

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

**ÇAĞDAŞ SANATTA BİR ANLATIM DİLİ OLARAK
VIDEO VE ENSTALASYON**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gökçen ÖÇALAN

Enstitü Anabilim Dalı: Resim

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Hayriye BAŞARA

EYLÜL-2007

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

**ÇAĞDAŞ SANATTA BİR ANLATIM DİLİ OLARAK
VIDEO ve ENSTALASYON**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Gökçen ÖÇALAN**

Enstitü Anabilim Dalı : Resim

Bu tez 24/09/2007 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.

**Jüri Başkanı
Prof. Dr. Nilgün BİLGE**

**Jüri Üyesi
Doç. Dr. Hayriye BAŞARA**

**Jüri Üyesi
Yrd. Doç. Dr. Şive Neşe BAYDAR**

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 üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Gökçen ÖÇALAN

Eylül 2007

ÖNSÖZ

Gelişen ve değişen bir dünyada, her alanda olduğu gibi sanat alanında da gün geçtikçe yeni anlayışlar ortaya çıkmakta ve yenilikler olmaktadır. Sanatın evrensel dili sayesinde, dünyanın neresinde olunursa olunsun bu alanda çalışmalar yapan sanatçılar yenilik ve değişimlerden etkilenmektedirler. Sanat statik bir alan değildir, yüzyıllar boyunca da olmamıştır. Toplamların, sanat alanındaki değişiklikleri eskiye nazaran daha rahat özümsemesi, yeniliklerin artmasında kolaylık sağlamıştır.

Ülkemizde yaşayan sanatçılar ve akademik çevreler; gelişen iletişim teknolojileri sayesinde, tüm dünya ile aynı anda, diğer konularda olduğu gibi sanat alanında olan değişikliklerden de haberdar olmakta ve bu alanlarda üretim yapmaktadırlar.

Çağdaş sanat ve çağdaş sanatın anlatım dillerinin çeşitliliği, çağdaş sanatın ortaya koyduğu farklılıklar ve yeni sanat akımları ekseninde ülkemizde akademik bağlamda birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar, bu alanda eğitim alanlara, ürün verenlere, her zaman ışık olmuştur ve olmaya devam edecektir.

Çağdaş sanatın anlatım dillerinden özellikle iki tanesi felsefe ile derinden bağlıdır. Video sanatı ve enstalasyon (yerleştirme sanatı); kavramları analiz eden, insan doğası ile soyut kavramların birbirine temas ettiği noktalardan yakalayan, varoluş serüveninin tüm çelişkilerini ortaya koymaya çabalayan iki alandır.

Kendini anlamaya çabalayan, hayatın içinde var olmaya ve bu hayatı kavramaya çalışan insanların; düşünsel anlamda sordukları soruların yanıtlarını, sanatla bulabilme çabası, çok eskilere dayanmaktadır. Bu serüvenin günümüzdeki basamağında karşımıza çıkan video sanatı ve enstalasyon; bu kavramları sorgulatabilen, oldukça verimli alanlardır. Bu iki alanda da gerek dünyada gerekse ülkemizde incelemeye değer, üzerinde tartışılırken birçok sorular sordurabilecek çalışmalar yapılmaktadır.

Bu sebeple, tez çalışması ve proje uygulaması için video sanatı ve enstalasyonun sunduğu imkanlar değerlendirilmiş, hazırlanacak proje için en uygun alanın bu iki alan olduğunda karar kılınmıştır.

Tüm bu soru ve sorgulamaların, yanıt arayışlarının seyrini ve de bu iki alandaki yenilik

ve taze fikirleri incelemek ve bu konuda bir proje ve tez hazırlamak oldukça öğretici olmuştur.

Zor ve kapsamlı geçen bu tez çalışmaları esnasında beni yüreklendiren, yönlendirici desteğini ve teşviklerini gördüğüm ve bilgilerinden faydalandığım hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Hayriye Başara'ya teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Sanat alanında öğrenimime devam etmem konusunda desteğini gördüğüm ve birçok konuda kendisinden öğrendiklerim için şükran borçlu olduğum lisans hocam Sayın Mete Sezgin'e, son ana kadar yanımda olan, varlığı ve desteği ile direncimin kırılma noktalarında beni yüreklendiren değerli arkadaşım Kemal Çubuk'a, her türlü çalışma ortamını sağlayıp, desteklerini esirgemeyen, kendi kişilikleri ve akademik kariyerleri ile bana daima örnek olmuş ailemin yapı taşları anne ve babama ve her çalışmamda bana sonsuz inanan ve yanımda olan kardeşlerime tek tek teşekkürlerimi sunmak isterim.

Gökçen ÖÇALAN

EYLÜL 2007

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
RESİM LİSTESİ	iv
ÖZET	vi
SUMMARY	vii

GİRİŞ	1
--------------------	----------

BÖLÜM 1: ÇAĞDAŞ SANATTA ARAYIŞLAR VE ESKİNİN YIKIMI	4
--	----------

1.1. Çağdaş Sanat Kavramından Ne Anlamalı?.....	4
---	---

1.2. Çağdaş Sanatın Anlatım Dilleri	5
---	---

1.2.1. Çeşitli Anlatım Biçimlerinin Video Sanatı ve Enstalasyonla İlişkileri.....	7
---	---

1.2.1.1. Yoksul Sanat ve Enstalasyon Arasındaki Ortaklık	7
--	---

1.2.1.2. Kavramsal Sanat ve Video Sanatı-Enstalasyon İlişkisi	9
---	---

1.2.1.3. Yeryüzü Sanatı'nın Enstalasyon Sanatı ile İlişkisi	11
---	----

1.2.1.4. Fluxus ve Anlamın Devingenliği	14
---	----

1.2.1.5. İnternet Sanatı'nın Video Sanatı ve Enstalasyon ile ilişkisi	16
---	----

BÖLÜM 2: VIDEO SANATI VE ENSTALASYON KAVRAMLARINI

İRDELEYİŞ	17
------------------------	-----------

2.1. Video Sanatı nedir?	17
--------------------------------	----

2.1.1. Video Sanatının Tarihçesi	18
--	----

2.1.2. Sinema ve Videonun Paradoksları, Görüntü ve Gerçeklik Kavramlarının İrdelenmesi	20
---	----

2.1.3. Video Sanatının Öncüleri ve Ortaya Konulan Yeni Anlayış	21
--	----

2.2. Enstalasyon Nedir?.....	24
------------------------------	----

2.2.1. Enstalasyon Fikrinin Ortaya Çıkışı ve Tarihçesi	25
--	----

2.2.2. Enstalasyon Sanatının Öncüleri Ve Getirdikleri Yenilik Anlayışı	25
--	----

2.2.3. Zaman- Mekan- İzleyici bağlamında Sanat ve Sanatsal Etkinliğin Amaç ve Kapsamının İrdelenmesi	29
---	----

BÖLÜM 3: VIDEO SANATI VE ENSTALASYON TÜRLERİNİN; ANLAYIŞ, KAVRAM VE SEMBOLLERİNİN SANATÇILAR BAĞLAMINDA GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ- İKİ ÖRNEK.....	32
3.1. Video Sanatçısı Jan Svankmajer Ve Eserlerine Genel Bir Bakış	32
3.1.1. Jan Svankmajer Kimdir?	32
3.1.2. Jan Svankmajer Videolarında Kavramsallığın İncelenmesi	33
3.2. Enstalasyon Sanatçısı Jessica Stockholder Ve Çalışmalarına Genel Bir Bakış.....	40
3.2.1. Jessica Stockholder’ın Yaşamı Ve Sanat Anlayışı	40
3.2.2. Stockholder’ın Enstalasyon Anlayışı	43
BÖLÜM 4: PROJE VE UYGULAMA.....	47
4.1. Hazırlanan Video Enstalasyon Projesinin Savunması	47
4.1.1. Projenin Gelişim Süreci	47
4.1.2. Kullanılan Teknik Ekipman Ve Malzemeler	47
4.1.3. Kavramsal Olarak Neler Ortaya Konuldu? Manifesto.....	48
4.2. Yapıtın Felsefesi Ve Dayanakları	52
4.2.1. Yola Çıkarken; “Kendilik Ve Farkındalık” Kavramlarının Düşündürdükleri	52
4.2.2. Projenin Varış Noktası	61
SONUÇ.....	63
KAYNAKÇA	65
ÖZGEÇMİŞ.....	66

KISALTMALAR

S. : Sayfa Numarası

Y.E. : Yayın Evi

YAY. : Yayınları

RES : Resim

T.D.K : Türk Dil Kurumu

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Attiko Gallery, 1969, Rome, Jannis Kounellis	8
Resim 2: Blow-Up, verschiedene Maße, Galerie de Paris, Paris. Foto: Archive Art & Language, Banbury, 1966, Terry Atkinson, Michael Baldwin	10
Resim 3: Spiral Jetty, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, 1970, Robert Smithson	12
Resim 4: Double Negative, Nevada, 1969-1970, Michael Heizer	13
Resim 5: Fluxkit, 1964, George Maciunas	15
Resim 6: Man with a Movie Camera, 1929, Dziga Vertov	19
Resim 7: Les Défiles, 1963, Wolf Vostell.....	22
Resim 8: TV- Burying, 1963, Wolf Vostell	22
Resim 9: TV Buddha, Closed Circuit video installation with bronze sculpture, 1974, Nam June Paik	23
Resim 10: I Like America and America Likes Me, 1974, Joseph Beuys.....	26
Resim 11: I Like America and America Likes Me, 1974, Joseph Beuys.....	27
Resim 12: Telephonebox, London's SoHo Square, 2006, Bansky	28
Resim 13: (Re)Inventing the Wheel, 1997, Dan Collins.....	28
Resim 14: Dimensions of Dialogue, part 1, Jan Svankmajer	34
Resim 15: Dimensions of Dialogue, part 1, Jan Svankmajer	35
Resim 16: Dimensions of Dialogue, part 1, Jan Svankmajer	35
Resim 17: Dimensions of Dialogue, part 2, Jan Svankmajer	36
Resim 18: Dimensions of Dialogue, part 3, Jan Svankmajer	37
Resim 19: Dimensions of Dialogue, part 3, Jan Svankmajer	38
Resim 20: Growing Rock Candy Mountain Grasses in Canned Sand, 1992 Enstalasyon, Westfälischer Kunstverein, Münster, Almanya, Jessica Stockholder	43
Resim 21: On the Spending Money Tenderly, 2002, Enstalasyon, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya, Jessica Stockholder	44
Resim 22: Skin Toned Garden Mapping, 1991, Enstalasyon, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, Jessica Stockholder.....	44

Resim 23: Collection Weatherspoon Art Museum, The University of South Carolina at Greensboro, Museum Purchase with funds from the Judy Proctor Acquisitions Endowment, 2002, Jessica Stockholder 45

Resim 24: Pink couch, oil and acrylic paint, wood, hardware, electric wiring, newspaper mâché, plastic, twine, clothing, string, nail; 1994, Jessica Stockholder 180 x 61 x 47 in 457.2 x 154.9 x 119.4 cm- Collection Eileen and Michael Cohen, New York..... 45

Resim 25: Purple plastic stacking crate,two pipe warming wires,extension cords and cord winder,crocheted yarn,fabric, plastic,acrylic paint,hardware; 1995, Jessica Stockholder 94.5 x 46 x 48 in 240 x 116.8 x 121.9 cm- Collection Barbara and Thomas Ruben, Chicago..... 46

Tezin Başlığı: Çağdaş Sanatta Bir Anlatım Dili Olarak Video ve Enstalasyon	
Tezin Yazarı: Gökçen ÖÇALAN	Danışman: Doç. Dr. Hayriye BAŞARA
Kabul Tarihi: 24 EYLÜL 2007	Sayfa Sayısı: VII (ön kısım) + 66 (tez)
Anabilimdalı: Resim	
<p>Çağdaş sanatın anlatım dillerinden olan video sanatı ve enstalasyon, ortaya çıktıkları ilk zamanlardan bu yana; sanatsal mecranın sınırlarını keşfetmek, hatta sınırları olabildiğince ortadan kaldırarak soyut bağlamda düşüncenin önünü açmak için oldukça etkili bir yol olmuştur.</p> <p>İzleyicinin ya da alımlayıcının bugüne dek alışlageldik diğer sanatsal anlatım dillerinin, onlarda oluşturduğu beklentilere saldırıda bulunarak, izleyiciyi sanatsal etkinliğin bir parçası kılarak düşündüren bu iki sanat kolu, yer yer birleşmiş, ortaya video enstalasyonlar çıkmıştır.</p> <p>Bireyin, sanat eyleminin bir parçası haline dönüştürülmesi, sanat eserinin nihai bir anlamı olmamasını da beraberinde getirir. Bu devingen anlamlar, içine dahil olan her şeyi belirlemeye devam etmektedir. Algı, her an, her ışıktaki, her yeni izleyici ile birlikte değişmekte, sanat eylemi asla bir son bulmamaktadır. Diğer bir deyişle, sanat eylemi; anın içerisinde başka anlar yaratır.</p> <p>Video ve enstalasyonun sanatsal anlatım yolu olarak düşündüklerinin, sanatın gelişimine katkılarının ve sanat dünyasında açtığı çığırın incelendiği bu çalışma, temellerini bireyin var oluşu ve bu var oluş serüveninde sorguladığı kavramlar bütününden almaktadır.</p> <p>Tez çalışmasının uygulama kısmında ise video enstalasyon türünde bir proje hazırlanmıştır. Projenin ismi “KÜNYE” olarak belirlenmiştir. Bu projenin sorguladığı ve tartışmaya açtığı kavramlar; birey oluş, ‘ben’ kavramı, benlik sorunsalı, belirlenmişlikler, kendilik, özgünlük gibi kavramlardır. Bu kavramların sorgulanması neticesinde ortaya çıkan yeni soru “Sanat eseri özgün olabilir mi” sorusudur. Bu soruya ve diğer sorulara yanıtlar aranmaya gayret edilmiştir.</p>	
Anahtar kelimeler: Video Sanatı, Enstalasyon Sanatı, Çağdaş Sanat, Bireycilik, Varoluşçuluk	

Sakarya University Insitute of Social Sciences Abstract of Master's Thesis

Title of the Thesis: Video And Installation As A language Of Expression In Contemporary Art	
Author: Gökçen ÖÇALAN	Supervisor: Asso. Prof. Hayriye BAŞARA
Date: 24 Eylül 2007	Nu. of pages: VII (pre text) + 66 (main body)
Department: Painting	
<p>Video art and installation which are the narrative ways of modern arts; are both effectual at open mindly and abstract thinking and they also devise the the borderline of artistic fields and then dissolve the poignant edges since they have been discovered.</p> <p>This two kind of modern art section; offences to the accustomed expectations of visitors or wiewers of the artistic activity and let them think by using the way of making the visitors a part of that artistic event when they are performed seperately. By the way, they can do it together sometimes by getting a name like “video installation”.</p> <p>Making the visitor a part of the artwork, points that there is not any ending meaning or any last construction of the artistic work. These many meanings of artwork determines everything that they include. The perception changes at any time, in any light, by any new wiewer thus it becomes a never ending happening. Bywords the art event creates instant little times in time.</p> <p>This study tries to understand the thinking of these art languages, video and installation, and explore their new epoch and development in arts history. Study is based upon the existence of human being and also his survive of understanding, conseptions of discovering the way of living.</p> <p>In the execution part of this study a video installation is prepared. This project's discussions of conceptions are, individualism, identity, ego, egoes, determinism and originality. Overall, thinking those questions generates a new question “ Can any artwork be original at this situation?” İn this project, its used to try disolving this matter and the other queries.</p>	
Keywords: Video Art, Installation Art, Contemporary Art, Individualism, Existentialism	

GİRİŞ

Sanat eylemi, sanatsal çalışmalar; yıllar boyu sürekli değişkenlik göstermiş ve birçok farklı üslup ve teknikte, birbirinden kimi zaman keskin sınırlarla ayrılan kimi zaman da sınırların eriyip birbirine karışmasıyla melez denilebilecek türlerin ortaya çıktığı, yazımı hiç bitmeyen bir kitap gibi sürekli eklemelerin yapıldığı bir bütünü, sanat tarihini, oluşturmuştur.

Dolayısı ile bu çalışmaların sınıflandırılması ve daha kolay kavranması için çeşitli isimlerle nitelenmesi gerekmiştir. Belirli temellerde ortaklık gösteren, birbirlerine yakın üsluplar ve bu üsluplarda işler üreten sanatçılar, birlikte anılarak; sanat türlerini ve akımlarını meydana getirmişlerdir.

Tarih boyunca, sanatın içinde olanlar sürekli bir anlayış değişikliğine tanık olmuştur. Kurallar asla tek ve değişmez değildir. Sanat edimi, aynı zamanda düşünsel bir eylem olduğu için, tıpkı felsefe alanında olduğu gibi birbirini destekleyen ya da tümüyle reddedip yeni bir anlatı ortaya koyan etkinliklerle, gelişmiştir ve gelişmektedir.

Gelişen ve değişen hayat şartları, diğer alanlarda yapılan buluşlar, birbirini etkilemiş, her alanda olduğu gibi sanata yansımaları da aynı biçimde olmuştur.

Günümüz sanat etkinliklerinin aldığı isim ise, güne ait oldukları ve yaşanan zamanın tüm özelliklerini yansıttıkları için ‘çağdaş sanat’ tır.

Çalışmanın Önemi

Birbirlerinden, anlatım dili ve teknikçe farklı fakat bugüne ait oluşları ile “çağdaş” addedilen anlatım biçimleri arasında; özellikle video sanatı ve enstalasyon(yerleştirme sanatı), klasik tekniklerin dışına çıkmaları ve de ürettikleri anlamın asla bir “son anlam” olmayışı ile farklılık göstermektedirler.

Ülkemizde de yaygın bir şekilde eser üretilen bu iki sanat dalının incelendiği bu çalışmada; çağdaş sanatın diğer anlatım dillerine kısa da olsa yer vermeye çalışılmıştır. Video sanatının tarihçesinden bahsedilmiş, temelini aldığı düşünceler ve diğer türler hakkında bilgiler verilmiştir. Enstalasyon sanatı üzerine yapılan araştırmalar

neticesinde, enstalasyon sanatının teknik imkanları incelenmiş, dünden bugüne gelişimi hakkında bilgiler verilmiştir.

Çalışmanın Yöntemi

Tez; dört ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; çağdaş sanatın arayışlarına ve eski anlayışın yıkılmaya çalışılması serüvenine yer verilmiştir. Bu bağlamda öncelikle ‘çağdaş’ ve ‘çağdaş sanat’ kavramları incelenmiş, açılmaya çalışılmıştır. Çeşitli toplulukların çağdaş sanat çatısı altında yaptıkları, ortaya koydukları yenilikler maddelerle ele alınmıştır.

İkinci bölümde ise; belirlenen tez konusunun ana maddelerine geçilmiştir. Video sanatının tarihçesi, ortaya çıktığı andan itibaren gelişimi ve de kavramsal olarak ortaya koydukları incelenmiştir.

Video sanatının öncülerine ve yaptıkları çalışmalara örnekler verilmiştir.

Enstalasyon sanatının ne olduğu ile ilgili açıklamalar eşliğinde, tavır olarak enstalasyonun ortaya koyduğu yeniliklere yer vermeye çalışılmıştır. Zaman-mekan-izleyici bağlamında, sanatsal etkinliğin çözümlemeleri yapılmış ve de her iki sanat dalının da izleyici ile yakın temasına değinilmiştir.

Sanat eserinde nihai bir anlamın olmaması gerektiği savunulmuş, çeşitli örneklerle bu sav açıklanmaya çalışılmıştır.

Sinema ve videonun paradoksları, görüntü ve gerçeklik kavramları irdelenmiştir. Çeşitli düşünürlerin çalışmaları ışığında, video sanatının tavrı masaya yatırılmıştır.

Üçüncü bölümde ise Video Sanatı ve Enstalasyon türlerinin; anlayış, kavram ve sembollerinin, sanatçılar bağlamında göstergebilimsel incelenmesi yapılmış, video ve enstalasyon türleri iki sanatçının ekseninde, ayrı başlıklar halinde incelenmiştir.

Video sanatı alanda çalışmalar yapan bir sanatçının özelinde, video sanatı kavramı anlatılmıştır. Sanatçının biyografisine yer verilmiş, eserlerinden söz edilmiştir. Bir video çalışmasının da derinlemesine analizi yapılmıştır.

Aynı şekilde, enstalasyon kavramı, bu kavramın temel özellikleri, ortaya çıkış serüveni incelenmiştir. Yine enstalasyon alanında farklı bir anlayışı olan bir sanatçının

yaklaşımlarına yer verilmiştir. Bu sanatçının işleri incelenerek, özellikle öne çıkan; enstalasyonda renk olgusu konusunda açıklamalar yapılmaya çalışılmıştır.

