



**GÜNCEL SANAT YAPITLARINI MADUNİYET KAVRAMI BAĞLAMINDA
OKUMAK**

Yüksek Lisans Tezi

Hasan Hüseyin ÖZMEN

Eskişehir 2025

**GÜNCEL SANAT YAPITLARINI MADUNİYET KAVRAMI BAĞLAMINDA
OKUMAK**

Hasan Hüseyin ÖZMEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Ana Sanat Dalı

Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Doç. Murat ATEŞLİ

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temmuz 2025

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Hasan Hüseyin Özmen’in “Güncel Sanat Yapıtlarını Maduniyet Kavramı Bağlamında Okumak” başlıklı tezi 04/07/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek “Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Ana Sanat dalında Yüksek Lisans Programında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

	Ünvanı Adı Soyadı	İmza
Üye (Danışman):	Doç. Murat ATEŞLİ	
Üye :	Prof. Zeliha AKÇAOĞLU	
Üye :	Doç. Gülsevrim Can GÜRBÜZ	

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

Prof.Dr. Nafiz Öncü CAN

ÖZET

GÜNCEL SANAT YAPITLARINI MADUNİYET KAVRAMI BAĞLAMINDA OKUMAK

Hasan Hüseyin ÖZMEN

Resim Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans Programı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz 2025

Danışman: Doç. Murat ATEŞLİ

Bu tez çalışmasının amacı güncel sanat alanındaki eserlerin, sergilerin, çalışmaların örneklendirilerek maduniyet bağlamında incelenmesidir. Madun, hegemonya tarafından hareket alanı kısıtlanan, konuşamayan, konuşsa bile sesini duyurmakta güçlük çeken kişi ve topluluklara atıf yapmaktadır. Bu anlamda madunun konumu yalnızca sınıfsal bir bakışla tespit edilemez aynı zamanda yaş, cinsiyet, cinsel yönelim, etnisite, coğrafya, dini eğilim, bedensel yeti yitimi gibi çok çeşitli kıstasların da etkisiyle anlaşılabilen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmanın ilk bölümünde, "madun" kavramının tarihsel süreci, kavramın Gramsci'nin düşünsel bağlamı ve sonrasında Madun Araştırmaları Kolektifi'nin teorik katkıları ele alınmış; Spivak'ın "Madun Konuşabilir mi?" metni ve kolektife yönelik eleştiriler değerlendirilmiştir. Bölüm, postkolonyal ve dekolonyal teorilerle bağlantılı olarak maduniyet tartışmasını genişleterek sonlandırılmıştır. İkinci bölümde, 2000 sonrası güncel sanat pratiklerinde maduniyet temsilleri analiz edilmiştir. Farklı coğrafya ve bağlamlarda üretilen eserler, projeler ve sergiler aracılığıyla maduniyetin sanatsal yansımaları karşılaştırmalı olarak irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Madun, Maduniyet Çalışmaları, Postkolonyalizm, Güncel Sanat, Temsilîyet.

ABSTRACT

READING CONTEMPORARY ARTWORKS IN THE CONTEXT OF THE CONCEPT OF SUBALTERNITY

Hasan Hüseyin ÖZMEN

Department of Painting

Programme of Master

Graduate School of Anadolu University, July, 2025

Supervisor: Assoc. Prof. Murat ATEŞLİ

The aim of this thesis is to examine contemporary artworks, exhibitions, and practices through the lens of subalternity, using specific examples. The term 'subaltern' refers to individuals and communities whose agency is restricted by hegemony, who are rendered voiceless, or whose voices struggle to be heard even when they speak. In this sense, the position of the subaltern cannot be determined solely through a class-based perspective; it also emerges as a condition shaped by various criteria such as age, gender, sexual orientation, ethnicity, geography, religious affiliation, and physical disability. In the first part of this study, the historical development of the concept of the 'subaltern' is explored, tracing its roots in Gramsci's theoretical framework and the subsequent contributions of the Subaltern Studies Collective. Spivak's text *Can the Subaltern Speak?* and critiques of the collective are also evaluated. This section concludes by expanding the discussion on subalternity in connection with postcolonial and decolonial theories. The second part analyzes representations of subalternity in contemporary art practices post-2000. Through artworks, projects, and exhibitions produced in diverse geographies and contexts, the artistic reflections of subalternity are examined comparatively.

Keywords: Subaltern, Subaltern Studies, Postcolonialism, Contemporary Art, Representation.

ÖNSÖZ

Bu konu ile lisans eğitimim sırasında, 2018’de, Gayatri C. Spivak’ın meşhur “Madun Konuşabilir mi?” isimli kitabının bana hediye edilmesiyle tanıştım. Kitabı okumayı birkaç defa denedim ancak hiçbir şey anlamadım. Birkaç sene sonra tekrar okumaya giriştim ve kitabın söylediklerini çözebilmek için kendimi zorladım. Bazı metinler böyledir, sizin başka metinleri, başka kaynakları, başka fikirleri okumanızı şart koşar. Bu nedenle madun okumalarım genişleyerek derinleşti ve madun bakışını içselleştirmeme sebep oldu.

Öncelikle tez sürecim boyunca her türlü desteği çekinmeden sunan, büyük bir ilgi ve sabır ile yol gösteren değerli danışman hocam Doç. Murat Ateşli’ye şükranlarımı sunarım.

Tezimin ana konusu olan “maduniyet” ile ilk defa tanışmama vesile olan Doğan Özlük’e ve tez süresi boyunca konu ile ilgili önemli kaynaklarını benimle paylaşarak konu özelindeki uzmanlığı ile zihnimi açan Atasoy Müftüoğlu’na teşekkürü borç bilirim. Kendileri, verdikleri entelektüel cesareti ile gelişimimde önemli bir yer tutmaktadır.

Tez sürecimde desteklerini esirgemeyen tüm arkadaşlarıma, katkılarından dolayı değerli akademisyen ve sanatçı Aşkın Ercan’a, özellikle son ve zor zamanlarımda, vermiş olduğu destek ile motivasyonumu canlı tutan değerli Sevil Kaysı’ya ve de kendisinin doktora tez yazımı sırasında bana yoldaşlık eden Ömer Karahan’a teşekkür ederim.

Ve tabi ki eğitim ve sanat hayatım boyunca maddi ve manevi desteğini daima yanımda hissettiren çok değerli annem Hadice Özmen ile babam Mehmet Emin Özmen’e minnettarım. Onların sevgisi ve emekleri olmasaydı, bugün bulunduğum yerde olmazdım.

Son olarak bu çalışmayı, 1942’de Cizre’de doğan ve 2024’te hayatını kaybederek tekrar Cizre’ye geri dönen babaannem Aytaç Özmen’e ithaf ediyorum. O, ataerkinin en baskın olduğu zamanlarda hayallerini gerçekleştirememişse de, ömrü boyunca bununla mücadele ederek yaşamış cesaretli bir kadındı. Kendisini, İdil’in serin ve bol yıldızlı gecelerinde, tahtta uyurken anlattığı masalları ile hatırlayacağım.

04.07.2025

Hasan Hüseyin ÖZMEN

04/07/2025

ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında, yürütülmesinde, verilerin analizinde Etik Kurul İzni'ne gerek yoktur.

Hasan Hüseyin Özmen

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Hasan Hüseyin Özmen

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis/dissertation is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “Scientific Plagiarism Detection Program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Hasan Hüseyin Özmen

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken Chat GPT, DeepSeek ve DeepL isimli üretken yapay zekâ programlarından destek aldığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından çeviri, literatür önermesi, imla ve yazım hatası teyidi desteği aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Hasan Hüseyin Özmen

DECLARATION OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE USAGE

I declare that I received support from generative artificial intelligence programs (Chat GPT, DeepSeek and DeepL) while preparing this thesis/dissertation. I have received support from generative artificial intelligence programs (translation, literature recommendations, and spelling/grammar verification) during the preparation of the thesis/dissertation. I declare that I have checked the accuracy of the information I received from generative artificial intelligence programs.

I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.



Hasan Hüseyin Özmen

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ	vii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	viii
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES	ix
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI	x
DECLARATION OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE USAGE ..	xi
İÇİNDEKİLER	xii
GÖRSELLER DİZİNİ	xiv
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	4
1.MADUNİYET ÇALIŞMALARI	4
1.1.Madun Kavramı.....	4
1.2. Antonio Gramsci ve Maduniyet.....	4
1.2.1. Antonio Gramsci	4
1.2.2. Hapishane Defterleri ve Madun Kavramının Ortaya Çıkışı	5
1.3. Maduniyet Çalışmaları.....	7
1.3.1. Maduniyet Çalışmaları Kolektifi ve Üyeleri	7
1.3.2. Aşağıdan Tarih Yazımı Anlayışı ve Madunun Dönüşümü	9
1.4. Gayatri Chakravorty Spivak ve Madun Konuşabilir mi?	13
1.4.1. Gayatri Chakravorty Spivak	13
1.4. 2. Madun Konuşabilir mi?	14
1.5. Postkolonyalizm ve Dekolonyal Teori.....	22
İKİNCİ BÖLÜM.....	30
2. MADUNİYET İMGELERİ	30
2.1. Banu Cennetoğlu: Liste	36

2.2.Bir Sergi Teması Olarak Maduniyet.....	44
2.2.1. Arzu Başaran: “Maduniyet: Eşikte Olma Hali” Sergisi	44
2.2.2. Shwarga Bhattacharjee: When the Subaltern Speak (Madun Konuştuğunda) Sergisi	48
2.2.3. The Subaltern Can Paint (Madun Resmedebilir): Karma Sergi	50
2.3. Kader Attia.....	53
2.4. Taysir Batniji.....	62
2.5. Şener Özmen	71
2.6. Erkan Özgen.....	79
2.7. Cengiz Tekin.....	81
2.8. Jinoos Misaghi.....	85
SONUÇ	89
KAYNAKÇA.....	94
ÖZ GEÇMİŞ	99

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1 Santal İsyanı Sırasında Sepoyların da Görüldüğü Dair Bir İllüstrasyon	10
Görsel 1.2 Ramabai'nin Sati'si	19
Görsel 1.3 <i>Suttee</i>	19
Görsel 1.4 Sati (Suttee)	20
Görsel 2.1 MÖ 1450 civarında vezir Rekmire'nin mezarında tasvir edilen köle tuğla üreticileri	32
Görsel 2.2 Mısırlılar tarafından gözetlenen ve Mısır'a sürgün edilmeyi bekleyen Kuşlu savaş esirleri. Sakkarâ'daki Horemheb mezarından bir kabartma	32
Görsel 2.3 Köylü Düğünü	33
Görsel 2.4 Başak Toplayanlar	34
Görsel 2.5 Taş Kıranlar	35
Görsel 2.6 The Uprising	36
Görsel 2.7 The List (Liste)	38
Görsel 2.8 The List (Liste)	39
Görsel 2.9 The List (Liste)	41
Görsel 2.10 The List (Liste)	43
Görsel 2.11 The List (Liste)	43
Görsel 2.12 The List (Liste)	44
Görsel 2.13 Maduniyet: Eşikte Olma Hali Sergisi	46
Görsel 2.14 Maduniyet: Eşikte Olma Hali Sergisi	47
Görsel 2.15 Shwarga Bhattacharjee, “When the Subaltern Speak (Madun Konuştuğunda)” isimli solo sergisinden bir görüntü, Da Vinci Art Alliance, 2022	50
Görsel 2.16 Shwarga Bhattacharjee, “When the Subaltern Speak (Madun Konuştuğunda)” isimli solo sergisinden bir görüntü, Da Vinci Art Alliance, 2022	50

