruj.

Göbek dansı sırasında uyguladığı dans figürleri klişeleri tekrar eder: Dizlerinin üzerine çökerek bedenini geriye atar, parmaklarındaki zilleri hissedebilmemiz için ellerini devamlı hareket ettirir, eğilir kalkar, kostümündeki altın püsküllerin sallanması için kıvırtır, saçlarını da tempoya uygun olarak sallar.

Hareketleri önceden belirlenmiş olan oryantal göbek dansı, Kutluğ Ataman'ın bir klişe haline gelmiş dansöz rolün bürünmesiyle çarpık bir şakaya ve oyuna dönüşür. Fantezilere konu olan, baştan bütün arzuların yüklendiği ve “yabancı” bir “bakış” ın şekillendirdiği egzotik konuların, tüketilmiş meraklar olabileceklerini de düşündürür. Bu çalışma, Batı'nın ötekine karşı bakışına, egzotik tanımlamalarına dikkat çeker. Aynı zamanda kadın ve erkek arasındaki ötekileştirmeyi de irdeleyen Ataman, “öteki”ni tanımlarken kullanılan kemikleşmiş klişeleri, bunlardan biri olan göbek dansı teması üzerinden ele alır.

“Performansın dans ile buluşması bir tesadüf değil, var olan bir durumdur ve ‘performans videosunun’ kaynağını oluşturur. Sahne (mekan), kostüm, ışık ve müzik dans ve bedenin dilinde sorgulanır. Dansın kurallı dili performans ile yok edilir. Cunningham, dansı günlük koşuşturma içinde süregiden spontan<sup>1</sup> hareketlere dönüştürür. Pina Bausch, geliştirdiği ‘Dans Tiyatrosu’ ile klasik dans motiflerinden hareketle, spontan ama yinelenen figürlerle tiyatral gösteriler sunar.

Yani, performanslarda dans ile bir başka araç daha kullanılmaya başlanır ki, bu araç videodur. Video Sanatının, Performans Sanatına 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. Performans videosu bu yayımla 90’lı yıllardan itibaren yeni bir alan olarak karşımıza çıkar.” (Bozkurt, 2005:128) Bu anlamda, şunu söyleyebiliriz ki dans başlı başına bir performanstır. Kutluğ Ataman ‘Türk Lokumu’ isimli Performans videosunda ele aldığı ve irdelediği bazı temaları dans figürleriyle performans videosu oluşturmuştur.

---

<sup>1</sup> Spontan (Spontane): Anında yapılan, kendiliğinden olan. Resimde ise, resmi oluşturan elemanları içten geldiği gibi, rahatlamasına kullanma durumu.

### 2.2.3.6. Video Sanatında VJ'lik

Anlam olarak Vj (Video Jokey – Visual Jokey), Dj'den (Disk Jokey) türetilmiş bir kelimedir. Dj'ler (Disk Jokey) müzik parçalarını ardı ardına çalar ve müzikal bir süreklilik algılatmayı amaçlar, aynı doğrultuda Vj ise, Dj'nin çalışını taklit ve takip ederek videoları seçer. Dj ile Vj canlı bir performans sergileyerek hazırladıkları video ve ses gösterisini izleyici – dinleyici' ye sunar. Bu performans sırasında sunum bazen spontan gelişir. Bir müzik ya da videodan sonra hangi müzik ya da videonu geleceği belirsizdir. Bu belirsizlik ve Vj'liğin canlı olarak gerçekleştirilmesi video sanatına, esneklik ve zenginlik kazandırır.

Gösteri Sanatı ile de ilişkisi olan Vj'lik, bilgisayarın işlem gücü olmadan oluşturulamayacak veya kullanılamayacak olan, genellikle dijital olup kullanıcıya veya hedef kitlesine etkileşim olanağı sağlayan 'Yeni Medya Sanatı'na (yeni ortamlar, yeni araçlar, yeni mecralar) dahildir. Bilgisayar oyunları sanal gerçeklik ortamları, multimedya (çok ortamlı: ses, video, interaktif platformlar, animasyon, metin vb.) CD-ROM'lar, yazılım, web siteleri, elektronik posta, elektronik kiosklar<sup>1</sup>, interaktif televizyon, mobil medya, podcast<sup>2</sup>, hypertext edebiyatı<sup>3</sup>, blog ve dj'liği kapsayan 'yeni medya' çoklu ortamla ilgili alanlarıyla iç içedir ve web gibi kullanıcı ile değişikliğe uğratılabilen bir alandır. Metni, görüntüyü ve sesi yeni teknolojik araçlarla bir araya getirir. Vj'lik de bu yeni medya araçlarının bugünün eğlence ortamında kullanılmasına dayanır. Müzikle birlikte video yaratan Vj'lik de canlı müzik esnasında canlı olarak video kurgusu yapan kişiye 'Vj' denir. Vj, müziği görselleştirmeye çalışırken, kısa videoları ardı ardına getirir ve karıştırır, üst üstüne bindirir. Elde edilen bu hareketli video görüntüleri yalnızca perde değil, ışık gösterisi gibi çeşitli yüzeylere yansıtılabilir. Müziğin ritmi ile videonun ritmini takip etmeye çalışan Vj, müziğin anlamını da aktarabilecek görüntüler seçer.

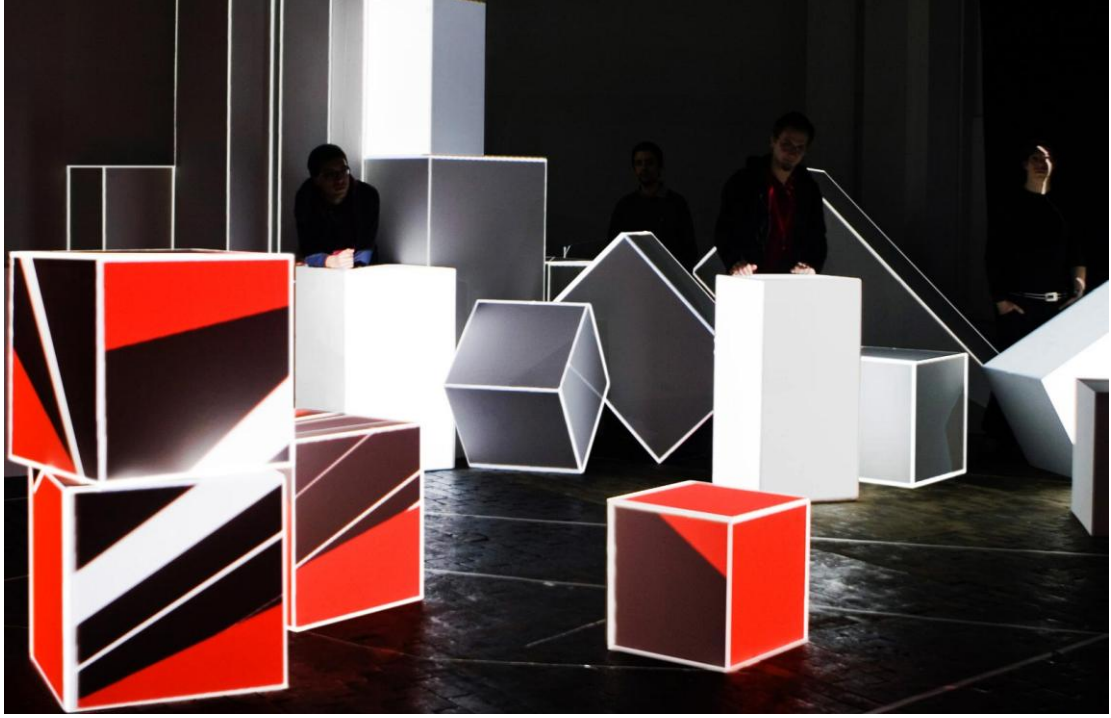
---

<sup>1</sup> Elektronik Kiosk: Dokunmatik ekranlı, kısıtlı bilgi verisi olan bir bilgisayar. Bilgi vermek, bilgi almak veya cihazı yönlendirmek için, çok çeşitli kullanım alanları vardır. Örneğin bankamatikler, ATM'ler, foto kiosk'lar gibi.

<sup>2</sup> Podcast: Dijital medya dosyalarının, taşınabilir medya oynatıcılarda veya bilgisayarlarla oynatılmak üzere internet üzerinden beslemeler (akışlar) yoluyla dağıtılma tekniğidir.

<sup>3</sup> Hypertext Edebiyatı: Kurgu ya da şiir okuyucusu tarafından yeniden düzenlenebilir veya salt doğrusal olmayan ya da çoklu doğrusal bir şekilde metin bileşenden oluşmaktadır.

**Resim 17: AntiVj, İngiltere (2009)**

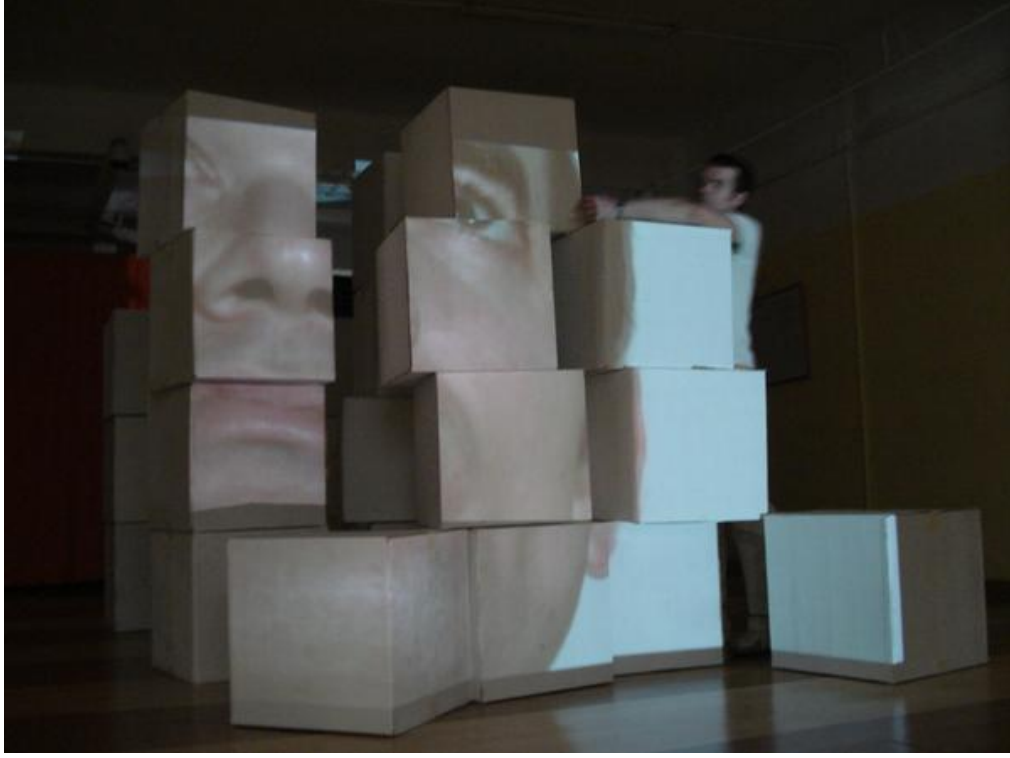


**Kaynak:** <http://www.dshed.net>

Video Sanatı Vj'likle eğlence kültürünü değişikliğe uğratmış, Vj müzikle eğlence kültürüne girmiş, insanların eğlence biçimini değiştirmiştir. Büyük görüntülerin etrafa yansıtılması, ışık oyunları ve renkli imajların etrafta hareket etmesi, müzik dinlemek için hazırlanan mekanı bu video gösterimi ve ışık oyunları ile farklılaştırmış ve geliştirmiştir. Videoyu teknik olarak geliştirmesi ve bilgi aktarım biçimini değiştirmesi bakımından Vj'liğin video sanatına etkisinin olduğu söylenebilmektedir.

Müzikle çok yakın bir ilişki içinde olan ve hatta müzikten türeyen Vj'lik de müziğin sürekli gelişimi, yeni ses ve ses bağlantıları birleşmeleri görsel anlamda farklılıklar yaratır. Müzikle birlikte bu anlamda diyaloga sokulan video sanatı yeni yönelim ve birleştirildi, sese yapılan müdahaleyi eş zamanlı olarak videoya yapan audio – video mikser üretildi. Bu hem Dj hem de Vj olan DVJ kavramını ortaya çıkardı. Yazılımlardaki gelişmeler Vj'lik ile birleşerek canlı performans esnasında canlı etkileşimli yöntemler uygulanmaya çalışılıyor. Örnek olarak sensörlerin kullanıldığı vj programlarının geliştirilmesi, dışarıdan toplanan verilerin (örn. Dans eden insanların zıplama sayısı) etkileyeceği yazılım ve tekniklerle uğraşılıyor. Flash videoları yazılarak bunarın gösteri esnasında sesin numaratik değeri o anda girilerek yeni bir video oluşturuluyor.

**Resim 18: Pixelbirds, ‘Cube Pusher’ İspanya,**



**Kaynak:** <http://www.myspace.com>

Vj’lik canlı gösteri sırasında elle ince ayar düğmeleri ve efektlere anında müdahale için aletler, program ve yazılımlar geliştirmesi bakımından, video sanatına teknik olarak katkı sağlamıştır. Video görüntüsünün yansıtıldığı ekranın tekniği üzerinde denemeler yapılırken, görüntü salt düz zeminli perde ye değil, küp gibi üç boyutlu şeylere de yansıtılabilir. Projeksiyonun yansıtıldığı yüzeyin deneylenmesinden oluşturulan bu hareketli görüntüler, üç boyutlu nesnelere veya saydam yüzeylere yansıtılıyor. Bazen görüntüler daha geniş mekanları da kapsayarak video görüntülerinin kullanım alanını genişletiliyor. Şehirlerdeki binaların yüzeyleri üzerine büyük boyutlu projeksiyonlarla bu görüntülerin yansıtıldığı durumlarda vardır.

Vj’likte bilgi aktarma biçimindeki farklılık da izleyici, oturarak izlediği bir video parçasında bir süre sonra videoya alışır, bu esnada bir birini takip eden görüntüler arasında bağ kurar, anlamlar kurar ve takip eder. Vj’nin videolarını, müzik ile birlikte ayakta izleyen izleyici için görüntüler arasındaki geçiş nedeni daha serbesttir. Videolar arasındaki geçişin ve karıştırılmasının Vj için belirgin bir sebebi olabilese de, izleyici için belirsizdir, takip etmesi daha serbest çağrışımlı gerçekleşir. Bunun nedeni, birçok ilgisiz duran görüntü ve videonun, birbiriyle kolay karıştırılabileceği bir ortam sunar.



Bağlamından koparılmamış bir video seyirciye aktardığı bilgi ve anlam kendine özgü bir karakter taşımaktadır. Çünkü şartlanarak önceden bir şey bekleyerek izlenmezler.

1980'lerde bir müzik televizyonunda, müzik videosu sunan sunucular için kullandığı Vj terimi ile video görüntüsü üzerinde oynamalar yapıp, müzik ile ilişkili hale getirip, mekana ve izleyiciye yönelik canlı performans sergileyen ve izleyicinin katılımını da kullanarak interaktif bir eylem oluşturan, gösterdiği videoların televizyondaki ve müzik videolarından çok farklı olduğu Vj'lik ile aynı şeyler değildirler. Vj'ler önceden birçok kısa video parçaları hazırlar ve performans sırasında o anki sesleri dinleyerek bir araya getirirler. İzleyiciler o anda videonun oluşumuna tanıklık ederler, her şey şimdi ve orada gelişir, bu yönüyle Vj'nin video görüntüsü bitmiş bir video görüntüsünden çok farklıdır. Burada müzik ya da sesin, görüntünün seyirini belirlemesi rastlantısallığın ve kurgusallığın oluşmasına neden oluyor.

Vj'lik de ses ve video görüntüsü bir performans, performans izleyicinin bazen kendi görüntüsünün, eyleminin çıkardığı ses ve ritmin görüntüsünden ya da verilerinden yararlanarak, projeksiyonlarla yansıtıldığı veya kullanıldığı eyleme dönüşür. Bu performans sırasında oluşan görüntüler, katılımcı ve sürekli yenilenen, bazen spontan bazen de kurgusal gelişen video işlerine dönüşür(<http://www.vjfestist.org>).

## **2.2.4. Video Sanatının Öncü İsimlerinden Örnekler**

### **2.2.4.1. Nam June Paik**

20 Temmuz 1932'de Kore-Seul'de doğan Nam June Paik, beş erkek çocuğun en küçükleriydi. Paik 1950 yılında yaşanan Kore Savaşı nedeniyle ailesiyle Hong Kong'a ve daha sonra Japonya'ya göç etmiştir. Tokyo'da müzik alanında eğitim aldıktan sonra, Almanya'nın Münih şehrine müzik tarihi okumak için gelmiştir. Burada ise Wolf Vostell, Joseph Beuys ve ayrıca daha sonraları yaptığı işlerden çok etkileneceği Amerikalı sanatçı John Cage ile de bu şehirde tanışmıştır. Bu tanışma oları ilk olarak müzikal anlamda farklı denemelere itmiştir. Nam June Paik Almanya'da George Machuinas ile de tanışmalarının önemi ise Neo-Dada ya da Fluxus olarak adlandırılan akım sayesinde Paik, daha anarşist bir aktiviste dönüşmüştür. Paik'ın Fluxus hareketinde ilk performansı Cage'in çalışmalarındaki yıkıcı enerjiyle pek uyuşmaz. "John Cage'in sadece Amerika Birleşik Devletleri'nde Fluxus, Oluşumlar gibi sanat hareketlerinin oluşumunda değil, bu bağlamda kompozisyon ve performans üzerine

düşüncelerinin sınır ötesine geçerek Avrupa'daki hareketlerde de etkili olduğunu göstermektedir. Paik, Cage'in Zen Budizm, buluntu nesnelere (found objects), performansın ilkeleri ile olan ilgisinden ve geleneksel müzik enstrümanlarını farklı bir biçimde değerlendirme yöntemlerinden etkilenmiştir (Petley; 1988; 37). Bu süreçte ayrıca, elektronik müzik uygulamalarına başlayan Paik, 1958 – 1963 yılları arasında Köln'de bulunan WDR elektronik müzik stüdyosunda programlar gerçekleştirmiştir. 1962 yılında Fluxus Internationale Festspiele Neuster Musik (Uluslararası Fluxus En Yeni Müzik Festivali) festivaline katılan Paik, böylece Fluxus grubu ile beraber çalışmaya başlamıştır.

Aynı yıl video sanatı bağlamının olduğu kadar video heykelle de önemli olan etkinliklerden birisi gerçekleşmiş, Nam June Paik ilk olarak televizyon monitörleri içeren sergisini “Exposition of Music/ Electronic Television” (Müzik/ Elektronik Televizyon Sergisi) adı altında Wuppertal'daki Parnass Galerisi'nde sergilemiştir. Bu ilk kişisel sergisinde John Cage'in hazırlanmış piyanolarını andıran, hazırlanmış televizyon setleri ile çalışan Nam June Paik, sergide kullandığı televizyonların yayın dalgalarını almalarını engellemek için sistemlerini değiştirmiş ve televizyonları sergi mekanında yan yüzeyleri üzerine ya da baş aşağı gelecek şekilde düzensizce dağıtmıştır. 1963–1964 yılları arasında Japonya'ya giden Nam June Paik, burada Shuya Abe ile beraber elektromanyetikler ve renkli televizyon üzerine denemelere girişmiş, ayrıca New York'a giderek burada daha sonra çeşitli performansları beraber gerçekleştireceği avangart çellist Charlotte Moorman ile çalışmaya başlamıştır.” (Arapoğlu: [basin.trakya.edu.tr](http://basin.trakya.edu.tr)) Paik'in 1965 yılında Sony firmasının piyasaya sunduğu ilk taşınabilir video kayıt cihazı Portapak modelini satın alması, daha önce de belirtildiği gibi video sanatının miladı olarak kabul edilir. Nam June Paik'in görüntüsüne müdahale ettiği televizyon kayıtlarından (1966-69), monitörler üzerindeki denemelerinden oluşan video heykellere onu video sanatının öncüsü konumuna getirecek birçok işle adından söz ettirmiştir.

“Nam June Paik, elektronik medya imajlarını daha 1965 yılının başında ortaya koymuştu. Televizyonları yeniden yapılandığı özel tavrıyla, aracın yaygın kullanımını ironik bir dille ele almış ve ona karşı mesafeli duran ilk sanatçılardan biri olmuştur, ...video kayıt cihazını üretmesiyle, Paik imajları, resimsel montajları ve manipulasyonları için televizyonu tükenmez bir bellek deposu olarak kullanıyordu.

1963'te Wuppertal'de "Müzik-Elektronik Televizyon Sergisi'nde yer alan Point of Light ve Zan for TV" adlı çalışmaları şuan National Gallery'de bulunmaktadır. Her iki video heykel de; elektronik imajların akışı engellenerek, görüntü neredeyse bir nokta ya da çizgiye indirgenmiştir. Nam June Paik bu çalışmalarda 'İletişim Toplumu'na ilişkin şüphelerini (eleştirilerini) sergilemiştir. Bu video heykeller; içeriği bilinçli olarak boşaltılan çok sayıda imajın ruhsal etkisi ve meditasyonunun temizliği arasında bir karşılaştırmaydı.

**Resim 19: Nam June Paik, Kendi fotoğrafı**



**Kaynak:** <http://christinepalma.com>

Elektronik aracı yaratıcı bir işleve yönlendirme düşüncesi, 1965-91 yıllarında gerçekleştirdiği Magnet TV'de devam etti. Bu çalışmada, izleyicinin ekrandaki çizgileri kullanarak kendi imajını yaratması sağlanıyordu. Yani izleyicinin de yaratı sürecine bizzat katıldığı interaktif bir ortam yaratılıyordu." (Şahiner, 2008:58-59) Son dönem

çalışmalarında ise, Paik'in Almanya'nın Köln şehrinde açtığı ilk retrospektif sergisi (1976) ve Amerika'nın New York şehrinde açılan bir diğer retrospektif sergisi (1982) önemli sergilerindendir. Ayrıca Almanya'nın Düsseldorf Sanat Akademisi'nde eğitmenlik yapan Paik (1979) Berlin Sanat Akademisi'ne üye olarak seçilmiş (1987), bir yıl sonra da "The More The Better" (Daha Fazla Daha İyi) isimli enstalasyonunu Seul Olimpiyatları için hazırlayıp sergilemiştir. Nam June Paik 74 yaşında, 20 Ocak 2006'da Miami'de hayatını kaybetti.

#### **2.2.4.2. Wolf Vostell**

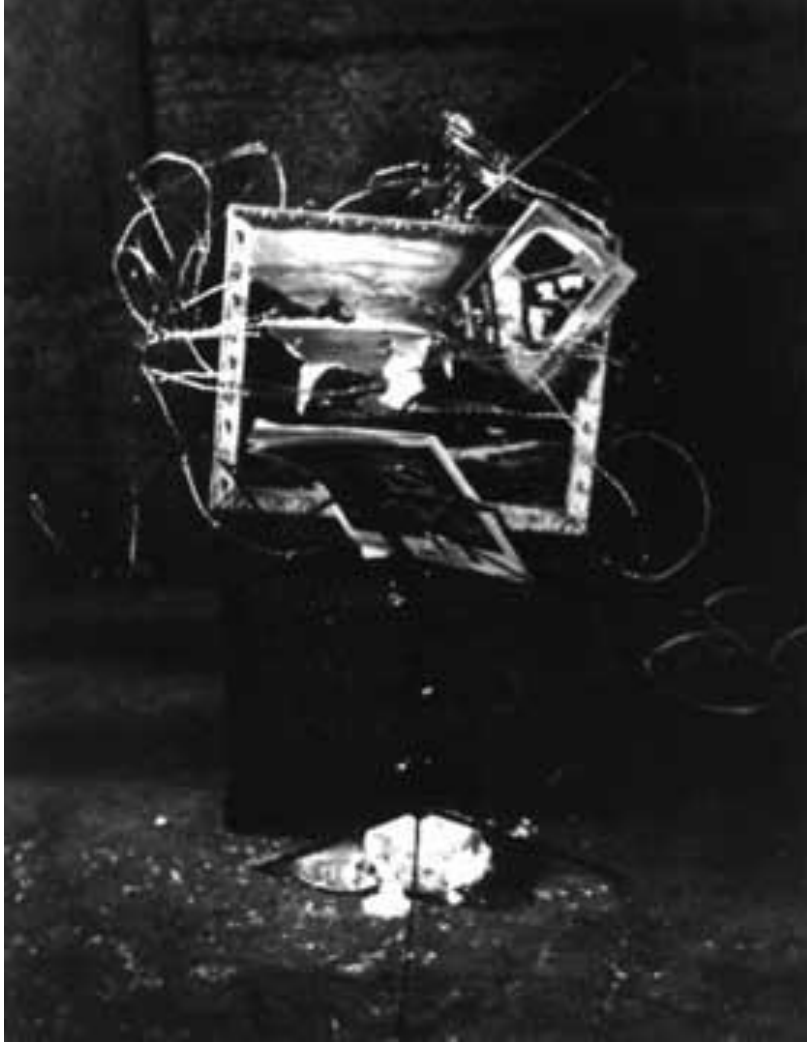
14 Ekim 1932'de Almanya'nın Leverkusen şehrinde doğan sanatçı, Fluxus'un önemli temsilcilerinden biridir. Wolf Vostell, Video Sanatı ve Performans Sanatı'nın da önemli temsilcileri arasında gösterilmektedir. Nam June Paik gibi heykel formları da kullanan "Wolf Vostell'in sanatsal çalışmalarının ana temasını décollage kavramı oluşturur. Vostell bu kavramla 1954'te Paris'te yaşadığı yıllarda tanışmıştır. Vostell'in değimiyle bu kavram; 'Parçalanma', 'Ayrışma', aynı zamanda da iletişimin görselliğini ifadelendirir. Sanatçı bu kavramı heceleyerek, kendince sözselsel bir oyun oynamış décoll/age kelimecikleriyle farklı anlamsal eğretilemelerde bulunmuştur"(Şahiner, 2008:56-57). Vostell'in Performans Sanatı anlamındaki ilk çalışması 6 TV Dé-coll/age adındaki video performans çalışmasını 1967'de New York'ta sergilemiştir.

"Wolf Vostell 1950'li yılların başından itibaren başlayan üretim sürecini, 1960'lı yılların başında Fluxus Grubu ile sürdürdü. Bu birliktelik, Vostell'i daha çok video ve performans alanında tanınan bir sanatçı olmasına neden oldu. 1963 yılının kasım ayında düzenlenen "I. Sinematek Film Yapımcıları" etkinliği bu dönemden itibaren uluslar arası alanda da yeni tanınmaya başlayan Wolf Vostell ile "İlk Deneysel İmajlar" adlı video çalışmasını Almanya'da Parnass Galeri'de gerçekleştirmesini sağladı (11-20 Mart 1963).

Vostell'in en önemli çalışmalarından biri olan "Sun in your head" adlı video film ve enstalasyonu Hollanda'nın başkenti Amsterdam'da gösterildi. Görüntüyle birlikte malzeme olarak beton ve metali kullanan sanatçının siyah-beyaz 7 dakikalık filminin kameramanlığını Edo Jansen yaptı. Filmde, ekrandan birbiri ardına geçen 30'ar saniyelik televizyon programından çekilmiş hızlı flu, haber görüntüleri 7 dakika boyunca birbiri ardına sıralanır. Önceden taşınabilir kamera ile kaydedilmiş sahneleri

yeni soyut sahnelere çevirir. 60'lı yıllarda günlük hayata giren televizyon programlarının akışı ve anlaşılır bir algılamaya olduğuna inanan görüntülerin aslında anlaşılmazlığı üzerine bir denemedir. Hareketli görüntülerin akışkanlığının üzerine bir de günlük akışkanlık eklendiğinde ortaya çıkan sonuç fludur, anlaşılmazdır. Televizyon görüntülerinden oluşturulmuş bir kolajdır.

**Resim 20: Wolf Vostell, 'TV-Begrabins' – 'TV-Cenazesi' (1963), Video performans**



**Kaynak:** <http://othes.univie.ac.at>

Sanatçının New York'ta gerçekleştirdiği "TV-Begrabins / TV Cenazesi" adlı video performansında dikenli tellerle sarılmış, çerçevenilmiş bir monitör-dergi ve resim mekanından alınarak dışarı çıkarılır ve toprağa gömülür. Performansa eklenen görüntü boyutu ve eylem bir defada gerçekleştirilir. Birbirinden bağımsızmış gibi görünen beş adet nesne (tel, çerçeve, monitör, dergi ve resim) aslında günlük hayatta hiç yabancı

değildir. Mülkiyet duygusundan bilgiye her şey monitör ile birlikte toprağa gömülür” (Bozkurt, 2005:180-181). Motorlu araçları parçalayarak “Die Winde -1981”, “Icarus – 1988”, “Don Quichote – 1990’lar / Don Kişot – Matbaa ve Motosiklet Montaj” gibi birçok çalışma yapmıştır. Sanatçı, 1998 yılının Nisan ayında Almanya’nın Berlin şehrinde hayatını kaybetmiştir.

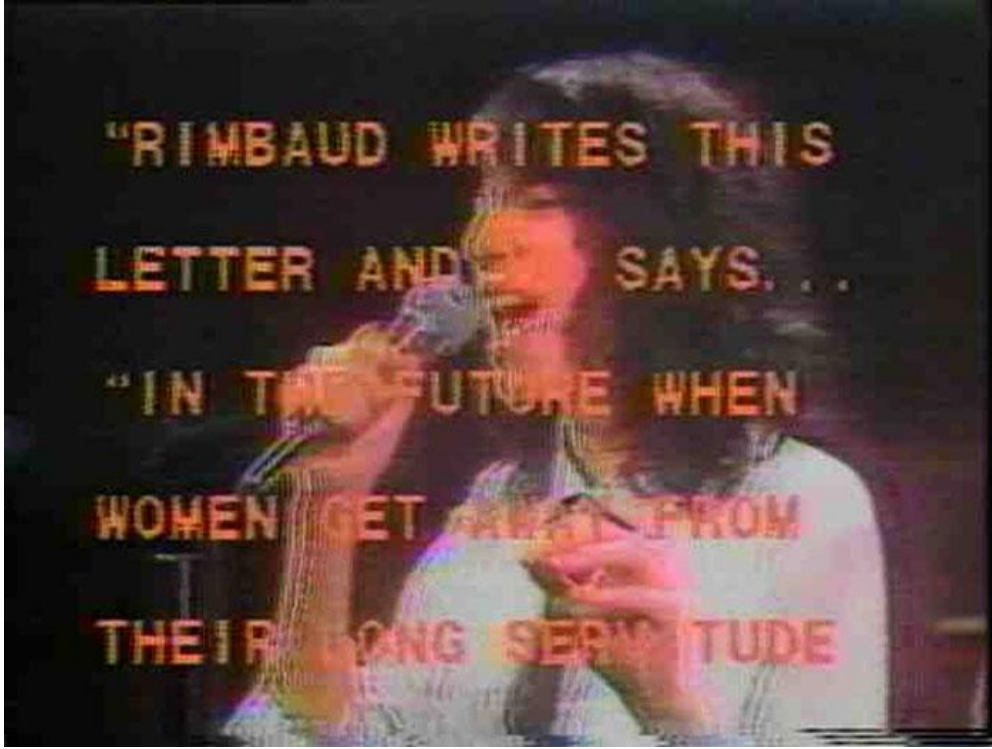
### **2.2.4.3. Dan Graham**

31 Mart 1942’de ABD – Urbana, Illions’ da doğan sanatçı Performans, Enstalasyon, Film, Video, Heykel, Mimari anlamında kavramsal sanat niteliğinde işler üreten sanatçı aynı zamanda, bir sanat eleştirmeni ve teorisyenidir. “Video sanatının önde gelen isimlerinden Dan Graham, video kayıtları ve enstalasyonları arasında çelişkiyi belirten çoğu video sanatçısının ikilemini ortaya koymaktadır. Benjamin Buchloh, Nauman ve Acconci’ninkilerin tersine Graham’ın, teknik bir bakış açısıyla, ta en başta tüm video uygulamalarında, televizyondaki baskın tüketim kültürü söyleminin kökenlerini ve bütüncül içeriğini yansıttığı işaret etmektedir. Graham bunu en iyi şekilde, kablolu bir ağ yoluyla izleyici topluluğuna bağlanan iki kişi arasındaki değişimin dinamik ve mekaniklerini inceleyen ve kaydeden tipik deneylerinden biri olan Project for Local Cable TV (1991)’de sergilemiştir.

Bu tür çalışmaların en karmaşık ve ileri düzeylisi, Graham tarafından Dara Birnbaum’la birlikte 1978’de gerçekleştirilmiştir. Local Television News Program Analysis for Public Access Television, kitlesele yayın televizyonuna geçişin, yalnızca zamana uygun organizasyona bağlı bir durum olacağı ve televizyon cihazı en güçlü yönlendirici ve kontrol edici sosyal olmaktan çıkarak, kişisel tercihe dayalı, karşılıklı değış-tokuşa ve öğrenmeye dönüşebilirlik inancına dayanmaktaydı.

Nitekim 1980’lerde Graham stratejisini değıştirdi ve ilk ürettiğı video kayıtlara geri döndü. Rocky My Religion (1983) çalışmasında olduğı gibi; başlangıçta, tüketim kültürü olgusuna, geleneksel uygulama ve aktarımlardan köklü bir biçimde ayrılan yüksek kültürün bakış açısıyla yaklaştı” (Şahiner, 2008:82-83). Halen, 69 yaşında olan sanatçı sanat eleştirmenliği yapmakta ve sanat teorileri üzerine çalışmalarda bulunmaktadır. Ayrıca mimari yapılar ve büyük cam bloklar kullanarak dış mekânlarda oluşturduğu dev enstalasyonları da çalışmaları arasında önemli bir yer tutar.

**Resim 21: Dan Graham, ‘Rocky My Religion’ (1983), Performans videosu**



**Kaynak:** <http://www.vvork.com>

#### **2.2.4.4. Bruce Nauman**

Bruce Nauman, 6 Aralık 1941’de ABD, Fort Wayne, Indiana’da doğdu. ABD’li çağdaş sanatçı, heykel, fotoğraf, video, çizim ve performans alanında çalışmalar yapmıştır. “Bruce Nauman kendi işlerini üretmeye 1960’ların ortalarında başlamış, heykel, film, hologram, interaktif çevreler, neon duvar rölyefleri, fotoğraflar, baskılar, video teypler ve performansın dahil olduğu pek çok eser üretmiştir. Asıl sanat anlayışı kavramsal olmakla beraber estetiğe de oldukça önem vermiştir. Nauman ironi ve kelime oyunlarını kullanarak varoluş ve yabancılaşma hakkında konuları su yüzüne çıkarmakta ve giderek izleyicinin katılımı ve kaygısını tetiklemektedir. Nauman, 1966 yılında ilk tek başına hazırladığı sergisini Los Angeles’da “The Nicholas Wilder” galerisinde halka sunmuştur. Bu sergisinin ardından 1980’lerin başına kadar çeşitli galerilerde kendi sanatını sergilemiş, kariyerinin ortalarına kadar piyasa eksperlerinin ilgisinden uzakta kalmıştır. Bruce Nauman, ilk video kasetini 1968 yılında üretmiş ve bu dönemde meydana gelen filmden videoya geçişi şu şekilde yorumlamıştır; “Yapmak istediğim bir şey çıkana kadar bir fikir üzerinde çalıştığım filmlerde, bir ya da iki günlüğüne ekipman

kiraladım. Böylece ne yapmak istediğim ile ilgili spesifik bir fikre daha kolay sahip oldum. Video kasetler ile, stüdyoda 1 yıla yakın ekipmanım oldu; test kasetleri kaydedip denemeler yaptım, kendimi monitörde izleyebildim ya da başka birinden yardım istedim. Çoğu zaman bütün performansı sergileyebildim ve saatlerce kaydedip sonra değiştirebildim. Edit yapacağımı sanmıyorum fakat beğenmediğim bütün kısımları geri aldım”(http://videoartarchive.tumblr.com/). Nauman’ın stüdyosunda çektiği ve bazen, spontan gelişen durumlar ve elde ettiği jestlerden seçtiği görüntüleri sergilerinde kullanmaktaydı. 1968’ler de “Bruce Nauman’ın 60 dakikalık siyah-beyaz video filmi “Duvar-Zemin Pozisyonları” gösterildi. Bu filmde tek bir figür, zemin ve duvar arasında sürekli hareket etmektedir. Nauman’ın daha sonraki çalışmalarının öncüsü denilebilecek bu görüntüleri, sanatçının 16 mm siyah beyaz film üzerine kaydettiği (ki bunlar doğrudan film üzerinde sunularak forografik görüntülere dönüşür) “Stüdyo Yürüyüşüm adlı performansı yukarıda verdiğimiz örneğin başka bir çeşitlemesi olarak sergilendi”(Bozkurt, 2005:186). Bruce Nauman, “...basit ama önemli bir farkındalığa sahipti, eğer bir artistseniz ve stüdyodaysanız, yaptığınız her hareket sanat olarak nitelendirilebilirdi. Bu noktada sanat, bir aktiviteden fazla ve bir üründen daha az bir olgudur. (www.pbs.org) sitesinde Bruce Nauman’ın sanat anlayışı için şunlar yazılmıştır; “Nauman, karakteristik bir stilin gelişiminden çok, bir süreç yada bir etkinliğin sanat eserine dönüşmesine konsantre olmaktadır. Onun araştırmalarının çeşitli çıktıları, insan hayatının yaşama ölüm arasındaki yayını, dönüşümlü olarak siyasi, sıradan, ruhsal ve kaba metodlarla nasıl incelediğini göstermektedir. Erken dönemde yaptığı bir neon işindeki yazıda, ‘Gerçek bir sanatçı, hayatın mistik gerçeklerini gözler önüne sererek dünyaya yardımcı olur.’ demiştir”(http://videoartarchive.tumblr.com/).

“Amerika Birleşik Devletleri’nde “6. Amerikan Heykel Sergisi” ve Bruce Nauman’ın video enstalasyon yapımları Los Angeles’da gerçekleşti. Bruce Nauman, bu yıldan itibaren video alanında çalışmalarını kesintisiz sürdürdü. Ancak sanatçının bu yıllar içinde ürettiği çalışmalar ilk dönemlerinde ağırlıklı olarak enstalasyonlar, renkli fotoğraflar ve optik düzenlemelerden oluşuyordu. Özellikle, renkli fotoğraflar Nauman’ın video çalışmalarının eskizleri niteliğindedir. 1966’dan 1970’e kadar ürettiği “Eleven Color Photographs” günlük nesnelere insan bedenine uzanan onbir farklı görüntüden oluşur. Yine aynı tarihli filminde “Art Make Up NO. 1 White” kendi bedenini boyayan, heykelleşen bir erkek bedenini gösterir. Işıklı enstalasyonları



sanatçının daha sonraki dönemlerde sıkça göreceğimiz kendi eksenini etrafında dönen mistik başların habercisidirler. Bruce Nauman, 90'lı yıllarda İstanbul Bienallerine de davet edildi" (Bozkurt, 2005:184-185).

