Günümüz Türkiye Sanatında Dinamik Bir Oluşum “Base.İst” ve Yersizyurtsuzlaşma Odağında İncelenmesi

Fatma BİŞİRİCİ

Yüksek Lisans Tezi

Eskişehir, 2023

GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SANATINDA DİNAMİK BİR OLUŞUM "BASE.İST" ve YERSİZYURTSUZLAŞMA ODAĞINDA İNCELENMESİ

Fatma BİŞİRİCİ

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir, 2023

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Fatma BİŞİRİCİ tarafından hazırlanan “Günümüz Türkiye Sanatında Dinamik Bir Oluşum "Base.İst" ve Yersizyurtsuzlaşma Odağında İncelenmesi” başlıklı bu çalışma 11.04.2023 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Anasanat Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan …….

Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

Üye …….

Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

(Danışman)

Üye …….

Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

Üye …….

Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

Üye …….

Akademik Unvanı ve Adı Soyadı

ONAY

(İmza)

(Akademik Unvanı, Adı Soyadı)

Enstitü Müdürü

11/04/2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Fatma BİŞİRİCİ

ÖZ

GÜNÜMÜZ TÜRKİYE SANATINDA DİNAMİK BİR OLUŞUM "BASE.İST" ve YERSİZYURTSUZLAŞMA ODAĞINDA İNCELENMESİ

BİŞİRİCİ, Fatma

Yüksek Lisans, 2023

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Doç. N. Müge SELÇUK

Sanat her ne kadar biricikliğin bir sembolüyse de toplumsal yaşantılardan, kültürel birikimler ve değişimlerden etkilenen; görülen bu değişimlerin sanatçı perspektiflerinden yansıtıldığı bir alan açar. Yüzyıllar boyu süregelen değişimleriyle gerek klasik dönemin şartlarını gerekse modern dünyanın şartlarının izlerini taşıyan sanat eserinin oluşumunda ve sanatın yansımasında, eserlerin içine doğduğu dönemin kuralları geçerli olmuştur. Bu doğrultuda çalışmanın konusu olarak sanat eserlerinin dönemsel çerçevede incelenmesi, sanat yapıtı ve yapıtın sergilenmesini belirleyen temel özellikler incelenmiş olup Türkiye ve dünya özelinde eserlerin modernleşme sürecinde geçirdiği değişim, endüstriyelleşme ve modernleşme etkileri bağlamında aktarılmıştır.

Endüstriyelleşmenin getirdiği düşünsel farklılaşma, insan doğasında zaten var olan hareketliliğin, göç etme durumu ile kültürler arası alışverişi beraberinde getirdiği görülmüştür. Sosyolojik bir olgu olarak göç kavramının sonucunda ortaya çıkan ve modern bireyi temsil eden yeni kavramların sanatta yansımaları da olmuştur. Psikolojik, ekonomik, kültürel şartlardan dolayı göç etmek zorunda kalan ve bulunduğu yeri terk ederek "yersizyurtsuzlaşan" birey ve toplum, kimi çalışmaların odak noktasında bulunmuştur.

Yüzyıllar boyu insanlar ve milletler arasında süregelen göç, insan doğasının yaşamın biçimlenmesindeki en görülebilir örneklerinden biri olarak sanatta da yıllar boyunca işlenmiştir. Bu bağlamda birçok sanatçı, eserlerinde göçü ele almış ve eserlerinde yersizyurtsuzlaşmanın etkilerini yansıtmıştır. Yalnızca klasik dönem sanatçıları değil aynı zamanda günümüzde yeni mezunlar da bugünün göç olgusunu ve etkilerini eserlerine yansıtmış, sanatçı adayları nesiller boyu görülen ve yaşamın bir gerçekliği olarak karşımıza çıkan göç olgusunu işlemiştir. Çalışmanın son bölümünde, Türkiye çağdaş sanatının dinamik bir oluşumu olarak karşımıza

çıkan Base incelenmiş, yersizyurtsuzlaşmanın günümüz sanatçı ve sanatçı adaylarının eserlerinde de ele alındığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Yersizyurtsuzlaşma, Göç, Sergi, Sanat Yapıtı, Base

ABSTRACT

THE EXAMINATION OF “BASE.IST” A DYNAMIC FORMATION IN TODAY’S TURKİSH MODERN CONTEMPORARY ART, FROM THE FOCUS OF DETERRITORIALIZATION

BİŞİRİCİ,Fatma

Master's Degree 2023

Department of Art and Design

Supervisor: Assoc. Prof. N. Müge SELÇUK

Although art is a symbol of uniqueness, it is influenced by social experiences, cultural accumulations and changes, and the perspectives of artists reflect these changes. In the formation of art works that carry traces of both the conditions of the classical period and the conditions of the modern world, and in the reflection of art, the rules of the period in which the works were born were valid. In this direction, the subject of the study is the examination of art works within the framework of the period, and the fundamental characteristics that determine the artwork and its exhibition have been examined, and the changes that the works have undergone in the modernization process of Turkey and the world have been conveyed in the context of the effects of industrialization and modernization.

The intellectual differentiation brought about by industrialization has been seen to bring about the mobility already present in human nature, migration and cultural exchange. The reflections of new concepts that represent the modern individual, which emerged as a result of the sociological concept of migration, have also been seen in art. The individual and society who are forced to migrate due to psychological, economic, and cultural conditions and become "stateless" by leaving their place, have been the focus of some works.

Migration that has been ongoing between people and nations for centuries has been processed in art as one of the most visible examples of the shaping of human nature in life. In this context, many artists have dealt with migration in their works and reflected the effects of statelessness in their works. Not only classical period artists, but also new graduates today have

reflected the phenomenon of migration and its effects in their works, and artist candidates have processed the phenomenon of migration that has been seen for generations and as a reality of life. In the last section of the study, BASE, which appears as a dynamic formation of contemporary Turkish art, has been examined and it has been seen that statelessness is also addressed in the works of today's artists and artist candidates.

Keywords: Deterritorialization, Migration, Exhibition, Artwork, Base

TEŞEKKÜR

Bu araştırmayı hazırlama sürecinde sonuna kadar sabır göstererek desteğini esirgemeyen değerli danışmanım Doç. N. Müge SELÇUK başta olmak üzere, her zorlukta yanımda olan ve desteğini hiç eksik etmeyen kıymetli aileme ve arkadaşlarıma, güler yüzünü ve sevgisini hiç eksik etmeden tez süreci boyunca yardımlarını hiç esirgemeyen yol arkadaşıma tüm içtenliğimle teşekkür ederim.

FATMA BİŞİRİCİ

Nisan, 2023

İÇİNDEKİLER

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....iii
ÖZ.....v
ABSTRACT.....vii
TEŞEKKÜR.....ix
İÇİNDEKİLER.....x
RESİMLER LİSTESİ.....xiiii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....xvv
KISALTMALAR LİSTESİ.....xvii
GİRİŞ.....1
BİRİNCİ BÖLÜM.....9
SANAT YAPITI ve SERGİLENMESİ.....9
1.1. Sanat Yapıtı ve Sergilenmesi.....9
1.2. Cumhuriyet Türkiye'si Sanat ve Sergileme Modellerinin Sunulması.....23
1.3. Türkiye'deki Özel Sanat Müzeleri.....36
İKİNCİ BÖLÜM.....38
ENSÜDTRİYEL DÜNYANIN ÜRÜNÜ YERSİZ YURTSUZLAŞMA KAVRAMI38
2.1. Endüstriyel Dünyanın Ürünü Yersizyurtsuzlaşma Kavramı.....38
2.2. Yersizyurtsuzlaşmanın Toplumların Sanat Biçimi Üzerindeki Etkisi.....46
2.3. Türkiye'de Öncü Bir Sanatçı Gülsün Karamustafa Örneği ve Yersizyurtsuzlaşma Biçimi 54
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....58
BASE.İST.....58
3.1. Türkiye Çağdaş Sanatında Dinamik Bir Oluşum: Base.....58
3.2. Yersizyurtsuzlaşma Odağında Base Üretimlerinin İncelenmesi.....61
3.2.1. BASE 2017.....61
3.2.2. BASE 2018.....63
3.2.3. BASE 2019.....69
3.2.4. BASE 2020.....73
3.2.5. BASE 2021.....76
3.2.6. BASE 2022.....79
3.3. Yıllara Bağlı Olarak Sergilenen Eserlerin İncelenmesi.....82
Şekil 1.....82
3.4. Araştırmacı Çalışmaları.....84

SONUÇ 94
KAYNAKÇA 98

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Nadire Kabinesi, 1599

Resim 2: Frans HALS (1580-1666)

Resim 3: Uffuzi Müzesi

Resim 4: Marcel DUCHAMP, Çeşme, 1917, Porselen

Resim 5: Carl ANDRE, “Eşdeğer VIII”, 1966, Ateş Tuğlaları, Tate Modern, Londra

Resim 6: Nam June Paik, La Monte Young’un Müziği Eşliğinde Baş İçin Zen, 1962

Resim 7: Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1969-70

Resim 8: Ruhi AREL, “Atatürk’e İstikbal”, 1927

Resim 9: 1.Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 1939

Resim 10: Şeref AKDİK, Tütün İşleyen Kadınlar, İstanbul Modern Sanat Müzesi, yaklaşık 1940

Resim 11: Şeref AKDİK, Metalurji Atölyesi, 1945, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Resim 12: İstanbul Modern ‘Liman’ Sergisi, 28 Ocak - 20 Temmuz 2017

Resim 13: Tammam AZZAM, "Özgürlük", 2013

Resim 14: Vahed KHAKDAN, Nostalji, 2016

Resim 15: Tatyana FAZLALİZADEH, Portrait of My Father As An Allien, 2018

Resim 16: Pekka Jylhä, Until The Sea Shell Him Free, 2016

Resim 17: Ai Weiwei, Essential or Impudent? The Debate about Art and Refugees, 2016

Resim 18: Banksy, Göçen Çocuk (Child in Venice),

Resim 19: Nuri İyem, Göç,

Resim 20: Nedim Günsür, Yeşil Tren,

Resim 21: Gülsün KARAMUSTAFA, "Elvisli Seccade", 1986

Resim 22: Gülsün KARAMUSTAFA, "Yılan Kadın", 1986

Resim 23: Gülsün KARAMUSTAFA, "Kuryeler", Taksim Sanat Galerisi, 1991

Resim 24: Gülsün KARAMUSTAFA, “Mistik Nakliye”, Enstalasyon, 1992.

Resim 25: Gülsün KARAMUSTAFA, "Arzu Nesneleri (Yüz Dolar Limiti)",1998

Resim 26: Seda BOY, Savaşın Gözleri, 2017

Resim 27: Elif ÖZER, Nowhere To Hide, 2017

Resim 28: Elif HAVUZ, Geride Kalanlar, 2017

Resim 29: Dilan EROĞLU, Herkes için barış, 2017

Resim 30: Gamze DÖKMETEPELİOĞLU, Yabancılaşma 'Ben', 2017

Resim 31: Gizem ÜSTÜNER, Yol, 2017

Resim 32: Uğur BİŞİRİCİ, Bavul, 2017

Resim 33: Faysal ULUDAĞ, Mülteciler, 2016

Resim 34: Hina BARLAS, Kıyı, 2018

Resim 35: Mahmut KOYAŞ, Giz, 2015

Resim 36: Kanat AKAR, Komşu, 2018

Resim 37: Kanat AKAR,Komşu, 2018

Resim 38: Esra GEZER, Umut, 2018

Resim 39: Batuhan KESKİNER, Wonderland, 2017

Resim 40: Cansu ZENGİN, Son Bir Kala, 2018

Resim 41: Abdulvahap UZUNBAY, Günümüz Sanatında Göç Göstergeleri; Bavul, Kapı, Duvar, 2018

Resim 42: Dilara ÖZÜÇELİK, İsimsiz, 2019

Resim 43: Elif ORÇUN, Aidiyet II, 2017

Resim 44: Ece Büşra ERYILMAZ, Mekan Denemeleri, 2017

Resim 45: Mustafa MUTLU, Aşındırma Denemeleri, 2019

Resim 46: Muaz ÖZDEN, Mezarlık Bekçisi, 2019

Resim 47: Müge KASIMOĞLU, Waste Land, 2019

Resim 48: Zeynep ÇAYLI, Evime Hoş Geldin, 1995

Resim 49: Funda YALÇIN, Yolda Olmak

Resim 50: Nazif Can AKÇALI, Dönüşümü Bekleyenler, 2019

Resim 51: Yahya YAZI, Sessiz Tanıklar, 2018

Resim 52: Osman Sadi TEMİZEL, Afro-Turks, 2019

Resim 53: Zeynep CAN, Gölge, 2019

Resim 54: Sarya Nurcan KAYA, Bölgesel Fragmanlar Serisi – Sur, 2018

Resim 55: Nazif GÜR, Hayal(et) Bellek: Ev, 2021

Resim 56: Fatma TEMEL, Diaspora Serisi, 2021

Resim 57: Bilal İMREN, İçeriden, 2021

Resim 58: Tuba BİRİŞİK, Maskeli Balo, 2021

Resim 59: Maria ROZA, Omuzdaki Pati/Paw on the Shoulder, 2022

Resim 60: Hülya AYDIN, İsimsiz, 2022

Resim 61: Gülsüm KILIÇ, Göç Serisinden I-II, 2021-2022

Resim 62: Elif İlayda BEKDEMİR, Göç, 2019

Resim 63: Fatma BİŞİRİCİ, Aidiyet-siz 1-2, 2023

Resim 64: Fatma BİŞİRİCİ, Aidiyet-siz 3, 2023

Resim 65: Fatma BİŞİRİCİ, Aidiyet-siz 4, 2023

Resim 66: Fatma BİŞİRİCİ, Aidiyet-siz 4, 2023

Resim 67: Fatma BİŞİRİCİ, Aidiyet-siz 4, 2023

Resim 68: Fatma BİŞİRİCİ, Aidiyet-siz 4, 2023

Resim 69: Fatma BİŞİRİCİ, Aidiyet-siz 4, 2023

Resim 70. Fatma BİŞİRİCİ, Metropol 1, 2023

Resim 71: Fatma BİŞİRİCİ, Metropol 2, 2023

Resim 72: Fatma BİŞİRİCİ, Metropol 3, 2023

Resim 73: Fatma BİŞİRİCİ, Metropol 4, 2023

Resim 74: Fatma BİŞİRİCİ, Metropol 5, 2023

Resim 75: Fatma BİŞİRİCİ, Metropol 6, 2023

Resim 76: Fatma BİŞİRİCİ, Metro-pol-1, 2023

Resim 77: Fatma BİŞİRİCİ, Metro-pol-2, 2023

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Yıllara Bağlı Olarak Sergilenen Eserlerin Analizi 100

KISALTMALAR LİSTESİ

KISALTMA: Kısaltmanın Açılımı

MEB: Milli Eğitim Bakanlığı

AÇEV: Anne ve Çocuk Eğitim Vakfı

GİRİŞ

Sanatın tarihine bakıldığında sanat yapıtlarının ya kendi özgünlüğünü ya da toplumun yansımalarını anlattığı ve sanatçıların da bu aktarımların önemli perspektifleri olduğu görülür. Bu doğrultuda sanat ile anlatılanlar insanın, insana yönelik olanı izleyicilerine aktarmasıdır. Ancak sanat ve sanatçı ne kadar özgür olsa da günümüzden yüzyıllar öncesine bakıldığında görülmektedir ki sanat yapıtı, belirli bir çerçeve içerisinde ilerlemiştir (Turani, 2010: 11). Yüzyıllar boyunca gelişmiş ve sürekli kendini yenilemiş sanat ve sanat yapıtı, bugün artık insanın modern dünyada tutunma çabasının dertlerini de ele alan, toplumsal olanın bir yansımasını sanatçının perspektifi, yaratıcılığı ve yeteneği ile gözler önüne seren hem bir araç hem de bir amaçtır.

Bu bağlamda özellikle klasik dönemden modern döneme geçiş evresinde yaşanan küresel çapta birçok toplumsal değişim, kapitalist modernite, ilerleme, kırılmalar ve dönüşüm yalnızca kitleleri psikolojik, sosyolojik ve ekonomik açıdan değil aynı zamanda kültürel anlamda da şekillendirmiş ve etkilemiştir (Harris, 2013). Bugün, sanatın temel konularından biri haline gelmiş ve dünya çapında birçok sanatçının eserinde görebileceğimiz göç, hem kültürlerin hem de sanatın evirilmesindeki en görünür olgularından biridir. Modern sanat yapıtlarında göç kavramının yansımasını/işlenişini ve verdiği mesajları kavrayabilmek için öncelikle sanatın tarihsel gelişimi içinde temsil ettiklerini, bunları nasıl yansıttığını, sanat yapıtının hangi süreçler içerisinden geçtiğini bilmek de gerekir. Kitlelerin gerçekliğini yansıtan, özerk ve özgün bir alan olarak sanat, nesiller boyu varlığını sürdüren kavramları bugünkü modern haliyle görünür kılmıştır. Türkiye ve dünyada göç kavramını, etkilerini, endüstriyel dünyada köksüz bireyin ifadesini çeşitli sanat akımlarıyla yansıtmış ve en güzel örneklerini de vermiştir.

Dolayısıyla 3 ana bölümden oluşan bu çalışma, ilk olarak "Sanat Yapıtı ve Sergilenmesi" isimli bölüm ile sanatı, yapıtı ve sanatçıyı tarihsel gelişimi içerisinde ele alınmış; sanat yapısının sergilenmesinde dikkate alınan unsurların tarihsel kırılmalar sonucu ne gibi değişimlerden geçtiği aktarılmıştır. Ayrıca bu bölümde, klasik dönem sanat anlayışının değişimi ve sergi anlayışının yenilenmesi üzerinden Cumhuriyet dönemi sanat ve sergilenme modelleri irdelenmiştir. Bu bağlamda sergi ve müze kavramlarının da tıpkı sanat anlayışı ve sanat yapıtının dönüşümü gibi bir dönüşüm geçirmesi, yenilenmesi ve sanatın sergilenme biçimini değiştirmesi önemli dönüşümlerden olup Türkiye'deki özel sanat müzelerine de yer verilmiştir.

Sanat yapıtları her ne kadar özgün ve biricik olsa da dönemin anlatılarından, kanonik tema ve yöntemlerden etkilenmiştir. Sanat yapıtının dönemin hakim sanat anlayışını yansıtması, bugüne

kadar bilinen gerçekliklerden biridir. Sanatçının ne anlattığının yanında nasıl anlattığının da klasik dönem sanat anlayışı için önemli bir unsur olduğu bilinmektedir. Klasik dönem sanat yapıtlarının bir amaca hizmet etmesi beklentisi, çoğu zaman sanat yapıtlarına bu bağlamda yön vermiştir. Ancak zaman geçtikçe, sanatın bir amaca hizmet etme "gereksinimi" yerini sanat yapıtının bütünlüğüne bırakmıştır (Turani, 2010: 16-17). Günümüz modern sanat anlayışından yüzyıllar önce "başyapıt" düşüncesinin hâkim olduğu dönemde, sanatçılar dönemin çizdiği çerçevede eserlerini oluşturmuşlardır. Aynı zamanda eserlerin yaratım aşaması kadar sergilenme süreci de sanat yapıtının içerisinde bulunduğu dönemin şartlarına göre şekillenmiştir. Bu bağlamda sanat yapıtının dönem şartlarında aranan güzellik kurallarına uygunluğu, özgünlüğü, sanatçının kendini ve sanatını ne kadar iyi ifade edebildiği gibi temel kriterler sanat eserinin sergilenmesinde önemli kriterler olarak belirlenmiştir.

Bu noktada yalnızca sanat yapıtına değil, sanat yapıtının sergileneceği mekanın, müze ve galerilerin, anlamlarına da dikkat çekmek gerekir. Sanat yapıtının sergilendiği mekan olarak müzenin anlamı yüzyıllar boyunca değişkenliğe uğrasa da müzeler genel itibariyle varlığını, kendilerine özgü bir kimlikle sürdürerek devam ettirse de "tanımlayıcı unsurların" etkisiyle de şekillenebilir. Sanat eserinin sergilenmesinde, izleyicinin görmesini istediği yapıtları sunarken müze ve diğerinin ilişkisinde görülen değişim -himayeci diyaloğun son bulması- da müzelerin işleyişi ve tanımı üzerinde etkili olmuştur (Hall, 2006: 311-312). Sergi alanı olarak bilinen en eski yapı ve oluşum müzeler, geçmişten günümüze birçok sanatçının yapıtını, izleyicisiyle buluşturmuş; bunu yaparken bir yandan da geçmiş, şimdi ve geleceğin yansımalarını da aktarmıştır.

Geçmişin sanat sistemine bakıldığında sipariş üzerine sanat eserlerinin yapılması/bir zanaatkar olunması görülmemiş bir durum değildir. Özellikle aristokrat sınıfının, kilisenin siparişleri üzerine sanat yapıtları ince ayrıntısına kadar istenilen kriterlere uyarak resmedilmiştir. Bu noktada da geleneksel güzellik anlayışlarının halen devam ettiği görülmektedir. Sanatçı, bir nevi zanaatkârdır çünkü aristokrat sınıfın isteklerini yeteneği ile yerine getiren, daha alt seviyede yer alan bir meslek grubunu temsil eder. Sermayenin kapitalist kurumların eline geçmesi yeni bir sınıfı yaratmıştır. Bu sınıf, varlıklarını ve güçlerini göstermek için salon sanatı üretmeye büyük yatırım yapmıştır. 19. yüzyılda burjuvazinin egemenliği altında doğan bu yeni teşhir salonları, kilise ve monarşiden bağımsız olarak işlev görmektedir (Apostolo, 2015: 1). Bugün, sanatçılar tarafından bireysel ve toplumsal olgular sanat yapıtları ile yansıtılırken müze ve sergilerde izleyicisi ile buluşan eserlerin anlattıkları her zaman sanatçıların ve toplumun duygularından, düşüncelerinden veya deneyimlerinden bahsetmemiş;

belirli bir tahakküm içerisinde ilerleyen klasik sanat anlayışı bir yönüyle zanaat olarak kendini göstermiştir.

Sanat anlayışında ve sanatın ilerleyişindeki en büyük değişim, 16. yüzyılda Rönesans ile gerçekleşmiştir. Bu tarihten sonra sanat ve sanat yapıtının sergilenmesi adına farklı adımlar atılmış ve ilk koleksiyon sergileri de bu tarihlerde yapılmıştır. Ancak halen, sanat ve sergiler, devlet ve saray çevreleri ile iç içe gerçekleşmiştir. 17. yüzyıla gelindiğinde halen devletin kontrolü altında olan sanat sergilerinde, devlet sergilenmesini istemediği sanat yapıtlarını sergilememe hakkına sahip iken bunun için kurulan Reddedilenler Salonu da sanat tarihinde bugünün önemli sanatçıları Monet ve Courbet'in eserlerini görmek mümkün olmuştur. Sanatın tarihinde, sipariş usulü eserlerden, zanaattan ayrılmaya başlayan sanat yapıtları sanat kavramının tanımında da değişiklikler yaratmıştır. 1850'lerin "Büyük Salon Uluslararası Sergi ve Fuarları" yerini çağdaş sanatın temsilcisi sayılabilecek bienallere bırakmıştır. Bienaller, ilk kez 1895 yılında gerçekleşen Venedik Bienali'nden bu yana çoğalmış ve çağdaş sanat alanında uluslararası düzeyde önemli bir yer edinmiştir. Ancak Türkiye için bu süreç Birinci Dünya Savaşı ile başlamıştır (Antmen, 2016: 277).

19. yüzyılda aslen romantizmle başlayan sanatın özerkleşme süreci estetik ve modernist eleştirinin yarattığı devrimlerle birlikte doğmuştur (Artun, 2017: 1). Modernizm döneminin sanata olan etkisi ile sanatçının özgürleşmesi, pek çok gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. Örneğin 19. yüzyılda Akademi ve Danıştay'ı sanatçıların insafına bırakan salon sergileri, yerini bağımsız ve kişisel sergilere bırakmıştır. Akademi ve Danıştay kurulmuştur. Galeri sistemi, müze sayısının artması, sanat piyasasının oluşması ve sanat eserlerinin sunumundaki değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu dönem içerisinde Gustave Courbet ve Edouard Manet gerçekçiliğin önemli temsilcileridir. Sanayi devriminin de etkisiyle hızla gelişen teknoloji sayesinde gerçeklikle ilgili yepyeni bilgiler elde edilmektedir. Sanatçılar, gerçeği en doğal haliyle yansıtmaya ve toplumsal gerçekleri resme dahil etmeye çalışmışlardır (Özdemir, 2014: 38). Salonlar kendi içinde oluşmuş ve önemli bir güç olarak sanatla konuşabilmiştir. Ancak sanatın üretim ve sergileme aşamasındaki özgür ve bağımsız sürecinin başlangıcı olarak da görülebilir. 19. yüzyılda Salon, Akademi tarafından desteklenen romantik temaları eleştiren Gustave Courbet, Edouart Manet ve Claude Monet gibi sanatçıların çalışmalarını reddetmiştir. Ancak üniversitelere alternatif sanatçıların sayısı akademi-sanat çatışmasının ilk örneklerini oluşturmuştur (Kalkan, 2012: 126). Böylece alternatif sergiler her geçen gün çağdaş sanat ortamında hızlıca yerini almaya başlamıştır. 20. yüzyıllara gelindiğinde sergi mekanlarının sanat eserine bakışı, yapıtların estetik değerini öne çıkaracak unsurların, değerinin ve

kalıcılığının çevresinde şekillenmiştir. Sanat bu tarihten sonra sergi alanlarında kutsallaştırılmak adına sergilenmeye başlamıştır (Osborne; 2013: 14).

Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde farklı sergileme biçimlerinin ve farklı anlatıların Türkiye çağdaş sanatını süslediği görülür. Toplumsal ve bireysel yaşantılar ile sanatın konusu iyice genişlemiş, köklü ve güncel olayların yansıması da sanat eserlerine konu olmuştur. Türkiye'de 90'ların başında çoğu sanatçının, satın alınamayan, koleksiyonlara katılamayan ve dolayısıyla sanat objesi olmaya karşı olan eserleri olduğu fark edilmiştir. Sanatçılar bireysel ifadeleri artırmış ve alternatif, yenilikçi sanat akımları ile birlikte sanat nesnesi de değiştirerek sorgulanmaya başlamışlardır. Sanat bir düşünce aktarımı biçimi halini almış, alıcı/izleyici arasındaki aktarım bir nesne değiştirme durumu olmuştur. Bununla birlikte kavram ve kültür alışverişine odaklanılmıştır (Antmen, 2001). Türkiye özeline bakıldığında ise sanatın, sanat yapıtının ve müzelerin gelişimi, sanat yapıtlarının nispeten daha özgür bir atmosferde sergilenerek yaygınlaşması özel sanat müzeleri ile mümkün olmuştur. 2000'li yılların Türkiye'sinde; daha sonra bahsedileceği üzere Koç, Sabancı, Eczacıbaşı, Borusan gibi şirketlerin, sanat sergilerine ve etkinliklerine sponsor olan özel kuruluşlarla birlikte sanatı, izleyiciyle buluşturduğu görülür. Bu sergilerdeki eserler artık sanat ve sanatçı perspektifinden toplumsal olaylara da ışık tutan, geleneği ve moderni bir arada görebileceğimiz çağdaş sanat eserleridir.

Çalışmanın "Endüstriyel Dünyanın Ürünü Yersizyurtsuzlaşma Kavramı" adı verilen ikinci bölümünde ise ilk bölümde anlatılan gelişmelerin ve ikinci bölümde bahsedilen Sanayi Devrimi, İkinci Dünya Savaşı gibi küresel çapta gerçekleşen; bireyi, bireyin yaşam deneyimini, bireyin sahip olduklarını ve köklerini değiştiren (Ayhan, Şahin, 2007) parametrelere üzerinde durulmuştur. Özellikle endüstriyel dünyanın ortaya koyduğu -ilerleyen dönemlerde sanatın da düşünce dünyasının ve sanatın da konularından bir olacak- göç kavramına ve bu hareketin sonuçlarına odaklanılmıştır. İkinci bölümün odak noktasını oluşturan göç, beraberinde Deleuze ile birlikte karşımıza çıkan "yersizyurtsuzluk" kavramını getirmiştir. Toplumun yansımalarını, sanat ile birlikte topluma yeniden yansıtan sanatçılar da endüstriyel dünyadan etkilenen birer birey olarak çalışmalarında göç ve kökten kopuşu temsil eden izlenimlere yer vermiştir. Toplumda köklü değişkenliklere sebep olan göç, çoğunlukla kırdan kente doğru gerçekleşirken artık endüstriyelleşme ve modern dünyanın da etkisiyle, yüzyıllardan beri süregelen başat konulardan biri olmuştur. Endüstriyelleşme ile kitleler Deleuze'ün tabiriyle yersizyurtsuz, köklerinden kopan bireyler haline gelmiştir. Bu köksüzleşme ise sanatın konuları arasında kendine yer bularak toplumların sanat biçimlerini de etkilemiştir. Dolayısıyla dünyanın farklı

coğrafyalarından birçok sanatçı göç kavramına eserlerinde yer vermiş ve yersizyurtsuzlaşmanın sanatsal ifadesini eserlerinde yansıtmıştır. Ayrıca bu bölümde, eserlerinde yersizyurtsuzlaşmanın örneklerinin görüldüğü öncü bir sanatçı olarak Gülsün Karamustafa'nın eserleri de irdelenmiş ve konu örneklerle betimlenmiştir.

Tüm bunların yanında sanatın değişimi yalnızca sanat yapıtı üzerindeki hegemonyanın ortadan kalkmasıyla alakalı değil, toplumun standartlarını değiştiren kitlesel olayların meydana gelmesiyle de yakinen ilgilidir. Artık modern sanat için önemli olan, sanatın çarpıcı yönüne vurgu yapmak, sanat yapıtını öne çıkarmaktır. 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ekonomi, politika, kültür ve terimin anlam yönü değişirken, özellikle Batı sanatında sanat formuna uygulanan alternatif uygulamalarla 'Çağdaş Sanat' terimi bugünkü anlamında yerini almıştır (Osborne; 2013: 14). Bugün modernite adını verdiğimiz sistemin başlangıcı; sanatın nesnesini ve öznesini, yani insanı da büyük ölçüde değiştirdiğinden sanatın kendi anlatısı da zaman içinde değişmiştir. Tüm bu değişimlerin ışığında sanat yapıtının hikayesi çeşitlenmiş, özellikle tüm dünyada küresel bir dikkat noktası olarak göç de anlatılar arasında yerini almıştır. Küresel yapıda büyük çaplı meydana gelen değişimler, Özellikle Sanayi devriminin ardından endüstriyel dünya düzeninin kurulmasıdır. Modern ve kapitalist sistemde insana verilen değer değişmiş, insan da buna bağlı olarak makinelerin dünyasında yeni ve daha iyi bir yaşam için hayatını değiştirmek zorunda kalmıştır. Özellikle göç bağlamında kırsaldan kente göç edenler, endüstriyelleşmenin içerisinde yurtlarını terk edenler/terk etmek zorunda kalanlar olarak yerini almıştır (Zimmermann, 2005). Bugün göç edenler, yersizyurtsuzlar, yerleşikleri konu edinen, topluma ve toplumun şartlarına ışık tutan sanat ve yapıtı göç bağlamında daha iyi anlayabilmek; sanatın, toplumsal bilinci nasıl yansıttığını görebilmek adına göç olgusunu, Deleuze'un "yersizyurtsuzluğu" ve Heidegger'in "Heimat'ını" nesilden nesle yayılan göç hareketlerinin özünü ve etkilerini bilmek gerekir. Köklerinden kalan bireyin yersizyurtsuzlaşması, modern dünyanın bireyden aldıkları ve bireyi dönüştürdüğü konulardan yalnızca biridir, köksüz birey yabancılaşma ile varlığını yeni kültürlerde "çok kültürlü" bir şekilde hayatına devam etmelidir. Bireyin köklerinden kopuşu ve köksüzleşme sürecindeki ağırlık, bu nedenle geçmişten günümüze tüm dünyada sanat eserlerinin dikkatlice işlenen konularından biri halini almıştır.

Endüstriyelleşme, modernleşme ve göç, tarihsel süreçte birbiri içine geçmiş kavramlar olarak karşımıza çıkar. Sanayi devrimi, yeni bir dönemi başlatmasıyla birlikte insanın kas gücüne duyulan ihtiyaç da bununla beraber azalmış, birey artık kendi başına bir varlık olarak sistemden kopmaya başlamıştır. Bu noktada özellikle endüstriyelleşme bağlamında yersizyurtsuzlaşma kavramı irdelenebilir ve anlamlandırılabilir. Bu bağlamda ortaya çıkan yeni

düzende kent, modernleşme süreci içinde bireyin taşradan kaçarak kontrolü eline aldığı ve kendine istediği hayatı kurabilmesinin de bir anahtarıdır (Groys, 2014: 139). Her zaman hareket etme eğiliminde bir varlık olarak insan, mekan ile kendisi arasında girift bir bağlantı kurar. Bu bağlantının kültürel, sosyolojik, psikolojik bağlanma ile güçlendiği ve yine bu bağların da ekonomik, turistik, siyasi ilişkiler nedeniyle yıkıldığı ve yer değiştirme sonucunda yeniden kurulmasıyla insan/mekan ilişkisinin sürdürüldüğü görülür. Devamlılığın içerisinde en güçlü olgu yer değiştirme ve "yer değiştirtme" durumudur. Kısaca, insanın yeni bir mekan/yaşam arayışı göç kavramıyla ifade edilebilse de tek bir anlama işaret eden bir göç sürecinden söz edilemeyeceği gibi, göçün temelinde de yine insandan doğan ve insana dokunan sebepler yatar. Dünya genelinde en önemli ve günümüz modern toplumların oluşumunu, ilerleyişini ve işleyişini değiştiren, kimi zaman insanı her yönden- sosyolojik, psikolojik, kültürel ve ekonomik- etkileyen bir kavram olarak göç; irade dahilinde veya iradeden bağımsız -zorunlu- bir şekilde yapılabilir. Modern dünyanın yeni düzeni ve arzuları, zaten hareket etme eğiliminde olan insanları göç etmeye, hayatını değiştirmeye, yeni bir kültürün hegemonyası altına girmeye zorlayabilir. Birçok kaynağın bir araya gelerek göç sürecini beslediği bilinir (Toksöz, 2006).