Görsel 2.17 The Subaltern Can Paint (Madun Resmedebilir) Sergisinden Bir Görünüm, Aicon Contemporary, 2024	51
Görsel 2.18 Shwarga Bhattacharjee, “When the Subaltern Speak (Madun Konuştuğunda)” isimli solo sergisinden bir görüntü, Da Vinci Art Alliance, 2022	52
Görsel 2.19 Kalıntılar	53
Görsel 2.20 The Landing Strip (İniş Pisti)	55
Görsel 2.21 The Landing Strip (İniş Pisti)	56
Görsel 2.22 The Landing Strip (İniş Pisti)	57
Görsel 2.23 Collages (Kolajlar)	58
Görsel 2.24 Untitled (Collages)	59
Görsel 2.25 Demo-n-cracy	60
Görsel 2.26 Reflecting Memory (Hafızayı Yansıtmak)	61
Görsel 2.27 Reflecting Memory (Hafızayı Yansıtmak)	62
Görsel 2.28 Reflecting Memory (Hafızayı Yansıtmak)	63
Görsel 2.29 Just in Case #2 (Her İhtimale Karşı #2)	65
Görsel 2.30 Just in Case #2 (Her İhtimale Karşı #2)	66
Görsel 2.31 “We Will Return” yazılı dev anahtar, Eriha, 2013	67
Görsel 2.32 Untitled (İsimsiz)	68
Görsel 2.33 Untitled (İsimsiz)	68
Görsel 2.34 To My Brother (Kardeşime)	69
Görsel 2.35 To My Brother (Kardeşime)	70
Görsel 2.36 To My Brother (Kardeşime)	71
Görsel 2.37 To My Brother (Kardeşime)	72
Görsel 2.38 Road to Tate Modern (Tate Modern Yolu)	76
Görsel 2.39 Road to Tate Modern (Tate Modern Yolu)	77
Görsel 2.40 What Actually Does An Artist Want? (Bir Sanatçı Aslında Ne İster?)	78

Görsel 2.41 Shut Up!	79
Görsel 2.42 Wonderland	81
Görsel 2.43 Wonderland	82
Görsel 2.44 Alçak Basınç	83
Görsel 2.45 Cennetten Hemen Önce	84
Görsel 2.46 Cennetten Hemen Önce-2	85
Görsel 2.47 Can Yeleği MMMXVI	86
Görsel 2.48 Apophenia (Apofeni)	87
Görsel 2.49 Doubt About the Validity of the Flaneur's Observation (Flaneur'ün Gözlemlerinin Geçerliliği Konusunda Şüphe)	89

GİRİŞ

Bu tez çalışmasındaki temel hedef, toplumsal hiyerarşilerde temsil imkânı bulamayan ve sistematik olarak ötekileştirilerek hareket alanı kısıtlanmış bireyler ile toplulukları tanımlamak üzere geliştirilen maduniyet kavramı çerçevesinde; güncel sanat pratiklerine yansıyan marjinalleştirilmiş, baskılanan ve görülmeyen madunların, sanatsal temsillerine dair bir çözümleme sunmaktır.

Güncel sanat alanında tarihsel süreç içerisinde geçmişe kıyasla son zamanlarda giderek öne çıkan bu tematik odak, sanatçıların biyografik deneyimleri, üretim pratikleri ve yapıtlarındaki madun temsillerin, maduniyet araştırmaları, postkolonyal teori ve sanat tarihsel perspektifleriyle beraber okunmasını gerektirmektedir. Bu çalışma, söz konusu çok boyutlu analizi gerçekleştirerek çağdaş sanat kuramına metodolojik ve kuramsal katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Tez kapsamında, özellikle 21. yüzyıl sanat üretiminde, dünyanın çeşitli coğrafyalarında öne çıkan sanatçıların eserlerini, sergilerini ve projelerini maduniyet çalışmaları çerçevesinde incelemeyi hedeflemektedir. Güncel sanat yapıtlarına yansıyan madun öznenin temsil yöntemleri hem biçimsel hem de içerik düzeyinde disiplinler arası bir yaklaşımla (sosyolojik eleştiri ve betimsel analiz yöntemleri birlikte kullanılarak) analiz edilecektir.

Bu çalışmanın temel amacı, Maduniyet Çalışmaları (Subaltern Studies) perspektifinden hareketle güncel sanat yapıtlarında temsil edilen maduniyet imgelerini ve maduniyet olgusunu analiz etmek, aynı zamanda madunun görünümünün sanatsal üretimlerdeki tezahürlerini ortaya koymaktır. Araştırma kapsamında, Maduniyet Çalışmaları'nın küresel ve Türkiye'deki akademik literatürdeki konumu sistematik olarak değerlendirilmiş; söz konusu disiplinin güncel sanat pratiklerine yansımalarının nitel ve kuramsal sonuçları irdelenmiştir. Bu bağlamda tez çalışması şu sorular etrafında şekillenmektedir:

- Madun kavramı ve çalışmaları tarihsel seyir içerisinde hangi aşamalardan geçerek günümüzdeki kuramsal çerçevesine ulaşmıştır?
- Maduniyet kavramının dönüşümünde belirleyici olan epistemolojik ve politik kırılma noktaları nelerdir?

- Maduniyet Çalışmaları'nın temel amacı, hegemonik söylemlerin dışında kalan toplumsal grupların temsil ve özneleşme pratiklerini nasıl ele almaktır?
- Güncel sanat pratiklerinde odaklanılan marjinalleştirilmiş kesimler, sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel, etnik ve cins kimlikli bağlamlarıyla birlikte maduniyet kavramsallaştırmasını karşılamakta mıdır?
- Güncel sanat yapıtlarında maduniyetin temsil biçimleri, eleştirel bir analizle sistematik olarak ortaya konulabilir mi?
- Güncel sanatta maduniyet görünümünün temsiliyeti, hangi anlatısal ve görsel stratejilerle inşa edilmektedir?

Tez çalışmasının ilk bölümünde madun kavramının etimolojisi, çıkış kaynağı ve tarihsel seyir içerisinde nasıl dönüştüğü ele alınmıştır. Bu anlamda Antonio Gramsci'nin ilk kullanımlarının ve kavramı ilk defa kullandığı Hapishane Defterleri'ni yazdığı zamanın, yarattığı koşulların kavramın algılanmasına etkisi üzerinde durulmuştur. Ayrıca devam eden süreçlerdeki maduniyet teorisinin katkısına değinilmiştir. Maduniyet çalışmalarının en önemlilerinden biri olan Madun Araştırmaları Kolektifi'nin tarihsel seyrinden, kolektif üyelerinin çalışmalarına ve kolektife dair gelen eleştirileri de kapsayan bir inceleme sunulmuştur. Yine bu kolektifin önemli isimlerinden biri olan Gayatri C. Spivak'ın "Madun Konuşabilir mi?" isimli temel metni ele alınmıştır. Bu bölüm, maduniyetin bir üst başlığı olarak nitelendirilebilecek postkolonyal ve dekolonyal teorilere değinilerek sonlandırılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde ise 2000 sonrası güncel sanat üretimlerinde, maduniyet alanına dair bakışın derinleştirilmesine olanak tanıyan sanat eserleri, projeler ve sergilerin izi sürülmüştür. Bu projeler, sergiler ve eserler dünyanın çeşitli zamanlarında ve coğrafyalarında üretilen ancak benzer konulara, farklı bağlamlarda değinen üretimlerdir. Bu bölüm tarihsel süreçte antik dönemlerden modern zamanlara madunların görselleştirilmesine direkt veya dolaylı bir şekilde değinen örnekler kısa bir şekilde ele alınmıştır. Ardından tezin ana konusu olan güncel sanat alanındaki örneklerine geçilmiştir. Öncelikle güncel sanat alanında tartışılan ancak sanatçının söylemlerinden de hareketle kesin bir şekilde sanat eseri olarak nitelendirilemeyecek olan Banu Cennetoğlu'nun "Liste" projesine yer verilmiştir. "Liste", maduniyet alanında önemli bir konu haline gelmiş olan mültecileri, göçmenleri ve sığınmacıları odağına alması

nedeniyle incelenmiştir. Devamında maduniyetin bir sergi teması olarak ele alındığı Arzu Başaran ve Shwarga Bhattacharjee'nin solo sergileri, yine Shwarga Bhattacharjee'nin de katıldığı maduniyet konulu karma bir sergi incelenmiştir. Bu bağlamda maduniyeti, çalışmalarının genelinde bir sorunsal olarak ele aldığı düşünülen sanatçıların eserleri seçkisel olarak yer almıştır. Kader Attia, Taysir Batniji, Şener Özmen, Erkan Özgen, Cengiz Tekin, Jinoos Misaghi gibi sanatçıların eserleri üzerinden bir maduniyet okuması yapılmıştır.

Son zamanlarda akademik alanda maduniyet ile ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Maduniyetin güncel sanat ile ortaklaştığı çalışmalar da mevcuttur. Ebru Yetişkin, Engin Sustam ve Elif Dastarlı'nın çalışmaları önemli bir yerde durmaktadır. Ancak hem maduniyet tarihini ele alan hem de belirli bir zaman aralığında üretilen güncel sanat eserleri ile ilişkisini inceleyen kapsamlı bir tez çalışmasının eksikliği bu konunun seçilmesine neden olmuştur.

Bu tez çalışmasında, literatür tarama modeline göre nitel araştırma yöntemi kullanılarak betimsel analiz yapılmıştır. Bu yöntemde değerlendirilen kaynaklar; kitaplar, tez çalışmaları, makaleler, dergiler, yazarların ve sanatçıların vermiş oldukları röportajlar, sanatçı siteleri, haber kaynakları, arşivler ve sosyal medya verileri olmuştur. Çalışmada basılı olarak ulaşılan kaynakların birçoğu satın alınarak erişilmiş, erişim imkânı bulunmayan kaynaklara da Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi ve internet kaynakları yoluyla ulaşılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.MADUNİYET ÇALIŞMALARI

1.1.Madun Kavramı

Kavramın ilk ve orijinal kullanımı olan “subaltern” kelimesinin karşılığı olarak “madun” kavramı Türkçeye Arapçadan geçmiştir. Madun, kelime anlamı olarak bakıldığında “subaltern” kavramının orijinal anlam zenginliğini tam olarak karşılayamamaktadır. Bu çevirinin neden eksik bir çeviri olduğunu anlamak için orijinal kullanımı ile karşılaştırmak yeterli olacaktır. İlk defa Gramsci tarafından kullanılan “subaltern” kavramı, Latince “subalternus” sözcüğünden türemiştir. Sözcüğü çözümlemek için kelimeyi “sub” ve “altern” olarak ikiye ayırabiliriz. Latince versiyonunun ‘sub’ kısmı alt, ast ve “alternus” kısmı ise öteki köklerinden gelmektedir. Madun kavramının ‘subaltern’e net bir etimolojik alternatif olamamasının nedeni; madunun yalnızca ‘subaltern’deki ‘sub’ kısmına, yani ‘ast’, ‘tabii’ olana atıfta bulunuyor olması ve ‘altern’i dışında bırakmasıdır. Maduniyet çalışmalarında önemli bir yer kaplayan ‘öteki’ kavramını içerisinde barındırmamış olmasıdır (Somay, 2008, s. 154). Buna rağmen, ‘altta ve aşağı derecedeki başka olan’ anlamındaki “subaltern” kavramını ‘madun’ sözcüğü ile kullanılmaya devam edilmesinin nedeni, anlamının Türkçe’de tek bir sözcük ile karşılanamamasıdır (Yetişkin, 2010, s. 17).