Dördüncü ve son bölümde tüm bu araştırmalar ışığında, video enstalasyon alanında hazırlanmış kişisel projenin anlatımı bulunmaktadır. Sergilenecek çalışma hakkında teknik ve kavramsal detaylara girilmiştir.

Projenin aşamaları hakkında bilgiler verilmiştir. Hazırlanan video enstalasyonun dayandığı felsefi temellerden söz edilmiş, ortaya konan yeni sorgular eşliğinde, çalışmanın alt metni açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın Amacı

Özellikle amaçlanan; sanat eylemi karşısında, bireyleri kendileri ile ilgili sorular sormaya yöneltmektir. Bu proje çalışmasında, bir varlık olarak insanın, bir çok dış etken tarafından belirlenen kimliği ve bu belirlenmişliklerin daralttığı sınırlar içerisinde, “kendilik” problemleri yaşadığı, bu sebeple de bu varoluş sancısını dindirebilmek için fazlaca çaba göstermesi gerektiği anlatılmaktadır.

Tez ve projenin kapsamında; kendini ve ne olduğunu arama süreci olan yaşamda, onca belirlenmeye maruz kalan, öz ve biçim arasında sıkışmış insanoğlunun, bu sıkışmışlığı aşabilme arzusunun yansımalarından en önemlisi olan “sanat üretimi”nde, özgün ve kendine has yapıtlar ortaya koyabilmesinin güçlüğüne dikkat çekilmek istenmiştir.

Belirlenmemenin ve bu sayede özgün üretimler yapabilmenin yolları, imkanları sorgulanmaya çalışılmıştır.

Bu tez çalışması, her safhasında tez danışmanı ve yürütücüsünden gerekli görüşler ve tavsiyeler alınarak hazırlanmıştır.

BÖLÜM 1: ÇAĞDAŞ SANATTA ARAYIŞLAR VE ESKİNİN YIKIMI

1.1. Çağdaş Sanat Kavramından Ne Anlaşılmalı?

Çağdaş kelimesi dilbilimsel açıdan veya sözlük anlamlarıyla bakıldığında; bulunulan çağ ile eş zamanlara ait olan, o güne has, o zamanı yansıtan, anlamlarına gelmektedir. Bir başka deyişle, bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, modern, asri anlamlarını barındırır (TDK-Güncel Türkçe Sözlüğü, 2005).

Çağdaş sanat denildiğinde de, çağın sanatı, yaşanan yüzyılın kendine has dinamiklerini yansıtan, o zamanın doğurduğu sanat anlaşılmalıdır. Bulduğumuz zamandan yaklaşık 20 yıl önce çağdaş sanat denildiğinde anlaşılanlar ile şu anda sözü edilen çağdaş sanat arasında dahi belirgin farklar oluşmaktadır. Empresyonizmle başlayıp günümüze gelen sanat akımlarının hepsi için çağdaş demek, artık bu günün şartlarına göre çok doğru sayılmamalıdır. Empresyonizmle bugünün sanatının belki temelleri atılmış, sanatta devrim sayılabilecek işler ortaya konulmuş ve bir çağ başlamıştır ama yine de bu; şimdiki zamanın sanat eylemleri perspektifinden bakıldığında bu güne göre masum sayılabilecek eylemleri kapsamaktadır.

1960'lı yıllarda başlayan ve hızla devinen birçok sanat akımı, isimlerinin önüne eskiye alternatif olarak gelişlerine atıfta bulunan “neo” ya da “post”, Türkçesi ile de “yeni” gibi önekler almışlardır. Çağın hızlı değişimi, doğal olarak sanat akımlarının da hızlıca değişmesine, evrilmesine sebep olmuştur. Bakıldığı zaman herhangi bir akımın keskin sınırlarının olmadığı görülecektir. Sanatçılar her dalda yapıtlar çıkarmakta, her akımda örnekler sergileyebilmektedir. Eriyen sınırlar kendi içerisinde bir özgürlük getirmekle birlikte üslupların harmanlanmasından, her zaman nitelikli işlerin çıkarıldığını söylemek güçtür.

Bunun temel nedeni, günümüzde çoğu insanın “Ne yapılırsa sanattır” şeklinde bir düşünceye kapılmış olmasıdır. Modernizm ve ardılı olan postmodernizmin temel tuzaklarından biri olan bu düşünüş biçimi sanatta olduğu gibi başka birçok alanda da hayata yansımış ve de çoğu kavramın içi bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde boşaltılmıştır.

Tüm bunlar, artık sanat üretilmediği ve nitelikli işlerin ortaya çıkmadığı anlamına gelmez. Elbette birçok sağlam yapıtın ortaya konduğu da vakidir. En büyük problem, hızlı ve devingen yaşamın getirisi, aslında götürü de denilebilir, her şeyde olduğu gibi sanatta da hızlı bir tüketimin yaşanmasıdır. İlerleyen aşamalarda sanatın üretilip tüketilen bir edim olup olmadığına değinilecektir.

1.2. Çağdaş Sanatın Anlatım Dilleri

Çağdaş sanatın anlatım dilleri incelendiğinde, özellikle resim ya da heykel açısından bakılacak olursa; tuvalin, fırçanın, boyanın, kilin, metalin, ahşabın ve diğer klasik malzemelerin yerini birçok farklı malzemeye bıraktığı, eski anlatım biçimlerinin yerine, yeni dillerin geliştirildiği söylenebilir.

İlk olarak Dadaizmle başlayan, eskinin yerine yeni şeyler söyleme meselesi, tüm kuralların reddedilmesi; bütünüyle o zamanlar başlayan umutsuzluğun ve de belirsiz olan geleceğin, herhangi bir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan bir felsefi yapıdan aldığı temelle ortaya konan yıkım anlayışı; daha sonra yerini gerçeküstücü akıma bırakmış, temelde yine bir itiraz, reddediş ve yıkımla ilerlemiş, nihayetinde de bütünü tüm kurallar birbirine karışmıştır.

Bu yıkım, bir anlamda ortaya yeni şeylerin konabilmesi için gerekli olan bir yıkımdı. Fakat ortaya konan tüm karşı- sanat çalışmaları, aslında yeni bir şey ortaya koyduklarını iddia ederken bile belirli bir yapıyı yıkarak hareket ediyordu ve bunun farkında olmamaları, o zamanlar yaptıklarına “yapıbozum” diyememelerine sebep olmuştu. O zamanlar adı konmamış bu tavır daha sonradan kimi düşünürlerce isimlendirilmiştir.

Yapıbozum ya da yapıçözüm (deconstruction) olarak dilimize çevrilen bu düşünceler bütünü, ilk olarak Jack Derrida (Fransız filozof ve dil bilimci, 1930-2004) tarafından dile getirilmiştir. Yapıbozum; yapıyı oluşturan öğelerin çözümlenip, aynı kurgu üzerinden, karşıt amaçla, tekrar kurulmasıyla (postmodernite) oluşturulur. Bir yapının tüm göstergelerinin incelenmesi ve de o yapının temel noktalarının bulunmasından sonra, o noktaları alımlayıcı yani anlamlandıranlardan (izleyiciler) uzaklaştırıp, o yapının temelini bozmaya ve ortaya yeni bir anlam koymaya yönelik bir harekettir yapıbozum. Özellikle “dil” ve “edebî metinler” için daha fazla kullanım alanı olan bu

yeni teknik, plastik sanatlarda da kendine fluxus hareketiyle yer bulmuştur. Asla bir “son anlam” yoktur ve de bir yapı oluşturulduktan sonra, alımlayıcı tarafından anlamlandırılırken bile aslında çözülmektedir. Bu sebeple yeni bir “anlam” ortaya çıkar. Bu anlamları karıştırmak, eserin yapısını yıkıp yeni bir yapıya ortaya koymak, bu sürecin devamlılığı, sürekli olarak anlam üretimine neden olacaktır. Böylece, nihai bir anlam yoktur düşüncesi, kendi kendisini ispat eder.

Yapısalcılık ise, her şeyi bir sistem olarak görmekte, anlamı o sistemle bütünleştirerek yerinden oynatılmaz bir gerekliliğe dönüştürmektedir. Yapısalcılık bir kültürde anlamı ortaya çıkaran alt birimler arasındaki ilişkileri inceler. Nihayetinde tüm bu incelemelerin verebileceği bir çözümlenme, bir son anlam olduğunu iddia eder.

Oysa, yapısöküme göre anlam 'karşıda' yani metnin ya da anlatının (sanat eseri) içinde değildir. Ayrıca, yapısöküm, anlamsal yapıların ya da anlam yapılarının, zihindeki mevcut ve önceden belirlenmiş örüntülerin sonucu olarak ortaya çıktığını da yadsır. Kısacası, hazır bir anlam bulunamaz. Anlam bir dil ve sonrasında bir kavrayış sorunudur. Bu bağlamda, yapısöküm, anlam, zihin ve yöntem arasındaki tümleşiklik ilişkisini çözer. Parçalanmış yapıdan, yeni birleşimler oluşturularak da anlam ve düşünce üretmek mümkündür.

“ Derrida’ya göre **yapısöküm** bir okuma tekniği olmaktan çok “bütünüyle öteki” olana yaklaşmanın, dolayısıyla da baştan olanaksız bir deneyimi ortaya çıkarmanın bir yoludur. Bir bütün olarak Derrida’nın düşünsel konumu, bu anlamda felsefeye düşünmenin metafizik dilinin eleştirisi yoluyla düzenli olarak yinelenen, dogmacı varsayımlardan kurtarılmasının amaçlandığı bir felsefe çerçevesine yerleştirilebilir.” (Güçlü ve diğ., Felsefe Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yay.)

Nihai anlamın olmaması, sanat eserinin sanatçının elinden çıktığı andan başlayarak, alımlayıcıya ulaşması, o anlam oluşurken bile dil ile yeniden biçim değiştirmesi, “an”ın kutsanması demektir. Anlam devingendir. Sanat eseri her an, her dakika değişmekte ve yeni anlamlar üretmektedir. Bu nedenle de asla bitmiş sayılmamalıdır. Her alımlayıcı için farklı anlamlar doğmaktadır. Bu anlamlar da sabit değildir. An içinde değişkenlik gösterebilir.

Bu bağlamda, video sanatının yapıbozumla ilişkisi daha net anlaşılabilir. Video sanatının birincil özelliklerinden olan, anında izleyiciye ulaşması, izleyicinin kendi ev ortamında bile olsa bu esere ulaşabilmesi, video imajın yansıttığı an ile yansıtılan an

arasında kurduğu anlam bağı; o anda alımlayan ile kurulan ilişkinin de devingen olduğunu, tek bir anlamın olmadığını gstermektedir. Aynı biçimde enstalasyon sanatının da, alımlayıcıyı anlam üretiminin ayrılmaz parçası haline getiren tavrı da doğrudan yapıbozumla ilişkilendirilebilir.

Her iki anlatım dilinde de anlam “karşıda” değildir. Alımlayıcı ve alımlanan sanat nesnesi, birlikte anlam üretirler. Zaman ve mekan değişiklikleri anlam üretimini etkiler. Bu sebeple de yansıtılan an ya da kavramın işaret edeceği noktalar farklı farklı olacaktır. Sanatçının dayattığı anlam ile alımlayıcının algıladığı anlam arasında değişiklikler var olacaktır. Her yeni alımlayıcı(izleyici) anlamı yeni baştan üretir. Geçen her dakika, anlamı farklılaştırır. Böylelikle yapı, sürekli bozulur ve yeniden inşa edilir.

1.2.1. Çeşitli Anlatım Biçimlerinin Video Sanatı ve Enstalasyonla İlişkileri

1.2.1.1. Yoksul Sanat ve Enstalasyon Arasındaki Ortaklık:

Yoksul Sanat, 1960'lı yılların sonlarına doğru, İtalyada başlamış bir harekettir. İtalya'da kimi sanatçılar, kültür kurumlarını sorgulamış, resmi ideolojilerin belirlediği alanlarda ürün vermeyi reddetmiş ve sanatın bireysel bir ifade olarak varolmasının etik bir nedeni olup olmadığını da sorgulamaya başlamıştı. Kavramsallıktan ve tasarı olarak üretilen sanattan kaçınarak, davranışların asıl temeline, doğaya dönmeyi amaçlayan bu sanatçılar, sanat eseri üretmek yerine, yalnızca gerçek olanı duyumsamak, doğayı bilmek ve bir parçası gibi davranmak istediler. Kavramsallık ve tasarımdan uzaklaşma yönleri ile enstalasyon sanatından farklı gibi görünse de, Yoksul Sanat temsilcilerinin, doğada var olanın yeterli olduğunu gösterme amacı ile yaptıkları düzenlemeler, enstalasyon fikrinin temelleri ile benzerlik göstermektedir. Sanatçı müdahalesi olmadan, tasarı ya da üretim basamaklarını yok ederek, yalnızca bir “duyuş” ile hareket edilmesi gerektiğine inanan bu akımın temsilcileri, doğada kendi halleri ile var olan kimi kompozisyonları ön plana çıkarmak isterken, ister istemez bu yansıtmada rol almaktaydılar.

Yoksul Sanat bir akım olarak ilk kez 1967'de, Emilio Prini, Giovanni Anselmo, Mario Merz, Jannis Kounellis, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto ve Gilberto Zoria'nın Cenova'da katıldığı bir sergide ortaya çıkmıştır.

Doğa olaylarının ya da nesnelerin, sanatçı tarafından yorumlanması, yansıtılması yerine, sanatçıların, doğanın bir parçası haline gelmesi gerektiğini, kendilerini doğaya ekleyerek sanat üretimi yapabileceklerini iddia ediyorlardı. Doğadaki varlıklar, insan elinden çıkma sanat eserlerinin yapaylığı ile anlatılamazdı bu akımın temsilcilerine göre ve bu sebeple doğaya müdahale etmeden, sadece doğal olanın ön plana çıkarılması ile yansıtmanın gerçekleştirilebileceğini söylüyorlardı.

“Yunan sanatçı Jannis Kounellis (d. 1936), birey ile doğa arasındaki bağı irdeleyerek, sanat deneyimini daha gerçek kılmıştır. Sanatçının belki de gerçekleştirdiği en devrimci eylemi, 1969'da Roma'daki Attiko Galerisi'nde 11 canlı atı birbirinden eşit aralıklarla yan yana yerleştirmesidir. Kounellis bu çalışmasıyla bir sanat yapıtının doğadaki her hangi bir nesneden farklı olmadığını göstermiş, ayrıca, insan yapımı yapay sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamıştır.” (Atakan, 1998)

Resim 1: Attiko Gallery



Kaynak: Kounellis, 1969, Rome

Bu örnekten de anlaşılacağı üzere, doğal olanı ön plana çıkarmak isteyen sanatçıların, yine de bir düzenlemeye, yerleştirmeye ihtiyaç duymaları, sanatçı müdahalesinin yok sayılması için yeterli değildir. Nesnelerin doğasında ya da yapısında tahribat, değişiklik veya müdahale yoktur fakat belirli bir kompozisyona göre yerleştirilmeleri bile günümüz enstalasyonları ile bir benzerlik göstermektedir.

1.2.1.2. Kavramsal Sanat ve Video Sanatı-Enstalasyon İlişkisi

1960 yılı sonlarında ortaya çıkan diğer sanat akımları gibi, Kavramsal Sanat'tan bahsedilmesi de aynı dönemlere denk düşer. Alışıl gelmiş sanat eserleri üretmenin dışında arayışlar sonucu ortaya çıkmıştır. Geleneksel biçim ve yöntemlerin dışında, anlatılmak istenen fikrin, barındırdığı anlama uygun malzemelerin kullanılması ile anlatılması amacını taşır. Üretilen işlerin, sanat galerilerinde sergilenip, satılmasını reddeden Kavramsal Sanatçılar, sanat eserinin ticari bir mal olmadığı görüşündedirler.

Bu yönü ile günümüz anlatım biçimlerinden video sanatı ve enstalasyonun temelini atan Kavramsal Sanat, sorguladıkları ve araştırdıkları ile geleneksel biçim ve yöntemlerin dışına çıkabilen yeni teknik ve malzemelerin bulunmasına kaynaklık etmiştir. Bugün bir video sanatı ya da enstalasyonun da sanatın ticari mal olmasına hizmet etmeyen iki dil oldukları ortadadır.

Öncelik kavramdadır. İfade biçimi daha sonra gelir. Kavramsal Sanat olgusunu ortaya atan sanatçılar, kimi zaman kavramın ya da fikrin eser haline dönüşmesini bile ikinci plana atmakta bir sakınca görmemişlerdir.

Kavramsal sanat ilk olarak ortaya fikri tartışmalarda çıkmıştır. Hatta uzunca bir süre, biçimselliğe dönüşmemiş, yalnızca kavramların tartışılması ve fikirlerin karşılıklı olarak üretilmesinin bile sanat edimi olabileceği düşüncesine varılmıştır. Klasik biçemlerde üretilen eserlerin, yola çıkılan kavramın özünden uzaklaşabileceğini savunmuş, kavramın kendisini yüceltmişlerdir. Çeşitli sanat dergileri ve çevrelerinde toplanan bu fikir grupları ve bu sanatçılar, yazdıkları makalelerle okuyucunun zihninin sınırlarını zorlamayı amaçlamış, bunu başardıktan sonra da ortaya bu makalelerin de birer sanat eseri sayılıp sayılamayacağı sorusunu atmışlardır.

Hatta Sol Lewitt (Amerikalı kavramsal sanatçı, 1928-...), *Art-Language* (Lewitt, 1969) kitabında der ki “Fikirler sanat eseri olabilir; bir biçim bulmak suretiyle sonlanacakları zincirleme bir gelişme içerisindedirler. Bütün fikirlerin fiziksel hale getirilmesine gerek yoktur”

Terry Atkinson derginin (*Art-Language*) ilk sayısı için yazdığı giriş yazısında, grubun İngiliz üyelerinin dergi çıkmadan önce yaptıkları çalışmalarını tartışmaya açmıştır. Atkinson bu metninde çalışmalarının özünü oluşturan bir soru üzerinde de durmuştur:

“Kavramsal Sanat üzerine yazılmış olan bu makale bir Kavramsal Sanat çalışması olarak görülebilir mi? Çalışma, kabul görmüş bir sanat nesnesini anımsatmadığı için kendi içeriğine göre değerlendirilmelidir. İzleyicilerin aklının karışmasının nedeni, sunulan nesnenin, geleneksel sanat nesnesine benzememesinden kaynaklanır, o estetik nitelikleriyle ölçülen bir resim ya da heykel değildir. Dolayısıyla Atkinson'a göre, görsel sanat yapıtının var olması ile olmamasına ilişkin karışıklık, onu tanıyıp, tanımamaya bağlıdır.” (Atkinson, 1969)

Yazının sonunda Atkinson, Kavramsal Sanat üzerine yazdığı bu metnin, resim ya da heykel gibi klasik sanat eserleri arasında sayılmasa da, kavramlar ve sanat üzerine düşündürmesi sebebiyle bir sanat eseri sayılabileceğini belirtmiş ve Kavramsal Sanat olgusuna somut bir örnek teşkil etmiştir.

Resim 2: Blow-Up, verschiedene Maße, Galerie de Paris, Paris.



Kaynak: Atkinson, Baldwin, 1966, Archive Art & Language, Banbury

Galerilerde sanat eserlerini edilgen bir tavırla izleyen sanat takipçilerinin rolünü sorgulayan kavramsal sanatçılar, özellikle sanat edimini galeri ortamından koparmaya, alımlayıcıyı kavram üzerinde düşündürmeye gayret etmişlerdir. Alınıp satılan işlerdense, izleyicinin de anlam üretimine dahil olduğu eserleri, hatta sadece fikir tartışmalarını değerli bulmuşlardır. Video sanatı ve enstalasyon, temellerini kavramsal sanattan aldıklarından, hali hazırda bu görevi sırtlanmakta, anlam üretimine izleyiciyi de dahil etmektedirler. İzleyiciyi edilgen rolden uzaklaştırıp, anlam üretiminde etkinleşmelerine fırsat vermektedirler.