Üçüncü ve son bölüm olan "BASE.İST" isimli bölümde, Türkiye çağdaş sanatının sergilenmesinde ve yeni mezun sanatçıların/sanatçı adaylarının eserlerinin yer aldığı alternatif kuruluşlardan biri olarak BASE incelenmiştir. 90'lı yıllarda ve günümüz çağdaş sanatçıları için dönemin yaşanan olaylarını ve ana sorunları tema olarak kullanmışlardır denilebilir. Bu temalar çerçevesinde resim, heykel, fotoğraf, film, video, dijital medya, performans, enstalasyon gibi çeşitli biçimlerde üretim yapmaktadır. Dolayısıyla, sanat eseri olarak nitelendirdiğimiz bütüncül uygulamanın aslında sanatçının kolektif olarak tasarlanmış olduğu ve parça parça bir araya gelmiş eserlerden daha fazlası olduğu kabul edilmektedir. Daha önce belirtildiği gibi insanlığın en köklü gerçekliklerinden biri olarak göç yıllarca sanatta yerini almış ve göç etme psikolojisinin, sanatçı gözünden aktarımı da sergi alanlarında, bienallerde, müzelerde izleyicisine sunulmuştur. Günümüzde farklı üretim biçimlerinin yer aldığı ve bahsedilen kavramlara ilişkin çalışmalara da yer veren birçok çağdaş sanat sergisi yapılmaktadır. Fakat bu sergilerin birçoğunda sanat okullarından yeni mezun olan sanatçılar yerine, piyasa içerisinde yer edinmiş sanatçılar yer almaktadır. Bu geleneği yıkarak sadece yeni mezun sanatçılar için kurulmuş bir platform olan Base, yeni mezun sanatçıların kolektif üretimlerine bünyesinde yer vermektedir. Sanatçıların piyasaya dahil olma süreçlerinde bir aracı kurum işlevi görmekte olan Base, 2017 yılından itibaren sürdürdüğü jürili sergilerle yeni mezun genç sanatçılara ışık tutmaktadır. BASE'in sanat sergileri kapsamında yaptığı çalışmalar ve birlikte çalıştığı

küratörlerden yola çıkılarak bu dinamik oluşumun işleyişi irdelenmiştir. Aynı zamanda birçok farklı temaya sahip esere yer veren BASE'in yersizyurtsuzluk teması bağlamında göç edenleri ele alan sanatçıların eserlerinde de yıllar içinde yer verdiği görülmüştür. Göç ve yersizyurtsuzluk temasının, göçün bireyde yarattığı kırılmaların bir yansıması olarak nesillerden nesillere aktarılan duygu ve deneyim birikimlerini sanat ile aktarılması, yalnızca ünlü ve popüler sanatçılarda değil, yeni neslin sanatçılarında da karşılaşılan bir tema olduğu görülmüştür.

Sanatçı, döneminin bir parçası olarak kendi perspektifinden o dönemin kimi zaman fark edilen kimi zaman unutulup giden gerçekliğini yansıtabilen kişidir. Ayrıca, sanatçı, içinde bulunduğu toplumun bir parçası olarak bundan etkilenmiştir de. Toplumsal kırılmaların en büyüklerinden biri olarak Sanayi devrimi ve endüstriyel dünya düzeninin kurulmasıyla ortaya çıkan yenilikleri, bireysel veya toplumsal olarak göçü de beraberinde getirmesi ile yaşanan hayat değişimlerini ele almak sanatçı açısından da bu yüzden önemli ve değerlidir. Sanatın tarihi boyunca görülmektedir ki sanatçı ve dolayısıyla da sanat yapıtı, kitleleri etkileyen büyük kırılmalar ve tüm sosyolojik, psikolojik, ekonomik, fiziksel olayları belirli ölçütlerde yansıtmıştır. Bunun nedeni, sanatın aslında tüm biricikliği ile durum ve olayları yansıtma, bireyleri harekete geçirme, izlenimlerini sunarak duygulara seslenme ve bir yönüyle de gerçekliklerin çarpıcı bir şekilde izleyicilere estetik değer ile harmanlanarak sunulması adına elinde bir güç olmasıdır. Birçok sergi ve sergileme modelinde yer alan sanatçı, dönemin şartlarından, olaylarından ve hissettirdiklerinden uzak kalamayarak yaşadıklarını sanatıyla aktarmıştır ve aktarmaya da devam etmektedir.

Göç ve yersizyurtsuzluk kavramı, bir sanatçı olarak benim de etkilendiğim ve benim gibi birçok sanatçı/sanatçı adayının da etkilendiğini bildiğim kavramların başında bulunmaktadır. Bu nedenle bireyin, modern kent yaşamı ve modern dünya düzeninde köksüz kalışını dert edinmiş sanatçıları örneklendirmek ve aslında bu durumun yansımalarını aktarmak çalışmanın ana hattını oluşturmuştur. Bu çalışmanın amacı en temelde sanatın yalnızca estetik kaygı telaşında bir duygu aktarımı olmadığını aynı zamanda nesiller boyu her dönemde mutlaka toplumun şartlarından, kültürel kimliklerden ve sosyo-politik durumlardan etkilenen, sanatçının perspektifinden, birikimlerinden ve köklerinden beslenen bir kavram olarak gelişimini sürdürdüğünü göstermektir. Çalışmanın yöntemi olarak alan yazın araştırması yapılmış ve konu ile ilgili sanat eserlerine de yer verilmiştir.

Sanat yapıtı ve yersizyurtsuzluk odağında Base kapsamında yapılan sergiler içerisindeki eserleri incelememdeki amaç, bir sanatçı olarak yaşam öykümde göç hikayelerine sahip

olmamdır. Üretimlerimde yersiz-yurtsuzlaşma temasını ele aldığım için, göç temasını yansıtan sanatçı ve sanatçı adaylarının yapıtları ile yakınlık kurdum. Dolayısıyla Base'in yeni nesil sanatçıları ve yapıtları, duygularıma, deneyimlerime, köklerinden ayrılma psikolojisinin ne demek olduğuna dair yankılar uyandırdığı için özellikle yersizyurtsuzlaşma kavramını, üretimlerine taşımış çağımızın isimleri üzerinden aktarmak istedim.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT YAPITI ve SERGİLENMESİ

1.1. Sanat Yapıtı ve Sergilenmesi

Eski dönemlere ait sanat sisteminde üretilen eserler yaratılan bir eser değil inşa edilen eserler anlamını taşımaktadır. Her ne kadar resim ve heykeller, eski sanat sisteminde dahi "nihai eserler" olarak bilinse de bunun ardındaki temel neden, bir amaca hizmet etmek olarak nitelendirilebilir. 18. yüzyılın ilk zamanlarında ise Roger de Piles, yapılan resimlerin bir amaca hizmet etmesini, bir konu çerçevesinde ya da bir mekan için yapılmasını reddetmiştir. Piles, resimdeki içsel bütünlüğe ve bu bütünlüğün izlenimlerinin önemine dikkat çekmiştir. Eserlerin yaratım süreci içerisinde bir diğer önemli konu ise başyapıt düşüncesidir. Eski dönemlere ait bu başyapıt düşüncesi ve bu bağlamda oluşturulan eserler, sanatçının en iyi eserini ortaya koyarak bağlı olduğu loncaya sunduğu ustalık eserleri olarak bilinmektedir. Loncalar tarafından 18. yüzyıla kadar istenen bu örnek yapıtlar; konu ve malzeme seçimi olmak üzere eserin bütünlüğünü oluşturan unsurların yönlendirildiği, kısaca nasıl olması gerektiğine önceden karar verildiği eserlerdir. Rönesans döneminin sonlarına gelindiğinde bir önceki anlamından henüz kopmayan başyapıt düşüncesi, zamanla üstün sanat eserleri içinde kullanılan bir terim haline gelmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde locaların değer kaybetmesi ve kapanması ile birlikte başyapıt terimi kullanılan ilk anlamını da yitirmiştir. Modern başyapıt kavramı ise sanatçının yaratıcı olarak kendini var etmesiyle birlikte erimeye başlamıştır (Shinner, 2013:175).

Tarihte bugüne kadar sanat eserleri değerlendirilirken bir müzeye ya da galeriye yakışıp yakışmayacağını belirleyen Katolik seçim kurallarının varlığını biliyoruz. Bunlar belirlenirken esere yüklenen güzellik, orijinallik, yaratıcılık ve ifade gücünün yüksek olması gibi anlamlar bütünü aranmakta ve ön plana çıkmaktadır. İlahi güç kavramlarının mükemmellikleri, hiç kimseye bağımlı olmaması gibi özellikler ise müze ve galerilere yüklenen anlamlar. Seçim yapacak olan kurulun sorgulanamaz Protestan kuramlarına dayalıymışçasına olan iktidarı, kurumsal anlamda yapılan eleştirilerin başında gelirken, müze ve galeriler için de sahip oldukları güç ve konumu kullanma ve suiistimal etme yönleriyle eleştiriye maruz kalırlar. İnternet örneğinde ne bu tür kurumların ne de bu kurumlar hakkında yapılan eleştirilerin artık bir önemi kalmamış, artık kimsenin kimseyi kolay kolay saf dışı bırakamadığı bir ortam meydana gelmiştir (Groys, 2017:147).

Geçmişten günümüze sergi alanı olarak ayakta kalan en eski yapı müzedir. "Kökleri Antik Yunan'a kadar uzanmakta olan müze kavramının asıl temeli M.Ö 4. yüzyılda kurulmuş

olan İskenderiye Müzesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Müze kavramının bugünkü anlamıyla yükselişi Ortaçağ'daki kilise ve saray koleksiyonlarına dayanmaktadır. Fakat koleksiyon oluşturma, yalnızca kraliyet hazineleri bağlamında sınırlı kalmamaktadır. Bu dönemden daha da eski dönemde kabinelerde biriktirdiği canlı cansız nesneleri sergilemekte olduğu bilinmektedir. Bu kabine Nadire Kabinesidir. Kabinenin İtalya ve Almanya'da bulunan özel koleksiyonu bulunmaktadır. Koleksiyon içerisinde heykelden resme, masklardan bitkilere birçok tür yer almaktadır (Artun, 2012: 28-30).



Resim 1. Nadire Kabinesi, 1599

Geçmişte oluşturulmuş sanat sistemi; kilisenin, hamilerin, aristokrat sınıfının özel yerler için istediği siparişler üzerine kurulu bir sistemdir. Sipariş edilen sanat eserinin boyutunu, kullanılacak malzemesini ya da konusunu ise sanatçı belirlememektedir. Sanatçı, bu dönemde üretimleri konusunda özgür bırakılsa dahi siparişi veren sınıfın özgül isteklerini dikkate alarak eserini üretmektedir. Böyle bir sistem içerisinde sanatçının eserinin değerini belirleyen ölçütler ise orantısallık, uyum, üretilen eserin verilen konuya uygunluk durumu gibi geleneksel güzellik anlayışlarıdır. Bu dönem içerisinde sanatçı/zanaatçının değeri sanat hamilerinden daha alt seviyede yer almaktadır. Sanatçı ve alıcı arasında köprü kurmakta olan sanat hamileri, sanatçıların eserlerini satın alarak alıcı ile buluşturmaktadır. Sanatçı, başarısını kanıtlamak için aristokrat sınıfından onay alması gereken ve özgürlüğü olmayan bir birey olarak tanımlanmaktadır (Shiner, 2013:179). Örneğin Frans Hals'ın 1580-1666 yılları arasında yapmış olduğu iki resim sipariş üzerine yapılmıştır.



Resim 2. Frans Hals (1580-1666)

Yaşlılar Bakım Evinin Erkek Yöneticileri - Yaşlılar Bakım Evinin Kadın Yöneticileri

17. yüzyılda Hollanda'nın Harlem kentinde yer alan yoksul yaşlılar bakım evinin yöneticilerini anlatan bu resimler, seyretmek amacı ile sipariş edilmiş portreleri içermektedir. Hals bu eseri yaptığı dönemde 80 yaşını geçmiş ve yoksul bir adamdır. Eseri soğuktan donarak ölmemek için vakıftan aldığı iki yük tezek karşılığında yaptığı bilinmektedir (Berger, 2018: 12).

Sanat kurumları, Medici ailesinin koleksiyonlarından başlayan ve müzelerin oluşumuna kadar uzanan bir tarihsel sürece sahiptir. 16. yüzyıl Rönesans'ıyla birlikte yaşanan gelişmeler ile sanat ve bilim üzerindeki yenilikler, toplayıcılığın ile beraber sanat nesnelerinin sergilenmesine de bir ışık tutmuştur. 1584 yılında Medici ailesinin oluşturduğu koleksiyon böylece ilk defa Uffizi sarayında sergiye açılmıştır. Sonraki süreçte evrensel müzelerin temellerinin atılması tam anlamıyla 18. yüzyılda başlamıştır. Kraliyet hazineleri halka açık koleksiyonlara çevrilmiştir. Fransa'da Louvre Müzesi "devrim" olarak nitelendirilirken Medici ailesinin devlete bağışta bulunduğu Uffizi Müzesi ve 1770'li yıllarda açılmış olan Viyana Kraliyet Koleksiyonu halka açılan sergileme alanlarının ilk örnekleri olarak bilinmektedir (Duncan, Wallach, 2006: 56-57).



Resim 3. Uffuzi Müzesi

1853 yılında halka açılan Hermitaj Müzesi ise müze özelliklerinden çok "saray galerisi" özelliklerini barındırmaktadır. Müzenin bekçilerine giydirilen görkemli üniformalar, müzeye gelen ziyaretçilere prensin misafiri imajını vermektedir. Müze, aynı zamanda geceleri davet yemekleri için kullanıldığı için sarayla bütünleşmiş durumdadır. Ayrıca, ziyarete gelen kişilerin isimleri de yüksek sesle müze içerisinde okunmaktadır (Duncan, Wallach, 2006: 58).

Sanat eserlerinin müzelerden sonraki sergileme alanları olarak galeriler karşımıza çıkmaktadır. Paris Salonu 1737 tarihinde halka açılmıştır. 17.yüzyıl salon sergileri Paris'te, Jean-Baptiste Colbert ile ressam C. Lebrun'ün öncülüğünde kurulmuştur. Fransız Devrimi'nden önce iki yılda bir gerçekleştirilmekte olan sergiler devrim sonrasında yılda bir defa yapılmıştır. Paris'teki bu sergiler uzun yıllar boyunca resmi akademik üslubun devam ettirildiği bir etkinlik olmuştur. Sergiler üzerinde denetim yetkisine sahip olan devlet, istemediği sanatçıların eserlerini reddedebilme hakkına sahiptir. Eserleri reddedilen sanatçılar için Reddedilenler Salonu kurulmuştur. Reddedilenler Salonu'nda yer alan eserler her ne kadar farklı üslup barındırsalar da sergileme biçimleri dönemin standartlarıyla benzerlik göstermektedir. Sergilenen resimler arasında Monet ve Courbet'nin resimleri bulunmaktadır. 1881 yılında ise devlet, sergilerin denetim hakkını Fransız Sanatçıları Derneği'ne devretmesine rağmen tepkilerinin arkasında duran bağımsız Salon'lar kurulmaya devam etmiştir (Eczacıbaşı, 2008:135). 18. ve 19. yüzyılın sergileme modellerine bakıldığında hiyerarşik bir yapıdan söz edilebilir. Sergi yapıları ise yan yana dizilen sanat eserleri olarak geçmişten günümüze kadar gelen bir müze geleneğidir.

Geçmiş dönemde iktidar ve toplumun duvarlarında yer verilen, tapınılan, din içerisinde önemli bir yeri olan nesneler, sanat değerini kaybetmeden farklı biçimlerde yeniden meşrulaştırılmıştır. Hegel bu durum için "ölü kültlerin cansız bedenlerinin sanat aracılığı ile estetik nesneler olarak yeniden yaşam bulduğundan" söz etmektedir. Artık sanatçının ve zanaatçının ayrılmaya başladığı bir döneme girilmiştir. Londra'da 1768 yılında kurulan Kraliyet Sanat Akademisi'nin oyma yapan sanatçıları bünyesine kabul görmemesi, sanat ve zanaat kavramlarının ayrımına en iyi örneklerden biri olarak görülmektedir. Bu tür hareketlerin sonucunda sanatın özü, ilişkisel niteliklere verilen değere doğru evirilmiştir. Modernist olarak sanatın özünün, anlamda biçim yaratmak olarak değerlendirilmesine sebep olmuştur. Ulusal kültür mirasının koruma altına alındığı bu alanlarda eserler kamuya açık sergilerde yer almıştır. Bu durum ise kültürel mirasın ve kamusal mirasın kendi içlerinde yaşanan değişime işaret etmektedir (Jay, 2008: 177-178).

1798 yılında yapılan Paris Sergisi ile birlikte Exposition Universelle (Evrensel Sergi) fikri ortaya çıkmıştır. Günümüzde kadar uzanan süreçte yapılan evrensel sergiler bu sergi aracılığı ile kimlik kazanmıştır. ABD ve Avrupa'yı da kapsayan bu sergilerin, ülkelerin kendi çıkarlarını gözeten bir gösteriye dönüştürmesi, Cyrytal Palas'ta özel olarak düzenlemiş sergi ile başlamaktadır. Bu sergi "Bütün Ulusların Endüstriyel Eserlerinin Büyük Sergisi"dir (Artun, 2012: 206).

20. yüzyılda sergi mekanlarının stratejisi; eserlerin durumu, değeri ve kalıcılığı ile ilgilidir. Kültür tarihini sanat nesneleri aracılığıyla gelecek yüzyıllara aktarmak, sanat mekânlarının söylenmeyen işlevidir. Sanat tarihine ayrılan bu alanlar, eserin yanında duran ve onun metalaştırılmasını teşvik eden temeli gösterir. Dolayısıyla galeri, bir eserin sergileme biçiminden çok, onun nasıl kutsallaştırılacağı noktasına odaklanır. Galeri mekânını, "Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemi ile şık bir tasarımın buluşması" olarak tanımlayan Brian O'Doherty, bu yapının kendi dünyasında bir olgu olduğunu şöyle ifade eder:

''*Bir Orta Çağ kilisesi inşa etmek için uygulanan kurallar ne kadar özenliyse, galeri mekânının inşası için uygulanan kurallar da aynı özene sahiptir. Dış dünyayla her türlü temas engellenmelidir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilir.(...) gözler duvarlardadır. Böyle bir bağlamda ayaklı bir kül tablası bile kutsal bir nesne statüsü kazanır. Gölgesiz, beyaz, temiz, yapay – galeri mekânı, estetiğin teknolojisine adanmıştır*'' (2010: 30).

Bu sözünü ettiği galeri; modern sanat camiasında pek tanıdık gelecektir; beyaz duvarlar, gri ya da parke kaplı zeminler, dekorsuz mekânlar, sıra halinde ve geniş aralıklarla asılan tablolar, ortaya yerleştirilen heykeller. Eserler tavandan sarkma spotlarla, ya da mekana yayılan parlak ışıklarla eşit miktarda aydınlatılır. Bu koşullarda eserler seyirci tarafından sanat eseri sayılırlar. Genellikle beyaz renk, fark edilmese de 20. yüzyılda çağdaş sanatın sunulmasında tercih edilen bir renk örneği olmuştur. Amerikalı sanatçı Ellsworth Kelly'nin tuvalleri bir örnek olarak, beyaz duvar olmadan kompoze edilemez. Burada duvar eserlerin bir parçası haline gelmiş, resmi ve parlak renkleri tanımlar niteliktedir. Beyaz küpün seyretme deneyimini incelikle etkilediğini ve bu tipin modern sanat müzelerinin ideasını gizleme gerekçesiyle sert eleştirilere maruz kaldığını görebiliriz. Beyaz küp temelde New York Modern Sanat Müzesi'ni (MOMA) ele alır. Bu müze beyaz küpü bir standart haline getirmiştir. Beyaz küpün temelleri sanatçı atölyelerinde, özellikle soyut sanatçılarının yalın çalışma mekânlarında görülmektedir. Bu durum ise modernitenin beyaz duvarları, yalınlığı, ifade netliğini ve ideaların gerçekliğini

vurgular bir nitelik oluşturmuştur. Beyaz küpün doğuşu ve gelişimi MOMA ile birlikte, ilk çıkışlarını Birinci Dünya Savaşı sonrasında yapan, Avrupa'da müze ve sergilerde -özellikle Almanya'da- rastlanan bir kavram olmuştur. Beyaz küp izlerine rastladığımız bir diğer müze de Frankfurt Modern Sanat Müzesi'dir. Bu müze oldukça özgün ve çarpıcı olup binasında bile beyaz küpün izlerini taşıyan yalın mekânlara sahiptir. Modern sanat müzeleri fazla eleştiriye maruz kalsa da, beyaz küp çağdaş sanatta son gelişmelere uyum sağlayarak, yeniden geliştirilip dönüştürüldüğünden bir hayli uzun ömürlü olmuştur (Artun, 2012: 107-109).

Sanat mekanının aurasını ve biricikliğini vurgulayan steril yapı, eserin değer sistemini belirlemek ve kolaylaştırmak içindir. Böylece eser ile mekan arasında hangisinin değer sisteminde öncelik sırası taşıdığı belli olmayan diyalektik bir yapı ortaya çıkmaktadır. Galeri yapısının ideolojik çerçevesi; fuar ve bienal olarak detaylandırılan sergiler, popülerleşme ve kültür yayılımı olarak anlam kazanmaktadır. Sanat fuarlarının köklerine bakıldığında 19. yüzyıl sergileri karşımıza çıkmaktadır.

20. yüzyılda oluşturulan modern sanat galerileri çağın kendisine has sergileme biçimlerini içerisinde barındırmaktadır. Dönemin sanatçıları tuval sınırlarının dışına çıkarak gerçek mekanla üretimlerini bütünleştirmiştir. 1960'lı yılların kültürel ve politik değişimlerine sanatta uyum sağlamaya başlamıştır. Bununla birlikte sergi mekanlarının yapısı değişmiş, kuralların sınırları sanatçıların yarattığı yeni sanat ortamına uyum sağlayarak erimeye başlamıştır. 1950'lerden itibaren resim heykel gibi geleneksel sanatlar geri planda kalmaya başlarken sanat yapıtı ve izleyici arasında güçlü bir bağ kurulmaya başlamıştır. Dönemde performans, enstalasyon, oluşum, asamblaj gibi teknikler ön plana çıkmıştır. İzleyici ve sanat eseri arasında kurulan bağ dönemin akımları içerisinde olan minimalizme de yansımıştır. Modernist yapıdaki galerilerde sergilenen eserler sanat eserinin yanı sıra izleyiciyi mekanı da izlemeye sevk etmiştir (O'Dhorty, 2010: 10).

Umberto Eco *Açık Yapıt* Kitabında, sanat eseri ile bağlantılı olarak ele alınabilecek bütün etkileşimleri hem yorum hem de icra olarak değerlendirir. Oluşan her bir etkileşim farklı bir açı kazandırmaktadır. Geçen yüzyıllarda sanatçıların, yapıtlarını oluştururken, izleyici faktörünü sanat yapıtlarına dahil etmediğinden söz eder. Günümüz sanatçıları ise iletişimsel ögeleri kullanarak izleyicisini de üretim süreci içerisine dahil eder. Sanatçı beğenilmesi amacı ile ürettiği eserlerinde izleyicisinin beğenisinden duyduğu haz ile birlikte eserini bir bütün olarak kabul eder. ''Temel olarak biçim, özünü değiştirmeden çok sayıda izlenim ve yankılanmaya

neden olarak farklı bakış açılarından görülebildiği ve anlamlandırılabildiği ölçüde bir estetik değer kazanır'' (Eco, 2016: 66).

1960'lı yıllardan günümüze kadar gelen süreçte sergi mekanlarında izleyici ön plana çıkmaktadır. Sanat eseri, sanatçı ve izleyici diyalektiğinin yanı sıra izleyici ve diğer izleyiciler arasında da bir ilişkiden söz edilebilmektedir. Nicolas Bourriaud *Estehetique Relationnelle* isimli kitabında sanat yapıtları ve izleyici arasındaki bağı ve toplumsal olayların bağlamını ele alan bütün konuları ilişkisel estetik olarak değerlendirmektedir. Toplumsal bağların bir standarda bindiği dünya üzerinde modernizmin ütopik hayallerini ön plana çıkarmak yerine sanat için yapılan eylemlerin etkileşim göstereceği düşüncesini savunmaktadır. Günümüzün sanat imkanları, mekan ve zaman olanakları dahilinde insanların sosyalleşme alanlarını mahalle ve aile ortamlarının dışına taşır. Uluslararası sanat alanında profesyonel/amatör, sanatçı/izleyici gibi ikilemlerin sınırları erimeye başlamış ve toplumsal deneyimler sanatçıların eserlerine yansımaya başlamıştır (Atakan, 2015: 135).

Modern sanatla birlikte "yüksek sanat" olarak değerlendirilen sanat yapıtları Dada akımının başlamasıyla değişime uğramıştır. Yapılan üretimlerin ve bu üretimlerin sanatçılarının yüceltilmesine, sanat eserlerinin alınıp satılabilen bir meta haline dönüştürülmesine, sanat eserinin biriciklik kavramı üzerinden değerlendirerek izleyiciyle arasına koyulan mesafeye karşı duran Dada akımı, hayat ve sanatın sınırlarını eritmek istemektedir. Dada manifestosunu ele alan Tristan Tzara'ya göre Dada bir yıkım ve manifestodur. Ahu Antmen ise Dada akımından şöyle söz etmektedir: ''Önemli olan dadanın yeni bir ''sıfır noktası''nın, ''sanattaki yeni''nin ifadesi olmasıdır'' (Antmen, 2014: 122).

Sergileme alanları sadece eğitim ve gezinti aracı olmayıp bir iktidar aracı haline gelmektedir, böylece yaşadığımız toplumun ideolojilerini güçlendirip onaylar. Bir bütün olarak sergilemeler izleyici-nesne arası bilince teşvik ve yön vermelidir. Yeni sergileme pratikleri, izleyiciye fazla beklenti sunmaktadır. Ali Artun bunu; izleyici-mekân etkileşimi anlayışı ile mekânları bir tapınak olmaktan çıkarıp bir panayır ile alışveriş merkezi arası mekân olarak yeniden diriltir olarak açıklar. "Gerçek anlamıyla modern bir kurum; dünya kültürlerinin, izleyicinin bakışı ile belleğinde birleşecek, birbirine karışacak ve birlikte yaşayacak heterojenliklerini, hatta bağdaşmazlıklarını karşı karşıya getirip sergiledikleri bir alan" (Artun, 2012: 293-294).

Çağdaş sanata kadar gerçekleşen tarihi süreçte yapılan sanat eserleri sarayların, kiliselerin duvarlarında yer alan, belirli galeri mekanları ya da müzelerde sergilenen eserler

olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş sanatla birlikte eserlerin sergilenme alanları değişime uğramış, günlük yaşam içerisinde kullanılan nesneler kavramsal bir çerçeve ile birleştirilerek sanat eseri niteliği taşımaya başlamıştır. Eserlerin sergileme mekanları, yalnızca galeri mekanlarıyla sınırlı kalmayarak izleyiciyi aynı zamanda galeri mekanlarının dışına bakmaya da yöneltmiştir. Çağdaş sanatla birlikte alışılmışın dışına çıkılmış, eserlerin sergilendiği araziler, gökyüzü, köprüler sanatın bir parçası halini almıştır. Mekanın yeniden düzenlenmesi çevre, arazi düzenlemeleri, resimde kavramsal düzenlemeler, resim ve heykel alanında sanatın olağan sınırlarını zorlamanın yanı sıra eser-mekan-izleyici ilişkisi açısından da farklılıklar ortaya koymuştur. Ayrıca, sanatçının üretmiş olduğu sanat eseri, kendi anlamının dışında mekanla bütünleşerek yeni bir değer kazanmıştır. Bu oluşumların ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilebilecek eser, Duchamp'ın kullanmış olduğu pisuarıdır. Hazır ve alışılmış bir nesne olan pisuar, anlamının ve kullanım alanının dışında yeni bir boyuta taşınmıştır. Bu durum sanat izleyicileri tarafından mekanın ve nesnenin sorgulanmasında önemli bir yere sahip olmuştur (Öndin, 2009: 91).

Çalışmalarında estetik bir kaygı gütmeyen Duchamp'ın sanat nesneleri, hazır bir şekilde direkt alınıp kullanılacaksa eğer gündelik yaşamdan soyutlanmadan, anti-sanat durumuna geçişi sırasında herhangi bir değişikliğe uğratılmadan karşımıza çıkmaktadır (Paz, 2017: 25-26).

Marcel Duchamp o dönemde atölyesinde *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin* isimli bir çalışmayı devam ettirmektedir. Aslında çalışmasında sadece görsel değil sözel bir karşılığın da bulunacağı *Büyük Cam*'dan bahsetmektedir. Sanatçının asıl çabası, şövale başında yapılan ve kutsanan resimlere bir son verme arzusudur. Buradan yola çıkarak yaptığı işlerle de, sanat tüccarlarının belirlediği düzendeki zorbalığa karşı koyma çabasını ortaya koymakta ve bunun için yeni sanat eserlerini rastlantısallık sürecine bırakmaktadır (Batur, 2000: 311).

Marcel Duchamp'ın yapıtlarını Octavıa Paz şu cümlelerle anlatmaktadır: "(…)1913'ten itibaren yaptıklarının hepsi, resim olarak resim yerine düşünce olarak resmi koymayla alakalıdır" (2017: 14). Bu durum dönemin sanat yapıtlarına yansımış ve bulunduğu dönemin sanatçılarını da etkilemiştir.

Duchamp'ın kullandığı pisuvarın yeni bir üslubu ortaya çıkarması Paris Bağımsızları'nı örnek alarak düzenlenen yarışmada gerçekleşmiştir. 1917 yılının Mart ayında, Grand Central Gallery'de, başta John Covert, Walter Pach, Albert Gleizes, William Glackens ve Marcel

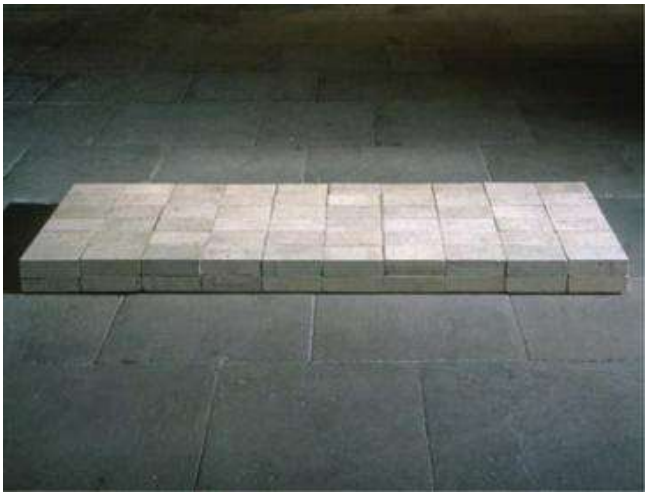
Duchamp'dan oluşan bir kurul tarafından yarışma düzenlenmiştir. Duchamp'ın yarışmaya gönderdiği pisvuar başka bir isim ile imzalıdır. Bu eser "Duchamp'ın, sırrını yalnız kendi bildiği Makyavelci tavırlardan biriyle, Bağımsızlar kurulunun resmi liberalizmini sınamak üzere (…)" yapılmıştır (Batur, 2000: 312).



Resim 4. *Marcel Duchamp. Çeşme, 1917, Porselen*

Duchamp'ın bu yapıtı ve yayımladığı yazısıyla, sanayi nesnelerinin sanat bağlamına dahil olması o yıllarda düzenlenen sergiden itibaren karşımıza çıkmaktadır. Kullanılan yeni üslup birçok sanatçının ilgisini çekmiş ve sanat eserlerinin yeni oluşumlarını etkilemiştir (Yılmaz, 2013: 151).

Gündelik yaşamda görülen nesneler, alışılmış mekanlarının dışına taşınarak yeni sergi mekanlarında yerlerini almaktadırlar. Mekânın, sosyal, psikolojik, kültürel, politik atmosferi sanat eserinin bir parçası halini alarak o mekana hizmet etmektedir. Mekân-sanat eseri ilişkisine verilebilecek bir diğer örnek ise Carl Andre'nin tuğlalarıdır. Tuğlalar bir yapı inşa ederken kullanılan, yapı marketlerden satın alınabilecek birer nesneyken sergilendiği biçim ve mekan ile olan ilişkisi, nesnenin bulunduğu mekan ile birlikte yeniden başka bir anlam kazanmasını sağlamaktadır. İzleyiciler sanat eserine bakarken aynı zamanda mekanı da gözlemlemektedir. Mekan bir tablonun sergileme alanındaki gibi duvarlardan ibaret değil, içerik şeklini almaktadır. Yani "Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlar" (O'Doherty,2010: 13).



Resim 5. *Carl Andre, "Eşdeğer VIII", 1966, Ateş Tuğlaları, 12x229x68cm,Tate Modern, Londra*

Carl Andre'nin *Ateş Tuğlaları* çalışması 1972 yılında Tate Modern Müze tarafından satın alınmıştır. Bu durum İngiltere'de büyük bir dalgalandırıcı olaya sebep olmuştur. Andre ise tuğlayla yapmış olduğu sanatın tepki çekmesini anlamsız bulmaktadır. Sanatçı modern heykellerden farklı olarak endüstriyel malzeme kullandığı bütün heykellerini yerde sergilemektir. Andre bu noktada, izleyiciyi alışılagelmiş modernist heykelin sunum biçiminden çok daha farklı bir boyuta taşıyarak beklentileri ve modernizim klasik anlayışını yerle bir etmeyi amaçlamaktadır. Dönemin diğer sanatçılarının aksine üç boyutlu yapıtlarına heykel demeyi sürdüren Andre, çalışmalarında 'biçim olarak heykel/yapı olarak heykel/mekan olarak heykel' anlayışını kullanmaktadır (Antmen, 2016: 180).

C. Andre'nin tuğla kullanarak yaptığı çalışması ve bu çalışmada mekanın çalışmaya etkisini gözlemleyebilmek için Daniel Buren, bir dilim ekmeğin sergilenerek sanat eserine dönüşümü üzerine yaptığı açıklamada şöyle söylemektedir: ''Müzenin veya galerinin boş olması mekanın farklı amaçlarla kullanıma açık olduğundan bir anlam ifade etmez. Mekanın kullanım amacının değişmesi olacak olanlar ya da çıkan yeni ürünler üzerinde etki oluşmayacaktır. Sanat yapıtı sergilendiği mekanın işlevini değiştirmezken sergilenen mekanda sanat yapıtını içindekilere benzetmeyecektir''. Daniel Buren'in de kitabında bahsettiği gibi sanat eseri sergilendiği mekanın mimarisinin etkisini görünmez kılsa da, her mekan barındırdığı çeşitli özelliklerini orada bulunan nesneye veya sanat eserine yansıtacaktır (O'Dhorty, 2010: 17-18).

En etkili dönemlerini 1962-78 yılları arasında gördüğümüz Fluxus sanatının etkileri ise günümüze kadar gelmiştir. Sanatta alternatif bir yaklaşım olarak Fluxus sanatçıları şenlikler, gösteriler ve filmler sunmuştur (Atakan, 2015: 66).

Şenliklerde sunulan işlerden bir tanesi, Num June Paik'in, La Monte Young'un müziği eşliğinde gerçekleştirdiği Baş İçin Zen gösterisidir.



Resim 6. *La Monte Young'un Müziği Eşliğinde Nam June Paik. Baş İçin Zen, 1962, Kâğıt Üzerine Domates Suyu ve Mürekkep*

Estetik kaygıları tümüyle dışarda bırakmayı amaçlayan Fluxus sanatçıları, bu doğrultuda amaçlarını tam anlamıyla başaramamış olsalar da sanat bağlamında kullanılabilecek malzeme ve tekniklerin farklı şekillerini geliştirmiş, sanatlarını uygulamayı başarmışlardır. Sanat ve hayat arasındaki oluşturulan uçurumu aynı Dada gibi yok etmek için gösteriler, ses enstalasyonları, elektronik müzik konserleri düzenlemişlerdir. Bu gösteriler ise 1960'lı yılların genç kuşağı üzerinde yıkıcı ruh halinin bir ifadesi olmaya başlamıştır. Böylece geleneksel olanı dışlayıp süreçsel ve gelip geçici sanat nesnelerini tercih etmişlerdir. Disiplinlerarası sanatçıların bir araya gelmesi, bu hareketin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Çeşitli disiplinleri birleştirdikleri gibi farklı ülkelerde de performanslar gerçekleştirmiş olmaları, akımın uluslarası bir boyut kazanmasını sağlamaktadır (Antmen, 2016: 205).