“Birinci anlamda “madun”, nesnel bir *konumdur*. Herhangi bir ikili hâkim/tabi ilişkisinde, genetik-biyolojik yapısı (cinsel ve etnik), ya da kültürel olarak kendi iradesi dışındaki başlangıç noktası (dinsel ve sınıfsal) bakımından daha baştan tabi konumuna yerleşenler için kullandığımız bir terimdir.” (Somay, 2008, s. 176).

1.2. Antonio Gramsci ve Maduniyet

1.2.1. Antonio Gramsci

1.Dünya Savaşı’nın ardından İtalya’da yükselen Faşizm ideolojisi, Benito Mussolini liderliğinde 1922’de iktidara gelerek hegemonik gücünü eline almıştır. İtalyan düşünür, sosyalist kuramcı ve aktivist Antonio Gramsci, faşizmin iktidar konumunu elde etmesinin ardından, kurucularından biri olduğu İtalyan Komünist Partisi yönetiminde bulunmuş ve 1924 seçimlerinde meclise girerek öncü, aktif bir muhalefeti yönetmiştir. 1926 yılında, faşist iktidar tarafından tutuklanan Gramsci, hayatının bu noktasından itibaren neredeyse tamamen tutuklu olarak kalmıştır (Erdem & Erdem, 2016, s. 105). Ancak onun tutuklu

oluşu, entelektüel faaliyetini sürdürmesine engel olmamıştır. Kendisi tutuklu olduğu süreç boyunca yazınsal hayatını devam ettirerek güncel politiği ve sosyolojiyi çözümleyen bir bakış ile entelektüel aktivasyonunu devam ettirmiştir. Özgürlüğü, neredeyse tamamen elinden alınmış olan Gramsci'nin, hapishanede yazdığı yirmi dokuz defterle Musollini'yi alt ettiğini ifade eden, postkolonyal teorinin en önemli isimlerinden biri olan Gayatri Chakravorty Spivak, akademik ve entelektüel özgürlüğü nasıl düşüneceğimiz konusunda bize ders verdiğini söylemektedir. Spivak'a göre Gramsci, entelektüel olmaktan alıkonulan biri olarak entelektüelin rolünün ne olması gerektiğini düşündürmektedir (Carvalho, 2022, s. 133). Spivak'ın, Hapishane Defterleri'nin çok detaylı ve konulu yelpazesi içinden, bu spesifik konuyu vurgulamasının nedeni, kendisinin de “*Can the Subaltern Speak*” isimli ünlü makalesinde sıklıkla bu sorunsal üzerinde duruyor olduğu ile ilişkilendirilebilir.

1.2.2. Hapishane Defterleri ve Madun Kavramının Ortaya Çıkışı

Gramsci'nin 1930'lu yıllarda yazdığı Hapishane Defterleri'nde ilk defa kullanılan madun, orijinal kullanımı ile subaltern/subalterno terimi, bir anlatıya göre, önceleri hapishane yönetimi sansüründen kaçmak için proletaryayı, toprak işçilerini veya yoksulları tabir etmek için bir parola olarak kullanılmıştır. Ancak bunun tam tersi, Gramsci'nin böyle bir gönderme yapmadığı, proletarya terimini de defterler boyunca sık sık kullandığı, madundan bahsederken hegemonya ile ilişkilendirilen, sessizleştirilmiş bir halk kitlesini kastettiği de söylenmektedir. Buna kanıt olarak, bu defterlerde “praksis felsefesi” “Marksizm” yerine kullanılıyor olması sunulabilir. Çünkü praksis felsefesi ile Marksizm, madun gruplar ile proleterya kavramlarının “yerine kullanımları” benzer bir yanlış okuma ve anlaşılmadır. Bu konu Gramsci'nin Maduniyet Çalışmaları'na verdiği desteği anlamak açısından mühim bir nüans olsa da tartışmalı bir durum olduğu da belirtilmelidir. Gramsci'nin, defterlerinde madunun tanımını ve neyi imlediğine dair kesin bir tanım yapmamış olması bu tartışmayı daha da derinleştiren bir etkidir. Gramsci'nin maduniyet kavramı kullanımını sadece sınıfsal terimlere indirgeyerek, orijinal kavramının teorik zeminini ve radikal sonuçlarını ihmal ettiği iddiasını taşımaktadır. Sansür tezi nedeniyle, akademisyenlerin maduniyet çalışmaları, Gramsci'nin geniş maduniyet anlayışını kısıtladığı yönünde eleştiri getirilmektedir (Green, 2011, s. 388).

Gramsci, “subaltern” kavramını ordudaki askeri bir rütbeye ithafen kullanmış olsa da bunun sembolik bir yönü olduğu da unutulmamalıdır. Çünkü hiyerarşik düzen, disiplin

ve rol belirlenimlerinin en katı görünümü, kendini orduda göstermektedir. Ayrıca ordudaki, bu rütbedeki görev kısıtlamaları da maduniyetin anlam yapısıyla birbirini tamamlar durumdadır.

Kavramın anlam yelpazesini genişleten ve daha bilinir hale getiren başta Ranajit Guha, Gayatri C. Spivak olmak üzere, genel olarak Madun Araştırmaları Kolektifindeki isimler sansür tezi konusunda mutabıktırlar. Spivak bir röportajında bu konuya dair şunları söylemiştir: “...Gramsci, bu sözcüğü kullandı çünkü “Gramsci cezaevinde kendisini sansürlemek zorundaydı... bu sözcük sansürden doğmuştur ve fevkalade siyasi durum nedeniyle klasik bir kuramsal galattır...” (Kock, 2022, s. 78-79). Maduniyet Çalışmaları entelektüellerinin, Gramsci’nin madun kavramı ile yalnızca proletaryayı imlediğine dair bu anlayışın temel sebebi başta Guha gibi öncü akademisyenlerin “Hapishane Defterleri” eserinin kısaltılmış bir İngilizce versiyonunu kendilerine referans edinmeleri olarak düşünülmektedir. Bu eserin bir seçkisi olan ve çevirmenliğini Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell-Smith’in yaptığı “İtalyan Tarihi Üzerine Notlar” kitabında “Tarihin Sınırlarında: Madun Sosyal Grupların Tarihi” başlıklı Defter 25’in kısmi çevirilerini barındırmaktadır (Farr, 2019, s. 68). Gramsci, madun tanımını yaparken tekil bireylerden ziyade toplumsal kitle gruplarını ele alır (Spivak, 2016, s. 13). İlerleyen bölümlerde maduniyetin grup anlamının tarihsel gelişimi ile nasıl tekilliği temsil ettiği dönüşümlerine de değinilecektir. “Hapishane Defterleri’nden Seçkiler” kitabında “İtalyan Tarihi Üzerine Notlar” bölümünde Gramsci, madun sınıfların kategorizasyonunu altı ayrı madde ile tarihsel olarak incelemiştir:

- 1- Madun toplumsal grupların ekonomik üretim alanından doğan gelişmeler ve dönüşümler tarafından nesnel olarak biçimlendirilmelerini...
 - 2- Bunların hâkim siyasi formasyonlara aktif veya pasif olarak katılmaları, kendi taleplerinde ısrar etmek için bu formasyonların programlarını etkileme teşebbüslerini...
 - 3- Hâkim grupların madun grupların rızasını korumaya ve onlar üzerindeki kontrolü sürdürmeye niyetli yeni partililerinin doğuşunu;
 - 4- Sınıflandırılmış ve kısmi nitelikli madun grupların taleplerinde ısrar edebilmek amacıyla kendilerinin ürettiği formasyonları
 - 5- Ancak eski yapı içerisinde madun grupların özerkliğini ileri süren yeni formasyonları
 - 6- Bütünleyici özerkliği ileri süren formasyonları...
- vs. çalışmak gerekir (Gramsci, 2010, s. 21).

Maduniyet alanındaki çalışmaları, sonraki zamanlarda geliştiren ve genişletecek olan Hindistan Madun Araştırmaları Kolektifi düşünürlerinin, yukarıda Gramsci’nin belirttiği

madun tanımlamaları ve ölçütlerinden farklı bir konumda durduklarını da belirtmek gerekir.

Geçmişte daha belirgin olarak yazılan tarih anlatıları genellikle egemenlerin, hegemonyanın dili ile yazıldığı için madunların tarihine rastlamak zor veya imkânsızdır. Bu nedenle Gramsci'nin madun gruplar 'tarihin çeperlerinde' var olduğunu söylemesi ya da Spivak'ın dili ile 'madunun tarihi yoktur ve konuşamaz' ifadesi ya da Ranajit Guha'nın "Dünya Tarihinin Sınırında Tarih" kitabı başlığı, anlamını, konu bağlamında daha net bulur (Green ,2011, s. 405). Gramsci' ye göre madunlar, doğaları itibariyle bütünsel bir topluluk değildir ve bir "state", "devlet" durumuna gelene kadar bu mümkün değildir. Hegemonyanın, devletlerin ve aristokrasinin tarihiyle iç içe geçmiş olan madunların tarihini yazmak bu yüzden zor ve zahmetlidir.

Gramsci, madun kavramını, özellikle Marx'ın endüstriyel kapitalist sistem çarkına entegrasyonu sağlanamamış köylü sınıfına işaret etmek amacıyla kullanmaktadır. Gramsci'nin madun anlayışına göre belirli toplumsal grupların dışlanması ve ötekileştirilmesinin daha da önemlisi marjinalleştirilmesinin, madunlaştırmanın bir adımı olduğu söylenebilir.

1.3. Maduniyet Çalışmaları

1.3.1. Maduniyet Çalışmaları Kolektifi ve Üyeleri

Madun Araştırmaları Kolektifi veya Grubu (*Subaltern Studies Group or Subaltern Studies Collective*), Postkolonyal, Post-emperyal teori tarihinde önemli bir kilometre taşıdır. 1980'lerde Ranajit Guha öncülüğünde kurulan bu ekol, aslında bir aşağıdan tarih yazımı grubudur. "Sözcüğü Gramsci'den alan Güney Asya tarihçilerine göre, 'madun' yukarıya doğru- ve, bir anlamda, dışa dönük – toplumsal devingenlik (*mobility*) ile ilişkisi kesilen insanlar ve gruplar anlamına gelir." (Spivak, 2010, s. 55). Daha önce de belirttiğimiz üzere "madun" Gramsci'nin defterlerinde ilk defa kullanılmış ve Madun Araştırmaları Kolektifi'nin editörü ve başat ismi olan Ranajit Guha ise maduniyeti "ister sınıf, kast, yaş, toplumsal cinsiyet ve makamda, ister başka bir şeyde ifade bulsun, Güney Asya toplumunda tabi kılınmanın genel bir özelliği" olarak tanımlamıştı (Young, 2024, s. 37). Bu nedenle maduniyet çalışmaları günümüzde oldukça geniş bir spektrumda tartışılmaktadır. Akademik ele alınma düzeyleri açısından da disiplinler bir yaklaşım olarak yapılanan madun çalışmalarına dair çok sayıda çalışma ve isim karşımıza çıkmaktadır.