**Resim 22: Bruce Nauman, 'Wall-Floor Positions' – 'Duvar-Zemin Pozisyonları' (1968), Video film (performans videosu)**



**Kaynak:** <http://www.marthagarzon.com>

#### **2.2.4.5. Vito Acconci**

24 Ocak 1940 yılında A.B.D., New York, Bronx'da doğan Acconci; Fotoğraf, Film, Video, Enstalasyon, Performans ve Tasarım, Peyzaj Mimarlığı alanında çalışmalar yapmıştır. New York'ta bulunan "Castelli Galery" video sanatıyla uğraşan birçok sanatçının işlerinin sergilendiği ve tanındığı bir merkez konumundaydı. Vito Acconci'de bu galeri ile çalışan sanatçılar arasında yer alır. Vito Acconci'nin "Kaotik Kızıl Kayıtları" isimli çalışması video sanatının erken dönem etkinlikleri arasında bulunmaktadır. "Başlangıçtan bu yana, video sanatçıların çalışmalarlarıyla ilgili iki farklı çıkış yolu/kaynak gözlemlenebilir. İlkinde video kamerası basit bir cihaz gibi kullanılır, diğerinde ise elektronik sistemlerin özellikleri üzerine deneysel bir araştırma niteliği ön plana çıkar. Bunun ilk örneklerine ise; başta Vito Acconci, Gilbert ve George, Gina Pane

ve Body Art'ın diğer önemli temsilcilerinin; belgesellerini, sınırlandırılmış metinlerini ve fotoğraflarını daha ileri bir noktaya taşımak amacıyla çektikleri hareketli kayıtlarda rastlıyoruz”(Şahiner, 2008:67). Acconci, 1968 ve 1969 yıllarından itibaren kendi vücudunu bir araç ve sanat yapıtı gibi kullanarak performanslar düzenlemiştir. Hazırladığı her eylemin, her "parça"nın özelliği, çoğunlukla acı veren bir uygulama (Trademarks, 1970; Rubbings, 1970) aynı zamanda da uzamsal ve toplumsal çevreyle ve öbür insanlarla kurulan ilişkilerin değiştirilmesine yönelik eleştirel bir içeriktir. Aynı doğrultuda giderek, ama bu kez gövdesel sanatın sınırlarını aşarak video düzenlemeleri ve çevreler gerçekleştirdi ve bu tür çalışmalarında, seyircinin yapıtın oluşmasına katılmasını sağladı. Ayrıca kent alanına katkıda bulunacak düzenlemelerle de ilgilenmektedir. Vito Acconci'nin en şaşırtıcı performansını Sonnabend Galerisi'nde 1972 yılında gerçekleştirdiği ve video kayıtlarının da alındığı “Seedbed” (Tohum Yatağı) isimli performanstır. Boş bir galeri mekanının, tahta döşemelerin altına çıplak bir şekilde girip, galeriye gelen izleyicinin ayak seslerine eşlik ederek mastürbasyon yaptığı performans olarak gösterilebilir.

**Resim 23: Vito Acconci, ‘Seedbed’ – ‘Tohum Yatağı’ (1972), Performans videosu**



**Kaynak:** <http://www.eatmedaily.com>

## 2.2.5. Güncel Sanatta Video Sanatçılarından Örnekler

### 2.2.5.1. Bill Viola

25 Ocak 1951 yılında ABD, New York, Queens’de doğan Bill Viola, çağdaş video sanatçısıdır. Özellikle ses ve görüntü teknolojilerini kullanarak, Elektronik Sanat ve Yeni Medya Sanatı’yla da ilgilenen sanatçı; “1970’lerin başından beri, video kayıtlarını ve video enstalasyonlarını eş zamanlı olarak üretmektedir. Viola, geleneksel film ve televizyonun alışılmış öykülemeci ve sözel yapısından bağımsız olarak; sanatçının kendi anlayışı, imgelemi, bilinci, hayalleri ve hatıralarına dayanan bir dünyanın ifadesel yapısıyla; sesleri ve imajları yeniden düzenlemek ve sorgulamak için, bunların birlikte yer aldıkları görsel-işitsel kompozisyonlar yaratmayı amaçlamaktadır. Sanatçının başlıca amacı; görsel şiirler olarak düşündüğü çalışmalarını, herkesin oturma odasına taşımaktır. Bill Viola’nın bu ruhu barındıran ilk çalışmaları arasında; Wild Horses (1972), Information ve Cycles (her ikisi de 1973) sayılabilir.

Daha 1972’de, Viola, izleyicinin algılayabileceği bir zaman dilimine göre düzenlenmiş; bir kamera, iki monitör ve iki kayıt cihazının yer aldığı bir kapalı devre enstalasyon ve 20 dakikalık bir video film olan Instant Replay’i üretmiş. Vapour (1975) ve He Weps for You (1976) gibi diğer çalışmalarında ise; Sufilik felsefesinden alınmış bir temaya dayanan görsel yayınlarda (visual essays); suyun doğal elementleri ile teknolojinin benzer düzenlemelerini birleştirir.

Viola, stereo sesli 56 dakikalık renkli video filmi Hatsu Yume (İlk Rüya) (1981)’da, kent ve kır yaşamını karşılaştırarak, ileri teknoloji ürünü bir Japon seyahatnamesi sunar. Kurguda, Viola’nın sürekli işlediği; ateş ve su, karanlık ve aydınlık, yaşam ve ölüm temalarının zıtlıkları ve özsel birlikteliklerine ilişkin kısmen örtük, sembolik göndermeler yer almaktadır. Sanatçının gözlemiyle; Video ışığı, su gibi yönlendirmektedir- Su, video ekranında akışkanlaşır. Bana göre balık için su ne ise, ışık da insanlar için odur. Kara balıkların ölümüdür, karanlık ise insanların...

Viola’nın izlenimci enstalasyonları; room for St. Joseph of the Cross (1983) ve The Theatre of Memory (1985)’den her ikisi de, insanın hayal gücüne yönelerek, onu fiziki rahatsızlıklarının ve sınırlılıklarının üstesinden gelmesini sağlar”(Şahiner, 2008:83-84-85). Bill Viola’nın Video-filmi Emergence (Var oluş) isimli 14.26 dakikalık kısa filmi

ile Mark Kidel film yarışmasında ödül almıştır. Kavramsal sanatın önemli video uygulamaları arasında sayılabilecek bu eserin hikayesini Bill Viola şöyle anlatmaktadır:

**Resim 24: Bill Viola, ‘Emergence’ – ‘Var Oluş’ (2002), Video film**



**Kaynak:** <http://artindianow.in/art/>

İki kadın, avludaki mermer bir su sarnıcının iki yanında oturmaktadır. Zaman zaman birbirlerinin varlığından haberdar, sabırlı bir sessizlik içinde beklemektedirler. Zaman geçici bir süre durmakta, onların amaçlarının ve hareketlerinin ne olacağı bilinmemektedir. Onların bu bekleyişleri ani bir uyarıcıyla kesilir. Genç olanın bakışları bir anda sarnıca takılır. Kuşku içinde, önce bir adamın başının ortaya çıkışını, sonra vücudunun yükselişini ve daha sonra da adamın vücudundan dökülerek zemine akmakta olan suları izler. Şelaleden akarcasına dökülen sular yaşlı kadının ilgisini çeker ve bakar bakmaz mucizevi bir olaya tanıklık ettiğini anlar. Bu bitkin görümlü ve olağanüstü pırıltılı adam karşısında ayağa kalkar. Genç kadın adamı kollarıyla kavrayarak kaldırır ve ona kayıp sevgilisine kavuşmuşçasına sarılır. Adam tamamen ayağa kalktığında ve boyu kızınkine eriştiğinde sendeleyerek düşer. Bu kez yaşlı kadın kollarıyla yakalar onu

genç olanın yardımıyla. Nazikçe onu yere yatırmaya çabalarlar. Cansız ve yüzükoyun vücudu bir örtüyle örterler. Genç kadın onun körpe ve cansız vücudunu bağrına basarken, yaşlı olan da onun başında diz çöker-duygularına yenik-gözlerinden yaşlar damlar. Bir sanat işi olarak Emergence (Var oluş), adım adım tanımlanamaz. Video örnekleri bir tablodur çünkü çerçevelidir, bir duvara asılmıştır, sessiz, öyküsel bir ağır çekimdir. Bir gösteri uygulaması olarak öteki dünyanın bir yansıması gibi varsayılabilir. Örneğin; adamın şelaleden akarcasına sular içinde ortaya çıkışı doğum, vücudunun cansız biçimde yere serilmesi ise ölüm olarak değerlendirilebilir. İzleyicinin katılımı daha çok kenarda durup olup biten mucizevi olayı izlemek şeklinde gerçekleşmektedir ki bu sanat işini büyüleyici kılmaktadır. 12 dakikalık video boyunca, gözlemcinin deneyimi aynı gerçek yaşamda olduğu gibidir; kadın iyilik bekler. Duyusal girdilerin kasten ağırlaştırılarak sunulması; izleyicinin kendi algılama sürecinde, her bir karakterin ve bu karakterlerin her bir hareketinin-nüansın daha iyi farkına varılmasını sağlamaktadır.

#### **2.2.5.2. Tony Oursler**

1957 yılında ABD, New York'ta doğan sanatçı, Video Sanatı, Enstalasyon Sanat ve Performans Sanatı alanında çalışmalar gerçekleştirmektedir. “Tony Oursler’in erken dönem videolarıyla son on yıllık süreç içinde heykel, yerleştirme, üç boyutlu düzenleme teknikleri arasında şekillenen araştırmaları multi-media sanatı” içinde önemli bir duruşa sahiptir. Kunstverein Hannover, “Videotypes, Dummies, Drawings, Photographs, Viruses, Light, Heads, Eyes and cd-rom” başlığı altında sanatçının değişik karakterli olmakla beraber ağırlığın video heykellerinde olduğu geniş boyutlu bir sergisini izleyiciye sunuyor.

Sanatçının birkaç ülkede sergilenen bu gezici sergisi, tiyatro, film, yazın disiplinlerinden beslenen, gürültülü, komik, kimi kez de irkiltici söylemi hakkında oldukça yetkin, açıklayıcı bilgiler veren bir karaktere sahip. Öğretici bir sergi değil, ama sanatçının nelere, hangi nedenlerden ötürü ilgi duyduğunu izleyicilere aktarabiliyor. Tony Oursler soyutlanmış soyutlanmış, deforme edilmiş insan yüzlerini küçük video projektörlerine kayıt ettikten sonra bu görüntüleri kukla veya büyük boyutlu bez bebeklerin üzerine yansıtıyor. Bildiğimiz, en basitinden bez bebeklerinin yüzlerine yansıyan, fısıldayan, bağırان, kimi kez tatlı tatlı hikayeler alan bu görüntüler, sanatçının

video heykellerinin en etkileyici özelliğini oluşturuyorlar”(Sönmez, 2006:92-93). Tony oursler’in türkiye’de katıldığı sergilere örnek verecek olursak; 4. İstanbul Bienali “orient-ation” (1995), 6. İstanbul Bienali “Tutku ve Dalga” (1999), İstanbul Modern “Kayıp Cennet” (25.03-24. 07 2011), Akbank Sanat 2010-2011 Sergi Sezonu “İstanbul’un Ritmi” (18.09-30.10 2010) gibi sanat etkinliklerini sayabiliriz. 6. İstanbul Bienali’nde Oursler “Kırılma/Refraction” adlı video enstalasyonunda da olduğu gibi, “Judith Bampus’un “video kuklacısı” olarak tanımladığı ...Oursler’in tüm çalışmaları mekanla karşıtlık ilişkisi içindedir. “Kırılma/Refraction” (1999) adlı video enstalasyonda kullanılan bez kuklalar, insan yüzleri ve büyük beyaz küreler üstüne yansıttığı dev gözler video-heykel-mekan karşılaşmasıdır.

**Resim 25: Tony Oursler, ‘Crash’ (1994), Video enstalasyon**



**Kaynak:** <http://www.tonyoursler.com>

“Kırılma”, tavandan sarkıtılmış her biri 45 cm çapında fiberglas küreler üzerine yansıtılan video projeksiyonlardan oluşur. Küreler üzerine iki taraflı yansıyan görüntüler ise video kamera ile yakın plan çekilmiş insan gözleridir. Gerçeküstü ortam,

göz kürelerin suya yansımalarıyla birlikte etkili biçimlere dönüşür. Mekanın (yere batan sarnıcı) mistik atmosferi ile birlikte Oursler'in küre gözleri, binlerce yıldır tartışılan varlık felsefesinin temelini oluşturan "karşıtlıkların uyumu"nda olduğu gibi, izleyiciyi, gergin; ancak düşünsel yolculuğa taşır. Mekan ve mizah Oursler'in video enstalasyonlarında vazgeçilmez birer temel öğeye dönüşür. Burada ulaşabildiğimiz sonuç şu olsa gerek: Mekan nerede ve nasıl olursa olsun Oursler kesin bir aykırılık ile uyumu bir arada taşıyabilir. Sanırım buda görüntülerin insana dair olmasından kaynaklanıyor. Sadece görüntülerin insana dair olmasıyla kalmıyor; deformasyon ile birlikte bir bakıma üç boyutlu karikatüre dönüşüyor. Karikatürün, çelişki kara mizah düzleminde ortaya konmasında en önemli araçlardan biri olduğunu da unutmamak gerek.

**Resim 26: Tony Oursler, 'Autochthonous' – 'Yerli' (1994), Video enstalasyon**



**Kaynak:** <http://www.tonyoursler.com>

Sanatçının hedefi öncekinden pek farklı değildir. Çünkü, Oursler'in işinin temelinde yanılısma ve arzuya ilişkin heyecanlar yatmakta. Burnumuzun ucuna tuttuğu arzunun nesnelere değil, fakat iştahımızı saplantılı bir biçimde ve aşırıya vardırıarak doyurmanın

sonuçlarıdır; öfke, korku, dehşet, suçluluk, acı, görünürde akılcı olan bir denetimin tamamen yok oluşu, var olmayışı hatta cinnet. Onun bizim için kurduğu sahneye egemen olan koşullar bunlardır. Kişileri koca kafalı, kaba saba bez bebeklerdir; bunlar raflara tünler, sersem sersem yerlerde sürünür, kazıklara oturtulur ve havada sallanır. Yanlarına yerleştirdiği küçük video projektörlerden bu bebeklerin yüzlerine hareketli yüz filmleri yansıtılır. (...) Oursler oyuncaklarını üzerine yuvarlak bir delik oyulmuş siyah kumaştan bir perdenin gerisine oturtur. Sonra video kaset bütün belirgin yüz hatlarını gizleyecek biçimde maskelenir ve söz konusu melodramı canlandırmak üzere yüzlere yansıtılmadan önce kugulanır”(Bozkurt, 2005:105-106).

### 2.2.5.3. Gary Hill

Gary Hill, 1951’ yılında; ABD-California Santa Monica’da doğdu. “Kariyerine heykeltıraş olarak başlayan Gary Hill, 1970’lerin başlarında Video Sanatı’na yönelmiştir. Sanatçı hem video kayıtlar hem de video enstalasyonlar üretmiş ancak bu iki anlatım biçimini kesin olarak birbirinden ayırmıştır. Sanatçının, örtük olarak insan beyninin ve sinir sisteminin işleyişini sembolize eden elektronik aygıtlara olan aşinalığı; onun sadece teknik değil, zihinsel süreçlerin de dönüştürümünü içeren çalışmaları üretmesini sağlamıştır.

**Resim 27: Gary Hill, ‘Between Cinema and a Hard Place’ (1991), Video Ens.**



**Kaynak:** <http://www.packed.be>



Gary Hill'in asıl konusu; *Primarily Speaking* (1981-83)'de örneklemediği söylem ve imaj arasındaki ilişkidir. Diğer taraftan ise, sanatçı, 'sistemlerin performansları' olarak adlandırdığı *In Situ* (1986) ve *Media Rite* (1987) adlı çalışmalarını üretmiştir. Bunlardan ilkinde, imajların fotokopileri, birbiri ardı sıra yukarıdan aşağıya doğru inerken, oturmakta olan izleyici monitörlerdeki video kaydı izlemektedir. Sonrakinde ise, araştırmaktan bulmaya dek uzanan yaratıcı bir sürecin, metaforik olarak izleyiciye sunduğu arkeolojik kazıların görüntüleri yer almaktadır.

Gary Hill'in *Between Cinema and a Hard Place* (1991) adlı video enstalasyonu, 1991 yılında Nagoya Artec'te uluslararası bir yarışmada ödül kazanmıştır. Bu çalışma; tıpkı bir arsanın parsellenmesi gibi görünen, kırık dökük bir duvar gibi yerleştirilmiş farklı ölçüde 23 monitörden oluşmaktadır. Üç farklı kaynaktan elde edilen görüntü ve sesler, bilgisayar kumanda aletiyle, 32 farklı şekilde düzenleniyordu. Görüntüler konuşma metninin çevresinde geçiyordu.”(Şahiner, 2008:90). 5 adet Sanyo (Model VM4509) 9 inçlik siyah - beyaz monitör, 6 adet Panasonic (Model WV-5200) 5 inçlik monitör, 12 adet Panasonic (Model CT1383Y) 13 inçlik, toplam 23 adet kasalarının çıkartıldığı katot-ışın tüpünden oluşan video enstalasyon, Tate Modern tarafından 1995 yılında satın alınmış ve sergilenmiştir.

#### **2.2.5.4. Judith Barry**

1954 yılında Amerika'da doğan sanatçı; performans, enstalasyon, film/video, heykel, fotoğraf ve yeni medya alanında çalışmalar yapmaktadır. Ayrı zamanda eleştirmen ve yazar olan sanatçı; ilk olarak mimarlık eğitimi almıştır. Venedik Bienali (2001), Kahire Bienali (Sanat/Mimarlık (2000), Sao Paulo Bienali (1994), Nagoya Bienali (1993), Carnegie Uluslar arası Bienali (1992) ve Whitney Bienali (1987) gibi birçok uluslararası bienallere katılmış ve ayrıca 2000 yılında Kahire Bienali (Sanat/ Mimarlık)'nde Sanat Mimarlık Kiesler Ödülü kazandı. Sanatçının çalışmalarına örnek verecek olursak: 'Birinci ve Üçüncü' (1987) isimli video çalışmasında; "İlk dikkatimizi çeken şey belli belirsiz bir kadın yüzü – sanki ruh gibi. Görüntünün yansıtıldığı yer, bina içinde katları birbirine bağlayan merdiven aralığındaki duvarlardan biri. Sadece görüntüyle ilgilendiğimizde aslında bir numarasının olmadığını söyleyebiliriz. Buna benzer görüntüleri kamerayı eline alan herkes çekebilir. Onu ilginç –hatta tedirgin edici- kılan şeyse, öncelikle yansıtıldığı ortamdır. Bir kere, merdiven aralıkları genellikle loş

ortamlar olduğu için, oradan yalnız geçen insan zaten şöyle bir irkilir. Hal böyleyken, üstüne üstlük boşlukta yüzen beklenmedik yüzle karşılaşmak hiç de hoş bir durum olmasa gerek. Barry, bu görüntünün yol açacağı psikolojiyi biliyordu kuşkusuz; ancak onun asıl amacı toplumsal ve siyasal içerikli bir eleştiriydi.

**Resim 28: Judith Barry, 'Imagination, Dead Imagine' (1991), Video Enstalasyon**



**Kaynak:** <http://lesley.edu>

Sanatçı bu video yansıtmasını New York'taki Whitney Müzesi'nde açılan bir sergi için gerçekleştirmiştir. Whitney Müzesi'nin özel bir kuruluş olması, Barry'nin çoktandır eğilmeyi düşündüğü dışlanmışlık sorununa parmak basmasına vesile olmuştur. Gerçekten de, resmi olmayan bu kuruluşta Amerikan resmi tarihi dışında kalan insanlarla ilgili bir iş gerçekleştirmek ilginç bir çakişmadır. Barry, genellikle yaptığı gibi, bu işini gerçekleştirmeden önce belli kişilerle birebir görüşerek bilgi toplamış ve kendini onlardan birinin yerine koymuştur. Zaten, görüntüyü galeri mekanına değil de galerinin dışında kalan bir geçide yansıtması, sanatçının anlatmak istediği dışlanmışlık duygusuna hizmet etmektedir"(Yılmaz, 2006:335-336). Kadın hakları konusunda ayrı bir duyarlılığa sahip olan Barry'nin Feminist Sanat'a yakınlığı olan sanatçının çalışmalarına bir örnek daha verecek olursak. Judith Barry'nin 1991 yılında gerçekleştirdiği; boyutları değişken beş kanal video projeksiyon, ses, ayna ve ahşaptan

oluşan “İmagination, Dead İmagine” isimli video çalışmasını örnek olarak gösterebiliriz.

### **2.2.6. Türkiye’de Video Sanatı ve Sanatçılarından Örnekler**

Türkiye’de Video Sanatı’na baktığımızda; videonun bir sanat nesnesi olarak kullanımının Türkiye’deki sanat ortamına giriş süreci biraz daha zaman almıştır. 1960’larda bu medyumun bir sanat nesnesi olarak, ilk kullanıldığı yerlerde bulunan Türk sanatçılar da videoyu çalışmalarında kullanmışlardır. Video sanatının “1960’larda ortaya çıkış dönemlerinde değişmeyen bir gerçeklik olarak, video teknolojisi alanında ilk yenilikler ABD ve Japonya’da piyasaya sunulmuş, böylece özellikle bu coğrafyalardaki sanatçılar Avrupa’daki meslektaşlarından bir adım önde olmuşlardır. Bu bağlamda Türkiye’de video sanatının olanakları 1980’lerin sonlarına doğru görülmeye başlanmış, ama 1970’lerin başından beri yurt dışında videonun sanatsal kullanımını gören bazı sanatçılar ilk denemelerini gerçekleştirmeye başlamışlardır.

İlk olarak videonun deneysel çalışmalarda yer alması konusunda 1970’lerden itibaren Nil Yalter ismi görülmektedir, ama 1990’larda özellikle video sanatı Türkiye’de uygulama alanını genişletmiştir. Nil Yalter’in ‘La femme sans tete ou La danse du ventre’ (1974) çalışmasıyla, ilk olarak Türkiyeli bir sanatçının yaptığı video olarak tespit edilmektedir.

1980’lerin sonunda Kutluğ Ataman’ın video sanatı bağlamında yaptığı çalışmaları takip eden süreçte, Türkiye’de video sanatının yaygınlaşması 1990’lardan sonradır. Sanatta disiplinlerarasılığın da artarak kullanılmasına koşut olarak video çalışmaları artmıştır. 1990 yılından itibaren Muammer Bozkurt televizyon ve monitör ile çalışmalarına başlamış, video-yerleştirmelerle videoyu, plastik bir malzeme olarak gösteren çalışmalarda bulunmuştur. Genco Gülan’da çok farklı ortamları kullanması ile beraber video ve video – heykel için örnek olabilecek çalışmalar gerçekleştirmiştir. Vahap Avşar ve Alper Ulaş video sanatı alanındaki sanatçılar olarak görülürken, bu isimlere çalışmaları 1990’ların ikinci yarısından itibaren Neriman Polat eklenmektedir.

Video sanatı bağlamında üretimler yapan Ömer Ali Kazma ve performans videoları ya da video performansları kullanan Şükran Aziz ve Şükran Moral yaklaşık olarak aynı tarihlerde üretimlerde bulunmuşlardır. 1990’ların ikinci yarısında videoyu kullanan diğer sanatçı Canan Şenol’dur. Video, fotoğraf ve yerleştirmelerden oluşan ortamlararı

çalışmalara imzalar atan Şenol'un işlerinde, sadece biçimsel alanların değil, kavramsal olarak da birçok alanın sorgulandığı görülmüştür. Yine aynı dönemlerde çalışmaları gözlemlenen Gülsün Karamustafa ve Esra Ersen'dir Hale Tenger özerlikle bu dönemlerden başlayarak video sanatını kullanan bir sanatçıdır. Ayrıca, Halil Altındere ve Müşerref Zeytinoğlu'da bu süreçte yer alan sanatçılar arasındadır”(http://artistdergisi-modern-actual.blogspot.com).

Videonun Türkiye'deki kullanımını sahte-belgesel'ler olduğu üzerinden yola çıkıp yazdığı 'Sahte-Belgesel (Pseudo-Documentary) Video Çalışmaları' isimli yazısında Nancy Atakan: 2004'te Türkiye'de yeni medyanın durumu hakkında bilgi edinebilmek amacıyla yedi yerel küratörle söyleşi yaptım. Bütün hepsi Türkiye'deki video çalışmalarının çoğunun belgesel ya da sahte-belgesel olduğu üzerine görüş birliği içindeydi. Bence bu tür bir çalışma “sanat olarak diyalog” niteliğinde değerlendirilebilecek bir alan çalışması, işbirliği ve etkileşim gerektiriyordu. Diyaloğa dayalı çalışmaları belgelemek için fotoğraf ve dijital baskı da kullanılan gereçler arasındaydı. Örneğin 2007'de Büyük Aile Şirketi proje kapsamında gerçekleştirdiğim Işıklar'da bir konfeksiyon fabrikasında eşimin satışını yaptığı Alman sanayi tipi dikiş makineleri kullanan kadınların portrelerini çekerken video yerine fotoğraftan yararlandım. Nazan Azeri'nin Beyoğlu'nda sokakta yaşayanları modacıların tasarladığı giysiler içinde gösteren 2002 tarihi Düş Roller ve Pınar Yolaçan'ın 2007 sergisinde Afrika kökenli Brezilyalı kadınları inek plasentasından yapılmış Portekiz sömürge kıyafetlerini anımsatan giysiler içinde gösteren fotoğrafları da örnek gösterilebilir. 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 nitelediğim çalışmalar belgeler gibi görülmekle 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 bir 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

profesyonel ekiplerden yararlanır. Bazıları sunumda birden fazla ekran 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 çalışmalarını sanat yapısına dönüştüren şey bu çeşitlilik, bu ‘başka bir şey’ olma durumudur (Atakan, 2008:162). Videonun Türkiye’deki sanat ortamlarında, bienallerde ve birçok sanatsal aktivitelerde kullanımı genişlemiş, bu anlamada çalışan sanatçılarımız ulusal ya da uluslararası boyutlarda yerlerini almışlardır.

### **2.2.6.1. Nil Yalter**

1938 Mısır – Kahire doğumlu olan Türk kökenli sanatçı, 1965 yılından beri Fransa – Paris’te yaşamaktadır. Fransa’daki kadın hareketinin, feminizminin yaşandığı ve en etkili olduğu dönemlerde orada bulunması ve bundan etkilenmiş olmasıyla eserlerinde feminist tavırda görmekteyiz. Ayrıca, video sanatının gelişiminin yaşandığı 1960’lardan sonrasına denk düşen dönemlerde Nil Yalter’in Paris’te yaşıyor olması, bu medyumu kullanan ve onunla işler üreten ilk Türk video sanatçısı olmasını sağlamıştır.

“Nil Yalter’in 1973’te Paris Modern Sanatlar Müzesi’nde açtığı ilk kişisel sergisinden itibaren (Dünyanın en önemli müzelerinden biri olan bu kurumda kişisel sergi açan ilk Türk sanatçısı Nil Yalter olmuştur.) geliştirdiği sanat anlayışı ve buna paralel olarak gelişen sanat serüveni “Video-Art” kavramı içinde değerlendirilmektedir. Bu görüş bana ait değil, Frank Popper başta olmak üzere birçok uzman tarafından yazılan kitaplarda yapıtları uzun uzun ele alınarak açıklanan Nil Yalter’in belirtilmesi gereken ilk özelliği, yurtdışında yaşayan sanatçılarımız arasında gerçekçi bir çaba göstererek ‘uluslar arası sanatçı’ kimliğine sahip ender kişilerden biri olmasıdır. Yalter’in göstermiş olduğu yetkinlik, onun Pompidou, Whitney, Ludwig müzelerinde açılan birçok sergide yer almasıyla daha da pekişmiştir” (Sönmez, 2006:157). Nil Yalter’in 1974’te gerçekleştirdiği, ‘Başsız Kadın ya da Göbek Dansı’ adlı çalışmasının, Türk video sanatının ilk örneği oluşu ve kadının durumunu ele aldığı bu çalışma ile Türk sanatında feminist yaklaşımların öncüsü olması açısından önemlidir. “Yalter bu işi gerçekleştirebilmek için yaklaşık bir saat boyunca bir yandan kalçasına ve göbeğine feminizm ve kadın cinselliğiyle ilgili sözler yazarken, bir yandan da yakın plan çekim

yapmıştı. Filmin sonuna doğru yazı sarmallaştıkça, sanatçı erotik bir oryantal dans yapar gibidir”(Atakan, 2008:163-164).

Nil Yalter’in kendi bedenini video karşısında kullanarak ürettiği bu ve başka performansları dışında; resim, heykel, enstalasyon gibi sanatsal medyumlarla da işler üretmiştir. “Nil Yalter çalışmalarının çıkış noktası kadının kimliği, beden, cinsellik, yalnızlık gibi evrensel temalar oluşturur. Sanatçı bu tavrını eleştirel bir çizgide sürdürür. 1998 yılında Tomur Atagök ile yaptığı bir söyleşide kendini şöyle tanımlar:

**Resim 29: Nil Yalter, ‘Başsız Kadın ya da Göbek Dansı’ (1974), Performans Vid.**



**Kaynak:** <http://www.radikal.com.tr>

Konu ve malzeme yetmiyor. Kimisi resim yapar, kimisi iletişim (communication) sanatı yapar. Bunu yapmak için de sanat olduğu kadar yayın araçlarını (medya) ve yüksek teknolojileri de kullanmak gerekiyor. Ancak belki anlatmak istenilen böyle ortaya çıkıyor. Sanatı bir öyküden bir başka öyküye geçiş ya da kendi öykülerimi devinim içinde bir süreç olarak görüyorum. Kendi öykümü, başkalarının öyküleriyle birlikte kullanarak kendi görüşlerimi ortaya koyuyorum. Sanatçı kadının yalnızlığını 1974’de “Kadınlar hapisanesi” nde mahpus kadın Mimi’nin bana anlattığı anılarla karşılaştırarak

anlatmıştım. Orada yöntem fotoğraf, desen ve video enstalasyondur; hepsi birbirini tamamlıyordu. N. Sönmez'e göre (1994) Nil Yalter, 1973 yılından beri gerçekleştirdiği etkinliklerle öncelikle yeni teknolojilerin dijital kodlama olanaklarını kullanarak 'eleştirel' bir söylemle kavramsal sanat çalışmaları yapıyor. 1959-71 yılları arasında önce lirik soyutlama ardından da Hard-edge-painting türünde tuval resmi yapan Yalter'in Paris'te uluslararası bir sanatçı olarak çalışmalarının en ilginç yanı, Yalter'in kendi geçmişini, bugününü zaman ve mekan olgusunun tüm paradigmalarıyla yorumlamayı denemesidir”(Bozkurt, 2005:134). Sanatçının video anlamında ürettiği işler arasında “La femme sans tete ou La danse du ventre - Başsız Kadın ya da Göbek Dansı (1974)”, “Les Rituels – Ritüeller (1980)”, “Rahime, Femme Kurde De Turquie (1979)” gibi çalışmaları örnek olarak gösterebiliriz.

#### **2.2.6.2. Kutluğ Ataman**

Kutluğ Ataman, 1961 İstanbul doğumlu. Galatasaray Lisesi'ni bitirdi. University of California Los Angeles'ta sinema öğrenimi gördü. Yönetmenlik ve yapımcılık yapan Ataman'ın filmleri La Fuga/Uçuş (1988), The Serpent's Tale/ Karanlık Sular (1993), Lola + Bilidikid (1998). Belgesel: Spikes and Heels (1994). (Bozkurt, 2005:349) “Ataman'ın eserleri esas olarak, insanların kendilerini ifade yoluyla kimliklerini nasıl yaratıp yeniden yazdıklarını, hakikat ile kurgu arasındaki çizgiyi flulaştırarak inceleyip, toplumdaki marjinal bireylerin yaşamlarını belgelemek üzerine yoğunlaşır. Filmleri, belgesel stiliyle ev videosu türünün içtenliğini birleştirmekle tarif edilmektedir.” (<http://tr.wikipedia.org>) “Ataman, sinema geçmişiyle kurgusal film, belgesel video hatta pornografiyi bir arada kullanarak melez işler gerçekleştirmektedir. Ataman, 87 yaşındaki diva ve ressam Semiha Berksoy'u yatak odasında el kamerasıyla 27 saatten fazla kaydetmişti. Filmin edit ettikten sonraki 'Semiha b. Unplugget' adlı bitmiş hali Semiha Berksoy'un Türkiye'nin modernizasyonu ile ilgili hatırladığı kişisel anılarını anlattığı sekiz saatlik bir monologdu”(Ataman, 2008:163). Sanatçının bu videosu; Uluslararası İstanbul Bienali (1997) ve Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde (1998) izlenmişti. Semiha B. Unplugged, İstanbul'dan sonra Lüksemburg (1998), Milan (1998), Montreal, Kanada (1998), Berlin (1998), Paris (2001), Zürih (2001), Stockholm (2001-2002) şehirlerinde uluslararası sergilerde görüldü. “Sanatçı Peruk Takan Kadınlar adlı video yerleştirmesinde yan yana yerleştirdiği dört ekranda bir fahişe, kanser hastası

bir kadın, yalnızca sesinin kaydedilmesine izin veren bir türbanlı öğrenci ve bir travestiyle yaptığı söyleşileri göstermişti.

**Resim 30: Kutluğ Ataman, ‘Peruk Takan Kadınlar’ (1999), Video enstalasyon**



**Kaynak:** <http://www.saatleriyaralamaenstitusu.com/site/artworks/work/52/>

Ataman, Küba adlı 2004 tarihli videosunun çekimleri için İstanbul dışında ‘Küba’ olarak bilinen gecekondu mahallesine girebilmek için epeyce uğraşmış, söyleşi yaptığı 40 kişi, bu videoyu Türkiye’de göstermeyeceğine söz vermesi koşuluyla kayıt yapmasına izin vermişti. (Atakan, 2008:163) Kutluğ Ataman’ın “Küba” isimli bu videosu; 2005 yılında, Carnegie International, Pittsburg, ABD’de de sergilenmiştir. Kutluğ Ataman’ın Türkiye’deki ilk retrospektifini oluşturan; 10.11.2010 - 06.03.2011 tarihleri arasında İstanbul Modern’de, Levent Çalıkoglu’nun küratörlüğünü yaptığı “İçimdeki Düşman” sergisinde Ataman’ın “Tanıklık” (2006), “Peruk Takan Kadınlar” (1999), “99 Ad” (2002), “Cennet” (2006), “Bu Bir Fasit Daire” (2002), “Veronica Read’in 4 Mevsimi” (2002), “Stefan’ın Odası” (2004), “Ruhuma Asla” (2001), “Dilenciler” (2010), “fff” (2007), “Türk Lokumu” (2007) isimli video çalışmaları yer almaktaydı. Sanatçının bu çalışmaları dışında; 8. İstanbul Sanat Bienali’nde de (2003) sergilenen “1+1=1” isimli video enstalasyonu da çalışmalarının arasında yer almaktadır. Kutluğ Ataman’ın da katıldığı, “İlki Rotterdam kentinde beş sergi yapımcısı tarafından düzenlenen Manifesta 1 Avrupa Çağdaş Sanat Bienali, her iki yılda bir başka bir kentte,



başka sergi yapımcıları tarafından düzenlenen “göçmen” bir kimliğe sahiptir. Şimdiye dek sadece Batı Avrupa’nın zengin şehirlerinde konaklayan ikinci Manifesta” (Sönmez, 2006:245) 28 Haziran – 11 Ekim 1998 tarihinde “Manifesta-2” Avrupa Çağdaş Sanat Bienali Lüksemburg’da gerçekleşmiştir. Sanatçının “Peruk Takan Kadınlar” (1999) isimli videosu Proje4L, İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 1 – 28 Mart 2002’de sergilendi. Bu video çalışması ilk olarak, Harald Szeemann’ın küratörlüğünü yaptığı Venedik Bienali’nde (1999) daha sonraları ise, Londra, Helsinki, Detroit, New York, Stockholm ve Kassel kentlerinde bulunan galeri, müze ya da düzenlenen sanat etkinliklerinde sergilenmiştir.

### **Resim 31: Kutluğ Ataman, ‘Küba’ (2004), Video Film**



**Kaynak:** <http://www.saatleriayarlamaenstitusu.com/site/artworks/work/10/>

### **2.2.6.3. Genco Gülan**

Genco Gülan kavramsal sanat ve yeni medya alanlarında çalışan bir sanatçı ve teorisyendir. Disiplinlerarası çalışmalarını topluca “fikir sanatı” olarak adlandırır. Boğaziçi Üniversitesi’nde Siyaset ve Sanat okumuş daha sonra New York’ta New School Üniversitesi’nde Medya alanında Yüksek Lisans yapmıştır. “Genco Gülan, Yeditepe Üniversitesi’nde bilgisayar tasarımı dersleri vermektedir.

Sanatçı Tele-rugby adlı videosunda kız yüzücü takımını su altında top yerine bir televizyonla futbol oynarken çekmiştir. Sanatçı bu çalışmasında medyayla olan aşk/nefret ilişkisini dile getirmek üzere, oyuncuların ekranı hem elde etmek, hem de ondan kurtulmak için giriştikleri güç mücadelesini göstermektedir. (Atakan, 2008:169) Su altında yapılmış bu performans, daha sonra filme dönüşmüş bir video film ve performans olan “Tele-rugby” (2003) adlı çalışmasını “sanatçı şöyle açıklıyor: “tele-rugby” su altında bir TV ekranı ile oynanan bir oyun ve bu oyunun videosunun ismi. Oyun kavramı benim için ‘interaktif sanat’ üzerine Tim Hailey ile beraber yaptığımız araştırmalar/ çalışmalar sırasında orta çıktı. Bu kavram etrafında robotları kullanarak bir dizi iş ürettim. “tele-rugby” adlı videoda robotların yerini sporcular/atletler aldı. Fakat yine de başrol eski model bir Grundig televizyonda... Yine bu iş benim deniz/su kullandığım bir dizi video ile paralellik taşıyor. Deniz ve suyun benim için çok farklı ve içsel anlamları var. “Mavi Filtre” (Blue Filter) adlı Mediaterra 2000’de Atina’da sergilenen işim bu kavramlara bir giriş niteliğinde idi. Yine de su altı videoları yeni dönem işler. Yine bu işlerde Türkiye’den Selda Asal ve Emre Koyuncuoğlu/ Orhan Cem Çetin videolarına referans verebilirim. Tüm çağrışımlara rağmen sualtı bende – batmış olma ya da dibe vurmanın- birinci el anlamlarını taşımaya devam ediyorlar. Antik Myndos şehrinde batık şehirde günlük giysilerle yürüyen adam tek başınadır ve ilerledikçe daha dibe iner”(Bozkurt, 2005:147).