Günümüzde Wiesbaden Müzesi'nde sergilenen çalışmanın ilk gösterimi sunulduğunda kullanılan ve Yong'un seslendirmiş olduğu parça, aslında çok daha önceden bestelenmiş ve

sadece bir müzik eseridir. Fakat bu çalışma ile bütünleşerek müzikli gösteri parçası halini almıştır. İki sanatçının yaptığı çalışmayı sanatçı ve sanatını kutsal olarak gören sanat piyasasına bir tepki, eleştiri olarak görmek mümkün olacaktır. Sanat yapıtlarının bir mal gibi alınıp satılmasına karşı çıkan Fluxus sanatçıları her ne kadar sanat piyasası, müze gibi kavramlara tepki göstermiş olsalar da işin bir müzede sergileniyor olması sanat, sanat yapıtı, izleyici ve müze arasındaki diyalektiğin hala devam ediyor olduğunu da göstermektedir (Yılmaz, 2013: 334).

Sanatın gelişimi ve değişimi ile birlikte sanat eserinin sergilenen mekanları da değişime uğramaya başlamıştır. Sanatçılar, yüzyıllar boyunca doğayı yansıtan görünümleri resim ve heykel gibi alışılagelmiş mecralar içinde sunarken, 1960'lardan itibaren "manzara" gerçek bir mekâna dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır. Akımın öncü sanatçılarından Robert Smithson'ın dediği gibi, "fırça yerine buldozer" kullanan bu sanatçılar, çoğunlukla gelip geçici olan ama aralarında binlerce yıl yaşamaya aday örneklerin de bulunduğu birçok ilginç "arazi enstalasyonu"na imza atmışlardır (Antmen, 2016: 251).



Resim 7. Robert Smithson, *Sarmal Dalgakıran*, 1969-70,

kaya, kaya tuzu ve toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah.

Arazi sanatının başlıca isimlerinden birisi olan Robert Smithson'ın 1969-70 yılları arasında gerçekleştirdiği yapıtta kaya, kaya tuzu ve toprak kullanmıştır. Smithson'ın Utah'da Büyük Tuz Gölü'nde yaptığı "Sarmal Dalgakıran" yedi bin ton taş, tuz ve toprak kullanılarak yapılmıştır. Eser, yapıldığı tarihten bir süre sonra sular altında kalmıştır. "…Smithson'un notlarına bakılırsa her bir kübik tuz kristali, kristalin moleküler kafesi açısından Spiral Dalgakıranı yankılıyordu. Aynı zamanda parçalanarak göle karışan maddeler de sanatçıya göre spiralin şekliyle yansıtılmaktaydı, tıpkı gölün ortasındaki, efsaneye göre altında okyanusa açılan bir kanalın bulunduğu, dev mitolojik girdap gibi" (Kozlu, 2018: 67-68) Terk edilen

endüstriyel bölgede inşa edilmiş bu yapıt, insan ve doğa ikiliğine gönderme yapmaktadır. Arazi sanatçıları için çevre doğanın bir parçasıdır ve bu durum sanatlarının şekillenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Sanatın formu, sergileme mekanları zaman geçtikçe değişime uğrayarak farklı varyasyonlarla sunulmaktadır.

Müzeler sınıflandırmalarla nesnelere anlam kazandırırlar. Eserler dönemlerine stillerine akımlarına sanatçılarına göre düzenlenirler. Böylece sergilemelerde eserler birbirinden ayrılabilir. Bu 1960'lardan bu yana gelişen mekâna özgün monte ve demonte, yerleştirme ve asılışlarla sağlanan bir kolaylıktır. Germano Celant: "Sergi yerleştirmesi artık orijinallik iddiasını taşıyor(...) sergi yerleştirmesi, başlı başına bir modern eser formudur." (Artun, 2012: 243-244).

1960'lı yılların ardından sanat eseri yalnızca sanatçı ve eser arasında kurulan bir ikilik olmaktan çıkmıştır. Eserin üretim süreçleri içerisinde ilk ve son halkada yer alan sanatçı artık izleyicinin de bu sürece dahil olmasıyla birlikte yeni bir noktaya evirilmektedir. Yeni başlayan bu süreçle sanatçı-eser-izleyici arasında güçlü bir bağ oluşmuştur. Kurulan bağın dengede olması ise bu bağlamda sanatçı-izleyici-yapıt arasında bir hiyerarşi olmasını engellemiştir. Stella'ya göre bu dönemde sanatın sonu gelmiştir. Fakat sözü geçen son, bir daha sanat eseri üretilmeyeceği anlamına gelmemektedir. Modern başlangıçlarla birlikte yüksek sanat, yerini sanat olmayan şeylere bırakmış ve estetik ozmos etkisini yitirmiştir. Bu durum Stella için "sanatın Postmodern sonuna" işaret etmektedir. Duchamp ise bir sanat yapıtının tamamen ticarileşmesi ile yüksek ücretli bir yapıtın eleştirisellikten uzaklaşarak estetik bir değer verildiğini söylemektedir. Duchamp için sanat eseri gündelik nesneler kullanılarak yeni bir boyuta taşınır. Böylece yaratıcılığın özünü temel alan ozmos tersine çevrilmektedir. Sanatçı kendi düşünceleri ile birlikte sıradan bir nesneye sanatsal bir anlam yüklemektedir (Kuspit, 2006: 30-31).

Nancy Atakan "Günümüzde sanat bir yandan geleneksel yöntemlerle sürdürürken, öte yandan teknoloji ve dijital dünyasının ortasında. İnternet sanatı tek merkezden çıkartıp küreselleşmiştir. Çağdaş yaşam ve düşünceler temel alır" diyerek bugünün sanatını yorumlamıştır (N. Atakan ile kişisel iletişim, 07.05.2021).

20. yüzyılda sergi mekanlarının stratejisi; eserlerin durumu, değeri ve kalıcılığı ile ilgilidir. Kültür tarihini sanat nesneleri aracılığıyla gelecek yüzyıllara aktarmak, sanat mekânlarının söylenmeyen işlevidir. Sanat tarihine ayrılan bu alanlar, eserin yanında duran ve onun metalaştırılmasını teşvik eden temeli gösterir. Dolayısıyla galeri, bir eserin sergileme

biçiminden çok nasıl kutsallaştırılacağı noktasına odaklanır. Galeri mekânını, "Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemi ile şık bir tasarımın buluşması" olarak tanımlayan Brian O'Doherty, bu yapının kendi dünyasında bir olgu olduğunu şöyle ifade eder:

''Bir Orta Çağ kilisesi inşa etmek için uygulanan kurallar ne kadar özenliyse, galeri mekânının inşası için uygulanan kurallar da aynı özene sahiptir. Dış dünyayla her türlü temas engellenmelidir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilir.(...) gözler duvarlardadır. Böyle bir bağlamda ayaklı bir kül tablası bile kutsal bir nesne statüsü kazanır. Gölgesiz, beyaz, temiz, yapay – galeri mekânı, estetiğin teknolojisine adanmıştır'' (2010: 30).

Sanat mekanın aurasını ve biricikliğini vurgulayan steril yapı, eserin değer sistemini belirlemek ve kolaylaştırmak içindir. Böylece eser ile mekan arasında hangisinin değer sisteminde öncelik sırası taşıdığı belli olmayan diyalektik bir yapı ortaya çıkmaktadır. Galeri yapısının ideolojik çerçevesi; fuar ve bienal olarak detaylandırılan sergiler, popülerleşme ve kültür yayılımı olarak anlam kazanmaktadır. Sanat fuarlarının köklerine bakıldığında 19. yüzyıl sergileri karşımıza çıkmaktadır.

Sanat eserine yeniden tanımlanan ekonomik, siyasi, kültürel bağlamlar ve sanat eserinin rahatça dolaşıma sokulabilmesi, hem kültürel hem de ekonomik alanda sanat eserinin konumunu yeniden şekillendirmektedir. Walter Benjamin'in söylemi ile '' sanat eserlerini çevreleyen kült halesi, kendine bakan kişiye kapatılmayacak kadar uzak bir mesafede duran biricik nesnenin mevcudu yerine dayanan hale, hemen fark edilecek kadar belirgin bir biçimde olmasa da, inceden inceye zayıflamıştır'' (Jay, 2008:179).

Don Thomson, toplumların kültür stratejilerinden söz ettiği *Sanat Mezat* kitabında Beach, Frieze, Art Basel, Art Basel Miami gibi sanat tacirlerinin ve koleksiyonerlerin yoğun ilgi gösterdiği uluslararası sanat fuarlarına da yer vermektedir. Bu fuarlarda yapılan sınırsız alışveriş ve para harcama gibi gösterişler sanat eserlerini sergileme modelinin önüne geçmektedir. Ancak bu düzen özenle harmanlamaktadır. Nitekim, ekonomistler ağ etkisi ya da döngü olarak tanımlamaktadır. Bu döngü fuara az eser konularak satışın sürekliliğini ve belirlenen fiyatın artışını sunmak adına kurulan bir döngüdür. Bu duruma bir örnek ise Art Basel'de yer alan 5 eserin 100 milyon dolara alıcılarına sunulmasıdır (Thomson, 2011: 258-265).

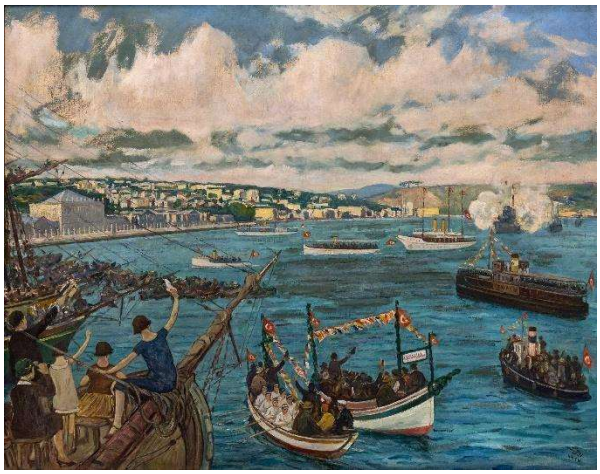
Yapılan sergiler tarih boyunca durağanlıktan dinamik bir değişim sürecine doğru evirilmiştir. Müzeler ise bu değişimin önemli yapıtaşlarından bir tanesini oluşturmaktadır.

Yapılan küratöryel sergiler de kendisini sürekli revize ederek yaşadığı dönemin yeniliklerini uyumlanmaktadır. Koleksiyonların değerleri artık aynı standartlarda yeni eserler almak değil, farklı nesneler ve eserleri sentezlemekle mümkün kılınmaktadır (Karsten, 2004: 131).

Leyla Gediz ise bugünün sanatını şu sözleriyle anlatmaktadır "Bugünün sanatı, dünden bugüne gelen sanatsal araştırmaların temel hatlarına vâkıf, farklı kültür ve coğrafyaları içine alan, tüm disiplinlere açık bir sergileme pratiğidir" (L. Gediz ile kişisel iletişim, 10.05.2021).

1.2. Cumhuriyet Türkiye'si Sanat ve Sergileme Modellerinin Sunulması

Cumhuriyet döneminde yapılan devrimler, dönemin yapısı ile birlikte güçlü bir toplum oluşturma amacı benimseyerek sanat alanında politikalar yapmıştır. Yeni kalkınma dönemi içerisinde olan bir devletin sanat alanı üzerinde durup politikalar üretmiş olması önem taşımaktadır. Ülkenin durumu, dönemin içerisinde eser üreten sanatçıları da etkilemiş ve devletin sanata olan desteği, sanatçıların sosyal statü kazanmasını sağlamıştır. Devlet ve sanatçılar ortak bir bakış açısı ile çağdaş sanatın toplumsal olarak yaygınlaşması yönünde çalışmalar yapmıştır. Mustafa Kemal 1923'te yaptığı bir konuşmada sanata olan ilgi ve desteğini şu sözleriyle anlatmıştır: "Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icab ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur" (Üstünipek, 2015). Cumhuriyet döneminin temelini oluşturan düşünce, evrensel ve ulusal olarak özgün bir kimlik yaratım sürecidir. Sanatçıların dönem içerisinde Anadolu'nun farklı bölgelerine gönderilerek yerel konuları temel alan resimler yapmak için teşvik edilmesinin nedeni budur.



Resim 8. Ruhi Arel, "Atatürk'e İstikbal", 1927

Anadolu'da resim yapan sanatçılardan bir tanesi de Ruhi Arel'dir. Ruhi Arel, resimlerinde toplumsal konuları ve portreleri ele almaktadır. "Atatürk'e İstikbal" eserinde Ankara'nın başkent olmasının ardından 1927 yılında ilk kez Ankara'dan İstanbul'a gelerek Atatürk'ü karşılamakta olan halkın heyecanını ve coşkusunu anlatmaktadır (Yaman, 2012: 158).

1933 yılında düzenli kültür sanat etkinlikleri oluşmaya başlamıştır. Bu etkinliklerin çıkış noktası ise İnkılap sergileri olmuştur. Devlet sanat etkinliklerine destek vererek olgunlaşmayı hedeflemektedir. Bu hedef doğrultusunda yurt gezileri planlanır, Halkevleri kurulur, Devlet Resim Heykel Sergileri yapılmıştır. Diğer yandan tüm bu girişimlerden farklı olarak genç sanatçılar kendi sivil çalışmalarını da oluşturmaya devam etmektedir. Bu bağlamda Yeni Resim Cemiyeti ise genç kuşağın oluşumlarından bir tanesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi paylarına düşen çalışmayı yapmayı hedefleyen bu sanatçıların amacı Cumhuriyet'e destek olmaktır. Eserlerini üretirken devrimin coşku ve heyecanını içlerinde barındırmaktadırlar. İnkılap sergilerinin son bulduğu 1937-38 döneminde ise Birleşik Resim Sergileri açılmıştır. Bu sergilerde Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği, Güzel Sanatlar Birliği ve D Grubu yer almaktadır. Birleşik Resim Sergileri, Devlet Resim Heykel Sergileri'nin oluşumunda önemli rol oynamaktadır (Üstünipek, 2015). Ülkemizde sanat olgusunun en önemli öğelerinden birisi ise galerilerdir. Sanat galerisi ifadesi ülkemizde; sanat etkinliklerinin merkezi noktası olan İstanbul'da başlamıştır. İlk olarak 1939 yılında Taksim'de açılan ve kısa süre sonra kapanan Daimi Resim-Heykel Satış 50 Galerisi'nden sonra, İsmail Hakkı Oygar adıyla anılan bir galeri de bulunmaktadır. Ancak bu galeri de kısa bir süre sonra kapanmıştır (Pelvanoğlu, 2015: 1).

Savaş döneminde sanat ortamına katkı sağlayan en önemli etkinliklerden biridir. 1939 yılında birincisi gerçekleştirilen devlet resim heykel sergileri her yıl Cumhuriyet Bayramı'nda açılması yapılan planlamalar arasında yer almaktadır. Sergi ilk açıldığı dönemden 1950'li yıllara kadar önemini sürdürmeye devam etmiştir. Bu sergiler içerisinde her türden sanatçı ve sanat eseri bulunmaktadır. Devlet Resim ve Heykel Sergileri, bireysel olarak sanat eseri satışı yapılmayan bir dönemde sanatçılar için resmi kurumların beğenisine eserlerini sunmak adına bir aracı olmuştur. Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ni yakından takip eden Malik Aksel, 1941 yılında yapılmış olan sergi hakkında şu sözleri söylemiştir: *"Büyük salonun yanındaki küçük odaya resimler getiriliyor, gelişi güzel yerlere konuyor; isimleri, fiyatları kataloglara geçiriliyor, köhne bir masa etrafında dağınık tablolar gibi gene gelişi güzel dizilen ressamlar da birbirlerine söz bırakmadan münakaşa ediyorlar; arada bir yeni gelen resimleri gözden geçirmek merakıyla ayağa kalkıyorlardı."* (Aksel, 1943: 4).



Resim 9. 1.Devlet Resim ve Heykel Sergisi- 1939

Sanat alıcısı bulunmayan bir ülke içerisinde, sanatçılar kendi çıkarlarını gözetmek zorunda kalırlar. Sanat eserlerinin bireysel bir alıcısı olmaması ve eserlerinin yalnızca devlet tarafından alınıyor olması sanatçıları bir topluluk olarak kalmaya iten faktörlerden biridir.



Resim 10. Şeref Akdik, Tütün İşleyen Kadınlar, yaklaşık 1940,

tuval üzerine yağlıboya, 55x86 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.



Resim 11. Şeref Akdik, Metalurji Atölyesi, 1945, tuval üzerine yağlıboya,

54x65 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Şeref Akdik çalışmalarında fabrikaları, yeni kent merkezlerini, fabrika işçilerini kısaca dönemin toplumsal gerçekliğini ele almaktadır. Türkiye modernleşmesinde Akdik'in çalışmaları, toplumun gerçeğini bu bağlamda yansıtmasıyla önemli bir yere sahiptir. Resimlerini betimlerken, fabrikaların ülke gelişimine katkı sağladığı düşüncesini benimseyen sanatçı fabrika işçilerini mutlu bir şekilde çalışırken tuvallerine yansıtır. Dönemin sanat eserlerinde karşımıza çıkan fabrikalar bir işçi sınıfının oluştuğunun işaretidir. Bu işçi gücü sadece erkek egemenliğinde değil aynı zamanda kadınları da barındırmaktadır. 1940'lı yıllara fabrikada çalışmakta olan kadın figürlerinin aynı zamanda üretimin gelişimine de destek verdikleri görülmektedir (İleri, 2007: 167).

İkinci Dünya Savaşı'nın getirdikleriyle, yalnızca içinde bulundukları sosyal ve ekonomik yaşamdan değil toplumun bir parçası olarak sanatçıların da bu durumdan olumsuz etkilendiği bilinmektedir. Akademi'den yeni mezun olma aşamasındaki genç sanatçı adayları bir yandan bulunduğu dönemin koşullarını düşünürken diğer yandan sanat anlayışlarının ne yönde ilerlemesi gerektiğini sorgulamaktadır. Daha önceki dönemlerde üretimde bulunan sanatçıların toplumla olan kopuk bağları ve eserlerine nazaran genç kuşak toplumla yakın olmanın yollarını aramaktadır. Yeni sanatçı grupları toplumla iç içe olmak istemişlerdir. Bu sebeple henüz üretim aşamasında olan çalışmalarını halk için sergilemeye karar vermişlerdir. Çalışmalarının halkla yakın olması ve çalışmalara ulaşılabilirlik için sergiler de İstanbul halkının çalışan kesiminin bulunduğu limanda yapılma kararı alınmıştır. Sanatçılar, eserlerinin eskizlerini halkın arasında yapmışlardır. Savaşların İstanbul'da sosyal yaşamı durma noktasına getirdiği bir dönemde Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü salonlarında 1941 yılının Mayıs ayında 'Liman Sergisini' halkın coşkusuyla açmışlardır (Üstünipek, 2015).

Sanat oluşumu, sanatçının içinde bulunduğu bireysel, toplumsal, siyasal, ekonomik, teknolojik, tarihsel ve geleneksel etmenlerle paralellik içerisindedir. Bulunduğu döneme göre gelişim gösteren sanatın farklılaşması, içerisinde bulunduğu çağın değişimlerine dayanır. 1900'lü yıllardan itibaren geleneksel ve durağan gelişiminin dışına çıkan sanat bu dönemden sonra toplumsal, siyasal olaylardan, sosyo-ekonomi ve felsefe gibi birçok yeni kuramdan etkilenerek değişim ve gelişim gösterdiği bir döneme girmiştir (Madra, 1989).

Türkiye'de çağdaş sanatın ilk etkileri 1950 ve 1960'lı yıllarda yurt dışına eğitime giden tekil sanatçıların ürettikleri eserlerde görülmeye başlamıştır. 1970'lerin ikinci yarısında ise "yeni eğilimler" adında yapılan sergilerle kısıtlama olmadan, yeni üzerine düşünerek kavramlar ortaya koyan sanatçılarla birlikte çağdaş sanatın etkileri daha belirgin hale gelmiştir. Bu dönemde sanatçılar geleneksel olanı sorgulayarak farklı eğilimlere yönelmişlerdir. 1950'lerin

sonlarında Avrupa var olma savaşı içerisinde bulunurken, Amerika ve New York sanatın başlıca odağı olan yerler olarak öne çıkmaktadır. Türkiye'de ise kültür-sanat politikalarını anımsatmayan Erken Cumhuriyet dönemine geçilmiştir. Bu dönemde devletin sanatsal etkinliklere destek sağlamadığı/sağlamak istemediği bir süreç içine girilmiştir. Ancak, aynı dönem içerisinde Yapı ve Kredi Bankası gibi devlet dışındaki özel sermayeler sanata destek sağlamaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren koleksiyonlar oluşturmaya başlayan Yapı ve Kredi Bankası bunun yanı sıra farklı koleksiyonlardaki eserleri de bir konu başlığı altında toplayarak sergilemeye başlamıştır. Aynı dönemde Adalet Cimcoz, Beyoğlu'nda Maya Sanat Galerisi'ni açarak dönemin önemli düşünce insanlarıyla birlikle sergiler düzenlemiştir. Bu galeride sergiler düzenlemenin yanı sıra düşünceler de paylaşılarak tartışılmaktadır. Akademi dışı, bireysel olarak yapılan çıkışlar ilk defa bu dönemde yapılmaya başlarken mevcut akademinin de iktidarı sorgulanmaya başlamıştır. Kemalist ilerlemecilik karşıtlığı, dönemin sanatında temel konulardan biri olurken akademi karşıtlığı ile çağdaş sanat içerisine dâhil olma isteği de ilk bu dönemde kendini göstermeye başlamıştır (Altındere & Evren, 2015: 11-12).

Türkiye'de 1950 ve 1960'lı yıllarda gelişen sanat piyasası beraberinde: yapılan sergiler, sanat galerileri, koleksiyonculuk önem kazanmıştır. Fakat devlet bu dönem içerisinde sergiler için sunmuş olduğu desteği azaltmıştır. Dönem içerisinde sanatçıların kişisel açtığı sergilerde ve özel olarak açılan sanat galerileri sayılarında artış gözlemlenmiştir (Sülün, 2019: 66).

1950-1960 yılları arasında gelişen kuşak toplumsal olandan çok bireysel olana doğru yönelmeye başlamıştır. Sanatçılar siyasetin dışında, bilinçaltını ve toplum içerisinde yasak olarak görülen cinsellik, insan ilişkilerinin karanlık yönleri gibi konuları eleştirel bir biçimde resimlerine aktarmışlardır. Geçmişten tam anlamıyla kopuk olmayan bu eserler aynı zamanda bireysel bakış açısının izlerini de ortaya koymaktadır. Hale Arpacıoğlu, Bedri Baykam, Arzu Başaran, Fuat Acaroğlu gibi birçok sanatçı ise 1980'lerin başlarında kendi bireysel farklarını ortaya koymuş ve gelecek sanat ortamı için zemin hazırlamışlardır. Altan Gürman ise 60'lı yıllarda nesne ve resim arasındaki ilişkiyi köktenci bir biçimde sorgulamıştır. Bu sorgulamanın gündeme gelen etkileri 1977'den sonra belirginlik kazanarak görülmeye devam etmiştir (Madra, 2005: 22).

Türkiye'de sanatçılar uluslararası bienallere ilk kez 1950-1960 yıllarında katılım göstermeye başlamıştır. Bu dönemde bienallere katılım sağlayacak olan sanatçıların seçimleri devlet akademilerinin oluşturduğu kurul tarafından yapılmaktadır. 1956'da Venedik Bienali, 1957'de Sao Paulo Bienali ve 1959'da ise Paris Bienali gerçekleştirilmiştir. 1962'de yapılan Venedik Bienali'ne Altan Gürman, 1963'de yapılan Paris Bienali'ne Nil Yalter ve 1971 Paris

Bienali'ne ise Füsun Onur katılmıştır. Mehmet Güleryüz, Nur Koçak, Komet, Şükrü Aysan, Cengiz Çekil, Nil Yalter, Füsun Onur ve daha birçok sanatçı 1960'lı yıllarda devletin sağladığı ya da kendi çabalarıyla edindikleri burslar aracılığı ile Fransa'ya ve Amerika'ya eğitim almaya gitmiştir. Yurt dışına eğitim için giden sanatçılardan bazıları ülkeye geri dönüp oradan öğrendikleri teknikleri eserlerine yansıtarak sergiler açarken, bazıları eğitmenlik yaparak edindikleri yeni bilgileri gelecek kuşaklara aktarmıştır. Bazı sanatçılar ise ülkeye dönmeme kararı vermiştir (Altındere & Evren, 2015: 12).

Türkiye'de 1960'dan bu yana sanatçılar insan-çevre ilişkisini irdelemeye ve bu konudaki sorunlara eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmaya başlamıştır. Bu doğrultuda birçok resim ve az sayıda da olsa farklı malzemelerden çeşitli eserler üretilmiştir. Dönemin şartlarında sanatçılar toplumsal, siyasal, ekonomik gelişmelerle aynı düzlemde tekniklerini geliştirebilmiştir. Bu bağlamda sanat, Anadolu insanının yaşamını konu alan resimler, kentleşme ve sanayi sürecini içinde barındıran konulara evirilmiştir (Madra, 1989).

1980'lere kadar bienal katılımları ve bireysel yapılan çıkışlar dışında Akademi Türkiye'de sanat sahnesi için son derece etkin bir rol oynamaktadır. Yapılan bireysel çıkışlar sanat ortamında ciddi bir yankı oluşturamayarak yalnız kalmıştır. 1970 yılının çatışmalı ortamı sanat alanını da etkisi altına almıştır. Bu dönem içerisinde akademide sanatsal anlayışları birbirinden farklı olan Neşat Güral, Özdemir Altan, Bedri Rahmi ve Altan Gürman gibi pek çok isim ders vermektedir. Siyasi çekişmelerin ve şiddetin artarak çoğaldığı dönem içerisinde bütün toplumun etkilendiği gibi öğrencilerde bu olayların etkisinde kalmıştır. Sanatsal üretimlerin de içeriği zamanla politize olmuş ve dönem içerisinde çok sayıda toplumsal-gerçekçi eserlere yer verilmiştir. 1970 yılının bu politik hareketliliği, sanat alanının özerkleşmesi, kültür-sanatın devlet bünyesinden bağımsızlaşması ve Türkiye'de ki kapitalizmin sanat alanını keşfetmesiyle paralel düzlemde ilerlemektedir. Bu dönem içerisinde sanatçıların yeni arayışlar içerisinde bulunması, oluşturulmaya başlanan koleksiyonlar, Maçka Sanat Galerisi gibi açılan yeni galeriler, uluslararası sanata dâhil olma isteminin artmış olması, hem içerisinde bulunulan şiddet ortamından uzaklaşma hem de yavaş yavaş temelleri atılan yeni bir sanat sahnesine ışık tutmaktadır. Dönem her ne kadar güçlü sanat eserlerini, güçlü sanatçıları içinde barındırsa da Türkiye'de yaşanmakta olan kültür ikileminde hala çağdaş sanatın bütünlük içeren bir şekilde dünyaya sunulabilecek yapısından söz edilememektedir. 1970 ve 1980'lerin sosyo-politik durumu, Avrupa merkezciliğinin dünya üzerindeki hâkimiyetinin devam etmesi, 1968 Batı modernizminin etkilerinin hala zaman zaman kendini hissettirmesi gibi birçok sebep Türkiye

çağdaş sanatının uluslararası düzleme eklemlenme sürecini geciktiren sebepler olarak sunulmaktadır (Altındere & Evren, 2015: 13).

1970'lerde hızla yayılmakta olan kapitalizm, burjuvazi ve işçi sınıfı gibi kavramları yeniden gündeme getirerek sınıf bilincinin yeniden oluşmasına sebep olmuştur. Çağdaş Türk sanatında önemli bir yere sahip olan ulusallık evrensellik gibi kavramlar 1970'li yıllarda ülkesellik, yerellik, öze dönme, geçmişten faydalanma, çağa ayak uydurma ve dışa açılma gibi kavram ve düşüncelerin etrafında şekillenmeye başlamıştır. Dönemin kültürel, siyasal ve toplumsal etkileriyle birlikte yerel değerlere sahip çıkmayı önerenler ve evrensel değerlere bağlanmayı destekleyenler arasında tartışmalar ve fikir ayrılıkları olmuştur (Bek, 2007: 42).

1970'li yıllarda sanat galerileri, sanatçıların açmak istediği sergilere olanak sağlamakta yetersiz kalmıştır. Sanatçı sayılarında ve üretimlerinde, sanat dergilerinde ve sanat eseri alıcılarında artış gözlemlenen bir dönem olmuştur. Buna rağmen bu yıllarda bir sanat piyasası ortamından söz edilmemektedir. Bu dönem içerisinde piyasa sanat bilgisi olan kurumlar tarafından değil, belediye ve belediye galerileri, Basın, Yayın ve Turizm Müdürlüğü tarafından yönetilmektedir (Sülün, 2019: 74).

Türkiye'de 1970-1980'li yıllar sanat alanında çok sayıda öncü sergilerin gerçekleştiği ve kavramsal sanat tartışmalarının yapılmaya başladığı dönemdir. Bunun yanı sıra tekil sanatçılar, sanat eserleri ve farklı grup sergilerinden de söz edebileceğimiz bir dönem olmasına rağmen yine de bu dönem için avangart etkinin tam anlamıyla yayıldığını ve çağdaş sanatın bir sahnesi olduğunu söylemek mümkün değildir (Altındere & Evren, 2015: 11).

1980'li yıllar Türkiye toplumunun siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel bağlamda her yönüyle gelişmeler yaşamaya başladığı bir dönemdir. Dönemin kültür politikaları ise içe kapalı, sanatsal, estetik kaygılardan yoksun ve ideolojik yükü ağır olarak tanımlanmaktadır. 12 Eylül 1980 askeri darbesinin, siyasi ve ekonomik alanlar kadar, kültürel alanlar içinde bir dönüm noktası olduğu düşünülmektedir. Darbe ile birlikte yenidünya düzeninin özgürlüklerinin sunulması gibi etkilerin görülmesinin yanı sıra dinsel dayatmaların da gerçekleştiği çelişkili bir döneme girilmiştir. 1980'lerde yaşanan bu yeni dönemde Türkiye, hem Batı'nın bir parçası olmak hem de Türk-İslam sentezini içerisinde barındıran kültürel bir politika benimsenmek istenmiştir (Yılmaz, 2012: 13-14). 12 Eylül 1980 darbesinden hemen önce, 24 Ocak günü, açıklanan ekonomik kararlar vardı. Alınan yeni kararlar yeni bir oluşumun devreye girdiğini ve neo-liberal ekonomiye geçişi bildirmiştir. Türkiye neo-liberal anlayışın getirisi olan serbest

piyasa ekonomisi ve sivil topluma. Ekonomik alandan çekilen devletle birlikte toplumsal hayatta da devlettin rolünün azalacağına inanılıyordu (Kahraman, 2013: 40).

1980'li yılların bir yandan askeri darbenin topluma getirdiği kısıtlamaların, diğer yandan ise seçme özgürlüğünün bulunduğu; kısıtlamadansa kapsamayı hedefleyen iki farklı kültür anlayışını benimsediği düşünülmektedir (Yılmaz, 2012: 17). 1980 döneminin bu ikiliğini Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İkilemi* kitabında şu sözleriyle anlatmaktadır:

"Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemiydi, diğer yandan insanların arzu ve iştahlarının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yandan söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir 'Konuşan Türkiye'. Kısacası Türkiye'de 1980'lerin ikilemini tanımlayacak ilk kavram 'sözün bastırılması'ysa, ikincisi mutlaka 'söz patlaması' olmalı" (s.21).

Darbe ile birlikte hazırlanan Beş Yıllık Kalkınma Planları (1985-89) dönem içerisinde önemli unsurlar olarak gösterilmektedir. Bu Beş yıllık Kalkınma Planı'nın dördüncüsü ile yapılacak olan kalkınma; ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal yönüyle bir bütün olarak ele alınmıştır. Bu sayede kültürel alandaki coğrafi dengesizliklerin ortadan kaldırılması ve geri kalmış bölgelerin, hem milli gelirden hem de kültür-sanat üretim ve tüketiminden daha çok pay alması amaçlanmıştır. Bu amaca ulaşmak için yerel yönetimler merkezi yapıyı desteklemeye ve kültürel faaliyetlerle ilgilenmeye teşvik edilmiştir. Serbest piyasa ekonomisi kendini sanat ve kültür alanlarında hissettirmeye başlamış, devlet müdahalesi azalırken, şirketlerin etkisi ise artmıştır. Bu kalkınma planların beşincisi çerçevesinde ise kültür ve sanat etkinlikleri giderek önem kazanacaktır. Edebiyat, resim, tiyatro ve sinema sanatlarının geliştirilerek yaygın hale getirilmesi dönemin dikkat çekici unsurları arasında yer alırken, sanat ve kültür talebini güçlendiren eğitim odaklı projeleri de kapsaması bakımından daha zengin bir dönem olduğu düşünülmekteydi. Bütün gelişmeler zaman içerisinde başta kentler olmak üzere Türkiye için popüler kültürün zeminini hazırlamış ve yeni bir yaşam biçimi yaratmıştır (Yılmaz, 2012: 16-17).

1980 askeri darbesi çok sayıda insanın ölümüne yol açan bir kasırga olmuştur. 1983 yılında bu kasırga, yapılan seçimlerle kısmen sona ermiş ancak darbe gerçekleştirilirken yeni bir anayasa hazırlanmıştı. 1982 Anayasası adı verilen yeni anayasa ekonomik alandaki bütün neo-liberal girişimlere rağmen oldukça ağır bir devlet rejimi içermekteydi. Bu anayasayla devlet, artık ötesine geçilemeyen bir güç kazanmıştı. Dünyada yaşanan gelişmelere kapalı olan

bu anayasada toplum ise hiç yer almıyordu. Tüm bunlara rağmen 1983 seçimlerden sonra oluşan iktidar teknolojik gelişmelerin ve bununla birlikte gelen yeniliklerin farkında olarak liberalizmle bağlantı içinde olmaktan yanaydı. Türkiye'nin dış dünyaya açılmasını gerekli görüyordu. İlk aşamada ekonomik plan içerisinde yer alan bu hareket zamanla siyasal ve toplumsal alanlarda da kendini göstermekteydi. Süreç içerisinde yaşanan gelişmeler ise bu oluşumu destekler nitelikte olmuştur. Örneğin; devlet tekelinde bulunan tek kanallı radyo ve televizyonun gücü, devreye giren yeni kanallar ile parçalanmaya başlamıştı ve bu bir tür özgürleşme demekti. Devreye giren yeni iletişim kanalları Türkiye'nin dünyaya açılma sürecini bir üst evreye taşımaktaydı (Kahraman, 2013: 40).