Başta Ranajit Guha ve Gayatri C. Spivak, Dipesh Chakrabarty, Partha Chatterjee, David Arnold, David Hardiman, Shahid Amin, Sumit Sarkar, Gyanendra Pandey, Gyan Prakash, Gautam Bhadra, Pradeep Jeganathan, Susie Tharu, Sudipta Kaviraj gibi birçok önemli ismin içinde bulunduğu bu kolektif, Hindistan'daki sömürgeci-elitizm ve milliyetçi-elitizmin madun topluluklar ile olan ilişkisini veya ilişkisizliğini göz önüne sermektedir. İngiliz kolonyalizmi egemenliğinden sıyrılan ve milliyetçi elitlerin tarih anlayışı yazımının etkisi altında olan Hindistan'daki egemen tarih yazımlarına bir alternatif sunma amacındadırlar. Ekol her iki elitist grubun, seçkin tarih anlayışının dışladığı toplumsal grupları, yani madunları, alttan bir tarih okumasıyla odağına almaktadır. Hindistan popülasyonundaki oldukça yoğun olan madun kitlesinin tarihine ışık tutmaya çalışan bu entelektüellerin, akademisyenlerin çalışmaları “*Subaltern Studies*” olarak seriler halinde Oxford University Press'te yayınlanmıştır. 1982'deki ilk sayısındaki önsöz, post-kolonyal teorisinin en önemli isimlerinden biri olan Edward Said'e aittir. Bu önsözü ile Said, madun araştırmaları yayınlarının görünürlüğünü de artırma konusunda bir katkı sunmuştur.

Ekoldeki isimler, postkolonyalizmi hem akademik, entelektüel üretim hem de kısmen de olsa, bir aktivizm üzerinden merkezine almaktadırlar. Epistemik ihlalleri tespit ederken, Hindistan ve Güney Asya'da bir bilinç oluşturulmaktadır. Grubun, madunun sesi ile ilgilenmesi gerektiğini ve Foucault'nun tarih disiplininin etkilendiğini, dahası bu ekolün Foucault'nun tarih yazımı disiplininin içinde olduğunu belirten Spivak, bu entelektüel grubun projesinin, “Hindistan'ın sömürge tarihyazımını, sömürgeci işgali dönemindeki süreklilik göstermeyen bir dizi köylü isyanı perspektifinden yeniden düşünmektir.” (Spivak, 2016, s. 49-50) şeklinde özetlemiştir. Madun Araştırmaları'nda Gramsci kadar Foucault'nun etkisi de büyüktür. Hatta Chakrabarty'e göre kolektifteki akademisyenlerin kitaplarında sürekli Gramsci ve Foucault'yu bir araya getirme girişimleri söz konusudur (http-1).

1.3.2. Aşağıdan Tarih Yazımı Anlayışı ve Madunun Dönüşümü

Maduniyet Çalışmaları, Hindistan ve çevresinde Batı sömürgeciliğine karşı nasıl meydan okuduğunu sömürgeleştirme çabalarını ve sonuçlarını ortaya koymuştur (http-2). Spivak'ın ifadesindeki “*bir dizi köylü isyanı*” vurgusu 1855'teki Santal İsyanı ile örneklendirilebilir. Maduniyet Çalışmalarının ilk sayılarındaki klasikleşmiş bir makale olan, Guha'nın “Terbiye Etmenin Nesri” (The Prose of Counter-Insurgency)'inde bu isyan üzerine verilere rastlanmaktadır. “Avrupa'yı Taşralaştırmak Postkolonyal Düşünce ve Tarihsel Farklılık” kitabında Chakrabarty; isyanı, isyanın başlatıcılarını, isyandaki madun öznelerden bazı örneklerin isyana dair görüşlerini, dinin isyanda ne gibi bir rol oynadığını, doğaüstü, deseküler birtakım motivasyonların etkisini, Guha'nın söz konusu makalesi üzerinden bir analizde bulunmuştur. İsyân özelinde de olduğu gibi madun özneyi anlamaya dair girişimlerde antropolojik bakıştan destek alınmalıdır. Bengal ve Bihar'da yaşayan Santal'ların isyanı yalnızca İngiliz kolonyal güçlerine karşı değil aynı zamanda yerel olmayan Hintlilere de karşıydı. Bu açıdan isyana karşı kolonyalist militarizme hizmet ve yardımda bulunan “Sepoylar” dan söz edilebilir. Sepoy kelimesi, etimolojisi itibariyle “*sipahi*” ile aynı köklere dayanır. Avrupalı kolonicilere, Hint isyanlarını bastırma konusunda yardım eden Hint askeri birliği olan “Sepoylar”, Santal İsyanı'nda da yerli isyancılara karşı durmuşlardır.

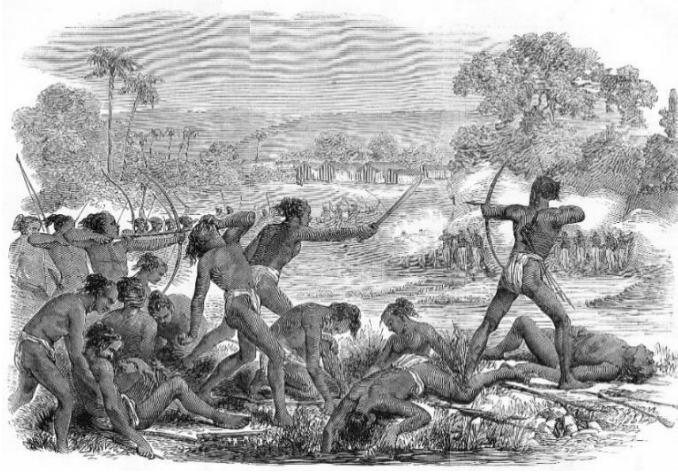
Öznenin sesini ve iradesini tarih sahnesinde görünür, duyulur kılmanın yolu, bu isyan özelinde de olduğu gibi onların bilincini anlamaya çalışmakla başlamaktadır. Örneğin deseküler motivasyonların en başında kabile liderlerinin, isyan emrinin Santal tanrısı Thakur tarafından verildiğine yönelik çağrısıdır. “İsyânın liderleri Sidhu ve Kanu, Thakur'un İngiliz mermilerinin, adanmış isyankârlara işlemeyeceği hususunda kendilerine güvence verdiğini söylemişlerdi.” (Chakrabarty, 2021, s. 164). Madun bilincin dinamiğine dair Guha'nın konuya dair verdiği önemli ayrıntıda daha da iyi anlaşılabilir:

Bu sözler takipçileri etkilemek üzere herkesin önünde edilmiş sözler değildi ... Bunlar idamla karşı karşıya olan tutsakların sözleriydi. Askeri kamplardaki düşman sorguculara hitap eden bu sözlerin hayli sınırlı bir propaganda işlevi olabilirdi. Eldeki kayıtlara göre henüz yalan söylemeyi öğrenmemiş olduğu anlaşılan bir kabilenin mensuplarının sarf ettiği bu sözler, bu sözleri söyleyenler için hakikati ve yalnızca hakikati temsil ediyordu (Guha, 1983'den aktaran Chakrabarty, 2021, s. 164).

Guha'nın özne olmaktan uzaklaşmış bu madunlara dair çizdiği isyankâr köylünün bilinç mantığını, kabile liderlerinin Thakur'a dair söylemlerinde de bulabiliriz. Bu noktada madunların, kendi içlerinde de hiyerarşik bir yapılaşmanın olduğunu söyleyebiliriz. Katmanlaşarak derinleşen bu maduniyet pratiklerine dair ayrıntılı okumayı ilerleyen safhalarda cinsiyet temelinde tekrar inceleyeceğiz. Fakat belirtmek gerekir ki, “*hem sömürgeci tarihyazımının nesnesi olarak hem de isyanın öznesi*” olarak görünen kadının rolü yine ataerki ile bağlantılıdır. Sömürgeci elitizmin tarihyazımında, madunun tarihsel rolü görünmüyorsa ve sesi duyulmuyorsa, madun bir kadının görüntüsüzlüğü ve sessizliği katmanlaşmış bir şekilde arka planda kalır (Spivak, 2016, s. 59).

Görsel 1.1.

Santal İsyanı Sırasında Sepoyların da Görüldüğü Dair Bir İllüstrasyon



The Illustrated London News, 50 kişilik bir Sepoy grubuna 600 Santhal'ın saldırısı, 40. alay yerli piyadesi, 1856

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Santhal_Insurrection.jpg (Erişim Tarihi: 31.03.2025)

Devam eden süreçlerde konu bağlamında Hintli entelektüel ve akademisyenlerin öncülük ettiği bu çalışmalar globalleşerek genel olarak alt kesime, mazlumlara, mustazaflara, mağdurlara, yoksullara, ötekilere, ezilenlere ve azınlıklara yönelik bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ancak madunun yegâne tanım kriteri bunlarla sınırlı değildir. Madun kavramı, tarihsel süreç içinde neyi imlediğine dair sürekli bir güncellemeye tabi olmuştur. Madun çalışmalarının başlangıcındaki aşağıdan tarih yazımı anlayışından farklı olarak feminizm gibi alanlarla olan kesişimi ile başlayan yeni açılımlara zemin sağlaması, kolektifi yıllar içinde farklı bir konuma getirmiştir.

Sömürge ideolojisinin kullandığı epistemik şiddeti açığa çıkaran Maduniyet Çalışmalarının ve post-kolonyalizm ilişkisinin madundan kastın ne olduğuna dair önemli bir veri sunduğu söylenebilir. Çünkü maduniyet, tabiiyet pozisyonlarıyla ele alınır. Bu nedenle sömürgeci/sömürülen, erkek/kadın, Batı/Doğu, heteroseksüel/eşcinsel gibi asimetrik tamamlayıcı karşıtlıkların yani muktedirler ile madunlar arasındaki ilişkinin çözümlenmesi için daha anlamlı bir zemin sunmaktadır. Bu yönüyle sömürgeci/sömürgeleştirilen temel ilişkisi, sıklıkla madun toplulukların oluşumunun nedenselliği ile ilgili okuma zemini sunar (Somay, 2008, s. 155).

Maduniyet Çalışmaları'nın aleni amacının Hindistan'daki madun sınıfları milliyetçiliğin ve ulusun tarihine dâhil etmek ve bütün seçkin tarih anlayışların önyargılarına karşı durmak olduğunu belirten Chakrabarty, yalnızca madunun bulunduğu edilgin pozisyonundan onu çıkarmak değil, dahası onu tarihin egemen öznesi yapmak, seslerini dinlemek, deneyimlerini önemsemek olduğunu belirtir (Chakrabarty, 2012, s. 163).

Madun Araştırmalarına Arif Dirlik'in eleştirisiyle:

Hindistan'daki postkolonyal entellektüellerin araştırmalarında görülen genellemelerin çoğu, Hint tarihyazımı içinde yeni görünebilir ancak daha geniş perspektiften bakıldığında bunlar birer keşif değildir. ... Madun Çalışmaları tarihçilerinin tarihsel yazıları... 1970'lerde E.P. Thompson, Eric Hobsbawm vb. birçok sosyal tarihçinin etkisi altında yaygınlaşmış eğilimlerin Hint tarihyazımındaki uygulamasını temsil etmektedir (Dirlik'ten aktaran Chakrabarty, 2010, s. 29).