Sanatçı, 2006 tarihli Tekrar Musa adlı videosunda batık kent Myndos üstündeki denizde yalnız ya da grup halinde yürüyenler, el ele tutuşan ya da öpüşen çiftler görünmektedir. Gülan’ın bazı videoları belli bir belgesellik içermekle birlikte, sanatçının amacı bu değildir. Onun videoları daha şiirsel, ironik, metaforik, ve performans benzeridir”(Atakan, 2008:169). Sanatçı ulusal ve uluslararası düzeyde birçok sergide yer almıştır. Paris, İstanbul ve New York gibi şehirlerde bulunan galeri ve müzelerde, Graz, Linz, Atina, Venetia, Frankfurt, Selanik gibi şehirlerde ise önemli sanat etkinlikleri, festivaller ya da bienallere katılmıştır. “Genco Gülan, video enstalasyonlarından, 1995 Mayıs ayında “Narthex Projesi: Bağlantılar, Dengeler, Geçişler” i İstanbul Ayasofya ve Arkeoloji Müzelerinde gerçekleştirdi. Yine aynı yılın Haziran ayında “Gecekondu” Genç Etkinlik-I’de, Tüyap’da “Orientalux” adlı video performansını (İsmet Doğan ile beraber) Yıldız Teknik Üniversitesi Merkez Kampüsü Yüksel Sabancı Sanat Merkezi’nde gerçekleştirdi.

Genco Gülan'ın videoyu kullanım biçimi, performanstan enstalasyona oradan multimedia ortamına uzanır. Sanatçının 1993 yılında gerçekleştirdiği “Portable Installations” sanatçının videoyu bir medyum olarak kullanma biçimini gösterir. Enstalasyon bir sandık ve iki adet monitörden oluşmaktadır. Farklı iki simge iki farklı gelenek bir arada ilginç bir kontrastlık oluşturur. Sandık, geçmişten günümüze gizlenmiş hayaller, özlemler mahremiyet, hayatın sabırla beklendiği belki de bir hazinenin saklandığı gizemli kutu. Sandığın üzerindeki renler ve simgeler bir dönemin, bölgenin kültürünü yansıtır. Monitörler iletişim 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) iç içe 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...” (Bozkurt, 2005:249-250). Yeditepe Üniversitesi'nde öğretim görevliliğini sürdürmekte olan sanatçı videonun dışında; resim, heykel, yazı ve yeni medya araçlarını da kullanarak işler üretmektedir.

**Resim 32: Genco Gülan, ‘Tele-rugby’ (2003), Video performans**



**Kaynak:** <http://www.sadibey.com>

#### 2.2.6.4. Muammer Bozkurt

1963 yılında Kayseri-Tomarza'da doğan sanatçı halen İstanbul'da yaşamaktadır. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Bölümü'nü bitirdikten sonra, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde "Çağdaş Resimde Mizah" konulu teziyle yüksek lisans öğrenimini tamamladı. Aynı fakültede "Resimde Eleştiri" konulu teziyle sanatta yeterlilik aldıktan sonra öğretim elemanı olarak göreve başlayarak; "Media Art" alanındaki çalışmalarına Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Fotoğraf ve Video Programı'nda öğretim elemanı olarak görevini sürdürmektedir. Enstalasyon ve Video-Performans gibi çağdaş sanat teknikleri doğrultusunda çalışmalar yapmaktadır. Muhammer Bozkurt, "1990 Kuşulu Düzenleme (video enstalasyon). 1993 Video-Enstalasyon-Performans, "Kimliksiz Görüntüler" ANKARA.. Video Performans, "Kuşlar İçin Bir Sergi Projesi" Esenboğa Havaalanı. Video performans "Tuvalin Ölümü" Ankara-Çankırı arasında bir köy mezarlığı. 1995 Video Enstalasyon, 'ta-bu-suz-luk'(Bozkurt, 2005:350).

Video sanatı konusunda bir referans olabilecek "Video Sanatı Enstalasyon/ Film / Performans" adlı kitabın yazarı olan Muammer Bozkurt, bu kitapta 20. yüzyıl medya ortamında "Video Sanatı"nın irdeliyor. Güncel sanat bağlamında videonun bir araç olarak üretime katkısını, görüntünün netliği üzerinden yorumluyor. Medya, kimlik, bellek, beden ve görüntü ilişkisini On dokuzuncu Yüzyıl ve Görüntü, Enstantane, Fotoğrafın Dili, Sinema, Deneysel Yaklaşımlar, Produktivistler, Foto Enstalasyon, Televizyon, Video, Kurgu, Video Enstalasyon, Video Performans, Performans Videosu, Film ve Gelişim Sürecinde Video Sanatı başlıkları altında ele almaktadır. "Kuşlar için Bir Sergi Projesi" adlı performans ve video film Nisan 1991'de M. Bozkurt tarafından gerçekleştirildi. Bozkurt'un 15 adet yağlıboya tekniğinde yapılmış tuvallerini Esenboğa havaalanı pistinin sonunda sergilendi. Performans aynı anda videoya kaydedilerek daha sonra video filme dönüştürüldü ve Ankara Resim Heykel Müzesi salonunda Haziran 1993'de gösterildi"(Bozkurt, 2005:236). Ankara Alman Kültür Merkezi'nde Muammer Bozkurt 'Kimliksiz Görüntüler' adlı video enstalasyon – performans gösterisini gerçekleştirdi (13-15 Aralık 1993). Sergi, 'Kutsal Mekan', 'Görsel Kirlilik', 'Önemli Adam', 'Kaos', 'Akılsız Başlar' ve 'Kültürel Birikinti' adlı birbiriyle ilişkili kendi içinde bağımsız 6 adet enstalasyondan oluştu. Her bir enstalasyonda görüntü süresi kesintisiz 120 dakika olarak hazırlandı. Üç gün süresince sadece saat 17:00-20:00

saatleri arasında gösterildi. Ayrıca sergi sırasında birde bu etkinlikle ilgili bildiri yayımlandı”(Bozkurt, 2005:241).

**Resim 33: Muammer Bozkurt, ‘Kuğulu Düzenleme’ (1990), Video Enstalasyon**



**Kaynak:** [http://firatarapoglu.blogspot.com/2010\\_05\\_01\\_archive.html](http://firatarapoglu.blogspot.com/2010_05_01_archive.html)

### **2.3. Enstalasyon Sanatı**

Enstalasyon ya da Yerleştirme’ nin bir mekanda gerek mekanın özelliklerini kullanarak gerekse kullanmadan yapılan kavramsal düzenlemeler olduğunu söyleyebiliriz. Enstalasyon; mimari, heykel, resim performans, fotoğraf, video ve dijital ortama kadar çoğu farklı sanatsal medyumları içinde barındırabilen ‘melez’ bir yapıya sahiptir. ‘görsel sanatlar’ da ki genel kullanımı, anlam ve algı düzleminde birbiriyle ve içinde bulundukları ‘mekan’ la ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir. Bu tanım genel anlamıyla, kimi zaman resim ve heykel türleri için de kullanılmasına karşın, daha yaygın kullanımı, çağdaş sanatta 1960 sonrasında etkinlik kazanan minimal sanat, kavramsal sanat ve Nesne Sanatı ile yakından ilişkilidir. Ayrıca, 20. yy’ın ikinci yarısındaki sanatların hemen hepsi (video sanatı, süreç sanatı, yoksul sanat, pop sanat ve hatta gösteri sanatı) özel mekanlara gereksinim duymuş ve yeni bir biçim olarak yerleştirme bu arayışlara da seçenek oluşturmuştur.

### 2.3.1. Sergileme Biçiminden Anlatım Diline Enstalasyonun Tarihsel Süreci

1960'ların Minimal ve Kavramsal sanatları, endüstriyel ve metinsel düzlemde gerçekleştirilebilecek biçimler üzerine temellenmiştir. Minimal Sanat'ta yapıtlar, mekan içindeki sistematik açılımlarıyla, sergilendikleri mekanda algı boyutunda ilişki kurmuşlar, bu nedenle de mekanların özel olarak düzenlenmesine gereksinim duyulmuştur. Saf Kavramsal Sanat ise, her ne kadar görselliği yok etmeyi amaçlasa da, 'dil'i kullanan uygulamalarında bile, yazılı/sözlü metinleri, belgeleri, fotoğrafları, dosyaları yine algıya yönelik bir biçimde bir arada sergilemek zorunluluğundaydı. Kavramsal Sanat'ın 1960'lar boyunca görsel algıyı, dolayısıyla sanat nesnesini öne çıkaran örnekleriyle, 1970'lerden günümüze kesintisiz süren Kavramsal Sanat Sonrası (Post Conceptual Art) uygulamalarında nesne (gerçek, simge ve yaşantısal anlamlarıyla) başlı başına bir anlatım dili olmuştur(E.S.A., 1997:1939). Enstalasyonun kullanımına ilişkin örneklere bir çok sanatsal yaklaşımlar içinde rastlamak mümkün. Kavramsal Sanat bağlamında ilk örneklerine rastladığımız yerleştirmeler arasında yer alan, Marchell Duchamp'ın R.Mutt imzalı porselen pisuardan oluşan yerleştirmesi 'Çeşme' sergileme sırasında ve sonrasında adından sıkça söz ettiren eleştirilere maruz kalan önemli bir çalışmadır.

Duchamp, bu yerleştirme hakkındaki bir söyleşisinde şunları söylemiştir:

'Marcel Duchamp - Richard Mutt Davası (1917)'

"Altı dolar ödeyen her sanatçının katılabileceğini söylemişlerdi.

Bay Richard Mutt, sergiye bir pisuar gönderdi. Bu nesne, üzerinde hiç tartışılmadan ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi.

Bay Mutt'ın pisuarının reddedilmesinin nedenleri neydi:

1. Bazıları, ahlaksızlık, kabalık olduğunu ileri sürdü.
2. Diğerleri, bunun bir intihal olduğunu, basit bir tesisat nesnesi olduğunu söyledi.

Bay Mutt'ın pisuarını ahlaksız bulmak son derece saçma, yani bir küvette ahlaksız bir nesnedir o zaman. Sonuçta bu nesne, tesisatçıların vitrininde her gün görebileceğimiz bir şeydir.

**Resim 34: Marcel Duchamp, 'Fountain' – 'Çeşme', 1917**



**Kaynak:** <http://www.sakinkafa.com>

Bu pisuarı Bay Mutt'ın elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi seçmiştir. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir, o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır.

Tesisatmış. Saçmalık. Amerikan sanatı tesisattan ve köprülerden ibaret değilmiş gibi” (Antmen, 2010:127-128).

Duchamp'ın 'Çeşme'si enstalasyon anlamında verilebilecek ilk eserlerden biriydi, nesnenin tuvalde yani iki boyutlu bir yüzeyde, üçüncü boyutu yakalama çabaları daha sonraları nesnenin görüntüsü dışında birebir kendini bu iki boyutlu yüzeye aktarmaya çalışmaları özellikle Kübist ressamaları, resimde nesne kullanımına yöneltmiş ve kumaş, kağıt ya da atık malzemeleri kullanmışlardır. Nesnenin önce iki boyutlu yüzey üzerine dahil olması ve daha sonrada tamamıyla bunu dışına çıkışı resim ve heykelin yeniden yorumlanmasına da neden olmuştur. Her ne olursa olsun ister bir 'pisuar' ister bir 'kar küreği' ne amaç için üretilmiş olursa olsun birebir kendisi sanat eseri halini almıştır.

“Aslında başka amaçlar için üretilmiş malzemeleri sanatsal bağlamda ilk kullanan şahsın Duchamp olmadığını biliyorsunuz. Ondan kısa bir süre önce, Picasso ve Beraque, ilk kolaj denemelerinde gazete, hasır ve muşamba gibi seri üretim nesnelere kullanmış, bu nesnelere kendi bağlamlarından alıp sanat bağlamına sokmuşlardı. Bu elbette devrimci bir tavidir. Yalnız, onları resimlerinde bu malzemeler kompozisyonun birer parçasıydı. Yani, diyelim ki kompozisyonda kırmızı bir renk gerekiyorsa, boyamak yerine kırmızı renk bir bez parçasını devreye sokuyor; ya da tersten giderek, üzerinde yazı ve fotoğraflar olan bir gazete parçasını yeni bir kompozisyonun başlangıcı yapıyorlardı.

Özellikle Picasso'nun hurdalıkta bulduğu nesnelere nasıl başkalaştırdığını daha önce görmüştük. Oysa Duchamp'da durum farklıdır; örneğin Picasso'nun bir bisiklet dümeni ve oturağını birbirine tutturarak onları bir *boğa* başına benzetmesi gibi bir tavır içine girmemiştir. Picassonun hazır malzemelerden yaptığı imgeler, hem kendi kimliklerini korurlar, hem de dönüşerek başka bir şeye benzerler. Duchamp'ın nesnelere ise işlevlerinden uzaklaşarak basitçe konum ve bağlam değiştirirler, hazır-yapıt haline gelirler (Yılmaz, 2006:119).” Nesne kendi bağlamından kopartılıp yeni bir bağlama sokulduğunda artık farklı bir hal almış, yeniden yorumlamaya açık hale gelmiştir. “hazır-nesne, Duchamp' la birlikte sanatsal düzlemde kullanılagelmiş; ancak bu nesnenin 1960'lar sonrasının Nesne Sanatı'na, ardından 1970'ler sonrasının nesne yerleştirmelerine dönüşmesinde pek çok etken rol oynamıştır. Nesne yerleştirmesinde, seçilmiş nesnenin belirli kaygılarla, gösterge olarak bir mekan içinde sergilenmesinden çok, mekanın bu işe yaşam alanı oluşturması amaçlanmıştır. Önemli olan, seçilmiş mekan ve içinde yapılan düzenlemenin anlamlarının çakışması ve izleyicinin görsel algılamasının ötesine geçebilmesidir. Burada yapıt, ne tek başına sergilenen malzeme ne de mekan değil, bütün olarak yapıtın, mekanın işlevi, anlamı, belki de tarihi ile ilişkiye girdiği algı boyutudur. Anlatım dili olarak nesne yerleştirmesini seçen sanatçı, mekan ve nesnelere araç olarak kullanarak düşünsel, estetik ve kavramsal düzlemlerde bir olguyu irdelemektedir. Bu nedenle 20. yy' da sanatta oluşan çeşitlilik ve birikimin yanı sıra yaşamın karmaşasını en iyi ifade eden sanat biçimi, yerleştirme olmuştur.

Düşünceyi iletmede istenenden farklı ve yanlış anlamlandırmalara neden olmamak için sanatçı, kullandığı nesnelere gerçek ve simgesel anlamları kadar, kişiye özel yaşamsal anlamları da bulunduğu gerçeğini göz ardı etmeden, olabildiğince sınırlı ve doğru



seçilmiş nesne kullanmalıdır. Çünkü nesnenin olduğu kadar mekanın da işlevi, geçmişi ve simgesel anlamları vardır ve tüm bunların birleşimi, izleyicinin görsel algılamının ötesine geçmesini güçleştirebilir. Bu nedenle nesne yerleştirmeleri Minimal ve Kavramasal sanatlarla yakından ilişkilidir; onların “en aza indirgeme” ilkesinden yararlanmıştır. Nesne Sanatı’nda mekanın yapıta hiçbir ek anlam yüklememesi isteniyorsa, sergilemede “beyaz küp” olarak tanımlanan, mimari ayrıntılardan arındırılmış yalın galeri mekanı yeğlenmiştir. Benzer nedenlerle 20. yy sanat biçimleri kendileri için mekansal ortamlar yaratmışlar, yalnızca galeri ve müze binalarıyla sınırlı kalmamışlardır. ‘Alan Kurgulama’ olarak da adlandırılabilen yerleştirmelerin başlangıcında Schwitters’ in Merz Yapısı ve Lissitski’ nin Proun Odası yer alır. Schwitters, Kommerz (ticaret) sözcüğünden türettiği ve Merz adını verdiği kolaj’ larından sonra, Hannover’deki evinin üç katında, atık malzemeler, eski eşya ve nesnelere Merz Yapısı (1923) denen işlerini oluşturmuştur. Lissitski ise, uydurma bir sözcükten adını alan Proun resimlerini 1923’te Berlin’de sergilemek için Proun Odası dediği, küçük kare biçimli bir oda tasarlayıp kurmuştur. Bu odanın duvarlarına, zeminine kabartma olarak monte ettiği Proun resimleri, mimari ayrıntılarla uyumluya da uyumsuz olarak, yüzeyden yüzeye geçip odayı katediyordu’’(E.S.A., 1997:1939-1940).

Nesnenin kullanımının olduğu kadar, mekanında bir nesne gibi kullanılarak sergilendiği durumlarda vardır. Mekan sanat nesnesi konumunu almıştır. Enstalasyonda mekan ve izleyicinin rolü oldukça büyüktür. Bunun yanında enstalasyonun oluşumu sürecinde fikrin ve kullanılacak malzemenin tespitinin yapılması, nesnenin mekan içindeki konumu ya da mekanın nesne için önemi gibi unsurlar, eskiz ve metin boyutu bu süreçte yer alabilir. “Kimi enstalasyonlar hiçbir zaman uygulanmaz. Sadece bir proje ya da senaryo olarak kalabilir. Burada olanaksızlıklardan değil, sanatçının seçiminden söz ediyoruz. Enstalasyonun metin olarak kalması, metnin okuyucunun (izleyici) zihninde şekillenmesi önemlidir. ...Enstalasyonun oluşumunda metin önemlice bir yer tutmaktadır. Ardından çizim ve uygulama... Bu üç aşamada birbiriyle ilişkili olmasına karşın uygulama süreçlerinde küçük değişikliklere uğrayabilmektedir. Metin olmaksızın mekan ön plana çıkarılarak, mekanın yeniden ele alınması gibi bir çalışmada durum enstalasyonun metinsel boyutunu geri plana iter. Burada sadece eskiz ve uygulama aşaması sanatçı için önem kazanır ki, buda sıkça uygulanan yöntemlerden biridir’’(Bozkurt, 2005:120-121). Enstalasyon Sanatı anlamında ortaya konulan

çalışmaları çok geniş sanat biçimlerinin içinde yer alan çalışmalar üzerinden de ele alarak inceleyebilmekteyiz. Minimalizm; Performns Sanatı, Arazi Sanatı, Süreç Sanatı'nı olduğu gibi, Enstalasyon Sanatı'nı da etkilemiş ve ortaya çıkmalarını sağlamıştır. Bu bağlamda Minimalizm ve saydığımız bu sanatsal yaklaşımlar ayrıca, Kavramsal Sanat, Video Sanatı, Yoksul Sanat ve Pop Sanatı anlamında yapılan çalışmalar üzerinden Enstalasyonu ve Enstalasyon Sanatı'nın gelişim sürecini izleyebiliriz. “1960'ların ABD ve Avrupa'sında asamblaj (assemblage) ve çevre terimleri sanatçıların belli bir mekânda bir araya getirdikleri malzemeler için kullanılsa da yerleştirme tabiri sadece eserlerin sergilenme şekli, örneğin resimlerin duvara ne şekilde ve nasıl bir düzende asıldığını ifade etmek için kullanılıyordu. Zamanla galeri mekanının farkındalığı ile ve sanat eserinin mekandan bağımsız gözlenemeyeceği/tecrübe edilemeyeceği fikriyle yerleştirme şekli ve mekân ön plana çıkarılmaya başlanmıştır.

1960'larda ‘bir çevre olarak sanat eseri’ fikri, izleyicinin sadece bakmakla kalmayıp dünyada yaşadığı gibi sanat eserinin içinde 'yaşaması', hatta zaman zaman onun bir parçası olması beklentisini getirdi. Bu konudaki önemli kişilerden biri Robert Smithson'dır. Yer (daha büyük bir mekân içinde belirli bir yer) ve yer-olmayan (bu yerin galeride fotoğraf, harita, çeşitli malzeme ve dokümanlarla tekrardan sunumu) arasında bir ayırım yapmıştır. Bu ayırım önemliydi çünkü Smithson ve Michael Heizer, Nancy Holt, James Turrell ve Walter de Maria gibi diğer arazi sanatçıları galeri dışında çalışmalarına rağmen işleri galeri sistemi tarafından sağlanan çerçeveye bağımlı kalmıştır”(http://tr.wikipedia.org). Kalıcılığı ve korunabilirliği açısından bir iş, yerleştirildikten sonra bu süre sonunda tekrar kaldırıldığı ve başka bir yerde yeniden kurulum gerektirdiği oldukça uzun bir süreç alır. Mekana bağlı enstalasyonlarda bu durum oldukça zor ve hatta mümkün değildir, çünkü işin kendisi mekanla bir bütündür, adeta mekanın bir parçasıdır. “Enstalasyonun müzelerde korunabilmesi, gelecek kuşaklara aktarılabilmesi, (diğer sanat dallarında olduğu gibi) alınıp satılabilmesi el değiştirmesi yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sayısı hızla artan uluslar arası etkinliklerle birlikte hızlanmıştır. Büyük bütçelerle oluşturulan sergiler, sponsorluk, küratörlük gibi sistemler sanat ortamını belirleyici birer güç olmuştur”(Bozkurt, 2005:122). Önceleri bir sergileme ya da sanatsal yaratım biçimi olarak değerlendirilen enstalasyon 80'lerden sonra galeri ve müzeler tarafından da kabullenilmiş 20. yy'ın

sonlarından itibaren de etkili biçimde varlığını sürdürerek bir sanat türü olmuş ve bu etkisini günümüz teknolojisini ve medyumlarını kullanarak (internet, bilgisayar, video, ses, ışık teknolojileri, performans), galeriler, müzeler, bienaller ve önemli sanat etkinliklerinde sıkça görmekteyiz.

### **2.3.2. Enstalasyon Eşittir Mekan, Mekan Eşittir İzleyici**

Bir sanat ürünü için mekanı ele alırken, hem o yapıtın kendi mekanını, hem de yapıtın içinde bulunduğu mekanı ele alarak, sanat yapıtının mekan boyutundan söz edebiliriz. Enstalasyonda mekan önemli bir yer tutmaktadır. Mekan enstalasyonun oluşumunu biçimlendirdiği gibi onun kendisi ve bir parçası olabilmektedir. Bir enstalasyonun oluşumunda mekanın bazı özellikleri (kapalı ya da açık mekan oluşu, yönü, ışığı, yüksekliği, tarihsel değeri, bulunduğu yer, şehir içinde ya da dışında oluşu, dinsel – askeri ya da sivil oluşu, özel ya da kamusal alan oluşu, içinde geçen olaylar, teknik özelliği vb.) enstalasyonun düşünsel, anlamsal, üslupsal ve uygulamadaki oluşumuna yön verebilir, onu etkileyebilir ve biçimlendirebilir. Mekan öncelikli çalışmalarda, iş mekan ile bütünleşip onun bir parçası haline gelmekteydi. Bu mekan bir galeri mekanı da olabilir, bir mekanın dış yüzeyi ya da tamamı da olabilir. Geniş bir araziye de kaplayabilir, küçük bir alanı da. Bu mekanların hepsi de enstalasyonun kendisinde olabiliyor ya da enstalasyonu şekillendiren bir hal de alabiliyordu.

Mekan olgusu diğer alanlarda olduğu gibi farklı sanatsal yaklaşımlarda ve enstalasyonda da etkisini, önemini ve büyüsunü korumaktaydı. Peki neydi mekanı bu kadar önemli kılan, onun içine dahil ettiği sanat nesnesini kutsallaştıran şey? Galeri mekanının dışarıyla bağlantısını kestiği, zamanı unutturduğu ve izleyiciyi sanat nesnesinin aurası ile baş başa bıraktığı mekanlar. O’ Doherty’nin belirttiği gibi: “Bir tür ritüel mekanlar, evrensel mitlerde okuduğumuz gibi bir zamanlar cennetle yeryüzünü birbirine bağlayan antik göbek kordonunun simgesel biçimde yeniden kurgulanmasıdır. Bu bağlantı, bir kabile ve o kabiledaki kast ya da topluluk için onların özel ilgi alanlarını temsil edecek şekilde simgesel olarak yeniden kurgulanır. Metafizik bir duygu verilmek istendiği için, mekan zamana ve değişime ilişkin görüntülerden korunur. Dışarıdan özellikle tecrit edilen mekan, aslında mekan olmaktan çıkan (yok-yer), bunu aşan (ultra-mekan) ve onu çevreleyen zaman mekan matrisinin simgesel olarak feshedildiği bir yer (ideal mekan) haline getirilir”(O’Doherty, 2010:10). Galeri mekanı

içerisinde, iki boyutlu yüzeyden kopup kendi alanını oluşturan nesne, ilk etapta galeri mekanın içini, sonra galeri mekanının tümünü daha sonra galeri mekanının dışını ve sonsuz alanı oluşturmuştur, tıpkı Jean Genet'in; 'Her nesne kendi sonsuz mekanını yaratır.' ifadesinde belirttiği gibi.

Galeri mekanını, "İrlanda'lı sanatçı/eleştirmen Brian O'Doherty'nin 1970'lerde tartışmaya açtığı "beyaz küp" olgusu, zaman içinde çağdaş sanat tarihinde en çok rastladığımız kavramlardan biri olarak kaynağını bile unutturacak kadar yaygınlaşan bir terim haline gelmiştir. Her modern sanat galerisi beyaz bir küp görünümünde olmasa da "beyaz küp", günümüzde, çağımızın kendine özgü teşhir biçimlerinden biri olan 'modern sanat galerisi'nin başlıca simgesidir. O'Doherty'nin işaret ettiği gibi, "biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarımı buluşturan" modern sanat galerisi, "benzersiz bir estetik mekan" olarak 20. yüzyıl sanatının kendisine has 'kabuğu'dur"(O'Doherty, 2010:15)."

**Resim 35: İlya Kabakov, 'White Cube' – 'Beyaz Küp' (2005)**



**Kaynak:** <http://www.e-flux.com/journal/view/38>

Beyaz K p' n enstalasyon oluşturmada kullanımı, Marcel Duchamp ile başladığını söyleyebiliriz. Daha sonraları ise galeri mekanının kendisinin sergilendiği, bir sanat nesnesi haline getirildiği durumlara da rastlamaktayız. “O’Doherty Batı resim tarihi geleneğinin içinden beyaz küpün gelişimini pek maharetli bir biçimde s zer. Sonra da aynı gelişmelere başka bir açıdan, metinde Duchamp’ın resim çerçevesinin dışına çıkan ve galeri mekanının kendisini sanata dönüştüren 1,200 Kömür uvalı (1938) ve Bir Mil İplik (1942) gibi enstalasyonlarının biçim-karşıtı geleneği açısından bakar. O’Daherty Duchamp’ın bu işlerini yetmişli yılların sanatçılarının dikkatine sunarken, son kırk ya da elli yılda bu tür işlere yönelik ilgisizliğin ya da hoşgörüsüzlüğün aşılmasında pek bir Şeyin değişmediğini ima eder. Sanatçıların yaşadıkları süre içinde bir diyalogu sürdürmeye çaba göstermelerine rağmen bu tür bir uzaklık oldukça dikkat çekicidir. Söz gelimi Yves Klein, Boşluk adlı sergisinde boş bir galeri sergilemiş (1958), Arman ise, Dolu’da (1960) onun diyalektik karşılığını sunarak hem gerçek hem aşkın bir mekan olarak aynı galeriyi tıka basa  ple doldurmuştur. Michael Asher, James Lee Byars ve başka sanatçılar da çeşitli yapıtlarında boş sergileme mekanlarını yapıtın temel malzemesi olarak kullanmışlardır” (O’Doherty, 2010:12).

**Resim 36: Yves Klein, ‘Voids Eine Retrospective’ – ‘Boşluklar Retrospektif’ (2009)**



**Kaynak:** <http://www.minusspace.com/tag/yves-klein/>

Yves Klein'in 1958 yılında sergilediği boş galeri mekanını izleyici, kırk bir yıl sonra İsviçre - Bern-Kunsthalle'de 13 Eylül – 11 Ekim 2009 tarihleri arasında 'Boşlular Retrospektif' adı altında 'Beyaz Küp' ü tekrar bir sanat nesnesi olarak görme fırsatı bulmuşlardır. Daniel Knorr 2005'te galeri mekanını 51. Venedik Bienali'nde boş olarak sergilemiştir. Yves Klein'in galeri mekanını ile Daniel Knorr'un galeri mekanının arasındaki elli yıllık süreç içinde, "Brian O'Doherty'nin de işaret ettiği gibi bir yer olmaktan çıkarak bir göstergeye dönüşmüş, zaman zaman sanatsal mecranın kendisi haline gelmiştir. O halde Daniel Knorr'un sergilediği boşluk da tıpkı Klein'in elli yıl önce sergilediği boşluk gibi, kendi bağlamının ona sağladığı anlamla – ve beyaz küp olgusunun dönüşümüne ilişkin tarihle – aslında tıka basa doludur. İzleyici Romanya Pavyonu'na girdiğinde, boyaları sökülmiş, kabloları sarkan, nem kokan bir salonla karşılaşmıştır ama, her iki yılda bir ülkelerin küresel gösterinin bir parçası haline gelmek için maddi olanaklarını seferber ettiği, kıyasıya içsel/dışsal rekabetin yaşandığı bir ortamda Daniel Knorr'un sergilediği boşluk, kuşkusuz o yıl sergilenen bütün işlerden daha çok şey söylemiştir"(O'Doherty, 2010:28).

**Resim 37: Daniel Knorr, 'Romen Pavilion' – 'Romanya Pavyonu' (2005)**



**Kaynak:**<http://www.artnet.com>

O'Doherty'nin kullanıma soktuğu Beyaz K p' olgusu ile galeri mekanının, enstalasyonun gelişim sürecinde, Yves Klein ve Daniel Knorr'un galeri mekanını kullanımı ile ilgili verdiğimiz bu örnekler de dahil olmak üzere; hem galeri mekanının enstalasyon üzerinde, hem de enstalasyonun galeri mekanı üzerinde, baskın bir rol oynamaktadır. "1950'li yıllardan itibaren Allan Kaprow, Edward Kienholz, Claes Oldenburg gibi sanatçıların mekana yayılan ve genellikle izleyici katılımına açık bir şekilde gerçekleştirilen yapıtlarıyla başlayan enstalasyon sanatı, elbette ki 'beyaz k p'ün ç z l mündeki en etkili sanatsal ifade biçimi olmuştur. Aslında 1980'li yıllara kadar yaygın olarak kullanılmayan bir terim olarak 'enstalasyon', bu süreçte daha çok 'mekan düzenlenmesi' ve 'oluşum' olarak anılmakta, asamblaj ya da performans da olsa alternatif sanat türleri olarak aynı potada eritilmektedir. Yine de bu dönemde hissedilen genel eğilim, Daniel Buren'in "Atölyenin İşlevi" adlı makalesinde de işaret ettiği gibi, sanatsal pratikte giderek 'sergi'den 'yerleştirme'ye (enstalasyona) yönelen bir yaklaşımdır. Bu dönüşüm, 'beyaz k p' içinde izleyicinin yapıtla karşılaşma koşullarını da değiştirmiş, Julie H. Reiss'ın altını çizdiği gibi "izleyici ile yapıt, yapıt ile mekan, mekan ile izleyici" arasındaki karşılıklı ilişkinin belirlediği gibi bir izleme pratiği doğurmuştur. Yine Reiss'ın vurguladığı gibi, bir yapıta dışarıdan bakmak yerine, o yapıtın içine girebilmek önem kazanmıştır. Yapıt, mekanda sergilenen özerk bir nesne olarak değil, bütüncül olarak algılanması gereken bir duruma dönüşmüştür. İzleyicinin yapıtı deneyimiyle tamamlayan bir katılımcıya dönüşmesi, yani pasif konumunu terk ederek mekan içinde aktif olması, örtük bir biçimde de olsa, dönemin politik hareketliliğinin bir yansıması olarak da okunmuştur. 1960'lı yıllarda üretilen enstalsyonların sanatla hayat arasındaki sınırları yok etme çabası, çer çöp gibi gündelik malzemeleri 'elit' galeri mekanlarına sokmak girişimi ve zaten alışlagelmiş sanatsal pratiklerden tümüyle farklı ifade biçimlerine yönelmiş olmanın cesur deneyselliği, hem sanatçılar hem izleyiciler açısından yeterince muhalif bir duruş olarak algılanmıştır" (O'Doherty, 2010:19-21). Beyaz K p içerisinde yer alan enstalasyonlarda izleyici; mekanın içinde ve enstalasyonun dışında duruşu ya da mekanın enstalasyonun kendisi olduğu durumlarda ise izleyici enstalasyonun içinde hatta bir parçası konumundadır. Kimi enstalasyonlarda izleyici; bazen sanat nesnesi, bazen katılımının ve müdahalesinin görüldüğü enteraktif eylemin bir parçası, bazen de enstalasyona bir heykel gibi bakan – onun etrafında dolanan, ona yaklaşan ve uzaklaşan – sadece bir izleyicidir. "Galeri mekanının içinde durup, bizi boşluk duygusundan koruyan o donuk resim düzlemine

bakarken, garip bir tersyüz olmuşluk haliyle kendimizi resmin içinde bulmaz mıyız? O mekan içinde duvarlara bakarak, yerdeki şeylere çarpmamaya çalışarak dolaştıkça avangard raporlarda sık sık adı geçen gezgin bir hayaletin de bizimle birlikte orada olduğunu fark ederiz – o hayaletin adı, izleyici’dir

Kimdir bu izleyici, bazen Seyirci, bazen Gözlemci, nadiren de alımlayıcı denen o kişi? Genelde yüzü görünmeyen, arkadan görünen bir sırttır. Başını uzatıp etrafına bakınan, hafif hantal görünümlü bir tiptir. Sorgulayan bir tavrı vardır, şaşkınlıklarını ise gizlemeye çalışır. O – ki eminim kadından çok erkektir – perspektifin ortadan kalktığı sıralarda, modernizmin doğuşuyla sahneye çıkmıştır. Adeta resmin kendi içinden doğup, sonra kan çeker gibi yine hep resme dönen, onu anlamaya çalışan bir tür algısal Adem gibidir. Biraz aptal gibidir bu İzleyici; sen ben gibi değildir. Her zaman her şeylere hazırlıklıymış gibi bir hali vardır, varlığını sanki çağıran her yapıtın önünde hizaya girer. Resmin önünde adeta vekaleten duruşu, insanın hayal gücünü hemen harekete geçirir. Onun hakkındaki yorumlarımıza sabırla katlanır, ona atfettiklerimize, önerdiklerimize aldırılmamaya çalışır: “Şöyle hisseder izleyici...” deriz örneğin; ya da “izleyici fark eder ki...”; veyahut “izleyici şöyle hareket eder.” Etkilere de duyarlıdır elbette: “Yapıtın izleyicinin üzerinde bıraktığı etki...”. Belirsizliklerin kokusunu bir av köpeği gibi algılar ayrıca: “Bu belirsizlikler arasında kalan izleyici...”. Komutlar karşısında yalnızca durup oturmaz İzleyici; modernizm ona her türlü yakışsız muameleyi dayatırken o bazen yerlere atar kendini, hatta süründüğü de görülmüştür. Karanlığa gömülen, algısal ipuçlarından yoksun bırakılan, flaşlardan gözleri yanan İzleyici, kendi imgesinin çeşitli mecralar tarafından parçalara ayrıştırılıp yeniden kullanılır hale getirilişini izler. Sanat onu bir fiil çekimi gibi çeker ama o tembel bir fiildir, anlamın ağırlığını korumaya isteklidir ama bunu her zaman becerebilecek nitelikte değildir. Ölçer biçer; sınar; büyülenir, büyüden arınır. Zaman içinde karmaşık roller arasında kalıverir: motor refleksler yığına dönüşmüş, karanlığa alışmış bir gezgin olarak tablodaki hareketli unsur, bir sahte aktör, hatta sanatla mayınlanmış arazideki bir ses ve ışık dürtüsü haline gelir. Bazen ona kendisinin de bir sanatçı olduğu söylenerek, gözlemlediği ya da üzerinden atladığı şeye yönelik katkısının o şeyin gerçek anlamını belirlediğine dair ikna bile edilebilir”(O’Doherty, 2010:57-59). İzleyicinin katılımının beklendiği ya da zorunlu olduğu interaktif enstalasyon uygulamalarında; sanatçının izleyiciye yaklaşımı, onunla kurduğu diyalog, izleyicinin enstalasyona



müdahalesi (bilinçli ya da bilinçsizce) ve izleyici – iş – sanatçı bağlamında gelişen diyalektiğin gözlemlenmesi ile enstalasyonun uygulanması sırasında ya da sonrasında; gelişen, manipülasyona uğrayan (izleyiciden beklenen ya da beklenmedik tepkilerin de olduğu) enstalasyon uygulamaları da bulunmaktadır. Oluşumu sırasında, sanatçının müdahalesi dışında gelişen bir enstalasyonda: “Pahalı işleriyle tanınan popüler İngiliz sanatçı Daimen Hirst’ün Salı günü bir Mayfair galerisinin vitrinine yerleştirdiği enstalasyon çalışması, aynı gece, eseri çöp sandığını söyleyen bir temizlik görevlisi tarafından kaldırılıp çöpe atıldı.

Yarı dolu kahve fincanları, sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, üzerinde boya bulaşığı olan bir palet, şövale, merdiven, fırçalar, şeker ambalajları ve yere yayılmış gazetelerden oluşan eser Eystorm Galerisi’nin sergisi açılışı öncesinde düzenlediği V.I.P galasında tanıttığı sınırlı sayıdaki eserin temel parçasıydı...”

Bu esere imzasını atan kişi, Genç İngiliz Sanatçılar diye bilinen bir grup kavramsal sanatçının en ünlü üyesi 35 yaşındaki Hirst’dü; galerinin özel projeler başkanı Heidi Reitmaier, bu eserin satış değerini “altılı haneler” ya da “yüz binlerce dolarla” ifade etti ve şöyle dedi: “Bu orijinal bir Daimen Hirst.”

54 yaşındaki temizlik görevlisi Emmanuel Asare, The Evening Standard’a yaptığı açıklamada, “Onu görür görmez bir ah çektim, her şey darmadağınktı. Bu bana pek de sanat eseriymiş gibi gelmedi. Bu yüzden her şeyi toplayıp attım,” dedi.

Yaşanan karışıklıktan üzüntü duymak bir yana, Hirst bu habere ‘aşırı derecede komik’ diye tepki verdi. Bayan Reitmaier’in söylediğine göre, “...Hirst, sanatsal çalışmalarında sanatın günlük yaşamla ilişkisi üzerinde durduğu için olaya herkesten çok güldü”(Kuspit, 2010:13-14). Daimen Hirst’ün hiçbir müdahalesi bulunmadan gelişen bu olayda, enstalasyona bilinçsizce müdahale eden temizlik görevlisinin aslında bir bakıma sanatçının amacına hizmet etmiş olması, her iki taraf için de spontan gelişen bir durumdu. Ne sanatçı bunu planlamıştır nede temizlik görevlisi durumun farkındadır. Bu durumdan çok farklı gelişen enstalasyonlar da vardır.