Dönemin kültürel planı görsel, mimari ve kültürel dil olarak modernitenin tekçil ve minimal anlayışına karşı, yeni dönemde eklektik ifade biçimi ile birlikte kendini göstermeye başlamıştır. İktidar, Batı'dan örnek alarak apolitik bir nitelik taşıyan yeni bir döneme geçilmesi gerektiğini düşünmektedir. Dış dünyaya açılmayı zorunlu gören Türkiye, mevcut anlayışını ekonomik düzlemden kültürel düzleme ilk kez 1980'lerde taşımıştır. Darbe ortamından kurtularak, 1983 yılında yapılmış olan seçimler sonucunda demokrasi açısından daha rahat bir ortama geçilmiştir (Kahraman, 2013: 41). 1983 yılında Turgut Özal hükümetinin iktidar olmasıyla birlikte hükümetin ekonomi planı yeniden yapılandırma süreci içerisine girmiştir. Mevcut düzenin iyileştirilmesine yönelik geçilen serbest piyasa ekonomisi enflasyonla mücadele ve ihracata yönelik düzenlenmiştir. Alınan bütün ekonomik kararlar kültürel alanda da etkisini göstermiştir (Zürcher, 2000: 425).

Ülkenin siyasi, ekonomik ve kültürel alanlarında yaşanmakta olan değişiklikler beraberinde "yeniliğe açılmayı" gerekli hale getirmiştir. Böylece, kültürel alanda modern estetiğe dayalı etkinlikler düzenlenmeye başlamıştır. Bu amaçla Ankara'da her yıl düzenlenen 'Devlet Resim-Heykel Sergileri' hem usta sanatçıların hem de öğrencilerin katılımına olanak tanıyan en kapsamlı ve resmi sergiler haline gelmiştir. Devlet Resim-Heykel Sergileri'nin yanı sıra bazı özel şirketler de sergiler düzenlemeye başlamıştır. DYO sergileri bu sergilerden bir tanesidir. Modern estetiği temel alan bu sergilerden farklı olarak Ankara'da 'Asya-Avrupa Sanat Bienali'; Sanart, İstanbul'da 'Yeni Eğilimler', 'Günümüz Sanatçıları', 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit', '10 Sanatçı 10 İş' ve 'Uluslararası İstanbul Bienali' gibi farklı etkinlikler düzenlenmiştir. Yapılan bu sergilerin etkisiyle disiplinlerarası sanat anlayışı ve küratörlü sergi kavramı ülkede benimsenmeye başlamıştır (Yılmaz, 2012: 18).

Bu sergiler Klasik Akademi'nin eğitim sitemine karşı çıkan veya bu sistemi biraz çağdaşlaştırmak için uğraşan gruplar tarafından düzenlenmekteydi. Sergiler Türkiye'de çağdaş

sanat oluşumunun desteklenmesinde önemli rol oynarken bunlardan en önemlisi Yeni Eğilimler isimli grubun düzenlendiği sergilerdi. 1977 yılında ilk defa gerçekleştirilen Yeni Eğilimler sergisi Akademi tarafından, söz konusu kurumun yenilenmesini sağlamak amacıyla düzenlenmişti. Sergi, sonraki dönemlerde bu alanda önemli rol oynayan sanatçılarında kendilerine dahil olmasıyla ve aldığı ödüllerle isminden söz ettirmiş ve giderek gelişmiştir. Düzenlenen bu sergiler 1979 yılından sonra 1981, 83, 85, 87 yıllarında da devam etmiş ve verilen aranın ardından son kez 1994 yılında düzenlemiştir. Her ne kadar bu sergiler kendi içerisinde tartışmalara ve eleştirmelere sebebiyet vermiş olsalar da kendilerinden sonraki yayılacak yenilikçi sergi girişimlerine kapı aralamışlardır. Aynı zamanda zaman zaman düzenlenen sempozyumlar aracılığıyla da sanatın düşünsel boyutlarına da katkı sağlamaya çalışmışlardır (Kahraman, 2013: 42).

1980 döneminin ağır koşullarında meydana gelen ikinci büyük hamle ise 1894 yılında Öncü Türk Sanatından Bir Kesit adıyla düzenlenen sergiler serisidir. Bu sergiler, Yeni Eğilimler sergisinden farklı olarak hem öncü kavramını Türkiye'de tartışmaya açmış hem de seçici bir kurul olmadan sanatçıların toplanarak eserlerini eleştirmelerine ve değerlendirmelerine olanak sağlamıştır. İlki 1984 yılında düzenlenen bu sergi 1985, 86, 87 ve 88 yıllarında da düzenlenmiş ve 1988 yılında gerçekleştirilen sergiden sonra bir daha düzenlenmemiştir. Yapılan tüm bu sergiler çağdaş sanatı oluşturma doğrultusunda bienali hazırlamışlar ve bienalden sonra onunla yarış içerisinde bulunmamışlardır. Dönem içerisinde yapılan ve günümüze kadar ulaşan Günümüz Sanatçıları sergisi 1980 yılında gerçekleştirilmeye başlamıştır. Başladığı zamandan itibaren sergi için yapılan eserleri değerlendirmek üzere bir seçici kurul görev almıştır. Birden çok sanatçının ve farklı disiplinlerin bir arada bulunduğu bu etkinlik, Türkiye'deki sanatın yenilikçi anlayışının en önemli temsil zeminlerinden biri haline gelmiştir. Sergi sadece sanatçılar ve eserleri değil seçici kurul bakımından da sürekli kendini yenilemekte ve gelişmelere açık bir etkinlik olmuştur. Burada hem Günümüz Sanatçıları hem de serginin tarihsel süreci açısından üç önemli nokta vardır: bu sergiler ilk dönemlerinde yerleşik, ikinci dönemlerinde yerleşik ve orta kuşak son dönemlerine geldiğinde ise genç sanatçıların kendilerini ifade ettikleri etkinlikler olmuştur. Bu üç dönemiyle serginin tarihsel süreci Türkiye'deki çağdaş sanat alanının gelişim süreci olarak görülebilir (Kahraman, 2013: 43).

Çalıkoğlu 2005; 1980'lerin çağdaş Türkiye sanatı için önemli bir atılım noktası olduğunu düşünmektedir. Ayrıca bu dönemde sanat ile siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel alanlar arasındaki sınırların yumuşamaya başladığını da bizlere sunmuştur. Tam kentleşme bilincindeki sorunu çözmek için sanatçılar, farklı kültür ve sanat alanları arasındaki ilişki

çeşitliliğini bireysel ve kimlik perspektifinden incelemiştir. Bu dönemde yapıtın malzemeleri de değişmiştir. Bunun yanında hazır nesneler, mekânın düzenlenmesi veya mekana müdahale görülmüştür. Serginin kavramsal çerçevesini vurgulayan ifade, tuval resmi ile nesneler arasındaki yeni diyalog formu, interaktif gösteriler ve benzeri performanslarda birçok yeniliğe açık genç bir sanatçı kuşağını ortaya çıkarmıştır. Bu dönem içerisinde kavramsal ve küratöryel sergiler önem kazanmıştır. 1970'lerin ortalarında yaygınlaşmaya başlayan galeri sahipliği olgusu 1980'lerin başlarında güçlenmiştir. Serbestleşme ve serbest piyasa ekonomisinin etkisiyle resimlerin metalara ve yatırım araçlarına dönüştürülmesi, sanat eserlerine yeni bir kültürel boyut getirmiştir. Bu durumun etkisi günümüze kadar devam etmiştir. 1980'lere kadar modernizmin karşı konulamaz değeri ve olağanüstü özelliklere sahip eserleri yerini, kurulduktan sonra atılabilen ve bazen anti-estetik olarak adlandırabileceğimiz yapılara bırakılmıştır. Bu nedenle, 1990'ların dili tamamen estetik dilin ötesine geçmiş ve sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, filme ve teknolojiye yönelmiştir (Çalıkoğlu t.y). Aynı zamanda bu etkinlikler, sanatçıların yeni eserlere yönelmesine ve Türk sanat ortamında farklılıklar yaratılmasında önemli rol oynamıştır. Kavramsal sanat ve hazır nesnelerin kullanımı yüksek olan bu sergiler, bienalin oluşumuna da ortam hazırlamaktadır.

1980'lerin ikinci yarısından sonra; pazar ekonomisi, minimum devlet gibi bazı kavramlar toplumun bilincine ancak yer edinebilmiştir. 1980'lerin ikinci yarısında görülen çabalar sanat ve kültür alanının uluslararası düzlemde yer alması adına kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönem için önemli bir girişim olan bu adımlar ilk kez devletten bağımsız, devletin yönlendirmesi olmadan atılmaktadır (Kahraman, 2013: 41). Yurt dışı ülkeleriyle kurulan iletişim ağı genişlediği için 1980'nin ortalarından itibaren sanat fuarları canlanmıştır. Avrupa ve ABD'ye sanat eğitimi almak için gidenlerin sayısı da artmaya başlamıştır. 1986 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından yapılmaya başlayan Asya-Avrupa Sanat Bienali ülkeyi her açıdan tanıtmayı amaçlamıştır (Yılmaz, 2012: 18).

"Türkiye'de ilk defa uluslararası etkinlik düşüncesi iki bienal ile uygulanmaya başlamıştır. Bunlardan ilki Asya- Avrupa Sanat Bienali olan devlet bienali, ikincisi ise Uluslararası İstanbul Bienali yani bir özel kuruluş bienalidir" (Madra, 2003: 44). Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali 1980'ler boyunca devam etmiş olan bu etkinliklerden bir tanesidir. İlki 1986 yılında yapılmaya başlamış, 1988, 1990 yıllarında devam etmiş ve 1992 yılında ise sonuncusu gerçekleştirilmiştir. Yapılan bu bienal dönemin gelenekselci-muhafazakar yapısının oynadığı rolün de etkisiyle Asya'dan çok Avrupa dışı ülkelere yöneliktir. Genel olarak

bürokratik içerik taşıyan bu bienal yapıldığı dönem içerisinde birçok eleştiriye maruz kalmış ve kısa bir süre içerisinde de sonlandırılmıştır (Kahraman, 2013: 44).

1980 yıllarında İstanbul, kültür ve sanat alanında bir gösteri merkezi halini almıştır. Yeni ve potansiyeli yüksek olan bu şehir çok uluslu şirketler için ilgi çekici hale gelmiştir. Kentin içinde bulunan sanatçılar ise çoğalan sergiler, festivaller ve bienaller içerisinde yer almak adına yeni üretim biçimleri geliştirirler. Artık bir metaya dönüşmeye başlayan kent imgesi kendisini pazarlayabilmek adına kültür ve sanat etkinliklerini önemli bir araç olarak kullanmaktadır. Sanat bu dönem içerisinde sadece sanatçı-izleyici arasında oluşan etkileşiminin dışında siyasetçiler için aracılık, özel kurumlar için reklam imgesi, medya için ise ilgi uyandıracak bir araç olarak kullanılmıştır (Karahan, 2008: 12).

1990'lı yıllarda küreselleşme Türkiye'yi de etkisi altına almıştır. Madra bu süreç içerisinde AB'nin genişleme ve kültürel bütünleşme politikası ekseninde oluşmuş ilişkilerin, İstanbul'daki kültür ve sanat ortamını farklılaştığını ifade etmektedir. 90'lı yıllarda sanat, devlet tekelinin etkisinden kurtulamamış olsa da İstanbul sanat ortamı çoktan yönünü AB'ye çevirmiştir (Madra, 2008: 66).

Türkiye'de 90'lı yıllardan başlayarak çağdaş sanatta net bir şekilde değişiklik yaşandığı söylenebilir. Bu aşamada ilk olarak analitik, ikinci olaraktan ise yapısal olmak şartı ile iki gerçeklikten söz edilebilir. Analitik bölüm; düzenlenen sergiler, değişmekte olan malzemeleri ile kavramsallaşan tetkiklerden oluşmaktadır. Yapısal bölüm ise; piyasayı kapsamaktadır. Ancak, piyasanın durağan bir seyir izlediği ve bir değişiklik olmadığı söylenebilir. Oluşturulan sergilerin, sanatçıların yarattığı çalışmaların karşılığının alındığı söylenemez (Çalıkoğlu, 2008: 24).

Dönem içerisinde kent imkanlarının sunmuş olduğu olanaklardan yararlanarak güncel pazarlama yöntemlerini benimseyen yaklaşımlarla birlikte kentlerin küresel sermaye, sanat piyasası ve insanlar arası etkileşim açısından cazip hale gelmesi hedeflenmiştir. Bu hedefle birlikte kültür sanat adına yapılmakta olan politikalar da önemli bir rol oynamaya başlamıştır. AB'ye uyum sağlanmaya yönelik yapılan reform çalışmaları, sermaye çalışmalarının kentin mekanını cazip hale getirmesi, kültür sanat yönelimleri gibi etkenler aralarında bir etkileşim oluşturmaktadır. Tüm bu yaklaşımlar çerçevesinde sanat piyasası, emlak piyasası, kentin bu doğrultuda dönüşümünü beraberinde getirerek kültür ve sanat iç içe geçmiştir (Özkan, 2011).

Neoliberal sistem içerisinde devletin üstlendiği rol, insanların anlayış ve algısını davranışsal olarak etkilemek ve sosyal alanları kendisine dahil ederek sistem içerinde üstünlük sağlamış bir söylem oluşturmuştur (Harvey, 2005).

1990 döneminde yaşanmış olan siyasi kriz ve serbest piyasa ekonomisiyle birlikte Türkiye, dünyada yaşanan ekonomik gelişmelere uyum sağlama süreci içerisine girmiştir. Serbest piyasa ekonomisinin bir tezahürü olarak gelişen özelleştirme hareketi devletin sanatsal ve kültürel yatırımlarını da etkisi altına almıştır. Bu dönem içerisinde sanat alıcıları, kültürel ve sanatsal faaliyetlerin öneminin farkında olarak koleksiyonerliğe yönelim sağlamıştır. Şirketler de bu dönem içerisinde kültür ve sanat faaliyetlerinin sosyal kültürel açıdan zenginliğinin bilincinde olarak kendi görünürlüklerini sanat alanına yaptıkları yatırım üzerinden sağlamışlardır (Sülün, 2019: 107).

Türkiye'de bazı sergilere gittiğinizde birbirine benzer işler ve hangi eserin hangi sanatçıya ait olduğunun anlaşılmadığı sergilerle karılaşma ihtimalimiz vardır. Türkiye'nin 90'lı yıllarında da sanat, Batı'yla bir benzerlik içinde gelişmiştir. 2000'li yıllar içerisinde bu olay halen devam etmektedir. Ancak bu bağlamda ortaya çıkan en büyük sorun, yeni neslin çalışma pratiğinin getirmiş olduğu problemlerdir. Bu durum, çağdaş sanatın en büyük sorunlarından biri olarak görülmektedir (Çalıkoğlu, 2008: 38-39).

1.2.1 İstanbul Modern 'LİMAN' sergisi



Resim 12. İstanbul Modern 'Liman' Sergisi 28 Ocak - 20 Temmuz 2017

Levent Çalıkoğlu, 'Liman' sergisinin geçmiş dönemlerde İstanbul'un sosyo-ekonomik yapısını her açıdan yansıttığını düşünmektedir. İstanbul Modern'in Direktörlüğünü yapan Çalıkoğlu bu sergi hakkındaki düşüncelerini şu sözlerle dile getirmiştir: *"Sergi, sembolik bir coğrafi nokta olarak İstanbul'u merkez alan temsili resimlerin yanında, metaforik hikaye ve anlamlara açılan güncel çalışmaları da bir araya getiriyor. Görkemli geçmişi ile İstanbul'un nostaljik yüzünü, insan-emek-sosyal düzen bağlamında şekillenen modern liman kültürünü,*

gelecek güzel günlerin varış ve başlangıç noktası olarak limanın insanoğlu için taşıdığı önemi görünür kılmaya çalışıyor." İstanbul Modern'de yapılan 'Liman' sergisi, adını 1941 yılında Akademi sanatçılarının toplumla sanat arasındaki bağları eritmek için bir araya gelerek açtığı sergiden almaktadır. İstanbul Modern'de yapılan 'LİMAN' sergisi 'Liman Ressamları' ya da 'Yeniler' olarak adlandırılan Akademili sanatçılar gibi bir sınırlama getirmemiştir. Sergide 34 sanatçının farklı dönem ve disiplinlerde üretilmiş iki yüze yakın eserine yer verilmektedir (Çalıkoğlu).

1.3. Türkiye'deki Özel Sanat Müzeleri

Türkiye'de 2000'li yıllara gelindiğinde Koç, Sabancı, Borusan, Eczacıbaşı gibi önemli sermaye kuruluşları; Akbank Sanat, Yapı Kredi Kültür Sanat, İş Sanat gibi özel bankalar sponsorluğunda düzenlenen sergiler, çağdaş sanat ortamına verdikleri destekler ile yapılan bu türde etkinlikleri daha görünür kılmaktadırlar.

Özel galeriler kendi içlerinde sıralanmaktadır. Güncel ve yaşayan sanata ve sanatçılara ekonomik olarak yatırım yapanlar, olgun ve tecrübeleri ustaları destekleyerek satış imkanı yüksek resimleri pazarlayanlar veya hiçbir ayrım yapmadan sadece ticaret odaklı olanlar ve maddi anlamda ivme kazanmış resim satanlar olarak sınıflandırılabilirler. Galerilerin kendilerine şahsi nitelikleri aramalarının yanında sanatçılarında galeri seçme durumu mevcuttur. Galeriler zamanla ülkemizde canlı olan sanatı gündemde tutmak, sanatçıya desteklemek ve sanat yapıtının karşılığını telmih etmek gibi görevler almışlardır (Madra, 1987: 76-77).

Türkiye'de çağdaş sanatın etkilerini taşıyan ilk özel müzeler 2000'li yıllarda kurulmaya başlamıştır. Bu dönem, küresel ekonomi ile birlikte dışa açık büyüme politikalarının uygulandığı süreci kapsamaktadır. Süreç içerisinde küresel ekonomi ile bütünleşme sağlanmış ve çağdaş sanat alanında faaliyet gösteren müzelere destek artmıştır. Beral Madra 2000'li yılların liberal ekonomik yapısı hakkındaki görüşlerini şu şekilde belirtmiştir:

"Liberal ekonomi, İstanbul ve diğer büyük kentlere yapılan yığınsal göçler, uluslararası iletişim ve ulaşım olanakları dolayısıyla yaşanan toplumsal, siyasal ve kültürel değişimlerin de sanat kavramları, estetik ve sanat yapma biçimlerini etkileyerek popüler ve kitlesel kültürü, tüketimi, reklam kültürünü ve günlük yaşam koşullarını etkilediğini" dile getirmektedir (Madra, 2008: 64).

90'lı yıllardan itibaren Türkiye'de sanata karşı sermaye yönelimi hızlı bir artış göstermeye başlamıştır. Bununla birlikte ulus devletinin kültür üzerindeki üstünlüğünün zayıfladığı uzun

bir tarihsel süreç yaşanmaya başlanmıştır. Bu durum, Türkiye-AB müzakere sürecinin başladığı 2004 yılının Aralık ayında ve bunlarla eş zamanlı olarak yaşanmış sanat olaylarının imkanları ile bağlantılıdır. 2004 yılında yürürlüğe giren Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu ile birlikte özel kurumlar sanat için yaptıkları sponsorluk desteğini kurumlar vergisi ve gelir vergisi matrahından düşmeye başlamışlardır (Yardımcı, 2005).

Yapılan bu yasal düzenlemede şirketlerin sponsorluk adına yapmış olduğu harcamaların yüzde 33'lük dilimini vergiden düşebileceği anlaşılmaktadır (Parsehyan, 2016: 22). Yaşanan tarihsel sürece uyumlu olarak, 2000'li yıllara gelindiğinde çağdaş sanat adına ön plana çıkmış olan gelişme, İstanbul Modern'in kurulmuş olmasıdır. İstanbul Modern, ülkenin ilk modern sanat müzesidir. Küratör Haşim Nur Gürel, müzenin kuruluşunda önemli rol oynamıştır. Gürel, çağdaş sanatla birlikte sanat felsefesine uygun yeniden şekillendirilmiş müzelerin, kültürü pazarlamak için iyi bir aracı olduğunu düşünmektedir. Uluslararası sanat pazarında çağdaş sanatın görünürlüğünü ön plana çıkarmak için kurulan çağdaş sanat müzeleri dolayısıyla önemli bir rol oynamaktadır. 21. yüzyılda yapılmak istenen bir kültür pazarlaması için sanal ve gerçek müze kavramlarına daha çok eğilim gösterilmesi gerekmektedir (Gürel, 2004).

İKİNCİ BÖLÜM

ENSÜDTRİYEL DÜNYANIN ÜRÜNÜ YERSİZ YURTSUZLAŞMA KAVRAMI

2.1. Endüstriyel Dünyanın Ürünü Yersizyurtsuzlaşma Kavramı

Modern toplumların inşası, odağına her zaman hareketli ve sosyo-politik bir "nesne" olarak insanı konumlandırır. Hareketli, değişimi getiren ve ondan etkilenen, gelişimi önceleyen ve daha iyi imkanların peşinde yeni olanı arayan insan bugün modern olarak nitelendirilen dünyanın kuruluşunda bir öncü ve aynı zamanda bir kurbandır. Bir öncüdür çünkü gelişimi, teknolojiyi, endüstriyel ilerlemeyi tüm çabalarıyla beraberinde getirmiştir; bir kurbandır çünkü bunları yaparken kendini de "öteki"ni de yerinden etmiş, değerleri ters-yüz yaparak kullandığı ve aradığı imkanlara yönelik değerleri yeniden yazmış, uğradığı tüm durakları gerek ekonomik gerek kültürel veya toplumsal açıdan değişime zorlamıştır.

Modernizmin ve modern dünyanın temeli, insanın düşünsel ve fiziksel hareketliliğinden doğmuş ve böylece günümüzdeki halini alana kadar insanlığın temel sorunlarıyla yoğrulmuştur. "Modernleşme, kapitalizmin yerleşik olanı kökünden söküp hareketli kıldığı, serbest dolaşımı engelleyeni ortadan kaldırdığı ya da sildiği, biricik olanı değiş tokuş edilebilir hale getirdiği bir süreçtir" (Akt. Crary, 2010: 22). Dolayısıyla bugün kendi yalnızlığına kapılmış, bireyliğinin içine hapsolmuş ve kapitalizm tarafından sömürülerek yerinden edilmiş modern dünya insanının daha yüzyıllar öncesinden göç etmek arzusu, göç etmeye zorlanması veya göç edileni kabul etmesinin gerekliliğinin ardında birçok başat neden yatmaktadır. Keşfetmeye ve bilmeye yönelik bir arzuyla ilerlemeci düşünce, ancak bugünün dünyasıyla bilinebilecek kapıları yüzyıllar öncesinde açmıştır; göçün en temel sebeplerinden sanayi devrimi, ekonomi, savaşlar ve modernizm bir yandan halka kazandırdığı yeni kavramların, yaşayış biçimlerini kökten değiştirmesine de sebep olmuştur (Marr, 2018). Toplumda kırılma yaratan devrim, kapitalizm ve modernizm gibi değişimler, bireyin tutunduğu kökleri sarsmış ve "yerinden, yurdundan olma" artık evrensel düzeyde görülür hale gelmiştir. Endüstriyelleşmenin sonuçlarından biri olarak göç, yalnızca yurdunu terk edenin yaşadığı bir dönüşümü temsil etmez, aynı zamanda yersizyurtsuz kalmayanın da bir dönüşümünü kapsar. Bu bağlamda tek taraflı işlemeyen bu sistemde yerleşiklerden göçebeler, göçebelerden ise yerleşikler etkilenir (Der: Buz, Çevik, 2020: 14-15). Dolayısıyla gerek göç etmek durumunda kalan gerek ise göç edilen hikayeleri dinlemiş, bunlarla büyümüş, yani kısaca kimliklerinin inşasında göç kavramının yer edindiği sanatçılar da bu nedenle özellikle göç kavramını eserlerinde işlemişlerdir.

Göç, en temel tabiriyle bir insan veya topluluğun, bulunduğu yerden başka bir yere hareket etmesidir. Bir başka tabirle göç, uluslararası veya yurt içi olacak biçimde, kalıcı veya geçici olarak gerçekleşebilen, mevcut olandan farklı bir yere yeniden yerleşimdir (Bartram, Poros, Monforte, 2017: 13). Uluslararası Göç Örgütü'nün göç tanımına göre kısaca süresi, nedeni ve yapısı fark etmeksizin kişi veya grupların, uluslararası sınırları geçerek veya vatandaşı olduğu yurdun sınırları içerisinde yer değiştirmesi olarak tanımlanmıştır (2011: 22). İnsanlığın tarihi kadar eskiye dayanan, kimi zaman güçlü olanın zayıf olan üzerinde kurduğu tahakküm ile kitlelerin yurdundan edilmesi ve yeni bir yuva arayışının vücut bulmasıyla sonlanan göç hareketleri, isteğe bağlı veya zorunlu olarak gerçekleşmiştir ve gerçekleşmeye de devam etmektedir.

Dünden bugüne toplumların gelişimi de mekanın değişkenliği ve insanın da seçimlerini etkileyerek imkanların daha fazla olduğu yere göç etmesiyle mümkün olduğu söylenebilir, insan ve mekan arasındaki bağlantı da buradan beslenir. İnsanın, bulunduğu mekanı şekillendirebilme, onu yeniden yorumlama ve tasarı kabiliyeti olsa dahi; mekanların, insan ve insan yapısı ile ilgili olan her oluşum üzerinde belirgin bir etkisi vardır. Sahip olunan hayattan artık memnun olunamadığında, halihazırdaki yeri/yurdu kökten yenilemek yerine kökleri anımsatacak ve yer/mekana dair özlenilen yanların yeniden bulunabileceği umudunu taşıyarak kısa süreli veya temelli olarak yer değiştirmek alışkanlığından da bahsedilir (Groys, 2014: 141). Geçmiş yüzyıllardan bu yana kurulan medeniyetlerin ve medeniyetler arasında bir göç trafiğinin oluşmasının temelinde, bireysel açıdan hayal edilen hayatın sahibi olma arzusu, toplumsal açıdan ülkelerin gelişim düzeyi, toplumları derinden etkileyen büyük olaylar ve insana sunulan imkanlar yatar. Ancak tüm bunların sonucunda birey, köklerinden kopacaktır. Endüstriyelleşme, kırdan kente geçişin bir kapısı olarak göçün ve dolayısıyla yersizyurtsuzlaşmanın en temel nedenlerindendir.

Her dönem, sanatta yansımalarının görülebileceği ve ileri bölümlerde de resmedileceği üzere göç ve göç anlatıları, sanatı yüzyıllar öncesinden başlayarak nesilden nesle etkilemiştir. Sanatçının bir dili, iç dünyasının bir yansıması olan sanat tıpkı döneminin kanonik sanat anlayışlarından/kurallarından etkilendiği gibi kitleleri dönüştüren toplumsal olaylardan da ayrıca etkilenmiş ve şekillenmiştir. Uluslararası anlatıların en büyüklerinden olan ve insanlık tarihi kadar eski göç kavramı, endüstriyel modern dünyanın gelişimiyle birey üzerinde karşı

durulamaz bir etki bırakırken "yersizyurtsuzluk" da sanatta modern dünyanın bireylerini tanımlayan ve onu anlatan kavramlardan biri haline gelmiştir.

Bir yönüyle de yerleşik düzenin bozulması, insanın keşfetme içgüdüsünden, bilinmeyene olan merakından doğmuş ve bu arzu nesiller boyu devam etmiştir. Bu bağlamda yeni toprakların keşfiyle başlayan kitlesel hareketler, medeniyetlerin kurulması ve gelişmesiyle giderek daha yeni ve modern düzlemde ilerlemiştir. Kültür ve bilgi birikiminin sağladığı imkanlar dahilinde giderek gelişen toplumlar, modernleşmenin, kapitalizmin ve kentleşmenin giderek arttığı bir atmosferde kendilerine yeni çıkış yolları aramıştır. Dolayısıyla özellikle endüstriyelleşmenin başlangıcı, belirli coğrafyalarda göçü arttırmış, insanların hayatını ve kimliğini nesiller boyu kökten etkilemiştir (Oktik, 1997). Ek olarak, değişime sebep olurken bireyin kimlik inşasını da oldukça dönüştüren kimi sonuçları da doğurmuştur. Göçün tam olarak nelere sebep olduğunu, hangi konulardan beslendiğini, neleri değiştirdiğini ve özellikle sanatta nasıl yansımalarının bulunduğunu anlamak için öncelikle kavramın kendisine, tarihsel süreçte gerek toplumsal hareketler gerek ise endüstriyel gelişimle beraber ortaya çıkan yeni kavramlara; kapitalist düzene, modernizme, endüstriyelleşmeye, birey olma düşüncesine ve en nihayetinde "yersizyurtsuzlaşma" kavramına odaklanmak gerekir.

Evrensel bir kavram olarak göç, özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısında sanayileşmenin başladığı ve giderek yoğunlaştığı Avrupa ülkelerinde görülmekte; endüstriyelleşmenin sağladığı imkanlarla, kırdan kente doğru geçişin göç ile mümkün olduğu bilinmektedir (Toksöz, 2006). Bunun temelinde yatan olgu, özellikle modern dünyanın temellerinin atıldığı ve özellikle iş gücü tanımının değişmesi adına başlangıç noktası olarak kabul edilebilecek, 1760 - 1840 dönemi Sanayi Devrimi'nin yaşanmasıdır denilebilir. Sanayi devriminin başlangıcı, toplumun alışılagelmiş düzenini dönüştürmüş ve insanın bireyliği/toplumdaki konumu da böylece yeni bir anlam kazanmıştır. İnsan artık doğanın bir parçası olmaktan çıkmış ve doğa ile arasındaki ilişkisini büyük ölçüde bozmuştur. Sınırsızlığa ulaşan tüketim, yüksek üretim ihtiyacını beraberinde getirmiş ve ekolojik düzenin bu denli bozulması, kültür ve toplumlar için tehlike de oluşturmuştur (Başkaya, 2000: 197). Bu bağlamda endüstriyelleşme, köklerini geride bırakarak yeni bir iş ve hayat kurma isteği ve kimi zaman doğduğu toprakları bırakma zorunluğu yeni ve karma kültürleri de beraberinde getirmiştir. Sanayi devrimiyle birlikte kas gücünün önemi azalmış ve mekanik bir kuvvet ihtiyacına geçilmiştir (Schwab, 2016) ancak bu durum toplumdan kendini soyutlama/toplumda yer bulamamayı da beraberinde getirmiştir.

Giderek modernleşen dünya düzeni içerisinde bireyin önemi, yerini makinelere bıraktıkça toplumla birey arasındaki yabancılaşma gözle görülür hale gelirken özellikle kapitalist düzenin yer edinmesiyle insanın "kendine bir yer arayışı" da çeşitlenmiştir. Endüstriyelleşmenin etkisiyle modernleşme sürecinde yeni bir dönem başlamış, makine kullanımı ve kentleşme ile bambaşka bir dünyanın da kapıları aralanmıştır. Ancak yaşanan tüm bu gelişmeler bireyi ve toplumu her zaman olumlu bir düzeyde etkilememiştir. "Sistemdeki her şey çılgıncadır: böyledir, çünkü kapitalist makine kodu çözülmüş ve yersiz-yurtsuzlaşmış akımları destekler, onların kodlarını çok daha çözer ve onları çok daha yersiz-yurtsuzlaştırır" (Deleuze, Guattari, 2014: 538). Nitekim kapital düzenin hüküm sürmeye başlamasına zemin hazırlayan Sanayi Devrimi iki farklı sınıfı; işçi sınıfı ve burjuvayı daha da belirginleştirmiş ve aradaki farkı daha da açmıştır. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin ardından kentlere böylece göç başlamış, sistemin içerisinde fiziksel emeğini satarak tutunmaya çalışan bir işçi sınıfı ve makinenin gücüne sahip bir burjuva sınıfı yüzyıllardır süregelen bir düzenle bir bütünü oluşturmuştur (Bayly, 2014). Kapitalizmin doğuşu ve yaygınlaşması, silah sanayide gelişmeler, toplumların siyasi çıkarları ve bu dönemin ardından tarihsel çizgide meydana gelen pek çok büyük çaplı olay, bireyin yaşantısını derinden etkilemiş ve bir açıdan kitleleri de daha sonra yersizyurtsuzlaşmayı, köksüzleşmeyi güçlendirecek olan göçe zorlamıştır ve bundan beslenmiştir.

Göçün tarihsel süreci içinde, devletlerin sağladığı imkanlar ve halk ile arasındaki etkileşim, belirli bir coğrafyadan bir diğerine olan insan akımını sürdürmüştür. Tarihte, göç hareketlerinin yaygınlaşması ve artmasını etkileyen en önemli unsurlar arasında yalnızca endüstriyelleşme ve modernleşme değil aynı zamanda savaş ve buna bağlı olarak toplumların yaşadığı kitlesel sorunlar gelirken savaş döneminin ardından gelen teknolojik ve ekonomik gelişmeler de göç hareketlerini etkilemiştir. Bu durumun tarihteki en büyük örneklerinden biri, 1939-1945 yılları arasında meydana gelen İkinci Dünya Savaşı'dır. Savaş ardından göç hareketlerinde görülen artış (Zimmermann, 2005: 4) uluslararası bir kültür alışverişi yaratmakla birlikte birçok insanın "yersizyurtsuzlaşmasına" da zemin hazırlamıştır. Daha sonra incelenecek yersizyurtsuzlaşma kavramının temelinde, modernitenin inşası kadar kitlesel göç hareketlerinin toplumsal olaylardan etkilenmesinde vardır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından az gelişmiş ülkelerden birçok insanın, Batı Avrupa, Kuzey Amerika ve Avusturalya'nın endüstriyel bölgelerine göç etmesi, kitlelerin yaşam biçimini kökten değiştirmiştir (Castles,

Miller, 2008: 95). Savaş nedeniyle evlerinden/yurtlarından olan birçok insanın yeni bir hayat kurabilmek adına zorunlu olarak göç ettiği bilinmektedir. Toplumsal olayların birey üzerindeki tartışılamaz etkisi özellikle bu dönemlerde savaş ve endüstriyel yeni oluşumlar bağlamında görülmüştür.

Dünyanın her yerinde insanların göç etmesine sebep olan tüm bu olaylar, bir "yersizyurtsuzluk" yaratmıştır. Özellikle modernleşmenin, kentleşmenin ve endüstriyel dünyanın giderek yaygınlaşması, kapitalist düzende insana bakışı değiştirdiği kadar, insanın kendine bakışını da büyük ölçüde değiştirmiştir. "Modernleşmek artık sanayileşmek demekti" (Yılmaz, 2013, 19) sözü bu bağlamda modernleşmenin, insan üzerindeki gücü bireyin kimliğini ve kültürünü geride bırakarak hareket etme sürecini de beraberinde getirdiğini göstermektedir. Sınırların çiğnendiği, göçebe ve yerleşik kültürlerin birbiriyle karıştığı bir atmosfer ortaya çıkaran endüstriyel dünyaya göç ile kimlikler, zamanla farklılıklarını törpüleyerek ortaya çok kültürlü, başka bir kimlik çıkarmış olur (Özyurt, 2011: 531). Yani kısaca yalnızca fiziksel bir yersizyurtsuzluk değil, düşünsel ve benlik meselesi açısından da köklerden bir kopuştan bahsedilmektedir. İnsanlar, modern dünya düzeninde makinaların sunduğu imkanlara göre yaşamaya, hayatlarını buna göre şekillendirmektedir.