1.2.1.3. Yeryüzü Sanatı'nın Enstalasyon Sanatı ile İlişkisi

Yine 1960'ların sonunda, bu kez ABD'de ortaya çıkan Yeryüzü sanatı (land art), daha sonra 1970'lerde tüm batı ülkelerini etkileyen bir avant-garde yani öncül sanat türüdür. Çağdaş sanatın karşı-biçim hareketleri içerisinde yer alan bu akım hiçbir sanatsal ekol ile açıklanamaz. Doğanın alanlarına, arazilere, sanatçının müdahalesi olarak özetlenebilecek bu akım, doğal olmayan maddeleri nadiren sanat eserinin yapısına dahil eder. Doğal malzemelerin, taşların, kayaların, toprağın kullanılması ya da düzenlenmesi ile gerçekleştirilen bu sanat eyleminde, birçok biçim vardır. Bir tür yerleştirme sanatı sayılabilecek bu sanatta; toprağa gömme, doğada hendekler açma, çeşitli şekiller oluşturma, galerilerin içerisine toprak taşıma, taş ya da insan ürünü çevresel nesnelere sergileme gibi birçok yol ve yöntem bulunmaktadır. Enstalasyon sanatının öncüsü olan yeryüzü sanatının ilk örnekleri, aynı zamanda enstalasyon sanatının ilk örnekleri sayılmaktadır.

Galeri içerisinde olsun, galeri dışındaki açık mekanlarda olsun, yapılan düzenlemeler ve yerleştirmeler, yanyana getirilen nesnelere; enstalasyon sanatının temellerini atmıştır.

Bu yenilikçi sanat akımı da diğerleri gibi resim, heykel ve diğer klasik anlatım biçimlerindeki estetik disiplini reddederek, yeni bir yaklaşımla doğa ile sanatı birbiriyle örtüştürme çabasına girmiştir.

Yeryüzü sanatının öncülerinden Robert Smithson (New Jersey, 1938-1973) jeoloji, kristalografi, endüstriyel artıklar ve bilim kurgu gibi alanlarda örnekler vermiş bir sanatçıdır. İlk olarak 1960'larda modüler birimleri ile çoğunlukla kristal yüzeyleri anımsatan minimalist çelik heykelleri ile dikkat çekmiştir.

1970 Nisan'ında Smithson, en ünlü yeryüzü eseri haline gelecek olan Spiral Jetty'i (Spiral Mendirek) Utah'taki büyük Tuz Gölü'nün kuzeydoğusundaki dondurucu kıyılarına inşa etmiştir.

Spiral Jetty dağınık düzenlenmiş kayalık bir alandır, kendi etrafında sarmalanmış ve bir çıkma ile sonlanmış. Spiral Jetty sezon ve iklimsel değişimlere şaşırtıcı derecede duyarlı olmuştur. Su yosunlarının miktarlarına ve değişen tuz tabakalarına maruz kalan kayalara bağlı olarak su renk değiştirmektedir (Art in America, David Bourdon, 1995).

Resim 3: Spiral Jetty, Rozel Point, Great Salt Lake



Kaynak: Smithson, 1970, Utah

Sanatçı ayrıca, temsil etmekten uzaklaşarak, doğal güçlerle iletişime geçen bir tür diyalektik bir sanata yönelmiştir. Doğa, kendi haliyle her şeyi kapsayan, kendi başına bir sanat eseri sayılabilecek bir olgudur. Sanatçıya göre doğanın devingenliği ve sürekliliği ile sanatın devingenliği ve sürekliliği birbirine denktir. İnsan eli ile bozulmaya yüz tutmuş doğanın, yine insan elinden çıkma endüstriyel maddelerle eski güzelliğine kavuşturulamayacağını savunur. Smithson'a göre doğa, diğer tüm kavramları içine alan, onların temeli olan büyük güçtür.

Doğa ile oynanan tüm oyunlar, endüstri dünyası ve etkileri ile doğanın saflığı arasındaki ilişkileri irdelemiş, buna göre bir tavır ortaya koymuştur. Smithson, teknolojik yöntemlerle geliştirilmiş maddeleri, sanat eserlerinde kullanmaktan özellikle kaçınmıştır. Hatta kimi maddelerin, doğa ile girdiği ilişkiyi ortaya koyan eserler vermek için, demiri doğaya bırakmış, paslanmasını incelemiş, suyun toprakla buluşmasını sanat eseri niteliği kazandırarak insanlara sunmuş, başka maddelerin kömürleşme ve erime süreçlerini izlemiştir.

Cümleler yerine, cümlelerin yapısını oluşturan kelimeleri temsilen taşları kullanmıştır. Yeryüzü katmanlarını, yazılı metinlerle karşılaştırmış, uzun yıllar içerisinde meydana gelmiş kimi jeolojik değişimlerin, insanlığa doğanın o zaman süresince yaşadığı

mantığa sığmayabilecek hikayelerini anlattığını söylemiştir. Smithson'un sanat üretirken yeryüzü gibi geniş toprak parçalarını kullanma sebeplerinden en önemlisi de, bu büyük parçaların, sanatın metalaştırıldığı, alınıp satıldığı galerilere sığamayacak oluşları ile, bir karşı duruş göstermeye şans ve imkan tanınmasıdır. Sanatın ve sanatçının sömürülmesine engel olma amacı gütmüştür.

Bir başka yeryüzü sanatçısı ise Michael Heizer isimli sanatçıdır. Heizer, sınırları temiz bir biçimde kesilmiş ve belirlenmiş, geometrik soyutlamalar yapmak peşindeydi. Sanatını üretebilmesi için kendine bir vadi satın alan sanatçı, burada masif, toprak ve beton formlardan oluşan bir şehir inşa etmeye başlamıştır.

Bölüm bölüm bitirilen şehir, kendi içerisinde farklı anlatıları barındırıyordu. Bir bütün olarak bu çalışmaya "Double Negative" adını vermiştir. Yerin altında ve üstünde inşa edilen bu çalışma zamanının en ilgi çekici sanat üretimi olmayı başarmıştır.

Aynı bölgede 1970 yılında başladığı ve yapımı yıllarca süren, çeşitli katmanlardan oluşan bir kent oluşturan sanatçı, bu çalışmasına da "complex city" adını vermiştir.

Resim 4: Double Negative



Kaynak: Heizer, 1969-1970, Nevada

Her iki eser de, çağdaş sanatın klasikleri arasına girmiş olan, üzerlerinde en çok konuşulan erken dönem yeryüzü eserlerine, en etkileyici örneklerdir.

1.2.1.4. Fluxus ve Anlamın Devingenliği

Fluxus, çok sayıda devrimci sanat akımını doğurmuş olan bir gerilla döneminin, 1960'ların ürünüdür. Bu sözcüğü Amerikalı mimar ve grafik sanatçısı George Maciunas, 1961'de New York'ta A/G Galeri'deki bir dizi konferans için bastırđıđı davetiye aracılığıyla tanıtılmıştır.

Fluxus sözcüğü, doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi, durağanlığa karşı koyuşu ifade eder. Buna bağlı olarak, sürekli değişim içinde olan bir evrende sanat eseri de tamamlanmış bir çalışma değil, sürekli değişen ve gelişen bir süreçtir. Fluxus, yaratımı ve yok oluşu, daha genel olarak da geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına gönderme yapar.

Video sanatı ve enstalasyon için de benzer bir durum söz konusudur. Anın yüceltildiği, sona ermeyen bir anlam üretiminin zamana ve alımlayıcıya bağlı olarak devam ettiği her iki anlatım dili de bu bakımdan Fluxus ile özdeşlik göstermektedir.

Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Ken Friedman, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Wolf Vostell, Robert Watts gibi Maciunas'ın çevresinde toplanmış bazı isimler belirleyici bir rol oynamış olsalar da Fluxus hiç bir zaman bir grup haline gelememiştir.

Fluxus sanatçılarında toplumsal kaygılar, estetik düşüncelerden önce gelir. Burjuva tavır ve tutumunun şemalarını kırmak isterler.

Fluxus'un amacı, popüler kültürü canlandırmak değildir. Fluxus, sanatçılara; müzisyenlere, avangard şairlere, ressamalara, heykeltraşlara yepyeni kültür yaratma olanakları sağlamak ister.

Onu aynı dönemde ortaya çıkan sanat akımlarından farklı kılan yanı ise bir akımdan ziyade farklı sanat kategorileri arasındaki keskin sınırları kaldırmak ve onları alternatif kültürel formlar altında birleştirmek isteyen radikal yenilikçi sanatçıların oluşturduğu bir koalisyon olmasıdır.

George Maciunas, 1960-61'de Avangard besteci La Monte Young ile birlikte A/G Galeri'de konserler düzenledi. 1963'te Fluxus başlığı altında antolojiler yayınlamaya

başladı. 1966'da kooperatifçiliğe girişerek Manhattan çevresinde büyük bir sanatçılar komünü kurulmasını sağladı.

1960 yılından 1978'e kadar çeşitli Fluxus etkinlikleri düzenleyen George Maciunas, ardında şu sözleri vasiyet bırakarak öldü;

"Sanatta devrimci bir tufanı ve akıntıyı yükseltin. Yaşayan sanatın ve karşı sanatın ilerlemesini sağlayın ki, sanatsal olmayan gerçeklik sadece eleştirmenler, sanat meraklıları ve profesyonellerce değil, herkes tarafından kavranabilsin. Kültürel, toplumsal ve politik devrimci kadroları birleşik cephe ve eylemde kaynaştırın" (Turhanlı, 1995)

Fluxus üyeleri, gösteri ve şenliklerin yanında, George Brecht'in 1963 tarihli Water Yam , V Tre başlıklı gazetenin dokuz sayısı ve Fluxkit adlı çanta gibi sayısız yayın ve nesne de üretmiştir. Bazı üretimlerini halka pazarlayabilmek amacıyla ve elitist müze/galeri sistemini teğet geçebilmek için Maciunas, Fluxshop adlı bir dizi dükkân açmış ve Fluxus Mail-Order Warehouse aracılığıyla mektupla sipariş olanağını yaratmıştır.

Resim 5: Fluxkit



Kaynak: Maciunas, 1964

Bu elitist müze/galeri sistemini reddediş, Fluxus ile video ve enstalasyon arasında bir başka özdeşlik daha kurmaktadır. Çıkış noktalarında klasik sanat eseri ve izleyici ilişkisini irdeleyen bu yaklaşımlar ve sanatın alınıp satılan bir edime dönüşmesine verilen tepkiler birbiri ile örtüşmektedir.

1.2.1.5. İnternet Sanatı'nın Video Sanatı ve Enstalasyon ile ilişkisi

İnternet sanatı, internet'i temel mecra olarak kullanan ve video sanatında olduğu gibi konusunu da kullandığı mecradan alan; dolayısıyla internet, internet kültürü, teknoloji-toplum ilişkileri gibi konuları irdeleyen 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 sınırsızlık internet sanatı terimini biraz belirsiz ve fazla genel kıldıysa da, genel anlamda çağdaş sanatın değişmesi ve genişlemesine katkıda bulunulmuştur.

İnternet sanatı, oturmuş bir terminolojiye sahip değildir. 'İnternet sanatı', 'web sanatı', 'ağ sanatı', 'net sanatı', 'net-art', 'net.art' gibi terimler birarada kullanılabilir. Bunlardan sadece net.art bazen erken dönem internet sanatı için kullanılır.

Net.art terimi genel olarak 1994-1999 arası internet sanatının öncülüğünü yapan grubun yaptığı işleri sınıflandırmak için kullanılır.

İnternet, bir sanatsal mecra olarak işlerin yaygınlaşmasına, dünya üzerinde bir çok kişiye aynı anda ulaşmasına yardımcı olan bir alan haline gelmiştir. Video sanatçıları, bilgisayar monitörleri aracılığı ile alımlayıcıya ulaşmış, işlerini ulaştırılabilir hale getirmişlerdir.

Enstalasyonlar aynı zamanda internet bazlı da yapılmaya başlanmıştır. Ağ sayfaları üzerinde, sanatçıların düzenlediği kompozisyonlar, dijital olarak oluşturulmuş mekanlarda sergilenebilir hale gelmiştir.

BÖLÜM 2: VIDEO SANATI VE ENSTALASYON KAVRAMLARINI İRDELEYİŞ

2.1. Video Sanatı Nedir?

Video; sinema ve televizyon haricinde tamamen kişisel kullanımlar için icat edilmiş bir görüntü alma ve izleme yöntemidir. Banda çekilen görüntülerin, bireysel olarak evlerde bulunan video cihazlarında izlenebildiği, istendiğinde durdurulabilen, istendiğinde kalınan yerden devam edilen bir görsel araçtır video.

Sinema ve televizyona alternatif olarak ortaya çıkan videonun, daha sonraları kullanım alanı biraz daha farklılaştırılarak sanatın anlatım dillerinden biri olması sağlanmıştır. Video sanatı; kısaca sanat ediminin temelinde yatan anlatılmak ya da aktarılmak istenen kavramın, bilinen plastik ögeler haricinde ses ve görüntünün montajlanmasıyla anlatılmasına ve alımlayıcıya sunulmasına denir.

Bu bağlamda McLuhan'ın (Kanadalı iletişim kuramcısı, 1911-1980) görüşleri, video görüntüsü konusunda açıklayıcı olmuştur.

"Video görüntüsünün, film ya da fotoğrafla sözsüz bir gestalt ya da biçimlerin pozlanması önermesi dışında hiçbir ortak yönü yoktur. Videoda izleyici ekrandır. Video görüntüsü enformatik olarak daha alt düzeydedir. Video görüntüsü durağan bir çekim değildir. Hiçbir şekilde fotoğraf değildir ama parmakla taranarak dış hatları tasvir edilen cisimlerin görüntülerini durmaksızın gözler önüne serer. Sonuç olarak ortaya çıkan plastik hat, üzerine ışık düşerek değil, ışıktan geçerek oluşur ve oluşan bu görüntü bir resimden çok bir heykelin ya da ikonun epistemisine sahiptir." (McLuhan, 1967)

Burada en önemli husus, izleyenin yani alımlayıcının da sanat eyleminin bir parçası olmasıdır. Sanat eylemi, aktarıcılar olarak video makinesi, monitor, ses ve görüntünün kaydedildiği teknik elemanlar (bant, cd vs) gibi yolları kullanarak izleyici ile buluşma noktasına dek bir bütündür.

Muammer Bozkurt "Video Sanatı" isimli kitabında (Bozkurt, 2005: 93) bu konuda, "Sanatçı için, malzemenin olanaklarının sonuna kadar zorlanmasıyla '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" demiştir.

2.1.1. Video Sanatının Tarihçesi

Elektronik görüntünün ilk kullanımı televizyon yayını biçiminde 1936 yılında İngiltere'de olmuştur. Elektronik görüntünün bulunmasına yol açan buluşlar 1602'de fosforun bulunmasına kadar dayanır. 1817'de Berzelius'un Selenyum bulması, Bequerel'in Elektro-kimyasal keşifleri, 1884 Nipkow'un resmi dönerken tarayabilen bir araç geliştirmesi televizyon imajının temeli sayılır.

1952 yılında Ernie Kovacs'ın televizyon sinyallerini bozarak yaptığı denemeler, elektronik sanata geçişte ilk denemelerdir.

Video sanatının Nam June Paik'ın 1965'te satın alıp denemelerine başladığı Sony Portapak ile başladığı söylenir. İlk olarak Papa VI. Paul'un New York'taki geçişini kaydetmiş, daha sonra aynı gün bunu Greenwich Village Cafe'de oynatmıştır. Sony Portapak çıkmadan önce hareketli resim teknolojisi yüksek fiyatlar ve anında oynatılmama gibi nedenlerden dolayı tüketiciler arasında yaygın değildi. Bunun sonucunda birçok sanatçı videoya filmde daha çok ilgi duydu, bu teknolojiler birbiri içine geçtiğinde de bu ilgi daha da arttı.

Video sanatı en etkili zamanlarını 1960 ve 70'lerde yaşadı. Hala da uygulanmaya devam edilen video sanatı, günümüzde daha çok başka ortam ve araçlarla birleştirilmekte, örneğin büyük bir enstalasyonun veya performansın bir parçası olarak kullanılabilir.

Video sanatının çok daha gerilerde kökleri gizli olsa da esas olarak dünyada medyanın etkisinin ve buna paralel olarak medya eleştirilerinin arttığı 1960'lardan itibaren ortaya çıktığı söylenebilir. Eleştiriler daha çok televizyona yönelikti ve video sanatı da başlarda televizyona bir tepki olarak ortaya çıktı. 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. 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.

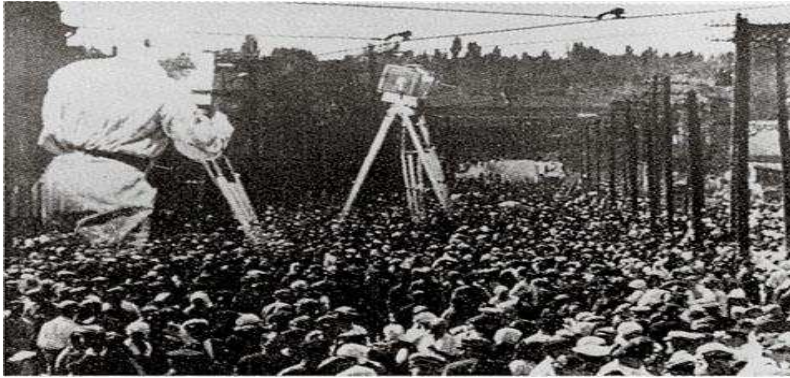
Marshall Mc Luhan, medyanın yaygın etkilerini kavramlaştırarak bu kuşağın medyanın günlük yaşantılara olan etkisini anlamasına yardım etti. Luhan, yeni

medyanın görevinin eski dünyanın gerçeğini, yeni dünyaya aktarmak olmadığını, yeni dünya gerçeğini biçimlendirmesi gerektiğini söylüyordu. Onun reklam ve ticaret üzerine eleştirileri 1960 'ların sanatçıları ve aktivistleri için çok önemli bir kaynak oluşturdu.

Diğer yandan video sanatının esas kökenleri üzerine Martha Gever ve Martha Rosler gibi feministler bir tartışma ortaya attılar. Onlar iki tip video pratiği olduğunu söylüyorlardı. Başlangıçta aktivistlerin yaptığı belgeseller alternatif bir haber biçimiyle ilişkilendirilebilirdi, bir de tamamıyla video sanatı diye adlandırabilecek sanat videoları vardı.

Bu noktada Vertov'un Kameralı Adam filmi de, Vertov'un deyişle 'kentin girdabında kamera', gerilla video biçimine benzetilebilir. Üstelik Vertov filmi kent mekanlarına dalarak film aygıtıyla ve 1920'lerde yapmıştı.

Resim 6: Man with a Movie Camera



Kaynak: Vertov, 1929

Video imajın sanat aracı olarak kullanımı, teknolojinin değişen şartları ile gelişmiştir. Uzun yıllar akademilerde kabul görmese de bir yeraltı kültürü gibi kendini geliştirmiş, zamanla sanat çevrelerinde hak ettiği yeri almıştır.

1980 ve sonrasında video imajın işlenişi bakımından oldukça fazla imkan ortaya çıktı. Gelişen bilgisayar teknolojileri sayesinde, ham olarak elde edilen video görüntülerinin işlenmesi, çeşitli efektlerle alımlayıcı üzerinde bırakılmak istenen etkiye daha kolay ulaşılması sağlandı.

Video sistemlerinin gelişmesi, evlerde kameraların kullanımının ve video izlenecek imkanların çoğalması ile deneysel ya da profesyonel çalışmalara ulaşmak daha da kolaylaştı.

2.1.2. Sinema ve Videonun Paradoksları, Görüntü ve Gerçeklik Kavramlarının İrdelenmesi

Video sanatının öncülerinden bahsedilmeden evvel, video sanatının keşfi öncesinde sinemada imaj olgusundan ve imajın soyut kavramları aktarmakta kullanılmaya başlanmasından söz edilmelidir.

Nam June Paik'in ilk video çalışmalarından önce, o zamanlarki Sovyet Rusya'nın sinemacılarından Vertov'un kimi çalışmalarından bahsedilmişti. Aynı dönemde Eisenstein (rus sinemacı) ile birlikte Vertov, sovyet ekolünü temsil ederken, Hollywood'ta Griffith, Fransa'da Gance, Almanyada dışavurumcu Fritz Lang hep birlikte sinemanın klasik montaj dönemini oluşturmaktadırlar.

Klasik montaj döneminin bu sanatçıları, yaptıkları kimi çalışmalarla, büyük anlatının, yani sinemadaki klasik hikaye örgüsünün dışına çıkmayı başarmışlardır. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinema?* isimli eserinde (Bazin, 1985: 64) bu konuda "Fransız sinemasında Gance, gittikçe kısalan planları ardı ardına getirmek suretiyle bir hız illüzyonu yaratmış, Griffith, farklı sekansların ardışık kompozisyonu ile iki değişik olayın aynı anda yaşanıyor olduğu izlenimini yakalamıştır" demiştir.