**Resim 38: Ai Weiwei, ‘Sunflower Seeds’ – ‘Ay Çekirdeği’ (2010)**



**Kaynak:** <http://www.zimbio.com>

28 Ağustos 1957’de Çin – Pekin’de doğan aktivist sanatçı Ai Weiwei’nin İngiltere – Tate Modern’de 12 Ekim 2010 – 02 Mayıs 2011 tarihleri arası gerçekleştirdiği ‘Sunflower Seeds’ – ‘Ay Çekirdeği’ isimli enstalasyonunda; Tate Modern’in Tribune Hall’una, 1000 metre karelik salona kalın bir halı gibi serilmiş ay çekirdekleri mekanı kaplamıştır. Sanatçı bu enstalasyonda ‘made in china’ imgesine göndermede bulunduğu ve ‘çin porseleni’nin karakteristik yapısını kullandığı 100 milyon porselen ay çekirdeğinden oluşan bir enstalasyondur. Her bir porselen çekirdeğin, çocuk ve kadınlardan oluşan yüzlerce Çinli köylünün çekirdek formundaki porselenlere çekirdek deseni çizmesiyle ve daha sonra bir dizi üretim sürecinden geçmesiyle oluşmuştur. Üretim sürecine dahil olan Çin’li işçilerin zorlu ve uzun süren kalıp, boyama, fırınlama gibi aşamalardan geçen Ai Wiewei’nin porselen çekirdekleri Tate Modern’de izleyicinin üzerinde yürüdüğü ve yattığı, bazen koşuşturduğu ve yerdeki çekirdeklerden de alıp götürebildiği – ki bu durumu sanatçı serbest bırakmıştır – enstalasyona dönüşmüştür. Burada enstalasyonun oluşum-üretim sürecinden izleyicinin katılım sürecine kadar olan safhada, her durum için bir parçasını oluşturmaktadır.

**Resim 39: Ai Weiwei, ‘Sunflower Seeds’ – ‘Ay Çekirdeği’ (2010)**



**Kaynak:** <http://www.elefantartspace.de>

### **2.3.3. Enstalasyon Sanatının Öncü İsimlerinden Örnekler**

Enstalasyon Sanatı bağlamında işler üreten sanatçılara baktığımızda, öncü sayılabilecek isimler olarak karşımıza: Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Sol LeWitt, Dan Flavin, Joseph Beuys, İlya Kabakov gibi sanatçılar çıkmaktadır. Bu sanatçılar farklı türden medyumları kullansalar da ve farklı sanatsal yaklaşımlar içerisinde yer alsalar da (örneğin Marcel Duchamp – Kavramsal Sanat, Dan Flavin – Minimal Sanat/Işık sanatı, Joseph Beuys – Fluxus/Performans Sanatı gibi) her biri Enstalasyon Sanatı bağlamında işler üretmiştir. Kiminin enstalasyonunda mekan önemli bir yer tutarken, mekan enstalasyonun bir parçası konumundayken kiminde ise mekan olgusu önemli olmaya bilir. İzleyicinin katılımının ya da müdahalesinin önemli olduğu durumlar da vardır veya izleyici sadece izleyici konumundadır. Enstalasyon Sanatının öncü isimlerine verilen örneklerde seçkide bulunurken, farklı sanatsal yaklaşımlarda yer alan ve farklı türden medyumları kullanan ayrıca, enstalasyonlarında mekan ve izleyici boyutunu da inceleyebileceğimiz türden yerleştirmeler yapan sanatçılar bu seçkiyi belirleyici kılmıştır.

### 2.3.3.1. Marcel Duchamp

28 Temmuz 1877'de Fransa, Blainville-Crevon'da doğan sanatçı ve yazar Marcel Duchamp, Kavramsal Sanat ve Pop Sanat'ın temsilcisi olarak bilinen sanatçı Dada hareketlerinde etkili rol oynamıştır. Duchamp'ın Hazır-Nesne (Ready-Made)'leri enstalasyonun ortaya çıkışında ve bu adın kullanımının giderek artmasında etkili olan ilk örneklerdendir. 1913 yılında tasarladığı ve ilk hazır-yapıtı olan 'Bisiklet Tekerleği' nin ardından Duchamp, yapımına 1912 yılında başladığı Büyük Cam (Bizzat Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin) isimli yapıtını 1925'te tamamladı. Daha sonra 1917'de 'Çeşme' adını verdiği bir pisuara R. Mutt adıyla sahte bir imza atarak sergilemek üzere gönderdiği galeriye alınmayarak reddedildi. Galeri mekanına yerleştirmeyi düşündüğü 'Çeşme' ve başka hazır-nesne'leri hakkındaki, Mehmet Yılmaz'ın Duchamp ile olan hayali söyleşisinde diyalog şu şekilde gelişir:

"M.Y.: Picasso ve Braque'ın 1912'de, resim yaptıkları yüzeylere gazete, muşamba, tel, tahta gibi nesnelere yapıştırarak ilk kolaj denemelerine giriştiklerini biliyoruz. Resimdeki her şey ressam tarafından boyanarak ya da çizilerek yapılıyordu o ana kadar. Oysa onlar, başka gereksinimleri karşılamak üzere yapılmış sanat dışı nesnelere sanata dahil ederek yeni bir dönemi başlatmışlardı. Sanırım o sıralar kübistlerle bağlantınız vardı. Hazır nesnelere olan ilginiz o yıllarda başlamış olabilir mi?"

M.D.: 'Henüz 1913'te, bir bisiklet tekerleğini mutfak taburesi üzerine takmak ve onun dönüşünü seyretmek istemiştin; benim için eşsiz bir düşünceydi bu.

Birkaç ay sonra, ucuz bir fiyata bir kış akşamı manzarası aldım; ve ufak çizgisine, bir sarı, diğeri kırmızı olmak üzere iki renk darbesi kondurdum; adına da 'Eczane' dedim. 1915'te New York'ta bir hırdavatçı dükkanından bir kar küreği satın alarak, üstüne *Kol* 'Kırılması Olasılığına Karşı' yazdım' M.Y.: hırdavatçı nesnelere ilginiz, demek ki...

M.D.: 'Bu türden bir sunuş biçimini adlandırmak için, ready-made (hazır-yapıt) kavramını kullanmak işte o sıralar aklıma geldi.

Açıkça ortaya koymak istediğim bir konu var: Bu hazır yapıtları, ben kesinlikle estetik niteliğe sahip herhangi bir büyük zevkin zorlamasıyla falan tercih etmedim. Bu tercih aynı zamanda bir zevksizlik ya da zevklilik yokluğuyla... aslında tam bir uyuşukluk

olgusuyla olgunluk içinde olan görsel bir ilgisizlik tepkisi üstüne kurulmuştu”(Yılmaz, 2009:70-71).

**Resim 40: Marcel Duchamp, ‘Bicycle Wheel’ – ‘Bisiklet Tekerleği’ (1913)**



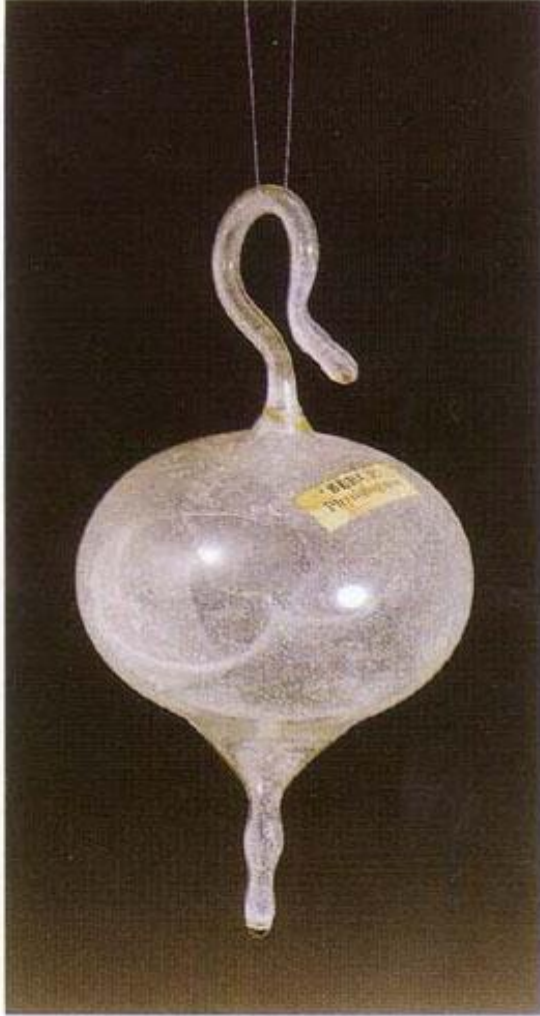
**Kaynak:** <http://macaulay.cuny.edu>

Tuval resmini bırakma kararı alan Duchamp, ilk olarak kullandığı Hazır-Nesne’yi galeri mekanına yerleştirme denemesi ile seçici kurul tarafından tepkiye maruz kalmış olsa da, 1960’lardan itibaren oldukça ilgi gören, saygınlık kazanan ve sanat tarihinde önemli bir yer edinen Duchamp’ın yaklaşımlarını ve nesne ile kurduğu diyalogu ele alan bir çok metin ve yazara rastlamaktayız. Fransız felsefeci ve postmodern düşüncenin başlıca kişilerinden biri sayılan; Jean-François Lyotard’ın “...sanata ilişkin yazıları geniş kapsamlıdır ve bu konuyla derinden ve yaşam boyu süren bir ilişkiyi gözler önüne serer. Yazar, modernist görünen sanatçıların yapıtlarından yana, modernliğin ve modern kavramının kültürel egemenliğine meydan okumaya uğraşan biri açısından biraz şaşırtıcı kaçan belirgin bir tercihte bulunur. Lyotard’ın sanata ilişkin en kapsamlı

çalışmasına konu edildiği Marcel Duchamps bunun bir örneğidir. Duchamp's Trans/Formers (1977) (Duchamp'ın Dönüştürücüleri) adlı yapıtında bir araya toplanan denemeler, Duchamps'ın şu iki yapıtının üzerinde durur: The Bride stripped bare by her Bachelors, even (The Large Glass), (Taliplerinin Soyup Çıplak Bıraktığı Gelin, Bile [Büyük Cam] ) ve Given: 1. The Waterfall, (Belirli: 1. Şelale), 2. The Illuminating Gas (2. Aydınlatıcı Gaz). Lyotard bunlardan ilki hakkında şöyle der, 'Bu resim canlandırılmayanı, sezgi ile bilinmeyen bir figürü – hiç değilse dört boyutlu bir kadın figürünü canlandırır'. Bu ise yapıt canlandırılmayan şeyi canlandırıyor demektir. Lyotard Duchamps'ın yapıtının 'boşunalığı' överek sözü sürdürür, bu yapıttaki makinelerin insan girişiminin herhangi bir alanındaki 'bütünleştirici ve birleştirici makine' anlayışına meydan okuduğunu savunur. Bütünleştirmeye direnmek bütün üst anlatıların içinde yer aldığı tasarıya meydan okumaktır; bu da Duchamps'ı postmodern başlığı altına sokar. Duchamps bizi, kendi bildiği yoldan, bilginin sınırlarını ve aklımızın eriştiği noktaları kabul etmeye zorlar"(Murray, 2009:223-224). Duchamp'ın 1915'te New York'a gidişiyle orada bulunan Dada grubuyla olan yakın teması, 1921 yılında Dada isimli dergiyi New York'ta Man Ray ile birlikte çıkarması, sanatçının Paris'te 1947 yılında gerçekleşen Gerçeküstücülük – Sürrealist sergisine önemli ölçüde katkı ve emek sağlamış olması sanatçının, sanat yaşamının gelişim sürecinde önemli yeri vardır. "Duchamp sürrealistlerin 1938 Paris sergisini bizzat sanat-meta sorunsalı çevresinde tasarlar. Sergi 19. yüzyıl Paris garnds magasins ve pasajlarını hatırlatan bir fantasmagoria olarak sunulur. Giriş koridorunda Dali, Masson, Ernst ve arkadaşları tarafından birer fetişe dönüştürülen on altı manken dizilmiştir. Duchamp'a ait mankenin üzerinde kendi ceketi, yeleği, gömleği, kravatı ve fötr şapkası bulunmaktadır. Manken, sanatçının dişi alter egosu Rose Sélavy'yi temsil eder; mankenin göbeğindeki imzadan anlaşıldığı kadarıyla Rose Sélavy aynı zamanda işin müellifi olarak sunulmaktadır. Mankenler, pasajlarda müşteri çekmeye çalışan sürtükleri hatırlatır. Ve bu sürtükler, Baudelaire'de eserlerinin izlenmesi ve satılmasını ümit eden sanatçıyı temsil eden metaforlardır" (Baudelaire, 2003:38). Sanatçının nesne ile olan ilişkisiyle oluşturduğu enstalasyonlara verilebilecek örneklerden biri ise Aralık 1919'da Paris'te gerçekleştirdiği 50 cc'lik bir ince ve hassas cam boş bir serum şişesinin içini açtırıp, Paris'in havasını içine hapsettirdikten sonra tekrar kapattığı ve daha sonra bu şişeyi Amerika'da sergilediği 'Air de Paris (Paris Air 50 cc)' – 'Paris Havası' isimli

enstalasyonunu oluşturmuştur. Eser ABD Philadelphia Sanat Müzesi'nde – kırıldığı için restore edilmiş halde – yer almaktadır.

**Resim 41: Marcel Duchamp, 'Air de Paris (Paris Air 50 cc)' – 'Paris Havası' (1919)**



**Kaynak:** <http://www.toutfait.com>

“Duchamp, bir zihin çalışması olarak imal edilmiş nesnelere kullandığında (şişe kurutucu, su, pisuar, kar küreği), sanatçının el becerisi yerine nesneye yönelen bakışına vurgu yaparak “yaratıcı süreç” sorunsalını dönüştürdü. Seçme edeminin, tıpkı yaratmak, resim çizmek ya da heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olduğunu ileri sürdü: bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretimdir. Duchamp böylece yaratma teriminin tanımını tamamlar: Yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır (Bourriaud, 2004:41) Tıpkı ‘Çeşme’de olduğu gibi ‘Paris Havası’nda da nesnenin üretimi yerine ona olan yaklaşımı ve yorumu

işin kendisini oluşturmaktadır. Nesne artık sanatçının zihninde oluşan fikre dönüştüğünde, kendi bağlamından kopmuş ve ona ait olmayan farklı bir mekanda farklı senaryolara sokulmuştur.

**Resim 42: Marcel Duchamp, 'In Advance of the Broken Arm' – 'Kol Kırılması Olasılığına Karşı' (1915)**



**Kaynak:** <http://dailyserving.com>

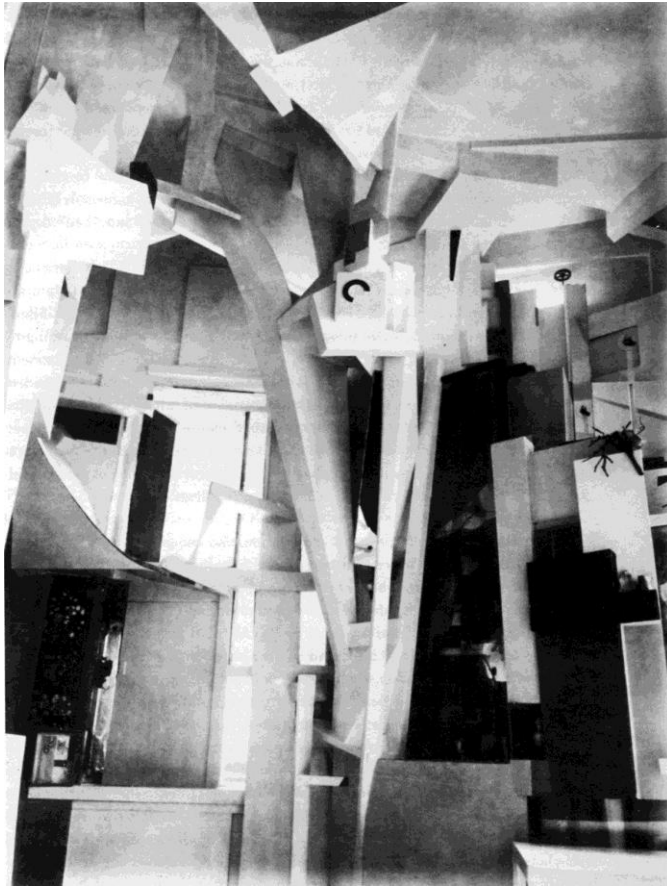
### **2.3.3.2. Kurt Schwitters**

20 Haziran 1887 yılında Almanya - Hannover'da doğan sanatçı, resim, heykel, tipografi ile edebiyat alanlarıyla ilgilenmiştir. Schwitters 1917 – 1918 tarihleri arası Dışavurumculuk ve Kübizm'in etkisinde kalmıştır. Gazete kağıtları, tahta parçaları, etiketler, biletler vs. atık malzemelerden oluşan kolajları ve konstrüksiyonları ile Enstalasyon Sanatı'nın ilk örneklerinden sayılabilen, 'Merz Yapısı' adını verdiği işlerini oluşturmuştur. 1918 yılında Hannover'de 'Merz' adını verdiği Dada akımına öncülük etmiştir. Kurt Schwitters, "... Berlin Dada grubuna katılmak istemiş, ancak hem



gereğinden fazla zengin hem de politika dışı bulunduğu için bu isteği kabul edilmemişti. Schwitters'in sınıfsal kimliği, Berlin Dada grubunun solculuğuyla gerçekten de çelişiyordu. Öte yandan, tıpkı Arp gibi sürekli sanat yapıtı üretiyordu. Ancak, *anlamsızlık* ya da *anlam karşıtlığı* üzerine kurulu bir sanat anlayışı olduğu için, bal gibi dadacıydı. Zürih'teki dadacıların ilk şiirlerini anımsatan, tutarsız harf, hece ya da sözcüklerden dizdiği şiirleri vardı sanatçının. Ayrıca, anlamsız ve özel anlamlı sözcükleri yan yana getirerek ilginç kavramlar yaratıyor ve bunları kendi olanaklarıyla çıkardığı *Merz* adındaki dergisinde yayımlıyordu.

**Resim 43: Kurt Schwitters, 'Merz Yapısı', 1923**



**Kaynak:** <http://poulwebb.blogspot.com>

*Merz*, 'bulunmuş' bir sözcüktü –tıpkı Duchamp'ın *bulunmuş nesnelere* gibi. Duchamp, *nesneye sahip olma* konusunda kendini frenliyordu; ama Schwitters, biriktirmeyi seviyordu. Bir kolaj çalışmasında, kağıtlardan birinin üzerinde yazılı Almanca'da Ticaret Bankası anlamına gelen Kommerzbank sözcüğünün açıkta kalan dört harfini,

başka şeyleri de çağrıştırdığı için tercih etmişti. İleriki yıllarda bu sözcük, başka işlerinin de adı oldu.

Lynton'ın dediği gibi, Merz'in Schwitters'in hoşuna gitmesi, belki de Fransızca'daki merde (bok) sözcüğünü çağrıştırdığı ve Almanca sözcüğün saygınlığıyla bir karşıtlık yarattığı içindi. Yine, bu sözcük Merzsscbaf (atılmış koyun) ya da Schmerz (Acı) gibi başka sözcük oyunlarına da akla getiriyordu. Bu tip oyunlar bir yana, daha önce belirttiğimiz gibi Schwitters atık malzemeleri toplamaya düşkün bir sanatçıydı. Sanat camiasında şimdilerde yapan sanatçı tipine ek olarak bir de toplayan ve istifleyen sanatçı tipinden bahsediyorsak, Schwitters'in bu konuda iyi bir öncü olduğunu kabul etmeliyiz. Iskartaya çıkmış kapı-pencere parçaları, teneke, muşamba, renkli kağıt, gazete ilanları, değişik fotoğraflar, kullanılmış otobüs biletleri, tel örgü, boş makara vs. Çoğu, kendi yaşantısında iz bırakmış her türlü kullanılmış nesne Schwitters'in yaratıcı zihnini kamçılıyordu. Bu malzemelerden yapılmış yapıştırmalar, sanki rastlantı eseri çıkmış gibidir. Ona göre, bir yapıtın bu şekilde ortaya çıkıp serpilmesi, yaşamın rastlantısallığı gibi bir şeydi. Ayrıca işlerinin çoğunu Merz adı altında toplaması ve numaralandırması, yaşamın parçalardan oluşmuş bir bütün olduğu düşüncesine bir göndermeydi. Onun gözünde, sanat yapıtı da doğan, büyüyen ve sonra da yok olan bir varlıktı.

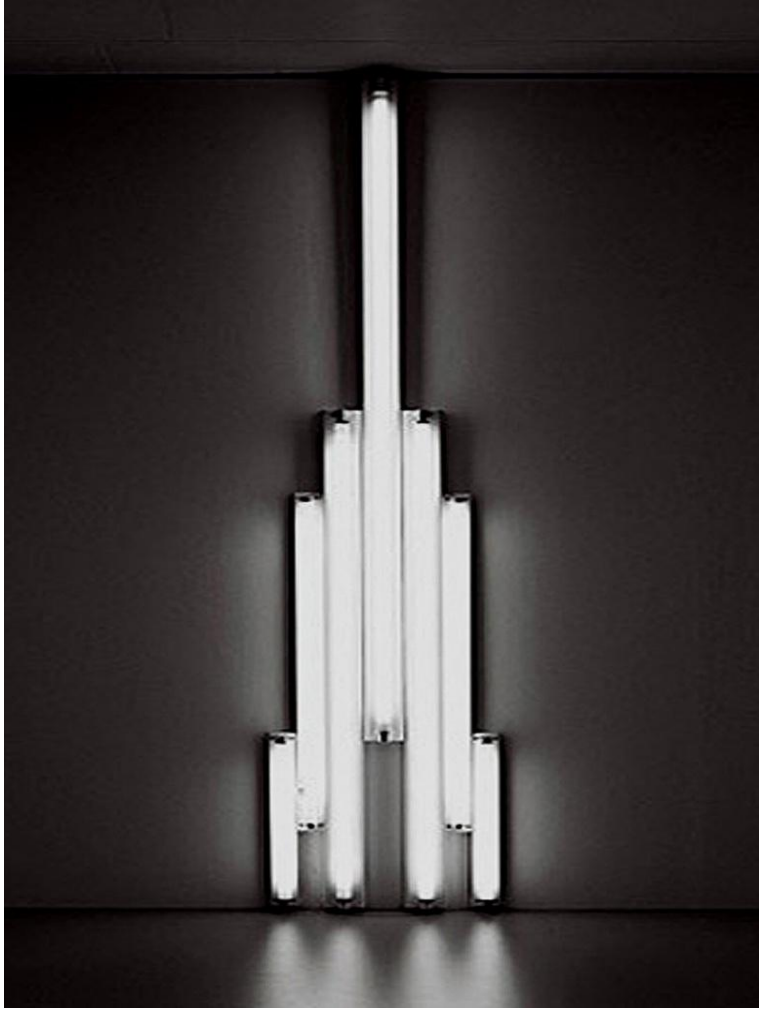
Küçük kompozisyonların yanı sıra, asıl ilginç işleri mekanı ele geçiren türden olanlardı. Bunlarda 'mekan=sanat yapıtı'dıydı. Her ikisi de birleşerek bütün oluşturuyorlardı. Örneğin Hanover'deki evinin bodrumunda, topladığı malzemeleri kullanarak yerleştirmeler yapmaya başlamıştı. Ama bir süre sonra, işin kendisi sanatçıya yol göstermeye başladı ve günden güne, üç katlı binanın tamamına yayıldı; iş eve, ev de işe dönüştü. Schwitters buna Merz Binası diyordu. Hızını alamamış olacak ki, Merz Binalarına Norveç'te ve sonra da İngiltere'deki malikanelerinde devam etti. Bu işleri sabit olmaktan ziyade, tıpkı yaşam gibi sürekli değişiyordu." (Yılmaz, 2006: 112-113-114)

### **2.3.3.3. Dan Flavin**

1 Nisan 1933'de ABD, New York, Jamaika'da doğan Minimalist, heykелci ve deneysel sanatçı, ışık enstalasyonları oluşturduğu çalışmalar yapmıştır. Dan Flavin ışığı bir sanat nesnesi olarak kullanarak ilk kez 1961 yılında florasın tüpleriyle, ışık

enstalasyonlarından oluşan sergisini düzenlemiştir. Dan Flavin'in ' V.Tatlin için Anıt 7' isimli ışık enstalasyonu; 1964-1990 arasında yaptığı çalışmaları Rus Konstrüktivist Heykeltıraş Vladimir Tatlin'e saygı niteliği taşıyan yapısal çalışmalardır. Flavin, "hazır gereçlerle ışığın sanatsal öge olarak etkili olduğu çevreler ve düzenlemeler geliştirmiş 'avantgard' bir sanatçıdır.

**Resim 44: Dan Flavin, 'Monument for V. Tatlin' – 'Tatlin için Anıt 7' (1966)**



**Kaynak:** <http://inc.ongruo.us>

Amerikan Hava Kuvvetleri Meteoroloji Teknisyen Meslek Okulu'nda eğitim görmüş, sonra Maryland Üniversitesi ve Columbia Üniversitesi'ne bağlı Sosyal Bilimler Yeni Okulu'nda eğitimini sürdürmüştür. Resmi bir sanat eğitimi yapmayan Flavin, 1959'dan sonra sanatla ilgilenmeye başlamış ve gördüğü teknik eğitim sanatsal gelişimini etkilemiştir. Işık Sanatı alanında çalışmalar yapmış ve hazır floresan ile çalışan sanatçı;

ışık, renk ve mekanı bütünleştirmeye çalışmıştır. Öteki ışık sanatçıların kinetik ilgilerine (kinetik sanat) karşın Flavin ışık heykellerini durağan kılmış ve onları belirli mekan noktalarına yerleştirmiştir. Galeri mekanlarında köşelere, duvarlara, tavana asılmış floresan tüplerle yeni mekansal konumlar yarattığı gibi, çoğu kez büro, ev içi gibi döşeli mekanları da ışık uygulamalarıyla değiştirmiştir. Sanatında herhangi bir akımla ya da tarihsel gelenekle ilişki kurmak istemeyen Flavin'i Minimal Sanat'ın 'serin' eğilimleri içinde değerlendirmek olanaklıdır. Sanatçının en önemli yapıtları arasında '25 Mayıs 1963'ün Diyagonali ve V.Tatlin için Anıt 7' sayılabilir. 1960'larda 'Işık: Nesne ve İmge', 'Elektrik Sanatı' gibi salt ışıkla ilgili sergilerin en önemli sanatçısı olmuştur"(E.S.A.,1997:595). Dan Flavin'in ışık enstalasyonları, mekandan, izleyicinin mekanı algılamasına ve mekanda oluşturduğu atmosferin aurasına kadar etken olan yerleştirmelerdir.

**Resim 45: Dan Flavin, 'The Diagonal of May 25, 1963' – '25 Mayıs 1973'ün Diyagonali' (1963)**



**Kaynak:** <http://therepublicofless.wordpress.com>

Dan Flavin'in 1933 yılında 'isimsiz (Devrimlerinin 200. Yıldönümünde Fransa Cumhuriyeti'nin Vatandaşlarına) 3' isimli ışık enstalasyonunda; "kırmızı, beyaz ve mavi: Fransa Cumhuriyetinin renkleri sütunu andıran üçboyutlu bir konstrüksiyona yerleştirilmiş floresan tüplerinden ışık saçar. Bu yapıt Fransız Devriminin 200. Yıldönümü kutlamaları için yapılmıştır. ...Heykel, aynı biçimdeki nesnelere kullanıldığında bir anıtın parçasını ya da, Flavin'in yapıtları için dediği gibi, bir 'sahte anıt'a dönüşür. Boya yerine renkli ışığın kullanımı yapıta ayrı bir boyut katmıştır. Sınırlarını belirleyen hiçbir çerçeve ya da kenar yoktur. Işık, yapıtın ötesine yansyarak, kapladığı alanı yeniden tanımlar ve sanatın nerede başlayıp, nerede bittiği sorusunu ortaya atar. Işığın, bekanına ve benzer geometrik nesnelere kullanımı Flavin'in yapıtlarını Minimalizm akımına bağlar" (Sanat Kitabı, 2004:158).

#### **2.3.3.4. Joseph Beuys**

Joseph Beuys 12 Mayıs 1921 yılında Almanya'nın Krefeld şehrinde doğmuştur. Sanatçı resim, heykel, grafik, performans, video sanatı ve enstalasyon bağlamında işler üretmiş ayrı zamanda bir sanat kuramcısıdır. "Çağdaş sanatın en hermetik sanatçısı olan Joseph Beuys'ün (1921-86) yetmişinci yaşına denk gelen Düsseldorf'taki retrospektif sergisi, bu ülkünün doruk noktasına vardığı bir sergileme olarak dikkat çekiyor. Kişiliği, gerçekleştirdiği çalışmaları ve ortaya koyduğu sanat felsefesi ile hala tartışılan sanatçılardan biri olan Beuys, kuşkusuz ki اساسız bir peygamberdi.

Düseseldorf kenti ile özdeş bir kimliği olan Beuys ölümünden sonra gerçekleştirilen en kapsamlı sergileme olan bu retrospektif, sanatçının değişik dönemlerini içeren 230 çalışmayı içeriyor. 'natür, materie, form' başlığı adı altında açılan sergilemenin en ilginç özelliği, sanatçının tam olarak bitirip bitirmediği hala tartışılan 'Palazzo Regale' isimli çalışmalarını da izleyiciye sunması. Beuys 20 yaşında savaş pilotluğu eğitimi gördü. O sıralarda tuttuğu bir uçuş günlüğüne 'Viyana önünde Türkler ve Hunlar!' diye bir not düşen sanatçı, 23 yaşında Kırım'da uçağı düşünce Tatarlar tarafından yağa batırılıp yün battaniyelere sarılarak, kırık kemikleri doğru biçimde kaynatılarak hayata döndürülmüştür.

1944-46 yılları arasında İngilizlere esir düşmüş bir Alman askeri olarak Kuzey Almanya kışlarında bir oraya bir buraya sürüklenerek iki yıl geçiren Beuys, savaştan sonra Düsseldorf Akademisi'nde heykel eğitimi gördü. 1953 yılına, ilk kişisel sergisini açana

dek uzun bir arayış dönemi geçiren sanatçı, bu süre içinde Joyce'ün Ulysses'ini ve İncil'i okudu, 1957'ye dek bunalımlı bir süreç geçiren Beuys, bu uzun zaman dilimi boyunca, ele alacağı temaları birer birer toplamıştır. Yaşamı ile sanatı arasında kesin, çok kesin bağların varlığı belki de 20. yüzyıl sanatı içinde bir dönem noktası olan Beuys'ta geriye dönüldükçe açıklığa kavuşan, bellekle çok yakın ilgisi olan bir duyuş farklılığını gündeme getirir. Örnek olarak 1983'te 'Acı olmadan olmaz, acısız bilinç yoktur' diye yazmıştır defterine”(Sönmez, 2006:78-79). Savaş yıllarının üzerinde bıraktığı etkiyi işlerine de görebildiğimiz Beuys, 1936 yılında Hitler Gençliği adlı gruba katılmış, bu gruba katılımı kutsallaştıran 'herkes kiliseye gitti ve herkes Hitler Gençliği'ne katıldı' sözünü söylemiştir. Joseph Beuys'un savaş sırasında yaşadığı olaylar sonunda, sağlığını kazanmasında, dolayısıyla hayatında ve sanatında önemli yer edinen, yağ ve keçeyi daha sonra bir sanat nesnesi olarak enstalasyonlarında ve performanslarında sıklıkla kullanmıştır. Tıpkı “1985'te Londra'da gerçekleştirdiği (1958'de tasarladığı düşünceleri geliştiren) heykellerinin çevre düzenlemesi büyük ölçüde onun düşüncelerinin de bir özeti idi. Beuys düzenlediği galerideki iki ayrı mekan kül rengi keçe tomarıyla kaplanmış ve üzerinde bir karatahtayla bir termometre bulunan bir piyanodan başka hiçbir eşyanın olmadığı bir yerdi. Keçe kaplı duvarlar mekana belli bir ağırbaşlılık veriyor, ayrıca sıcaklık, korunmuşluk ve Londra'nın merkezindeki gürültüye karşı bir yalıtım kazandırıyor. Kapalı piyano, boş karatahta ve kimin için ne ölçtüğü bilinmeyen termometre de insanların özlemleriyle yeteneklerini ve bunların baskı altına alınışını dile getiriyordu. Beuys bu yapıtına *Plight* (Kötü Durum) adını vermişti. Bu sözcük ona yalnızca insanlığın durumunu anımsatmıyor, aynı zamanda türevi olduğu Almanca *Pflicht* sözcüğünün bir yankısı olarak belli bir ödev ve sorumluluğu akla getiriyordu. Beuys bu tutumuyla birçok başka sanatçıyı da önemli sorunlara yöneltmiş, daha da önemlisi, sanatın insan hayatındaki yerini ve ciddiyetini vurgulamıştı”(Lynton, 2004:343-344).

“Savaş sonrasında Beuys, spiritüel bilim konusuna ilgi duymaya ve Spiritüel Bilimin kurucusu Rudolf Steiner'in yapıtlarını okumaya başlamıştır. Bu arada küçük boyutta suluboyalar da yapmaya başlamış; ayrıca bu konuda Hans Lamers ve Walter Bruex gibi yerel ressamardan da bazı teknikler öğrenmiştir. Gittikçe sanata ilgi duymaya başlayan Beuys, 1947 yılında Düsseldorf sanat Akademisi'ne girmiş, buradaki eğitimi 1951'e değin sürmüştür. 1950'lerde daha çok desen çalışmaları yapmış, 1961 yılında ise sanat eğitimi aldığı akademide heykel bölümünde profesörlüğe kadar yükselmiştir. Beuys'un

akademideki bu pozisyonu, sınıfların isteyen herkese açık olması gerektiği konusundaki ısrarı nedeniyle sona erdirilmiştir. Öğrencilerinin ayaklanması sonucu sanatçının akademideki atölyesi açık kalmış; ancak öğretmenlik görevi konusundaki kararı değişmemiştir. 1962 yılı sanatçı için farklı açılımlar getirmiştir. Bu dönemde Nam June Paik ve George Maciunas vasıtasıyla Fluxus Hareketi'ne katılmış ve aynı yıl “Toprak Piyano” adlı ilk eylemini gerçekleştirmiştir.

**Resim 46: Joseph Beuys, ‘Plight’ – ‘Kötü Durum’ (1958-1985)**



**Kaynak:** <http://www.flickr.com>

1963 yılından başlamak üzere düzenli olarak Fluxus olaylarına katılan sanatçı bu alanda çeşitli eylemler gerçekleştirmiştir. “Marcel Duchamp’ın Sessizliğine Paha Biçilmez”, “Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklayorsunuz (1965)”, “Eurasia (1966)”, “Amerika’dan Hoşlanıyorum ve Amerika da Benden Hoşlanıyor(1974)” bu eylemler arasında yer alır. Sanatçı ayrıca 1963 yılında Düsseldorf Akademisi öğrencileri için “Festum, Fluxorum, Fluxus” adlı bir kollojyum da düzenlemiştir burada “Komposition für zwei Musikanten” (İki Müzisyen İçin Kompozisyon) ve “Sibirische Symphonie, 1.Satz”ı (Sibiryaya Senfonisi, 1. Şatz) gerçekleştirmiştir” (<http://lebriz.com/>). Joseph Beuys, yağ ve keçeyi kullandığı bir dizi enstalasyonunu, kendi dilini oluşturmada, politik ve toplumsal söylemler geliştiren sanatsal üretim sürecinde, sanat nesnesi olarak

kullandığı bir diğer enstalasyonunda ise, 1970 yılında gerçekleştirdiği ve 'Felt Suit' (Keçe Elbise) adını verdiği, "keçeden dikilmiş bu takım elbise insanın fiziksel sıcaklığını ifade ediyor. Keçe yalıtıcı yalıtıcı ve koruyucu bir dokuma olduğundan bu figür bir güvenlik ve koruma duygusu uyandırıyor.

Bir ara Beuys anarşist eylemler ve happening'ler düzenleyen Fluxus adlı akıma katılmıştı. Buradaki takım elbise de 1971'de Vietnam karşıtı bir eylem sırasında giydiği elbiseden çizilmiştir. Beuys sanatı toplumsal ve politik değişim ortamı olarak görüyordu. Aynı zamanda sanatın tinsel bir boyutu olduğunu ve sıradan malzemelerin (keçe ve hayvansal yağ en beğendikleri arasındadır) yoğun bir iyileştirme gücüne sahip olduklarını düşünüyordu. Beuys, sanatçının rolü ile, nesnelere enerji alan ve onlara yeni güçler, yeni anlamlar veren bir şamanın rolü arasında paralellik görüyordu. Sanatçı ülkesi Almanya'da kütleleşmiş, buradaki elbise gibi pek çok çalışması çok sayıda üretilmiştir" (Sanat Kitabı, 2004:43).

**Resim 47: Joseph Beuys, 'Felt Suit' – 'Keçe Takım Elbise' (1970)**



**Kaynak:** <http://www.leninimports.com>



“Beuys, yeni nükleer silahların protestolarında da öne çıkan isimlerden biri olmuştur. Bu konuyla ilgili olarak Alman rock gruplarından BAP ile anti-nükleer pop şarkısı Sonne Statt Reagan’ı (Güneş Reagan/Yağmur değil) birlikte söylemiştir. Sanatçı, 1982 yılında Documenta 7 çalışması için Kassel’de (Almanya’da bir şehir) 7000 meşe ağacı dikme işini organize etmiş, bundan dört yılsonra hayata gözlerini yummuştur. Spiritüel Bilimin önermeleri, Beuys’un demokratik, sanatsal ve spirütel olarak motive edilen toplum teorisini etkilemiştir. Beuys, toplumun tek büyük sanatsal bütün olduğuna inanmış ve sanatçının bu bütüne anlam ve spiritüel bir derinlik verme rolü olduğu sonucuna varmıştır. Sanatçının en bilinen sözlerinden biri ise “Herkes Sanatçıdır” (<http://lebriz.com/>).

Joseph Beuys’un en önemli enstalasyonları arasında yer alan, galeri mekanını keçe tomarlarıyla kapladığı ve üzerinde karatahta ve termometrenin bulunduğu bir piyanoyu sergilediği ‘Kötü Durum’ ile bir askıya asılarak sergilenen ‘Keçe Elbise’ adlı enstalasyonu dışında; galeri mekanının bir köşesine yağları yığarak oluşturduğu ‘Yağ Köşesi’, ‘F.I.U. Doğanın Defansı’, ‘Terremoto’ isimli enstalasyonlarını da sayabiliriz.

### **2.3.4. Güncel Sanatta Enstalasyon Sanatçılarından Örnekler**

#### **2.3.4.1. Jeff Koons**

25 Ocak 1955 yılında ABD, Pennsylvania, New York’da doğan Jeff Koons, “Amerikalı heykeltıraş ve Yeni Kavramsal sanatçı. Maryland Sanat Enstitüsü ve Chicago Sanat Enstitüsü’nde eğitim gören Koons, bir dönem borsacılık yaptıktan sonra sanata yönelmiş ve şöhretini adeta bir medya yıldızı gibi tasarlayarak 1980’lerin en çok tanınan ve satılan sanatçıları arasına girmiştir. İtalyan porno yıldızı Cicciolina’la evliliği ve birlikte gerçekleştirdikleri erotik fotoğraflarla bir anda büyük şöhret olan Koons, 1990’larda tümüyle popüler kültür imgeleri üzerine kurulu heykelleriyle gündeme gelmiştir. Bu heykelleri tasarlayan, ancak profesyonel heykeltıraşlara ürettiren Koons, kitch olgusunu tartışmaya açan başlıca sanatçılardan biridir”(Antmen, 2010:293).