Tıpkı Soğuk Savaş döneminde de görüldüğü gibi daha o zamanlardan başlayan göç, uluslararası düzeyde yaşanmış ve küreselleşmenin de etkisiyle sürekliliğini korumaya devam etmiştir (Castles, Miller, 2008: 4). Endüstriyel dünyada insanın yersizyurtsuz kalması, kimliğine farklı kodların tanımlanması bu nedenle kentleşme ve endüstriyelleşme ile yakından ilgilidir. Daha iyi şart ve koşullarda yaşamak için kırsal kesimlerden birçok insan, kapitalist düzende köklerinden ayrılmıştır. " (…)yeryüzü, sürekli olarak hem yersizyurtsuzlaşan hem de yersizyurtsuzlaştırılmış olan, ani bir yersizyurtsuzlaşma hareketi gerçekleştirir" (Goodchild, 2005: 113). Dünya genelinde geçtiğimiz yüzyıllar boyunca süregelen bu durumun bir örneği de Türkiye özelinde görülürken kırsal kesimlerden makinenin, iş gücü ihtiyacının, para kazanılabilecek imkanların olduğu "büyük şehre" göç etme hareketi sahip olduğu yeri koruyarak halen devam etmektedir. Artık modern dünyada bireyin çok daha farklı endişeleri, korkuları vardır. Bilinmezliğe doğru yola çıkmak, ait olduğunu bırakmak zorunda kalmak, yeni bir düzen kurabilmek adına kapitalizmin insanı nasıl sömürdüğü ve dönüştürdüğü görülür aynı zamanda (Heidegger, 2008). Gelişimin ve arzuların, güzel bir hayatın tahayyülü ile artık modernleşmenin güzel yanları görülür, büyük pay sahipleri ise gerek kitle iletişim araçları gerek ise elindeki diğer güçler ile bunun gerçekliğini vurgular. (Berman, 1994: 16). Ancak endüstriyel

dünyada var olan bu yeni yaşam stili, aslında sistem tarafından sömürülen işçi sınıfının bir gerçekliği değildir. Hayal ettiği düzene, artık makineleşmiş bir şehirde kavuşmak adına insan zaten köklerinden ayrılarak gerek psikolojik gerek fiziksel ve kültürel değişimlere uğramayı kabul etmiştir.

"İster Avrupa ülkelerinin yüzyıllar boyunca süren gelişimlerine, ister dünyanın diğer bölgelerindeki "gelişmekte olan ülkeler "in gelişimlerine ait sorunlar incelensin, belirli bir yöne doğru ilerleyen ve adına "gelişim" denilen bu tür uzun süreli toplumsal dönüşümler sonucunda, özellikle insan deneyimlerinin, insan davranışlarındaki duyguların ve bireysel duyguların dışsal ve içsel baskılanıma bağlı olarak düzenlenişinin ve bütün bunların sonucunda bir anlamda insanın tüm görüşlerine ilişkin yapının belirli bir yöne doğru nasıl ve neden değiştiği sorusuna yol açan gözlemlerle her zaman karşılaşılır" (Elias, 2017: 9-10).

Dolayısıyla, insan yaşantılarının dönüşmesinde gelişim ve ilerleme her zaman bir parametre olmuştur. Özellikle göç gibi bir hayat gerçeğinin, bu nedenle insanları ve kültürleri nasıl dönüştürdüğü göz ardı edilmemelidir/edilemez. Endüstriyel dünya ve teknolojinin gelişmesiyle insanın hapsolduğu bu yeni geleceği, hatta Deleuze'un yersizyurtsuzlaşanları gibi (Zourabicjvili, 2011) geride bırakılan ve bir yönüyle kaybedilmiş yer/yurt/mekanı Heidegger "Heimat" olarak isimlendirmiştir; çift yönlülüğüyle göze çarpan bu kavramın kullanımında yalnızca bir yurdun/yerin kaybı değil aynı zamanda makinenin insan üzerinde giderek daha da kurduğu hakimiyet vurgulanır. Bireyin köklerinden kopuşunun fiziksel bir ifadesi olarak göç, bu bağlamda önce bireyi yuvaya (Heimat) benzemeyene çekerek daha sonra yuva olanın da bu bağlamda tanıdıklığını yitirdiği vurgulanır. Bu noktada göç edilen yer/mekanın insan üzerinde büyük bir hakimiyet kurduğu, Heidegger'ın yeni düzenin bireye sürekli olarak tehditkar bir yapı sunduğundan bahsetmesiyle anlaşılabilir (Heidegger, 2008).

Endüstriyel dünyada göç hareketleri, bireyin kendini ifade ediş biçimlerini de değiştirmiş ve bu bağlamda ortaya insan deneyimlerini temsilen yeni kavramlar çıkmıştır. Yersizyurtsuzlaşma, Deleuze'un kazandırdığı bir kavram olarak alan yazında yerini almıştır. Yersizyurtsuzlaşma tabiri kapitalizmin kontrolüne kapılmış ve onunla şekil alarak yerini terk eden, köklerini terk etmek zorunda kalan bireylerin bir anlatısıdır. Yersizyurtsuzlaşma yalnızca fizyolojik ayrılma değil aynı zamanda hissiyat olarak da bir yere ait hissedememenin yansıtıldığı bir kavramdır. Bu bağlamda yersizyurtsuzlaşma, göçebeliği ifade eder ve göçebeliğin getirdikleriyle birlikte karmaşık bir anlam ağı örmektedir. (Goodchild, 2005: 16).

Özellikle endüstri devriminin kırsaldan kentlere olan işçi sınıfı akımını başlatması da modernist kapitalizmin kurulmasıyla yakinen ilintilidir. Toplumlar, yeni bir umut peşinde birbiri ardına yayılırken köklerden kopuş ve artık yurt denilen mekana yabancılaşma gerçekleşir. Yersizyurtsuzlaşma kavramı mekan ve insan arasındaki ilişkiyi resmeden, coğrafi kodların sunduğu sınırlılıkları ifade eden bir kavram olarak toplumlar arasında bir sınır çizgisi çeker (Zourabicjvili, 2011).

Mekan ve insan ilişkisi bağlamında köklü değişimlere sebep olan yersizyurtsuzlaşma, her yere gidebilecek öznenin, aidiyet hissi ile alışageldiği mekan ile arasında kurduğu derin bağı yalnızca fiziksel değil düşünsel olarak da etkiler. Mekana/yere/yurda duyulan aidiyet, düşünsel dünyada bir iz bırakır; göç edilen noktalara duyulamayan aidiyet ve yersizyutrsuz hissetmenin temelinde ait olduğunu hissettiğin coğrafyanın bir izi kalır (Certeau, 2008: 192-193). Aynı zamanda yersizyurtsuzluk, Deleuze ve Guattari için aslında bir beden- organ ilişkisi kurar; yer ve mekan ne kadar insanın benliği ile bağlantılıysa kapitalizm etkisiyle beden ve organın birbirinden ayrılması gibidir (Deleuze, Guattari, 2014: 56). Dolayısıyla göç ederek kendi mekanını terk etmek zorunda kalmak, modern sistemde güçlü olanın, zayıf olan üzerinde kurduğu hakimiyetin bir sonucudur aynı zamanda ve bireyin benliğini derinden etkiler. Heidegger içinse bu kavram aslında sevdiklerinden, geçmişinden, mekansal deneyimlerinden uzaklaşmanın sonucu olarak tekinsiz ve bastırılmış bir yersizyurtsuzluğu beraberinde getirir (Heidegger, 1998).

Kapitalist modernite ile göç hareketlerinin hep "gelişmiş" kentlere olması, kırsal kesimdeki insanların yurtlarını terk ederek köklerinden ayrılması, kimlik bunalımını da beraberinde getirmiştir. Kısaca "Kimlik, insanın kişiliğini ve grubun özelliklerini belirleyen, benlik algılarıyla ilişkili ayırt edici bir özelliğidir" (Giddens, Sutton, 2014: 265). Ancak, yüzyıllar boyu süregelen göçlerin ve köklerinden ayrılmanın, yalnızca fiziksen bir yer değiştirme olarak sınırlı kalmaması, aynı zamanda köklerini geride bırakmış bireyin zaman içinde kültürel bir değişim de yaşaması, kimlik kaybına/karmaşasına sebep olur. Yersizyurtsuzlaşmanın, göçebe kalmanın ve kapitalizmde tutunmak zorunda kalan alt sınıf mensubu haline gelmenin "kayganlık" ile bir ilişkisini de Patton aktarır; yersizyurtsuzluk bir toprağın/yer veya mekanın sahibi olmamak değildir aslında. Yalnızca göçebe olmanın verdiği zorunluluklar kendi topraklarından uzaklaşmak ve başka yerleşiklerin topraklarında kayganlaşmaktır, göçebe kültürü belirli bir süre olsa dahi geçiciliği temsil eder (2005: 59). Sanayileşme ve kapitalist sistemin emek gücü üzerindeki yön verici etkisi, yersizyurtsuzlaşmayı hızlandırsa da Deleuze ve Guattari, bu yersizyurtsuzlaşmanın,

kapitalizmin çıkarlarına uyacak biçimde yeniden yurtlaştırma olarak geri döndüğünü belirtir. Doğa ile bir bütün halinde kırsal kesimde yaşayan birey, kapitalizmin etkisiyle artık makine işçisi olarak köklerinden ayrılmıştır. Bu bağlamda yeniden bir yurtsallaştırmadan söz edilse de köklerinden farklı biçimde yeniden yurtsallaştırma, kapitalizmin bir sonucu olarak kültürel bir değişimi de beraberinde getirir (Parr, 2010).

Kapitalist sistemin, iş gücü ihtiyacı ile beraber bireyi yuttuğu modernist düzende yersizyurtsuzluğun artışı, kapitalizmin doğası gereğidir. Kapitalizm, var olanı yıkarak yeniden kurma peşinde, toplumların düzenini her zaman kendi çıkarı için yeniden kurgular; kentleşme ve endüstri ile imkanlar sunmak, bunun bir anahtarıdır (Deleuze, Guattari, 1983: 166). Dolayısıyla modernist ve kapitalist düzenin, toplumun her iki kesimi - kapitalizm ile belirginleşmiş işçi sınıfı ve orta sınıf- üzerinde belirgin bir etkisi olduğu da kültürlerin dönüşümünden fark edilebilir. Bu dönüşüm içerisinde tabii ki göçebe kültürün yerleşik kültür ile karma hal alması, halihazırdaki kültürü ve o kültür içerisindeki bireyleri de etkiler. Modernliğin getirdiği tüm "sıkıntıların" yanı sıra tarihsel gelişmeler, bireyin kimliği üzerinde tahakküm kurarak onu değiştirmeye mecbur bırakması veya tanımlama ihtiyacında "kendi" ve "öteki" arasındaki farklılığın bu denli belirginleşerek kuvvetli olanı kazandırması, yalnızca yersizyurtsuz değil yerleşik bireylerin de kendi kimliklerini tanıma ve yorumlama konusunda yaşadıkları büyük zorlukların başında gelir. Günümüzün "demir bir kafesi" olan bu yaşam deneyimini büyük ölçüde etkileyerek "herkesin bir çöplüğe ihtiyaç duyduğu ama kimsenin arka bahçesinde istemediği" toplum bütününde ortak bilinç/ortak kültür oluştuğu takdirde düzenin sağlanabilirliğinden söz edilebilir (Taylor, 2020). Toplumun birbirinden ayrı geçmişlere sahip her bireyi bu nedenle yersizyurtsuzluğu, kendilik ve ötekilik içinde yaşamış ve bundan etkilenmiştir. Günümüz toplumlarının inşasında oldukça etkili bir yeri bulunan göç hareketleri günümüzün çok kültürlü karma toplumlarının temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda, birbirinden çok farklı özelliklere sahip toplumlarda yersizyurtsuzluk kültürel etkileşimler ve bireysel deneyimler ile sanat yapıtlarını da etkilemiş olması kaçınılmazdır.

Göç ve göçebelik - dolayısıyla da yersizyurtsuzluk- insanların genetik mirasları olarak görülebilir. Daha iyi şartlara kavuşmak ya da kötü şartlarından kaçmak isteyen toplumlar, yüzyıllar boyu göç ederek yerleşik hayata geçmiş veya gittikleri yerde tarih boyunca çok kültürlülüğü oluşturmuştur (Marr, 2018). Bu bağlamda bireylerin köklerinde yersizyurtsuzluk yatar çünkü bu anlatılar geçmişten günümüze bizimle aktarılmış ve mutlaka benliğimiz de etkilenmiştir. Dolayısıyla dünya üzerinde yersizyurtsuzluğun, göçün ve göçebeliğin getirdiği etkilerin, sanatın bir konusu olması kaçınılmazdır.

2.2. Yersizyurtsuzlaşmanın Toplumların Sanat Biçimi Üzerindeki Etkisi

Sanatın diğer tüm konuları gibi, yersizyurtsuzlaşma kavramı da göç teması ile birlikte sanat yapıtlarının konusu olarak tarihte yerini almıştır. Daha önce bahsedildiği gibi, dünyanın her coğrafyasında yaşanan göç, yüzyıllar boyu devam etmekte ve kapitalist düzende kendine yeni bir yer bulmaya ekonomik ve sosyolojik açkıdan zorlanan birey, farklı toplumların kültüründe köklerini geride bırakmak veya yerleştiği kültüre uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Kitleler halinde de bireysel de yapılsa göç ve göçün etkileri her birey için farklılaşır. Kimi zaman göç edilen yere alışmak, yeni bir kimlik edinmek, bir topluluğun parçası gibi hissetmek daha kısa sürse de kimi göçmenler için yersizyurtsuzluk hissiyatı uzun yıllar devam eder (Der: Buz, Çevik, 2020: 81). Dolayısıyla yersizyurtsuzluk kavramı yalnızca yurdundan olma değil aynı zamanda bir kimlik ve aidiyet sorunudur da. Toplumun hangi kesiminden olunduğu fark etmeksizin yersizyurtsuzluk deneyimi kimlik ve aidiyet hissi üzerinden yaşanabilir. Fiziksel yurtsuzluk kadar düşünsel yurtsuzluk da daha önce bahsedildiği gibi yersizyurtsuz kalmanın bir biçimidir. Sanatçılar, yersizyurtsuzluğun toplumda görülen çoklu biçimini kendi perspektifleriyle aktarmıştır. Sanat yapıtlarının bu yönü, politik gerçeklikleri çarpıcı bir dil kullanarak ortaya döker.

Bu bölümde, yersizyurtsuzluğun toplumların sanat biçimi üzerindeki etkisi ve sanat yapıtları aracılığıyla yansımaları örneklendirilecektir. Banksy, Ai Weiwei, Tatyana Fazlalizadeh, Tammam Azzam, Pekka Jylha, Vahed Khakdan, Nedim Günsür ve Nuri İyem örnekleri üzerinden, yüzyıllar boyu süregelen göç hareketleri ve yersizyurtsuzluğun sanata yansımaları incelenecektir.

Yersizyurtsuzluğun örnekleri, sanatın her alanında görülmektedir. Edebiyat, resim, fotoğrafçılık başta olmak üzere sanatçılar, yersizyurtsuz olmayı işlemişlerdir. Örnek olarak Edward Said, *Yersiz Yurtsuz* isimli otobiyografisinde hem kimlik bunalımlarını hem de daha hayatının ilk yıllarında bulunduğu topraklara ait hissetmemenin etkilerini kaleme almıştır. Kimlik ve aidiyet konusunda Said'in bu eseri özellikle göçebe kültürün içinden gelen biri olması nedeniyle yersizyurtsuzluk deneyimini ve bu durumun psikolojik etkilerini anlatması nedeniyle değerlidir (Said, 2017). Aynı zamanda, resim sanatının öncülerinden Vincent Van Gogh da göçebe hayatı yaşamış isimlerdendir. Hayat hikayesine bakıldığında yatılı okul deneyimi, Van Gogh'un kendini yabancılaşmış hissettiği ilk kırılmalardan biri olmuştur. Eğitim hayatı boyunca "evden ayrı kalan" sanatçı, eve dönmek için çabalamış ve psikolojik bunalımları, mutsuzluğu, arayışı ile zaman içinde bütünleşmiştir. Eserlerine bakıldığında adımladığı sokakları, evini, yaşadığı kentleri kendi perspektifi ve yüzyıllar boyunca bir öncü

olmasını sağlayacak teknikleri ile yansıtmıştır. Eserlerinde rahatlıkla yaşadığı yerlerden, hayatından ve ruhsal durumundan izler bulmak mümkündür. Van Gogh, tüm eserleri ve hayatının bütünüyle göçebeliğin psikolojisini, hissettirdiklerini yansıtmıştır (Sweetman, 1990). Dolayısıyla göçebe kültürü yalnızca göç akınlarının başlaması ile toplumsal bir hareketi veya bu durumun eleştirisini değil, aynı zamanda sanatçının bireysel göç hikâyesini ve yersizyurtsuzluğunu da anlatır. Tıpkı, göçebe kültürün ve yersizyurtsuzluğun edebiyata yansıması gibi izleyicisi ile buluşmak üzere sergilenmeyi bekleyen resim, heykel ve fotoğraf gibi sanat alanları da bugüne kadar çeşitli sanatçılarıyla yersizyurtsuzluğu, göç hareketlerini ve etkilerini işlemiştir.

Sanatın bu noktadaki rolü, toplum ve birey ile ilişkili olanı, yine estetik bir algı ile topluma yansıtmaktır. Sanatın doğası gereği, toplumun ekonomik, politik kırılmaları anlatması normaldir. Dönemlerin sanat anlatıları ve sanat formları; dönemin şartları ve toplum zihniyetinden etkilendiği kadar toplumsal yaşantıların da birer temsili haline gelmiştir. Majör ya da minör grupları etkileyen evrensel ve yerel değişimlerin sanat ile aktarılması, sanatın toplum ile ilişkisini yansıtır; sanat, ne kadar tekil olsa da karakterini biraz da topluma göre şekillendirmektedir. Sanatçının biçimlendirdiği, kendi perspektifinden dünyayı gördüğü pencereyi açan sanat yapıtı bir hayallerin dünyasını değil toplumda vücut bulan pratik ihtiyaç ve arzuların sentezlendiği bir dünya halini alır (Read, 2018: 20).



Resim 13. Tammam Azzam, "Özgürlük", Grafitiden

Pamuklu Kâğıt Üzerinde Dijital Baskısı, 112 x 112 cm, 2013

Dolayısıyla sanatçının, göç ile hayatları kökten değişen kesimleri, onların sıkıntılarını, iç dünyalarını ve kırılma noktalarını yansıtması olağandır. İnsan, yersizyurtsuzlaşarak onu bir yere bağlayan tüm kavramlara yabancılaşır. Ancak bu yersizyurtsuzlaşma, yurtsallaştırma ile kapitalist sistemde yeni köklerin oluşmasına zemin hazırlar. Kültürel sınırların aşılması, yeni sınırlar içerisinde var olma mücadelesi ile devam eder. Bireyin yeni etkenlere maruz kalması, köklerinden kopuşun da getirdiği aidiyetsizlikle ekonomik, kültürel ve politik zeminde yankılara sebep olur (Parr, 2010). Bireyi etkileyen toplumsal koşullardan kaçışın ardından yaşanan yeniden yurtsallaştırma bu nedenle toplumların sanat biçiminde de etkili olmuştur.

Göçebe yaşamdan bir yenisine geçiş sürecinde her ne kadar uyum sağlanmış olsa da bireyin eskiye olan özlemi, *Nostalji* isimli çalışmasıyla Vahed Khakdan tarafından yansıtılmıştır.



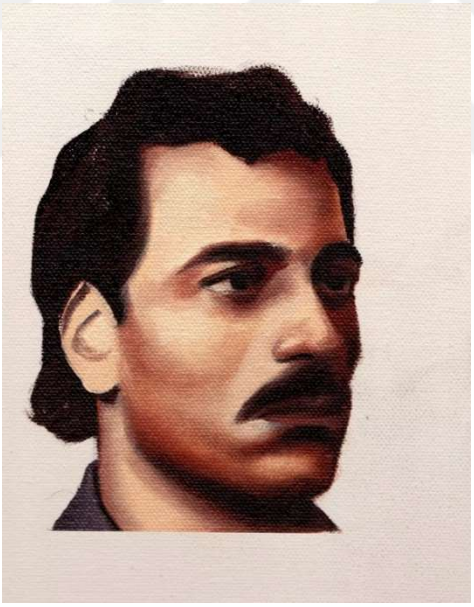
Resim 14. Vahed Khakdan, *Nostalji*, Tuval üzerine Yağlı boya, 2016, 120 × 160 cm

Tahran doğumlu ressam, göçü yalnızca izlenimleriyle değil aynı zamanda yaşadığı bir gerçeklik olarak aktarmıştır. Almanya'ya göç etmiş ressamın eserlerinde nostaljik unsurları görmek mümkündür. Göçebe için artık yurt olmayan yere duyulan özlem, nostaljik nesneler ile resmedilmiştir. Yersizyurtsuzlaşmanın fiziksel ve düşünsel sonuçları sanat yapıtının konusudur. İçinde olunan toplumla aidiyet kuramamanın, mekansal değişimler yaşamakla yakından da bir ilgisi vardır, bu nedenle göç edenlerin yersizyurtsuzluğundan bahsedilir. Bireyin yalnızca farklı topraklarda olması değil, minör bir kültürü temsilen aynı toplulukta tutunuyor olması da yersizyurtsuzluğun bir biçimidir. Toplumun hangi kesiminden olduğu fark etmeksizin köklerinden fiziksel ve düşünsel düzeyde ayrışmak durumunda kalanların yersizyurtsuzluk yaşadığı söylenebilir.

"Hayatları boyunca bir toplumun mensubu olmuş entelektüeller bile, bir bakıma, içerdekiler ve yabancılar diye ikiye ayrılabilirler: Bir yanda toplumun mevcut haline tamamen ait olanlar, onun içinde yoğun bir aykırılık ya da uyumsuzluk duygusu hissetmeksizin hannanlar ki bunlara evet-diyiciler diyebiliriz; öte yanda hayır-diyenler, toplumlarıyla yıldızı barışmayan, bu yüzden

de imtiyaz, güç ve şan şöhret edinmeme anlamında yabancı ve sürgün olan bireyler" (Said, 1995: 57-58).

Dolayısıyla geçmişinde veya şimdisinde göç kodlarına sahip sanatçı ve sanatçı adaylarının bu temayı işlemesi oldukça mümkündür ve sanat tarihinde geçmişte olduğu kadar çağdaş sanat tarihinde de örnekleri görülmektedir. Bu bağlamda yalnızca yersizyurtsuzlaşmanın değil aynı zamanda yerliyurtlulaştırmanın da eleştirisi görülür. "Yerliyurtlulaştırmanın, özneleşmeyi belirli özdeşleşim, sahiplik, kullanım ya da adlandırma ilişkileri üzerinden kuran bir iktidar pratiğidir" (Baştürk, 2016: 235). Babasının İran'dan Amerika'ya göç etmesiyle yersizyurtsuzlaşmaya yakından tanık olan Tatyana Fazlalizadeh, 1970'li yıllarda babasının kimlik kartı üzerindeki fotoğrafını yağlı boya tablosuna dönüştürmüştür. Yerleşik kültürün ve bireylerin, göçmenlere davranış biçimlerinin etkilerini, göçmen olan babasının bir portresi ile eleştirmiştir. Fazlalizadeh, siyahi kadın kimliği ile kültürel çalışmalar sürdüren, özellikle bu düzlemde, mikro kültürlerin ve etnik grupların sesini duyurmak adına sanatsal çalışmalar yapmıştır.



Resim 15. Tatyana Fazlalizadeh, *Portrait of My Father As An Allien* (2018).

Portrait of My Father As An Allien ismini verdiği çalışmasında aslında bir kimlik fotoğrafının ardındaki ötekileştirmeye bir karşı çıkış vardır. Makro kültür içinde yabancılaşmanın, yerleşik kültürün göçmeni bir "allien" olarak tanımlamasıyla; onun insanlığından ziyade -bir insan, bir baba, bir koca olarak- varlığını sürdürdüğü vurgulanmıştır (Fazlalizadeh).

Göçün yıkıcı etkisini gözler önüne seren en trajik olaylardan biri Aylan Kurdi'nin 2015 yılında Yunanistan'a ulaşmak isterken, göç sırasında hayatını kaybetmesi ve 3 yaşındaki bebeğin Bodrum sahilinde cansız bedeninin bulunması tüm dünyada göçün en trajik yüzünü göstermiştir. Göçün, toplum sanatlarındaki en kuvvetli etkisi de Aylan Kurdi'nin kaybının ardından görülmüştür. Ai Weiwei, Pekka Jylhä gibi isimler, Aylan Kurdi'nin ardından trajediye tepkiyi farklı dallardaki sanat yapıtlarıyla göstermiştir.



Resim 16. Pekka Jylhä, *Until The Sea Shell Him Free* (2016)

Göç gerçeğini ve bununla birlikte doğabilecek trajik sonuçları ele alan Jylhä (2016), Aylan Kurdi'nin bedenini 3 boyutlu olarak sunduğu yapıtı, cam bir kutu ile korunmaktadır. Aylan Kurdi'nin sahile vuran bedeninin görünümü korunmuş ve "bir dünyaya sığamayan" küçük bedeni, yersizyurtsuzluğun en çarpıcı temsillerinden biri olmuştur.

Sanat tarihinde yersizyurtsuzluk ve göçebe kültürü, yalnızca sergi alanlarında veya müze duvarlarında sergilenmek üzere yapılmamış aynı zamanda sokak ve performans sanatı olarak yersizyurtsuzluğu göz önüne çıkaran yapıtlarla karşımıza çıkmıştır. Bunun en büyük örneklerini ise Ai Weiwei vermiştir. Sanatçı, Aylan' Kurdi'yi konu alan *Essential or Impudent? The Debate about Art and Refugees* gibi performansa dayalı eserleri, göçebeliğin, mülteciliğin ve yersizyurtsuzluğun aktarıldığı önemli örneklerdendir. Sergilendiği dönemde büyük tepkilere neden olan çalışma toplumsal trajediler karşısında sanatın tepkiselliğinin örneklerindendir.



Resim 17. Ai Weiwei, *Essential or Impudent? The Debate about Art and Refugees, 2016.*

Sanatçı, kendi bedenini kullanarak yaptığı, göçün ve yersizyurtsuzluğun merkezinde olan bireyin kendisini bir sanat yapıtına çevirerek sanat ile bir eleştiri sunmuştur. Çakıl taşlarının üzerine, Aylan Kurdi'nin bulunduğu haliyle uzanmış ve bunu fotoğraflamıştır Weiwei. Özellikle performans sanatları arasında öne çıkan çalışması, göç ve etkilerine, göç trajedilerinin bir eleştirisine yer verse de olayın trajikliği nedeniyle eleştiri de almıştır. Eleştirilerden "bu sahte ölümle birlikte öldü, bu resim belki de en büyük intihar sanatı eseriydi" (Dabashi, 2020) ve The Guardian'da yayınlanan bir eleştiri makalesi de (Fehily, 2020) Weiwei'nin bu çalışmasını hedef almıştır. Tartışmalı bir alan açan yapıt, Weiwei'nin bugün muhalif sanattaki güçlü konumu nedeniyle anlatının tezatlığı dolayısıyla eleştirilmiştir.

Sanatta göçmenliğin ve yersizyurtsuzluğun yalnızca müze ve sergilerin konusu olmadığını, farklı mekanların -şehir içindeki binalar ve duvarlar- da sanat eserlerinin sergisi için kullanılabilirliğini gösteren çalışmalar da yapılmaktadır. Tıpkı Tatyana Fazlalizadeh' in de yaptığı gibi Banksy de şehrin duvarlarını sanatı ve politik eleştirisi için kullanan sanatçılar arasındadır.

Kimliğini gizli tutarak Banksy adıyla eserlerini sergileyen sanatçı sokak sanatının en ünlü isimlerinden biridir. Aktivist kimliği ile öne çıkan sanatçı, özellikle şehrin duvarlarını kullanarak toplumu ilgilendiren konularda farklı kesimlerin sesini de duyurmasını sağlamaktadır.

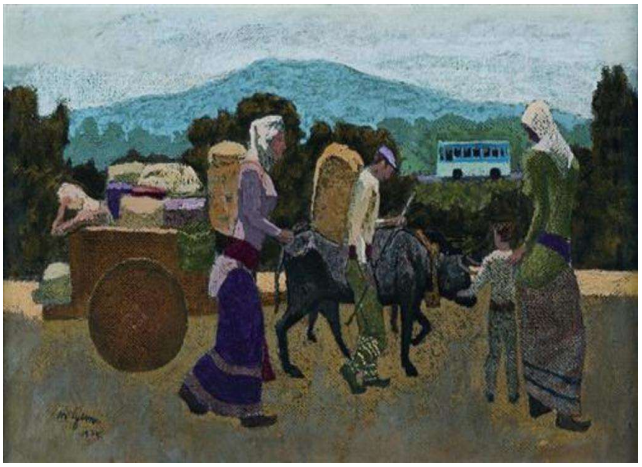


Resim 18. Banksy, Göçen Çocuk (Child in Venice),

Sanatını sergilemek için sokakları kullanan, eleştirel eserleriyle özellikle azınlık ve mülteci haklarına yönelik çalışmalar da yapan Banksy, yersizyurtsuzluğun görülmeyenlerini sokaklarda yansıtmıştır (Ellsworth, 2015). Göç hareketlerinin daha görünür olmasını sağlayan Baksy, Child in Venice isimli eserinde; elinde pembe bir meşale tutan can yelekli göçmen bir çocuğu resmetmiştir. 2019 Venedik Bienali için mekanın dışında sergilenen Göçmen Çocuk (Child in Venice), göçebe kültür ve göçmenlerin trajik hikayeleri ile özdeşleşmiş can yeleği ile politik bir eleştirinin de odağındadır.

Kırsal kesimden makineleşmenin olduğu noktaya, kapitalist sistemin ağına göç etmek ve köklerinden ayrılmak için özellikle yine kırsal kesimin göçe zorlayıcı sebeplere sahip olması tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de göç temasını önemli kılar. Göçün yalnızca bir yer değiştirme değil aynı zamanda acı ve trajik tecrübeleri de kapsaması bireyin psikolojisini derinden etkilerken göç etmenin ağırlığını da göçmenleri ele alan çalışmalara gözler önüne serer. Mekansal kopuşların kabulünden ziyade tehlikeli de bir yolculuk olan göç, kimi zaman "öteki olmak" ile ilişkilendirilerek göçmen bireyleri daha zor bir durumun içine sürükler. (Çakmak, 2018: 356 -359). Doğu toplumları ve Türkiye'nin kırsal kesimlerinde göç için itici güç ise Batı'da sağlanan çalışma imkanlarıdır. Dolayısıyla dünyada olduğu gibi Türkiye'de de kırsal kesimler daha endüstriyel şehirlere, kırsallardan göç etmekte ve emek gücü karşılığında daha iyi imkanlara sahip olmak için köklerinden fiziksel ve düşünsel şekilde ayrı kalmaktadır. Bu nedenle göç ardından yaşananlar kadar göç sürecinin de yansıtılması oldukça önemlidir. Türk Çağdaş sanatında, Nedim Günsür ve Nuri İyem de göç hareketlerini resmetmiştir.

Nedim Günsür ve Nuri İyem'in çalışmaları, özellikle göç eden bireyi gerçekçi bir üslupla ele almışlardır. Göç sürecini yansıtan çalışmalarıyla öne çıkmaktadırlar.



Resim 19. Nuri İyem, Göç,

Evini, yurdunu terk eden kişilerin yolculuğunu resmeden Nuri İyem, göç eden insan figürlerini sıklıkla kullanan bir sanatçı olarak renkleri, duyguların karmaşasını ve bilinmezliğe olan yolculuğun evden/yurttan ayrılmanın ağırlığı ile birleştirmiş ve renk tonlarının seçiminde açık - koyu dengesi göz önüne çıkmıştır. Özel hayatında da küçük yaşlarda göçmenliği deneyimlemiş İyem, gerçekçi üslubuyla göç yolculuğunda kendi deneyimlerini duyguya dökmüştür. (Erdemci, Germaner ve Koçak, 2008: 78).



Resim 20. Nedim Günsür, Yeşil Tren,

Sanatında figüratif kullanımı öne çıkaran bir diğer isim ise Nedim Günsür'dür. Özellikle toplumsal olayları sanatına aktarmış sanatçının eserlerinde özellikle gecekondu kültürünü, kentleşmeyi, Doğu'dan Batı'ya olan göç akınını ve bu akının -özellikle Türkiye'den Almanya'ya göç eden Türklerin yaşantılarını- dramını, işçi sınıfının psikolojik sorunlarının

yansımalarını görmek mümkündür (Giray, 2000: 490). *Yeşil Tren* isimli çalışmasında, Türkiye'den İspanya'ya olan emek göçünün izleri görülen eserlerinde, daha iyi bir yaşamın hayalini kuran kişilerin izleri vardır.

2.3. Türkiye'de Öncü Bir Sanatçı Gülsün Karamustafa Örneği ve Yersizyurtsuzlaşma Biçimi

1900'lü yıllarda dönemin ekonomik, politik şartları özellikle büyük şehirlerde köyden kente yaşanan göçler ile göç edenler ve kentte yaşayanlar arasında bir sınıf ayrımına sebep olmuştur. Oluşan bu ayrım dönemin müziğini, edebiyatını, yapılan resimleri, kısaca sanatın bütün alanlarını etkilemiştir. Kentte gece kondular inşa edilmiş, arabesk müzik kültürü başlamıştır. Yaşanan bütün göç olaylarında olduğu gibi hem göç eden adına, hem de göç alan adına bir uyumlanma süreci söz konusudur. Yaşanan olaylar sanatçıların çalışmalarına yansımıştır. Bu dönem içerisinde eser vermiş ve göç temasını kişisel deneyimleri üzerinden ele alan bir sanatçı da Gülsün Karamustafa'dır.

Gülsün Karamustafa 1963-69 yıllarında Güzel Sanatlar Akademisinde eğitimini tamamlamıştır. Eser üretimine başladığı ilk zamanlarda çalışmalarında karışık teknik kullanmaktadır. Geleneksel unsurlar çalışmalarının temel konusunu oluştururken mimari detaylandırmalarla tarihe de gönderme yapmaktadır. Karamustafa'nın "göç" ve "kimlik" teması, yaşadığı dönemin şartlarında sorguladığı kimliğinin bütünleşik hali olarak eserlerine yansımıştır (Heinrich, 2008: 15-17).

Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarında göç ve sonuçları, toplumsal kimlik, kültürel kimliğin değişken doğası, ulusal tarih konuları ile kendi kişisel kimliğini bütünleştirerek yer vermektedir. 1980'li yılların sorunları kendi yaşamını da etkilemiştir. Üniversitede çalışan Karamustafa oradaki iş hayatını bırakarak bir edebiyat dergisinin kapağına illüstrasyonlar çizerek yaşamını idame ettirmeye başlamıştır. Yaptığı resimlerde başarılı olan sanatçı 80'lerin sonlarına doğru resim yapmayı bırakarak farklı malzemelere ve bu yeni malzemelerin sunmuş olduğu ifade olanaklarına yönelim göstermiştir. 1980 yılının başlarında köyden kente göç oranı artmış ve bununla birlikte İstanbul'un nüfus oranında da artış yaşanmıştır. Bu süreçle paralel olarak yaşanan değişimler ile birlikte kültürler arasındaki çatışma "arabesk" kavramını ortaya çıkarmaktadır. Kitch olarak adlandırılan öğeler Karamustafa'nın çalışmalarında da görülmeye başlamaktadır (Tansuğ, 1995: 134).

80'li yılların ortalarından itibaren yeni malzeme arayışları içerisinde olan Gülsün Karamustafa tuvalle olan bağını tamamen kopartarak, objeler üzerinden çalışmalarını

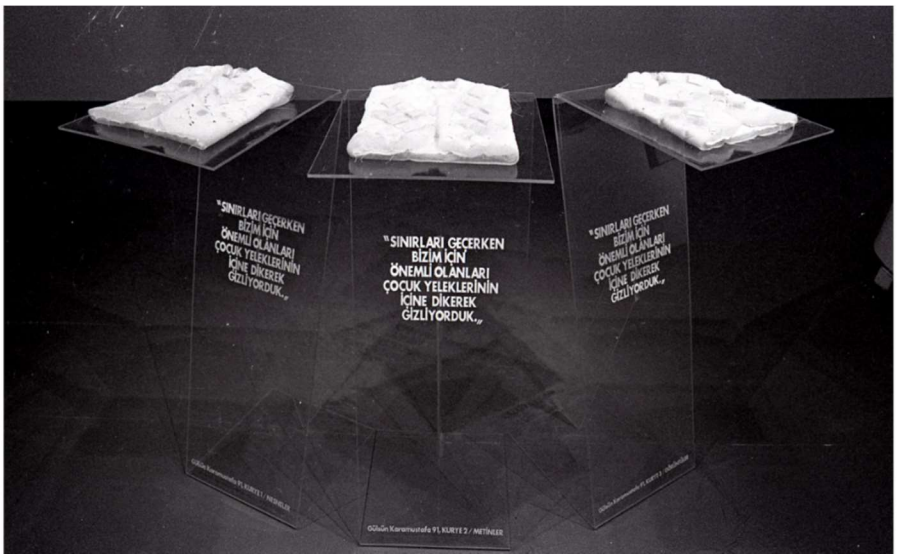
sürdürmektedir. Dönem içerisinde biriktirmiş olduğu göç ile bağlantılı olan nesneleri bir araya getirerek sergilemiştir. Sonraki süreçlerde ise halılardan aldığı görselleri birleştirerek farklı kolaj çalışmaları yapmıştır (Heinrich, 2008: 19).





Resim 18. Gülsün Karamustafa, "Elvisli Seccade", 1986 - **Resim 19.** Gülsün Karamustafa, "Yılan Kadın", 1986

Göç sonucunda yaşanan sürecin etkisiyle yaşanan bozulmayı kendi yaşamında da hisseden Karamustafa eserlerine bu düşüncesini yansıtarak "Elvisli Seccade" ve "Yılan Kadın" gibi eserlerinde dini bir sembol olan seccade ve duvar süsü olarak kullanılan halılar üzerinden göçün sonucunda yaşanan kültürel çatışmayı yansıtmak istemektedir (Duben ve Yıldız: 2008:164).



Resim 20. Gülsün Karamustafa, "Kuryeler", Taksim Sanat Galerisi, 1991

Gülsün Karamustafa ‘Kuryeler’ isimli çalışmasını kendi kişisel tarihinden yola çıkarak oluşturmuştur. Enstalasyonun temel çıkış noktası Karamustafa’nın babaannesinin anlattığı hikâyelerden oluşmaktadır. Çalışma oluş bütünüyle her ne kadar yerel özellikler taşısa da ifade edilme biçimi ve göç kavramının evrensel bir kavram oluşu ile yurt dışında yapılan sergilerde de dikkat çekmiştir. Yerel olandan özel olana uzanan ‘Kuryeler’ sanatçının kültürel belleğine işlemiş olan anlatılardan oluşmaktadır. Göç yoluna çıkmadan önce kıymetli eşyalar çocukların kıyafetlerinin iç kısımlarına dikilmekteymiş. Buradan hareketle sanatçı oluşturduğu çalışmada havada asılı durarak sallanmakta olan yelekler yapmıştır. Ürettiği bu çalışmada tüm bedenlerin yaşamı içerisinde yaşadığı acı deneyimleri tek bir bedende bütünleştirdiğini ifade etmektedir (Henrich, 2008: 21).



Resim 21. Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”, Enstalasyon, 1992.

Yersizyurtsuzlaşan geçmişleri konu alan Gülsün Karamustafa’nın bu eseri geçmişi tarihçilerin ele aldığı biçimde ele almamaktadır. Karamustafa eserinde kullandığı yorganları geçmişi korumak ve saklamak üzerinden değerlendirmektedir. Yorganlar hem çeyizlerde yer elan süslenmiş birikimler olarak değerlendirilirken hem de cinselliğin ve hayalleri süsleyen mekânsal bir değer olarak ele alınmıştır.

Eskiden mahalle pazarlarında hamallar, alışverişten dönenlerin sebze ve meyvelerini evin kapısına kadar sırtlarında, kamış ya da ince dallardan örülü küfelerde taşırlardı. Kent değiştikçe küfeler yerini, otoparklarda otomobillere kadar sürülen market arabalarına bıraktı. Müstakil hamallar ortadan kalktı. *Mistik Nakliye*, market arabasıyla küfenin arasında, ne birinin ne ötekinin tümüyle birbirini sildiği bir zamana kilitlenir. Karamustafa, tekerlekli küfe biçiminde çok sayıda oluşturduğu metal market arabalarının içine yorganları, yüklüğü oturtur; göç ve yerinden edilmişliği yeniden hatırlatarak kente yeni gelmiş, pazara pazu ve sırtlanma

kuvvetinden başka şeyler sunmayı henüz bilmeyen, güvencesiz konumdaki bir emekçi grubuna da odaklanır (Özayten, 1994: 152).



Resim 22. Gülsün Karamustafa, "Arzu Nesneleri (Yüz Dolar Limiti)",1998

Gülsün Karamustafa Arzu Nesneleri isimli çalışmasında yaşanan siyasal olayların kültüre etkisini ele almıştır. Ticaretin kültür alışverişi üzerinde büyük bir etkisi olduğunu düşünen Karamustafa aynı zamanda ekonomik nedenlerden dolayı yaşanan göçler ve bu göçlerin sonucunda toplumların değişimine dikkat çekmektedir. Kaçak yollarla yapılan bavul ticareti gibi satılardan elde ettiği eşyaları kaçak yollarla yurtdışına götürerek orada eserlerini sergileyen sanatçı bu nesneleri alan izleyiciyi de çalışmasına dahil ederek interaktif bir çalışma sergilemektedir. Sanatçı izleyici ile yapılan interaktif çalışmaların sanatı daha çok anlaşılabilir kıldığına ve daha geniş kitleye ulaşma çabası içerdiğini belirtmiştir. Karamustafa 'Arzu Nesneleri' isimli çalışmasında diğer çalışmalarında olduğu gibi toplumsal kimlik ve göç kavramları üzerinde durmaktadır. Göç temasını ele alırken güncel ve kültürel değişim üzerinden göç olgusuna gönderme yapmaktadır (Şimşek, 2002: 141).

Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarının bütününe bakıldığında tek bir kategoriye koymak doğru olmamaktadır. Yapmış olduğu resimler, asamblajlar ve enstalasyonlar birbirini takip eden dönemler içerisinde değil birbiriyle iç içe gelişmektedir. Başlangıca bakıldığında kullandığı tekniklerin her biri bir diğerinin temelini oluşturmuş olsa da, bir önceki tekniğe geri dönüş yapıldığı için her biri bir bütündür ve biçimsel olarak bir dönüş oluşturmamaktadır (Özayten, 1994: 151).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BASE.İST

3.1. Türkiye Çağdaş Sanatında Dinamik Bir Oluşum: Base

Base; Ali Kerem Bilge, Aslı Boduroğlu ve İdil Bilge tarafından, ilk olarak 2017 yılında kuruldu; Türkiye'deki tüm güzel sanatlar fakültelerinden resim, heykel, fotoğraf, video, grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı, baskı resim, cam-seramik ve tekstil alanlarından yeni mezun olan öğrencilere açık bir yarışma sunmaktadır. Türkiye'de bölüm fark etmeksizin Başvurular her yıl değişen bir yarışma komitesi tarafından değerlendirilmektedir. Yarışma komitesinde koleksiyonerler, resim, heykel, video, fotoğraf, enstalasyon gibi farklı disiplinlerde çalışan sanatçılar, sanat tarihçileri, küratörler, galeri ve müze yöneticileri yer almaktadır. BASE'in amacı, yeni mezun sanatçı adayını kamu, sanat sektörü, yaratıcı endüstriler ve medya ile buluşturmaktır. Yeni mezun sanatçıların profesyonel sanat hayatına geçişlerini desteklemek ve kariyerlerine ivme ve yön vermektir. Türkiye'nin yeni nesil sanatçılarını ön plana çıkaran Base'in misyonu aynı zamanda galeriler, koleksiyonerler, sanatseverler ve yaratıcı endüstrinin genç yetenekleri keşfetmesine yardımcı olmaktır (Base, ty).

2022 yılında altıncısı düzenlenen BASE; TR Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteğiyle, Bilgili Sanat'ın organizatörü Akaretler Sıraevler, Kale Tasarım ve Sanat Merkezi (KTSM) ve TEB Özel Bankacılık işbirliğiyle Jumbo'nun ana sponsorluğunda 27 üniversiteden yeni mezun 73 sanatçı adayının farklı disiplinlerden 83 eserini sanatseverlerin beğenisine sunmaktadır. 2022 Base seçici kurula Ayça Telgeren, Ayda Elgiz Güreli, Baha Toygar, Berat Işık, Derya Yücel, Erdal Duman, Erinç Seymen, Farah Aksoy, Fulya Çetin, Haldun Dostoğlu, Işıl Eğrikavuk katılmıştır. "İz ve İletişim", genç kuşakların görülme/duyulma ihtiyaçlarını vurgulamayı amaçlayan ve sanatçıların gelecekte bırakacakları izleri vurgulama çabalarını vurgulayan bir başlıktır. BASE 2022'deki üretimlerin çoğu çevre, beden, hafıza, psikoloji, kentsel dönüşüm, güç ve sağlamlık gibi kavramları ele alırken resim, fotoğraf, enstalasyon ve video şeklinde anlatımlar öne çıkıyor. Son iki yılda olduğu gibi 2022 yılında da heykel, seramik gibi mekânsal, büyük ve üç boyutlu eserler azınlıkta yer almaktadır (Base, 2019).

BASE, 6 yıl boyunca benzersiz insanlarla sosyal paylaşım için bir kamusal alan yaratarak genç sanatçıların yaratıcılığını ve yaratıcı uyarımını desteklemiştir. Sanat kapsamında yeni sanatçılar ile çeşitli aktörler, uzmanlar ve kurumlar arasındaki ilişkiyi güçlendirmiştir. Önceki yıllarda olduğu gibi 2022 yılında da yeni mezun adaylarının dünyaya ve sanata bakış

açıları, yaratıcı yolların zenginliği ya da sınırlılıkları, sanat üretiminde güncel kavramları ve sanatın üretilebileceği içerik, biçim, destek ve araç olanakları kullanmaktadır (Habertürk, t.y).

Base'in açılışından günümüze kadar olan süreç içerisinde küratörlüğünü Derya Yücel Üstlenmektedir. Derya Yücel: Akademisyen, sanat yazarı, küratör olan ve AICA Türkiye (Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği) Yönetim Kurulu üyesidir (1979, İstanbul). 2012 Yılında İstanbul Kültür Üniversitesi tarafından "Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müzecilik" konulu kitabın, yazarlığını ve editörlüğünü üstlenmiştir. 2017 yılında Galerist yayınlarında bulunan Semiha Berksoy: Cataloque Raisonne'nin editörlüğü ve yazarlığını üstlenmiştir. O'Art'da aynı yıl gerçekleşen "Aşk'la Semiha Berksoy" sergisinin küratörlüğünü yapmıştır. Derya Yücel Base ile ilk kez 2017 yılında kuruluşun kurucularından Ali Kerem Bilge'nin akademiyi ziyareti sırasında tanışmıştır. Ali Kerem Bilge tek tek Güzel Sanatlar Akademilerine gitmiştir ve toplantılar düzenlemiştir. Kurulacak olan bu oluşumun değerini vurgulayarak ve samimi anlatımıyla bilgiler vermiştir, açık çağrıya katılmanın önemini vurgulamıştır. İkinci yılında adından söz ettiren bir platform haline gelen ve katılımcı sayısı her geçen gün artan BASE'İN, o günden bu yana istikrarlı bir şekilde çalışmalarına devam ederek büyümeye ve gelişmeye devam ettiğini belirtmektedir (Base, t.y.).

Bir galeriyle sözleşme imzalamak, ödüllü bir yarışmada diploma ya da sergi kazanmak görünürlüğü arttıran önemli unsurlardır. Bu nedenle bir sanat öğrencisi, okul hayatı boyunca en az bir kez açık başvurulara veya ödüllü yarışmalara başvurmuştur. Bu yarışmalar genellikle amatör, profesyonel ve öğrenci gibi belirli kriterlerle sınırlıdır. Sadece temel bilimler öğrencilerine açık olan, bölümleriyle uyumlu ve seçim kriterleri bölümleriyle doğru orantılı olan çok yarışma olduğu inkâr edilemez. Bu noktada henüz pişme aşamasında olan öğrenci/sanatçı adaylarının bu platformlarda ödül alma veya performans sergileme imkânlarının kısıtlı olduğu açıktır. BASE, diğer açık aramalardan farklı olarak, şehir ya da kurum fark etmeksizin Türk sanat fakültesi mezunlarının sanat piyasasındaki görünürlüğüne odaklanmaktadır. Bu durum, İstanbul'daki güncel sanat piyasasının katılımcıları ile Türkiye'nin her ilinde eğitim gören sanatçı adaylarının ortak bir zeminde ve güncel üretimlerle buluşmasını sağlamaktadır. İlk görüşmeden sonraki zorlu ve karmaşık süreç, sanatçı adaylarının piyasaya olan ilişkisi, çalışması ve bağlılığı ile doğru orantılı olarak devam eder. BASE yayınları ile ilk adımlarını atan sanatçı adaylarının yaşam alanlarını ve çevrelerini fikirleriyle süslemelerinin yanı sıra üretimleriyle de gelecek nesillere ilham vermektedirler (Base, 2022).

Yeni nesil genç sanatçılar, uzak geçmişi ve yakın geleceği kendi bugünlerinde birleştirmişlerdir. Hayatta olduğu gibi sanatta da tek bir yön olmadığını, mekânsal ve zamansal

mesafelerin kurulabileceğini ya da yok edilebileceğini bilerek yaşam ve sanatın buluştuğu ufku çizmektedirler**.** Yapıtın anlam yaratma ve aracılık yapısı, sanatçının özerk kimliğini temsil eden bir iletişim dili olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat yoluyla anlatım, yalnızca estetik duygu ve düşüncelerin zihindeki ifadesi değil, aynı zamanda dünyaya dair yorumların ve mesajların bütünüdür (Yapıdergisi, 2020).

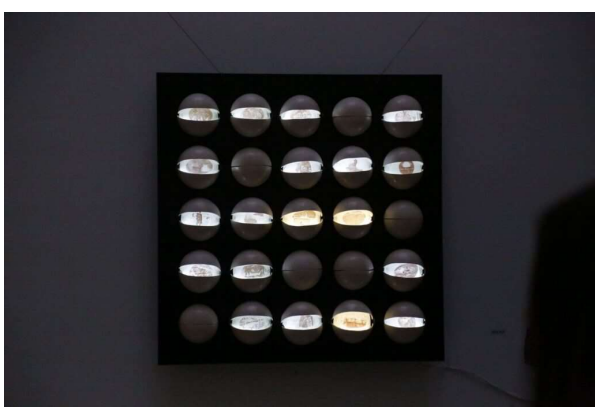
Yeni Mezun öğrenciler için açılan Base sergisine yeni katılım gösterecek sanatçılar için Base jürilerinden Nancy Atakan: "Müracaatları hazırlamak çok önemli. Gerçek dünyaya karşı karşıya olunca yaptıkları veya yapmak istediğini başkasına anlatma tecrübesi oldu. Kendilerini ifade etmeleri gerekli. Detay önemli olduğunu fark etmeliler. Sanatçı olmanın hiç kolay olmadığını gördüler diye umut ederim. Tabi ki sergilerde gençlerin yapıtları sayılıyor ama fiyat biçerken gerçekçi olmalılar. Sanat satmak hiç kolay değil. Yanılgıya uğramasınlar" sözleriyle yol göstermiştir (N. Atakan ile kişisel iletişim, 07.05.2021).

Leyla Gediz ise Base'e katılan sanatçılar ve sonraki süreçleri adına: "Benim zamanımda Base ya da Mamut yoktu, dolayısıyla reele etkisi nedir, çocukların kaçta kaçı bir sergi teklifiyle karşılaşıyorlar vs. istatistiklere hâkim değilim açıkçası.

Öte yandan, gençler için İstanbul'da görücüye çıkmak ve saygı duydukları jüri üyeleri ile buluşmak, tatmin edici bir deneyim olsa gerek. Ben o gençlerden biri olsam, panellerin hiçbirini kaçırmazdım. Paneller başlı başına bir hizmet bence" diyerek Base sanatçıları için görüşlerini aktarmıştır (L. Gediz ile kişisel iletişim, 10.05.2021).

3.2. Yersizyurtsuzlaşma Odağında Base Üretimlerinin İncelenmesi

3.2.1. BASE 2017





Resim 23. Seda BOY Savaşın Gözleri, 2017

Kalıba döküm, cam çökertme, dekal baskı. Seramik, cam, ahşap, led ışık.

Savaş, nerede ve ne zaman olursa olsun, tüm canlılar üzerinde aynı acıyı yaratır. Ne olduğunu belleklerimizden silip atamayız. Birebir tanık olmasak bile, savaşın görsel bombardımanından kaydedilen görüntüler hafızamızda yer edinir. Bu çalışmada, gözlerde beliren her gerçek savaş görüntüsü, o kareyi temsil eden izleyicinin şahitliğinde yer alır. Savaşı sadece kendi sınıf çıkarları için destekleyen sorumlulara bakan bu gözler, savaşın neden olduğunu gösterirken aynı zamanda göz ardı edilen gerçekleri yeniden görünür kılmaya çalışıyor (S. Boy ile kişisel iletişim, 05.03.2023). (Resim 23).



Resim 24. Elif ÖZER, Nowhere To Hide, 2017 Mum, Kumaş, Çimento, Fayans, 30x60x43cm



Resim 25. Elif HAVUZ Geride Kalanlar, 2017

Tuval üzerine yağlıboya, 89x110cm



Resim 26. Dilan EROĞLU Herkes için barış, 2017

Dijital Baskı, 35x50 cm



Resim 27. Gamze DÖKMETEPELİOĞLU Yabancılaşma ‘Ben’, 2017

Kağıt üzerine karışık teknik, 30x40 cm

Toplumsal olayların, geride bırakmanın ya da geride kalanların bireyin benliğine ve ruhuna etkisi; savaş ve barış olgularının hem şuanı hem de geleceği etkilemesinin yansımalarını eserlerde görebiliriz. Yaşamla iç içe gelişen ve dönüşen sanat da yersizyurtsuzlaşmayı, göç ve göçe neden olan faktörleri tema edindiğine BASE örneklerinde rastlayabiliriz.

3.2.2. BASE 2018



Resim 28. Gizem ÜSTÜNER Yol, 2017

Yerleştirme, Karışık Teknik, 210x14x210 cm

Sanatçının bu çalışma ile anlatmak istediği: gitmek her ne kadar bedensel bir eylem gibi görünse de aslında kişinin duygularından temellenen bir kavramdır. Birey kendini bir kalıba sığdırmaya çalışsa da mekan ve zaman gittiği ya da döndüğü yer bir süre sonra anlamını yitirir. Çalışma bireyin çıkmış olduğu farklı mekan ve kültür yolculuğunda kendine yer edinmeye çalışırken mekan ve hayalleri arasında kalmışlığını anlatmaktadır (Base).

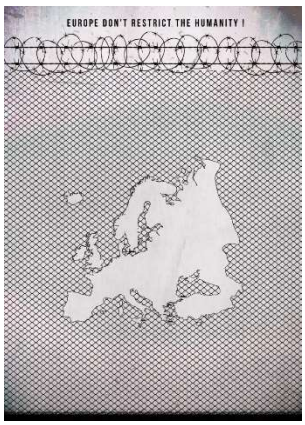


Resim 29. Uğur BİŞİRİCİ Bavul, 2017

Enstalasyon , 104x75x46cm, 82x70x50cm, 75x65x40cm

"Bavul" adlı eser farklı zamanlarda göç eden insanların, yeni ve bilinmeyen bir hayata attıkları temelleri göstermektedir. Göç sırasında yaşanan bu psikolojik süreç göç eden insanları

ortak bir noktada temellendirmektedir. Bavul içerisinde yer alan beton ve demirler ise yaşanan bu sürecin ağırlığını ifade etmektedir (U. Bişirici ile kişisel iletişim, 01.03.2023) (Resim 29).



Resim 30. Faysal ULUDAĞ Mülteciler, 2016

Afiş, Dijital, 70x100 cm

Çalışmamda o yıllarda yoğun bir şekilde yaşanan ve gündemi uzun süre meşgul eden mülteci krizini işlemiştim. Kendi ülkelerinde büyük sömürgeci devletlerin acımasız politikaları sonucu büyük acılar yaşayan ve yaşadıkları toprakları terk etmek zorunda kalan insanların göç ettikleri esnada yaşadıkları zorlukları, acı ve dramaları görmeyen, görmek istemeyen Avrupa devletlerine bir eleştiri getirmeye çalışmıştım aslında. O dönemde sıkça gündeme gelen mültecilerin Türkiye sınırlarını aşıp Avrupa'ya gitmeye çalışırken batırılan botları, sınır kapılarından geri çevrilmeleri ve ölüme terkedilmeleri gibi birçok olaya tanık oldu bütün dünya.

Eser tam bu noktada, mültecilerin tüm bu uzun ve çileli yolculuğun sonunda geldikleri ve bekledikleri o sınır kapıların da ki o kritik anları anlatır. Sınır kapıları eserde sınır telleri olarak tasvir edilmiştir, tellerin Avrupa haritası şeklinde kesilmiş olması; mültecilerin yola çıkarken kurtuluş kapısı olarak hayal ettikleri Avrupa'yı yani onların umutlarını anlatır. Ayrı bir yönden de eser izleyicine bir soru yöneltiyor aslında, esere bakan kişi bu konuya bakış açısına göre kendi sınır tellerinin arkasındaki bir mülteci olarak da görebilir, önündeki bir sömürgeci devlet olarak da. Bu yüzden künyede son cümlede "biz kimiz ve telin hangi tarafındayız?" Diye bir soru soruluyor (F. Uludağ ile kişisel iletişim, 07.03.2023) (Resim 30).



Resim 31. Hina BARLAS Kıyı, 2018

İki kanallı video, 02’30’’, 2’47’’

Göç, günümüzde yaşandığı gibi, tarih boyunca yaşanan bir olgudur. Hangi coğrafyada gerçekleştiği fark etmeden varoluşsal travmalar yaratmıştır. Çalışmada kişiyi göç etmeye mecbur bırakan olgunun ne olduğu fark etmeksizin, oldukça insanı ihtiyaçlarla başlayan sürecin, yer-yurt arayış süreci içerisindeki çabaların bir sonuç vermediğine değinmektedir. Varoluşun bir parçası olan yersiz-yurtsuzluk olgusu da çalışmada vurgulanan noktalardan bir tanesidir (H. Barlas ile kişisel iletişim, 01.03.2023) (Resim 31).



Resim 32. Mahmut KOYAŞ Giz, 2015

Fotoğraf, 50x75 cm

Gizlemek, organik bir parçası Doğu’nun. Öyle ki, İslamiyet’te insanların günahlarını gizlemesi halinde tanrı tarafından bağışlanacağı inanışı yaygındır. Ova Kent’te yaşayan Afgan Göçmenlerin gündelik yaşamında da söz konusu bu gizleme/gizlenme kültürünün izleri çok baskındır. Bahçelerin kapıları uzun bezlerle örtülür, kadınlar yakın akrabaları haricinde

erkeklerle karşı karşıya gelmezler, oyun oynanan iskambil kağıtları minderlerin altına saklanır, içki geceleyin tarlaların ortasında ışık olmaksızın içilir.

Fotoğraflarımda kullandığım fiziksel örtü metaforu, bir yandan Ovakent insanının benliği kayıp, kimliksizleşmiş karakterlerine işaret ederken, diğer yandan Doğu kültüründeki gizleme/gizlenme ritüelinin yarattığı tekinsizliği yansıtmaya soyunur. Deri yıkama dolabının içinden çıkan ayağın yarattığı ürperti genel olarak bu kültürün yarattığı duyguyu açığa çıkartmayı hedefler (M. Koyaş ile kişisel iletişim, 01.03.2023) (Resim 32).





Resim 33.- Resim 34. Kanat AKAR Komşu, 2018

İki-Kanal Video Enstalasyonu, 17 Dakika, Dijital, Renkli, Stereo Ses

Tuval Üzerine Dijital Projeksiyon



Resim 35. Esra GEZER (İstanbul, 1995) Umut, 2018

Ahşap çerçeve üzerine seramik, 50x50 cm

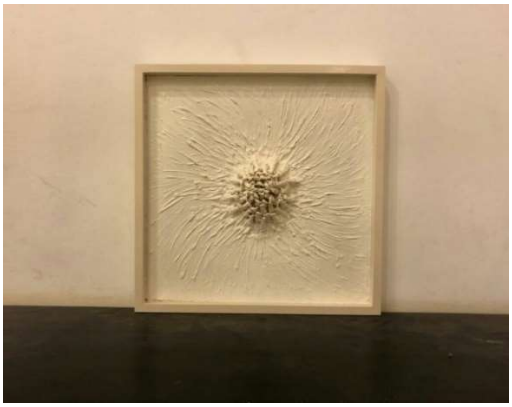
Bu çalışmada: yaşadıkları ülkeleri politik sebeplerden dolayı terk etmek zorunda kalan mültecilerin telleri geçtikten sonra bıraktıkları yaşamlarından yola çıkarak yeni bir hayat umut etmelerini konu alıyorum. Tellere bıraktıkları kıyafetler, kimliklerini, kültürlerini bırakmak zorunda kalmalarıdır. Benliklerini unutmayarak var olmak ise içlerindeki umut ile devam edebilmektedir (E. Gezer ile kişisel iletişim, 09.03.2023) (Resim 35).



Resim 36. Batuhan KESKİNER (İstanbul, 1991) Wonderland, 2017

Fotoğraf, 150x100 cm, 90x60 cm

Sanatçı, Wonderland serisinde Norveç'teki küçük bir banliyö kasabasında yaşadığı süre boyunca çektiği gece manzaralarını sergiliyor. Kasaba, sanatçının yaşam alışkanlıklarına, gündelik pratiğine ve içinde doğduğu kalabalık şehir yaşamına kıyasla gerçek olamayacak kadar farklıdır. Adeta bir harikalar diyarıdır. Fakat sanatçı, kendi gerçekliğiyle örtüşmeyen bu mekanları; ait olmadığını hissettiği, geçici bir hayale bakıyormuş gibi mesafeli bir şekilde görür. Yabancılaşma teması üzerinden ele alınan manzaralar, sanatçının yeniden yorumlayarak ürettiği hayali mekan imgelerine dönüşmektedir. Kasabalının coğrafi ve kültürel göstergelerinin, mekanlar üzerinden okunduğu seride; insanlar, içinde bulundukları yapılarla iç içe geçmiş haldedirler. Sessiz, yalnız ve bireysel kasabalının mekanları da tenha, karanlık ve bir başınadır (B. Keskiner ile kişisel iletişim, 13.03.2023) (Resim 36).



Resim 37. Cansu ZENGİN (Ankara, 1994) Son Bir Kala, 2018

Çoğaltma Tekniği-Alçı, 52x52x5 cm

Sanatçı çalışmasında: İnsanların var olan kimliğini korumak yerine güvenli bölgelerde kalarak kendilerini sürükledikleri girdabın içerisinden insanların bekledikleri yardım ellerini anlatmak istemiştir (Base).







Şekil 1.“Kapı-duvar”, Şekil 2. “Uçan Bavul”, Şekil 3“Kutsanmış Üçlü”

Resim 38. Abdulvahap UZUNBAY

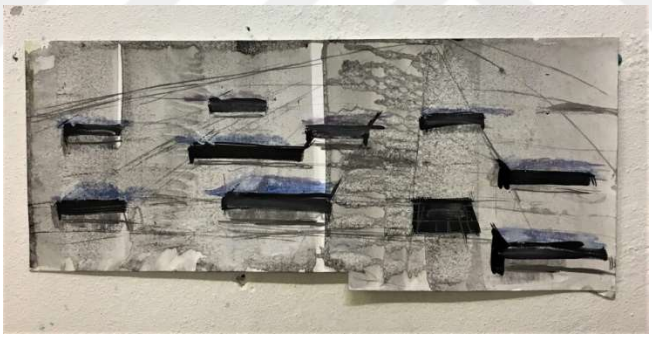
Günümüz Sanatında Göç Göstergeleri; Bavul, Kapı, Duvar, 2018

Tuval üzerine yağlı boya, triptik, her biri 175x85 cm

Sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik, bir olgu olarak göç konusu üzerinden işaretleri, simgeleri ve göstergeleri kullanarak hayat ile sanat arasında bağ kurma arzusu amaçlanmıştır. Göç her şeyden önce mekan değiştirme durumudur. Seçilmiş konu bağlamında, göçü çağrıştıran temel göstergeler olarak, mekânları (okul/sınıf/atölye) oluşturan 'duvar' imgesi; mekanlar arası geçişi sağlayan 'kapı imgesi' (Şekil 1); mekanlardaki öğrencilerin anonim kimliğini temsil eden 'öğrenci gölge'leri (Şekil 2); ve okul hayatının öğrencilere sağladığı 'zihinsel gelişim', 'yeteneğin iyileştirilmesi', 'mesleki deneyim edinilmesi', 'edinilmiş birikimin toplumsala yayılması' sorumluluğunu temsilen 'bavul imgesi'nin kullanılması (Şekil 3) uygun görülmüştür (A. Uzunbay ile kişisel iletişim, 06.03.2023) (Resim 38).

BASE 2018 eserlerinde yersizyurtsuzluk, göç ve yeni bir hayata başlamanın ağırlığını yansıtan temaları görmek mümkün. Göç, her ne kadar bir yere varmak ve o yerde yeniden bir hayat inşa etmek olsa da aslında bireyin kimliği ve benliğinde bir yolculuk daha gerçekleşir. Sanatçıların, yalnızca fiziksel yükü değil, göç yolculuğunun düşünsel açıdan da bir yükü olduğunu göstergeler üzerinden aktarmışlardır.

3.2.3. BASE 2019



Resim 39. Dilara Özüçelik İsimsiz, 2019

Kağıt Üzerine Mürekkep, Suluboya, Füzen, Tebeşir
70x170 cm, 30x70 cm

Çalışmada sanatçı: üst üste binmiş görüntülerin mekanı bozuma uğratmasının yanı sıra ruhsal bir imgeye de dokunduğunu anlatmaktadır. Resimde yer alan mekan yabancılaşma ve aidiyetsizlik kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir. Kurgulanan distopya barındıran mekanlar yaşamsal olandan kopuk olanı kimliksizleşmiş yeni bir mekanı simgelemektedir (Base).



Resim 40. Elif Orçun Aidiyet II, 2017

Kanvas üzerine Dijital Baskı, 3m x100 cm

Yazıların her biri, yedinci yüzyıldan bugüne kadar sıradan bir kentte ayakta kalabilmeyi başarmış bir kiliseye karşı, yine o kentte yaşayan insanların sahip oldukları düşüncelerdir. Bunların, kendimi en özgün hissettiğim alanıma, tıpkı yaşadığımız kentin sokaklarında ya da her gün okuduğumuz bir dergideki yazılar gibi yazdım. Aslında olması gereken olsun istedim, insanları sahip olduğum gücümle bir kente geçmişini vermiş, çocuklarına oyun alanı, kimsesizliklerine sığınak, bazen ise depo, şuan ise önünde bir kahvehane olduğu, o yapının içine davet etmeye çalıştım, insanlarında yapılarında dışını görebiliriz, ama dışarının içeriğini anlamamız ve hissetmemiz zor olabilir; o yüzden bir insanın mekana, bir mekanında insana nasıl baktığını anlamaya çalışarak, belki o zaman gerçekten yaşayan bir kente sahip olabiliriz… Referans olarak seçilen tarihi yapının geçmiş dönemlerdeki hikayelerinden yola çıkarak, ait olma ile yersiz olma duygusu halkın düşünceleri ile birlikte bir araya gelerek, kentteki yapılar ve insanlar arasındaki ilişki vurgulanmak istenmiştir (Tüm yazılar Trabzon kentinde yaşayan insanlar ile birebir yapılan röportaj ile elde edilmiştir. Kişilere kentteki yapılardan olan kiliselere karşı bakış açılarının neler olduklarının yazılması istenmiştir, kişilerin kendi el yazıları ile yazmış oldukları yazılar gerektiği takdirde sunulabilir) (E. Orçun ile kişisel iletişim, 13.03.2023) (Resim 40).



Resim 41. Ece Büşra Eryılmaz Mekan Denemeleri, 2017

Kontrplak üzerine akrilik ve mürekkep, 30x40 cm - 50x70 cm

‘Mekân Denemeleri’ isimli seri, insanların farklı mekanlarda, farklı zamanlarda yaşadıkları deneyimlerin ve anıların kendi algılarında o mekanları yeniden şekillendirmesine dayalı olarak kurgulanmış bir çalışmadır (B. Eryılmaz ile kişisel iletişim, 01.03.2023) (Resim 41).



Resim 42. Mustafa Mutlu Aşındırma Denemeleri, 2019

Tuval üzerine Yağlı Boya 140x190 cm.

Talan Dünya Serisinde savaş sonrası mekanları tasvir ediyorum. Tozpembe bir gökyüzü içinde, savaş sonrası yıpranmış, aşınmış ve deformasyona uğramış mekanlarda ayakta kalabilmiş insan figürüyle “Kaos ve düzen bir arada olabilir mi?” sorusuna yanıtlar aramaktayım. Böylelikle Gılgamış’tan Jean Paul Sartre’a, Albert Camus’den Jean Baudrillard’a geniş çerçevede bir isyan ve var oluş sorgusunun karşılığını sanatta bulacağıma inanıyorum (M. Mutlu ile kişisel iletişim, 19.03.2023) (Resim 42).