Eisenstein, bir imajın gücünü; aynı olaya ve mekana ait olmayan bir başka imajı onun ardı sıra getirerek yaratır. Buna sinema dilinde "çarpcı montaj" denmiştir. Yabancı bir eleman, görüntü akışının içerisinde, birden bire çıkarak, olay akışını bozar ve izleyiciyi şaşırır. Bu gibi denemelerle sanatçılar; video imajın, sanatsal daha doğrusu kavramsal olarak gücünü keşfetmiştir. Yine Bazin aynı eserinde (Bazin 1985b, s.65); bu konuda "Bu ortak özellik, montajın tanımını oluşturur: İmajların nesnel olarak içermediği anlamlar yaratmak" şeklinde görüş beyan etmektedir.

Bu konuyu araştıran Türk yazarlardan Metin Gönen; *Paradoksal Sanat Sinema* isimli kitabında, Bazin'in görüşünü şöyle özetler:

"Gerçekliğin yansımaları yani imajları, montajla birlikte gerçekte objektif olarak sahip olmadıkları anlamları, önsel bir biçimde yüklenmektedir. Anlam

imajda değil, imajların seyircilerin bilincine gönderdiği gölgededir diyen Bazin; oysa montaj yapılarak izleyicinin kendi bilincinde yolculuk yapmasının önündeki en büyük engelin; o montajı yapan yönetmenin bakmak istediği yön olduğuna işaret eder ve ekler: İşte bu anlamda montaj, yasaklanmalıdır!” (Gönen, 2004: 29).

Bu görüşe göre sinemanın asıl amacı, eşyanın doğasında zaten var olan şaşırtıcılığın üzerine müdahale etmeden, olduğu gibi, gerçekliğin evrensel niteliğini yansıtmak olmalıdır. Tüm bu düşünceler, sinemada yeni gerçekçiliğin doğmasına neden olmuştur.

Daha sonraları Gilles Deleuze (Fransız düşünür,1925-1995, postyapısalcı felsefenin temsilcilerindendir, bugünkü postmodernizmin temellerini atanlardan biridir) sinemanın modernizmini ele aldığı **L’image-temps** adlı yapıtında, açılışı İtalyan yenigerçekçiliği ile yaparak, bir anlamda Bazin’i selamlaması ile, Bazin’in klasik-modern modelini benimsediğini göstermiştir.

Deleuze’e göre hareket-imaj, sinemanın klasik öykünme dönemidir. Çünkü bu sistemdeki imajlar yani görüntüler; organik montaj sayesinde ‘algılama-tanıma-eylem’ dizgesi içerisinde, belli bir amaçlılığa yönelik sıralanmaktadır (Gilles Deleuze, Cinéma II L’image-mouvement, Les Editions de Munit, Paris, 1983).

Deleuze bu mekanizmayı sensori-moteur sistemi olarak niteler. Sensorium; duyuların organları anlamına gelmektedir. Burada sensori- moteur ya da diğer bir deyişle ‘algılama-devinim’ söz öbeği ile, devinimin yani hareketin algılanmasından söz edilmektedir.

Daha sonra farklı sinemacılar tarafından bu görüşler geliştirilmiştir. Montaj çeşitlemeleri ile görüntünün asıl gücünün farkına varılmış, zamanla sanatsal amaçlara yönelik denemelerle gerek sinema gerekse video sanatı bugünkü halini almıştır.

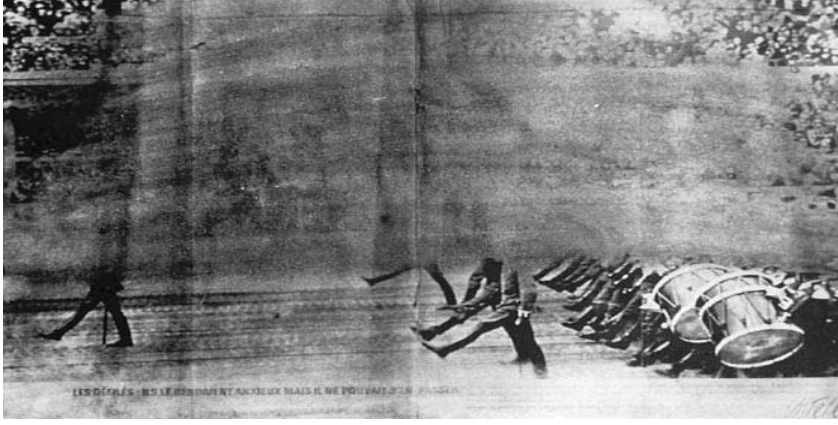
Bu kadarı bile, Nam June Paik’ten önce sinema alanında, imajın sanatsal gücünün keşfine dair, montajın ve gerçekliğin sorgulanması gibi sorular ışığında; oldukça fazla çalışma yapıldığını ve kimi fikirlere ulaşıldığını görmek için yeterlidir.

2.1.3. Video Sanatının Öncüleri ve Ortaya Konulan Yeni Anlayış

Video sanatının öncüsü olan Paik ile birlikte, bu alanda çalışmalar yapanlara dönülecek olunursa, ilk olarak Wolf Vostell den bahsetmek gerekecektir. Paik ve Wolf Vostell’in 1963 yılında, Wuppertal’daki Galeri Parnesse’de gösterilen çalışmaları ve

1964'de Boston'da görüntülerin deneysel olarak işlenmesi ve magnetik ortamda bozulmasıyla gerçekleştirdikleri ilk çalışmalar, video sanatının ilk işleri kabul edilir.

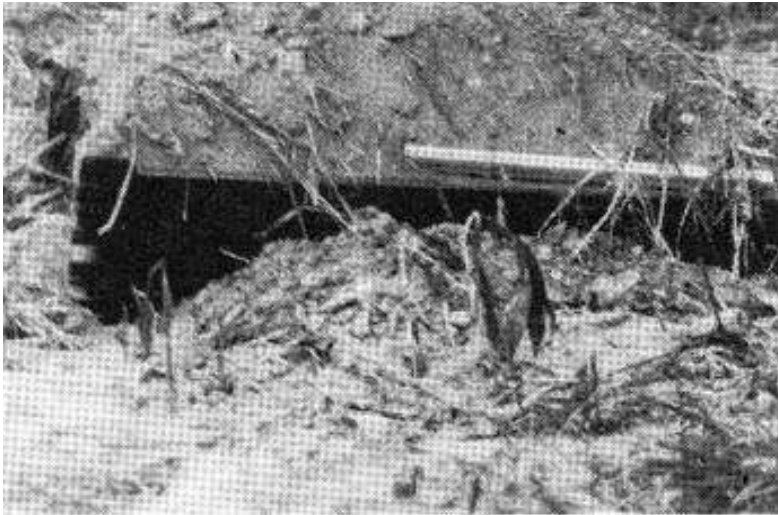
Resim 7: Les Défiles



Kaynak: Vostell, 1963

Bu ilk dönem videoları, televizyonun toplumu kuşattığı, reklamlarıyla, haberleriyle şekillendirdiği bir dünyaya, karşı bir söylem geliştirmeyi denediler, kendilerini televizyona karşı kurdular. Vostell 1962 yılında televizyonunu bir performansla, şaşaalı bir törenle toprağa gömdü.

Resim 8: TV- Burying



Kaynak: Vostell, 1963

Pezold ve Rosenbach kamerayı vücutlarında dolaştırarak narsist, feminist bir video bakışı geliştirdiler bu yıllarda: bedensel yabancılaşmanın reddi ve televizyonun, sinemanın kadın sunumunun karşıtı olarak yaptıkları bu eylemle ses getirmişlerdir.

Ek olarak, sanat eleştirmeni ve yazar Ahu Antmen; İstanbul Galeri X’te düzenlenen, 2. Uluslar Arası Audio-Video Art Festivali için yayımladığı eleştiri yazısında demiştir ki:

“Koreli sanatçı Nam June Paik’in 1970’lerde yaptığı 'Televizyon Budası', TV monitöründen yansıyan mumun seyrine dalmış bir Buda heykelini gösterir ama, televizyon karşısında 'meditasyon' yapan kitleleri akla getirir. Paik’in bu ironik işini sergilediği yıllar, video sanatının, televizyonla uyumuş zihinlere panzehir olabilecek potansiyeli barındıran ifade biçimi olarak düşünüldüğü dönemdir. Hatta bazı sanatçılar, yapıtlarını galerilerde değil, ulusal televizyon kanallarında gösterebilmenin yollarını aramışlardır. Resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin ötesinde yeni bir 'dil', alternatif bir sanatsal pratik olarak sanatçıların yoğun ilgi gösterdiği video, farklı disiplinleri bünyesinde toplayabilmesi, görsel ve psikolojik boyutlarının sınırsızlığıyla gerçekten de çağımızın vazgeçilmez mecralarından biri haline gelmiştir.” (Antmen, 2005)

Resim 9: TV Buddha, Kapalı alan video enstalasyonu



Kaynak: Paik, 1974

Özetle video sanatı, gerek alımlayıcıya ulaşma biçimi, gerekse kullandığı birçok farklı dil sayesinde, anlamlar içerisinden anlamların doğmasına yarayan, geniş kapsamlı bir sanat alanıdır. Anlatılmak istenenle algılananın arasında oluşacak farklılıklar, yapının

doğasına aykırı düşmediğinden, oldukça doyurucu ve gelişmeye açık okumalar yapılabilmektedir videolar üzerinden.

Statükoya bağlı kalmayıp, bilinen tüm kuralların altüst edildiği tüm sanat türlerinde olduğu gibi, insanı düşünmeye sevk eden, bir sanat eyleminin içinde izleyiciyi de anlamlı kılan, onu dışlamayan, ona eserin içerisinde yer veren video sanatının, en çekici yönü belki de budur. İzleyicisiz bir video sanatı çalışması, tek başına anlam doğuramaz. Alımlayıcının anlam yaratma olgusuna dahil edilişi, bir anlamda yapıtın içerisinde yer alması, onun bilincinde yeni mecralar yaratacak ve de sanatçının çıktığı yolun belki de daha ötesinde, bambaşka şeyler ortaya çıkabilecekti. Video sanatının biçemi, buna izin vererek; alımlayıcının “ben” kavramına da dolaylı olarak etki etmektedir.

İlerleyen bölümlerde ‘ben’ ve ‘benlik’ kavramlarının tartışılacağı bu çalışmada, video sanatının etkileri de aktarılmaya devam edilecektir.

2.2. Enstalasyon Nedir?

Enstalasyon sanatı, geleneksel sanat eserlerinin aksine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip, belirli bir mekan için yaratılan, mekanın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türüdür. Nesnelere kendilerine has mekanları ile sergilendikleri mekanlar arasında bir bağ kurulması ile farklı anlamlar doğuran enstalasyonlar, izleyici yani alımlayıcının da katılımı ile anlam dizgesini tamamlar.

Enstalasyonlar, kapalı veya açık mekanlarda yapılabilir. Kapalı alanlar, galeriler, tarihi binalar, sanat müzeleri gibi alanlar olabilir. Açık mekanlara örnek verilecek olursa, caddeler, köprüler, araziler, sokaklar, merdivenler gibi alanlar akla gelebilir.

Yerleştirme de denilen enstalasyon sanatında en önemli unsur, mekan ile nesnenin birbirinden bağımsız değerlendirilemeyecek oluşudur. Sanat nesnesi, mekanın kendisinin de dahil olduğu, bir bütündür. Kullanılan her eleman, ışık, ses, video da dahil olmak üzere, alımlayıcı ile buluştuğunda anlam üretimine hizmet eder.

Video sanatında olduğu gibi, burada da alımlayıcı ile sanat yapıtı arasında kuvvetli bir bağ vardır. İzleyicinin bir şekilde dahil olduğu eserler, an’a ve izleyene bağlı olarak

farklı anlamlar doğurabilmektedir. Bu sebeple tek bir anlam dayatmak yerine, bir çok anlamın doğurulduğu alanlardan biri de enstalasyon sanatıdır.

Sanat nesnesi, mekanla birlikte oluşturulan kompozisyonun bütünü haline gelmiştir ve de bu kompozisyona alımlayıcı da dahil olmaktadır.

2.2.1. Enstalasyon Fikrinin Ortaya Çıkışı Ve Tarihçesi

Kökleri kavramsal sanat ve hatta 20. yüzyılın başlarında, Marcel Duchamp'ın hazır-yapımları ve Kurt Schwitters'e kadar giden enstalasyon, diğer adıyla yerleştirme sanatı, çağdaş sanatta mimarlık ve performans dışında birçok başka görsel sanat disiplininden de destek alan melez bir tarzdır. Uygulanmasında sanat eserinin sergileme veya gösterim aşamalarını vurgulayan yerleştirme, 1970'lerde şekillenmiştir.

1960'ların ABD ve Avrupa'sında asamblaj ve çevre terimleri sanatçıların belli bir mekanda 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 fikriyle yerleştirme şekli ve mekan ön plana çıkarılmaya başlanmıştır.

1960'larda 'bir çevre olarak sanat eseri' fikri, izleyicinin sadece bakmakla kalmayıp dünyada yaşadığı gibi sanat eserinin içinde 'yaşamayı', hatta zaman zaman onun bir parçası olması beklentisini getirdi.

Daha sonraki yıllarda enstalasyon sanatı çeşitli örneklerle gelişmiş, günümüz sanatında ise sıklıkla başvurulan bir anlatım dili haline gelmiştir.

2.2.2. Enstalasyon Sanatının Öncüleri Ve Getirdikleri Yenilik Anlayışı

Bu konudaki önemli kişilerden biri Robert Smithson'dur. Yer (daha büyük bir mekan 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 Turrel ve Walter de Maria gibi diğer arazi sanatçıları galeri dışında çalışmalarına rağmen işleri galeri sistemi tarafından sağlanan çerçeveye bağımlı kalmıştır.

Smithson ve Heizer'in çalışmaları araziler üzerinde şekillenmiş, özellikle galerilerde alınıp satılan sanat nesnesi olmaktan çıkarılan sanat üretimi, bugünün enstalasyon anlayışının temellerini atmıştır.

Arazi sanatçılarından dışında Fluxus hareketi çerçevesinde bir araya gelen kimi sanatçıların işleri de bugünün enstalasyon sanatına öncülük etmiştir. Bu isimlerden özellikle öne çıkan Joseph Beuys (1921-1986), enstalasyon, happening, performans sanatı gibi çağdaş sanat örneklerinin ilk önemli isimlerinden biridir.

Beuys'un işlerinden ilk akla gelenlerden biri olan "Kır Kurdu: Ben Amerika'yı severim ve Amerika da beni sever" performans yerleştirmesini 1974 yılında icra etmiştir. Keçelerle sarılmış bir şekilde ambulansla evinden alınarak sedyeye bir uçağa yerleşmiş ve Amerika'ya uçmuştur. Ülkeye varınca yine ambulansla bir galeriye götürülerek burada çölde yakalanmış bir kır kurdu ile beş gün birlikte yaşamış ve tekrar sedyeye evine dönmüştür.

Sanatçı burada bir enerji transferini göstermek istemiştir. Kendi insanlığını doğayla dönüştürürken, bir kır kurdunun da vahşilikten çıkıp insanla daha barışık bir hayvan olmaya evrilebileceğini göstermiştir.

Resim 10: I Like America and America Likes Me



Kaynak: Beuys, 1974

Resim 11: I Like America and America Likes Me



Kaynak: Beuys, 1974

Günümüz enstalasyonlarında günlük ve doğal malzemelerin yanısıra video, ses, performans, bilgisayarlar ve internet gibi yeni mecralar da kullanılmaktadır. Önceleri radikal bir sanat yaratım biçimi olarak çıkan yerleştirme sanatı, 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmüş, 20. asır sonlarında baskın sanat türü olmuş ve hala da bu özelliğini korumaktadır.

Müzelere ya da galerilere kabul edilmiş olması, enstalasyon sanatının çıkış noktası ile zıt bir anlam barındırıyormuş gibi görünse de bu alanda verilen eserlerin satışının yapılamıyor oluşu, yalnızca sergilenirken bu mecraların kullanılması ile bir denge sağlanmaya çalışılmıştır.

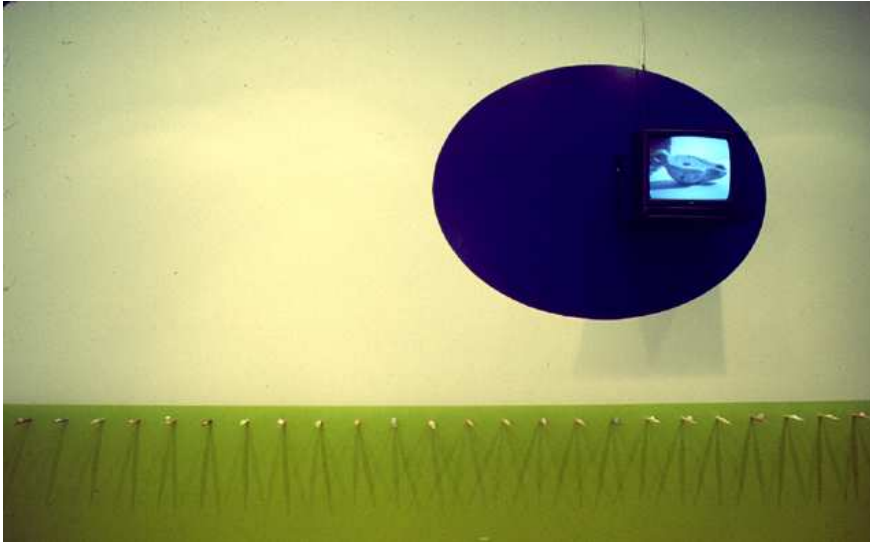
Günümüzde enstalasyon örnekleri oldukça fazladır. Gerek dış mekanların gerekse iç mekanların sanat edimine dahil edilmesi ile üretilen işler, alımlayıcı üzerinde birçok anlatım dilinden daha fazla etki bırakmaktadır. Gün geçtikçe yeni araçların da eklenmesi ile enstalasyon sanatı teknik anlamda kendini geliştirmektedir.

Resim 12: Telephonebox



Kaynak: Banksy, 2006, London's SoHo Square

Resim 13: (Re)Inventing the Wheel



Kaynak: Collins, 1997

2.2.3. Zaman- Mekan- İzleyici bağlamında Sanat ve Sanatsal Etkinliğin Amaç ve Kapsamının İrdelenmesi

Sanat eseri ya da sanatsal etkinliğin, anlamlandırılma süreci; o etkinliğin henüz tasarı olarak temellerinin atılması ile başlar. Başlamış bir edimin, bittiği düşünülebilir böyle bir cümlenin ardından. Fakat gerek video sanatı için gerekse enstalasyon için bunu söylemek mümkün değildir. Hatta konunun biraz dışına taşılacak olursa, yazılı herhangi bir metnin dahi bir son anlamı yoktur, dolayısı ile sonu da yoktur.

Sanatsal etkinliğin amacı nedir? İzleyicinin ya da diğer bir deyişle alımlayıcının üzerinde bir değişiklik yaratmak mıdır? Bir anlam yaratmak mıdır? Bir sav ortaya koymak mıdır? Yalnızca sanatçının rahatlaması mıdır sanat etkinliği? Aslına bakılacak olursa, tanımlamaya başlandığı anda, keskin sınırlar bulunduğu anda, kendi içerisinde özgür ya da devingen olması gereken sanat eylemi, hapsedilmiş olmaktadır. Bu sebeple sanat ediminin, sanat eserinin tanımını yapmak, hem güç hem de kendi içerisinde çelişkiler ve paradokslar yaratacak kadar tezattır.

Bir sanat etkinliği değerlendirilirken de bu kıstaslar göz önünde bulundurulmalıdır. Nihai bir anlam olamayacağına göre, nihai bir değerlendirme de yapılamayacaktır. Lakin yine de değerlendirmenin çeşitli aşamaları ve unsurları bulunmaktadır. Bunlar; zaman- mekan ve izleyici şeklinde sınıflandırılabilen gibi, herhangi bir sınıflandırmaya girilmeden de sanat eserinin varlığı ile ilgili çözümler yapılabilmektedir.

Yine de zaman-mekan-izleyici açısından ele alınacak olursa, zaman kavramının değişkenliğinden söz edilerek konuya giriş yapılabilir. Bir sanat etkinliği ya da sanat eseri, olduğu yerde durmakla, durağan sayılamayacaktır öncelikle. Çünkü eserin üzerinde, akıp giden zaman ve zamanın ellerine teslim edilmiş bir yapıt söz konusudur. Bu sebeple sanat eseri, zaman değişimine göre anlam değişimleri yaşayabilir ki bu da çok doğaldır.

Uzun süreli yapılabilecek gözlemlerle anlaşılacak bu örnek, burada daha kısa zaman dilimleri içerisinde anlatılmaya çalışılacaktır.