“Jeff Koons, Parkett’e Açıklamalar (1988) / Sanatım, izleyiciyle iletişim kurmak adına her türlü yola başvurur. İzleyicinin ilgisini çekebilmek için her türlü hileye, ne gerekiyorsa, ama ne gerekiyorsa ona başvurmaya hazırım. En saf ve yüzeysel kişiler bile benim sanatım karşısında kendilerini tehdit edilmiş hissetmezler, karşılarında

gördükleri şeyi anlayamadıkları, anlayamayacakları gibi bir his yaşamazlar. Bakarlar ve hemen onunla bir ilişki kurarlar. Ayrıca çok iyi eğitim görmüş, daha derinlemesine bakabilen bir kişi de yapıtlarıma bakıp, yaşadığımız kültüre nasıl bir katkıda bulunduğunu görebilir. Yapıtlarımla, insanların gereksinimlerine seslenmek istiyorum. İnsanları kendi kültürlerinden uzaklaştıran, onları bloke eden sınırları yok etmek istiyorum. Benim yapıtlarım insanlara bir ilişki kuramadıkları şeyler onları etkisi altına alıyormuş gibi değil, o anı kucaklamalarını sağlar. Bir şeye inanmalarına ve o inancı göstermelerine yardımcı olur”(Antmen, 2010:293).

**Resim 48: Jeff Koons, ‘Train’, Maket**



**Kaynak:** <http://artobserved.com>

Jeff Koons ‘un ünlü pop yıldızı Michael Jackson ve Bubbles adındaki şempanzesinin bir dizi heykelini yaptığı; ‘Jackson and Bubbles’ (1988) isimli çalışması, ‘Rabbit’(1986) ve çiçekli heykel olan ‘Puppy’ (1992) gibi ikonlaşmış eserleri

mevcuttur. Bunun dışında Jeff Koons'un Los Angeles'ta 'Lacma' binasının yanına yerleştirilmesi düşünülen bir projesinde; 49 metre yüksekliğinde bir vince gerçek boyutlarında bir trenin asılmasından oluşan projenin 21 metre uzunluğundaki 1943 Baldwin 2900 modeli buharlı lokomotifin dikey olarak asılacak olan kopyası, her gün 12:00, 15:00 ve 18:00 saatlerinde makine sesi ve buhar çıkararak bir saat kulesi işlevi görecektir. Jeff Koons trenin bir kopyası olmasına rağmen izleyicide yaratacağı deneyimin gerçek ve eşsiz olacağını söylemektedir. Kamusal alanda gerçekleştirilmesi planlanan Jeff Koons'un 'Train' isimli bu eserin sanatçı tarafından hazırlanmış bir maketi bulunmaktadır.

“Barbara Kruger, Satın alıyorum, öyleyse varım, diye yazar. Nesne kişiyi satın almaya yönlendirecek bir bakış açısından, arzunun bakış açısından verilir; ulaşamama ile el altında olma arasındaki ara bir noktada gösterilir. Böylesi bir bakış, Simülasyonist çalışmaların gerçek konusu olan pazarlama işidir. Heim Steinbach böylece minimal ya da tek renk raflar üzerinde kitlesel olarak üretilmiş nesnelere bir araya getirdi. Sherrie Levine, Miró, Walker Evans ve Degas'nın çalışmalarının tıpkı kopyalarını sergiledi. Jeff Koons, reklamları, kurtarılmış, kitsch<sup>1</sup> ikonları ve kusursuz kapların içinde yerçekiminden yoksun bir biçimde havada yüzen basket toplarını teşhir etti. Ashley Bickerton, günlük yaşamında kullandığı ürünlerin logolarından oluşturulmuş oto-portresini yaptı.

Simülasyonistler için çalışma, tüketici ve sanatçı/erzak müteahhidinin eşit derecedeki önemini şart koşan bir sözleşmeden kaynaklandı. Koons nesnelere arzunun konvektörleri olarak kullandı: “İçinde büyüdüğüm sistemde –batı kapitalist sistemi- insanlar nesnelere emek ve başarının ödülü olarak kabul ederler. Ve bir kere bu nesnelere biriktiğinde bunlar bireyi destekleyen mekanizmalar olarak, yani bireyin kendi kişiliğini tanımlamak, arzuları doyurmak ve onları ifade etmekte işe yararlar.” Koons, Levine ve Steinbach, kendilerini hakiki aradıkları, çalışmalarının sadece simulacra yani bir çeşit “içsel gereksinim”den çok bir pazar çalışmasından kaynaklanan ve modası geçmiş olarak kabul edilen bir değeri temsil ettiği, arzunun komisyoncuları olarak sundular. Tüketimin sıradan nesnesi başka bir nesne ile ikiye katlanır; bu seferki ulaşılmaz bir duruma, bir eksikliğe (örneğin Jeff Koons) işaret eden tümüyle sanal bir nesnedir.

---

<sup>1</sup> Kitsch: Hiçbir estetik değer taşımayan, belli bir zevki yansıtmayan sanatsal üretimler.

Sanatçı dünyayı seyircinin yerine ve kendisi için tüketir. Koons bir çeşit kesintiye uğramış değiş-tokuşun gündeme gelmesi için nesnelere kullanma nosyonunu nötrale eden ve böylece sunum anını ulvileştiren cam kutular içine yerleştirir”(Bourriaud, 2004:43-44-45). “Radikal Postmodern teorilere göre; ‘gerçeklik’ kanıtlanabilir ya da ölçülebilir bir şey değildir. Jean Baudrillard, günümüz toplumunu simulakr ve simülasyon<sup>1</sup> kavramlarıyla açıklamaktadır. Hiper-gerçeklik; gerçek ve onun kopyasının, sanal bir eşitlik içinde birbirinden ayrılmadığı bir alanı ifade etmektedir. Baudrillard’a göre Disneyland, içindeki sosyal unsurların ideolojik niteliğinden ötürü simülasyon toplumunu en mükemmel yansıtan yerdir.

Jeff Koons’un sanatı, adeta bu yansımali gerçekliğin bir değerlendirmesi gibidir. Koons’un işleri, popüler kültürün en bilindik imajlarına dayalı bir ‘Banallik Göstergesi’ni oluşturmaktadırlar. Peter Nagy, Koons’un işlerini, bu ortamın gerçeklerini uzlaştıran mutlu melezleşmeler olarak nitelendirmektedir. Sanatçının Son Oyun-1 olarak da bilinen 1985’teki gösterisi, sadece bir satranç oyununun belli bölümlerini yansıtmakla kalmaz, yaşamının son yıllarını satranç oynayarak geçiren Kavramsalcuların atası Marcel Duchamp’ın Modernizm’in son evresindeki umutsuz çırpınışlara konu edilmesine göndermede bulunur. Duchamp gerçekte estetik bir değişimi hedeflemese de Koons, banallığı bu yaklaşımın bir antitezi olarak kullanır.

Jeff Koons, Andy Warhol’un, Marcel Duchamp’ın düşüncelerinin kitlelerce algılanmasını sağladığına inanmaktadır. Koons’un çalışmaları, kültürel ürünlerin içeriklerinin yeniden belirlenmesinden çok, görselliklerinin yeniden formüle edilmesini sağlayarak onları kendine mal etme çabasına dayanır. Pop sanatçıları takip eden ve bu işlere yatırım yapanlar da, Koons’un bu ürünleri bir çocuğun bile sahiplenebileceği kadar demokratikleştirdiğini ifade etmişlerdir.

Herhangi bir ederi olmayan ‘bilgi’ Koons’un ana meselesidir. Sanatçı, izleyicinin reddedeceği tüm seçenekleri yok etmekte, doğrudan zihinlere hitap edemese de, en azından cinselliğe hitap etmektedir. Koons çalışmalarını, burjuvayı eğitmek amacıyla gerçekleştirdiğini ifade eder. Sanatçıya göre, bu grup, gelecekteki yeni aristokrasiyi

---

<sup>1</sup> Simülasyon: Benzetim, Türkçe’de teknik olmayan anlamda ‘simülasyon’ karşılığı olarak; yalancı, sahte sözcükleri kullanılmaktadır. Teknik anlamda ‘benzetim’ gerçek bir dünya süreci veya sisteminin işletilmesinin zaman üzerinden taklit edilmesi anlamındadır.

oluşturacaktır”(Şahiner, 2008:108-109). Sanatçının, özgün baskı çalışmalarının yanında, heykelleri, balon heykelleri ve çiçek heykelleri oldukça dikkat çeken çalışmalarındandır.

**Resim 49: Jeff Koons, ‘Rabbit’ (1986), Enstalasyon**



**Kaynak:** <http://claralieu.com>

**2.3.4.2. Gabriel Orozco**

27 Nisan 1962 yılında Meksika’da doğan sanatçı, ilk olarak Meksika’da sürdürdüğü sanat eğitimini İspanya-Madrid’de Circulo de Bellas Artes’de tamamlamıştır. Halen Meksika, New York ve Paris’te yaşamını sürdürmekte olan sanatçı, tuval, desen, video, fotoğraf, heykel ve enstalasyon gibi farklı türden medyumlarla işler üretmektedir.

Sanatçının Meksika, ABD, İngiltere, Fransa, İsviçre, Hollanda, İspanya gibi ülkelerde bulunan önemli müzelerde sergiler açmıştır. “Orozco, çağdaş sanatın çıkış noktası günlük hayattan beslenir ve referanslarını Duchamp’tan alır. Kendi deyimiyle yeni bir şey keşfetmemekte var olanı kendine göre yorumlamaktadır. Kendine göre yorumlamak ise onda tutarlı bir estetizim, ince bir zekâ ve nükteci bir tavırla var olandaki (ready made’deki) görülmeyeni açığa çıkarmak ve izleyende şaşkınlık yaratmaktır. Gizli anlamlara takıntılıdır. En büyük tutkusu sıradan materyallerde gizli bir taraf yakalamak ve bunu izleyenle paylaşmaktır. Bu nedenle çalışma alanı bazen sokak, bazen tren garı bazen de bir apartman olabilir.

Fotoğraflarında ise geçici olanı zaman üzerinden yakalar. Basit ancak güçlü imajlar üzerinden kareler seçerek bunu görünür kılar. Zamana ve mekâna olan ilgisi çizimlerinde yaptığı serilerde görülür. Çok seyahat etmesi zaman farkları, mekân değişiklikleri ve buna bağlı yaşanan diğer farklar... Bazen bir para, bazen pasaporta basılmış giriş damgaları bazen de bir uçak bileti ile birleşen çizimler günlük hayat içinde kaybolan kimliklerinden çıkarak Orozco’ya özgü yuvarlaklar içinde yeni bir anlam kazanır. Sanat objesi ile günlük hayatın içinde eriyen objeler arasındaki sınırları çağdaş anlatım olanakları ile ortadan kaldırmaya çalışan Orozco, müzenin içine yerleştirdiği bilardo masası ve toplarından oluşan 1962 tarihli çalışması ile bu konuya daha o yıllarda avangard bir tavırla ilgi çekmiştir. Masa yuvarlaktır, iki beyaz top serbest atışlar için hazırlanmış kırmızı olan top ise yukarıdan bir iple tavana bağlanmış ve hareket alanı kısıtlanmıştır. Müzenin bir kenarına yerleştirilen ıstakalarla izleyeni de içine alan bu iş aslında pek çok alt okumaya olanak vermektedir. Orozco’nun sınırlı sayıda interactive işlerinden biri olan “Bilardo Masası” hem imzası haline gelen yuvarlaklara göndermede bulunur hem de dünyadaki sosyal ve ekonomik dolaşımı anlatır. Orozco, sıradanlığı, oyunu ve espriyi sever. Sanatçının her eseri bu anlamda izleyene yeni bir keşif alanı yaratır. Çağdaş Sanatın önemli bir figürü olarak kabul edilen Meksikalı sanatçı Gabriel Orozco’nun dünden bugüne çalışmalarını genç küratör Jessica Morgan’ın düzenlemesiyle Tate Modern’de” (<http://lebriz.com>) 19 Ocak – 25 Nisan 2011 tarihleri arası açtığı sergi ile sanatçının; ‘Billiard Table’ – ‘Bilardo Masası’ isimli enstalasyonu dahil, farklı dönemlerinden ve farklı medyumlarla hazırladığı çalışmaları bulunmaktaydı.

**Resim 50: Gabriel Orozco, ‘Billiard Table’ (1962), Enstalasyon**



**Kaynak:** <http://fuckyouimage.wordpress.com/>

Gabriel Orozco, ‘Billiard Table’ (1962), Enstalasyon’un malzemeleri: İleri geri sallanan sarkaca ortasından asılı bir kırmızı bilardo topu, oval bilardo masası, iki beyaz bilardo topu ve ıstakalardan oluşmaktadır.

**2.3.4.3. Christian Boltanski**

Christian Boltanski, Korsika’lı bir anne ve Ukrayna’lı Yahudi bir babanın oğlu olarak; 6 Eylül 1944 yılında Fransa’nın Paris şehrinde doğmuştur. 14 yaşında resim yapmaya başlayan Boltanski, bu dönemi çocukluğunun bitiş ve olgunluk dönemine geçiş olarak tanımlamaktadır. Boltanski, Ressam, Heykeltıraş, Fotoğrafçı, Film Yapımcısı ve Enstalasyon Sanatçısı’dır. “Sanatın biçimsel yönünden çok gündelik yaşamla ilişkisini irdeleyerek onu yinelemeyi ve toplumla daha yakınlaştırmayı amaçlayan avant-garde akımlar doğrultusunda çalışmaktadır. Yapıtlarında kimlik sorununu ele alan Boltanski, gerek kendinin gerek konu olarak seçtiği kişilerin kökenlerini ve geçmişlerini, eski fotoğraflarını sergileyerek ya da dia gösterileri yaparak, mekan içinde farklı düzenleme ve ışıklarla sunmuştur. 1971’de, aynı çizgideki Jeanle Gac ile ‘Gezintiler’ adını verdiği bir dizi fotografik çalışma yapmış, belgelediği olayları kartpostallarla çeşitli adreslere yollamıştır. Kağıttan kuklaların fotoğraflarını büyük boyutlarda basıp aynı zamanda eski diaları hareketli bir şekilde duvara yansıtarak hem farklı malzemelerle çalışmış

hem de nostaljik bir espri yakalamıştır. Le Gac gibi Boltanski’de sanatı malzemeye bağımlılıktan kurtarmaya çalışan bir sanatçıdır, dolayısıyla çok çeşitli malzeme ve teknikler denemiştir. Boltanski, 1992’de 3. Uluslar arası İstanbul Bienali’ne çiçek yığınlarıyla oluşturduğu bir ‘yerleştirme’ ile katılmıştır” (E.S.A., 1997:269)

**Resim 51: Christian Boltanski, ‘Théâtre d’Ombres’ – ‘Gölge Tiyatrosu’ (1987)**



**Kaynak:** <http://progressivereality.wordpress.com>

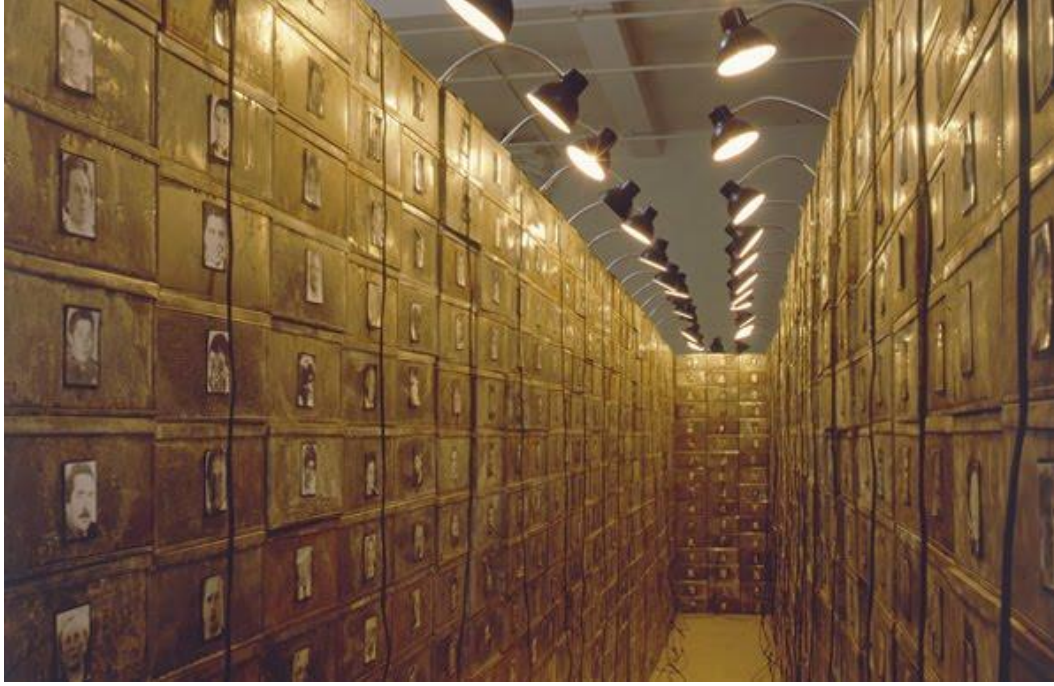
Christian Boltanski için, ‘gölgelerin sanatçısı’ denilmektedir. Karanlık bir mekana hakimiyet kuran gölge yansıtma sanatını; küçük figürler, rakamlar, maskeleri ince metal plaka ya da tenekelerden keserek oluşturuyor ve daha sonra mumun titrek ışığıyla ya da küçük masa veya spot lambalarıyla ışıklandırıldığı küçük figürlerini duvara yansıtıyor. Karanlık duvara yansıttığı ilginç maskeler, iskeletler Boltanski’nin ölümü hatırlama ve anma fikrini yansıtır.

Christian Boltanski, “...kimlik, ölüm, bellek gibi kavramlar bağlamında akla gelen bir sanatçıdır. Fotoğraflarında ve enstalasyonlarında temel olarak Yahudi Soykırımı’na göndermede bulunan Boltanski, ‘Yapıtlarımla insanları ağlatmak istiyorum, en çok bunu umut ediyorum’ derken, ırkı etnik kimliği, cinsiyeti, cinsel tercihi olsun her türlü



farklılığı yok sayan ya da yok eden zihniyetin tehlikesini göstermeyi amaçlamıştır” (Antmen, 2010:297-298) Çağımızın önemli sanatçılarından biri olan Boltanski’ye, v2006 yılında Japon İmparatorluğu Ailesi tarafından sunulan, ‘The Praemium Imperiale Nobel Ödülü’ verildi.

**Resim 52: Christian Boltanski, ‘Dead Swiss Stock’ - ‘Ölü İsviçreli Stoku’ (1990)**



**Kaynak:** <http://debbyemadian.blogspot.com>

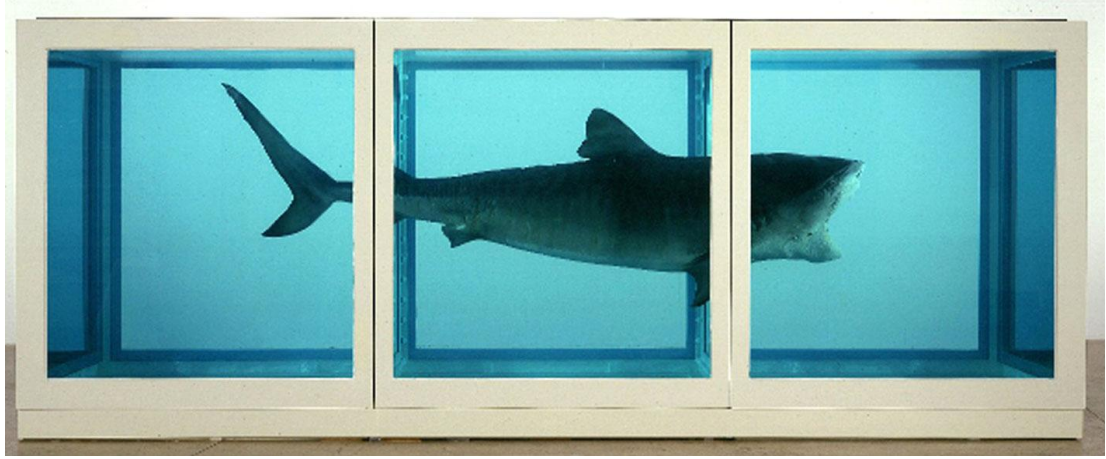
Christian Boltanski’nin 1990 yılında gerçekleştirdiği ‘Ölü İsviçreli Stoku’ isimli çalışması, “üsten tutulmuş tutulmuş elektrik lambalarıyla hafifçe aydınlatılmış bu büyük boyutlu yerleştirme, metal kutuların oluşturduğu iki duvar ile yerel bir gazetenin ölüm ilanlarından alınmış bir dizi siyah-beyaz fotoğraftan oluşuyor. Ölülerin anısına yapılmış bu tapınak sessizlik ve dinginliğiyle neredeyse dinsel bir mekan yaratarak yaşam ve ölüm üzerine güçlü hisler uyandırıyor. Daha önceki çalışmalarında Boltanski Yahudi çocukların fotoğraflarını kullanmıştı. Burada, belli ve kötü kaderden uzak bir ırk olarak değerlendirilen İsviçreliler’in fotoğraflarını kullanarak ölümlü olmanın evrenselliğini vurgulamıştır. Özgün üslubu, ortamı ve ölüm temaları üzerine kurulu konuları Boltanski’yi günümüzün en tanınmış sanatçılardan biri yaptı. Öteki çalışmaları arasında çocukluk anılarını içeren cam kabinler, mumlarla aydınlatılmış artık malzemelerden yapılmış ‘gölge’ heykeller ve ‘stoklar’ olarak tanımladığı, giysi dolu odalar bulunur” (Sanat Kitabı, 2004:50).

#### 2.3.4.4. Damien Hirst

7 Haziran 1965 yılında İngiltere – Bristol’da doğan sanatçı, ‘Young British Artist’ grubunun önemli sanatçılarındadır. Çalışmalarında ölüm temasını sıkça işleyen sanatçı Formaldehit adı verilen zehirli bir kimyasal içinde muhafaza ettiği ölü hayvan figürleri en bilindik enstalasyonlarını oluşturmaktadır. Bu enstalasyonları içinde en bilineni; ‘The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living’ (Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı)’dır.

**Resim 53: Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı’**

(1992)



**Kaynak:** <http://garethleaney.wordpress.com>

Enstalasyon Büyük bir akvaryumu anımsatan vitrin içinde formaldehit ile muhafaza edilen ölü bir ‘kaplan köpekbalığı’ndan oluşmaktadır. Bu devasa boyuttaki çalışması, 2004 yılında 8 milyon ABD dolarına satılmıştır. Ayrıca 51 milyon İngiliz Sterlini değerinde olan 2007 yılında sergilediği, üstü binlerce elmas kaplı bir kafatasından oluşan eseri ‘For the Love of God’ (Tanrı Aşkına) isimli çalışmasıdır.

“Postsanatın en iyi örneği Damien Hirst’ün daha önce sözünü ettiğimiz<sup>1</sup> kısa ömürlü enstalasyon çalışması ya da bu çalışmayı çevreleyen olay örüntüsüdür. Söz konusu çöp ‘yığını’ni temizlediğini söyleyen temizlikçi en müthiş katılımcı gözlemciydi, çünkü bu eseri sanatın değil, yaşamın bir parçası olarak algılamıştı – yani galeri müdürün ün söylediği gibi, ‘orijinal bir Damien Hirst’ olarak değil, orijinal olmayan bir çöp ya da kimin olduğu belli olmayan bir çöp yığını olarak görmüştü. Bu durum, ortaya konan

<sup>1</sup> Bakınız Sayfa: 55 (2.3.2. Enstalasyon Eşittir Mekan Mekan Eşittir izleyici)

çalışmanın gerçekten postsanat olduğunu ve bu sıfatla anlamsız ve değersiz olduğunu kanıtlamaktadır (hiç şüphe yok ki temizlikçi, parası olsa bile söz konusu eser için istenen yüz binlerce doları vermezdi). Hirst, çöp eserinin – atölyesinin çöp yığınının – çöp sanılmasından memnundu, olay onun ‘sanatının sanat ile günlük olan arasındaki ilişkiyi anlattığını’ doğruluyordu. Peki bunlardan hangisi doğru? Günlük yaşamın sanattan daha ilginç olduğu mu, yoksa sanatın ancak günlük yaşamla karıştırıldığında ilginç olduğu mu? Halbuki günlük yaşamla karıştırılması, salt sanat galerisi olarak adlandırılan bir yerde sergilenmesi ve böylece sanat olarak kurumsallaştırma yoluna girmesi nedeniyle kazandığı sanat kimliğini yitirdiği anlamına gelir. Açıkça görüldüğü üzere temizlikçi gerçek bir eleştirmendi” (Kuspit, 2010:88)

**Resim 54: Damien Hirst, ‘For the Love of God’ – ‘Tanrı Aşkına’ (2007)**



**Kaynak:** <http://xoxothemag.net>

Daimen Hirst’ün çöpü sanat nesnesi olarak kullanımında, çöp içeren eserlerin müzelere ve galeri mekanlarına alınmaya başlanması, Duchamp’ın pisuarının sergi seçici kurulu tarafından reddedilmesi arasındaki tezatlığı gözler önüne sermektedir. “Temalar, malzemeler, eylemler ve onların çağrıştırdıkları şeyler, eğer sanat, sanatın türevleri ve sanatın yarattığı ortamın dışında bir yerden elde ediliyorsa, ne oldukları bir kez görüldükten sonra – yani sanatla ilgileri olmadığı fark edildikten sonra – bir daha sanat olarak görülemezler. En başta öyle gösterilmeleriyle – yani sanat eseri olarak satın

alınmalarıyla ('satın almak' burada anahtar sözcüktür, çünkü Damien Hirst'ün bir eserine altılı hanelerle para harcamak demek açıkça ona, özgünlüğüne, postsanata, uçanları ve vecde geçenleriyle kendini sanat olarak adlandıran ortama sonsuz bir inanç duymak demektir) – yapılan hata bu sayede düzeltilmiş olur. Aydınlanma anı, yaşam ile sanat bulanıklaştırıldığında değil, Hirst'ün temizlikçisinin başına geldiği gibi, insanın gözü açılıp da kendini sanat olarak gösteren şeyin yaşamdan arta kalan bir şeyden ibaret olduğunu fark ettiğinde ortaya çıkar. Böyle bir durumda insan kabustan uyanmış gibi olur. Hirst'ün enstalasyonunda deneysel sanat entropik hale gelmiş, maskaralığa dönüşmüştür” (Kuspit, 2010:89)

### **2.3.5. Türkiye’de Enstalasyon Sanatı ve Sanatçılarından Örnekler**

Türkiye’de Enstalasyon Sanatı’nın gelişimine baktığımızda, enstalasyonu sanatsal üretim süreçlerinde kullanan sanatçıların işlerinde, mekanın kullanımından, izleyicinin katılımının gerekli olduğu interaktif uygulamalara; galeriler, çeşitli sanat etkinlikleri, bienaller ve büyük sanat organizasyonlarında sıklıkla rastlamaktayız. “Yerleştirme biçiminin Türkiye’de kullanılması, Kavramsal Sanat’a olan ilgiyle paralellik taşır. Zaman zaman Saf Kavramsal Sanat düzleminde çalışan sanatçıların dışında kalan büyük bir kesim, Nesne Sanatı’nı ya da nesne yerleştirmelerini yeğlemiştir. Buna karşın işleri aracılığıyla mekanı sorgulayanlar içinde öncelikle Sarkis, Ayşe Erkmen, Osman Dinç, Serhat Kiraz, Ergül Özkutan, Canan Beykal ve Adem Yılmaz’ın adları sayılabilir. Başka sanatçıların işleri, genelde, özel bir mekana gereksinim duymayan, kendi içinde sorgulayıcı yerleştirmelerdir” (E.S.A., 1997:1940) Türk sanatçılarının enstalasyonu sergilerde kullanımı, yurt dışında yer alan sanatçılarımızın, buldukları yerlerde katıldığı sergilerle başlamıştır. Türkiye’de 1977 yıllarında yavaş yavaş sergi mekanlarında görmeye başladığımız Türk sanatçıların enstalasyon çalışmaları, zamanla, daha sıklıkla ve büyük sanat organizasyonlarında kendini göstermiştir. Bunlardan biri de; Gülsün Karamustafa, Canan Tolon, Hakan Onur’un da içinde bulunduğu, 1992 yılında gerçekleştirilen 3. İstanbul Bienali’dir. Türkiye’de çağdaş sanat yaklaşımlarının kullanımına baktığımızda; “Batı’da resim ve heykelin alternatifi avangard, sınırsal akımlar aracılığıyla ortaya çıkarken, Türkiye’de ‘Sanatın Öteki Yüzü’ Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde gelişmiştir. 1977-87 arasında İstanbul Sanat Bayramı kapsamında, iki yılda bir düzenlenen Yeni Eğilimciler sergileri, akademinin bir girişimiydi. 1977-81 arasında bu sergilerin ilk üçüne katılan Şükrü

Aysan, Osman Dinç, Serhat Kiraz, Cengiz Çekil, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Gürel Yontan ve Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların tümü resim ve heykel geleneği dışında olmamakla birlikte, çalışmalarını, bu sergilerin amacına uygun olarak halkı şaşırtmış ve sanatçıların, Türk sanat ortamına, çağdaş sanat eğilimlerini sokma çabalarını gözler önüne sermişlerdir. Ayrıca, aynı dönemde Şükran aysan ve Serhat Kiraz'ın yanı sıra STT sergilerine katılan Ahmet Öktem, Alparslan Baloğlu, Ergül Özkutan ve İsmail Saray'da bu doğrultuda önemli katkılarda bulunan sanatçılardır.

...1977'de Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'le birlikte Sanat Tanıtım Topluluğu'nu (STT) kuran Aysan, bu sanatçılarla birlikte, satılabilir nesnelere üretmek yerine, sanatın sınırlarını ve işlevlerini sorgulamıştı. Bu açıdan STT'nin Sanat ve Dil grubuyla ortak pek çok özelliği vardır. Her iki grup da, Biçimcilik'e alternatif ararken Duchamp'ın düşüncelerine ve Sol LeWitt'in yazılarına gönderme yapıyordu. Her iki grup da tartışmalar ve ortak etkinliklerle birlikte öğrenilmeye çalışıyordu. İmge ile dil arasındaki ilişkiyi irdelerken, iki grup da sanat uygulaması ile kuramının örtüştüğünü görmüştü. Her ne kadar iki grup arasında bu tür paralellikler kurulabilse de doğrudan bir etkileşimin olduğunu öne sürmek yanıltıcı olur. Türk sanatçıları kendi ortamlarına özgü sorunlarla mücadele ediyordu. Örneğin STT üyelerinin birlikte üzerinde çalıştıkları sorun, yüzey çözümlemesi geleneğinden ve resmin görsel niteliklerinden sanat kavramını çözümlenmeye geçmekti” (Atakan, 2008:12-13) Türkiye’de enstalasyonu kullanan sanatçılara verilen örnekte bir şekide bulunurken, bu bağlamda işler üreten, başlangıçtan günümüze; ilk örnekleri veren sanatçılardan, günümüzde enstalasyon uygulamalar yapan ve mekanı kullanım boyutundan izleyicinin katılımı ve rolüne kadar gözlemleyebileceğimiz sanatçılar ele alınmaktadır.

### **2.3.5.1. Ayşe Erkmen**

1940 yılında İstanbul’da doğan sanatçı halen İstanbul ve Berlin’de yaşamaktadır. Mimar Sinan Üniversitesi, Heykel bölümünü 1977 yılında bitiren sanatçı, 1977 ile 1987 yılları arası İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenmiş ve her iki yılda bir gerçekleştirilmiş olan ‘Yeni Eğilimler’ sergilerinin ilk üçüne de katılmıştır. DAAD (Berliner Künstlerprogram) sanatçı programına katılan sanatçı bir yıllığına Berlin’e giden sanatçı, Kassel Sanat Akademisi’nde (1998-99) Arnold Bode profesörü, Frankfurt Stedelschule’de (2000-07) öğretim görevlisi, olarak çalıştı. Almanya’nın Hassen

eyaletinde, iki yılda bir verilen ‘Maria Sibylla Merian’ ödülünü aldı (2002). Erkmen, “1981 ‘3. Yeni Eğilimler Sergisi’nden başlayarak, geleneksel sanat kavramının ötesine geçen tekniklerle sergi mekanı ile sanat nesnesi arasındaki ilişkileri irdelemeye başlamıştır. Sanatçı bu sergide doğadan topladığı 100 taşı yıkadıktan sonra kırmızı, sarı, mavi ve yeşil şeritlerle boyamış ve bunları öbür sanatçıların hem sergi mekanı içindeki, hem de dışındaki, yapıtları arasına yerleştirmiştir. 1985 ‘5. Yeni Eğilimler Sergisi’ için gerçekleştirdiği ‘Tasarlanmamış Düzenlemeler’de ise sanatçı, kentte bulduğu sekiz adet sanat dışı nesneyle oluşturduğu düzenlemelerin birer fotoğrafını kullanmıştır. Erkmen, sanat bağlamı dışındaki bu düzenlemeleri galeri mekanına taşıyarak bir sanat nesnesini, sanat nesnesi yapanın ne olduğunu sorgulamıştır. Eğer sanatçı gerçek yaşamdan bir şeyi kopya ederse bu nesne sanat nesnesi olur mu? Eğer Erkmen gerçek yaşamdan aldığı düzenlemeleri galeri mekanına taşırsa bu bir sanat nesnesine dönüşür mü? Sanatçının bir seçim sonucu gerçek dünyada bıraktığı nesne düzenlemeleri, bu eylem nedeniyle sanat nesnesine mi dönüşür, yoksa hala bir yığın çöp olarak mı kalır? Arasındaki farkı yaratan nedir? Sanatla gerçek yaşam arasındaki sınır nedir? Gerçek nesnelere gerçek dünyada bırakarak, yalnızca bunların fotoğraflarını galeri mekanına taşımak, geleneksel bir ressamın gerçek dünyadan yaptığı kopyaları resim olarak galeriye getirmesiyle benzer bir eylem olabilir”(Sönmez, 2008:116-117). Ayşe Erkmen’in enstalasyonlarında, onun mekanı kullanımını görebildiğimiz işerinden birinde ise, Almanya’da 1930 yıllarında yüzme havuzu olarak yapılmış ve halka uzun yıllar hizmet vermiş tarihi binaya, 1997 yılında taşınan, ‘Freiburg Kunstverein’ isimli sergi salonunda gerçekleştirdiği enstalasyonudur. Ayşe Erkmen’in ‘Bluish’ (Mavimtrak) isimli enstalasyonunda; havuzdan bozma bu tarihi sergi salonunda, 9 metre yüksekliğinde 400 metreküplük alanda, izleyiciye açık iki kattan oluşan alanın orta kısmında, havada asılı duran, havuz görünümünde mavi renkte ve uçurtma ve hafif yelken malzemesinden üretilmiş enstalasyonu ilginç kılan; tavanı cam kaplı bu mekandan süzülen ışığın değişen renklerinin, gün içinde bu havuz görünümlü mavi zeminde yarattığı etki ve izleyicinin üzerine durduğu zeminin altında bulunan ölçüsünün iki katı büyüklüğüyle, tarihi havuzu yeniden ürettiği yeni bir havuz olmasıdır. Ayrıca mekanda hem altından hem de üstünden görebildiğimiz bu enstalasyon, mavi rengiyle hem bir havuz oluşturmakta hem de gökyüzü etkisi yaratmaktadır. Yerçekiminin tersine izleyicide yarattığı etki ve çekim ile gökçekimi etkisi, izleyiciyi içine çeken, ferahlık ve özgürlük hissi veren, yer çekiminden kurtaran bir enstalasyondur.

**Resim 55:** Ayşe Erkmen, ‘Bluish’ – ‘Mavimtrak’ (2009)



**Kaynak:** <http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/ayse-erkmen/selected-works/>

Ayşe Erkmen, “pratiğiyle mekânların ruhuna dokunan, matematiğini bilen, bulmacasını çözen bir duyarlılıkla çalışır. Mekânların gramerini iyi oturttuk, sadece fiziksel referanslara değil, mekânların dinamik fizikselliğine de işaret eder; böylelikle mimari şifrenin arkasındaki siyasi, sosyal, tarihi ve kültürel kodlara ulaşır. Onları görünür kılar, bizimle paylaşır. Özellikle mekâna özgü üretilen işleriyle, ki bunu uzamsal (spatial) mekân anlayışı ile ürettiği bazı videolarında da görmek mümkün, izleyicide tuhaf bir aydınlanma hissi bırakır; bu his, orada olmanın ve mekânın fizikselliğini paylaşmanın getirdiği, görmeye ve bakmaya dair siyasi ve tarihi ipuçları veren bir kavrayıştır. Şiirsel değildir, ama şiirin içindeki saydımlıktan beslenir. Güzeldir, ama sadece estetik temsile dayalı bir yapıya oturtulamaz. O nedenle de ‘site-specificity’ (mekâna özgücülük) tartışmasının en bunalttığı anlarda belirerek, problematiği tek taraflı algılardan kurtarır;

meseleyi sanat felsefesinin temel sorularına getirir. Bir mekânın yaratılmasında ve algılanmasında, hafızanın, zamanın ve alegorinin rollerini yeniden sorgular ve (bir unutulmaz Radiohead şarkısındaki gibi) sorar; her şey yerli yerinde -mi?”( <http://www.radikal.com.tr/>). Erkmen, Türkiye’de ve yurt dışında birçok müze, galeride ve bienallerde işlerini sergilemektedir. Sanatçının kişisel sergilerine baktığımızda: ‘Weggefährten’, ‘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) bunların dışında katıldığı karma sergiler arasında: ‘Tactics of Invisibility’, Witte de With, Centre for Contemporary Art, Rotterdam (2010), Manifesta 1, Rotterdam (1996); Skulpturen Projekte, Münster (1997) sergilerini sayabiliriz. Ayrıca Ayşe Erkmen, 2. ve 4. Uluslararası İstanbul Bienali ve Shanghai, Berlin, Kwangju, Sharjah, Christchurch Bienalleri ile Folkestone ve Echigo Tsumari Trienalleri’ne de katılmıştır. Ayşe Erkmen, 2010 yılından beri Münster Kunstakademie’de ders veriyor.