Resim 43. Muaz Özden Mezarlık Bekçisi, 2019

Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x100 cm.

Sanatçı "Guard of The Cemetery" yapıtında soykırım figürü ve mekanla olan bağlamına ikili bir düzlem oluşturarak yaklaşmaktadır. 1864 yılında Çerkes Soykırım yapıldıktan ve kalan nüfus sürgün edildikten sonra 7 yıl boyunca deniz dalgalarının sahillere sürüklediği cesetlerin saç-sakallarından kargalar ve kuzgunlar yuvalarını yapar. Sanatçı karga ve kuzgunların bu eylemini iktidar mekanizmalarının yaşama ve 'ölülere' hükmedişine benzeterek kendisinin merkezde kıpırdayamadığı soyut bir peyzaj alanı oluşturmaktadır. Muaz Özden bugün güncel olarak pratiğine ve yaklaşımına "Yersizyurtsuzlaşma" ile ilişkili olarak aidiyet ve dil mefhumlarının muğlaklık halleri ve tezahürleri üzerinden araştırmalar yaparak üretimine devam etmektedir. Birtakım rastlantısal deneyimler ve kendi kişisel tarihinden alıntılar ile poetik bir anlatım dili kurmaktadır (M. Özden ile kişisel iletişim, 05.03.2023) (Resim 43).



Resim 44. Müge Kasımoğlu Waste Land, 2019

Enstalasyon, 150x110 cm.

Sanatçı çalışmasında: Endüstriyel sermaye ile birlikte doğadan kopuştan, elektronik atıklar olarak gördüğü şehir siluetinden, modern olarak tanımlanan insanın yabancılaşmış ve parçalanmış, mekanikleşmiş yaşantısını anlatmaktadır (Base).



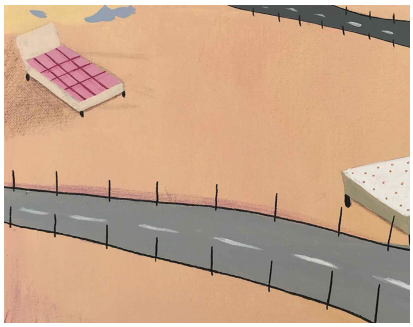
Resim 45. Zeynep Çaylı Evime Hoş Geldin, 1995

Tuval Üzerine Yağlı Boya, 145x120 cm.

Evime Hoş Geldin isimli çalışmada sanatçı: Göç atmosferini ve sonrasında toplumlardan kalan izleri anlatmıştır. Göçün sonrasında bıraktığı etkileri semboller kullanarak resimlerinde yer vermektedir (Base).

Disiplinlerarası çalışmalarla sanatın gücünü, makro olayların, mikro düzlemdeki etkilerini farklı temalar üzerinden ileten sanat yapıtları; yalnızca nesneler üzerinden belirgin şekilde değil aynı zamanda imge ve sembolleri kullanarak duygulara hitap edecek şekilde yansıtır. Bu bağlamda yersizyurtsuzlaşma, göç, benlik algısında mekana bağlı olarak değişmesi de sanatın bu özelliğini kullanabileceği en güçlü temalardan biridir.

3.2.4. BASE 2020

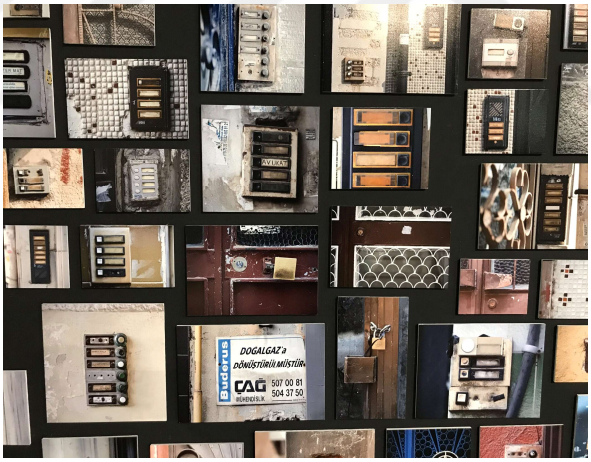


Resim 46. Funda Yalçın Yolda Olmak

Tuval Üzerine Karışık Teknik, 3 adet 30x30 cm

Yolda Olmak adlı çalışmam ev ile yurt mekanının arasında yolculuk yapan beni temsil ediyor. Çalışmada üç farklı resim görmekteyiz hepsi birbiriyle bağlantılı bir mekanda geçmekte olup temsili iki yatağın biri bize daha yakınken bir diğerini uzakta görüyoruz. Bu mekanın ortak nesnesi olan yatak hem aidiyet oluşmasında ki duygusal bağı anlatıyor hem de bu duygusal bağdan kısa sürede içinde ki kopuşlarımı ifade ediyor. Yol ise, aidiyeti anda olmakla ilişkilendirip şiirsel bir yaklaşımla izleyiciye sorgulatıyor.

Neden bu kavram? Tamamen organik bir süreçte gerçekleşen benim de zamanla evime hem yakınlaşıp hem de uzaklaşmamla birlikte kendimi hep yolda buldum. Lise ve üniversite yıllarımı yurtta geçirdim. Özellikle lise de evden ayrılmak, eve dair hissettiğim aidiyeti farklı bir mekanda (yurtta) yaşayamamak, aidiyetin ardından aidiyetsizliğin farklı formlarıyla karşılaşmak kendi dünyamda farklı bir gerçeklik inşa etti. Yanımda ki insanların sürekli değişmesi, onlarla aynı alanı paylaşmak ve bana ait herhangi bir objenin ya da evime dair tanıdık bir şeyi görememek ait olmanın benim için anlamını değiştirdi. Ben mekanları deneyimledikçe ait olma hissi yerini gelip geçici bir sürece bıraktı (F. Yalçın ile kişisel iletişim, 01.03.2023) (Resim 46).

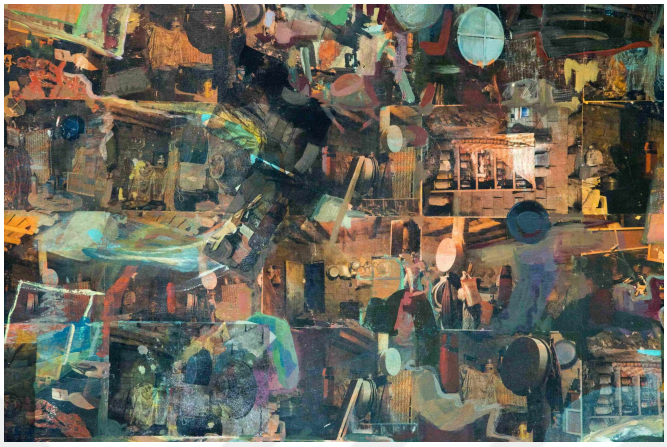


Resim 47. Nazif Can Akçalı Dönüşümü Bekleyenler, 2019

Fine Art Fotoğraf Baskı, 170 x 230 cm

Değişmek, dönüşmek, hepten değişmek, kentsel dönüşmek, göçmek, kökten yok etmek… Herkesin dilindeki ifade ile "çok hızlı" bir dünyada yaşıyoruz. Birçoğumuz bu hıza kendini kaptırmış durumda. Değişen insan, kentini dönüştürüyor. Terk ediyor, göçüyor, yok ediyor. İnsanlara karşı nesneler sadece bekliyor. Dönüşüm esnasında, en eski olup korunan ile en yeni olup hayranlık duyulan arasında kalan bu bekleyen kısım belki de farkında olmadan yok oluyor. Yakın geçmişimizin direnmeye çalışan değerlerine değişimin başladığı yer olan evlerimizin

kapılarından dikkat çekmek istedim. Aklımdaki soru ise hep şuydu: Bakalım "Dönüşüm" onların kapısını ne zaman çalacak? (N. Akçalı ile kişisel iletişim, 04.03.2023) (Resim 47).



Resim 48. Yahya Yazı Sessiz Tanıklar, 2018

Tuval Üzerine Karışık Teknik, 105 x 354 cm (3 parça)

Kısaca söyleyecek olursak öğrenilen veya daha önceden deneyimlenmiş konuların geçmişle olan ilişkileri bağlamında ürettiğim bir eserdi. Bilinçli – bilinçsiz bir şekilde zihinde zühur etmiş mekânların, eşyaların görsel etkileşimidir. Nesnelere yüklediğim anlam, zamana yüklediğim anlamın karşılığıdır. Bana anlattığı şey insan bedenine dayalı değil tam olarak insanın zihninin gelişim ve ölüm sürecidir. Daha da açacak olursak insan beyni zamanla birlikte bir bilgi birikimini doğurur ve bu nesilden nesile aktarılır. Bu bilgi birikiminin de en net görüldüğü alan üretilen ve tüketilen nesnelerle bir boyuta dönüştüğü yerdir. İşte görsele dönüşen bu birikim zamanın beynine tanıktır. Daha sonra güncelliğini yitirmektedir. Başka beyinlerde doğan bu birikim farklı nesneler üzerinde kendisini okutmaktadır. Bu bağlamda benim için, nesneyle kurulan her ilişki, geçmiş zihinlerle bağlantı kurmak gibidir. Çünkü nesneler insan zihnine birer kanıttır. Benim sanatsal ifade olarak yaptığım şey ise bu akışa yeni bir pencere açmaktadır (Y. Yazı ile kişisel iletişim, 04.03.2023) (Resim 48).



Resim 49. Osman Sadi Temizel Afro-Turks, 2019

Fine Art Baskı, Derinlikli Çerçeve, 40x60

Sanatçı çalışmasında göç ve kölelik olgusunun Dünya'nın her bölgesinde yaşandığı gibi Türkiye'de de yaşandığını anlatmaktadır. Günümüze gelindiğinde bu tür kavramlar görülmediğinden bahseden sanatçı Afrika kökenli Türk vatandaşların sahip oldukları meslekler ve toplumsal konumlarını fotoğraflayarak çalışmasını oluşturmuştur (Base).

Sanatçılar yapıtlarında temel kavram olarak yalnızca yersizyurtsuzluk temasının hikayesini ele almamıştır. Ayrıca, yersizyurtsuzlaşmanın anlamını dolduran zaman, kimlik, benlik, kök, var olmak ve yok olmak gibi kavramlar da sanat yapıtlarında görülebilir. Her biri iç içe olan bu kavramların sanattaki yansıması, dışavurumcu anlayışla birlikte şekillenir.

3.2.5. BASE 2021



Resim 50. Zeynep Can Gölge, 2019

Tuval Üzerine Yağlı Boya, 25x36.5 cm

Kent, hızlı değişen-gelişen, üretilen-tüketilen ve göç gibi birçok öğeleri içerisinde bulunduran, modernleşmenin en önemli unsurudur. Her bir kültürün farklı etkenleri vardır, gecekondu yaşamlarından gökdelen yaşamlarına kadar. Eserin insansız olması da ön plandadır. Parlak renkler, keskin çizgiler ve pürüzsüz dokular çalışmanın temelini oluşturmaktadır (Z. Gölge ile kişisel iletişim, 07.03.2023) (Resim 50).



Resim 51. Sarya Nurcan Kaya Bölgesel Fragmanlar Serisi – Sur, 2018

Video, Kumaş üzerine dikiş ve sökme, 02’55”

Sanatçı ‘Sur’ isimli çalışmada Bireylerin yaşadığı mekanların yok olmasıyla yaşanan anılarında yok olduğunu temel alarak yaptığı video çalışmasında yıkılan binalarla birlikte yok edilen anıları anlatmaktadır. Yapmış olduğu üretim içerik açısından aynı zamanda bir arşivsel nitelikte barındırmaktadır (Base).



Resim 52. Nazif Gür Hayal(et) Bellek: Ev, 2021

Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, Yerleştirme, 130x170 cm

Sanatçının çalışmasının temel kavramını göç ve aidiyetsizlik oluşturmaktadır. Taşınma esnasında kullanılan kolilere gelip geçici özellikler yükleyen sanatçı bu durumu yersiz yurtsuzluk ve aidiyetsizlikle eşleştirmiştir. Çalışmada mekanların ve yerlerin bir anlamı olmadığı mekanın anlamının sürekli yeniden kendini inşa ettiğinden söz edilmektedir (Base).



Resim 53. Fatma Temel Diaspora Serisi, 2021 “Zayi”, Origami tekniği ile Kâğıt Kırlangıçlar, Enstalasyon, 130x300 cm "Olması gerektiği gibi" , Mektup zarfından origami kırlangıçlar + Yerleştirme, 55x100 cm

Sanatçı oluşturduğu projenin temelini kimlik ve aidiyet üzerinden oluşturmaktadır. Bu kavramlar bireyin ve toplumun tarihini oluştururken bu tarihi nesilden nesle aktarılmaktadır. Diaspora serisi bu kavramlardan yola çıkarak oluşturulmuştur (Base).



Resim 54. Bilal İmren İçeriden, 2021

Dijital Fotoğraf, Fine Art Baskı, 50x75 cm

Yaptığım çalışma uzun soluklu ve geniş çaplı bir çalışmaydı özetlemem gerekirse; "İçeriden" fotoğraf serisi benim lisans bitirme tezimin bir parçasıydı. BASE başvuruları da bu seriyi yeni yeni bitirdiğim bir döneme denk gelmişti. Bu proje Antalya'da yaşayan, çoğunlukla Afganistan ve Suriye uyruklu kağıt toplayıcı sığınmacıların gündelik yaşamlarına dahil olduğum ve bu süreci belgelediğim bir projeydi. Özellikle Base ile ilişkilendirmem gerekiyorsa bu projenin Base'de sergilenmesinden sonra kurduğum bazı bağlantılar benim için çok önemli, çok etkili bağlantılar oldu (B. İmren ile kişisel iletişim, 09.03.2023) (Resim 54).

Sanat yapıtlarında yalnızca bırakılan yere duyulan özlem, geçmişe dair anılar veya bırakılan yerin geride kalmışlığı değil aynı zamanda gidilen hedefin de -metropol, kent, bilinmezlik- biriktirdiği duygular sanat yapıtlarının gerek nesnelerin kullanımı gerek ise sembolik ifadelerle aktarıldığı görülür.

3.2.6. BASE 2022



Resim 55. Tuba Birişik Maskeli Balo, 2021

Plastik Kart Üzerine Dijital Baskı, 5,5x8,5 cm (Her Biri), Bütünü 41x48 cm

Göç konusunun dikkatimi çekme süreci İstanbul'a atanarak öğretmenlik yapma sürecim oldu. Bu süreçte bir noktada bende başka bir şehre göç etmiş oldum. İlk zamanlar bu duyguyu çok fazla hissetmemiş olsam da son zamanlar yoğun bir şekilde hissetmeye başladım. Metropoldeki yüzeysel ilişkiler, bireysellik yine burada insanların yalnız kalma hali ve bu durum sonucunda bireyselleşmenin verdiği bir yabancılaşma hissi oluşmaya başladı. Bu çalışmada yabancılaşmayı kimlikle ve sosyal medya ile ilişkilendirdim. Yaşadığım metropolde başladığım bu süreç yabancılaşmanın bireysellik boyutu olarak başladı ve daha sonrasında bu süreç kimlik boyutuna taşındı. Bu temayla ilintili olarak yaptığım proje serimin bir ayağını oluşturan kavramsal işim ''Maskeli Balo'', 'bireyin kendi kimliğine yabancılaşması' meselesine sosyal medya platformları üzerinden bakıyor. Debord'un 'Zaman, Hegel' in de belirttiği gibi, zorunlu yabancılaşmadır; yani öznenin kendisini kaybederek kendini gerçekleştirdiği, kendi hakikati olabilmek için başkası haline geldiği ortamdır.'' cümlesinde de vurguladığı gibi çarpıtılmış sanal kimliklerin, hakiki kimliklerimizi giderek baskılar duruma gelmesine ve bu ikisi arasındaki ikileme dikkat çekiyor (T. Birişik ile kişisel iletişim, 13.03.2023) (Resim 55).



Resim 57. Hülya Aydın İsimsiz, 2022

Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x220 cm

Sanatçı çalışmasında; yaşadığı alana karşı hissizleşme ve mekana karşı hakimiyet hislerini yitirmesinden bahsetmekle birlikte güven duygusunu yitirmeye başlamıştır. Bu durumla karşı karşıya olan sanatçı yalnızlığı ve yabancılaşmayı yalıtılmışlığı incelemektedir (Base).



Resim 58. Gülsüm Kılıç

Göç Serisinden I-II, 2021-2022

Göç serisinden I, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70x100 cm

Göç serisinden II, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130x150 cm

Asırlar boyu gerçekleşen göçler, günümüzde küreselleşmenin etkisi ve değişen Dünya dinamikleriyle birlikte önemli bir sorun olarak karşımıza çıkıyor. Göç serisi, göçün olumsuz yansımaları olan kimlik edinme, kimlik çatışmaları, yeni coğrafyada Kendini kabul ettirme çabaları, ötekileşme, aidiyet ve yersiz- yurtsuzlaşma gibi insan hareketlerinin neden olduğu travmatik yaşantıları, yine aynı hafıza üzerinden sorgulamanın ve yüzleştirmenin ürünüdürler (G. Kılıç ile kişisel iletişim, 14.03.2023) (Resim 58).



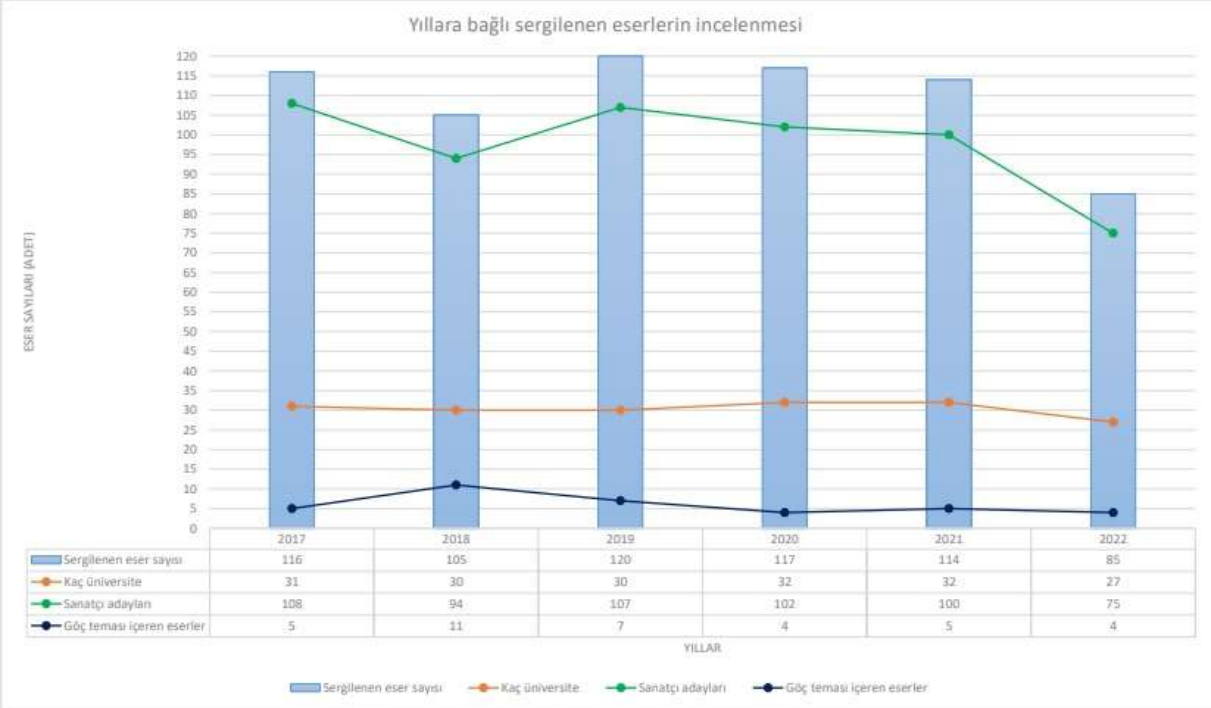
Resim 59. Elif İlayda Bekdemir Göç, 2019

Kitap Üzerine Alçılı Bez, Çivi, 20x15 cm

Göç, 2019 yılında artbook pratiğinde ürettiğim bir enstalasyon. 20cm x 15cm kitap üzerine ilk önce alçılı bezle müdahale ettim, bu sayede kitap okunabilir halinden çıkmış oldu, ardından kitabın üzerine çivileri çaktım. Bu artbook eseri beyin göçünü konu alıyor. Beyin göçü akla gelen ilk anlamda olumlu bir eylem olmasına karşın kişinin mecburiyetten yaşadığı topraklardan farklı bir yere hareketi olarak açıklanabilir. Ülkesinde beklentilerini karşılayamayan durumlar nedeniyle daha gelişmiş bölgeye ‘mecburi’ gidişidir. Bu enstalasyonda kitap bilgiyi temsil ederken kitabın içinden çıkan çiviler gücü ve sağlamlığı yani bu konuda bahsedilen kişiyi temsil eder. Kitabın sargı beziyle sarılması ise ortadaki trajedinin soyut sembolüdür. 2022 yılında Base kapsamında Akaretler sıra evlerde sergilenen bu eser, yine 2022 yılında Deniz Özgültekin’in küratörlüğünü yaptığı ve Sivil Düşün tarafından fonlanan Geçmişi Unutmak Yaldızlı Bir Yalan sergisi kapsamında Karşı Sanat Çalışmalarında sergilendi. Göç, 2022 yılı itibariyle Emin Hitay koleksiyonunda yer almaktadır (İ. Bekdemir ile kişisel iletişim, 12.03.2023) (Resim 59).

Kimlik, çok katmanlı, zaman içinde şekillenen, geçmişe dair birikimlerin ve yeni deneyimlerin karmaşasıyla yeniden oluşan bir kavram olarak özellikle yersizyurtsuzluğun anlatımında oldukça yaygın kullanılmış ve çeşitli çalışmaların odağında olmuştur. Yersizyurtsuzluğun kimliğin inşası ile yakından ilişkisi de BASE çalışmalarının konusu olduğu görülür.

3.3. Yıllara Bağlı Olarak Sergilenen Eserlerin İncelenmesi



	2017	2018	2019	2020	2021	2022
Sergilenen eser sayısı	116	105	120	117	114	85
Kaç Üniversite	31	30	30	32	32	27
Sanatçı adayları	108	94	107	102	100	75
Göç teması içeren eserler	5	11	7	4	5	4

Şekil 1. Yıllara Bağlı Olarak Sergilenen Eserlerin İncelenmesi

Toplamda Yapılan 6 adet Base Sergisinin verileri yukarıdaki tabloda yer almaktadır. Bu tabloya göre:

2017 yılında: 31 üniversiteden 108 sanatçı adayının 116 eseri sergilenmiştir. Bu eserlerden 5 tanesi göç teması içermektedir.

2018 yılında: 30 üniversiteden 94 yeni nesil sanatçının 105 eseri sergilenmiştir. Bu eserlerden 11 tanesi göç teması içermektedir.

2019 yılında: 30 üniversiteden 107 yeni mezun sanatçı adayının 120 eseri sergilendi. Bu eserlerden 7 tanesi göç teması içermektedir.

2020 yılında: 32 üniversiteden 102 sanatçı adayının 117 eseri sergilenmiştir. Bu eserlerden 4 tanesi göç teması içermektedir.

2021 yılında: 32 üniversiteden yeni mezun 100 sanatçı adayının farklı disiplinlerde 114 eseri sergilendi. Bu eserlerden 5 tanesi göç teması içermektedir.

2022 yılında: 27 üniversiteden yeni mezun 75 sanatçı adayının farklı disiplinlerde 85 eseri sergilendi. Bu eserlerden 4 tanesi göç teması içermektedir.

Yapılan veri analizine göre en yüksek göç teması 2018-2019 yılları arasında yeni mezun genç sanatçı adaylarının çalışmalarına yansımıştır. En çok bu yıllarda sanatçı çalışmalarına göç kavramının yansıma sebebi Türkiye'nin o yıllarda Suriye'den aldığı göçler olarak değerlendirilebilir.

2011 yılında Suriye'de yaşanan iç savaş göç konusunu gündeme getirmiştir. Suriye halkı asgari yaşam şartlarını karşılayamayacak halde ve can tehlikesi içerisindedir. Türkiye başta olmak üzere Ürdün, Irak ve Lübnan Suriye'nin sınır komşularıdır. Yaşanan bu sürece duyarsız kalmayan Türkiye göç ile ilgili yasal düzenlemeler yaparak Suriye halkının mağduriyetlerini gidermek adına bir adım atmıştır ve sınır kapılarını sivil halk için aralamıştır. Sınıra olan yakınlığı ve mağdur olan halka insani olarak yardım içgüdüsü ile yaklaşan Türkiye 2017- 2018 yılları arasında en çok göç alan ülke olmuştur (Uzman ve Tösten, 2016: 252). 1960'lı yıllardan sonra Avrupa ülkelerine göç veren konumda olan Türkiye, bu dönem içerisinde daha çok göç alan bir ülke konumunda yer almaktadır. Bulunduğu coğrafi konumdan dolayı Türkiye sadece göç alan ya da göç veren bir ülke değil aynı zamanda yapılan göçlerin de geçiş bölgesi olarak tanımlanmaktadır (Ünal, 2014: 68). Yaşanan tüm bu süreçler sanatın her alanında olduğu gibi yeni mezun genç sanatçılarında çalışmalarında yer almaktadır.

3.4. Araştırmacı Çalışmaları

Araştırma için çekilen fotoğraflar 2023 yılında İstanbul'un Kadıköy ve Taksim semtlerinde çekilmiştir. Aidiyet-siz serisi içerisinde yer alan görsellerin çekimleri 02:00 – 05:00 arasında yapılmıştır. Araştırmacı çalışmalarında orijinal görsele bağlı kalarak çeşitli efektler kullanılmıştır.



Resim 60 Fatma Bişirici Aidiyet-siz 1-2, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 61. Fatma Bişirici Aidiyet-siz 3, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



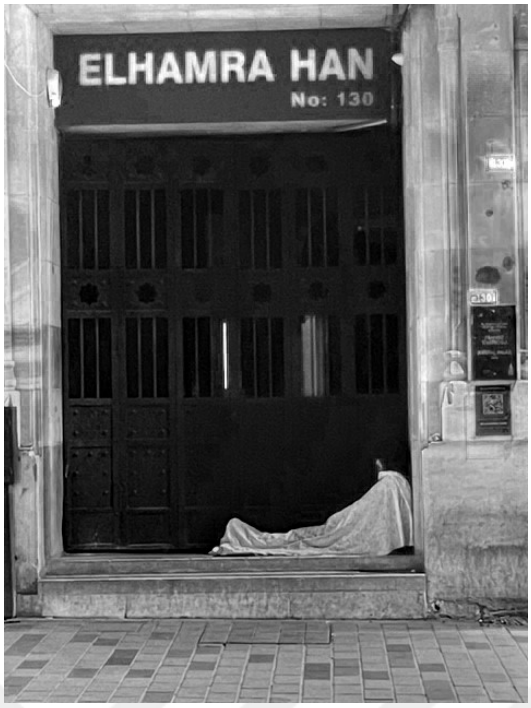
Resim 62. Fatma Bişirici Aidiyet-siz 4, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 63. Fatma Bişirici Aidiyet-siz 5, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 64. Fatma Bişirici Aidiyet-siz 6, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 65. Fatma Bişirici Aidiyet-siz 7, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 66. Fatma Bişirici Aidiyet-siz 8, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 67. Fatma Bişirici Aidiyet-siz 9, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 68. Fatma Bişirici Aidiyet-siz 10, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 69. Fatma Bişirici Aidiyet-siz 11, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 70. Fatma Bişirici Metropol 1, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 71. Fatma Bişirici Metropol 2, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 72. Fatma Bişirici Metropol 3, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 73. Fatma Bişirici Metropol 4, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 74. Fatma Bişirici Metropol 5, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



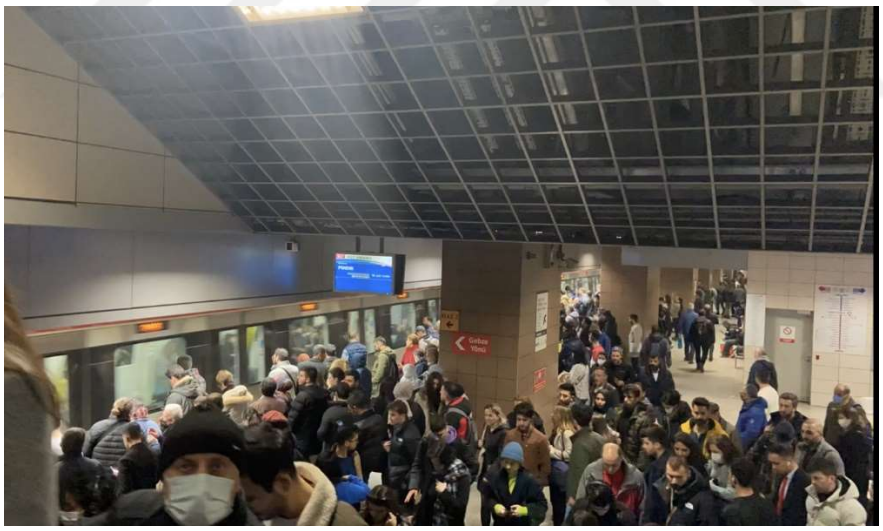
Resim 75. Fatma Bişirici Metropol 6, 2023

Dijital Fotoğraf, 10x15 cm



Resim 76. Fatma Bişirici Metro-pol-1, 2023

Kısa Video, 00.”11”



Resim 77. Fatma Bişirici Metro-pol-2, 2023

Kısa Video, 01.”00”

Geride bağ kurduğun mekanı bırakmak, sebebi ne olursa olsun, vakit geçirdiğin, benliğinle özdeşleştirdiğin, seni sen yapan unsurlarla donatılmış o “evden” ayrılmak elbette bambaşka deneyimlerin de kapısını aralıyor. Kimi zaman daha iyi hayat şartları için bir işçi, kimi zaman eğitimini tamamlamak isteyen bir öğrenci veya yalnızca yeni bir yere taşınmak zorunda kalmış bir aile olabiliyoruz çıktığımız yolda. Ancak bunu yaparken yine bizden kopardıkları, duygusal

ve mental anlamda kimi zaman ağır ve alışılagelmişin dışında olabiliyor. Bu nedenle yersizyurtsuzlaşma, süresi ne kadar kısa olursa olsun, aslında aidiyet duyulan yerden/yurttan ayrılmanın yansımalarını taşıyan ve günümüzde de her yaş grubundan bireyin yaşadığı önemli bir kavram. Evden ayrılan kişiye kattıkları kadar bilinmeyen yerin heyecanı geçince sokaklar, insanlar hatta yeni "evin" bile köklerindeki o aidiyet hissini kimi zaman veremiyor. Yersizyurtsuzlaşan, kırsalından çıkıp metropol hayatına adım atan göçmenler, ülkelerini çeşitli sebeplerden terk etmek zorunda kalanlar, yeni bir sayfa açmak için çabalayanların yalnızlığı, aidiyet duygusunun beslenmemesinden büyüyor. Metropol hayatının kalabalık ve gürültülü dünyasında, insanların dolup taştığı sokaklarda bile "bir şeylerin eksik kalmış olması" göçmen hayatını yaşarken bir şeylerin boşluğunu her zaman hatırlatıyor. İşte burada da yersizyurtsuzluğun yalnızca fiziksel mekandan kopuşu değil aynı zamanda psikolojik açıdan da bizleri etkileyen, kalabalıklar içerisinde tekil bir yalnızlığın içerisine hapsolduğumuzu geriye her dönüp baktığımızda bizlere hatırlatan da köklerimize duyduğumuz bu aidiyeti karşılamamasını resmettiğini görüyoruz. Yaşam öyküsüne farklı şehirlerin hikayelerini katan bir sanatçı olarak ben de kalabalıkların içinde bir tekil olarak yersizyurtsuzluğun her iki zeminde nasıl hissettirdiğinin farkındayım. Bütün bu deneyimler Aidiyet-siz ve Metropol serisinin oluşum sürecini ifade ediyor. Yeni mekanın deneyimi bu nedenle eserlerime de yansıyor ve bununla da özüme seslendiğimi hissediyorum. Sanat da tüm duygu birikimlerimin, geçmişimin ve şimdimin hatta belki de yeni mekansal deneyimler elde edebileceğim geleceğimin bir iletişim hali. Göçmen olmanın ağırlığı yüzyıllar boyu belki her toplum tarafından yaşanmış ve halen yaşanmakta olan bir gerçeklik. Bu nedenle kırsaldan metropole göçmek zorunda kalan her bireyin hikayesi de çeşitli araçlarla anlatılmaya değer ve biricik. İnsanlık tarihinden bu yana göç sürecinde yaşananlar toplumun bir gerçeğidir. Base'de eserleri sergilenen günümüz sanatçı adaylarının göç temalı çalışmalarını üretimlerimle özdeşleştirdiğim için, Base ve yersizyurtsuzluk kavramı bağlamında göç konusuna çalışmalarında yer vermiş sanatçıları ele almak istedim.

SONUÇ

Yüzyıllar boyu sanat ve sanat yapıtı, içerisinde bulunduğu dönemden, koşul ve şartlardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu durum sanatın gelişimine yön vermiş olsa da zaman içinde toplumsal olayların ve küresel kırılmaların da etkisiyle sanatın konusu olarak yalnızca aristokrat ve üst sınıfın istekleri değil, toplumun gerçeklikleri de sanat eserlerinin konusu haline gelmiştir. Bugüne kadar sanat ve sanat yapıtının sergilenmesinde etkili olan unsurlar yüzyıllar içinde değişmiş, sergi alanlarına atfedilen anlamlar dönüşmüş ve günümüzdeki halini almıştır. Sanat, mesafeleri ve yakınlığı bir "buluşma noktasına" getiren bir diyalog oluşturabilmektedir. Sergiler ise, gerçek bireyselliğin ve sosyal/kamusal karşılaşmaların deneyimlendiği ve sanatçı ile izleyici arasındaki etkileşimin başladığı ortak bir alan yaratma potansiyeline sahip olabilmektedir. Sanat fiziksel, entelektüel, duygusal, ruhsal ve sosyal mesafeleri aşabilmektedir. Zaman ve mekan olgularının çok değiştiği günümüzde, dünyayı algılayışımız ve yorumlayışımız da değişmektedir. Teknolojik ve bilimsel gelişmelerin dönüştürebileceği toplumsal olaylar, savaşlar, göçler, ekolojik yıkım ve salgın hastalıklar, bedenlerimizi, zihinlerimizi ve her türlü duyusal, algısal alanla ilişkili düşünmemizi, hayal gücü, sanatsal yaratıcılık ve yansıtma biçimlerini içermektedir (Yapıdergisi, 2020). Estetik kaygının, profesyonel tekniklerin ve yeteneğin bir ifadesi olarak sanat eserleri aynı zamanda müze ve sergi alanlarında çarpıcı gerçeklikleri yansıtmasıyla da tercih edilebilir olmuştur. Günümüzde halen sanat yapıtları tüm biricikliğinin içinde toplumsal problemleri, bireye etki eden durumları, sanatçının duygularını ve düşüncelerini hem toplumsal hem de bireysel yankılarını sanat galerinde buluşturmaktadır.