Bir enstalasyonun izleyiciye sunulması için düzenlenmiş bir mekan olduğu varsayıldığında, bu mekanı dolaşan ve enstalasyona dahil olan alımlayıcıların algısı,

geçen zamana göre değişebilmektedir. Enstalasyonla karşı karşıya geldiği dakikadan itibaren izleyici için de, sanat eseri için de zaman akmaya devam etmektedir. Dolayısı ile, en basit örnekle, ışığın bile değişimi, algıların biçimlenmesinde rol oynayacaktır.

Mekan için de değişim söz konusudur. Bir eserin sergilendiği mekanla kurduğu ilişki yadsınamaz. Bir resimden söz edilecek olunursa, bu resmin hangi renk duvarda asılı olduğu bile algıyı etkilemektedir. Yanyana geldiği diğer varlıklarla, anlam biçimlenmeye devam eder. İzleyicinin durup da izlediği yer-yön dahi, anlamın değişken olabileceğine bir örnektir. Bir enstalasyonda hem yerleştirmenin yapıldığı mekan, anlam bakımından önemlidir, hem de yerleştirme sonrasında ortaya çıkan yeni mekan yeni anlamlar yaratır.

Video enstalasyonlarda bir üçüncü ayak olarak monitör ya da video görüntüsünü yansıtmak için kullanılan diğer araçlar da belirlemektedir. Mekan, izleyici ve de monitör üçlüsü, anlam yaratmada birbirlerinden bağımsız çalışarak ortak bir eylem gerçekleştirmektedir. Özellikle yerleştirmelerde, daha yakın örnek olarak da heykelde; görülen ve dokunulan yani hissedilen boyuta, monitör sayesinde, görülen ama dokunulamayan bir başka boyut daha katılmıştır. İzleyici, ekran karşısında, ekran yapısı da göz ardı edilmeden bir başka etkinin daha altında kalmak durumundadır. İşte bu, monitörün sağladığı görülüp de dokunulamayan ama yine de içinde olunan bir etkileşimdir.

Muammer Bozkurt bu tür video enstalasyonların, bu önemli ve de belirgin yönü için şöyle demiştir:

“Video enstalasyonların özelliği anlam güçlendirici farklı nesnelere gerek duymamasıdır. Sadece monitörün formu- görüntü ilişkisi ile elde edilen, minimize edilmiş sonuç, enstalasyonu heykele yaklaştırmaktadır. Ancak, izleyicinin ekranın karşısında tek yönlü bulunma zorunluluğu bir bakıma hane içi tv izleme ortamını, burada farklı bir biçimde oluşturmaktadır. Monitörle arasındaki ilişki, görüntünün dili yani tema ile amaçlanan sonuç; bir anlamda video enstalasyonun da tanımıdır” (Bozkurt, 2005: 99)

İzleyici ise bu algı sürecinin temel taşıdır çünkü izleyici olmazsa tüm bu tartışmalar boşuna yapılmış olur. İzleyici algısı, değişkendir diğerleri gibi. Her türlü etkiye açık olan alımlayıcı, sanat eserini anlamlandırırken mutlaka o eserin özüne yeni bir şey katmaktadır. İzleyicinin rolü, onun dilediğinde mekandan ayrılma ya da videoyu izlememek için kafasını çevirme gibi hareketleri ile sonlanabilir. Bu sorumluluk ya da

eylemin bir parçası olduğunu hissetmesi, izleyenin eylemi daha da benimsemesine yol açmaktadır.

Zaman-mekan- izleyici bağlamında, bir video enstalasyon, özetle birçok değişkenle birlikte düşünüldüğünde, anlam kazanmaktadır. Bu üç unsurdan biri eksiltildiğinde, sanat eylemi gerçekleşmiş sayılamaz.

Klasik anlatım dillerinden herhangi biri söz konusu olduğunda, bu unsurlardan herhangi birinin eksilmesi ile anlam değişkenlik göstermeyebilir. Örneğin bir gerçekçi resim, galeride ya da müzede, yıllarca kalsa da alımlayıcıya dayattığı ya da sunduğu anlam kendi kısıtlı evreni yüzünden değişken olmayacaktır. Sanatçının resim aracılığı ile sunmakta olduğu bir statik anlam söz konusudur. İzleyiciler değişse de belirli bir sınırdan yola çıkarak anlamlandırma yoluna gidileceğinden, klasik anlamda gerçekçi bir resim çalışması, çok da farklı izdüşümlere sebep olamayacaktır.

Bir resim, izleyicisiz de bir resim sayılabilir. Fakat bir video çalışması ya da enstalasyon, izleyicisi ile var olmakta ve anlam kazanmaktadır. Anlık anlam üretimi söz konusudur. Sanatçının sunduğu bir anlam söz konusu olsa bile, teknik olarak bu iki dalda dile getirilmeye başlandığı anda, o ilk anlam değişime uğramaktadır. Alımlayıcıların ya da zamanın değişmesi hatta sunulan mekanın farklılaşması ile de anlam üretimi devam eder. Bu sebeple, bu iki anlatım dili için ‘anlık aktarıcılar’dır denebilir.

BÖLÜM 3: VIDEO SANATI VE ENSTALASYON TÜRLERİNİN; ANLAYIŞ, KAVRAM VE SEMBOLLERİNİN SANATÇILAR BAĞLAMINDA GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ VE İKİ ÖRNEK

3.1. Video Sanatçısı Jan Svankmajer Ve Eserlerine Genel Bir Bakış

3.1.1. Jan Svankmajer Kimdir?

Jan Svankmajer 1934'de Prag'da doğdu. Prag Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi'nde sahne düzenlemesi ve Prag Gösteri Sanatları Akademisi kukla bölümünde yönetmenlik ve sahne düzenlemesi dallarında aldığı eğitim yaratıcılığının gelişmesini sağladı.

FAMU'da öğrenim görürken Avangard Sovyet tiyatro ve sinemasıyla ilgilendi. Sovyetler Birliği'nde 1956 sonrası gelişen kültürel özgürlük ortamından yararlanarak Luis Bunuel, Max Ernst, Salvador Dali, Joan Miro'nun yapıtlarını ve savaş öncesi gerçeküstücülerin yazılarını inceledi.

Sinema ve film teknolojisi eğitimi almaması aşırı derecede teknolojiye dayalı sinema sanatının, yaratıcılığını önlemesine engel oldu. "Büyülü Fener" tiyatrosunda bazı film yapımcılarıyla özel efektleri de içeren deneysel çalışmalar yaptı.

İlk filmini 1964 yılında Prag'da Kratky Film Stüdyosu'nda gerçekleştirdi. Jan Svankmajer'in çok yönlü yaratıcılığı sinemanın sınırlarını aşar. Sanatçının kendine has görsel anlatım gücü 1950'lerin sonundan bu yana süregelmektedir. Kısa ve uzun metraj film çalışmaları, birçok da videosu bulunmaktadır.

Yazınsal anlatım gücü senaryo ve şiirlere, teorik çalışmaları ise hayal gücüne dayanmaktadır. Jan Svankmajer'in yaratıcı gücü, olağanüstü bir duyarlılık, etkileyici bir eleştirel zeka ve hınzır bir kara mizahtan kaynaklanmaktadır.

Sinema ve diğer görsel yazınsal alanlardaki yapıtları, Çekoslovak Gerçeküstü Grubu'yla ortak çalışmalarıyla ilişkilidir.

3.1.2. Jan Svankmajer Videolarında Kavramsallığın İncelenmesi

Svankmajer, çalışmalarında temel olarak varoluşu ele almıştır. İnsanın birey olması, yaşamı, diğer varlıklarla kurduğu iletişim ve özellikle nesnel dünyada var olmayan duygulanım ve hayal dünyasının göstergelerini incelemiş, gerçeküstü bir yaklaşımla ve de kimi zaman mizah katarak çalışmalarına aktarmıştır.

Bir Svankmajer videosu izlendiğinde ilk olarak karşı karşıya kalınan olgu, insanın kendisi olmaktadır. Açtığı kapılardan bakıldığında, onun çok fazla hayalperest olduğu düşünülebilir ilk anda. Çünkü gerçek hayat diye adlandırılan hayatın içerisinde, pek de rastlanmayacak türden tipler, yaratıklar, varlıklar göze çarpar. Bu yabancı varlıklar, yabancı olunmayan bir dünyadan temelini aldığı bütün kavramları, izleyiciye bambaşka bir atmosferde geri sunmaktadır.

Bilindik efsanelerle uğraşır, tanınan masal kahramanlarını deforme eder. Bunu yapmasındaki amaç, başka bir yorumla, çok iyi bilindiği düşünülen o olay örgüsünün altında yatan, akla daha evvel gelmemiş şeyleri düşündürebilmektir. Kimi zaman da, o ana dek dikkat edilmemiş bir detayı yakalar, farkındalık yaratır. Öyle ki bir biftek parçasının ikiye bölünüp, iki ayrı varlık haline geldiğini, sonrasında bir aşk yaşayabileceğini, dans edebileceklerini görüp, biftek pişirirken daha dikkatli olunmaması işten bile değildir.

Svankmajer'in çalışmalarından birine daha yakından bakılacak olursa onun temelini aldığı noktaları anlamak kolaylaşacaktır.

Dimensions of Dialogue (1982-0:11:20 dk.) adlı çalışmasında Svankmajer, diyalogun boyutlarına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu çalışmasında insanlar arasındaki iletişime, çok da iç açıcı olmayan bir pencereden bakmaktadır. İletişim kurulurken özellikle dilin etkisi üzerinde düşündüren video, diyalogun temel yapılarını irdeler. Kişilerin iletişim kurarken yapacakları en ufak dil hatasından ya da birbirlerini anlamamalarına sebep olacak bir başka sebepten dolayı, bir anda kızgınlaşabileceğini; hatta karşısındakinin varlığına etki edecek kadar tehlikeli olabileceğini göstermek istemiştir bu çalışmasında.

Birbirinin varlık alanına dahil olan iki insan arasında en kolay kurulabilecek köprü, dil ile kurulan iletişimdir. Bu ise bu videoda gösterildiği gibi her zaman sadece iletişime

yaramaz, kimi zaman da iletişimin kopmasına ve hatta az evvel de belirtildiği gibi karşıdaki diğer varlığın varlık alanını yok etmeye varacak kadar zarar vermesine neden olabilmektedir.

Görüntüye ilk olarak Arcimboldo'nun (1527-1593), meyve ve sebzeleri kullanarak yaptığı insan portrelerinin bir röprodüksiyonu gelir.

Resim 14: Dimensions of Dialogue, part 1



Kaynak: Svankmajer, 1982

Bu yeniden yorum, daha evvel adı geçen sanatçı tarafından yapılmış tablonun üç boyutlu hale getirilmiş şeklidir.

Videoda hemen hemen tüm planlarda, arka plan düz olmasına rağmen, ekrana gelen her varlık üç boyutludur.

Ekranda bu sebze-kafa'nın dolaştığı görülür. Bu varlığın karşısına birden, yine üç boyutlu olan bir başka portre çıkar. Bu portre ise tamamen atık mekanik malzemelerden yapılmış bir çalışmadır. Diyalog başlar. Ne söyledikleri izleyici tarafından anlaşılmamaktadır. Ki bunun bir önemi olmadığını incelemeye devam ettikçe algılayacaktır.

Resim 15: Dimensions of Dialogue, part 1



Kaynak: Svankmajer, 1982

Konuşmanın seyri normal devam ederken birden bire sesin şiddetlenmesi ve de hızlanması ile ortamın gerildiği düşündürülür ve hemen sonra mekanik-kafa; sebze-kafayı paramparça eder ağızıyla. Onu ortadan yiyerek kaldırır.

Yeme işlemi bittikten sonra, kazanan kafa yani mekanik-kafa, yediği rakibini dışarı çıkarır istifra ederek. Bir başka yerde belki bir ihtimal yeniden karşılaşacaklardır ama o anda önemli olan kimin kazandığıdır.

Resim 16: Dimensions of Dialogue, part 1



Kaynak: Svankmajer, 1982

Birçok sahne boyunca bu karşılaşmalar, yenmeler, yemeler ve dışarı çıkarılmalar devam eder, ta ki kuru yalın bir kimliksiz kafa oluşana dek.

İkinci sekansta, aşka dair göndermeler vardır. İki kil heykel, biri kadın diğeri erkek temsili olmak üzere, bir masada karşılıklı olarak oturup, birbirine bakmaktadır. Birbirlerinin elini tutarlar, birbirlerine gülümserler ve iletişimlerini geliştirmeye başlarlar. Bir süre sonra bu iki figür birbirine yaklaşır ve ekranda cinselliği çağrıştıran, seksüel eylem temsili olarak iki figürün birbirine karıştığı görülür.

Resim 17: Dimensions of Dialogue, part 2



Kaynak: Svankmajer, 1982

Kilden olan figürler birbirine karışır, bu karışımdan birden bire şekilsiz bir kil kütlesi ortaya düşüverir.

Bunu planlamadığı anlaşılan iki figür birbirinden ayrıлып, birbirlerine nefretle bakmaya başlarlar. Bir süre sonra birbirlerine kil parçaları fırlatarak kavgaya girerler. Sekans sona erer.

Üçüncü sekansta, yine kilden yapılmış iki saçsız erkek büstü görülmektedir. Bu iki erkek büst birbirlerine yalnızca bakarak, üstelik kızgın ve de gergin oldukları bu bakışlardan anlaşılır bir biçimde karşılıklı olarak durmaktadırlar. İzleyici, iki figürün kavgaya girmeden birbirlerine olan öfkelerini yeneceklerini düşünmektedir.

Bu iki figür, bir süre birbirlerinin öfkelerini bakışarak çözülemeye uğraştıktan, yani salt bakarak iletişim kurmaya ve birbirlerini yine de anlamaya çabaladıktan sonra,

karşılıklı olarak birbirlerinin ne istediğini anlamaya başlarlar. Bu kez her bir figür, diğerinin ihtiyacı olanı karşısına iletmeye çabalar. Elleri ve kolları olmadığı için, ki zaten konu diyaloglar üzerine geliştiği için, ağızlarının içinde bulunan dilleri ile birbirlerine bir takım nesnelere iletmeye başlarlar. Bu nesnelere, diş fırçası, diş macunu, kurşunkalem, kurşun kalem açacağı gibi birbirini tamamlayan, biri olmadan diğerinin anlamsız olduğu bilinen nesnelere dir.

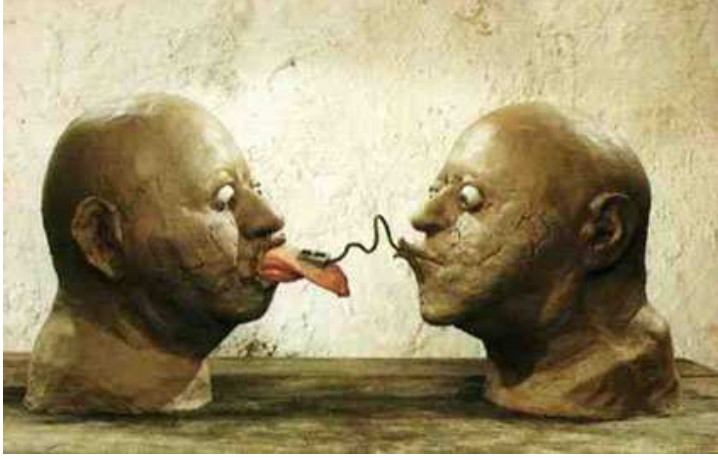
Resim 18: Dimensions of Dialogue, part 3



Kaynak: Svankmajer, 1982

Bu bir süre devam eder ve iki figürün birbirlerine yardımcı olduklarını sandığı izleyiciye yansıtılır. Fakat bu nesnelere bir türlü birbirini tamamlayacak şekilde aynı kişide aynı anda bulunamamaktadır. İki kafa, bir şeylerin yanlışlığını bir süre sonra farkederler. Biri diğerine diş macunu ulaştırdığında, fırça kendisinde kalıyor, öteki kalemi iletğinde, açacağı kendisinde olduğunu farkediyordur. Hatta diş fırçası kalemtraşın içine girmekte, bir ekmek parçası diğerinin boğazına dek batmaktadır. Bir türlü doğru iletişim kurulamaz.

Resim 19: Dimensions of Dialogue, part 3



Kaynak: Svankmajer, 1982

Bu çaba her iki kafanın da soluksuz ve harap düşene dek, anlamsızca uğraşması ile sonlanır.

Tüm bu sekanslar boyunca iletişim kurmanın, diyalog hatalarının ya da karşılıklı anlaşmanın hastalıklı yönleri gözler önüne serilir. Bir şekilde bir varlık, diğerini yok edene dek ya da bir başka şekilde zarar vererek diyalog kurmaktadır. Üç ana duygu temelinde şekillenen videoda bu duygular; üstünlük, aşk ve öfkedir. Her biri için alt açılımlar yapılmıştır.

İlk sekansta karşı karşıya gelen iki varlık, birbirlerinden yapı olarak farklı iki ayrı oluşumdur. Sebzelerden meydana gelen kafa, doğayı; mekanik atıklardan meydana gelen kafa ise teknolojiyi temsil eder. Birbirleri ile sıkı bir tartışmaya giren iki varlık, diyalog uzadıkça hırslanır ve tam anlamıyla bir savaşa başlarlar. İki olgunun iç içeliği, birbiri ile ilişkisi irdelenir. Teknoloji doğayı yutar ve sonra kusar. O dışkıdan yeni bir kimliksiz varlık türemiştir artık. Bu sekans içerisinde başka sahneler de olur, taş- kağıt- makas oyununa göndermeler yapılır. Bir varlık diğerinin sınırlarına sırf daha güçlü olduğu için girmekte, sonra onun biçeminde değişikliklere sebep olmakta, en sonunda da ortaya karmakarışık bir kafayı temsil eden insan büstü çıkarak tüm bu olayların, en atık eklentisi, en kötü sonucu olarak; insan varlığını her bir varlıktan en aşağı seviyeye yerleştirir Svankmajer.

İkinci sekansta ise aşk ile kurulan iletişimin devreleri gösterilmektedir. Kademe kademe işlenen diyalog, bir yerden sonra alevlenerek cinselliğin yaşanmasına dönüşür. Bu sahnedeki iki kil figürün, eriyerek birbirine karışması, birinci sahnedeki varlıkların tartışarak birbirini yenmesi ve nihayetinde yutması ile aynı noktaya işaret eder. İletişimin başlangıcı ne olursa olsun, neticede diyalogun her iki tarafı birbirlerinin varlık alanına girmekte, hatta bu alanlara zarar vermektedirler.

Bu iletişimden de ortaya bir başka varlık çıkmıştır. Birden bire ortaya düşen şekilsiz yaratık, diğer sekanstaki dışkı ya da atık ile özdeşleştirilir. Diyalog neticesinde çocuğu simgeleyen bir çamur parçası ortaya çıkmıştır. Hemen ardından az evvel aşkla birbirine yaklaşan iki figürün arasında çatışmalar başlar. Belki de o anda, o ortak olarak ürettikleri yeni varlıkta, birbirlerinin hayatına bundan böyle mutlak bir şekilde dahil olduklarını farkederek. Bu sebeple özgürlüğünü yitiren iki ayrı figür, birbirine öfke duymaya başlar. Ve kavgaya girerler, birbirlerine çamurlarını fırlatırlar. Mutsuzluğu temsil etmektedirler bu hareketleri ile.

Üçüncü sekansta ortada sözlü bir iletişim yoktur. Sadece birbirine görünürde tıpatıp benzeyen, iki saçsız baş görülmektedir. Fakat bu iki baş, birbirine yabancıdır. Birbirlerini tanımaya çalışmadan evvel öfke ile bakışırlar. Çünkü her ikisi de benzerlikten rahatsız olmuştur. Bilinir ki insanoğlu benzersiz ve tek olmak ister. Buna bir göndermedir bu ilk sahne.

Daha sonra birbirlerine öfkeli bakışlar atan ve aslında kızgınlığın içinde bir anlama çabası da bulunduran bu iki figür, konuşmadıkları için olsa gerek, birbirlerinin ihtiyacı olduğunu düşündükleri nesnelere, içlerinden çıkarıp verirler. Bir diş fırçası, diş macunu, kalem ve kalemtraş önce birinde sonra diğerinde, sürekli yer değiştirmektedir.