Sanatçı İstanbul Bienali’nin 20. Yıldönümü’nü vurgulamak amacı ile 6 Eylül – 7 Aralık 2007 tarihleri arası düzenlenen ‘Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman’ isimli sergide; İstanbul Modern’in dış duvar yazısını altın yıldızlı kumaşlarla kaplamıştır. Erkmen bu çalışmasında, “hem düşünsel olarak Aya İrini’deki eserini sürdürecektir hem de değişen zaman ve mekâna uygun yepyeni bir görsellik yaratıyor. Erkmen’in ‘Geçmişe Tören’ yerleştirmesinin özgün hali, İstanbul Bienali’ndeki törenlerle, 1989 İstanbul Bienali’nin yer aldığı mekân olan Aya İrini Kilisesi’nde gerçekleşen Bizans törenlerini karşılaştırmak amacıyla tasarlanmıştı. Mekâna-özgü bir sanat yapıtı olan bu yapıtın İstanbul Modern’de aynı şekilde yeniden yaratılması olanaksızdı. Bu yüzden de sanatçı, yeni bir yapıt gerçekleştirebilmek için, önceki yapıtın ortaya çıkmasını sağlayan soruları bir kez daha sordu. Neden müzelere gideriz? Sanat yapıtlarına bakmak ne anlama gelir? Ziyaret etmek ve bakmakla ilişkilendirilen törenler nelerdir? Yapıt, bugün, İstanbul Modern’e taşındığında, yapıtın temel vurgusu da, Sultanahmet’te olduğu gibi Bizans ve Osmanlı imparatorluklarının tarihsel geçmişinden, modernizmle bütünleşme dürtüsüne kaymış oldu. Buna bağlı olarak, eski metin ve altın levhalar da, yerlerini, müzenin ana cephesini baştanbaşa kaplayan “İstanbul Modern” harflerini tamamen örten, altın renkli



kumaşlardan yapılmış son derece kitsch kumaşlarla ortaya çıkan farklı bir çelişkiler yumağına bıraktılar”(http://www.yapi.com.tr/).

**Resim 56: Ayşe Erkmen, (2007)**



**Kaynak:** http://www.yapi.com.tr

Erkmen’in Aya İrini’nin avlusundaki Bizans taşlarını pirinç levhalarla kapladığı ‘Geçmişe Tören’ isimli bu enstalasyonunun dışında: ‘Karşılaştırmalar’ (1998), ‘Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon’ (1989), ‘Burası ve Orası’ (1989), ‘Çağrılı Olmayan Konuk’ (1993), ‘Üstüne Üstüne’ (1993), ‘Ev Üzerine’ (1994), ‘Wow!’ (1996) isimli enstalasyonlarını da sanatçının işleri arasında sayabiliriz. Erkmen, 4 Haziran – 27 Kasım 2011 tarihleri arasında düzenlenecek olan Venedik Bienali, 54. Uluslararası Sanat Sergisi’nde ‘Plan B’ adını verdiği projesi ile Türkiye’yi temsil edecek.

**2.3.5.2. Sarkis Zabunyan**

26 Eylül 1938 yılında İstanbul’da doğan Ermeni asıllı Türk, kavramsal sanatçıdır. Sarkis, 1950 – 1960 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde (İDGSA) – yani bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi – öğrenim gördü. 1964’te Paris’e giden sanatçı burada yaşamaya ve çalışmaya karar verdi. “1988’te Paris’te Pontus Hulten’in yönettiği, Uluslar arası Yüksek Plastik Sanatlar Enstitüsü’nde profesör olarak görev yapan sanatçı, halen bu görevini sürdürmektedir.

İlk kişisel sergisini 1960'ta, İstanbul'da (Alman Kültür Merkezi) açan Sarkis, çalışmalarını Paris'te yoğunlaştırdı. 1967'deki Paris Bienali'nde, Resim Dalı Birincilik Ödülü'nü kazandı. 1985'te Fransa Kültür Bakanlığı tarafından Sanat ve Edebiyat Söyleşisi nişanıyla ödüllendirildi. 1990'da Officier des Arts et des Lettres nişanı aldı. 1992'de ise Fransa Kültür Bakanlığı'nın, heykel dalında verdiği Devlet Büyük Ödülü'nü kazandı.

**Resim 57: Sarkis Zabunyan, 'Çaylak Sokak' (1986)**



**Kaynak:** <http://www.sarkis.fr/fr/expographie-visuels?start=30>

Çevresel sanat ve enstalasyon türündeki yapıtlarının yanı sıra, kavramsal resimleriyle de, çağdaş sanat oluşumları içinde yer alan Sarkis, Türkiye'de 'Çaylak Sokak' adıyla ses bantları ve nesne enstalasyonuna dayalı olarak 1980'li yılların sonunda sergilediği işlerinde, geriye dönüşümlü bir çağrışım estetiği geliştirmiş olmasıyla tanınıyor”( <http://www.turkishpaintings.com>) Sarkis'in enstalasyonları arasında: 1975-77 yılları arasında gerçekleştirdiği, 'Black-Out' (Karartma) , 1978'de 'Kriegsschatz Klassenkrieg' (Savaş Ganimeti), 1986'da 'Çaylak Sokak', 1986 'Sağır Oda', 1987 'Hamamda Dans', 1989 'Savaş Meleği', 1993 'Ankara'dan Bugüne', 1992-93 yılları arasında, '19380 19930', 1995 'Pilav ve Tartışma Yeri', 1995 'Geçmişten Bugüne Bugünden Geleceğe' 1996 'Yanan K' isimli enstalasyonları bulunmaktadır. Sarkis'in, seyircinin katılımıyla interaktif bir eyleme dönüşen ve izleyiciyi de enstalasyonun bir parçası haline getiren

1995 yılında, 4. İstanbul Bienali'nde gerçekleştirdiği, 'Pilav ve Tartışma Yeri' adlı enstalasyonunda, "sanatçının bu işinin merkezinde bir yıl önce bir eskici dükkanında tesadüfen görüp satın aldığı 80 cm çapında bir bakır kazan yer alıyordu. Çevresindeyse ahşap oturma bankları vardı. Üstten bakınca, merkezden dışa doğru açılan geometrik bir yerleştirmeydi bu. Sanatçı, 'Pilav ve Tartışma Yeri'nin bienalin açılışından bir hafta önce hazırlanmasını istemişti. Bu birinci aşamayı. Bu aşamada, küratörü ve sanatçısıyla, sekreteri ve işçisiyle tüm bienal ekibinin hazırlıklar boyunca o mekanda zaman zaman toplanması ve nohutlu pilav yiyerek tartışması amaçlanmıştı. Bunun ne derece gerçekleştiğini bilmiyoruz. Ancak bienal açıldıktan sonra, bazı izleyicilerin ellerinde pilav tabaklarıyla kazanın etrafındaki banklara oturarak kendi aralarında konuşmakta olduğu görülüyordu. Sarkis, Beuys'un izinden giderek yiyip içme, toplanma ve tartışma gibi sıradan yaşam eylemlerini bir sanat etkinliğinde yeniden sunmuş, 'yaşam=sanat' demişti bizlere"(Yılmaz, 2006:429). Sanatçı Paris'e yerleşmeden önce bir dönem yaşadığı Ankara'da 1989 yılında Ankara Galeri Zon'da açtığı sergide; 'Ankara'dan Bugüne' isimli enstalasyonunda sanatçı, "Avrupa'da açtığı sergilerde belleğinde iz bırakan bütün çalışmalarının birer suluboya resmini yapmış, gerçekleştirdiği 50 kadar resmi galeriye getirdikten sonra hepsini rastlantısal olarak bir tahta parçası üstünde yerleştirerek, her çizimi, üstünde o serginin açıldığı yerin adı ve sergi tarihinin yazılı olduğu bir bıçakla tutturmuştur. Sanatçı bu resimlerden bazılarını daha sonra açacağı sergilere taşıyarak, işleri arasındaki diyalogu sürdürmeyi amaçlamıştır"(Atakan, 2008:97-98).

**Resim 58: Sarkis Zabunyan, 'Ankara'dan Bugüne' (1995)**



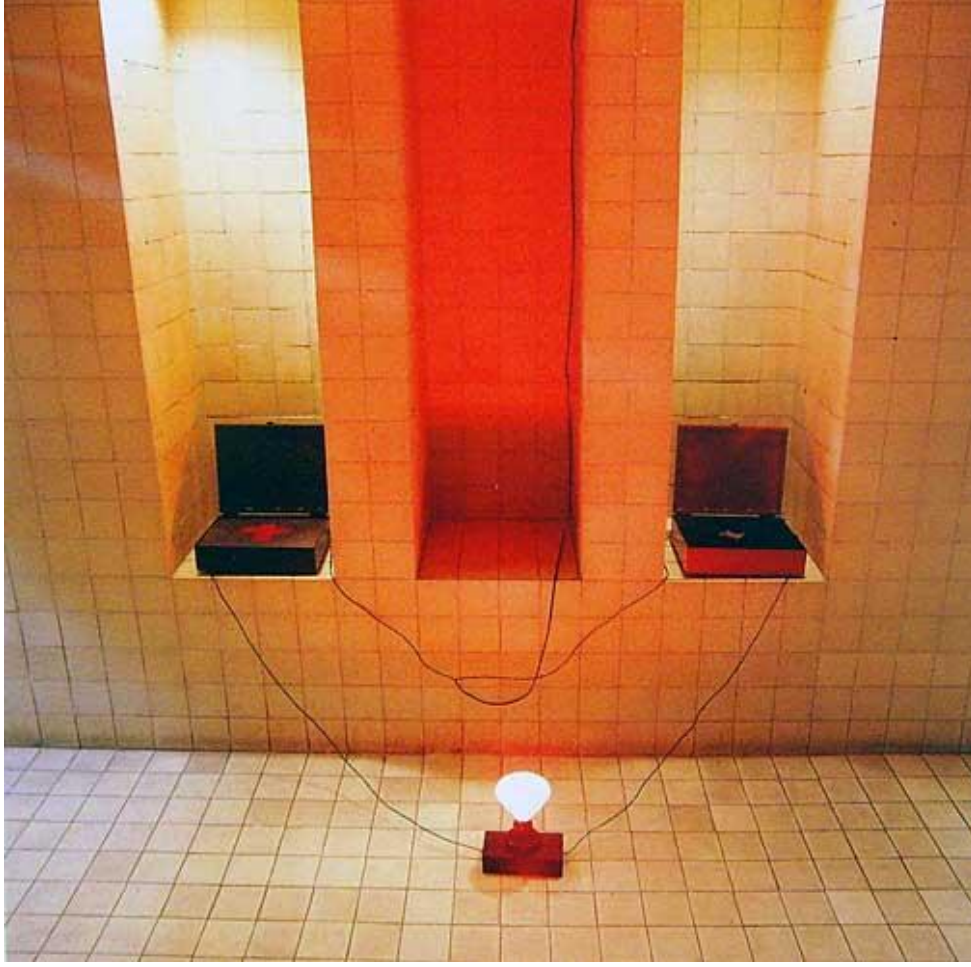
**Kaynak:** <http://www.turkishpaintings.com>

### 2.3.5.3. Canan Beykal

1948 yılında Amasya – Merzifon’da doğmuştur. Halen İstanbul’da yaşamakta olan sanatçı, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ni (MSÜ) 1972 yılında bitirdikten sonra , ilk sergisini 1974’te İstanbul’da açmıştır. Kavramsal Sanat bağlamında işler üreten sanatçı 1977’de Paris’de kolektif desen çalışmaları yapmış ve bunları Berlin’de sergilemiştir. 2001 yılında Bangladeş – Dakka’da düzenlenen, 10. Uluslar arası Asya Bienali ve aynı yıl Arnavutluk – Tiran’da düzenlenen 1. Uluslar arası Tiran Bienali’nden ödül alan sanatçının sergileri arasında: 2001 yılında Almanya – Bonn’da Frauen Müzesi’nde ‘Ben Göründüğüm Gibi Değilim’ ve 2001 yılında ‘Made in Turkey’ adlı sergileri sayılabilir. “Beykal, 1985-93 arasında Türkiye’de Kavramsal Sanat ve Yerleştirme türlerini tanıtan ve değişken gruplardan oluşan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit ve A, B, C, D sergileri içinde sürekli yer alan bir üye olmuştur. Sanatı bir tür iletişim kurma yöntemi olarak gören Beykal, düşünce ve kavramları iletirken, ‘Estetik’ ve ‘Biçimcilik’le ilişkisi olmayan birtakım bildirim gereçleri kullanmıştır. Bunlar; öncelikle Kavramsal Sanat’ın anlatım biçimi olan ‘dil’ (yazılı-sözlü metinler, tümceler, sözcükler), ses bantları, sayılar, işaretler, kodlar, belge niteliği taşıyan fotoğraflar, gerçek anlam ve işlevleriyle düzenleme içinde yer alan nesnelere. Sanatçı nesne, fotoğraf ev sözcükleri, düşünceyi iletmede gerekli ve zorunlu olduğu ölçüde en aza indirgeyerek kullanır; anlatımının sınırlarını belirler ve izleyicideki algılamaya çok anlamlılığa olanak tanımayan bu sınırlama içinde gerçekleşir. Sanatın ideolojik bir içerik taşıdığını ve toplumsal görevler üstlendiğini savunan Beykal’ın işleri, içerik bağlamında ya sanatı ya da toplumsal ve siyasal olayları konu almış ve bu iki olgu çerçevesinde gelişmiştir”(E.S.A., 1997:233)

Sanatçının 1993 yılında ‘10 Sanatçı 10 İş: D’ sergisi için hazırladığı ‘Transformatörler’ isimli enstalasyonunda, “Duchamp ve Beuys’tan edindiği sanatsal mirasını ortaya koyabilmek ve 20. Yüzyıl sanatını değiştiren bu iki sanatçıya olan hayranlığını dile getirebilmek amacıyla görsel simgelerden yararlanmıştır. Beuys’un II. Dünya Savaşı’nda Kırım Tatarları tarafından kurtarılmasına gönderme yapan üstü kırmızı haçlı bir keçe ile Duchamp’ın saçını yıldız biçiminde traş edilmiş olarak gösteren fotoğrafa gönderme yapan üstü bir jilette yıldız biçiminde kesilmiş bir susamuru kürkünü, doktorların ilaç taşımak için kullandıkları iki küçük metal çantaya koyarak, iki sanatçının çalışmalarına metaforik bir gönderme yapmıştır. Beykal’ın, bu iki çalışmayı, üstüne kırmızı ışık saçan bir ampulün tutturulduğu tellerle birbirine bağlaması, bu iki sanatçının birleşen enerjilerini simgelemektedir”(Atakan, 2008:115-116).

**Resim 59: Canan Beykal, ‘Transformatörler’ (1993)**



**Kaynak:** <http://www.sanalmuze.org/paneller/index06.htm>

Sanatçının bir diğer enstalasyonlarını sıraladığımızda ise, 1987 ‘Ellams Duplicator Patent No. 230345’, 1988 İsimless (Ölüm Tutanakları), 1989 ‘Tex-tual’ – ‘Kara Kutu’ , 1991 ‘Her şey, Hiçbir şey, Bir şey’, 1992 ‘Savunma Önemli’, 1993 ‘Transformatörler’, 1994 ‘Odalar’ isimli enstalasyonları sanatçının çalışmalarına verilebilecek örneklerdir.

#### **2.3.5.4. Serkan Özkaya**

1973 yılında İstanbul’da doğan Serkan Özkaya, Kavramsal Sanatçı ve Çağdaş Sanat’ın genç sanatçılarından biri olan Özkaya, Enstalasyon, Performans ve Heykel alanlarında işler üreten sanatçının, interaktif sanat yaklaşımıyla ve muzip, oyunsu ve cüretkar üslubu ile tanınır. Sanatçı çalışmalarında, katı tutuma sahip kurumsal varoluşlarını alaya almak için dünyanın önde gelen sanat kurumlarını, galeri ve müzeleri kendisi ile zoraki bir diyaloga sokar. Louvre Müzesi’ne mektup yazarak Mona Lisa’nın ters asılmasını önerir, Philadelphia Sanat Müzesi’ne, bir arkadaşının Duchamp’ın pisuarına işemek

üzere olduğunu haber veren bir faks çeker. Özkaya'nın odaklandığı konulardan biri de, yine müze konseptinde orijinallik ve kopya konusudur. Avrupa'daki başyapıtların kopyalarını görerek büyürüz, orijinallerini görenlere ise hep imrenilir. Peki Özkaya ne yapar? Levoy'un üç boyutlu faksimile yöntemini kullanarak, aslından birkaç katı büyüklüğünde, altın rengine boyadığı kendi 'Davut'unu üretir. Sanatçı 'Ben mutlak güzellikle değil, çirkin bir anı olarak güzel olanla ilgiliyim' demektir. 'Bu çalışmanın Michelangelo'nun Davut'unun biçiminde olduğunu bilmeseniz dahi bedeniniz ve gözünüz bunun güzel bir şey olduğunu bilecek ve bu kavrayış bir an için zamanın durmasına neden olacaktır.' Serkan Özkaya, 'Pastacı Yamağı' isimli enstalasyonunda elindeki yüzlerce yumurtayla birlikte yere düşmek üzere olan bir çocuğun – yumurtaların birebir ölçülerde kopyasını yapmıştır – felaketten bir saniye önceki anı durdurur. Gerçekleşecek felaket duygusu çok gerçektir ve etkileri gayet tahmin edilebilir. Sanatçı bu eserinde 11 Eylül'e de göndermede bulunup, 'düşünme anı'nın önlenibilirliğini de sorgular. "Özkaya bu işin hareket noktasını, yolda yürüyen bir çırağın gerçekte ayağı takılıp düşünce neler olabileceğini düşünmesiyle başladığını anlatıyor. Gerçekten böyle bir şey olsa çırağın başına gelenleri hayal ederek kafasında trajik bir senaryo oluşturuyor. Bu trajik hikayenin de insanları çok etkileyeceğini düşünerek bu heykeli yapıyor. Her gün haberlerde izlediklerimizin bu olaydan bir farkının olmadığını vurgulayan sanatçı, yaptığı işle sonucun kötüye varmadan o ilginç halini kullanmayı tercih etmiş. O anın öncesinin heykeli olarak nitelendiriyor eseri. Sanatçı bu eserinde de gene yapım aşamasında straforldardan yararlandı. Aynı zamanda bir çırağın kullandığı ne varsa aynısını Özkaya'da kullandı. Tüm bu giysileri alçıya batırarak, heykeli oluşturuyor. Yumurta olarakta plastikten oluşturduğu nesnelere hokkabazların kullandığı ip ile tavandan asarak, heykelin hareketini tamamlaması sağlanıyor"( <http://banualtuntas.blogspot.com>). Sanatçının 'Pastacı Yamağı' isimli çalışması Eylül 2006'da İstanbul'da Galerist'te ve daha sonra aynı yıl İsviçre'nin başkenti Bern'de sergilenmiştir.

"Serkan Özkaya'nın Bana Onun Kellesini Getirin adlı çalışması 2007'de New York kentindeki Freeams Restoranı'nda yapılan bir aşçılık denemesidir. Özkaya küçüklüğünün en sevilen karakteri olan bir ayıcığın kafası biçiminde bir yemek tasarlamıştı. Tarifi, restoranın şefi Jean Adamson tarafından seçilen bu yenebilen heykel restoranın menüsünde satılık bir sanat yapıtı olarak yer almıştı.

**Resim 60: Serkan Özkaya, ‘Pastacı Yamağı’ (2006)**



**Kaynak:** <http://banualtuntas.blogspot.com/2010/05/pastac-yamag.html>

Özkaya, bu denemesini aynı yıl İstanbul’da Changa Lokantası’nda da tekrarlamıştı. Asıl amacı yenebilir bir heykel yaratmak olsa da proje değişik düzenlemelerde diyaloglar içerir”(Atakan, 2008:145). Özkaya’nın Şanghai Bienali’nde Şanghai - M on the Bund’da da sunulan bu tatlısı için sanatçı, sanatta arz –talep ilişkisinin nasıl işleyeceğini merak ediyor ayrıca, sanat eserinin yenilebilmesini sağlayarak sanata ‘bakan’ı bir adım ileri götürmek istiyor.

**Resim 61: Serkan Özkaya, ‘Bana Onun Kellesini Getirin’ (2007)**



**Kaynak:** <http://www.arkitera.com>

Sanatçının bu çalışmaları dışında; “Özkaya, 2003’te karmaşık bir koordinasyon, işbirliği ve diyalog gerektiren ‘Bugün Tarihi Öneme Sahip Bir Gün Olabilirdi’ başlıklı işini gerçekleştirmiş, ‘Radikal’ gazetesini elle çoğaltmıştı. Sanatçı aynı projeyi 2005 yılında The New York Times için tekrarladı” (Atakan, 2008:145-146) ayrıca, 2005 ‘Bir Uzay Yolculuğu’, Kaidesine yerleştirilirken düşüp kırılan ve düşüş anını gösteren video ile 9. İstanbul Bienali’ne katıldığı ‘Davut’ heykeli, ‘Evrensel Hapy Hour’, ‘Bak! Uçak Geçiyor’, 2010 yılında ‘İşe Yarar Adam’ isimli enstalasyonları ve ‘Kendine Geldiğinde, Canavar Hala Mağaranın Önündeydi’ isimli kişisel sergisi ile Halil Altındere ile güncel sanata ve kurumlarına alışılmışın dışında bir bakışı ortaya koyan ‘Hayır, hayır, olmuyor, yapamıyorum!’ isimli söyleşilerini içeren bir kitap oluşturmuştur. Serkan Özkaya’nın yapıtları Türkiye, Avrupa ve A.B.D’nin bir çok şehrinde sergilendi. Sanat üzerine yazılarını kitaplaştırdı. Uluslararası dergi ve yayınlarda Serkan Özkaya üzerine yazılar yereldi.



## BÖLÜM 3: FARKLI SANATSAL YAKLAŞIMLAR İLE ENSTALASYON SANATI VE VIDEO SANATI İLİŞKİSİ

### 3.1. Kavramsal Sanat

Kavramsal Sanat, görsellikten çok zihinselliğin-düşüncenin önem kazandığı ve bu yolla, bilindik geleneksel anlatıların, biçim ve yöntemin dışında fikre – düşünceye hizmet edebilecek uygun görülen her türden malzemenin kullanılmasını sağlayan, malzemeden çok kavramın ve düşüncenin öncelik kazandığı, sanat hareketidir. ‘Enformasyon Sanatı’, ‘Nesnesiz Sanat’ ve ‘Fikir Sanatı’ olarak da adlandırılmıştır.

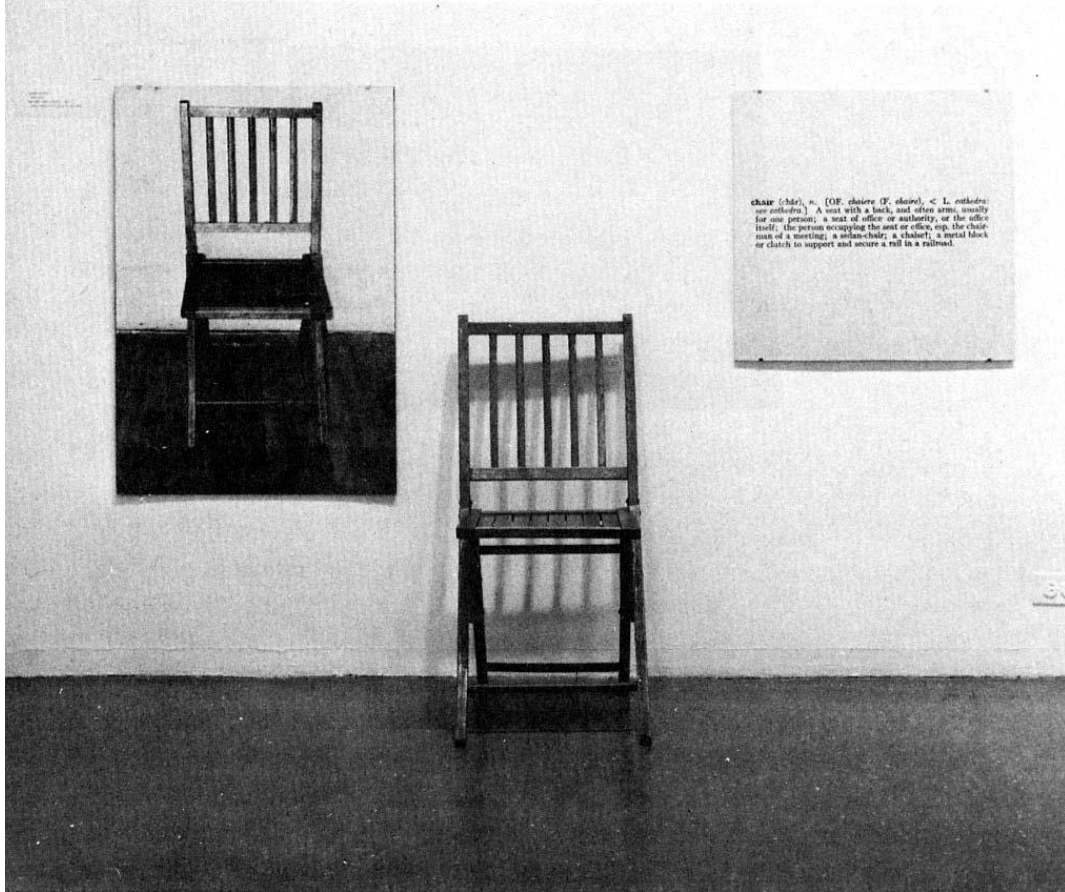
1960’lardan sonra, sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanması ve düşüncenin ön planda yer alması ile ortaya çıkan Kavramsal Sanat ve Performans Sanatı, Arazi Sanatı, Arte Povera gibi eğilimleri yaygınlaştırmıştır. Hiçbir meta değeri olmayan, alınıp satılmayan işler üretme fikri ile hareket edilerek oluşturulan Kavramsal Sanat eserleri, atık, buluntu nesnelere, karalamalar, yazılı ifadeler, kılavuzlar ve ayrıca fotoğraf, film ve video’dan oluşmuştur. Kavramsal Sanatın düşünsel temelleri Marcel Duchamp’ın 1910 yıllarında ortaya attığı ‘hazır-nesne’ yaklaşımı ile 1917 tarihli ‘Çeşme’ adlı yapıtının büyük bir yankı uyandırdığı ve tartışmalara ve sanatın farklı yorumlamalarından oluşmuştur. Sanatçı ‘Çeşme’de sıradan bir nesnenin sanat olarak nitelendirilmesindeki kriterleri sorgulayarak, bu kriterlerin oluşumunda kurumların eleştirisi mekanizmasının ve izleyici beklentisinin rolünü irdelemiştir. 1960’lı yıllarda önemli ölçüde ses getiren Kavramsal Sanat’ın ya da Neo-Avangard olarak bilinen bütün ifade biçimlerinin düşünsel boyutlarını Marcel Duchamp’ın eyleminin çeşitli amaçları üzerinden okumak mümkündür. “Duchamp’dan etkilenerek geleneksel yöntem ve malzemeler dışında çalışan hemen herkesin sanatına şu ya da bu ölçüde bir kavramsallık sıfatı verilmesi de bir alışkanlık olmuş durumda. Duchamp’dan beri, ‘sanatta artık önemli olan düşüncedir; emek, biçim ya da biçem değil’ diyen bir yaklaşım ortaya çıkmıştır.

Kavramsal sanatçıların ‘biçimci sanatlar’ diye cephe aldığı resim ve heykelin geleneksel iktidarına karşı, seçenekler olarak önerilen ‘azcı sanat’, ‘beden sanatı’, ‘arazi sanatı’, ‘gösteri ve eylem sanatı’, ‘video sanatı’ vb. hemen hepsinin kavramsal boyutlarının olduğu söylenebilir elbet. Hatta bunların tamamını kavramsal sanat kapsamında ele almaya eğilimli olanlar bile var. O halde, sınırlarını belirlemek yerine, bir eğilim olarak

ilk ortaya çıktığı koşullara ve ürünlere bakarak ilerlemek daha iyi olabilir.” (Yılmaz, 2006:215) Bu bağlamda Kavramsal Sanat’ın dilinin genişlemesi ve yeni ifade biçimleri oluşturması ile ortaya çıkan, kullanımı oldukça genişleyen, Video Sanatı ve Enstalasyon’da buna dahil olduğunu söyleyebiliriz. Video Sanatı ve Enstalasyon Sanatı’nda nesne – sanat – izleyici diyalogunu görebileceğimiz, alınıp satılmayan, ticari bir meta olmayan, düşüncenin – fikrin ön planda olduğu sanatsal bir dil oluşturmuştur.

"Kavramsal Sanatta fikir veya kavram, sanat eserinin en önemli kısmıdır, tüm planlamalar ve karar almalar önceden yapılır ve fikrin uygulamaya geçirilmesi ikinci planda kalır. Fikir, sanat yapan bir makine haline gelir."

**Resim 62: Joseph Kosuth, ‘Bir ve Üç Sandalye’ (1965)**



**Kaynak:** <http://noncochlearsound.com>

1967 yılında, Kavramsal Sanat için, pratiğe dökülme bile fikrin dahi sanat olabileceğini vurgulayan bu sözlerle, Sol LeWitt, “önemli olan, sanatçının iyi bir düşünce yaratması ve onu uygun bir şekilde görselleştirmesidir. Yapıtın görsel bir

biçimi olmasa bile, düşüncenin bizzat kendisi herhangi bitmiş bir ürün kadar sanat eseri demektir. Başka bir deyimle, kavramsal sanatta ‘yapıt’, ‘düşünce’ ile aynı şeydir. Yapıt düşüncedir, düşünce de yapıt. Aradaki bütün aşamalar (karalamalar, çizimler, taslaklar, çöpe atılan çalışmalar, modeller, incelemeler, düşünceler, söyleşiler) o işin parçalarıdır. LeWitt’e göre sanatçının düşünce sürecini gösteren bütün bu aşamalar, bazen bitmiş işten bile önemlidir.” (Yılmaz, 2006:221)

1965 yılında Joseph Kosuth, farklı nesnelere de gerçekleştirdiği ‘Bir ve Üç Sandalye’ isimli bu enstalasyonunda, nesnenin kendisini, tanımını ve imgesini bir araya getiren Kosuth, görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdeleyerek, sanatın doğasını sorguladığı yapıtlarında izleyiciyi felsefi bir sürece ortak etmiştir. Bu çalışma, Kavramsal Sanat bağlamında, Enstalasyon Sanatı’na verilebilecek örneklerden biridir.

“1950’li yıllarda yapıtın sergilendiği bağlamı gözeten, nesneden arınmış, Duchamp-sonrası, kavramsallık öncesi bir üretimden mümkündür. Robert Rauschenberg’in ressam Willem de Kooning’in bir desenini alıp 40 adet silgi üreterek sildiği ‘Silinmiş De Kooning Deseni’ (1953) ya da Paris’teki Iris Clert Galerisi’ndeki bir sergiye, ‘Bu Telgraf Iris Clert’in Portresidir, Ben Öyle Diyorsam Öyledir’ mesajıyla gönderdiği telgrafla katılması, Fransız sanatçı Yves Klein’in boşluğu elle tutulur hale getirmek adına Iris Clert Galerisi’ndeki sergisinde boş galerinin kendisini sergilemesi, 1960’ta Yeni Gerçekçi sanatçı Arman’ın aynı galeriyi atıklarla doldurması, Hollandalı sanatçı Stanley Brouwn’un (1935-) Amsterdam’daki tüm ayakkabı mağazalarının vitrinlerini kendi yapıtının parçaları sayması, 1961’de İtalyan sanatçı Piero Manzoni’nin (1933-63) kendi enfesi, kendi dışkıyla yaptığı ‘Sanatçı Soluğu’ (1960) ve ‘Sanatçı Boku’ (1961) gibi örnekler, elbetteki kavramsal bir eğilim içinde ele alınması gereken yapıtlardır. Bu tür yapıtlarda sanat yapıtının üslubu, değeri ve aura’sı yerle bir edilmiş; sanatçının tepkisel tavrı, yapıtın içeriği haline gelmeye başlamıştır”(Antmen, 2010:194-195)

Sanatın nesneye ve mekana bağlılığını kurtarmak, izleyiciyi; sanatla diyalog kurmanın, düşünmenin, anlam üretmenin ve bu sürece dahil etmenin interaktif yollarını arayan ve geliştiren bu ve benzeri birçok Video Sanatı ve Enstalasyon Sanatı anlamında işlere, geçmişte olduğu gibi günümüzde de sıkça rastlamaktayız.

### 3.2. Fluxus

George Maciunas tarafından 1960 yılında ilk kez kullanılan 'Fluxus' sözcüğü; süreklilik, durağanlığa karşı koyuş, değişim ve yenilenme gibi anlamlar taşır. Fluxus sanatçıları, şenlikler olaylar gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan çalışmalarıyla sanata alternatif bir yaklaşımın savunucuları olmuştur. "Maciunas'ın sözlükten bulduğu flux; 'akış', 'arındırma', 'hareket', 'kabarma', 'bolluk', 'çokluk', 'yükseliş', 'çıkış' gibi anlamlara gelir. ...Bir sanat akımının adı olarak anılmaya başlaması da 1962'den itibaren. Etkileri hala sürse de asıl güçlü olduğu dönem 1962 ile Maciunas'ın öldüğü yıl olan 1978 arasındır. Daha önce de söylediğimiz gibi fluksus, kökenlerini, bir yandan 'Gelecekçi Aşamalar'dan, Duchamp ve dadacılığın yoksayıcı ve alaycı tavrından, diğer yandan da John Cage'in (1912-92) müzikteki yeni arayışlarından almıştır. Duchamp'taki 'hazır nesne'nin karşılığı, fluksus sanatçılarına göre, Cage'teki 'hazır ses'tir." (Yılmaz, 2006:261-262) Fluxus, sürekli yenilenme, hareketlilik, değişim sürecinde olan dünyada; sanat üretimlerinin de sürekli değişen, gelişen bir süreçte olduğunu, sanat eserinin her zaman yoruma, müdahaleye açık olduğunu ve tamamlanmış olmadığını vurgular. Toplumsal kaygıları, estetik düşünceden daha önemli kılan Fluxus'un amacı; sanatçılara (ressam, müzisyen, şair, heykeltıraş, şair) yeni bir kültür oluşturabilme imkanını sağlamaktır. "Fluxus'u bir akım olmaktan öte grup olmasının nedeni, aynı amaç için bir araya gelmiş sanatçıların, mühendislerin ve tasarımcıların ortak tavrıda üretimde bulunmuş olmalarıdır. Medya, görüntü, sanatın günlük yaşama katılımı, sınırsızlık, deneysellik, oyuni sadelik, özgürlük, varoluş, hareket ve müzikalite gibi kavramlar sanatçıların hareket noktalarını oluşturdu. ...Grubun ortak tavrı kendiliğinden Fluxus sanatçılarını video alanına kaydırды. İlk sergide Nam June Paik 'Violin Solosu, Alison İçin Serenade' adlı video çalışmasını; Wolf Vostell 'Dekolaj Müzik 'klenex'' adlı çalışmasını; Robert Filliou 'Poi Poi Symphony no2-no10' adlı denemelerini Fluxus grubuyla birlikte sergilediler (3-8 Aralık 1962)." (Bozkurt, 2005:179-180)

**Resim 63: George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Petterson, Emmet Williams, Philip Corner, 'Piyano Faaliyetleri' 1962**



**Kaynak:** <http://www.artpool.hu/Fluxus>

Maciunas' göre Fluxus'un asıl amacı, 'sanatta devrimsel bir gelgitin oluşmasını sağlamak, yaşayan sanatı ve karşı sanatı (*anti-art*) yaymak' tır. İzleyicinin katılımını da sağlayan interaktif eylemlere dönüşen bir çok Fluxus şenlikleri, etkinlikler, konferanslar, festivaller düzenlenmiştir. Bu etkinliklerde Vido'nun yanı sıra, Enstalasyon, Performans ve Happening anlamında işler sunulmuştur. Joseph Beuys, 1963 yılında Düsseldorf 'Festum Fluxorum'da 'iki Müzisyen İçin Kompozisyon' isimli çalışmasında çıktığı sahnede kurularak çalışan müzikli oyuncakların zembereklerini kurmuş ve her birinin farklı aralıklarla durmalarını beklediği performansıyla katılmıştır. Wolf Vostell, 1950'li yılların başından itibaren başlayan üretim sürecini, 1960'lı yılların başında Fluxus grubu ile sürdürdü. Bu birliktelik Vostell'ı daha çok video ve performans alanında tanınan bir sanatçı olmasına neden oldu. Video çalışmaları arasında: 1963 'ilk Deneysel İmajlar', 1963 'Sun in Your Head', 1963 'TV-Begrabins' (TV Cenazesi) ve George Maciunas'ın kısa süreli loop lar halinde oluşturduğu Flux Film (1966) videolarını da sayabiliriz. Müze

ve galeri sistemine karşı duran Fluxus, hem bu tavrıyla hem de meta değeri olmayan sanat işleri gerçekleştiren yönüyle Video Sanatı ve Enstalasyon Sanatı ile paralel bir bağ kurmuştur. Fluxus katılımcıları ABD’li George Maciunas’ın öncülüğünde, Nam June Paik, Karlheinz Stockhausen, Mary Baumeister, Karl Erik Welin, Wolf Vostell, Jean Pierre Wilhelm, Emmett Williams, Benjamin Patterson, Robert Filliou, Yoko Ono, Joseph Beuys olarak sayılabilir. Fluxus hareketi günümüzde de varlığını hala sürdürmektedir.

**Resim 64: George Maciunas, Flux Film Videolarından Kesit (1966)**



**Kaynak:** George Maciunas Film 1966

### **3.3. Yeryüzü Sanatı**

Yeryüzü Sanatı, Çevre sanatı, Yeryüzü Sanatı olarak da adlandırılan Arazi Sanatı; 1960’larda ABD’de ortaya çıkmış, 1970’lerde batı ülkelerinde de etkisini göstermeye başlayan Arazi Sanatı, 1960’lardan 1980’lere kadar olan süreçte daha çok etkili olmuştur. Çağdaş sanatın non – art veya anti – form hareketleri içinde yer Alan arazi Sanatı, “1960’lı yıllarda ABD’de, ‘kuş uçmaz kervan geçmez’ geniş arazilerde hayata geçirilen enstalasyon temelli çeşitli sanat projeleri, sanatın geleneksel türlerinden biri olan ‘manzara’nın tanımını büyük ölçüde genişletmiştir. Sanatçılar, yüzyıllar boyunca doğayı yansıtan görünümleri resim ve heykel gibi alışlagelmiş mecralar içinde

sunarken, 1960'lerden itibaren 'manzara' gerçek bir mekana dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır. Akımın öncü sanatçılarından Robert Smitson'ın dediği gibi, 'firça yerine buldozer' kullanan bu sanatçılar, çoğunlukla gelip geçici olan, ama aralarında binlerce yıl yaşamaya aday örneklerin de bulunduğu birçok ilginç 'arazi enstalasyonu' na imza atmışlardır, ...bu yaklaşımın temelinde, sanatçıların geleneksel galeri mekanlarına yönelik tepkisinin yanı sıra tam da bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareket vardır. 20. Yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlayan endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağıran Arazi Sanatı, doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünüdür”(Antmen, 2010:251). Yeryüzü Sanatı ayrıca Enstalasyon Sanatı'nın öncüsü olarak, üretim süreçlerinde ortaya konulan işler Enstalasyon Sanatı'nın da ilk örneklerini oluşturmaktadır.