Sanayi devriminin ardından hız kazanan modernizm ile birlikte yaşam koşulları değişen bireylerin sanat eserlerinin bir konusu haline geldiği de görülmüştür. Sanayi devrimi, ressamların, işçi sınıfının yaşam koşullarını ve kentleşmenin yarattığı sorunları resmetmelerine yol açmış ve artık sanat eserlerinin toplumsal olaylardan bariz bir şekilde etkilendiği de bilinmektedir. Göç tufanı, sanatçıların göçmenlerin zorlu yolculuklarını, yeni yerlerdeki hayatlarını ve yaşadıkları zorlukları resmetmelerine neden olmuştur. Dolayısıyla, sanatın toplumsal olayların yansıması ve eleştirisi için güçlü bir araç olduğu dünya ve Türkiye örneklerinde açıkça görülmektedir. Özellikle Sanayi Devrimi ardından artışa geçen, kırsaldan kente doğru uzanan yolculuk kapitalist düzeni beslerken modernite ile birlikte doğal olanı dönüştüren kapitalizm de toplumda yarattığı farklı sınıflar ile göç ve göçün etkilerini beslemiş; artık üretim kapasitesinin iyice arttığı bir dünyada makinelerden daha değersiz görülen insanları göçe zorlamıştır. Dünyanın her bölgesinde kırsaldan kente olan bu göç, daha iyi şartlara

ulaşmak, çarkın bir dişlisi olmak gerekliliğinden doğmuştur. Ancak makinelerin dünyasına ait olmak kırsaldan henüz göçmüş insanlar için kolay olmamıştır. Yaşadıkları ve ait oldukları yeri bırakıp gelen birçok insan yeni yerleşim yerlerinde emek işçisi olsa da zor şartlarda yaşayan da insanların varlığı bilinmektedir. Ayrıca, sanat yapıtlarında da ele alındığı gibi yeni bir yere taşınmanın yalnızca fiziksel düzlemde farklılaştırdığı şeyler yoktur. Aynı zamanda mental açıdan yeniden başlamak, geride yerini yurdunu bırakmış olmak da psikolojik açıdan zorlu bir süreci beraberinde getirir. Sanat yapıtları da bu nedenle yalnızca fiziksel bir değişime değil, yersizyurtsuzlaşmanın ya da yeni bir yerde yeniden başlamanın psikolojik yankılarını ve sonuçlarını da aktarır. Küresel ve toplumsal bir konu olarak yersizyurtsuzlaşmanın sanat yapıtlarında yerini alması bu yankıların her açıdan sanat ile gün yüzüne çıkmasına yardımcı olur.

Yersizyurtsuzlaşma, postmodern felsefenin bir kavramı olarak göç konusuyla yakinen ilintilidir. Göçebeliğin bir sonucu olarak yersizyurtsuzluk özellikle Deleuze ve Guatari'nin eserlerinde kullanılmış ve köklerinden, nedeni ne olursa olsun ayrılmak zorunda kalan bireylerin kapitalist düzen içerisindeki konumunu anlatmak için kullanılmıştır. Modernitenin yarattığı ve endüstriyelleşme ile gittikçe kuvvetlenen göç dalgalarının bir sonucu olarak birey, yurdundan ayrılmıştır. Bu, kapitalist düzenin bir yansıması olarak bireyin üzerindeki etkiyi açıkça gösterirken var olanın dağılması ve yurt olmayana tutunma zorunluluğu da bireyin omuzlarına yüklenen sorumluluklardan biri haline gelmiştir. Heidegger'ın "Heimat" olarak tanımladığı yurt, artık "orada" değildir ve Deleuze'un "yersizyurtsuzları" yeni bir çok kültürlülük içinde, kentte veya hayatlarını kurmak için yola çıktıkları yeni mekan içerisinde var olma çabası içerisine girmiştir. Buna sebep olan kapitalist ve endüstriyel dünyada yersizyurtsuzların tutunma çabası, toplum krizlerini kendi perspektifi ile anlatan sanatın da konularından biri olmuştur. Dünyada olduğu gibi Türkiye özelinde de göçebe kültürünün, sanat ve sanatçı aracılığı ile sergi ve müzelerde aydınlatıldığı görülmektedir. Bunun en temel sebeplerinden ilki, aslında yersizyurtsuzluğun yalnızca fiziken bir yer değiştirme değil kökten bir dönüşüm olmasıdır. Bireyin üzerindeki psikolojik, sosyolojik ve ekonomik etkilerinin yanı sıra göç edilen yerde hâlihazırda yaşayan bireylerin de hayatını derinden etkilemesi, iki veya daha fazla kültürün artık aynı potada eriyerek ya da ortaya karma bir kültür çıkararak toplumları da köksüzleştirmesidir. Yani kısaca yersizyurtsuzluk gidilen yerden kopuş olmakla birlikte gidildiği yeri ve mekanı da derinden etkileyen bir olgunun kavramsallaştırılmasıdır. Evinden, yurdundan ayrılarak endüstriyel atmosferde yeni bir yaşam kurmak üzere yola çıkan bireylerin deneyimlerini, yaşantılarını, sorunlarını ve travmalarını sanat yoluyla aktaran sanatçılar da bu

çok kültürlülükten, yerliyurtlu olsa da kayıtsız kalamamaktan sanat yapıtlarında göçebeliği ve göçebe kültürünü işlemişlerdir. Türk çağdaş sanatının öncü sanatçılarından Gülsün Karamustafa örneğinde de görüldüğü gibi göç ederek köklerinden sıyrılan bireylerin gerçeklikleri, estetiğini toplumsal konulardan da besleyebilen sanat yapıtları konu edinebilmiştir. Karamustafa'nın eserlerinde kendi hayatından da izler görülürken bunların farklı ifadeleri senelere yayılmış ve yersizyurtsuzlaşmanın özellikle psikolojik açıdan birçok etkisi fiziksel mekanı, nostaljik nesneleri kullanarak bir hikaye anlatılmıştır. Sanatçının kendi yaşamından da esinlenerek toplumsal olanı sanatla yansıtması yersizyurtsuzlaşma kavramının çeşitli yönlerini de sanatla göstermesinin bir yolu olmuştur. Yalnızca Karamustafa değil, yersizyurtsuzluğun toplumsal yapıyı ve dolayısıyla sanatı nasıl etkilediğini birbirinden farklı hikayeleri ve altyapıları olan birçok coğrafyaya mensup sanatçılar da işlemiştir. Dünya ve Türkiye'de gerek köklerinden ayrılan gerekse bu deneyimi yaşayanlara yakinen tanık olmuş pek çok sanatçı eserlerinde bu deneyimi işlemiştir. Çünkü göç, yalnızca köklerinden ayrılanı değil, onunla herhangi bir etkileşime girmiş insanları da etkiler. Yersizyurtsuzlaşma bu nedenle çift taraflı, hatta çok yönlü bir deneyimdir. Sanata yersizyurtsuzlaşmayı, göçmen sorunlarını, köklerinden kopuşu, adapte olmayı veya asimilasyonu işlemiş sanatçılar bu nedenle yalnızca göç etmiş değil, göç hareketlerine bir şekilde tanık olmuş kişilerdir aynı zamanda.

Sanatçı ve sanat yapıtlarının ele aldığı göç konusu ile köklerini terk ederek makineleşmiş bir dünyaya, kente, göçmek zorunda kalan bireyleri temsili sanatın çeşitliliği bağlamında olduğu kadar sanatçı ve sanatçı adayları için de önemlidir. Göç ile birbirinden ayrışan aynı kökler, farklı coğrafyalarda yeniden, yurt olmayan yerde, farklı biçimlerde çok kültürlü bir halde birleşmiştir. Bu birleşimin sonucunda bireyin psikolojik ve kültürel değişimini, en açık gösteren sanat, kişilerin deneyimlerine bir ayna olmuştur. Göç, nesilden nesle aktarılan bir konu olmuş ve insanlık tarihinin en eski hareketliliği olarak geçmişten günümüze farklı yöntem ve anlatımlarla dünyanın çeşitli coğrafyalarına mensup sanatçılar tarafından resmedilmiştir. Bu sanatçılara örnek olarak; Ai Weiwei, Banksy gibi birçok isim çalışmada gösterilmiştir. Türk çağdaş sanatında göç ve göçebe kültürünü çalışmalarıyla yansıtan Nuri İyem ve Nedim Günsür de bu isimler arasında yerini almıştır.

Yüzyıllardır nesilden nesle aktarılan gerek içgüdüsel gerek ise zorunlu olarak yapılan göç hareketlerine yine yüzyıllar boyu sanatta yer verilmiştir. İnsan deneyimlerini derinden etkileyen göç, çalışmada da görüldüğü gibi yalnızca sanatçılar tarafından değil sanatçı adayları tarafından da ele alınmıştır. BASE, kurulduğu günden bu yana sanatçı adaylarının eserlerini sergileyen dinamik bir oluşum olarak karşımıza çıkar. Yersizyurtsuzlaşma ise bu dinamizm içinde yıllarca

yer alan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Göçebe kültürünü sanatında kullanmayı tercih eden çalışmalar Base'de de yerini almıştır. Base, tarihteki sergi mekanları ve müzelerin günümüzdeki yansımalarından daha farklı, dinamik bir oluşum olarak karşımıza çıkarken yeni mezun sanatçı adaylarının eserlerinin sergilenmesine imkan tanımasıyla değerlidir. Base'de sergilenen eserler, çalışmada yersizyurtsuzlaşma kavramı bağlamında incelenmiş ve göçebe kültürünün, yersizyurtsuz kalmanın, sanatçı perspektifindeki yansımaları bu bağlamda yalnızca geçmiş örneklerle değil geleceğe umut veren yeni örneklerle de incelendiği anlaşılmıştır.

En nihayetinde yüzyıllardır göç eden insan ve göçebeliğin insan deneyimleri üzerindeki yıkıcı ve mücadele gerektiren etkisi sanatta da yansımalarını tıpkı geçmişte olduğu gibi günümüzde de bulabilmektedir. Bitmeyen ve endüstriyel gelişmelerle ardı arkasına devam eden göç, tıpkı yersizyurtsuzlar gibi sanatçıların da kopamadığı, etkilendiği ve anlatma arzusu duydukları en temel kavramlardan biri olmuştur. O sanatçılardan biri olarak ben de günümüzde bu konu üzerine yapılan çalışmalara ilgi duyduğum için, Base'de sergilenen çalışmalara değinmeyi arzuladım.

KAYNAKÇA

Aksel, M. (1943), *Sanat Hayatı*, Alaeddin Kıral Basımevi, Ankara,

Altındere H. ve Evren S. (2008*). Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006, Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat*, Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, İstanbul.

Antmen, A. (2001). "İstanbul Artık Tümüyle Bienalize!", Bienal/Görüşler, Skala Artist, Sayı:7, Kasım, Omaş Ofset A.Ş. İstanbul, 23.

Antmen, A. (2014). Kimlikli bedenler: sanat, kimlik, cinsiyet. Sel Yayıncılık.

Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* Sel Yayıncılık, İstanbul. Apostol, C. L. (2015, 15 Aralık). "Sanat ve Direniş / Güvencesizlik ile Direniş Arasında Sanat İşçileri: Bir Tarih", Çeviri: Ayşe Boren ve Derya Yılmaz, e-skop, Erişim adresi: http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-direnis-guvencesizlik-iledirenis-arasinda-sanat-iscileri-bir-tarih/2737, Erişim Tarihi: 15.07.2022.

Artun, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi,* 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Artun A. (2017). "Sanat Galerisinin Sonu", e-skop, Erişim adresi: http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-galerisinin-sonu/, Aralık 2022

Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternetif Arayışlar* (Z. Rona, Çev.), Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.

Bartram, D., Poros, M., V. Monforte, P. (2017). *Göç Meselesinde Temel Kavramlar*. Hece, Ankara.

Base, 2019: (https://www.digilogue.com/projeler/base-2019/). (Erişim: Aralık 2022).

Base, 2022: (https://www.politikyol.com/yeni-mezun-sanatci-adaylarina-gorunurluk-firsati-base-2022-sergisi/). (Erişim: Aralık 2022)

Base, t.y.: https://www.base.ist/ (Erişim: Aralık 2022).

Başkaya, F, (2000), Kalkınma İktisadının Yükselişi ve Düşüşü, 3.Baskı, İmge Kitabevi, Aralık 2000.

Batur, E. (2000). *Modernizmin Serüveni,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bayly, C. A. (2014). Modern Dünyanın Doğuşu: Küresel Bağlantılar ve Karşılaştırmalar, 1780-1914, (Çev: M. Neva Şellaki). Ayrıntı, İstanbul.

Bek, G. (2007). "Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri: Bienaller", Sanat Yazıları 9, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, ss. 41- 57.

Berger, J. (2018). Görme Biçimleri, (Y. Salman, Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.

Berman, M. (1994), Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor (Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker), İstanbul: İletişim Yayınları.

Buz, S. Çevik, H. (2020). *Göç ve Entegrasyon Uygulama Alanları, Politikalar, Paydaşlar.* Nika, Ankara.

Çakmak, F. (2018). "Zorunlu göç sürecinde mekânın kaybı ve evin yitimiyle başlayan yersiz yurtsuzluğun ürettiği bir travma olarak 'kimliğin anonimleşmesi'". *Turkish Studies Social Sciences*, 13(18). ss. 356-359.

Çalıkoğlu, L. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları- 3, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Çalıkoğlu, L. (Ekim 2005). "Yönlerden Azade Bir Bienal" Milliyet Sanat, (No: 559/126301, Gazetecilik A.Ş., İstanbul. ss. 14-15.

Castles, S., Miller, M, J. (2008). *Göçler Çağı*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Certeau, M. (2008) Gündelik Hayatın Keşfi. (Çev: Lale Arslan Özcan). Dost Kitabevi, Ankara

Crary, J. (2010). *Gözlemcinin Teknikleri*. Metis, İstanbul.

Deleuze, G., Guattari, F. (1983). Capitalism and Schizophrenia: Anti-Oedipus. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, G. Guattari, F. (2014). Anti-Oedipus: Kapitalizm ve Şizofreni. Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara.

Dostoğlu, H. (1999). "*Son 25 Yılda Sanat Piyasası", Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, Türkiye İş Bankası, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

Duben, İ. ve Yıldız, E. (2008), Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar. (Birinci Baskı). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Duncan, C. and Wallach (2006). A. Evrensel Müze. Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II (Ed: A. Artun) (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları,,SS.56-58

Eco, U., (2016) Açık Yapıt, Can Yayınları, İstanbul.

Eczacıbaşı,(2008) Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3, YEM Yayınları,

Elias, N. (2017). *Uygarlık Süreci I.* İletişim, İstanbul.

Ellsworth, Will .2015. Banksy, Duvarın Ardındaki Adam, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Erdemci, F., Germaner, S., Koçak, O. (2008). *Modern ve ötesi 1950-2000*. Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Ergu, E. (12 Ocak 2019). 2019'da Müze Yarışı Olacak. Hürriyet.

Fazlalizadeh. T., https://tlynnfaz.com/ (Erişim: Şubat 2023).

Giddens, A., Sutton, P. (2014). *Sosyolojide Temel Kavramlar*. Phoenix, Ankara.

Giray, K. (2000). Türkiye İş Bankası resim koleksiyonu. Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Goodchild, P. (2005), Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş (Çev. Rahmi G. Öğdül), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gopnik, B. (12 Mayıs 2011). Why is Art So Damned Expensive?, Erişim: 9 Haziran 2022, https://www.newsweek.com/why-art-so-damned-expensive-65919

Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü.* Hayalperest, İstanbul.

Groys, B. (2017). *Akışta İnternet Çağında Sanat.* Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Gürbilek N. (1992). "Vitrinlerde yaşamak 1980'lerin Kültürel İkilemi"Metis Yayınları, İstanbul.

Gürel, H. N. (2004). Çağdaş Sanat Müzeleri ve Sanat Piyasası İlişkisi Üzerine, Rh+ Sanat, 9, s. 57.

Habertürk, t.y.: (https://www.haberturk.com/base-28-eylul-de-basliyor-3520275). (Erişim: Aralık 2022).

Hall, S. (2006). Modern sanat müzeleri ve tarihin sonu. Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II (Ed: A. Artun) (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları, ss.300-312.

Harris, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi*. Sel Yayıncılık.

Harvey, D. (2005). *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, New York.

Heidegger, M. (1998). Tekniğe İlişkin Soruşturma (D. Özlem, Çev.). İstanbul: Paradigma.

Heidegger, M. (2008). *Düşüncenin Çağırdığı*. (Çev ve Der: Ahmet Aydoğan). Say Yayınları, İstanbul.

Heidegger, M. (2015). *Hümanizm Üzerine Mektup*. (Çev. Yusuf Örnek). Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara.

Heinrich, B. (2008) Güllerim Tahayyülerim, (Çev. Erden Kosova), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İleri C. (ed.), (2007). Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi, İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları.

Jay, M., (2008) Deneyim Şarkıları, Çev.: Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları.

Kahraman, H. B. (2013). *1950-2000 Türkiyede Çağdaş Sanat,* Akbank Kültür Sanat Dizisi, İstanbul.

Kalkan, A. (2012). "Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galericilerinin Görüşleri", Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:34, (125-136).

Karahan, J. (2008). "Türkiye'de Medya ve Sanat İlişkisi Plastik Sanatlar Üzerine Bir İnceleme", Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kozlu, D. (2011). Türkiye'nin 1990 ve 2000'li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış. Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi Sayı 2/Cilt 1, s. 147-160.

Kozlu, D. (2018), Sanatta Bir Dönüşüm Alanı: Doğa, Dorlion Yayınları, Eskişehir.

Kuspit, D. (2006) Sanatın Sonu, Metis Yayınları, İstanbul.

Madra, B. (1987). "*Galeriler Sergisi ve Fuarı", 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Katoloğu,* İKSV Yayınları, İstanbul.

Madra, B. (1989). *Çağdaş Sanatın Kimliği*, Matbaacı ofset tesisleri A.Ş., İstanbul.

Madra, B. (2003*). İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987- 2003*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

Madra, B. (2005). *Bir Bilanço '' 80'li Yıllarda Türkiyede Sanat Üretimi*, Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul.

Madra, B. (2008). "Küresel Sanatın Sıcak Noktası." Derleyen: G.Bal, *Türkiye'de Dün Bugün Dönüşümleri*, Kitap Yayınevi, İstanbul.

Marr, A. (2018). Büyük Dünya Tarihi. İstanbul: Yakamoz.

Oktay, S. (22 Şubat 2017). Türkiye'de sanat piyasasında durgunluk". Deutsche Welle. Erişim: 9 Aralık 2022, https://www.dw.com/tr/türkiyede-sanat-piyasasındadurgunluk/a-37653891

Oktik, N. (1997), "Köyün Çekiciliği Kentin İticiliği", Toplum ve Göç II. Ulusal Sosyoloji Kongresi, Sosyoloji Derneği, Ankara.

Öndin, N. (2009). XX. *Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Osborne, P. (2013). *Her yerde ya da hiç: Çağdaş sanat felsefesi* . Verso Kitapları.

Özayten, N. "Gülsün Karamustafa'nın Tanıklıkları", *Hürriyet Gösteri*, no:159, Şubat 1994, s. 40-42.

Özdemir, D. (2014). Bir Anlatı ve Anlayış Olarak Kadının Modernizm Sonrası Sanatsal İmajı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Özkan, M. (1 Ekim 2011). İstanbul'da Kültür ve Sanat İçerikli Kent Politikaları. skopdergi, 1. https://www.e-skop.com/skopdergi/istanbulda-kultur-vesanat-icerikli-kent-politikalari/402, 9 Haziran 2019.

Özyurt, C. (2011). Küreselleşme ve Kimlik Etkileşimi; Modern, Postmodern ve Küresel Kimlik Sorunu. (Ed: Eğribel ve U. Özcan). Değişim Sosyolojisi Dünyadan ve Türkiye'de Toplumsal Değişmeler içinde (ss. 506-538). İstanbul: Kitap.

O'Doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde* (A. Antmen, Çev.). Sel Yayıncılık, İstanbul.

Parr, A. (2010). Deleuze dictionary revised edition. Edinburgh University Press, Edinburg.

Parsehyan, B. G. (2016). Sanat Organizasyonlarının Sponsorluğu ve İstanbul Bienali, *Yıldız Journal of Art and Design,* C: 3, No: 1, ss. 14-25.

Patton, P. (2005). Contemporary Political Theory. 4(4):400-413.

PAZ, O. (2017). *Marcel Duchamp Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü.* (Ş. Demirkol, Çev.) Everest Yayınları, İstanbul.

Pelvanoğlu, B. (2015, 15 Ocak). "Türkiye'de Sanat Piyasasının." Lebriz, http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=ENG&sectionID=12&articleID=1269&bh cp=1, 12 Ekim 2018.

Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum*. Hayalperest, İstanbul.

Said, E. (1995). *Entelektüel.* Ayrıntı, İstanbul.

Said, E. (2017). *Yersiz Yurtsuz*. Metis, İstanbul.

Schwab, K. (2016). *Dördüncü Sanayi Devrimi.* Optimist, İstanbul.

Sema Buz & Hacı Çevik (edt.) Göç ve Entegrasyon Uygulama Alanları, Politikalar, Paydaşlar. Ankara: Nika Yayınları, 2020.

Shinner, L. (2013). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi* (İ. Türkmen, Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Şimsek, L. Gülsün KARAMUSTAFA, "Arzu Nesneleri/Bavul Ticareti" ToplumBilim Dergisi, 15 Mayıs 2002 141.

Sülün, E. N (2019). *Türkiyede Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Sweetman, D. (1990). *Van Gogh: His Life and His Art.* A Touchstone Book.

Tansuğ, Sezer (1995) Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Taylor, C. (2020). *Modernliğin sıkıntıları.* Ayrıntı, İstanbul.

Thompson, D. N., & Akman, R. (2011). *Sanat Mezat: 12 milyon dolarlik köpekbalığı: çağdaş sanatın ve müzayede evlerinin tuhaf ekonomisi*. İletişim Yayınları, İstanbul.

Toksöz, G. (2006). *Uluslararası Emek Göçü*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Turani, A. (2010). Dünya Sanat Tarihi. Remzi, İstanbul.

Ünal, S. (2014). Türkiye'nin Beklenmedik Konukları: ''Öteki'' Bağlamında Yabancı Göçmen ve Mülteci Deneyimi. Zeitschrift Für Die Welt Der Türken Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 3. ss. 65-89.

Üstünipek, Mehmet, "Türk Resim SanatıTarihi", http://www.lebriz.com/v3_misc/docView.aspx?doc=143&pageID=21&lang=TR, 2015.

Uzman, N., ve Tösten, R. (2016). Suriyeli Akademisyenlerin Bakış Açısından Türkiye Suriye İlişkileri ve Sığınmacıların Meselesi. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmalar Dergisi, Sayı: 24, ss. 251-272.

Yaman, Z. , İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012, s. 158.

Yardımcı, S. (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küresel İstanbul'da Bienal*, İletişim, İstanbul.

Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı* (1. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne,* Ütopya Yayınevi, Ankara.

Zimmermann, K. (2005). *European Migration: What do we know?*. Oxford University Press, Oxford.

Zourabicjvili, F. (2011). Deleuze sözlüğü. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Say Yayınları

Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye Tarihi,* İletişim, İstanbul.

Wu, C.-T. (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi, 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdehalesi* (E. Soğancılar, Çev.), İletişim Yayınları, Ankara.

Görsel Kaynaklar

Resim 1: Nadire Kabinesi, 1599 http://yapiguncesi.blogspot.com/2018/07/3d-bir-nadire-kabinesi.html (Erişim Şubat 2023).

Resim 2: Frans Hals (1580-1666) Yaşlılar Bakım Evinin Erkek Yöneticileri - Yaşlılar Bakım Evinin Kadın Yöneticileri https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Hals_-_Regents_of_the_Old_Men%27s_Almshouse_-_WGA11182.jpg (Erişim: Şubat 2023).

Resim 3: Uffuzi Müzesi https://blog.sofos.com.tr/modern-avrupanin-en-eski-muzesi-olarak-bilinen-uffizi-muzesi/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 4: Marcel Duchamp. Çeşme, 1917, Porselen https://www.sanatinoykusu.com/marcel-duchamp/ (Erişim: Aralık 2022).

Resim 5: Carl Andre, "Eşdeğer VIII", 1966, Ateş Tuğlaları, 12x229x68cm,Tate Modern,Londra.http://www.fotografya.gen.tr/yazdir?93E2EB33E88CEAF5265718F087F740F7 (Erişim: Aralık 2022).

Resim 6: La Monte Young'un Müziği Eşliğinde Nam June Paik. Baş İçin Zen, 1962, Kağıt Üzerine Domates Suyu ve Mürekkep http://www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-head/ (Erişim: Aralık 2022).

Resim 7: Robert Smithson, *Sarmal Dalgakıran*, 1969-70, https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-186-arazi-sanati-toprak-sanati-ekolojik-sanat/ (Erişim: Eylül 2022).

Resim 8: . Ruhi Arel, "Atatürk'e İstikbal", 1927

https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/9/ataturk-e-istikbal (Erişim: Ocak 2023).

Resim 9: 1.Devlet Resim ve Heykel Sergisi- 1939 https://docplayer.biz.tr/111850071-T-c-mimar-sinan-guzel-sanatlar-universitesi-sosyal-bilimler-enstitusu-resim-anasanat-dali-resim-programi.html (Erişim: Ocak 2023).

Resim 10: Şeref Akdik, Tütün İşleyen Kadınlar, yaklaşık 1940, tuval üzerine yağlıboya, 55x86 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi. https://www.google.com/search?q=T%C3%BCt%C3%BCn+%C4%B0%C5%9Fleyen+Kad%C4%B1nlar+%C5%9Feref+akdik&tbm=isch&ved=2ahUKEwjujLSWp8X9AhXEuqQKHQInDP8Q2-cCegQIABAA&oq=T%C3%BCt%C3%BCn+%C4%B0%C5%9Fleyen+Kad%C4%B1nlar+%C5%9Feref+akdik&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECCMQJ1CxAVj4GGDZGmgAcAB4AIABvgGIAa8NkgEEMS4xMpgBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&sclient=img&ei=QtAEZO7jJ8T1kgWCzrD4Dw&bih=664&biw=1536&rlz=1C1FKPE_trTR949TR949#imgrc=O1YiMXE0wL6p7M (Erişim: Ocak 2023).

Resim 11: Şeref Akdik, Metalurji Atölyesi, 1945, tuval üzerine yağlıboya, 54x65 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

https://www.google.com/search?q=.+%C5%9Eeref+Akdik%2C+Metalurji+At%C3%B6lyesi%2C+1945%2C&tbm=isch&ved=2ahUKEwif5c6Zp8X9AhWXk6QKHU63BaMQ2-cCegQIABAA&oq=.+%C5%9Eeref+Akdik%2C+Metalurji+At%C3%B6lyesi%2C+1945%2C&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECCMQJ1CrDlirDmCrEmgAcAB4AIABpQKIAbQDkgEFMC4xLjGYAQCgAQGqAQtnd3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&sclient=img&ei=SdAEZN-cF5enkgXO7paYCg&bih=664&biw=1536&rlz=1C1FKPE_trTR949TR949#imgrc=Cw7eezeOqS1K1M (Erişim: Ocak 2023).

Resim 12: İstanbul Modern 'Liman' Sergisi 28 Ocak - 20 Temmuz 2017 https://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/istanbul-modernden-denize-acilan-bir-sergi-liman_1991.html (Erişim: Ocak 2023).

Resim 13: Tammam Azzam, "Özgürlük", Grafitiden Pamuklu Kâğıt Üzerinde Dijital Baskısı, 112 x 112 cm, 2013 https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/02/160205_suriye_sanat (Erişim: Ocak 2023).

Resim 14: Vahed Khakdan, *Nostalji*, Tuval üzerine Yağlı boya, 2016, 120 × 160 cm https://www.invaluable.com/artist/khakdan-wahed-y5pap91uqj/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 15: Tatyana Fazlalizadeh, *Portrait of My Father As An Allien* (2018). https://mrglackin.eu/?page_id=2494 (Erişim: Şubat 2023).

Resim 16: Pekka Jylhä, Until The Sea Shell Him Free (2016) https://docplayer.biz.tr/207897505-Aylan-kurdi-den-sonra-sanatta-gocun-kaydi.html (Erişim: Şubat 2023).

Resim 17: Ai Weiwei, *Essential or Impudent? The Debate about Art and Refugees, 2016.* https://www.bbc.com/news/world-europe-35457936 (Erişim: Şubat 2023).

Resim 18: Banksy, Göçen Çocuk (Child in Venice), https://www.highsnobiety.com/p/banksy-migrant-child-venice-mural/(Erişim: Şubat 2023).

Resim 19: Nuri İyem, Göç, http://www.evin-art.com/exhibitions/78-the-artist-a-witness-of-his-times-nuri-iyem-paintings-of-migration (Erişim: Şubat 2023).

Resim 20: Nedim Günsür, Yeşil Tren, https://twitter.com/nka979/status/1091569401751572481 (Erişim: Şubat 2023).

Resim 21: Gülsün Karamustafa, "Elvisli Seccade", 1986 https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190567?locale=tr (Erişim: Şubat 2023).

Resim 22: Gülsün Karamustafa, "Yılan Kadın", 1986 https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190478 (Erişim: Şubat 2023).

Resim 23: Gülsün Karamustafa, "Kuryeler", Taksim Sanat Galerisi, 1991 https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/199657 (Erişim: Şubat 2023).

Resim 24: Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”, Enstalasyon, 1992. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9881 (Erişim: Şubat 2023).

Resim 25: Gülsün Karamustafa, "Arzu Nesneleri (Yüz Dolar Limiti)",1998

https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189496 (Erişim: Ocak 2023).

Resim 26: Seda Boy Savaşın Gözleri, 2017 https://www.base.ist/eser/savasin-gozleri/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 27: Elif Özer, Nowhere To Hide, 2017 Mum, Kumaş, Çimento, Fayans, https://www.base.ist/eser/nowhere-to-hide/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 28: Elif Havuz Geride Kalanlar, 2017 Tuval üzerine yağlıboya https://www.base.ist/eser/geride-kalanlar/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 29: Dilan Eroğlu, Herkes için barış, 2017 Dijital Baskı, https://www.base.ist/eser/herkes-icin-baris/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 30: Gamze Dökmetepelioğlu Yabancılaşma 'Ben', 2017 Kağıt üzerine karışık teknik, https://www.base.ist/eser/yabancilasma-ben/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 31: Gizem Üstüner Yol, 2017 Yerleştirme, Karışık Teknik, https://www.base.ist/eser/yol/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 32: Uğur Bişirici Bavul, 2017 Enstalasyon , https://www.base.ist/eser/bavul/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 33: Faysal Uludağ Mülteciler, 2016 Afiş, Dijital, https://www.base.ist/eser/multeciler/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 34: Hina Barlas Kıyı, 2018 İki kanallı video, https://www.base.ist/eser/kiyi/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 35: Mahmut Koyaş Giz, 2015 Fotoğraf, https://www.base.ist/eser/giz/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 36: Kanat Akar Komşu, 2018 İki-Kanal Video Enstalasyonu, https://www.base.ist/eser/komsu/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 37: Kanat Akar Komşu, 2018 İki-Kanal Video Enstalasyonu, https://www.base.ist/eser/komsu/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 38: Esra Gezer, Umut, 2018 Ahşap çerçeve üzerine seramik, https://www.base.ist/eser/umut/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 39: Batuhan Keskiner (İstanbul, 1991) Wonderland, 2017

Fotoğraf, https://www.base.ist/eser/wonderland/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 40: Cansu Zengin(Ankara, 1994) Son Bir Kala, 2018 Çoğaltma Tekniği-Alçı, https://www.base.ist/eser/son-bir-kala/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 41: Abdulvahap Uzubay Günümüz Sanatında Göç Göstergeleri; Bavul, Kapı, Duvar, 2018 Tuval üzerine yağlı boya, triptik (Sanatçının Görselleri).

Resim 42: Dilara Özüçelik İsimsiz, 2019 Kağıt Üzerine Mürekkep, Suluboya, Füzen, Tebeşir https://www.base.ist/eser/isimsiz-37/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 43: Elif Orçun Aidiyet II, 2017 Kanvas üzerine Dijital Baskı, (Sanatçının Görselleri).

Resim 44: Ece Büşra Eryılmaz Mekan Denemeleri, 2017 Kontrplak üzerine akrilik ve mürekkep, https://www.base.ist/eser/mekan-denemeleri/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 45: Mustafa Mutlu Aşındırma Denemeleri, 2019 Tuval üzerine Yağlı Boya https://www.base.ist/eser/asindirma-denemeleri/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 46: Muaz Özden Mezarlık Bekçisi, 2019 Tuval Üzerine Yağlı Boya, https://www.base.ist/eser/mezarlik-bekcisi/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 47: Müge Kasımoğlu Waste Land, 2019 Enstalasyon, https://www.base.ist/eser/waste-land/ (Erişim: Ocak 2023).

Resim 48: Zeynep Çaylı, Evime Hoş Geldin, 1995, https://www.base.ist/eser/evime-hos-geldin/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 49: Funda Yalçın, Yolda Olmak, https://www.base.ist/eser/yolda-olmak/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 50: Nazif Can Akçalı, Dönüşümü Bekleyenler, 2019, https://www.base.ist/eser/donusumu-bekleyenler/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 51: Yahya Yazı, Sessiz Tanıklar, 2018, https://www.base.ist/eser/sessiz-taniklar/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 52: Osman Sadi Temizel, Afro-Turks, 2019, https://www.base.ist/eser/afro-turks/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 53: Zeynep Can, Gölge, 2019, https://www.base.ist/eser/golge/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 54: Sarya Nurcan Kaya, Bölgesel Fragmanlar Serisi – Sur, 2018, https://www.base.ist/eser/bolgesel-fragmanlar-serisi-sur/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 55: Nazif Gür, Hayal(et) Bellek: Ev, 2021, https://www.base.ist/eser/hayalet-bellek-ev/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 56: Fatma Temel, Diaspora Serisi, 2021, https://www.base.ist/eser/diaspora-serisi/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 57: Bilal İmren, İçeriden, 2021, https://www.base.ist/eser/iceriden/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 58: Tuba Birişik, Maskeli Balo, 2021, https://www.base.ist/eser/maskeli-balo/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 59: Maria Roza, Omuzdaki Pati/Paw on the Shoulder, 2022, https://www.base.ist/eser/omuzdaki-pati-paw-on-the-shoulder/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 60: Hülya Aydın, İsimsiz, 2022, https://www.base.ist/eser/isimsiz-56/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 61: Gülsüm Kılıç, Göç Serisinden I-II, 2021-2022, https://www.base.ist/eser/goc-serisinden-i-ii/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 62: Elif İlayda Bekdemir Göç, 2019, https://www.base.ist/eser/goc/ (Erişim: Şubat 2023).

Resim 76: Fatma Bişirici Metro-pol, 2023, https://youtu.be/U4FEike1Kfw (Erişim: Mart 2023).

Resim 77: Fatma Bişirici Metro-pol, 2023, https://youtu.be/C4-TmaXRPAw (Erişim: Mart 2023).