Dirlik'in bu eleştirisinden yola çıkan ve yapılan bu yargının hatalı olduğunu, söz konusu çalışmaların postkolonyal proje haline gelme nedenini "Madun Çalışmaları'nın Küçük Bir Tarihi*" başlıklı makalesiyle dile getiren Chakrabarty, Madun Araştırmaları'nın, Dirlik'in referans verdiği İngiliz tarihçilerinin yazdığı aşağıdan tarih okuması yönteminin Hindistan ölçeğinde yeniden üretimi olarak yorumlanmasının yetersiz bir okuma olduğuna dair iddiasını etraflıca sunar. Hem İngiliz sosyal tarihçileri hem de Madun Araştırmaları Markist ve anti-elitist bir tutum içinde oluşları, buna ek olarak aşağıdan tarih okuması yaklaşımlarıyla da Chakrabarty, birçok ortak yönünün olduğunu belirtmiştir (Chakrabarty, 2010, s. 32). Fakat Chakrabarty'nin belirttiği üzere kolektifin, Marksist gelenekte karşımıza bir yöntem olarak kullanıldığını gördüğümüz, aşağıdan tarih okuması pratiğinin Hindistan ölçeğindeki uygulaması değildir. Bu tür bir okumayı mümkün kılacak veri ise benzer bir kökenin çıktısı olması durumudur. Spivak'a göre Madun Araştırmalarının toplumun en alt katmanı üzerine düşünmesi, kolektifin salt bir

emek/sermaye çözümlemesiyle ele aldığı bir durum değildir. Bu nedenle Marksist teoriden farklı bir konumda durur. Buna ek olarak kolektif çalışmalarının, cins-kimlikli madun üzerine çalışmalarında, feminist teoriyle ortaklaşması da önemli bir noktadır (Spivak, 2010, s. 55).

Hindistan'daki sömürgeci ve milliyetçi-elitizmin, ülkedeki en yoğun demografiye ancak dominasyonu elinde bulundurmeyen madun topluluklar ile olan ilişkisine veya ilişkisizliğine bölüm başında değinmiştik.

Uzun bir süre tarih yazımı İngiliz sömürgeci ve milliyetçi elitlerin elinde bulunmuştur. Halkın sosyal ve politik realitesinden uzak, temsil kabiliyeti bulunmayan bu iki elit tarih yazımına alternatif ve madun halkları dışlamayan bir tarih yazımının gerekliliği oldukça hissedilmekteydi. Ranajit Guha'nın "Sömürge Hindistan'ın Tarihyazımı ile İlgili Bazı Hususlar Üzerine" isimli makalesinde iki tür elitizmin de sömürgeci tahakkümün politik, ideolojik etkisinde doğduğuna ve alternatif olarak madun veya halk siyasetinin bu tarih yazımlarıyla olan ilişkisine geniş bir perspektiften incelenmiştir. Guha'ya göre İngiliz sömürgeci elitlerinin ve Hint milliyetçisi elitlerinin de Hindistan'daki uluslaşmayı oluşturan bilincin, milliyetçiliğin, elit kazanımlar ile oluşturulduğu konusunda mutabıktırlar. İki tür tarih yazımında da bu başarılar; sömürgeci ve yeni sömürgeci anlatılarında İngiliz yöneticileri, politikaları, kültür ve kurumlarına bağlanırken, milliyetçi ve yeni milliyetçilere göre ise Hintli elit kişi, kurum ve hareketlerin sayesinde olduğu yazıla gelmiştir. Yereldeki söz konusu yönetici elitler, sömürgeci bir takım iktidar mekanizmaları tarafından kontrol edilmekte ve indirekt bir yönetim ağı ile etkisini sürdürmüştür. Bu seçkin grup, halkın yararına hizmet etmekten ziyade, sömürgeci iktidar yapılarına dayanan zenginlik, otorite ve prestijden elde edilen kazançlara ortak olma beklentisiyle hareket etmektedir. Hint milliyetçiliğinin asıl öznelere olan halk desteğini görmezden gelen yerli elitlerin kısıtlı ve taraflı gözlemleri, tarihyazımlarının da yetersiz olmasına neden olmuştur (Guha, 2010, s. 23-24). Guha buna dair veciz bir ifadeyle şunları ekler:

Tarihsel olmayan bu tarihyazımında açıkça dışarıda bırakılan, halkın siyasetidir. Elit siyaset alanına koşut olmak üzere, sömürgecilik dönemi boyunca başoyuncuları yerli toplumun ya da sömürgeci otoritelerin hâkim ve tahakkümcü olmayan grubu olmayan başka bir Hint siyaseti alanı daha vardı ve bu siyaset alanının başoyuncuları, çalışan nüfus kitlesi ile kentteki ve kırsaldaki orta sınıfı oluşturan madun sınıf ve gruplardı, yani halktı (Guha, 2010, s. 25).

Otonom bir iradeye sahip olan ve kendini elit politizmden yalıtın bu kitle geleneksel bir dinamiğe sahiptir. Geçmişte yaşamayan, köklerinin kolonyal süreç öncesi zamanlara kadar tarihleyen, günü takip edebilme yetisine sahip bir siyasettir. “Hareketlilik, elit siyaset alanında dikey olarak, madun siyasetinde ise yatay olarak gerçekleştirilmiştir.” (Guha, 2010, s. 25). Elit siyaseti ile madun veya halk siyaseti arasındaki devingenliğin, örgütlenme pratiklerinin de şekillenmesinde görünmektedir. Elit siyasetinde sömürgeci veya feodal bir takım egemen kurumların geçmiş yapılarını örnek alma mevzu bahis iken yatay hareketliliğe sahip madun siyasetinde geleneksel örgütlenme biçimleri görünmektedir. Elit siyasetinin kanunlara itaatkâr, konservatif yöneliminden ziyade madun siyasi hareketliliği kıyasla daha sert, daha vahşi ve elit siyasetinin kontrolcü, sistematik yapısına karşın madunlar daha doğal ve kendiliğinden hareket etme dinamiğine alan açar.

1.4. Gayatri Chakravorty Spivak ve Madun Konuşabilir mi?

1.4.1. Gayatri Chakravorty Spivak

Madun Araştırmaları’ndaki önemli rolü ile tanınan Gayatri Chakravorty Spivak 1942 Hindistan’ında dünyaya gelmiştir. Kalküta Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden on yedi yaşında mezun olduktan sonra yüksek lisans eğitimine aynı alanda Cornell Üniversitesinde devam etti. 1962’de yüksek lisans eğitimini tamamlayan Spivak doktora eğitimi için Iowa Üniversitesine gitti. Burada Karşılaştırmalı Edebiyat alanında doktorasını tamamladı ve 1965’te yardımcı doçentlik ünvanını alarak İngilizce alanında dersler vermeye başladı. Paul de Man direktörlüğü ile eski bir İrlandalı edebiyatçı olan William Butler Yeats üzerine yazdığı doktora tezini bir süre sonra “*Myself Must I Remake: The Life and Poetry of WB Yeats*” ismiyle kitaplaştırarak yayınladı. Doktora eğitiminden iki sene sonra yani 1967’de kendisine ilk akademik ünü getirecek olan Jacques Derrida’nın “Gramatoloji” kitabını Fransızca’dan İngilizce’ye çevirdi. Derrida’danın da henüz küresel üne kavuşmamış olduğu o yıllarda bu çeviriyi Massachusetts Üniversitesi Yayınları’ndan (*University of Massachusetts Press*) çıkartan Spivak, kitaba ayrıca uzun bir önsöz de yazdı. Türkçe’ye “Gramatolojiye Önsöz” adıyla kitaplaştırıldı ve alan çalışmalarında temel metinlerden biri haline geldi. 1975’te Iowa Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Programı Direktörü olduktan sonra profesörlük ünvanını elde etti. 1978’de Chicago Üniversitesi’nde Ulusal Beşeri Bilimler Profesörü oldu ve aralarında Columbia Üniversitesi, Brown Üniversitesi, Paul Valery Üniversitesi,

Jawaharlal Nehru Üniversitesi, Goethe Üniversitesi, Frankfurt Üniversitesi, Riydah Üniversitesi, Stanford Üniversitesi, Emory Üniversitesi ve Pittsburgh Üniversite'lerinin de bulunduğu birçok üniversitede dersler verdi (<http-3>).

1.4. 2. Madun Konuşabilir mi?

Maduniyet çalışmaları için temel metinlerden biri olarak kabul edilen Gayatri C. Spivak'ın "Madun Konuşabilir mi?" kitabında Foucault ile Deleuze'ün "Entelektüeller ve İktidar: Michel Foucault ile Gilles Deleuze Arasında Bir Sohbet" başlıklı diyalogundan hareketle entelektüeller ve madunlar arasındaki temsil krizine dair çözümlemelerde bulunulur. Gramatoloji çevirisi ve sonraki çalışmalarında edindiği yapısökümcü pratiği bu metninde de kullanmıştır. Makale boyunca yazar; Bhuvaneshwari Bhaduri intiharını, Mahabharata epiği içerisinde yer alan Kraliçe Drapaudi'nin rolünü, Sati geleneği veya diğer bir deyişle intiharlarını, İngiliz kolonizasyon güçlerinin eğitim üzerine tuttuğu raporlarını ve bu gibi örnekler eşliğinde epistemik şiddeti, saydamlığı, dekolonizasyon sırasındaki madunun konumunu detaylı bir şekilde incelemiştir.

Spivak'ın "madun, emir vermeyenlere, emir alanlara atıfta bulunur" örnekleme madunun konumuna dair önemli bir saptamadır. Kavramın Gramsci tarafından ilk kullanılma biçimine de gidecek olursak işçi sınıfından da olmayan kırsaldaki toprak işçileri bir bütünlük sağlamaktadır. Aynı zamanda sosyal mobilizasyonu engellenen, ket vurulan "yurttaşlık yapılarına erişimi olmayan" kişi ve kitlelerdir (Paulson, 2022, s. 19).

Hem Madun Araştırmaları Kolektifi entelektüelleri hem de postkolonyal araştırmacıların üzerinde durduğu konulardan biri de Avrupa merkezli epistemik sistemin eleştirisidir. Spivak'ın, kitabında örneklendirdiği Foucault ve Deleuze diyalogunun eleştirel merkezinde bu epistemik bakış yatar. Bilhassa Batı merkezli bilgi sistemlerinde bir nesne ya da öznenin olduğu gibi anlaşılıp kavranabileceği ve eksiksiz şekilde temsil edilebileceği iddiasına kritik bir eleştiri sunar. Spivak, sömürgeleştirilen öznelerin sesini duyurmak amacıyla kullanılagelen araçların aslında Batılı bilgi sistemleri tarafından biçimlendirildiğini vurgular. Bu bağlamda "saydamlık" kavramı, iktidar ve temsil arasındaki karmaşık yapının üstünü örterek kapsamlı bir anlayışın yanılsamasını sunar ve böylece sömürgeleştirilmiş öznenin benlik bilincini baskı altına alır. Spivak'a göre, bu tür bir saydamlık iddiası, sömürgeleştirilenlerin kendi deneyimlerini aktarma potansiyellerini kısıtlarken Batılı bilgi üretiminin hegemonik ve otoriter pozisyonunu sürdürmesine zemin sağlar. Bu nedenle madunun konuşabilmesini engelleyen sistemin

anlaşılması üzerinde durmayan veya konuşabilmesini sağlayacak zeminin nasıl oluşturulabileceğini düşünmeyip, madunun temsilde kendilerinin rol alabileceğini öne süren batılı entelektüellerin tavrına karşı Spivak ihtiyatlı davranır. Çünkü Spivak' göre bu öznelardan 'ne biri ne de diğeri' olan, söz konusu entelektüeller bir 'bayrak yarışı' içerisinde kendilerini saydamlaştırmaktadır. Direkt alıntılanacak olursa "...kendilerini saydammış gibi göstermektedirler, zira yaptıkları şey, temsil edilmeyen özne hakkında malumat vermek ve iktidarın ve arzusunun (indirgenemez bir şekilde varsaydığı adı konulmamış Öznenin) icraatlarını (analiz etmeden) analiz etmekten ibarettir." (Spivak, 2016, s. 38). Spivak bu kurgusal saydamlığın, belirli bir çıkar alanını işaret ettiğini ve bu çıkarın, yoğun bir inkâr mekanizması ile sürdürülebilir kıldığını savunur.