Burada söz olmasa da, diyalogun temel yapısı karşıda bulunan varlığı bir türlü anlamamayı imler. Başka bir şekilde düşünülecek olursa, dil ile yapılan bu alışveriş, bir konuşmayı temsil ediyor da olabilir. Bu konuşma boyunca asla birbirlerinin duymak istediğini söylemeyen, bu sebeple birbirlerine hiç sempati duyamayan, anlaşılamayan iki varlıktırlar. Öfke, anlama çabasına, anlama çabası da o ilk öfkenin içte bir yerlerde bastırılmışlığı nedeni ile yeniden evrilerek öfkeye dönüşmektedir. Bir süre bu alışveriş devam ettikten sonra, yorulup bitap düşen iki figürün, kendi kendilerine form değiştirmeleri ve yıkılmaları ile video sona erer.

Svankmajer'in insana bakışını, varoluşla ilgili sorgularını, kavramlar ve nesnelere arasında kurduğu güçlü bağları, bir videosunu açıklamakla anlaşılabilir ama en azından bir fikir verecektir.

Sanatçının kurduğu gerçeküstü dünyalar ile gerçek dünyanın sorgulanması belki biraz daha kolay olacaktır. Svankmajer izleyiciye düşünceleri ve sorgulamaları için birçok önemli noktada, birçok sorunun ışığında yaptığı videoları ile, video sanatının en güzel örneklerini vermiştir.

3.2. Enstalasyon Sanatçısı Jessica Stockholder Ve Çalışmalarına Genel Bir Bakış

3.2.1. Jessica Stockholder'ın Yaşamı Ve Sanat Anlayışı

Amerika'nın Seattle kentinde 1959 yılında doğan Stockholder, daha sonraları Kanadaya yerleşmiştir. 19 yaşında Londra'da The Camden School of Art'ta dört aylık bir sanat programına katılmıştır. Eğitime Kanada'ya döndükten sonra sanat alanında devam etmiştir.

Resim ve heykel alanlarında çalışmalar yapmaya başlayan Stockholder ilk enstalasyonunu Toronto'da sergilemiştir. Daha sonraki yıllarda yüksek öğrenim için New York'a yerleşen sanatçı, heykel alanında yüksek lisans yapmakta iken Yale Üniversitesi Susan Whedon ödülüne layık görülür.

Kişisel deneyimlerini çeşitli sanatçıları inceleyerek artıran Stockholder, sürekli ürün vermeye devam etmiş, birçok sergi ve bienale katılmıştır.

1992 yılında New York Güzel Sanatlar Fakültesinde heykel dersleri vermeye başlayan sanatçı, aynı zamanda başka okullarda da bir takım sanat kursları düzenlemiş, aynı zamanda alanında paneller ve konferanslar yöneterek, hem sanat alanında hem de sanat eğitimi alanında çalışmalarına devam etmiştir.

Gerek resim alanında gerekse heykel veya yerleştirmelerinde, çok renkliliği savunan ve bu tip çalışmalar yapan sanatçının eserlerini, asla tek bir noktadan izlemek ve değerlendirmek mümkün değildir. Çalışmalarında atık malzemelerden çokça faydalanır. Atık malzemeleri onararak, renklendirerek varoluşlarını sürdürmelerini sağlar. Üstelik sanat eseri olarak form değiştiren eşyalar, bir nevi kimlik

değiştirmektedir ellerinde. Çoğu insanın nazarında estetik değeri olmayan bu nesnelere, yeni bir değer yaratarak estetikleştirir.

Onun sanat anlayışı için kesinlikle “renkçi” denilebilir. İşlerini renklendirirken, puantiyelerden, çizgilerden yararlanır. Özellikle de çarpıcı renkler kullanan sanatçı, contrast armoniler sayesinde ilk anda göze çarpan detaylardan oldukça fazla faydalanmıştır.

Birçok insanın bir işe yaramaz artık diyerek yüz çevirdikleri eşyalara, sihirli bir dokunuşla yeni anlamlar katar. Fakat bunun eşyanın tabiatına aykırı olup olmadığı ile ilgilenmez. Onları maskeler, onlara yeni kimlikler verir. Değer yaratmak diye tabir edilebilecek bu davranış, sanatçının sanat anlayışının diğer en önemli özelliğidir.

Devasa yerleştirmelerinin yanı sıra, küçük boyutlarda yerleştirmeler de yapan sanatçının işleri, enstalasyon alanında eser veren kimi diğer sanatçıların işlerinden farklı olarak satışa sunulmaktadır. Yerleştirmelerini yapmadan önce onları başka bir yerde kurup fotoğraflayan sanatçı, o fotoğrafları da sergiler ve satışa sunar. İşlerinin fotoğrafları, tıpkı birer tablo gibi resimsel estetik değer taşımaktadır.

Kavramsal olarak genellikle aile içi ilişkiler temasına eğilmiştir Stockholder. Aile dışında da diğer konulara bakıldığında, yine insanlarla iletişim ve özellikle eşyanın kimlik değiştirmesi konuları ile ilgilenmiştir.

1988-2003 yılları arasında yaptığı çalışmaları sergilediği “Kissing The Wall (duvarları öpmek) adlı ekshibisyon; sanatçıyı anlamak, işlediği konuları kavramak açısından dikkate değerdir.

Bu sergide, ilk olarak bir çocuk odası ile karşılaşılır. Bu oda yerleştirmesinde, çocukluk yıllarına ait olan anılar şekle bürünmüştür. O yıllarda yapılan alışverişler, bir marketten alınan lambaya dek yeniden elden geçirilmiş, adeta bir “anı odası” yerleştirmesi yapılmıştır.

Stockholder’ın işleri, duvar kolajları, heykeller ve enstalasyonlar şeklinde sınıflandırılmamaktadır. Resim alanında sanat hayatının ilk yıllarında daha fazla yapıt veren sanatçı, enstalasyonlarını yaparken her sanat disiplinini birbirine katmakta sakınca görmemiştir. Bu sebeple ne heykel, ne resim demek mümkündür. 1965 yılında

eleştirmen Donald Judd sanatçı için yazdığı yazısında (Judd, 1965, “*Specific Objects,*” *in Arts Yearbook VIII*) “Stockholder’ın çalışmalarının yarından fazlası hatta çoğunluğu, hiçbir zaman resim ya da heykel diye sınıflandırılmaz. Sanatçının bu alanları birbirine harmanlaması, ortaya yeni bir anlayış koymuştur” demiştir.

Stockholder’ın işleri alımlayıcıya kullanılan dili, eşyaya bakış açısını ve anıların önemini sorguladır. İnsani ilişkilerindeki “boşluklar” ve “ayrılıklar” özellikle üzerinde durduğu diğer konulardır.

Eserleri incelendiğinde sanatçının etkilendiği diğer sanatçılar hakkında bir fikir oluşabilir. Matisse, Cezanne, Allan Kaprow, Robert Morris, Robert Smithson gibi sanatçıların sanat anlayışlarından etkilenmiş, yerleştirme sanatında renkçi, kübist ve minimalist yaklaşımları harmanlamıştır.

Kullandığı nesnelere boyayarak ya da birbirleri ile ilişkilendirip ortaya yeni nesnelere koyarak, ilginçtir ki kimliklerini değiştirdiği halde, geçmişlerinden de koparmamayı başarmıştır. Birçok nesneyi mümkün oldukça doğasına yakın görevlendirir, bir bitkiyi toprağı ile birlikte kullanmaktan, bir yatağı üzerindekiyle birlikte sergilemekten çekinmez. Fakat yine de bu nesnelere organik olmayan yollarla birbirine bağlayarak ‘an’ı yakalar. Tümüyle köklerinden koparmadan, yeni ilişkiler kurar.

Mekanik etkiler yaratan Stockholder, bunu yaparken kullanılmış kabloları kullanmayı, tarzının bir parçası haline getirmiştir. Özellikle duvar kolajlarında bunun örnekleri daha çok görülmektedir. Çoğu sanatçı gibi çizgileri boya ile vermek yerine, kabloların doğasını çizgisel yerlerde işe yarar hale getirmiş, boya yerine kabloları çizgileştirmiştir.

Sanatçının işlerinin diğer önemli özelliği, kullandığı renkler konusundaki bilgisini ortaya koymasından kaynaklanan, düzenlemenin içerisinde hareket ettirici bir mekanizma olmamasına rağmen, kompozisyonun devingen görünüyor olmasıdır. İşlerin parçaları sanki her an hareket edebilecek gibidir. Mekanizmalı düzenekler de hazırlamıştır fakat özellikle renkleri öyle bir ustalıkla kullanır ki, herhangi bir düzenek olmadan da yerleştirmenin elemanları hareketli görünebilmektedir.

3.2.2. Stockholder'ın Enstalasyon Anlayışı

Enstalasyon (yerleştirme) kavramsal sanatın anlatım dillerinden biridir. Özellikle bu alanda çalışma yapan sanatçılar, kavram üzerinden yola çıktıkları için, ilk olarak kavramsal olguyu en etkili biçimde yansıtacak yerleştirmeler yapmak için yola çıkarlar. Biçem önemli olsa da, aslolan olan kavramın yansıtılmasıdır diye düşünülür. Bu yolda algıyı dağıtacak fazlalıklar özellikle ayıklanır.

Heykel sanatının üç boyutluluğundan yola çıkılan enstalasyon kavramında, farklı olan en önemli nokta alımlayıcı yani izleyiciyi de sanat eserinin kendi varlığına dahil ediyor olmasıdır. Yerleştirme yapılan mekanı dolaşan bir izleyicinin, baktığı her açıdan, içine dahil olduğunu hissettiği her alanda algılanımı da farklı olacağından, enstalasyon elemanlarının özellikleri ile izleyiciyi yakalaması, ilgisini toplaması biraz güç bir meseledir.

Stockholder'ın renkçi yaklaşımı, ilk etapta dikati çeken bir unsurdur. Aynı zamanda minimalist bir çizgisi olan sanatçı, gereksiz detaylarla izleyiciyi boğmaz, algısını fazlaca dağıtmaz.

Renklerin psikolojik etkileri de yıllar boyu bilimsel çalışmalarla ortaya konmuştur. Sanatçı yapıtlarında, bu konudan aldığı ipuçlarından faydalanır. Örneğin bir yalnızlığı, bu yalnızlığın içerisinde güçlü olup da ayakta durabilmeyi, mor renk ile temsil etmiştir.

Resim 20: Growing Rock Candy Mountain Grasses in Canned Sand



Kaynak: Stockholder, 1992, Westfälischer Kunstverein

Stockholder'ın çalışmalarında temaların genellikle yaşanmışlıklardan alındığı söylenebilir. Ailesi ile anıları, çocukluğu, geçmişte kalmış kısacık anlar, onun sanatı için çalışmalar yaparken beslendiği alanlardır.

Resim 21: On the Spending Money Tenderly



Kaynak: Stockholder, 2002, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Çok büyük mekanlarda yerleştirmeler de yapan Stockholder, alan büyüse bile yalın ve minimalist tavrını koruyabilmiştir.

Resim 22: Skin Toned Garden Mapping



Kaynak: Stockholder, 1991, The Renaissance Society at the University of Chicago

Sanatçının çalışmalarının devingenliğine ve hareketli gibi görünmelerine neden olan enerjisine değinilmişti. Renkleri kullanım biçimi ve genellikle kullandığı kablolar, çalışmanın diğer elemanları ile bir iletişim kurmaktadır. Eskiye temsilen kullanılmış malzemeler, yeniye temsilen kablolar kullanan Stockholder birbirleri ile enerji alışverişi yaparken renk köprülerinden geçmektedir.

Resim 23: Collection Weatherspoon Art Museum



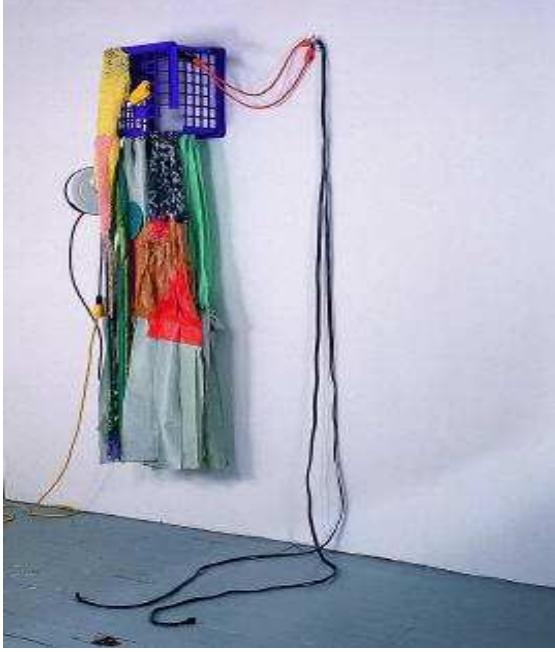
Kaynak: Stockholder, 2002, The University of South Carolina at Greensboro, Museum Purchase with funds from the Judy Proctor Acquisitions Endowment

Resim 24: Pink couch



Kaynak: Stockholder, 1994, Collection Eileen and Michael Cohen, New York

Resim 25: Purple plastic stacking crate,two pipe warming wires,extension cords and cord winder



Kaynak: Stockholder, 1995, Collection Barbara and Thomas Ruben, Chicago

Sanatçının mekan ve sanat yapıtını birbirinden keskin sınırlarla ayırmaması, renkleri cesurca kullanması ve de izleyiciyi özellikle “zaman” konusunda düşündürmesi, enstalasyonlarını yaşayan birer varlık gibi hazırlaması nedeni ile anlamaya çalışmak ve Stockholder’ın penceresinden bakabilmek, sanat eğitimi alan ya da bu alanda eser vermek isteyen sanatçılar için ve de en önemlisi, enstalasyon sanatını anlamak için iyi bir ilk adım sayılabilir.

BÖLÜM 4: PROJE VE UYGULAMA

4.1. Hazırlanan Video Enstalasyon Projesinin Savunması

4.1.1. Projenin Gelişim Süreci

Hazırlanan projenin içeriği ve konusu belirlendikten sonra ilk olarak teknik gereksinimlerin net listesi hazırlandı. Proje kapsamında, video ve instalasyon yapımı için gerekli teknik ekipman sağlandı. İki yıl süren çalışmaların ilk aşaması olan altı aylık bir dönem, teknik açıdan ihtiyaç duyulacak montaj programlarını öğrenmek için ayrıldı. Bunun için Adobe Premier programı eğitimi alınıp, teknik açıdan donanım tamamlanmıştır.

Tezin hazırlanma sürecinde Türk Dili'nde yeterli kaynağın olmaması sebebiyle yabancı kaynaklardan çeviriler yapılmak durumunda kalındı. Gerek felsefe temelli kaynaklar gerekse sanat kaynakları için yeterli hazırlık yapıldıktan sonra yazım aşamasına geçildi.

Son aşamada ise “Künye” isimli projenin çekimleri, montajı ve bu projenin sunulmasında kurulacak instalasyonun hazırlıkları yapıldı.

4.1.2. Kullanılan teknik ekipman ve malzemeler

Video çalışmasında kullanılanlar:

Video çalışmasının çekimleri ve montajı için:

- Panasonic NV 400 mini dv. kamera
- Hp Pavillion dv4000 dizüstü bilgisayar
- Canon ES 400 dijital fotoğraf makinesi
- Adobe Premiere Pro2 Video Montaj Programı
- Macromedia flash programı
- Edius 4 Video Montaj programı

Enstalasyon'da kullanılanlar:

- Enstalasyon için hastanelerden toplanmış röntgen filmleri
- Felsefî metinlerin basıldığı asetatlı kağıtlar ve asmak için kullanılacak olan ipler
- İpler ve mandallarla asılmış fotoğraflar
- Oyuncaklar, metal vidalar, musluklar
- Çeşitli künye örneklerinin tıpkıçekim resimleri
- Çeşitli ebatta kaideler
- Gazete kağıtları, boyalar
- Hurdalık görüntüsü için, metal hurda
- Televizyon, cd oynatıcı

4.1.3. Kavramsal Olarak Neler Ortaya Konuldu? Manifesto.

İnsanın varoluş serüveninde, “kendi” olabilme şansının olup olmadığı sorusuna yanıtlar ararken; varlık, kendilik, belirlenmişlik, “ben” kavramı gibi noktaların, yeni sorular doğurması sonucunda, bu soruların benzerlerine bugüne dek birçok yanıtın verildiği ve aslında söylenebilecek çoğu şeyin, çoktandır dile getirilmiş olduğu görüldü. Varılan tüm sonuçlar ve bugüne dek ortaya atılan birçok görüş, göz önüne alınırsa, yeni şeyler söylemenin, farklılık yakalayabilmenin güçlüğü ile karşılaşılacaktır. Çalışma süresince, birçok düşünürün felsefi metinleri ve bugüne dek söyledikleri incelenmiş, çağın insanına ait meselelere yeni yaklaşımlarla bakılmaya çalışılmıştır.

Çağdaş yaşama bakıldığında, yaşam koşulları, gelişen teknoloji, birbiri ile sürekli bir etkileşim içerisinde olan farklı kültürler ve tüm bu etkenlerden dolayı zamanla aynılaştan yaşamlar ve oluşan ortak arzular nedeniyle; toplumların karşısına, ikonlaştırılan kimlikler, popüler kültür, moda gibi dinamiklerin çıktığı görülmektedir.

İnsanoğlu, varolduğundan bu yana birçok değişim geçirmiş ve bugüne ulaşmıştır.

Farklılıkların azaldığı, birbirine benzeşen yaşantıların arttığı günümüzde, insanoğlunun karşısına çıkan en büyük handikaplardan biri de, kendilik meselesidir.

“Kendi olmak” günümüz şartları altında aslında oldukça güçleşmiştir. Birçok konuda ortak şeyleri yaşayan, benzer ya da aynı sorunlarla uğraşan, başka insanlarla sürekli iletişim halinde olmak durumunda kalan birey, doğal olarak etkileşime ve de başkalarının belirlemelerine açık bir yaşam sürmektedir. Bu durum dikkate alındığında da benlik ve kendilik sorunu kavramak daha anlaşılır olacaktır.

O halde insanlar, bir aynılığa doğru ilerlerken, birbirinden nasıl ayırt edilmelidir? Kişilerin sadece kendilerine özgü düşünebildiği ve üretebildiği, belirlenmemiş bir alan bulabilmek, kelimenin gerçek anlamı ile “özgün” olup, “özgün sanat üretimi” yapabilmesi mümkün müdür?

Bu soruların ışığında hazırlanan bu tez ve proje çalışmasında, bir takım yanıtlara ulaşılmaya çalışılmıştır.

İnsan, varoluş sürecini yaşarken; eğer ki yalıtılmış bir dünyada değilse, ilk andan yani doğduğu andan itibaren başkaları tarafından belirlenmeye başlar. Belirlenen birey de bir başkasının varoluşuna etki eder. Birlikte yaşam, böyle bir döngünün oluşmasında en büyük rolü oynar.

Kelimenin ilk anlamı ile özgün; yalnız kendine özgü bir nitelik taşıyan, orijinal tanımına karşılık gelir (Güncel Türkçe Sözlük, 2005).

Bu durumda “sadece kendine özgü nitelikleri olan, her hangi bir şekilde başka bir şey tarafından etkilenmemiş, belirlenmemiş, ilk andaki hali ile benzersiz ve orijinal olan” şeklinde yapılmış bu tanıma bakıldığında, kavramsal olarak bir karışıklık ortaya çıkmaktadır.

Bir sanat eserinin, diğerlerinden ayırt edici özelliğini ve farklılığını betimlemek için de aynı kelimenin kullanıldığı dikkate alınacak olursa, sanat eserlerinin üretilmiş yapıtlar olması, bir başkası tarafından tasarlanması ve nitelik kazandırılması noktasında, kelimenin ilk anlamı ile bir zıtlık görülmektedir.

Özgün kelimesinin sözlükteki ikinci anlamı ise; “bir buluş sonucu olan, nitelikleri bakımından benzerlerinden ayrı ve üstün olan” şeklindedir (Güncel Türkçe Sözlük, 2005).

Buradan anlaşılıyor ki, bir üretim yani bir buluş olan sanat eserleri, ikinci tanımdaki özgünlük kavramı ile ilintili olmalıdır. Bu durumda, göz önüne alınacak ilk ve temel nokta, üretilmiş bir nesne ya da sanat eserinin özgünlüğü, yalnızca o eserin anlatım biçimi, anlattıkları özetle tüm nitelikleri açısından, eşsiz ve diğerlerinden farklı olması ile ölçülebilir.

Daha evvel sözü geçen belirlenmişlikler bu noktada devreye girmektedir. Sanat eserinin üreticisi olan sanatçı, tepkileri, davranışları, bildikleri belirlenmiş bir varlık olmak zorunda kaldığına göre, ortaya çıkaracağı eser, ne kadar benzersiz ve eşsiz olabilir? Bunu başarabilmenin yolu nedir? Özgün eserler üretebilmek, mümkün müdür?

Sanatçılar, sanat üretirken, üslupları ile fark yaratabilmelidirler. Üslup, bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil, anlamlarına gelmektedir.