**Resim 65: Robert Smithson, 'Sarmal Dalkıran' (1970)**



**Kaynak:** <http://thingsbecomethings.blogspot.com>

Arazi Sanatı'nın öncüsü olarak kabul edilen Robert Smithson'ın 1970 yılında ABD'nin Utah eyaletinde bulunan Tuz Gölü'nde gerçekleştirdiği 'Sarmal Dalkıran' isimli çalışması; “ ‘sanatın yeni topografilerinin’ başlıca örneğidir. Yaklaşık 7000 ton toprak,

kaya ve tuz kristalleriyle gerçekleştirilen yapıtın spiral biçimi, arazinin kendi doğal topografyasından ve gölün merkezinde olduğu söylenen efsanevi bir burgaçtan kaynaklanmaktadır. Arazi Sanatı örneklerini ‘mekan ve mekan-dışı’ olmak üzere ikiye ayıran Simithson, böylece arazide gerçekleştirilen projelerle, bu projelerden arta kalan malzemelerle gerçekleştirilen enstalasyonları birbirinden ayırmıştır” Robert Smithson’un 1967’de ortaya koyduğu ‘yer olmayan’ düşüncesi sonrası iç mekan – dış mekan arasındaki diyaloglarını başlatmış ve bu bağlamda dış mekanda gerçekleştirdiği ‘Yer Olmayan’ isimli çalışmasında Simithson, belli bir noktadan çektiği hava fotoğraflarını, içinde çakıl veya taş bulunan ikizkenar yamuk biçimde kutuların yanına, duvara astığı çalışmasından sonra Simithson galeri mekanına taşıdığı çalışmalarıyla; “sanatın ticari değerini sorgulamış. Sanatçı yalnızca galeri siteminin dışında çalışmakla kalmamış, ayrı zamanda sergilerinin parametrelerini kendisi belirlemiş ve çalışmalarıyla ilgili belgeleri, kendisi seçerek, sergi düzenleyicisi rolünü de üstlenmiştir. Simithson, hem galeri, hem de sergi düzenleyicisini saf dışı bırakarak, müzelerin, sanatçıların yapıtlarını nasıl nesnelere ya da yüzeylere dönüştürdüğünü, dış dünyadan kopardığını ve geçmişin anıları olarak kutsallaştırdığını göstermiştir. Sanatçı ayrıca, temsil etmekten uzaklaşarak, doğal güçlerle iletişime geçen bir tür diyalektik bir sanata yönelmiştir”(Atakan,2008:62-63). Arazi Sanatı’nın Enstalasyon Sanatı ile yakın ilişkisinin yanında Video Sanatı ile olan ilişkisinde bazı video çalışmalarının dış mekanda ve geniş alanlara da yayılabilen video enstalasyon ve video heykel gibi örneklerde görebilmekteyiz. Bunların dışında Minimalizm, Arte Povera(Yoksul Sanat), Happening(Oluşumlar), Performans Sanatı ve Kavramsal Sanat ile yakından ilişkilidir. Mekanla geniş bir ilişki içinde olan Arazi Sanatı, doğada geniş alanlarda ve bulunduğu mekana özgü olarak gerçekleştirilir. İzleyici, ‘dış-mekan’da yapılan, kolayca gidip görülemeyen Arazi Sanatı işlerini fotoğraflar aracılığıyla görebiliyor ve bu fotoğraflar çalışmaları belgeleyici kılıyor. Arazi Sanatı’nın sanatçıları arasında: Robert Simithson, Michael Heizer, Jean – Claude, Nancy Holt, Walter De Maria, Robert Morris, Richard Long sayılabilir. Galeri mekanında ‘iç mekan’ gerçekleştirilen Arazi Sanatı bağlamında yapılan bir çalışmada ise; Walter De Maria’nın 1977 yılında hazırladığı, ‘The New York Earth Room’ – ‘New York Toprak Odası’ adını verdiği çalışmasıyla sanatçı: “197 metrekarelik bir alana 300 kilo toprakla yapılan bu enstalasyon, gerek görünüşü gerek kokusu itibarıyla kentsel mekanda yaşayan izleyiciyi doğanın bir simgesi olarak ham toprakla karşılaştırmış; öte yandan yalnızca kapı aralığından izlenebilmesi nedeniyle



kent insanının doğadan ne kadar uzak düştüğüne dair sessiz bir yorum sunmuştur”(Antmen, 2010:264). Robert Simithson’un ‘dış-mekan’da gerçekleştirdiği ‘Sarmal Dalkıran’ı, Walter De Maria’nın ‘iç mekan’ da gerçekleştirdiği ‘New York Toprak Odası’nda olduğu gibi iç ve dış mekanlarda hazırlanan Arazi Sanatı düzenlemeleri ve yerleştirmeleri Enstalasyon Sanatı’nın hem temelini hem de onunla olan yakın ilişkisini oluşturmaktadır.

**Resim 66: Walter De Maria, ‘The New York Earth Room’ – ‘New York Toprak Odası’ (1977)**



**Kaynak:** <http://www.diacenter.org>

### **3.4. Yoksul Sanat**

Yoksul Sanat bir diğer ismiyle Arte Povera 1960’lı yılların ikinci yarısında yoğunluk kazanan, 1967’den sonra gelişmeye başlayan, kavramsallığın temel oluşturduğu özgürlükçü sanat hareketlerinin içinde yer alan sanat yaklaşımıdır. Yoksul Sanat – Arte Povera, sanat piyasasının ticari çarklarına bir başkaldırı niteliği taşıyan akımın başlıca özelliği, gelip geçici, atık doğa malzemelerinin kullanımınıdır. Arte Povera değimini ilk kez 1967 yılında İtalyan küratör ve yazar Germano Celant (1940-) ortaya atmıştır. Ona

göre, “...yeni avangard yaklaşımların ortak özelliği, gündelik yaşamdan sıradan malzemenin sanatsal ortama taşınmasıdır. Arte Povera’yla ilgili ilk yazısında, ‘Hayvanlar, sebzeler ve mineraller sanat dünyasındaki yerini almaktadır’ diyen Germano Celant, izleyiciyi bu tür malzemelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal ya da biyolojik süreçleri izlemeye çağırmış, sanatçıları da gündelik malzemeyi dönüştüren birer simyacıya benzetmiştir. Aynalar, neon ışıkları, cam, gazete gibi malzemelerin yanı sıra ağaç gövdesi, toprak, çalı çırpı gibi doğal malzeme ve hatta çeşitli canlı hayvanlar kullanan Arte Povera sanatçıları, 20. Yüzyılın sanatının yalnızca malzeme dağarcığını zenginleştirmekle kalmamış, farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarını genişletmişlerdir”(Antmen, 2010:213). Michelangelo Pistoletto’nun 1967 tarihli ‘Paçavralar İçinde Venüs’ isimli enstalasyonunda sanatçı, değerli ve değersiz ve tarihi ile günceli bir araya getirerek ironik bir yaklaşım sergilediği bu çalışması ile İtalya’nın zengin sanatsal mirası altında ezilen çağdaş sanatçının çıkmazını akla getirmektedir.

**Resim 67: Michelangelo Pistoletto, ‘Paçavralar İçinde Venüs’ (1967)**



**Resim:** <http://www.allaboutitaly.info>

Arte Povera sanatçıları arasında yer alan, Giovanni Anselmo, Alighieri Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio gibi sanatçılar bu bağlamda çalışmalar sunmuşlardır.

“Germano Celant’a göre Arte Povera sanatçısı, ‘sanatçı, entelektüel, ressam ya da yazar rolünü bir kenara bırakarak yeniden algılamayı, duyumsamayı, nefes almayı, yürümeyi anlamayı ve kendini yeniden yaratmayı öğrenen kişi’dir. Bu simyacı-sanatçı, her türlü malzemeyi yeniden keşfeder, ‘bakır, çinko, su, nehirler, araziler, kar, ateş, çimen, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, ağırlık, yerçekimi, yükseklik, büyüme vb.’ malzeme ve süreçleri irdeler; sanat ise, tüm bunları anlamaya yönelik bir araç olarak gündeme gelir.

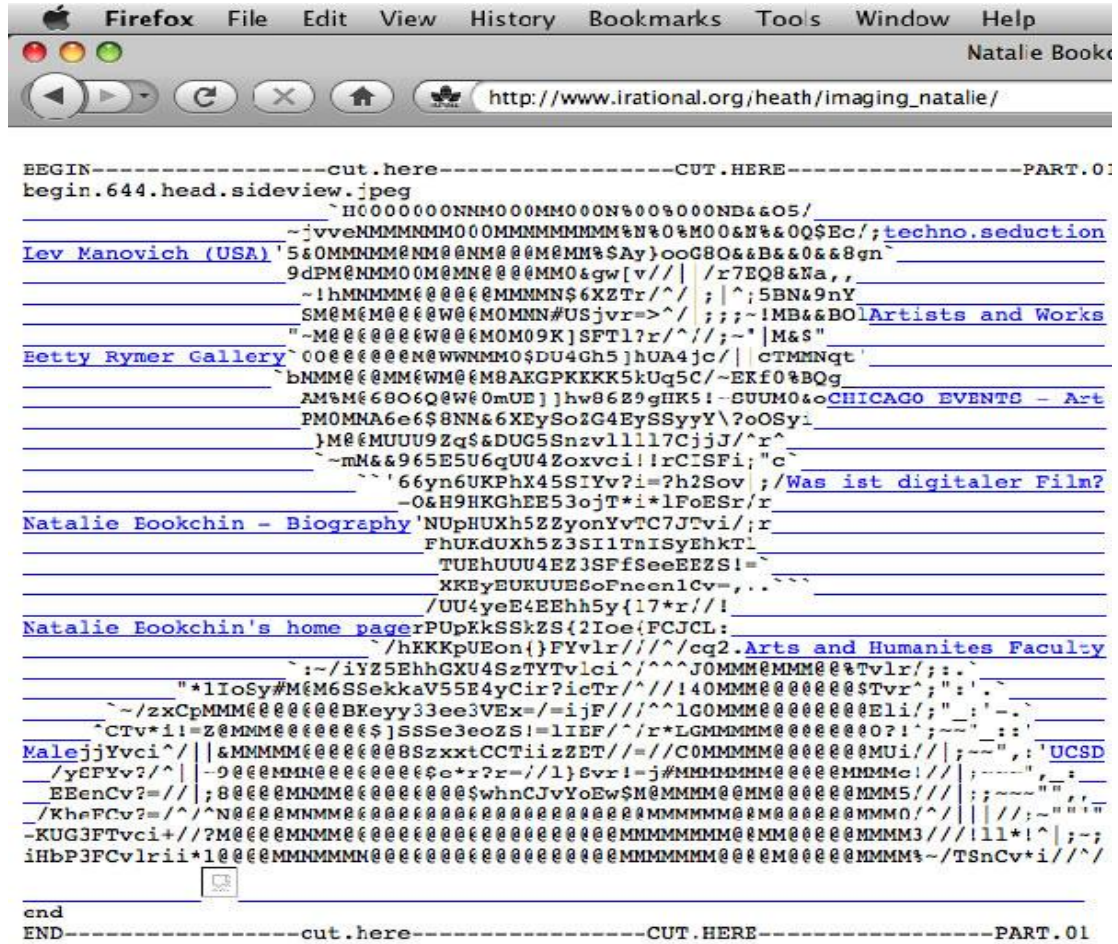
Yapıtlarında sık sık organik ve organik olmayan malzemeleri bir araya getiren, doğal ve doğal olmayan süreçleri irdelleyen ve çeşitli doğa yasalarını görünür kılmaya çalışan Arte Povera sanatçılarının her birinin özellikle üzerinde durduğu farklı olgular, durumlar, kavramlardan söz edilebilir”(Antmen, 2010:215). Arte Povera’nın nesneyi kullanımından, sanat nesnesi haline gelen işlerin yerleştirilmesine ve bu yerleştirmenin mekanı ile kurduğu ilişki ile izleyicinin buradaki rolüne kadar olan süreçte ‘Enstalasyon’ ile örtüşen yanlarının bulunması ile Arte Povera sanatçılarının enstalasyondan faydalananı olması, her iki sanatsal yaklaşımı ilişki içine sokmaktadır.

### **3.5. İnternet Sanatı**

İnternet Sanatı, interneti temel mecra olarak kullanan ve Video Sanatı’nda olduğu gibi, konusunu da kullandığı mecradan alan; dolayısıyla internet, internet kültürü, teknoloji – toplum ilişkileri gibi konuları irdelleyen kültürel üretim şekli, sanat çeşididir. İnternet Sanatı, sanatsal web sitelerinde biçimlendiği gibi, e-mail projeleri, online video, internet bazlı yazılımlar, internet bazlı enstalasyonlar, ses ve radyo işleri, tarayıcı sanatı, spam sanatı, kod şiiri gibi uygulamaları da kapsar. İnternetin getirdiği yeniliklerle sanatçıların önünde sınırsız imkanlar açılmış bu İnternet Sanatı terimini biraz belirsiz ve fazla genel kıldıysa da, genel anlamda çağdaş sanatın değişmesi ve genişlemesine katkıda bulunmuştur. İnternet Sanatı, oturmuş bir terminolojiye sahip değildir. İnternet Sanatı, Web Sanatı, Ağ Sanatı, Net Saantı, Net-Art, Net.Art gibi terimler bir arada kullanılabilir. Bunlardan sadece Net Art çoğunlukla erken dönem internet Sanatı için kullanılır. İnternet Sanatı, farklı sanat akım ve geleneklerine dayanır. Bazı İnternet Sanatı projeleri; Kavramsal Sanat, Fluxus, Pop Saantı, Performans Sanatı ile doğrudan ilintilidir. Kökleri Avrupa, Japonya ve ABD’deki geleneksel müze ve galeri çevresinin dışında kalan disiplinler arası araştırmalar yapan kuruluşlara dayanır. Bunlar arasındaki Linz’deki Ars Electronica Festival, ORF’deki ilk radyo deneyleri Kunstradio ve Paris’teki IRCAM sayılabilir. WWW’in icadından sonra Bilgisayar’ların ve İnternet’in

yaygınlaşmasıyla teknolojik imkanlar herkese açılmış, sanatçılara yeni ifade imkanları tanımıştır. Bugün İnternet Sanatı'nı Teknolojik Sanatlar olarak inceleme eğilimi olsa da birçok sanatçı ve eleştirilen bu sanat türünün de çağdaş saantın ana akışı içinde incelenmesi gerektiğini savunmaktadırlar.

**Resim 68: Heath Bunting, 'Natalie Bookchin Portresi - (1998)**



**Kaynak:** <http://en.flossmanuals.net>

JODI: Joan Heemskerk (Hollanda) and Dirk Paesmans (Belçika) en tanınmış İnternet Sanatı grubudur. Bu grup 1990'ların ikinci yarısından itibaren web projeleri, absürt yazılım, oyunlar, eski moda bilgisayar imgeleri kullanan enstalasyonlar yapıp, bilgisayar virüsleri, hata mesajları ve sistem çökmelerine göndermede bulunmuşlardır. Karışık navigasyon sistemleriyle bir anti-arayüz yaratmışlardır. İnternet Sanatı'na yer veren ilk uluslar arası sanat etkinliği 'DocumentaX'tır. 'Ada'Web', erken internet sanatına dair bir galeri, Walker Art Center'ın kalıcı koleksiyonundan, 'Turbulance.org' 1996'da kurulan, İnternet Sanatı sergileyip sanatçılara destek veren site, 'irational.org'

ise 1995'te kurulan bu site iş dünyasının gerçekleri, sanat ve mühendislik arasındaki sınırları irdeleyen Heath Bunting, Rachel Baker, Minerva Cuevas, Daniel Garcia, Andujar ve Marcus Valentine'in sürdürdüğü sitedir. Türkiye'de ise, 'xurban', 'Ali Miharbi', 'Genco Gülan', 'Evrensel Belgin', 'Burak Arıkan' ve 'Tahir Ün' İnternet Sanatı'nın en bilindik etkinlik, kişi, grup, eylem veya kuruluşlarıdır.

Gün geçtikçe gelişen bilgisayar ve teknolojinin yarattığı yeni kullanım olanaklarını benimseyen ve kullanan sanatçılar, teknolojinin ilk ürünlerini vermeye başladığı dönemlerden günümüze birçok sanatsal anlatım dili oluşturmuş ve bu bağlamda ürünler vermişlerdir. Buna verilebilecek en iyi örneklerden birisi olan Video Sanatı "Video ve Bilgisayar Sanatının birleştirildiği son zamanlardaki çoğu çalışma; programlamada ve bilişim doğasında kendini ele verir. Bu tür çalışmaların çoğu, şüphesiz büyük ölçüde Video Sanatı kategorisinde yer almaktadır. Bunlar genellikle, çalışmalarında bilgisayar grafiklerine ve dijital imajlara başvurmadan önce video kayıtlarıyla kapsamlı bir deneyim kazanmış sanatçılar tarafından yaratılmışlardır. Bu çalışmalar; yalnızca video kayıtlarıyla ya da video enstalasyon ve anvironmanlardaki incelikli malzemelerle sınırlandırılabilir"(Şahiner, 2008:77). İnternet aracılığıyla sanatsal üretimler dünyanın başka bir yerine kolaylıkla ulaşabilir ve böylelikle daha çok izleyicinin bunları görebilmesi sağlanmıştır. Bu açıdan galeriler, müzeler ve küratörlerde internetin sağladığı imkanlardan faydalanmıştır. Sanal müzeler kurulmuş, dünyanın başka bir yerindeki galeri ve müzeleri gezebilir, internet aracılığıyla sanat etkinliklerine, sergilere, bienallere, yarışmalara katılabilir ve yapılan işlerimizi internet üzerinden gönderebiliriz.

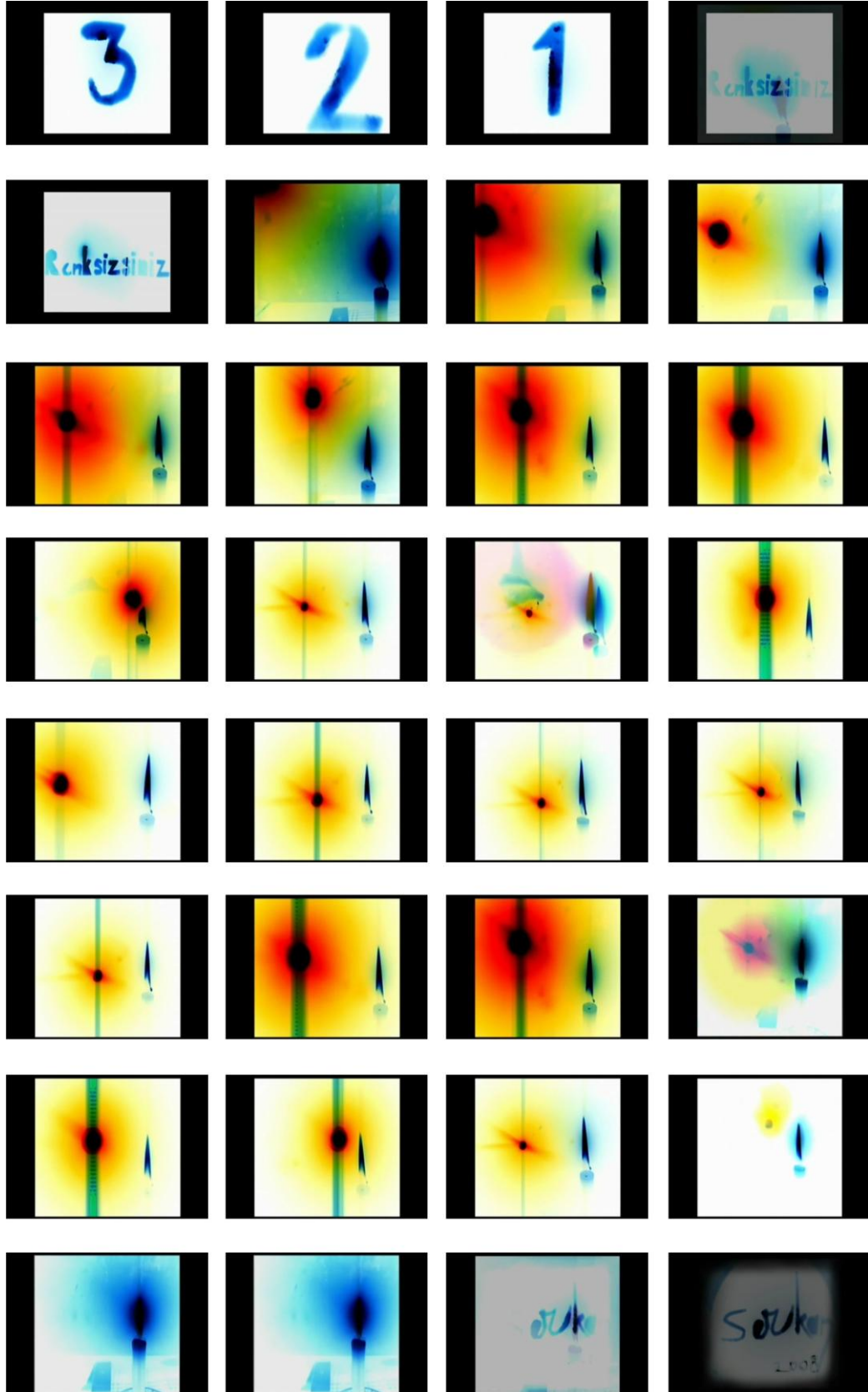
## **BÖLÜM 4: SUNULAN PROJELER VE UYGULAMA YÖNTEMLERİ**

Uygulanan video projelerinde, üç yarı video film farklı konseptlerde ve farklı kavramlar başlığı altında oluşturulmuştur. Kavramsal anlamda projeler farklılıklar gösterse de bazı kavramlardan yola çıkarak; izleyici ile bağ kurmak, izleyiciyi etkisi altına almak ve izleyici ile iş arasında dialog geliştirmek gibi çabalarla, izleyiciyi pasif rolden kurtarıp interaktif bir eyleme dahil etmek bu projelerin ortak problemiğidir. Bu durum karşımıza Proje I (Uygulama I)'de izleyiciye yöneltilen ışığın, nesne (mum) ile izleyici arasında gidip gelmesi, bazen nesneye bazen de izleyiciye yönelmesi kısaca 'insan-nesne' diyalogunu sorgulayarak karşımıza çıkar. Proje II (Uygulama II)'de ise, ortak geliştirilen bir proje kapsamında ele alınan rasgele seçilmiş bir bireyin, üç ayrı okuma ile elde edilen verilerin farklı sanatsal anlatım dilleri ile pratiğe dökülmesinden oluşmaktadır. Bu bireye olan yaklaşım ve tanımlamada, bireyi tanımaya yönelik çalışmalardan elde edilen verilerden oluşan bir video işidir. Bireyi tanımak için onunla geçirilen zaman, paylaşımlar ve ona yöneltilen sorular bu video işin malzemesini oluşturur malzeme sorulara verilen yanıtlar ve izleyiciye sunulan ve onu da bu sürece düşünsel olarak dahil eden şey de, noktalama işaretleridir. İzleyiciye verilen bu işaretleri, ele aldığımız bireyin verdiği cevaplardan oluşturduğumuz metnin arasında, kullandığımız her noktalama işareti farklı tanımlamalar getirecektir, anlam değişimine ve oyunu bozan ya da tamamlayan bir süreç geliştirecektir. Proje III (Uygulama III)'de ise kendi yaşamını ve bulunduğu mekanı, nereye ait olduğunu sorgulayan modern bir adam okuması karşımıza çıkar. Yarı çıplak figür (Proje III-II) son derece doğal ve yalın bir ortamda, bir ormanda gezinirken, bir yandan da kendine sorular sorar. Monolog şu şekilde gelişmektedir: 'Ben buraya ait değilim. Burası da bana... nedenmi buradayım... bu ormanın kırmızı meyvelerinden yemeliyim ve sonra gitmeliyim...' figür bu monoloğu kurarken bir diğer videoda (Proje III-I) onu bir TV karşısında izleyen kişi yine kendisi. Televizyon (elektronik görüntü) modern edemin, modern yüzünü ve konumunu sorgulamaktadır. Bu izleme ve izlenme sürecine diğer bir videodan ise (Proje III-III) yine kendisi dışarıdan bakmaktadır. İzleme süreci bir oyuna dönüşmüş, üç ayrı mekan tek bir noktada buluşmuştur. Eş zamanlı hareket eden üç ayrı video görüntüsü, sürece izleyiciyi de izleme eylemine katılarak dahil etmiştir. Proje IV (Uygulama IV)'de yer alan video enstalasyonda ise, karanlık bir mekan içinde

oluşturulmuş daire şeklindeki ekrana doğru yönelmiş spermler, ekrandaki ana rahmi görüntüsüne benzer şekilde oluşturulmuş görüntüye doğru izleyici ile birlikte yönelmiştir. Herkesin hayatta birkez dahi birinci olduğunu gösteren bu yarış esnasına tanıklık eden izleyici, aynı zamanda bu sonucun canlı örnekleri olarak oradadır. Proje V (Uygulama V) video filminde yer alan elektronik görüntü üzerinde oluşan lekeler, görüntü akışına müdahale ederek elde edilen resimsel dokular oluşturmakla birlikte, bu rastlantısal görüntülerde yer alan her bir doku, şekil, renk, boşluk kendi hikayesini görüntüye müdahale edenin – ki bu izleyicide olabilir – tıpkı kahve falı gibi ‘elektronik görüntü falı’ nı oluşturmaktadır. Projelerimin genel yapısında, gördüğüm en temel etkenin mekan ve izleyici boyutu olduğunu söylebilirim ki, bu ve bundan sonraki projelerimde de mekan ve izleyici boyutu sanatın her eversinde olduğu gibi üretim süreçlerimde de önem kazanmaktadır.

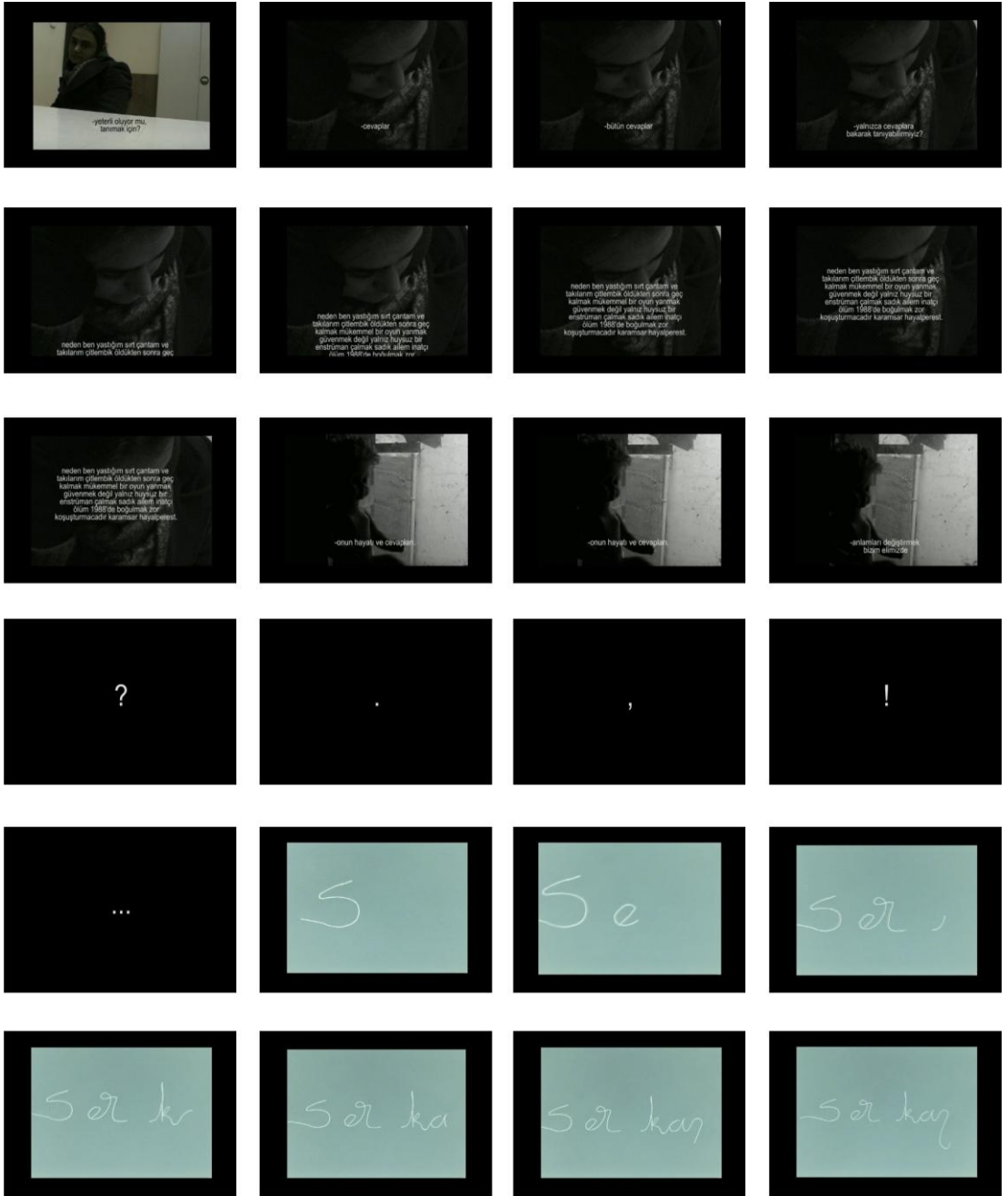
## 4.1. Uygulamaların Görselleri

### 4.1.1. Uygulama I - Video Film



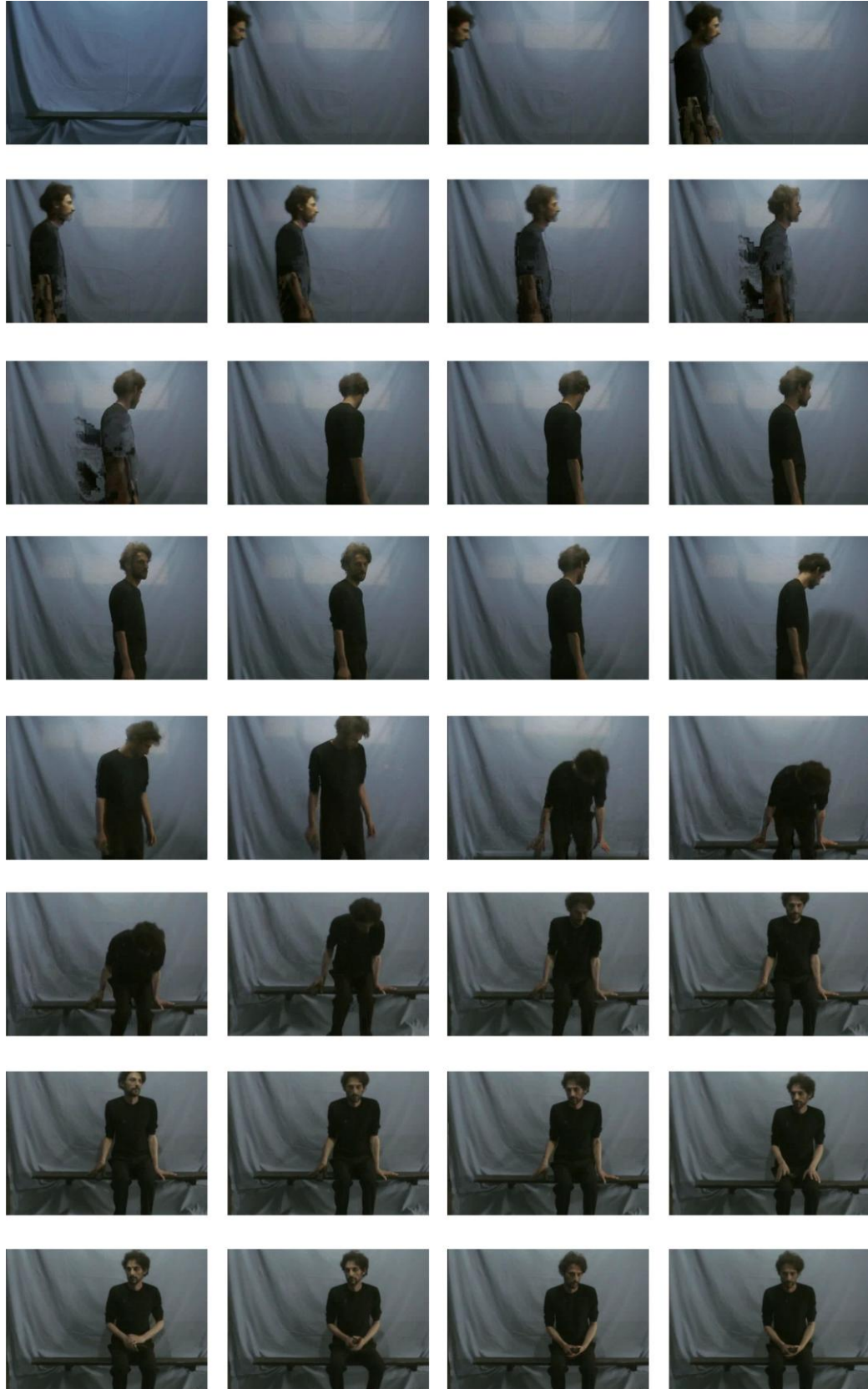




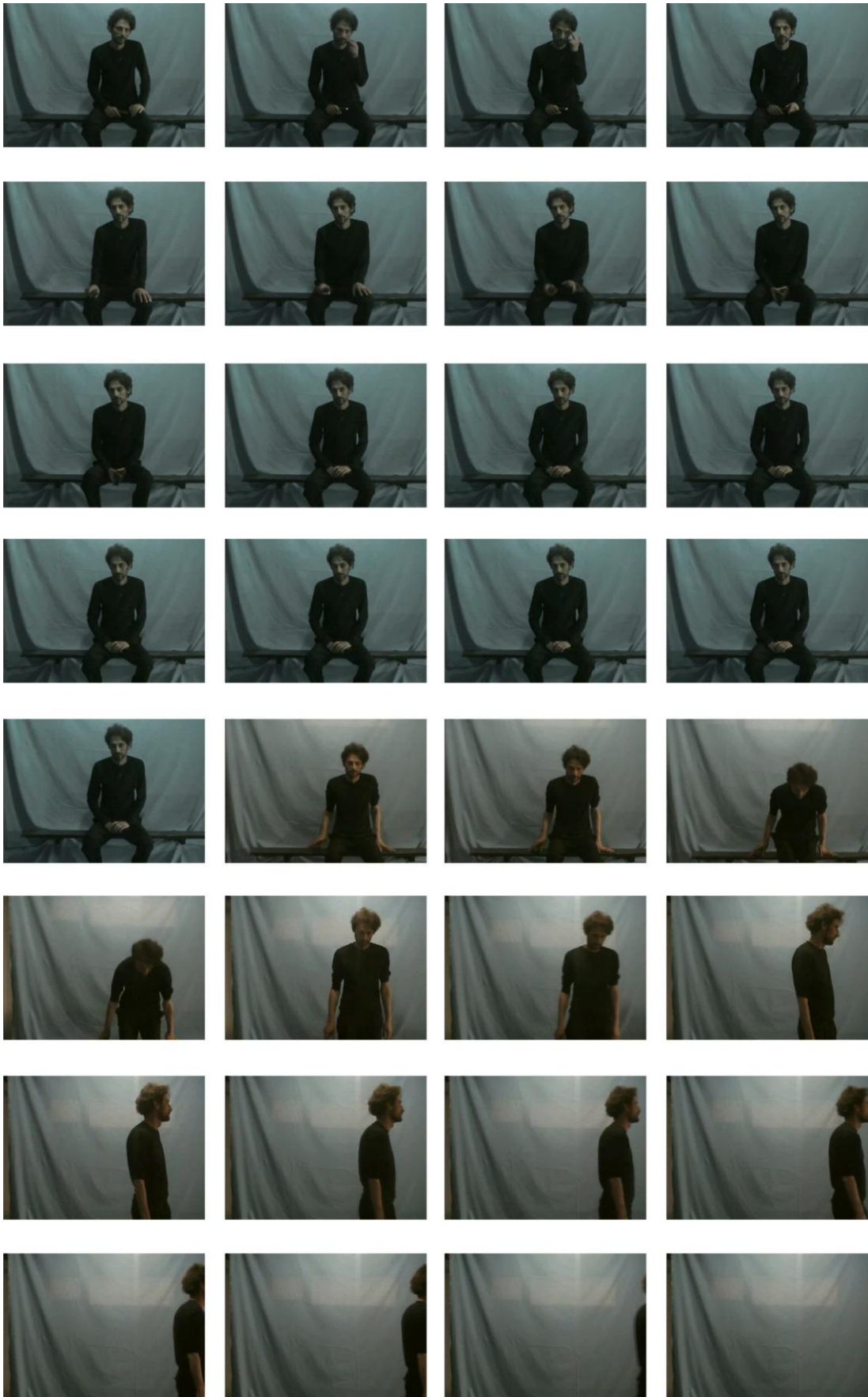


### 4.1.3. Uygulama III - Video Film

#### 4.1.3.1. Uygulama III-I - Video Film







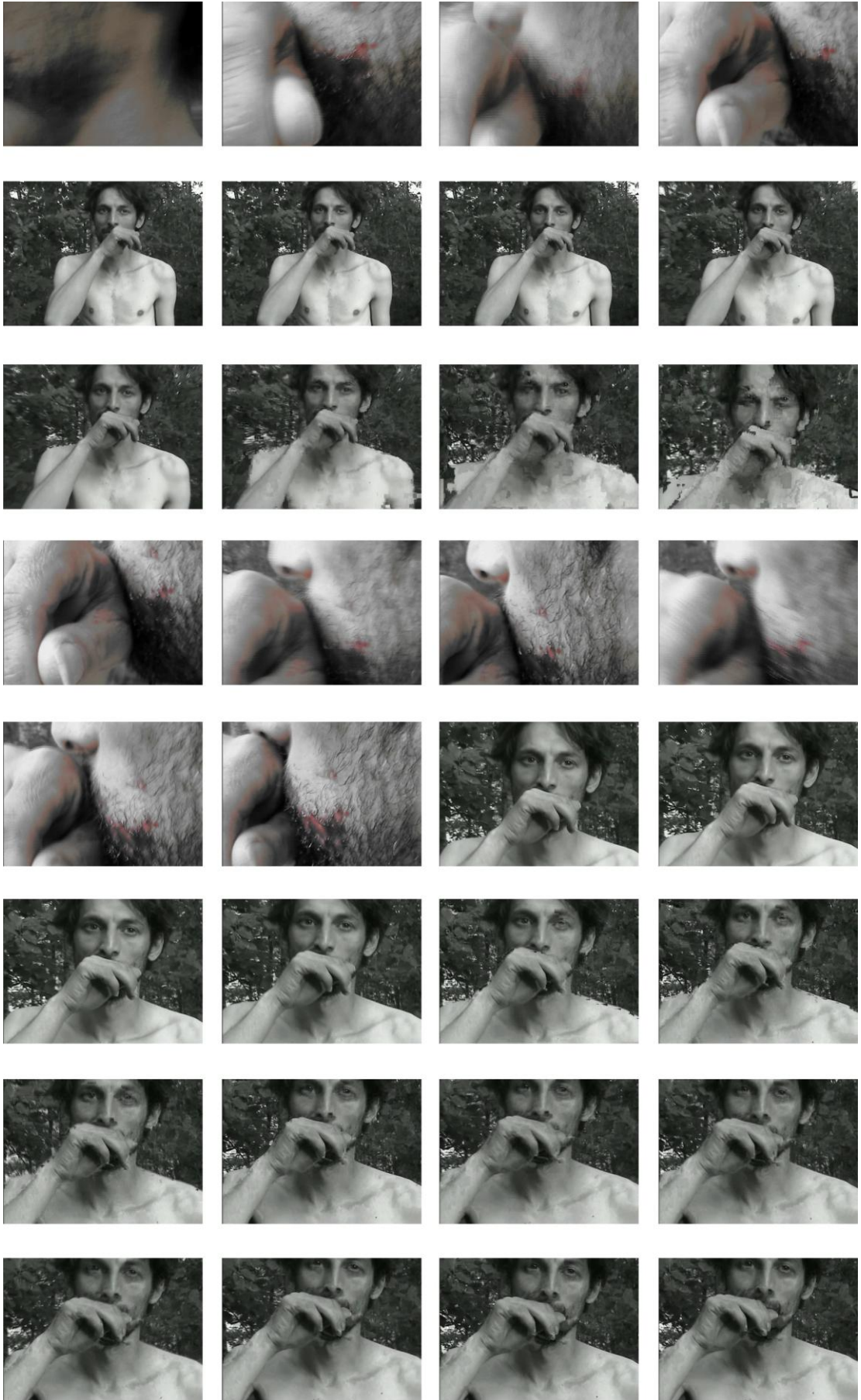
#### 4.1.3.2. Uygulama III-II - Video Film