Batı dışı toplumların bilgi çıktılarını, tecrübelerini ve söylemlerini ikincil veya eksik olarak gören, Avrupa merkezli bu epistemik anlayışa örnek olan, Foucault ve Delleuze diyalogu, temsiliyet krizine dair önemli bir eleştiri zemini sunar. Batılı entelektüellerin madunlar adına konuşma denemesi olarak okuyabileceğimiz bu diyaloga Spivak'ın getirdiği eleştiri, madunların, kendi sesinin kendilerinin yaratabileceği bir imkânın göz ardı ediliyor olmasıdır. Egemen aygıtlar tarafından baskılanan ve sürekli gözetim altında yaşayan halkların, iktidar aygıtlarına karşı geliştirdiği mücadelelerini, kendilerinin ifade edebileceği varsayımını ortaya atan Foucault, özellikle Üçüncü Dünya madunlarının nasıl sessizleştirildiğini anlamaktan ne kadar uzak olduğunu açığa çıkarır. Foucault ve Delleuze kıta aşırı deneyimlerin entelektüel sorumluluğu meselesine gelmeden önce, entelektüelin toplumsallaşmış sermaye içindeki uluslararası işbölümüne dair katkısının anlaşılabilmesi konusunda yetersizliği söz konusudur (Spivak, 2016, s. 26). Kapitalist iktidarın, işçileri bir üretim aracına dönüştürmesi, patriyarkanın, kadınları bir nesne olarak tanımlayan bakışı, etnik azınlıkların, sömürgeci söylemler tarafından sürekli bir ilkelciliğe tabi tutulması gibi marjinalleştirilme, aşağılanmış kimliklere hapsedilme pratikleri, öz-temsiliyet problematiğini de derinleştirir. Ancak Foucault, iktidar ile özne arasındaki bu çatışmanın, çeşitli direniş pratikleri yarattığını ve de bu pratiklerin madunların özneleşme süreçlerine katkı sunduğunu öne sürer.

Spivak, madunların temsiliyeti krizine dair önemli bir ayrım yapmaktadır. Bu ayrımı, Marks'a getirdiği yorumlar sırasında, temsiliyetin sunumundaki iki farklı boyut ile kavramsallaştırır. İlk temsil, politikada olduğu gibi "birinin adına konuşma, vekâlet" manasındaki (*representation*), ikincisi ise felsefe, sanat alanındaki "tasvir, yeniden

sunma” anlamına gelen (*re-presentation*) ayırdıdır. Entelektüellerin madunlar adına konuşma çabalarında kendi çıkarlarını veya önyargılarını dayatma riskini taşıyan “*vertreten*” yani “representation” temsiliyetinden ziyade, yeniden sunma anlamına gelen “*darstellen*” yani “re-presentation” temsiliyetini düşünmek gerekmektedir. Ancak her iki durumda da madunun kendisinden ziyade bir temsil portresi ön plandadır. Örneğin, Batılı bir entelektüelin, Doğulu madunlar adına konuşurken onların gerçek deneyimlerinden yoksun olması hasebiyle girişeceği yanlış veya eksik temsillerin görmezden gelinmesi gibi. Atlanılan kısım, sesi her iki ihtimalde de duyulmayan, iki temsil biçiminde de görünmeyen madunun kendisidir. Spivak’ın, Marks’ın “On Sekiz Brumaire” ine verdiği referans ile alıntılacak olursak: “Milyonlarca aile, hayat tarzlarını... ayıran... ekonomik varoluş koşulları altında yaşadıkları ölçüde, *bir sınıf oluştururlar*. Çıkarlarının *aynılığı*, bir ortaklık hissiyatı... yaratmadığı ölçüde *bir sınıf oluşturmazlar*.” (Spivak, 2016, s. 31-32). Spivak’ın bu değerlendirmesine dair Bhambra şunları eklemektedir:

O halde, Spivak’a göre kişinin kendi bir sınıf mensubu olarak tanınması, “bilincin zemin seviyesinde ideolojik bir dönüşümünün değil” –yani, sadece öznel ezilmişlik tecrübesine dayalı değil- ekonomik var oluş koşullarına el konulması ve bu koşulların değiştirilmesinin bir sonucudur (1988, s. 277-8). Bu olmadığı takdirde Spivak’a göre, “mekanizmayı görünür kılmaktan ziyade, sürekli sıkıntılı olan bireye ses verilmiş olunur” (1988, s. 285). (Bhambra, 2015, s. 33)

Postkolonyal kuramdaki taklitçilik (*mimicry*) kavramı epistemik şiddet, epistemik ihlal, iktidar ve temsil arasındaki krizin doğasına dair önemli bir yer teşkil etmektedir. Homi K. Bhabha’nın postkolonyal teoriye kazandırdığı bu kavram sömürgeci ile sömürge toplulukları arasındaki güç dengesizliklerini incelediği eserlerinde detaylıca kullanılmıştır. Batılı kolonyal otoriteler tarafından sömürgeleştirilen halkların kendilerine benzeyen kültürel, etik, sosyal politik bir yapıya dönüştürürken, bu halkları da oldukları haliyle kabullenmeyip noksan ve yetersiz olarak görmeleri söz konusudur. Batılı sömürge devletlerinin sömürgeleştirilene empoze ettiği batı dil, değer ve davranış biçimlerini tam olarak gerçekleştirmeden bir tür eksiklik veya yetersizlik ile bırakır. Böylece sömürgeleştiren ile buna maruz kalan özne arasında ‘tamamen olmasa da birçok benzerlikleri sebebi ile de aynı’ olan bir durum ortaya çıkar. “Ama ısrarla belirtmek gerekir ki sömürgeleştirilmiş madun *özne* geri dönüşü olmayan bir şekilde heterojendir.” (Spivak, 2016, s. 50). Heterojenleştirme, homojenleştirmenin tam aksinde bir yolu gözlüyor gibi algılansa da, aslında benzer bir problem barındırır. Madun halkları farklı ve

ayrıştırılmış bir dizi sınıf olarak ele almak, onları birbirinden izole özneler veya gruplar olarak kategorize etmek manasına gelir.

Ufuklarının, kendilerine benzeyebildiği sürece medenileşeceği yargısını ortaya atan otoriter güçler, halklar üzerinde hiyerarşik bir üstünlük kurmaya çalışır. Sömürge halkları ise her zaman “aşağı” bir pozisyonda tutulurlar. Batılı değerlere sürekli bir öykünme halinde tutularak yapılarını içselleştiren sömürge halkları diğer yandan bu taklit yoluyla kolonyalizmin altını oyabilecek bir potansiyele de sahip olurlar. Bu karmaşık güç dinamikleri arasında adeta bir dilemma yaşayan sömürge halkları hem sömürge değerlerini benimser hem de ona meydan okuyabilecek durumda olurlar. “Sömürge tebaasının “aslına (sömürgeciye) tıpatıp olmasa da büyük ölçüde benzeyen” suretler haline getirildiği taklitçilik, bir dilin kültürün, davranışların ve düşüncelerin abartılı bir şekilde kopyalanarak tekrar edilmesidir.” (Yetişkin, 2010, s. 19). Emperyalist, kolonyal hegemonyaların bu alandaki icraatlarından önemli bir örneğini Spivak’ın da alıntılacağı gibi Said, Guha, Chatterjee gibi birçok postkolonyal kuram yazarlarından da duyduğumuz bir isim olan Thomas Babington Macaulay’ın 1835 tarihli “Hindistan’daki Eğitim Üzerine Rapor” isimli metninden verebiliriz.

Yönettiğimiz milyonlarca insanla aramızda tercüman olabilecek bir sınıf yaratmak için şu an elimizden geleni yapmalıyız; kanı ve rengiyle Hintli, ama beğenisi, görüşleri, ahlakı ve anlayışıyla İngiliz olan kişilerden oluşan bir sınıf. Ülkenin yerel dillerini geliştirme, bu dilleri Batılı terminolojiden ödünç alınacak bilimsel terimlerle zenginleştirme ve zaman içinde büyük nüfus kitlelerine bilgi taşımaya uygun araçlar haline getirme işini bu sınıfa bırakabiliriz (Spivak, 2016, s. 44-45).

İlk defa 1834’te Hindistan’a ayak basan ve 1835’te söz konusu raporda Sanskritçe ve Arapça gibi dillere dair de birçok analizde bulunan Macaulay, kendinden önceki görevliler gibi oryantalist bakışını defaatle dile getirmiştir. Rapor boyunca yazar, yerli dillerin entelektüel bir dil olarak uygun olmayacağını ve bunun için yetersizlikler barındırdığını söylemekteydi. Üstelik Sanskritçe-Arapça bilmemesine rağmen çevirilmiş bazı edebi eserler okuyarak doğu edebiyatı ile İngiliz edebiyatını kıyaslayıp, yerli halkların İngilizce öğrenme isteklerinin bulunduğu dair bir argüman geliştirmeyordu. Bu anlamda asıl cevap verilmesi gereken soru “hangi dilin öğrenilmeye değer olduğu” sorusuydu. Macaulay’ın bu soruya vereceği potansiyel cevabını, yine kendisinin eğitim tutanağından anlaşılabılır. Macaulay bu tutanakta, kendisinin Sanskritçe veya Arapça hakkında hiçbir bilgisi olmadığını açıkça ifade etmiştir. Buna karşın en bilinen Arapça ve

Sanskritçe eserlerin çevirilerini okumuş ve Doğu dillerindeki yeterlilikleriyle öne çıkan insanlarla iletişim kurmuştur. Macaulay bu metninde, Doğu öğrenimini Oryantalistlerin değerlendirmelerine göre şekillendirmek istediğini belirtmiştir. Kendisine göre, iyi bir Avrupa kütüphanesinin tek bir rafının Hint ve Arap edebiyatının tamamına eşittir ve bunu inkâr edebilecek hiçbir oryantalist rastlamamıştır. Yine değerlendirmelerini, dönemin oryantalistlerinin nesneleştirici ve homojenleştirici bakışına göre şekillendiren Macaulay, Arap ve Sanskrit şiirinin Avrupa milletlerinin şiirleriyle karşılaştırılamayacağını iddia etmekten de çekinmez (<http-4>).

Macaulay'ın politik eğitiminden yerel dillere, bilhassa Arapça ve Sanskritçe'ye olan bakışının temelinde yatan sebeplerin evanjelizm odaklı bir kolonyal fikir olduğu basitçe anlaşılabilmektedir. Üstelik Arapça ve Sanskritçe öğrenen öğrencilerin burslarının kesilmesini isteyen Macaulay, öznenin özsel çabalarının önüne ket vuran bir madunlaştırma çabası içinde olduğu da söylenebilir.