Yine burada da sanatçının kendine özgü olanı bilebilmesinin, bir üslup oluşturabilmesi için şart olduğu görülmektedir. Kendindeki, dünyaya geldiği anda kendisi ile gelen, “öz” nitelikleri unutmuş, başkaları ile aynılaştırmış, diğerleri tarafından belirlenmiş bir kişi, kendine özgü olanı bulabilmek ya da ortaya çıkarabilmek için, birçok dış etkenden kendini yalıtılabilmeli, özde olana dönebilmelidir. Yine, kendine has bir anlatım biçimi yani üslubu ile de kendinde olanı dışa yansıtabilmelidir. Ancak böylelikle özgün olabilme yoluna girebilir ki bu da oldukça güçtür.

Burada sözü geçen “öz” kelimesi, genel olarak günümüzde de anlaşıldığı gibi kullanılmıştır. Kelime anlamıyla öz, “bir kimsenin benliği, kendi manevi varlığı, iç, nefis, derun, varoluş karşıtı” olarak tanımlanmıştır. Bu tanım, Antik Yunan filozofu Platon’un ((d. M.Ö. 427 - ö. M.Ö. 347) yaptığı “öz” tanımı ile aynıdır. Platon’a göre, öz; varlıktan önce gelen, ilksel ve içsel olan, edimlerle şekillenemeyen, varlıktan bağımsız bir eşsizlik anlamına gelmektedir.

Tüm bu görüş ve tanımların ışığında kendine haslığın, özgünlüğün tanımında yer alan, eşsizlik, içsellik, belirlenmemişlik yani edimlerle şekillenmemişlik gibi hallerin yakalanabilirliği veya ulaşılabilirliği tartışmalıdır.

Tüm bunların aksine, edimlerle şekillenen ve ortaya çıkan yeni duruma “öz” adının verildiği bir başka kuram bulunmaktadır. Varoluşçuluk adı verilen bu kuram “varlık”tan temel alır ve varlığı her şeyin üstünde ve öncesinde kabul eder. Fakat bu kuramın en önemli noktası, varlığı özden önce kabul ettikleri tek durum, insandır. İnsan dışındaki diğer varlıklar için, tasarı söz konusudur.

Fransız varoluşçusu Sartre’a göre öz, varlaşmayla meydana gelir ve varoluştan önce yoktur. İnsan, kendini ne yapar ve nasıl yaparsa odur. İnsandan başka bütün varlıklar önceden belli bir öz’e göre varlaşırlar. Bir eşya yapacakken, önce o eşyanın özünün tasarlanması, daha sonra da üretilerek var edilmesi gerekmektedir. Bitkiler, hangi türdelerse o türün özünden, tohumundan türer ve var olur. Varoluşçulara göre insan ise bir insan özünden meydana gelmez, insanın özü varoluşundan sonra oluşmaktadır. Sartre’a göre öz, varlığı belirleyen anlamındadır ve varlığın herhangi bir özle belirlenmediği dile getirilmiştir.

Varoluşçu felsefeye göre bu şöyle özetlenebilir:

“Önce insan vardır, şu ya da bu olması daha sonra gelir.” (Sartre, 1944).

Tez için hazırlanan video enstalasyon projesinde sözü geçen öz, Platon’un kastettiği idea olan öz değil, varoluşçu felsefe kuramınca tanımlanmış, insanın var olmasından sonra beliren, sonradan oluşan özdir. Platon’a göre öz, dışsal yansımanın da evvelinde olan, asıl olan olgudur. Özgünlük tanımında sözü geçen, ilksel olan olgudur. Fakat Sartre’a göre öz; varoluştan sonra ortaya çıkan ve varlığı belirleyen her şeydir. Bu sebeple, önce varlık, sonra öz oluşur ve bu oluşan öz ile varlık betimlenir. Sonradan oluşan özde ise, belirlenmişlikler söz konusudur.

Bu özü oluşturan belirlenmişliklere en açık örnek, etiketler yani sıfatlardır. Belirleyici her etiket, insanın özünün oluşmasına(varoluşçuluğa göre) etki eder. Böylelikle ortaya; ilk var olanın çok dışında, öz diye betimlenen, yeni bir varlık çıkmaktadır. Bu özün, özgünlüğünden bahsedilecek olduğunda ise daha evvel anlatılan karşıtlık ve karışıklıklar ortaya çıkmaktadır. Bu tez, tüm bu soruların ışığında hazırlanmıştır.

4.2. Yapıtın Felsefesi Ve Dayanakları

4.2.1. Yola Çıkarken; “Kendilik Ve Farkındalık” Kavramlarının

Düşündürdükleri

Proje adı: Künye

Künye, bilindiği gibi bir “tanımlama” aracıdır. Nesnelerin, birbirine karıştırılmaması için onları çeşitli yollarla nasıl betimliyor ve sınıflandırıyoruz, yaşayanların yani canlıları da birçok alanda sınıflandırıyoruz. Hayatı daha kolaylaştırmak, belki karışıklıkları önlemek için yapıyor bu tip sınıflandırmalar.

Peki bu edim amacını aştığında neler oluyor? Bu sınıflandırmaların, aynı zamanda bir kast sistemi gibi insanlar arasında farklılıklar, ayrıcalıklar ortaya çıkardığı durumlar olmuyor mu? Elbette oluyor ve asıl önemli nokta ya da diğer bir deyişle bu tez çalışmasının sorguladığı ve hazırlanan projenin ortaya koymak istediği durum şudur; belirlenmişlikler, etiketler, künyeler oldukça, insanın “kendiliği” diye bir durum söz konusu mudur? İrade var mıdır? İnsanlar “bunu ben seçtim, ben yaptım, bu bana özgüdür” diyebilir mi?

Bu bağlamda sanat eserleri ne kadar özgündür? Sanat ediminin eşsizliği, bir öncülünün tekrarı olmaması, nitelik bakımından eşsiz olması söz konusu olabilir mi? Olabilirse nasıl olacaktır? Bunun yolları var mıdır?

Yaşamın ilk dakikalarından itibaren birçok alanda künyeler ile bir nevi etiketleniriz. Hastanelerin yeni doğan ünitelerinde, bebeklerin ayak bileklerine künyeler takılır, her hangi bir karışıklık olmaması için, aynı şekilde doğum kartları da düzenlenir içeriğinde bebeğin soyadı, doğum tarihi-saati, kilosu, cinsiyeti vb. yazar.

Aradaki yaşam boyunca bunun gibi yüzlerce etiket, yüzlerce künye takılır insanoğlunun boynuna. Bunların ağırlığını çoğu zaman hissedilmez. Kimi etiketler özümсенir ve de sanki doğum anından itibaren varlarmışçasına, birer öz nitelik gibi taşınır. Bu etiketler, benliğin bir parçası haline gelir. Kişilerin, başkaları ile ilişkilerinde, kurdukları iletişimde bu etiketlerin gölgesi bulunmaktadır.

En basit hali ile şu şekilde örneklenebilir: Bir meslek grubuna dahil olan bir insan ele alınabilir. O insan, o mesleğin gerektirdiklerini yapacak, o mesleğin kendine sunduğu

ya da yazılı olmayan ama yıllar boyu deneyimlerle şekillenmiş bir davranış sınırı içerisinde hareket edecektir. Örneğin bir öğretmen, öğretmen olma etiketinin etkisi altında, sokakta rahatlıkla sigara içemeyecektir. Çok basit gibi görünen bu örnek, içerisinde diğer belirlenmişlikleri de saklamaktadır. Toplumun belirlediği diğer kurallar, diğer sınırlar da söz konusudur.

Bu örnekteki öğretmen, öğretmenliği dışında, aynı zamanda bir de “kadın” kimliği taşımakta olsun. Olaylara cinsiyetçi bakış açısı ile yaklaşan kapalı toplumlarda bir kadının sokakta sigara içmesi düşünülemez bile. Bu gerçekleştiğinde alınacak tepkiler göze alınmalı, alınamıyorsa da mecburen bu sınırı aşmamaya çalışmalıdır insan. İşte burada kişilik, kimlik ve benlik sorunları ile karşı karşıya kalınır.

Kişi, bu örnekte, iki etiketle temsil edilmektedir. Ayrıca, bu “kadın öğretmen” bir de “evli” olsun. Bu üçüncü etiketle sınır daha da daralmıştır. Bir de “anne” olduğu düşünülür ve de “çok güzel” sıfatı eklenebilir. Bu halde neler olmaktadır? Bir de yaş ile sınır daraltılırsa;

“28 yaşında, evli, iki çocuk annesi, çok güzel bir kadın olan x, bir öğretmendir”

Burada x yerine bir isim vererek etiket sınırları iyice daraltılabilir fakat şimdilik bu örnek üzerinden açıklama yapılmaya devam edilecektir. Bu kadının hareket alanı, yapmak isteyip de yapacakları birçok sınırla daraltılmış, belirlenmiştir. Bunu belirleyen öncelikle toplum kuralları, daha sonra yetiştirilirken ailesinin ona empoze ettikleri, evliliğin getirdiği ikincil baskılar, eşinin ve evliliğin kurallarının içselleştirilmesi, anneliğin getirdiği ve yüklediği diğer sorumluluklar gibi belirlenebilecek birçok keskin sınır bulunmaktadır.

Bu durumda örneklenen kişinin hangi davranışı kendisi tarafından belirlenmiştir? Kendisinin sokakta sigara içmemeyi tercih etmesi, bu seçime kendisinin karar verdiğini mi gösterir? Burada kendisine ait olan hangi karar vardır? Aldığı kararlar, seçimleri, kişilik diye onda oluşan her ne varsa aslında çoğunlukla dışarıdan oluşan etkilerle şekillenmiştir; sınırlandırılmıştır.

İşte etiketler, taşınan künyeler bir “kendilik” sorunu ortaya koymaktadır. Bu durumda, özgünlük tartışması yapılmalıdır. Yaşamı süresince kendi olamayan bir birey,

edimlerinde özgün olamayan biri, sanat eylemi içerisinde ne kadar kendi olabilir? Bir edim ne kadar “şahsa ait”tir? “Ben” nerededir? Var mıdır?

Bunun gibi soruların ışığında ortaya çıkan bu video enstalasyon konusu için dünden bugüne felsefî araştırmalar incelenmiş, bu alanda ortaya konan eserlerden yararlanılmıştır. Enstalasyon içerisinde, mekan düzenlemesi yapılırken bu felsefî metinler ve diğer notlar yerleştirilecektir. Kendilik, farkındalık, bireysellik, birey oluş kavramlarının sorgulandığı varoluş felsefesi temelli bu metinler, sergi mekânına uğrayan alımlayıcıları, sorulara ve sorgulamaya yöneltme amacı taşımaktadır.

“Ben” ve “benlik” nedir? Sorulardan birinin de bu olduğu enstalasyonda, şair Arthur Rimbaud’nun ilk olarak Kahinin Mektupları adlı eserinde dile getirdiği “Ben bir başkasıdır” cümlesi (Ben Bir Başkasıdır, A. Rimbaud, Gendaş Kültür, 1999), ardından varoluşçu felsefenin yapı taşlarından J. P. Sartre’ın “Cehennem başkalarıdır” (Gizli Oturum, 1944) cümlesi ışığında ortaya atılan benlik sorununu tartıştıran çeşitli etiketlerin, künyelerin yer aldığı röntgen filmleri ile bir yerleştirme projelendirilmiştir.

Doğum anından hemen sonra hastanelerin yeni doğan ünitelerinde, bebeklerin el veya ayak bileklerine çeşitli künyeler takılmakta olduğu belirtilmişti. Bu künyelerin içeriği yerleşim yerlerine göre değişiklik göstermekle beraber genel olarak bir numara bulunmaktadır üzerlerinde. Bebeklerin yatırıldıkları küvez ya da yatak gibi yerlerin ayakuçlarında ise bebeğin bileğine takılmış olan künyedeki numaranın yazıldığı, altında da açıklamaların bulunduğu, doğum kartı da denen kartlar bulunur. Bu kartların üzerinde bebeğin cinsiyeti, doğum saati, doğduğu zamanki kilosu, boyu, anne baba adı, varsa ilk anda tespit edilen rahatsızlıkları ve gün geçtikçe oraya işlenebilecek çeşitli test sonuçlarının, yazılabileceği boş satırlar bulunmaktadır. Çoğu kez bebeklerin adı bile olmaz bu kartlarda. Verilen bir numara ile hangi bebeğin “kim” olduğu belirlenir.

Buradaki kimlik, salt işaretlemek adına verilmiş bir kimliktir. Henüz başka herhangi bir şeyden oluşmayan varlık, sadece bir numara, soy etiketini belirten soyadı ve testlerle elde edilen verilerin yazıldığı bir kart ile etiketlenmiş, işaretlenmiştir. Bu andan itibaren olağan üstü bir durum oluşmadıkça o bebek, diğerleri ile karıştırılmaz. Bir nesne ya da eşya gibi kime ait olduğu ve de menşei o etiketin üzerinde belirlidir.

Yaşam boyunca birçok numara ve birçok etiketle karşılaşacaktır artık bu varlık. Var olma sürecinde kendisine kattığı, ailesinin ona verdiği, çevresinden edindiği maddi manevi her ne varsa sonradan eklenmiş olacaktır. Aslında bütün bu kazanımlar da birer etiket içeriği oluşturmaktadır.

Cinsiyet etiketi, öncelikle fiziksel gelişimle paralel belirlenecektir. Anne ve baba, bu okuma üzerinden, içerik katacaktır ona. Bir erkek bebek olarak dünyaya gelmiş bir örnek üzerinden devam edilirse konu daha anlaşılır kılınabilir. Daha doğmadan, kimi toplumlarda onun için çok şey yazılıp çizilmiştir bile. Doğacak bebeğin cinsiyetini önceden öğrenmiş ebeveynlerinin ona hazırladığı odadan, aldıkları eşyalara, bunların renklerine kadar birçok şeye karar verilmiştir. Onun adına her konuda bir yol çizilmiştir ve doğan bebek öncelikle bu çizgide yol almaya başlayacaktır.

Yetiştirilirken gerek ailede gerekse çevresinde duyduğu, gördüğü her türlü şey, ilk andan itibaren onun cinsel kimliği üzerinden var olacaktır. Giyiminden, konuşma stiline kadar her şey belirlenmiştir önceden. Bu belirlenmişliklere örnek verilecek olunursa:

“ Erkeksin ve sen diğer erkekler gibi yapmalısın. Bebekler kızlar içindir, bir daha oyuncak bebek istersen kızarım!”

“Erkek adam pembe giyer miymiş?”

“Kız çocuğu gibi ağlama bakalım!”

“Büyüyünce asker olacaksın, korkak biri gibi davranma, bir daha böcek gördüğünde ağladığımı duymayayım”

“Ne işin var makyaj masasında?”

Her edim, içerisinde yaşanan toplumun, uzun yıllardır birikmiş kurallar bütününün, keskin sınırlarına göre çizilmiştir aslında. Öncelikle yasaklar, çeşitli dini kurallar, yasalar, ahlaki kurallar, ailenin dünya görüşü gibi birçok alandan ortak süzülen ve insanlara yansıyan dolayısı ile varoluşu şekillendiren, o varlığın dışında birçok durum söz konusudur. Peki burada bir benlik kavramı tartışılacak olursa, “ben” nerededir, ya da “ben”i oluşturacak şeylerde kişinin ne kadar katkısı vardır?

Kişiliğin oluşumunda çevreden alınanların etkisinin oldukça yüksek olduğu ortadadır. Bir insan büyüdükçe, kişiliğini oluşturdukça, bu kurallar bütününden kendince ayıkladığı, seçtiği maddeler de olacaktır. Kimini özümseyecek kimini ise reddedecektir? Peki reddetme itkisi nedir? Hangi tip kurallar reddedilir öncelikle? Ya da hangi yasaklar delinmektedir ilk olarak? Doğayla birlikte gelen, insanın doğasını oluşturan dürtüler, istekler; ilk olarak onları baskılayan ya da sınırlar içerisine sokan kuralları delmeye çalışacak, kendisine verilen kuralların ne kadar “iyi” empoze edildiğine bağlı olarak da kimileri delinecektir. Kişi, “ben ve benim isteklerim” diye düşünmeye ve sorgulamaya başladığında ne kadar sınırlanabilirse dış etkilerden, belki de “ben” olmaya o kadar çok yaklaşacaktır.

Kendi olma yolunda ilerleyen varlığın, hayatının her alanında ona yakıştırılan ve de sunulan etiketler, onun bütün seçimlerini, tepkilerini, tepkisizliğini, kararlarını belirler. Belirlenmişlik, insanın önüne geçemediği ve aslında onu kendinden uzaklaştıran bir cehennem gibidir. Birilerine kızıldığında bu tepki aslında tüm bu özümsetilen kuralların yansıması sayesinde olur, öfkeyi öğrenilenler belirler. Bazı olaylara olumlu bakıldığında, bu olumlama aslında yine kişiye benimsetilmiş kurallar ve çizgiler sayesinde. Her yapılan, yani her edim, doğuştan gelenler yerine, kişiye sonradan verilenlerle belirlenir. Bu, her alanda gözlemlenebilir.

Bu etiketler yaşam boyu devam etmektedir. Okul yıllarında etiketler, kişiye; arkadaşları, ailesi ve öğretmenleri tarafından bilinçli ya da bilinçsiz sunulur. Aile; başarılı olma etiketini yakıştırır kişiye. Arkadaşları; yaptığı hareketlere göre, iyi arkadaş, oyun oynanabilir arkadaş, güvenilir biri, öfkeli biri diyerek yaftalar. Öğretmenlerin beklediği başarıdır yine çoğunlukla, başarısızlığında tembellikle etiketlenir birey.

Tüm bu etiketler, yaşam sürdükçe, çoğaldıkça çoğalır. Meslek edinilir, meslekler birer etikettir. Girilen her toplulukta, kişiyi tanımlayan bir olgu olup çıkar. Cinsiyetler; birer etikettir daha evvel de belirtildiği gibi. Kadın olmak, erkek olmak, eşcinsel olmak birer etikettir ve sınırları çizilmiştir yüzyıllar boyu. Bunları esnetmek oldukça güçtür. Esnetildiğinde ise toplum tarafından tepki alınması işten bile değildir.

Yaşanılan ev, oturulan mahalle, çalışılan yer; birer etikettir. Her biri bireyleri tanımlamada rol sahibidir. Okunan üniversite, seçilen bölüm, birlikte dolaşılan

arkadaş, gidilen eğlence mekânları; kazanç, cüzdan, ayakkabı markası, giysiler, saç rengi, araba sahibi oluş, araba sahibi olmayış; köken, memleket, boy- pos, ilişkiler; her biri birer etikettir. Kişiyi tanımlamaya, onun değerini biçmeye birer koşuldur tüm bunlar.

İşte bunca etiket yükünün göstergelerinden en sık rastlanılanı da rakamlar, künyelerdir. Kimlik numaralarıyla vatandaş olunur, isimlerle çevrede tanınır kişi. Vergi numarasıyla ticari geçmişi ve edimleri bir tanım bulur. Askere giderken tertip numarası ve memleketin belirtildiği, ismin yazıldığı, künyeler taşınır. Evlilik söz konusu olduğunda derhal kayda geçirilir, numaralar alınır, boyna ya da yüzük parmağına birer künyesi yani belirleyicisi takılır.

Alyans örneği simgeledikleri bakımdan ilginç bir örnek teşkil edebilir. İki insan birlikte yaşayabilmek, bir düzen kurmak; aşk ya da sevgi diye adlandırdıkları ilişkilerini daha yakın yaşamak isterler. Bu iki insanın yaşadığı topluma göre alacakları etiketler hazırdır. Toplum önünde onay almak için evlendiklerinde, bu bir künyeye işlenir. Nedir o? Evlilik cüzdanı. Artık o evliliği tanımlayan ve var kılan bir kayıt bulunmaktadır.

Peki ondan evvel neler olur? Bu iki insan bilindiği üzere yaşadıkları toplumun kurallarına, örf ve adetlerine göre belirlenmiş hareketleri tekrarlamak durumunda kalacaklardır. Yüzükler alınır. Bu yüzük, künyenin yani “tanımlayıcı etiketin” en güzel örneğidir. Yüzüklerin takılması ya da nişanlanma, o topluma göre, o iki insanın birbirlerine aidiyetini simgeler. Bunun nedeni nedir? Bu; o toplumun kendine has kuralları içerisinde, karşılık bulan bir görüştür. Yaşadıkları toplum bunu öngörüyorsa; bu iki insan evlenmeden önce, alyansları parmaklarına takarak birbirlerine söz verdiklerini ilan etmek durumunda kalmaktadırlar. Özde bir değişikliğe mi neden olacaktır o künye? O künye, iki insanın duygularının “gerçekliğini” mi gösterecektir insanlara? O takılmadığında bu iki insan birbirlerini yeterince istemiyor anlamına mı gelmektedir?