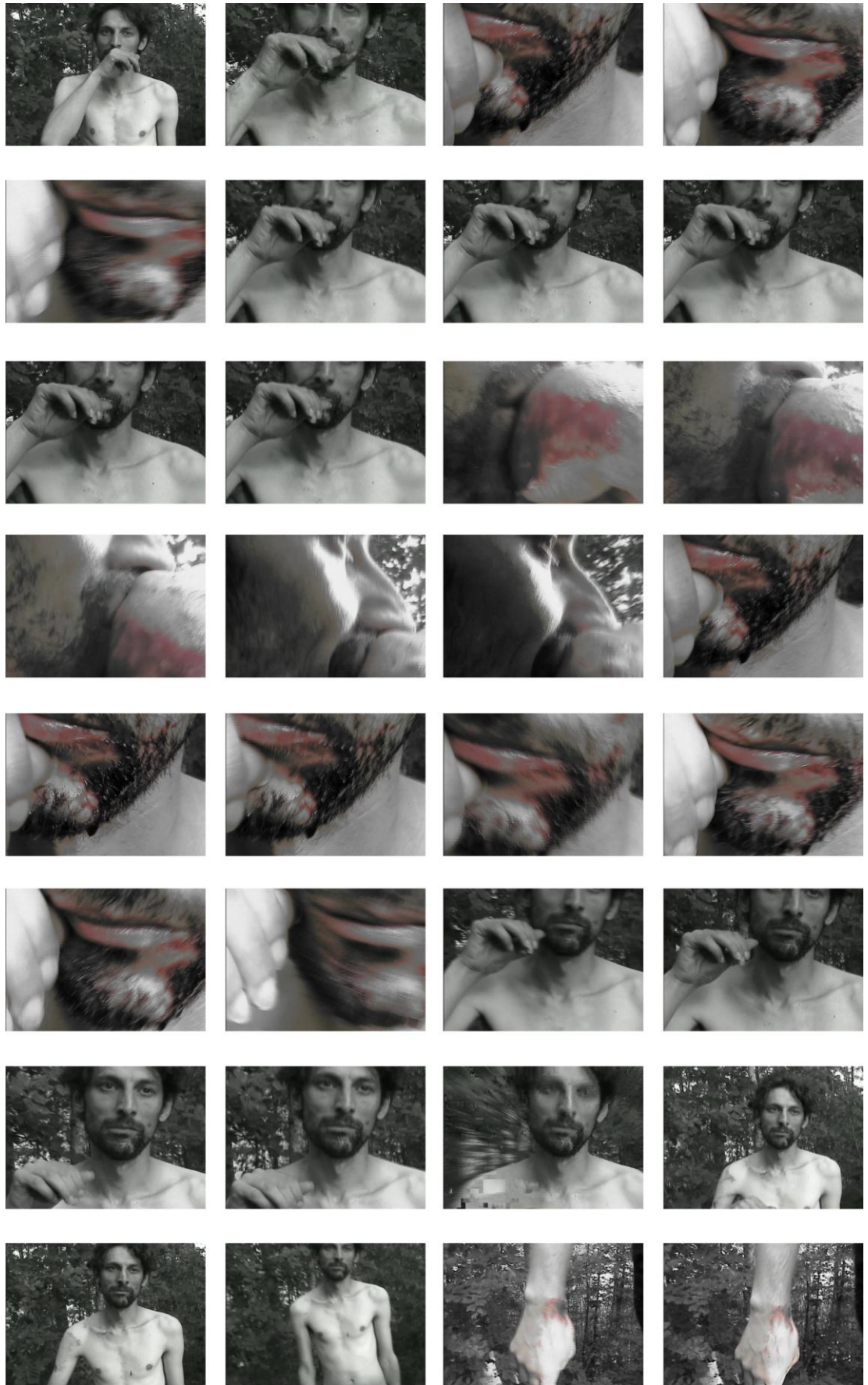










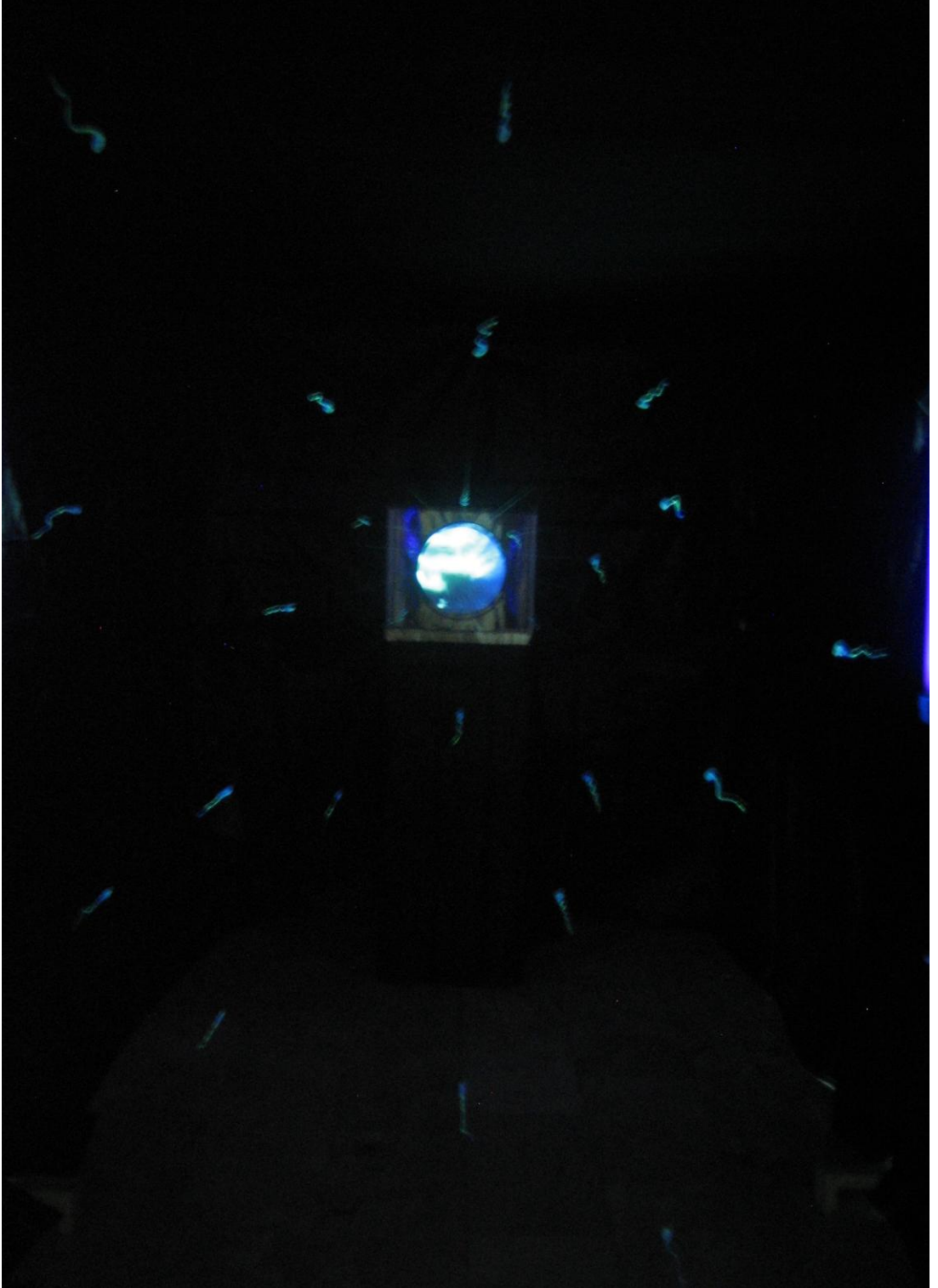


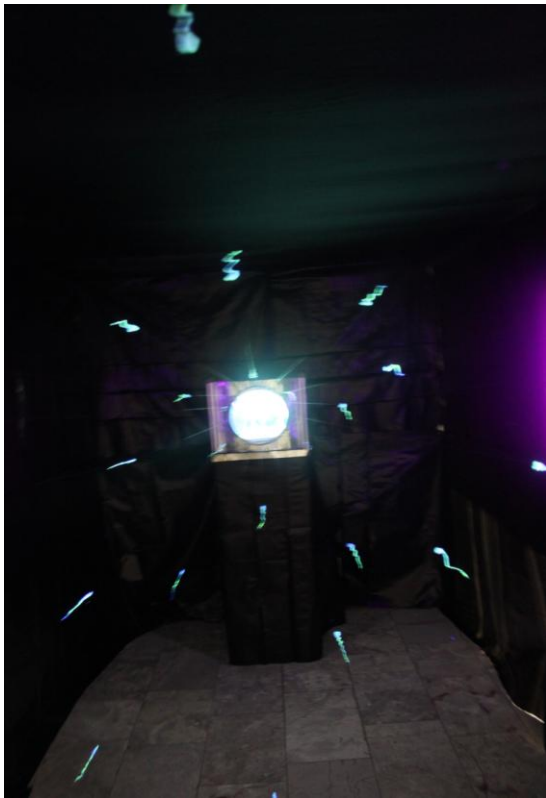
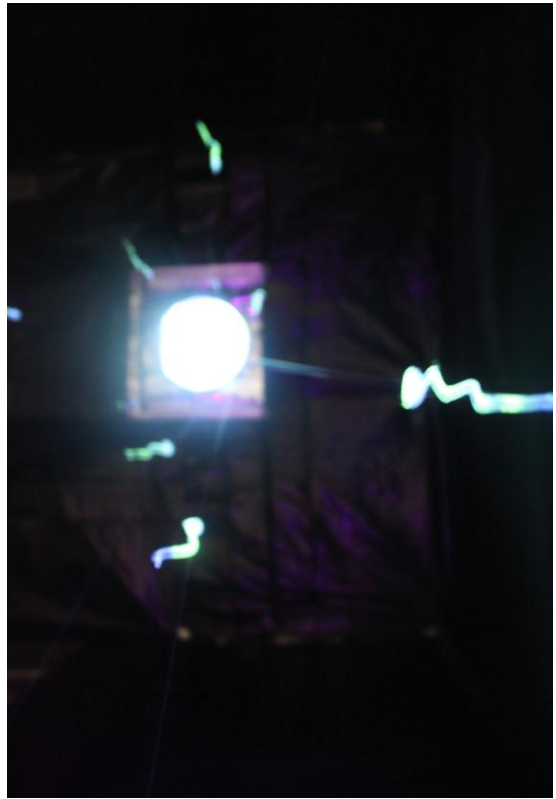


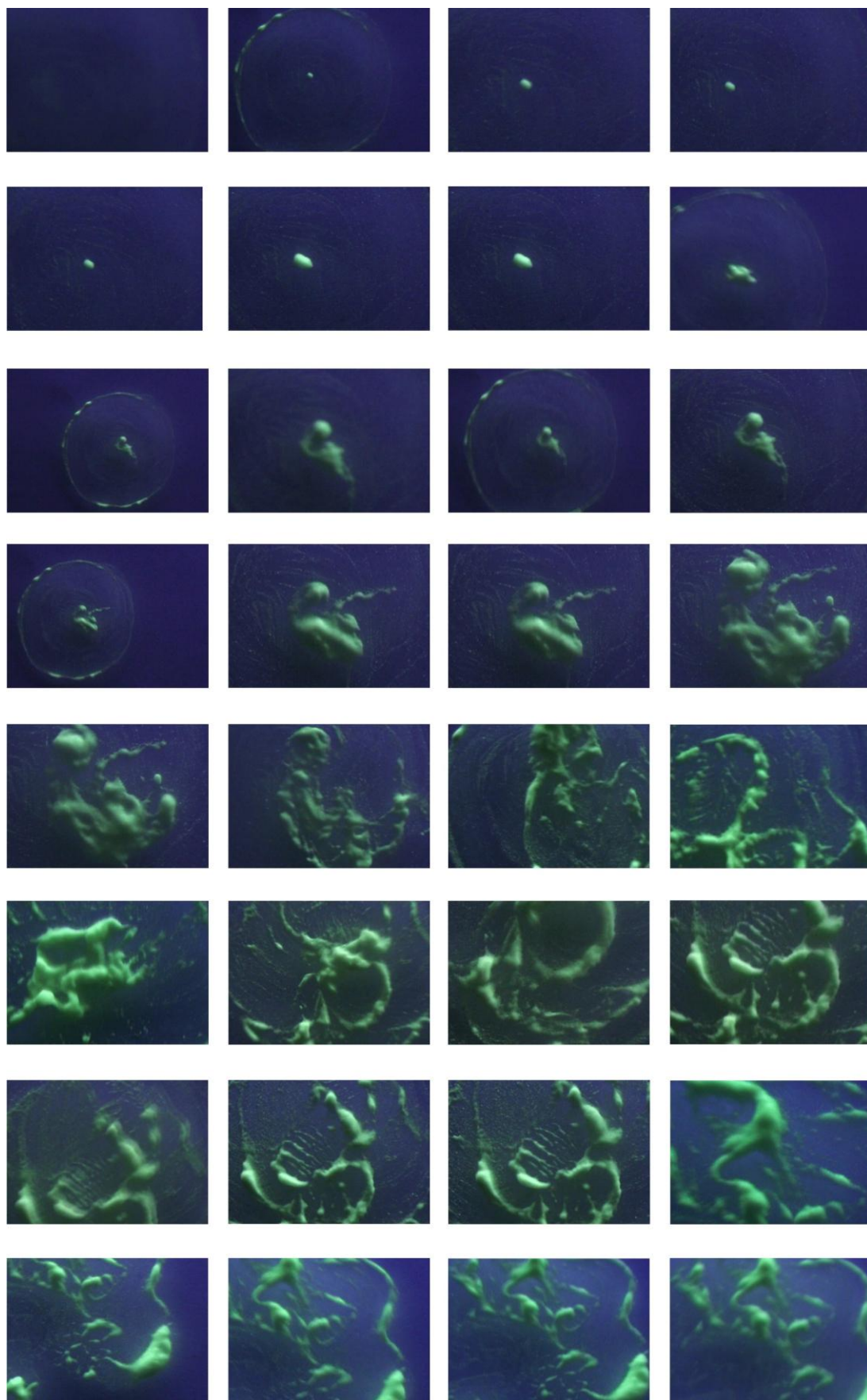
### 4.1.3.3. Uygulama III-III - Video Film



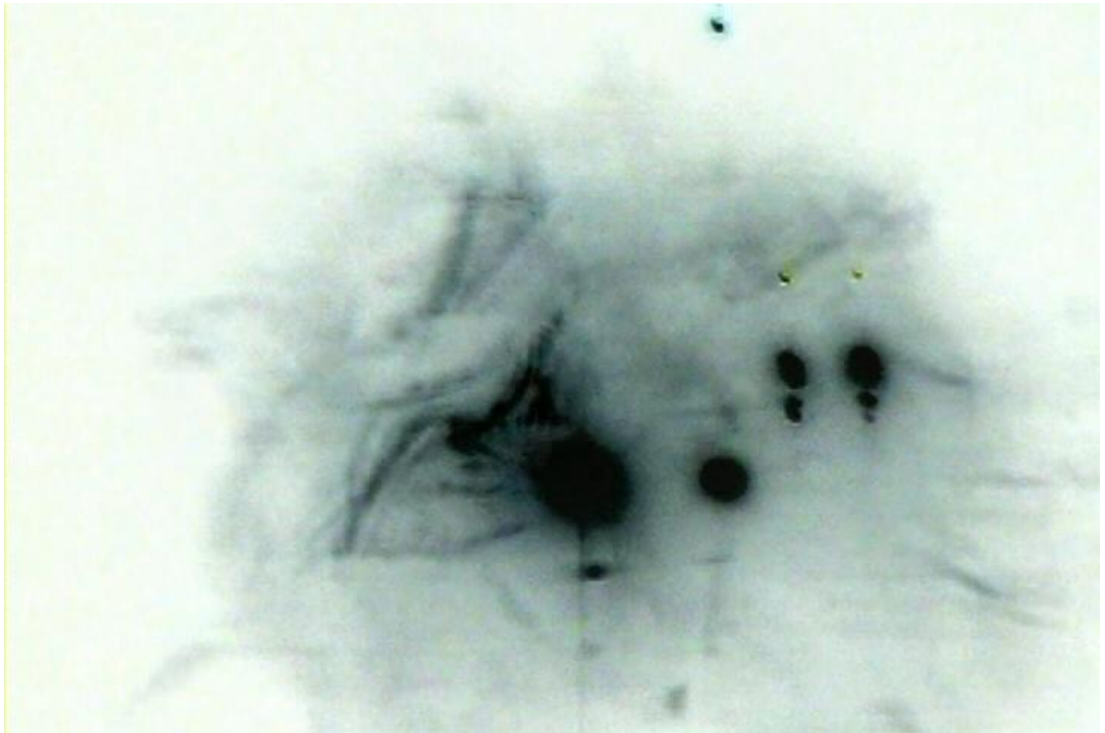
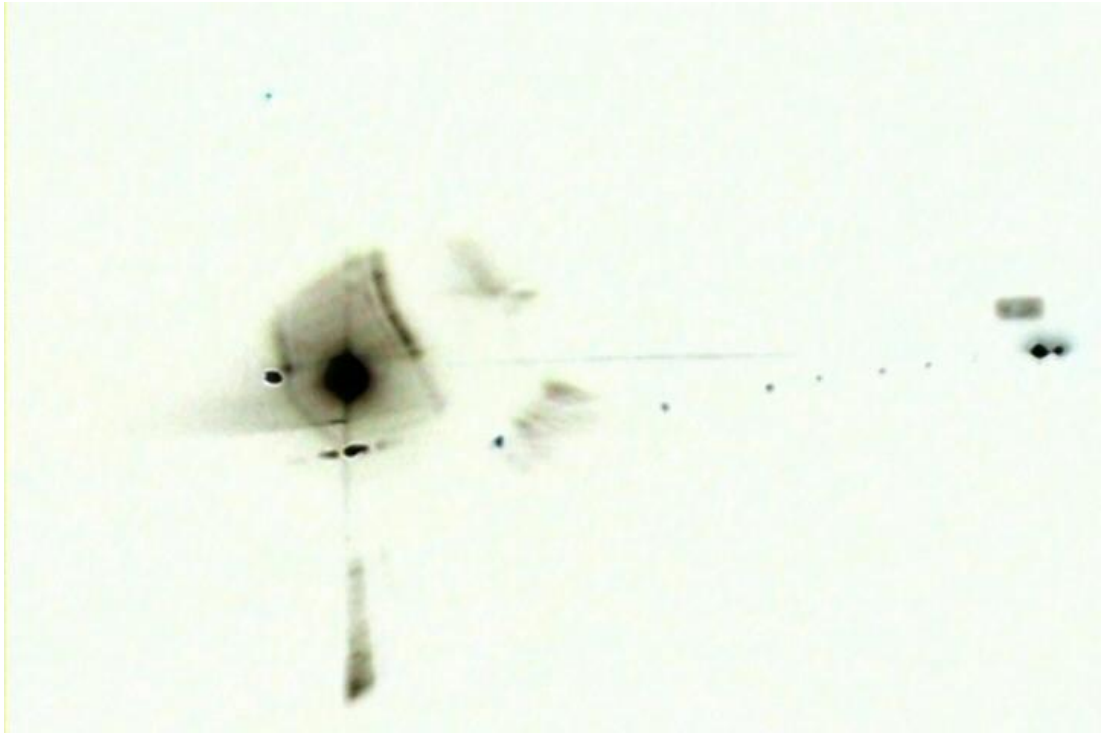
#### 4.1.4. Uygulama IV - Video Enstalasyon



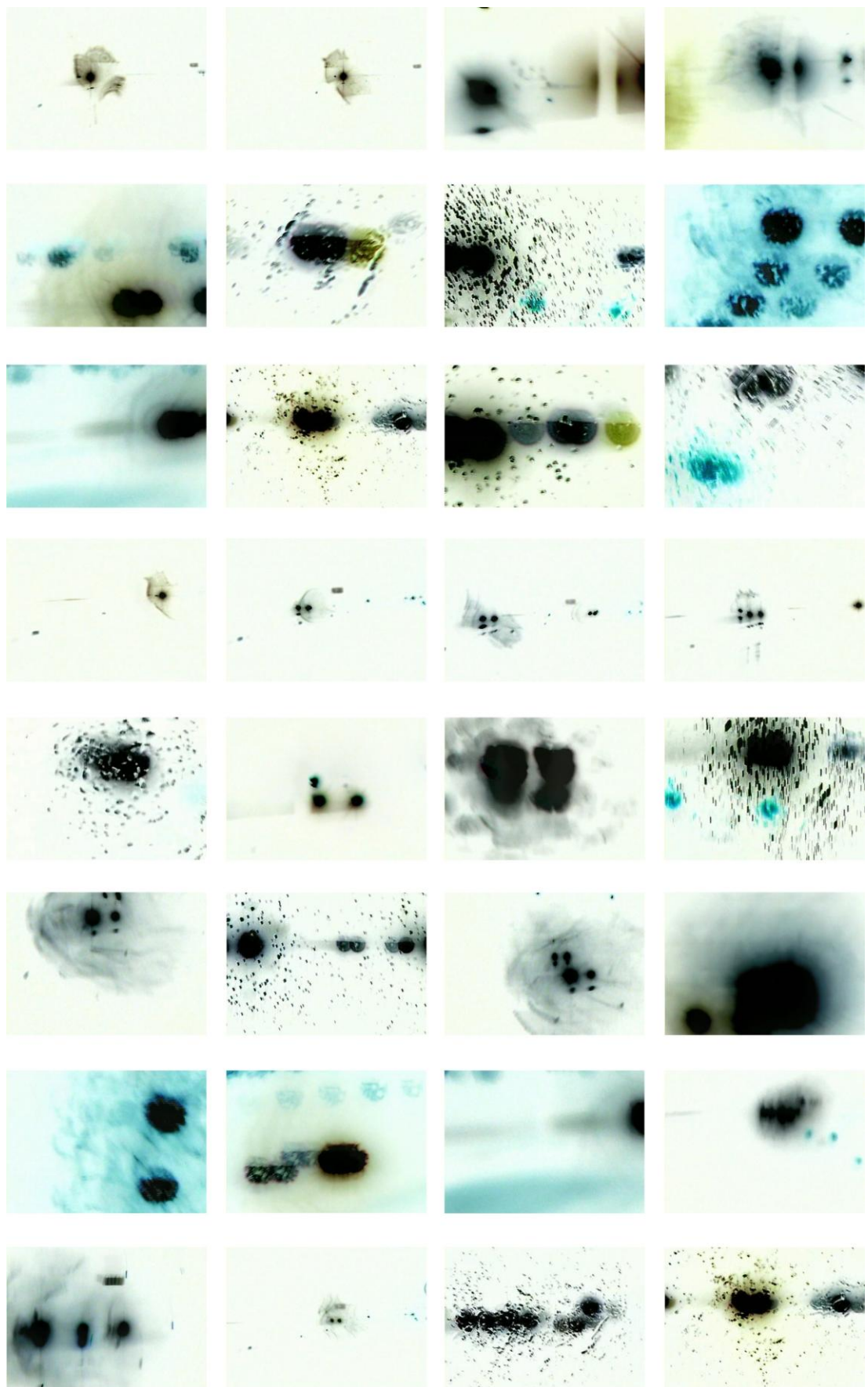




#### 4.1.5. UygulamaV - Video Film







## SONUÇ

1960’larda ortaya çıkan video sanatı ve enstalasyon sanatı, çağdaş sanat pratiğinde yer alan birçok anlatım dillerinin kullanımına dahil olmuş ve hatta video sanatında bu dillerle beraber anılan ve ayrı ayrı ele alınan; video – enstalasyon, video – performans, performans videosu gibi alt başlıklar oluşturmuştur. Videonun sanatsal üretim sürecine dahil olması ve kendi dilini oluşturarak çağdaş sanat içersinde farklı bir sanatsal yaklaşım olarak kendini göstermesi, bu yaklaşımın adını belirleyen videonun gelişimi ile ilintilidir. İlk olarak televizyonun (elektronik görüntünün) keşfi ile bu medyumu sanatsal pratiklerinde birer anlatım dili olarak kullanan video sanatçıları, elektronik görüntü üzerindeki denemelerini Nam June Paik’ın öncülüğünde 1960’lı yıllarda gerçekleştirmişlerdir. Bu süreci, kameranın bireysel kullanımının artmasıyla gelişen teknolojik gelişmeler sayesinde hızlandıran ve video sanatına yeni yaklaşımlar ve katılımların oluşması takip etmektedir. Bu durum sonucunda yaygınlaşan kullanımıyla birçok sanatçı geçmişte olduğu gibi günümüzde de videoyu sanatsal pratiklerinde sıklıkla kullanmaktadır. Günümüzde gelişen bilgisayar teknolojileri, video sanatının kullanımı ve uygulamasına yeni imkanlar sunmuştur. Bilgisayar programları sayesinde etkili montajlar yapılabilmiş, işin algı, düşsel boyutu ve aurasını geliştirmiştir.

1960’larda kavramsal sanatın geliştirdiği dil, nesnenin kullanımı, düşünceye-fikre verilen önem ile sorgulayıcı tavrı karşısında bunu kayıtsız kalmayan birçok sanatçı nesneyi ikinci plana iten zihinselliğin öncelik aldığı birçok üslup geliştirerek farklı sanatsal pratiklerin oluşmasına ön ayak olmuşlardı. Marcel Duchamp’ın kökenini oluşturduğu bu yaklaşım da her türden nesneyi ‘pisuar’ örneğinde olduğu gibi, kavramsal sanatçıların, sanat nesnesi olmayan her türden malzemeyi galeri mekanına taşımış ve sanat nesnenin meta değerini, bulunduğu mekana ait olamayan nesnenin, taşındığı mekanda oluşturduğu anlamsal çelişki ile galeri mekanın ideolojik yapısına eleştirel ve sorgulayıcı bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Çöp dahil akla gelebilecek her türden nesne artık galeri mekanına girmiştir. Bu denli sınırsız malzemenin yerleştirildiği mekanda yapılan farklı düzenlemelerle ortaya çıkıp gelişen ve nihayetinde ise, sanatsal bir dil oluşturan enstalasyon sanatı artık sanat tarihindeki yerini almış ve günümüzde de çeşitli sanat etkinliklerinde, galerilerde, bienallerde ve müzelerde sıkça rastladığımız bir yapıya kavuşmuştur. Enstalasyon sanatı diğer sanatsal yaklaşımlar ile yakın bağ kurmuş nesneyi sanatsal pratiğinde kullanan; kavramsal sanat, yoksul sanat, minimal sanat,

yeryüzü sanatı gibi çağdaş sanat yaklaşımları enstalasyonu kullanım alanlarına dahil etmiştir.

Mekan kavramının video sanatı ve enstalasyon sanatında algılanışı ve kullanımıyla galeri mekanları dışında yeni mekanlar kullanıma alınmaya başlamıştır. Galerilerde satılmayacak enstalasyonlar, yerleştirildiği mekanda tek seferde izleyiciye sunulduktan sonra kaldırılan bazen de mekan ile bütünleşen ve onun parçası olabildiği halde karşımıza çıkmaktadır. Video işlerinde ise, durum aynıdır. İş bir defada izlenir ve satın alınamaz. Video ve enstalasyonun bu durumunda her şey ‘şimdi ve oradadır’ bu sanatsal süreçte ‘an’ oldukça önemli yer tutar.

1970’li yıllarda Brian O’Doherty’nin ortaya attığı ‘beyaz küp’ kavramı galeri mekanının yapısını ve ideolojisini sorgulayarak nesne ile mekan arasındaki dialoğa izleyiciyi de ekleyerek yorumlar. Galeri mekanını sınırlarını zorlayan video sanatı ve enstalasyon sanatı uygulama alanlarını genişleterek kendini galeri mekanının dışına taşımıştır. Enstalasyonun kendi mekanı ve içinde bulunduğu mekan ayrı olarak ele alınırken, izleyiciyi de aynı kapsamın içine aldığı gözlenmektedir. İzleyici enstalasyonun hem içinde hem de dışında olduğu durumlarda ayrıca işin bir parçası olabileceği de ortadadır. Video Sanatı, ‘beyaz küp’ yerine; galeri mekanlarında, müzelerde ‘siyah küp’ olarak kendine yer edinmiştir. İzleyici video sanatı uygulamalarıyla karşılaştığı ‘siyah küp’te galeri mekanının beyaz, aydınlık ve temiz ‘beyaz küp’ü yerine, karanlık ve siyah duvarlarla karşılaşır. İzleyicinin katılımı ve müdahalesi ile interaktif bir alan oluşturan video ve enstalasyon üretimleri sırasında; bir sinema izleyicisi ya da heykel karşısındaki izleyicinin tutumunda olduğu gibi bir tavırdan kurtularak, iş ile kendi arasında bir diyalektik geliştiren izleyici, aktif bir rol alır.

Bulduğumuz noktaya kadar olan süreci değerlendirdiğimiz bu aşamada; tarihsel gelişim sürecinde video sanatı ve enstalasyon sanatı üretimleri, birçok sanatçı tarafından geçmişte olduğu gibi güncel sanat ortamında da kullanımını sürdürmekte, mekan ve izleyici boyutuna; yeni kullanım olanakları, tanımlamalar ve algı boyutu kazandırmaktadır.

## KAYNAKÇA

- ATAKAN, Nancy, (2008), **Sanatta Alternatif Arayışlar**, Karakalem Kitabevi
- BAUDELAIRE, Charles, (2003), **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. BERKTAY, Ali, İletişim Yayınları
- BOURRIAUD, Nicolas, (2004), **Postprodüksiyon**, Çev. SAYBAŞLI, Nermin, Bağlam Yayınları
- BOURRIAUD, Nicolas, (2005), **İlişkisel Estetik**, Çev. ÖZEN, Saadet, Bağlam Yayınları
- BOZKURT, Muammer, (2005), **Video Sanatı Enstalasyon/Film/Performans**, Bileşim Yayınevi
- CRARY, Jonathan, (2004), **Gözlemcinin Teknikleri, Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Çev. DALDENİZ, Elif, Metis Yayınları
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-Kolektif**, (1997), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları
- FISCHER, Ernst, (1979), **Sanatın Gerekliliği**, Çev. ÇAPAN, Cevat, e Yayınları
- <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=g%F6r%FCnt%FC&ayn=tam>
- <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=g%F6r%FCnt%FC&ayn=tam>
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Mekan>
- [http://4b7a/%20basin.trakya.edu.tr/Haberler/2008/foto\\_2008/07\\_07\\_firat\(4\).pdf](http://4b7a/%20basin.trakya.edu.tr/Haberler/2008/foto_2008/07_07_firat(4).pdf)
- [http://tr.wikipedia.org/wiki/Film\\_\(sinema\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Film_(sinema))
- <http://artistdergisi-modern-actual.blogspot.com/>
- <http://www.vjfestist.org/press/29-vjlik-ymedya>
- <http://videoartarchive.tumblr.com/>
- [http://tr.wikipedia.org/wiki/Kutlu%C4%9F\\_Ataman](http://tr.wikipedia.org/wiki/Kutlu%C4%9F_Ataman)
- [http://tr.wikipedia.org/wiki/Yerle%C5%9Ffirme\\_sanat%C4%B1](http://tr.wikipedia.org/wiki/Yerle%C5%9Ffirme_sanat%C4%B1)
- <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=51&sectionID=2&lang=TR&bhcp=1>
- <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=94707>
- [http://www.yapi.com.tr/HaberDosyalari/Detay\\_ayseerkmen\\_687.html?HaberID=56210](http://www.yapi.com.tr/HaberDosyalari/Detay_ayseerkmen_687.html?HaberID=56210)
- [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artist-181](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artist-181)

<http://banualtuntas.blogspot.com/2010/05/pastac-yamag.html>  
<http://www.medienkunstnetz.de/works/triangle-1976/images/2/>  
<http://arttattler.com/englandliverpool.html>  
<http://hyperallergic.tumblr.com/post/1115615747/during-his-lifetime-nam-june-paik-reinvented-his>  
<http://pogledaj.to/en/arts/expensive-video-art>  
[http://www.encyclopedia.com.pt/articles.php?article\\_id=762](http://www.encyclopedia.com.pt/articles.php?article_id=762)  
<http://www.kultur-online.net/?q=node/13309>  
<http://thebalkabaa.blogspot.com/2011/02/kutlug-ataman-icimdeki-dusman.html>  
<http://christinepalma.com/blog/2007/08/nam-june-paiks-seminal-moon-is-the-oldest-tv>  
[http://othes.univie.ac.at/8465/1/2010-02-19\\_0401124.pdf](http://othes.univie.ac.at/8465/1/2010-02-19_0401124.pdf)  
<http://www.vvork.com/?p=20781>  
[http://www.marthagarzon.com/contemporary\\_art/2010/06/75-years-sfmoma](http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2010/06/75-years-sfmoma)  
<http://www.eatmedaily.com>  
[http://artindianow.in/art/index.php?option=com\\_content&view=article&id=248:bill-vola&catid=51:art-view&Itemid=80](http://artindianow.in/art/index.php?option=com_content&view=article&id=248:bill-vola&catid=51:art-view&Itemid=80)  
[http://www.tonyoursler.com/individual\\_work\\_slideshow.php?allTextFlg](http://www.tonyoursler.com/individual_work_slideshow.php?allTextFlg)  
[http://www.tonyoursler.com/individual\\_work\\_slideshow.php?navItem](http://www.tonyoursler.com/individual_work_slideshow.php?navItem)  
[http://www.packed.be/en/resources/interview\\_met\\_pip\\_laurenson\\_deel\\_2/interviews](http://www.packed.be/en/resources/interview_met_pip_laurenson_deel_2/interviews)  
[http://lesley.edu/aib/portfolio/faculty/intro\\_grad\\_barry.htm](http://lesley.edu/aib/portfolio/faculty/intro_grad_barry.htm)  
<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType>  
<http://www.saatleriyarlamaenstitusu.com/site/artworks/work/52/>  
<http://www.saatleriyarlamaenstitusu.com/site/artworks/work/10/>  
<http://www.sadibey.com/2010/03/04/ankara-film-festivali-video-sanatina-bu-yilda-ozel-bolum-ayiriyor-video-bellekmeke/>  
[http://firatarapoglu.blogspot.com/2010\\_05\\_01\\_archive.html](http://firatarapoglu.blogspot.com/2010_05_01_archive.html)

- KAPLAN, Yusuf, (1991), **Enformasyon Devrimi Efsanesi – Modernleşme Kuram ve Uygulamalarının Eleştirisi**, Rey Yayıncılık
- KILIÇ, Levend, (1995), **Görüntü Estetiği**, Kavram Yayınları
- KÖKSAL, Aykut, (1994), **Zorunlu Çoğulluk, Mimarlık ve Sanatta Dilin Süreksizliği**  
ATT Yayınları
- KUSPİT, Donald, (2010), **Sanatın Sonu**, Çev. TEZGİDEN, Yasemin, Metis Yayınları
- LYNTON, Norbert, (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. ÇAPAN, Cevat, / ÖZİŞ, Sadi, Remzi Kitabevi
- MURRAY, Chris, (2009), **Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**, Çev. ÖNCÜ, Suğra, Sel Yayıncılık
- O'DOHERTY, Brian, (2010), **Beyaz Küpün İçinde – Galeri Mekanının İdeolojisi**, Çev. ANTMEN, Ahu, Sel Yayıncılık
- PONTY, Maurice Merleau, (2006), **Göz ve Tin**, Çev. SOYSAL, Ahmet, Metis Yayınları
- Radikal Kitab**, Sayı 463
- RAGON, Michael, (2009). **Modern Sanat**, Çev. KANETTİ, Vivet, Hayalbaz Kitap
- RANCIERE, Jacques, (2010), **Özgürleşen Seyirci**, Çev. ŞAMAN, E. Burak, Metis Yayınları
- Sanat Kitabı - 500 Sanatçı, 500 Sanat Eseri**, (2000), Yem Yayınları (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları)
- SÖNMEZ, Necmi, (2006), **Sanat Hayatı İçerir mi?**, Yapı Kredi Yayınları
- SÖZEN, Metin (2007), **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi
- ŞAHİNER, Rıfat, (2008), **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, Yeni İnsan Yayınevi
- Türk Edebiyatı**, (2006), Sayı 391, Mehmet SAMSAKÇI, Açık Yapıt ya da Metin Karşısında Okuyucu

YILMAZ, Mehmet, (2009), **Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler,**

Ütopya Yayınevi

YILMAZ, Mehmet, (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat,** Ütopya Yayınevi

## ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında Zonguldak'ta doğdu. İlk ve orta öğrenimini Zonguldak Mimar Sinan İlköğretim Okulu'nda, Lise öğrenimini Zonguldak Fener Lisesi'nde tamamladı. 2001 yılında katıldığı Zonguldak Belediye Konservatuvarı Resim Bölümü'nden sonra, 2003 yılında girdiği Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden 2008 yılında mezun oldu.

2010-2011 eğitim öğretim yılında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğrenci asistanlığı yaptı.

Katılmış olduğu sergi ve yarışmalar şunlardır:

### **Sergiler**

**2010** – Ekim Geçidi 9 ( Karma Sergi )

**2010** – 70X100 - Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ( Karma Sergi )

**2008** – Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Mezuniyet Sergisi

**2003** – Zonguldak Tekel Devlet Güzel Sanatlar Galerisi ( Karma Sergi )

**2001** – Zonguldak Belediye Kültür Merkezi ( Karma Sergi )

### **Ödüller**

**2010** – Luxembourg Villeroy & Boch Culinary World Cup ( Birincilik-Altın Madalya )

**2010** - Luxembourg Villeroy & Boch Culinary World Cup (Dördüncülük- Diploma )