Diğer taraftan Britanya kolonyalizminin, kendini bir kurtarıcı kahraman rolünde tuttuğu durumu da Spivak'ın “Madun Konuşabilir mi?” kitabından örneklendirilebilir. Yazar, kitaptaki ana metnin dördüncü bölümünde, maduniyetteki “kadın” meselesine yoğunlaşmıştır. Hindistan'ın bazı bölgelerinde görülen, Sanskritçede erdemli, iffetli, sadık kadın anlamına gelen *suttee*; transkriptizasyonu ile “sati” geleneği bilhassa incelenmiştir. Aynı zamanda bu gelenek çeşitli zamanlarda, çeşitli yöntemlerle de resmedilerek görselleştirilmiştir.

Görsel 1.2.

Ramabai'nin Sati'si



Anonim, 29,845 x 41,275 cm, Kâğıt Üzerine Guaj, 1772-1775

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Sati_of_Ramabai.jpg (Erişim Tarihi: 01.04.2025)

Hindistan'da aileler, Sati isminin taşıdığı anlamdan yola çıkarak, bu ismi kız çocukları için özel bir ad olarak kullanmaya devam etmektedir. Henüz doğmuş olan bir kız bebeğe “ıffetli, sadık, iyi eş” anlamına gelen bu ismi vermenin, kadının daha bebeklikten itibaren gelecek tasvirindeki temenniye dair önemli nüanslar sunmaktadır.

Görsel 1.3.

Suttee



Bernard Picart, 20.8 x 14.9 cm, Gravür, 1723-1743, Amsterdam

Kaynak: <https://wellcomecollection.org/works/rsevp77p/images?id=epswbajk> (Erişim Tarihi: 01.04.2025)

Hindu tradisyonunda yer alan ve bir çeşit intihar biçimi olarak görülen sati geleneği, ölen kocalarının yakılan bedeni sırasında, kendisini, eşinin ateşine ortak ederek canına kıyan dul kadınları imlemektedir. Hindu dul kadın, kocasının yakıldığı odun kümesine kendisini atarak kurban eder. Bu, gelenek içerisinde fedakârane bir davranış olarak görülür. Patriyarkanın kadına yüklemiş olduğu bu misyonvari isteğin altında idealize edilen bir kadın portresi çizilmektedir. Ayrıca bu geleneğe uyum, en alt kasttan yönetici tabakaya kadar, ayırım gözetmeksizin tüm kadınları kapsadığı tarihsel kaynaklarda görülmektedir.

Görsel 1.4

Sati (Suttee)



“Anonim”, “Sati (Suttee): Bir Dul Kadının Kocasının Cenaze Ateşinde Kendini Yakması ve Büyük Bir Kalabalığın İzlemesi”, 18 x 25,8 cm, Mika Üzerine Guaj, 19.y.y:?, Henry S. Wellcome Koleksiyonu

Kaynak: <https://artuk.org/discover/artworks/sati-suttee-a-widow-immolating-herself-on-her-husbands-funeral-pyre-as-a-large-crowd-watches-242755> (Erişim Tarihi: 01.04.2025)

“Ataerkillik ile emperyalizm, özne-kuruluşu ile nesne-oluşumu arasında kadın, figürü saf bir hiçlikte değil, şiddetli bir gel-git içinde, gelenek ile modernleşme arasında sıkışmış “üçüncü dünya kadınının” yerinden oynatılmış tasviri içinde kaybolur.” (Spivak, 2016, s. 107). 1829’da İngiliz sömürge yönetiminin, sati geleneğinin önüne geçmek için reformları aracılığıyla dul kadın intiharlarını lağvetmesi, ilk bakışta anlamlandırılabilir görünse de, bu müdahalenin emperyalizmin ideal toplumun kurucusu olma argümanına hizmet eden bir niyet taşıdığı görülmektedir (Spivak, 2016, s. 87). Sigmund Freud’un “bir çocuk dövülüyor” söyleminden hareket ederek, “beyaz adam esmer kadınları esmer

adamlardan kurtarıyor” gerekçelendirmesiyle sunan Spivak, emperyalist özne üretimine dair politikliğini dışa vurmaktadır. Batı, ahlaki üstünlüğünü kanıtlayacak bir fırsat olarak esmer kadını, yerel eril tahakkümün elinden alıp, kendi sömürgeci eril tahakkümü ile yer değiştirmiştir. Bu gerçek bir “kurtarma” isteğinden ziyade, kolonyalistlerin kurban rolünde gördüğü kadının pozisyonunu başka bir kurban rolünde devam ettirme niyeti taşımaktadır. Ataerkil söylemlerin arasında sesi neredeyse tamamen kısılmış olan kadının, maduniyetinin pekiştirilmesi olarak niteleyebileceğimiz bu konu postkolonyal feminizmde sıklıkla tartışılmıştır. Özelinde Sati geleneği, genelinde ise sesi kısılmaya çalışılan madun kadının deneyimlerini ne lokal gelenekler ile meşrulaştırmak ne de Batılı kriterler ile yargılamak, özne için doğru değildir.

Spivak’ın sati geleneği ile ilişkilendirdiği Bhubaneshwari Bhaduri intiharı ise madunların susturulma mekanizmalarını anlamak için elzem bir örnektir. 1926 yılında Hindistan’da, genç bir kadın olarak intihar eden Bhubaneshwari’nin durumu, sıradan ve bireysel trajedi olarak değil, içinde politik mesaj taşıyan bir eylem olarak değerlendirilmelidir. Kendisi, devrimci bir grupla birlikte hareket etmiş ve kendisine verilen suikast emrini yerine getirmediği için intiharı ile bir mesaj vermeyi seçmiştir. Madun Araştırmaları’nın yaptığı arşiv çalışmalarında kimi zaman mahkeme tutanaklarına ulaşmak ve madunun izini sürmek için böyle bir referansı kullanmak mümkündür. Ancak konu “kadınlar” ya da madun kadınlar olduğunda bu izleri görebileceğimiz kanıtlara ulaşmak ise çoğu zaman imkânsızdır. Hiçbir zaman seslerini duyurabilecekleri bir konumda bulunmadıkları için, onların sesine erişmemiz mümkün olmamaktadır (Young, 2024, s. 37). Bhubaneshwari’nin varlığından ve intiharından aile bağları sayesinde haberdar olan Spivak’ın öne çıkardığı nüanslardan biri, on altı, on yedi yaşlarındaki bu genç kadının, adet kanamasını beklemiş olmasıdır. Bunun sebebi, genç kadının, hamile olmadığını kanıtlarcasına, toplumun onun ölümünü yanlış yorumlamasını engellemek istemesidir.

“Madun Konuşabilir mi?” kitabının Türkçe baskıya özel olarak yazdığı önsözünde şöyle anlatıyor Spivak:

Anneannem Raseswari Debi’nin Salieswari ve Bhubaneswari adlarında iki kız kardeşi vardı. En küçükleri olan Bhubaneswari on yedi yaşında kendini öldürdü. “Madun Konuşabilir mi?” de, Britanyalıların Hindistan’daki sati reformunun çok ün salmış olmasına karşın, genç ve bekâr bir kız direnişi tam da bedenine yazmak istediğinde anlaşılmadığını göstermek için anlattığım hikâye, onun hikâyesidir. Keşke o tekil yazılmış bedeni arzusuyla işgal edebilseydim! Asılmış bedeninden çıkarılacağını bildiği sonucu, yani gayrimeşru hamilelik

şüphesini çürütebilmek için adet kanamalarının başlamasını beklerken ne hissettiğini anlamaya çalıştım (Spivak, 2016, s. 7-8).

Fakat intiharı kişisel bir trajedi olarak algılanmış, eyleminin taşıdığı politik mana göz ardı edilmiştir. Ailesi ve çevresinin, intiharın nedenini, yani vermek istediği bilinçli mesajını doğru anlamamış olması, onun, bir kadın olarak özneleşme çabasının önünde bir engel teşkil etmiştir. Sati geleneğindeki kadınların seslerinin yitip gitmesinde olduğu gibi, Bhubaneshwari'nin eylemsel amacı ve sesi de ataerkinin söylemlerinin içinde eriyip kaybolmuştur: “Bhubaneshwari'nin *sati*'ye hayat veren aksiyomlara karşı gösterdiği direnişin farkına varılmamıştı. Konuşamamıştı.” (Spivak, 2016, s. 117).

1.5. Postkolonyalizm ve Dekolonyal Teori

Postkolonyalizmi tanımlamadan önce kavramın “kolonyalizm” yani “sömürgecilik” kısmını tanımlamamız gerekmektedir. “Kolonyalizmin etimolojik kökeni Latince *colere* den gelmektedir; *cult*- “toprağı işlemek, ekip biçmek” fiilinden türemiştir... Dolayısıyla *colonia*, *kült* bağlamından türemiştir: Zirai işletme, işlenmek üzere açılan arazi anlamındadır.” (Özkan, 2023, s. 3-4).

“Sömürgecilik, bir hakim yabancı gücün kendi politik ve ekonomik çıkarına uyacak şekilde bir yerin hukuk, eğitim, ticaret gibi üretim sistemlerini yeniden düzenlemesidir.” (Yetişkin, 2010, s. 15). Sömürgecilik, çok katmanlı bir şekilde toplumsal, ekonomik ve siyasi yapıları derinlikli bir şekilde etkilemiş; katı ve hiyerarşik eşitsizlik sistemleri dizayn etmiş ve bu yapıları, ırkçı ideolojiler aracılığıyla teorize ederek meşruiyet kazandırmayı amaçlamış tarihsel bir olgudur (Young, 2024, s. 15).

Postkolonyalizm ise, sömürgeci tahakküm yapılarının, çeşitli araçlarla sömürgeleştirilenin üzerinde bıraktığı etkiyi tarih, edebiyat ve psikoloji gibi birçok disiplinin de yardımıyla inceleyen alana verilen genel bir tanımlamadır. Postkolonyal teori çok boyutlu bir sorunsal olarak ele alınması gereken bir mesele olması hasebiyle, günümüzde sosyolojiden antropolojiye, teolojiden tarihe, psikolojiden felsefeye kadar birçok alana yayılmış ve multidisipliner düşünsel bir pratikle karşımıza çıkmıştır. Bundan dolayı “*postkolonyal teori*”den kasıt tek bir oluşum değildir: Postkolonyalizm, feminizm veya sosyalizm gibi akımları içinde barındırabildiği gibi, çeşitli farklı pratikleri ve düşünceleri de ifade eder (Young, 2024, s. 22).

Tarih ve sosyoloji gibi çok sayıda akademik disiplinin aksine postkolonyalizmin ayırıcı özelliği, nesnel tarihsel süreçlerin analizlerini bu süreçlerden geçenlerin öznel deneyimleri

ile birleştirmesidir. Edebiyatın postkolonyal için her zaman merkezi bir öneme sahip olmasının nedeni budur, çünkü edebiyat, her şeyden önce roman, öznel olanı nesnel olanı eş zamanlı olarak dile getirmek için en uygun yazı formudur. Nesnel süreçlerin öznel deneyiminin, sıradan insanların nabızlarında bunların hissedilme biçimlerinin anlaşılması ve dile getirilmesi en büyük postkolonyal ve sömürge karşıtı yazarların eserlerinde yaygındır. (http-5).

Postkolonyal düşünce genel olarak iktidar tarihlerinin evrensel sermaye tarihlerinden ayrışması, ulus ve milliyetçilik biçimlerinin eleştirisi ve iktidar ile bilgi arasındaki ilişkiyi inceler (Yetişkin, 2010, s. 10).