Tüm bu sorular ışığında düşünülmesi gereken şudur, başka insanlar, toplumun kuralları veya öğrenilmiş davranışlar; sebebi her ne olursa olsun yine karşı karşıya kalınan durum, işin özü yerine şekli olmaktadır. O zaman “ben” nerededir? Benlik yerine, bir toplumsal bilincin aşılması ile ortaya çıkan, yepyeni bir şey yok mudur burada?

Başkalarının istediği ve dayattığı, kişilerin var oluş sürecinde özümstedikleri bu kurallar sebebi ile yapılan seçimlerin; kişilere has olduğu konusunda şüphe ile yaklaşılmalıdır.

Olaylar karşısında nasıl davranıldığı ve de nasıl tepkiler verildiğinde de belirlenmişliğin büyük etkisi vardır. Bir örnekle, sözgelimi gazetede yer alan bir haber karşısında, kişilerin verebilecekleri tepkiler düşünüldüğünde;

“ Tem otoyolunda meydana gelen trafik kazası sonucu, iki genç hayatını kaybetti”

Böyle bir habere verilecek tepki, haber içeriği sayesinde belirlenecektir. Haberin içeriğinde ölen kişilerin bir trafik kazası sonucu hayatlarını kaybettikleri ve de genç oldukları etiketlenmiştir. Bu durumda insanlar bir trafik kazasının düşündürdüğü negatif detaylar sebebiyle ve de ölen kişilerin genç oluşunun vereceği diğer koşullanmalar ile üzülebilirler.

Haber şu şekilde verilmiş olsaydı, ne olurdu?:

“ 22 yaşında, Teknik Üniversite Fizik Mühendisliği son sınıf öğrencisi Y. D. , elim bir trafik kazası sonrası; henüz bir hafta evvel nişanlandığı Z. O. ile birlikte hayatını kaybetti”

Bu haberin içeriği açıldığında; ölen kişinin ya da kişilerin yaşına, ismine, öğrenim durumuna ve hayatlarında henüz almış oldukları, herkesçe güzel olduğu kabul gören bir kararın, hemen bir hafta sonrasında kaza geçirip öldüklerine dair bilgiler verilmiştir. Bu olaya tepki verilirken, tüm bu etiketler; tepkinin şiddetini belirler. Olay karşısında duyulan üzüntünün sınırları ve bunun niteliği, bu haberin içeriği sayesinde belirlenmiştir. İlk örnekteki habere göre verilecek tepkinin şiddeti, daha fazla olacaktır. Oysaki her iki haberde de asıl olan, iki kişinin ölmüş olması değil midir? Peki buna reaksiyon gösterilirken, neden ikincisinden daha fazla etkilenilir? Buna sebep etiketleri değil midir? Böyle bir etiket verildiğinde, alımlayıcıların vereceği tepkinin yani duyacağı üzüntünün şiddetini, onların dışında birileri belirlemiş olmuyor mu? O halde okuyucular ne için üzülmetedirler?

İki insanın hayatını kaybetmesine mi, o iki insanın özelliklerini taşıyanlara ölümü yakıştıramamalarına mı, etiketlerine mi üzülmetedirler? Alımlayıcının tepkilerini

haberi yazanlar belirlemiş olmuyor mu? Ya da alımlayıcının koşullanmışlıkları ve de ona, o ana dek dayatılanlar mıdır belirleyici olan? “Ben” nerededir? Kim üzüyor, üzülen hangi tarafıdır, haberi okuyanların? Doğuştan kendileri ile birlikte var olan özellikleri mi, öğretilmiş tepkileri mi? Etiketlerin, zaman zaman varlığın önüne geçebildiğine; belirlenmişliklerin davranışların sınırlarını çizdiğine dair, açık ipuçları bulunmaktadır bu örnekte.

Yaşam sürmektedir, yaşam, zamanı önüne kattıkça varlığa, yani ilk başta daha doğmadan kendisine bir ton etiket biçilmiş o yaşam formuna, daha birçok künyenin ya da etiketin ağırlığı yüklenmektedir.

Gün gelir süreç tamamlanır ve ölüm gerçekleşir. Peki ölüm geldiğinde hangi etiket ya da künye birlikte gider? Ya da ne anlamı kalır? Ölen kimdir? Yaşamının başlangıcındaki insan mıdır yoksa bambaşka biri midir? Taşıyıcı beden, yani aslında insanı temsil eden kap; bir şekilde fonksiyonlarını yitirir ve ölüm gerçekleşir.

Kim ölmüştür? Birileri için “anne ya da baba”, birileri için “iş ortağı”, birileri için “iyi bir dost”, birileri için “azılı düşman”, birileri için “yasak aşk”, birileri için “doktor”, birileri için “yalancının biri” ölmüştür. İşte burada görüldüğü üzere ölen, o yaşamının ilk anında dünyaya gelen değildir. Bir ton etiketin sahibi, daha doğrusu taşıyıcısı olan beden; varlık alanından silinmek üzere, ortadan kalkmıştır. Fakat toplum-kimi toplumlar- yine yapacağını yapar. Ölüp gitmiş olanın hala “ben” olmasına izin verilmez, bir künye daha yapılandırılır başucuna. Mezar taşları... Orada da belirlenir, o toprağın altında yatan. İsmi cismi, soyu soppu, bir de yaşam aralığı zaman olarak mezar taşına yazılmaktadır.

Bu etiketlerin, künyelerin yani belirlenmişliklerin altında “ben” ve “benlik” özetle “kendilik” diye bir durum pek de söz konusu değildir görüldüğü üzere.

İşte bu tezin proje kısmında, ben kavramının tartışmaya açık olduğu, ben denilenin, başkalarından parçalarla oluşmuş bir bütün olduğu, başkalarının benliklerinin de aynı şekilde oluştuğu fikrinden yola çıkılarak, özgünlüğün özellikle üsluba ve de belirlenmekten kaçınmaya bağlı olduğu ortaya konmaktadır. Şekil yani üslup ise sadece bir kaptır, taşıyıcıdır. Öz yani var oluştan sonra belirlenmelerle ortaya çıkan şey; ortak bir oluşumdur.

Bu fikirden yola çıkılarak sanat eserlerinin birincil ayırt edici özelliği olan “özgünlük” kavramını da tartışmaya açmaktadır bu proje. Benlik; belirlenmiş bir olgu ise, belirlenmeden önceki saf halini yakalamayı başarabilmiş ya da o haline yaklaşabilmiş, özetle kendi olarak kalabilmiş sanatçıların yapıtları da, tüm bu sebeplerden dolayı, diğerleri arasından sıyrılabilmektedir.

Bugüne dek üretilmiş sanat eserleri birbirlerinden nasıl ayırt edilmelidir? Hangi eser özgün, eşsiz bir eserdir? Hangi eser, bir başkasının tekrarıdır? Tema olarak aynı noktadan yola çıkan, aynı teknikte çalışılmış, iki ayrı eseri, birbirinden farklı kılabilen olan, sanatçıların üslubu ve kendilerine haslığı yakalamış olmaları değil midir?

Bir tavan arasında kendi kendine çalışan bir ressam, eserlerini gün ışığına çıkarmadığı bir örnek oluştursa ve de bir başka ressam, dünyanın başka bir ucunda o ressamın yola çıktığı fikirle çalışmalar yapsa, hangisi özgündür? Her ikisi de özgün müdür yoksa evrensel bir öz mü taşımaktadırlar?

Acı hissini, üzüntüyü anlatan bir sanat eseri örneği üzerinden açıklamaya devam edilirse, neler olabilir? Bu, form ve malzeme bakımından, heykel kategorisinde bir sanat çalışması olsun. Başka bir biçimde, aynı konunun işlendiği düşünüldüğünde neler söylenmelidir? Bir ressamın, “acı” temasını resmettiği bir resim ile ilk örnekteki “acı” temalı heykel kıyaslandığında neler söylenmelidir?

Her iki eser birbirinden biçim olarak ayrılmaktadır. Her ikisinde de anlatılan “acı”, kişiye göre değişmiş gibi görünse de, biraz düşünüldüğünde acının tanımının aşırı uçlarda farklılıklar taşımayacağı, görüngülerinin veya yansımalarının farklı oluşabilmesininse, acı duygusunun özünü değiştirmedeği anlaşılır. Acı, her yerde acıdır. Aktarım şekli değişebilir yani taşıyıcı kılıflar değişebilir, acı hissini yaşatabilecek etkenler farklı farklı olabilir ve verilen tepkiler değişebilir ama bir duygu olarak acı aynıdır. Bu sebeple her iki çalışma da yalnızca tematik açıdan bakılırsa, özgün değildir.

Her iki eserde de acı anlatıldığı için, şeklen farklı çalışmalar yapılmış olmasına rağmen, kavram ve anlatı aynı yere işaret etmektedir. Bu durumda bir sanatçı, diğerinin taklitçisi mi sayılacaktır? İlk olarak verilecek cevap “sayılamaz” şeklinde

olacaktır. Nedeni ise alımlayıcıların, hayatın her alanında, ilk olarak, görsel göstergeleri çözümlemesidir. Yani görüntüde farklı, teknikte farklı iki çalışma, birbirinden bu yönleri ile ayrılır ve alımlayıcılar bunu algılar. Tema olarak öz ile fazlaca ilgilenilmediği için her ikisi de birbirinden farklı durmaktadır. Elbette taklidin unsurları farklıdır, bu iki çalışma birbirinin taklididir denmemelidir lakin birbirinden farklı olduklarını imleyen yalnızca şekil mi olmalıdır? Yalnızca biçem? Peki ama öz? Oradaki aynılık, sadece görsel göstergeler irdelendiğinde, göz ardı edilebilecek midir?

Aslında aynı temayı anlatan her iki çalışma da kendi içerisinde, teknik farklılıklar taşımakla beraber; birbiri ile anlam olarak denk tutulmalıdır. Bu örnekteki gibi birçok örnek bir araya getirildiğinde, yüzyıllardır, benzer veya aynı konuların, farklı biçimlerle işlendiği görülmektedir. Bu durumda sanat edimi neden varlığını sürdürmektedir?

Anlam olarak aynı ya da benzer konuların, salt biçem olarak farklı yansıtılması, onları birbirinden tümüyle farklı kılar mı? Sanat edimi, kişilerin belirlenmişliklerini aşır, üslup olarak kendilerine has yollar bulunduğu, farklılığın ortaya konabilmesi için bir yol olabilir mi? Düşünülmesi gereken tüm bu soruların cevabı, hazırlanan proje içerisinde ele alınmaya çalışılmıştır.

4.2.2. Projenin Varış Noktası

İnsanoğlunun düşünsel serüveni, dünya üzerinde varlığını sürdürdüğü müddetçe bitmeyecektir. İlk inçte olanın, çeşitli etkenlerle şekillenmesi sonucunda ortaya çıkan “belirlenmiş öz”, parça parça kişilerde yaşamaya devam edecek, çeşitli üsluplarla, biçemlerle insanlar hayatı ve üretmeyi sürdüreceklerdir.

Sanat edimi, belki yine yüzyıllar boyunca aynı şeyleri anlatmaya devam edecek, değişen hayatın gelişen teknolojinin sayesinde yeni anlatım biçimleri ortaya çıkacak, özün yansımaları; sürekli değişim gösterecek, kendilik ise eğer ki belirlenmeden kaçınılmazsa eriyip gidecektir. Ortak bilinç, ortak fikirler, benzer yaşamlar, benzer eylemler; gün geçtikçe birbirinin tıpkısı yaşamlar, birbiri ile oldukça örtüşen hikayeler; belki bir ihtimal çok uzun zaman sonra, birçok şeyi anlamsız kılacaktır. Günümüze bakıldığında, gittikçe benzeşen, ortaklaşan her eylemin, farklılıkların ortadan kalkması gibi sonuçlarını görmek mümkündür.

Belirlenmişliklerden kurtulmak belki zordur lakin imkansız değildir. Kişinin kendine has olanı, arayıp bulması; bunu açığa çıkarması için elinden geleni yapması gerekmektedir. Yoksa birbirinin benzeri yaşamların, birbirinin kopyası eserlerin görülmesi çok da uzak bir ihtimal değildir.

Bu çalışmada, günümüz şartları altında “özgünlük” denilen ve kişileri birbirinden ayıran özelliğin neredeyse eriyip yok olmaya yüz tuttuğu anlatılmaya çalışılmıştır. Etiketlerden sıyrılmaya çalışılarak, künyeleri çıkarıp atarak, varlığın temel taşlarını ya da diğer bir deyişle içindeki cevheri ortaya çıkararak; hülâsa “kendi olan birey”in yakalanması çabası gösterilerek, bu sorun aşılına çalışılmalıdır.

Özgünlüğün belirleyicisi olan; eşi benzeri olmayış ve de kendine has olma niteliklerini yakalayabilmek için, kişilerin dıştan gelen çok sayıda dayatmayı ve de belirlemeleri aşmaya çalışması, kendine özgü üslupları arayıp bulması, sınırları sorgulaması gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Belirlenmiş ve sonradan değişime uğramış “yansıyan kimlikler” yerine, içte, en derinde olan kendi varlıklarını bulmalı ve bu yolla belki de en büyük eserlerini, eşsiz olan “kendi kimliklerini” bularak ve onu ortaya koyarak yeniden açığa çıkarmalıdır.

Sanat üretiminde olan kişilerin de gerçek anlamda özgün olabilmesinin tek yolu budur.

SONUÇ

Çağdaş sanatın anlatım dillerinden olan video sanatı ve enstalasyon, temellerini 60'lı yıllarda sanat alanında var olan değişimlerden alan birçok sanat akımının izlerini taşımaktadır.

Birer anlatım dili haline gelmeleri yani sanatsal edimde yaygın bir biçimde kullanılan birer medium(araç) olabilmeleri için, belirli bir zamanın geçmesi gerekmiştir. Günümüzde bu her iki dil de, sanatçıların sıklıkla başvurduğu diller haline gelmiştir.

Sinema alanında, videonun keşfi yapılmadan evvel denenmiş farklı teknikler, daha sonra video sanatçılarının kullanımı için kaynaklık etmiştir. 1920'lerde çeşitli yöntemlerle elde edilen efektler, daha sonra bilgisayar teknolojisinin de gelişmesi ile işlerlik kazanmış, gerek video sanatçıları gerekse sinemacılar için, montaj yapmak, çarpıcı montajlar için çeşitli illüzyonlar elde etmek kolaylaşmıştır.

Enstalasyon sanatına kaynaklık eden öncü akım ve topluluklar, öncelikle sanat nesnesi tanımını değiştirmiş, sanat nesnelerinin izleyici ile ilişkilerini irdelemiş, sanatı ticari bir mal olmaktan çıkarmaya yönelik girişimlerde bulunmuşlardır. Galerilerde satılamayacak mekan düzenlemeleri, sadece bir iki kez izlenip anlam üretecek video işleri, sanat nesnesini alınıp satılır olmaktan çıkarmaya yaramıştır. Her iki anlatım dili de 'an'ı yücelterek, sanatı o an içerisinde yaşanan bir olgu haline getirmişlerdir.

İzleyicinin klasik anlamda sanat nesnelere ile olan ilişkisindeki edilgenliğini değiştirmeye yönelik tavırları ile bu iki anlatım dili, sanat ediminin oluşuna yani kendisine dahil ettikleri izleyici olgusu ile diğer dillerden ayrılmaktadır. Zaman-mekan-izleyici gibi unsurlar, birbiri ile kaynaştırılmış, birinin yokluğunda sanat ediminin anlam üretimi yapamayacağını göstermişlerdir.

Her iki anlatım dilinin de sanat eserinin anlamına dair ortak bir yaklaşımı bulunmaktadır. Bir sanat eserinde, anlam hiç bir zaman tam olarak "karşıda" ve "sunulmuş" değildir. Video ve enstalasyon sanatları, teknik olarak "son anlam"a hizmet etmezler.

Video sanatında, aktarılmak istenen düşünce her ne olursa olsun, filme alındığı an ile yansıtıldığı an arasında doğan zaman farklılıkları, çeşitli montaj aşamaları da hesaba

katıldığında, ilksel anlamın evrilip değiştiğine bir 6rnektir. Aracısız olarak alımlayıcıya ulaşamaz video sanatı. Burada araçlar, bir ekran ya da monit6r olabilmektedir. Alımlayıcı, sanat edimine, o işin doğasında olmayan yapay bir aktarıcı sayesinde ulaşmaktadır. Bu sebeple aktarılan kavram ya da düşünce, çeşitli yollardan geğerken dahi anlam farklılaşmasına uğramaktadır. Alımlayıcının dahil olmadığı bir video sanatı edimi düşünülemez. Alımlayıcının bulunduğu mekan, o sırada ortamda bulunan ışık, alımlayıcının ruh hali gibi etkenler de katılırsa, bir video işi, her an yenden anlam üretmeye açık bir iştir.

Enstalasyon için de aynı durum söz konusudur. İzleyici, enstalasyonun temel parçalarından biridir. Düzenlenen mekan, izleyicinin dahil oluşu ve zaman olgusu bir arada iken, sanat ediminin anlam üretmeye başlamasını sağlamaktadırlar. Her yeni alımlayıcı, zamanın değişmesi, edimin gerçekteğiği mekanın unsurlarının değişmesi ile de anlam devinmekte ve de değişmektedir.

Bu bağlamda, video sanatı ve enstalasyonun yapıbozumcu olduğu söylenebilir. Sunulan sanat nesnesinin yapısı, ürettiği anlam, göstergelerin değişmesi ve yeni baştan kurulması ile farklılaşmakta, içinde bulunulan an yüceltilmekte ve bu sayede sanat edimi bir anlamda sonlanmamaktadır.

Yapılan araştırmalar neticesinde varılan bu noktalar, bu tez çalışmasının temel yapısını oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- ANTMEN, Ahu; Radikal Gazetesi, Kültür- Sanat, 08/06/2005
- ATAKAN, Nancy; 1998 Arayışlar - *Resim ve Heykelde Alternatifler*, Yapı Kredi Yayınları,
- ATKINSON, Terry; 1969 *Art & Language*, İngiltere, Mayıs
- BAZİN, André; *Qu 'est-ce que le cinema?*, Editions du Cerf, 1985a, s. 64
- BAZİN, André; *Qu 'est-ce que le cinema?*, Editions du Cerf, 1985b, s.65
- BOURDON, David; *Art in America*, 1995
- BOZKURT, Muammer; *Video Sanatı*, Bileşim Yayınevi, 2005a, s: 93
- BOZKURT, Muammer; *Video Sanatı*, Bileşim Yayınevi, 2005b, s.99
- DELEUZE, Gilles; *Cinéma Il L'image-mouvement*, Les Editions de Munuit, Paris, 1983
- GÖNEN, Metin; *Paradoksal Sanat- Sinema*, Es yayınları, Ekim 2004, s. 29
- GÜÇLÜ, A.Baki; E. Uzun, S. Uzun, Ü. H. Yoksal, *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay.
- JUDD, Donald; "Specific Objects," in *Arts Yearbook VIII*, New York, 1965
- LEWİTT, Sol; *Art-Language*, İngiltere, Mayıs 1969
- MCLUHAN, Marshall; *Understanding Media*, London, Sphere, 1967
- RİMBAUD, Arthur; *Ben Bir Başkasıdır*, Gendaş Kültür, 1999
- SARTRE, J.P. ; *Action*, 27 Aralık 1944
- SARTRE, J.P. ; *Gizli Oturum*, 1944
- T.D.K.- *Güncel Türkçe Sözlüğü*, 2005
- TURHANLI, Halil; *Sanatta Devrimci Tufan*, Cumhuriyet Dergi, sayı: 465, 1995

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında Adapazarı'nda doğdu. Orta öğrenimini Sakarya Anadolu Lisesi'nde tamamladı. 1994 yılında, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi İ.İ.B.F İktisat bölümünü kazandı. Daha sonra, 1997 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi'nde Güzel Sanatlar Eğitimi bölümüne girdi. 2002 yılında mezun oldu. 2004 senesinde Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün açtığı yüksek lisans programını kazanarak Resim Anasanat Dalı'nda yüksek lisansa başladı. 2005 yılına kadar İstanbul ilinde resim öğretmenliği yaptı ve daha sonra Sakarya iline atandı. Halen Adapazarı'nda bir ilköğretim okulunda resim öğretmeni olarak çalışmaktadır. Aynı zamanda yurt çapında çeşitli sanat grupları ile ortak çalışmalar yapmaktadır.