1970'lerin sonlarından itibaren, postkolonyal çalışmaların temel faaliyeti, alt sınıfların görüşlerini ve onların farklı, dışlanmış bilgilerini araştırmak, dile getirmek ve temsil etmek için dünya tarihini ve kültürlerini Avrupalı olmayan bir bakış açısıyla analiz etmek olmuştur. Başkalarının kendileri veya bizim hakkımızda ne söylediklerini dinlemek belki de herhangi bir postkolonyal eleştirmen için temel gereksinimdir. Gayatri Spivak'ın hep alıntılanan cümlesiyle ifade edersek (A Critique of Postcolonial Reason) sorun sadece alt sınıfın/madunun konuşamaması değil, fakat aynı zamanda egemenin dinlemeyecek olmasıdır. İktidardakiler genellikle ilgili, fakat semptomatik bir sağırlığa yakalanır (http-6).

Postkolonyal düşünce, Batı'nın teritoryal ve kültürel hegemonyasına karşı olarak vuku bulan 19. ve 20. Yüzyıldaki dekolonizasyon hareketlerinin (ki bu hareketlerden azımsanmayacak kısmı sonuç alan hareketlerdir ve bu deneyimden elde edilen bir politik müktesebat mevcuttur) revaçta olduğu dönemden hemen sonra ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla politik dekolonizasyonun ardından akademik ve entelektüel dünyanın da sömürgeleştirilmesi motivasyonundan bahsedilebilir. Sömürgecilik alanındaki çalışmalarıyla bilinen Cezayirli entelektüel Malik bin Nebi'nin zihinlerin sömürgeleştirilmesi, sömürüye müsait olmak ve sömürülebilirlik gibi konular etrafındaki çalışmaları, Kenyalı romancı ve entelektüel Ngugi wa Thiong'un da "zihnin sömürgeleştirmekten arındırılması" olgusu, bu anlamda, farklı alanlardan karşılık bulan örnekleridir. Bu alanın en önemli, temel konularından biri de maduniyettir. Maduniyeti anlamamanın ilk adımı, maduniyet alanının postkolonyalizm alanında bir alt başlık olduğunu bilmektir. Bu nedenle maduniyeti anlamaya dair çıkılan yolda kolonyalizm, post-kolonyalizm, tabiiyet, hegemonya gibi kavramlarla sürekli ilgilenilir.

Postkolonyalizm kavramını 'kolonyalizm sonrası' şeklinde okumak ise eksik hatta yanlış anlamamıza yol açacaktır. Postkolonyalizm, aynı, postmodernizm veya post-truth gibi kavramlarda olduğu gibi doğrudan bir sonralık anlamı vermez. Buna ek olarak,

kolonyalizmin tamamen sona erdiğini, teorinin tartıştığı meselelerin bundan sonraki dönemi ele aldığı gibi bir algıya kapılmak, postkolonyal tartışmaların tamamını göz ardı etmek anlamına gelecektir. Bu sebeple tartışmanın terimsel anlam zeminine indirgenmesinden önce “post” ön ekiyle birlikte kolonyalizm teori alanının neyi tartıştığını anlamaya çalışmak gerekmektedir.

Latin Amerika Maduniyet Ekolü’nden Mignolo, “Yerel Tarihler/Küresel Tasarımlar-Sömürgecilik, Madun Bilgiler ve Sınırdaki Düşünmek” kitabında bu konuyu şöyle tartışmaktadır:

Anthony Appiah bundan birkaç yıl önce post-kolonyal terimindeki “post” kelimesinin “postmodern”dekiyle aynı olup olmadığını sormuştu. (Appiah, 1991.) Benim buna verdiğim cevap, kitabımın genel çerçevesi olarak belirlediğim modern/kolonyal dünya sistemiyle ilişkilidir. Dolayısıyla birinci cevap bariz şekilde şudur: “Post” kelimesi hem postmodern hem de post-kolonyal teriminde aynı şeyi ifade eder; çünkü bunlar aynı madalyonun, aynı jeo-tarihi düzenin iki farklı yüzüne karşılık gelir. Ne var ki “post” düşüncesi, “modernite”nin ilerleme ve kronoloji bağlamında düşünülüp önceki bir evrenin yerini alması sebebiyle imgelemin “modern” tarafının mantığına yerleşmiştir. Bu bakımdan kolonyaliteye iliştilen “post” aynı mantığı takip eder (Mignolo, 2023, s. 168).

Ayrıca kavramın, ismi ile tartışılmaya başladığı dönemin konjonktürüne bakıldığında, “post” ön ekinin yükselen, popüler bir kullanım olduğunu görmekteyiz. “*Postmodernizm, post-strüktüralizm veya post-marksizm*” gibi terimlerin yaygın bir şekilde ilk defa kullanılması da bu döneme denk gelmektedir. Sömürgeleştirilen ülkelerin siyasal bağımsızlıklarını kazanması sömürünün bittiği anlamına gelmemektedir. Ulusal kurtuluş sonrası maddi olarak sömürgeciyle yeni, iktisadi bir bağımlılık dinamiği yeni-sömürgecilik (neo-kolonyalizm) olarak nitelendirilmiştir. Bu nedenle sömürgeciliğin geçmişte kalmış bir durum olmaması ve postkolonyal tartışmaların sürdüğü dönemlerde de canlı bir şekilde varlığını devam ettirmesi hasebiyle, kavramın basit bir ‘*zamansal gösterge*’ olmadığını anlamaktayız (Mutman, 2010, s. 118). Mahmut Mutman’ın postkolonyalizm eleştirilerinde “*Postkolonyalizmin Paradoksu*” olarak nitelediği durum da tam olarak buna işaret etmektedir.

Tarihsel başlangıcı 1978’de “Oryantalizm” isimli eseriyle Edward W. Said’e dayandırılan postkolonyal teori, seksenler ile birlikte büyük bir hız ve yayılım ile akademi dünyasında çığır açan bir gelişmeye sebep olmuştur. Üstelik 80’lerin başı itibarıyla yükselen

postkolonyal kuramın, kendilerine atfedildiği üç önemli isimden biri olan Said, kavramı, söz konusu metninde bu kavramı hiç kullanmamıştır.

Eğer Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak gibi aydınlar, birbirinden başka noktalardan hareketle belirli kesişme ve ortaklıkları olan bir dizi sorunu, argümanı ve çözümlemeyi aynı dönemde üretmeye başladılarsa, ortada gerçek bir hareket, entelektüel ve siyasal bir olay var demektir. Postkolonyalizm öncelikle bu olaya, gelişime veya dönüşüme verilmiş bir addır (Mutman, 2010, s. 117).

Said'in Şarkiyatçılığı'nda ve Bhabha ile Spivak gibi öncü isimlerin ilk metinlerinde rastlayabileceğimiz ortak durum, araştırdıkları şeylerin sömürgecilik *sonrası* olmadığı, sömürgeciliğin, sömürgeci metin ve sömürgeci ilişkilerin nasıl oluştuğu, yani bir anlamda *sömürgeciliğin öncesi* oluşudur (Mutman, 2010, s. 119). Postkolonyalizmin bu üç öncü ismin yaptığı şeyin aslında emperyalizm ve kolonyalizmin soykütüğünü (*genealogy*) çıkarmak olduğunu söyleyen Mutman, "sonralık durumu" olarak niteleyebileceğimiz bu eleştiri odağının da aslında bir çelişki olmadığını, aksine bunun sorunsallaştırılması gereken bir zenginlik olduğunu belirtmektedir.

Kavramın tarihsel seyrini incelediğimizde, Said'in Avrupa merkezli Batı ile Batı dışı toplumlar arasındaki ilişkileri, Doğu'nun Batı tarafından egzotize bir biçimde ırkçı önkabullere dayanan bakışının eleştirisi ile birlikte ilerleyen zamanlardaki akademik çalışmalarda yaygın hale gelmiştir. Batı dışı dünyanın tarih anlatılarına yalnızca Batı tarafından sömürgeleştirildiği takdirde yer aldığı tarafgirliği meselesine değinen çalışmalar bununla sınırlı kalmayıp, Avrupa tarafından oluşturulan kolonyal dilin incelemesinin ötesine geçmişlerdir. Böylelikle "postkolonyal" teriminin henüz kullanılmaya başlandığı bu dönemde, bağımsızlığını kazanan eski sömürge topluluklarının da bakışı ele alınarak, 1990'larla birlikte, kolonyal ya da anti-kolonyal tutumları eleştirel bir şekilde ele alan çalışmaları da kapsamaya başladığı söylenebilir (Young, 2024, s. 14). Postkolonyal çalışmalar zaman içerisinde bir *politik* duruşu da ifade eder hale gelmiştir.

Öncelikle postkolonyal siyaset anlayışı, tüm dünyaya yayılan asimetric güç dinamiklerini değiştirmeyi amaçlar. Dünyadaki nüfusun çok azı zengin ve sermayenin büyük çoğunluğuna onlar sahipken, kalan kısmı ise yoksuldur. Adaletsiz, uçuk gelir farklarıyla ayrılmış olan sistemde varlıklı insanlar fazla kilolarından kurtulmak için milyon dolarlar harcarken, dünyanın çok da uzak olmayan bölgelerindeki yoksullar açlıktan ölmektedirler. Bu gerçekliği göz önüne koyan postkolonyal politikalar, yerel epistemik

anlayışı ve kaynaklarını geliştirilebilir ve devamlılığı olan bir hale getirmeyi, birey temelli değerlerin arttırılmasından çok toplamın değerlerine uygun üretimi desteklemeyi, sömürülebilir olmaksızın güçlenmeyi hedeflemektedir (http-7).

Madun Araştırmaları'na getirdiği eleştiri ile yukarıda değindiğimiz Arif Dirlik'in "Postkolonyal Aura" isimli kitabındaki postkolonyalizm eleştirileri de bulunmaktadır. Bu eleştiriler genelde kavramın tarihselliği, etimolojik ve epistemolojik işaretlerinin tutarlılığı ve ilham kaynaklarının ne olduğu gibi konulardır. Dirlik, postkolonyal kavramının ekseriyetle seksenlerin ikinci yarısından sonra kullanıldığını ve tam da bu yıllarda akademik bir trend haline geldiğini söylemektedir. Ayrıca Spivak ve Bhabha gibi isimlerin de sonrasında dâhil olduğu bu trendin doğrudan ilham kaynakları ise James Clifford gibi antropologlar ve İngiltere *Kültürel Çalışmalar* grubunun yayınlarıdır (Dirlik, 2005, s. 255). Postkolonyal teoriye gelen eleştirilerin büyük bir kısmını, teorinin "post yapısalcı ya da post-modern" bakışlarla bağımlı ilişkiler kurması durumu kaplamaktadır (Loomba, 2000, s. 31). Bu anlamda Mignolo, Maduniyet Çalışmalarının post-kolonyal mi ya da post-modern mi olduğu durumunu da tartışmaktadır.

Dekolonizasyon, en temel tanımıyla, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sömürge altında bulunan bölgelerde ortaya çıkan ve yoğunlaşan bağımsızlık hareketlerini ve bu hareketlerin sömürgeci devletlere karşı yürüttükleri siyasi, toplumsal ve askeri mücadeleler sonucunda, sömürgeci güçlerin söz konusu topraklardan çekilmesiyle sonuçlanan tarihsel süreci ifade etmektedir. Bu süreç, sömürgecilik sonrası dönemde uluslararası sistemin yeniden yapılanmasında önemli bir rol oynamıştır (http-8). Ayrıca sömürgeleştirme, sömürgeciliğin tasfiyesi (burada dekolonizasyon ile dekolonyal alan çalışmalarının kesişim ve ortaklıklarına rağmen farklı olduğunu belirtmekte fayda var) gibi alanlardaki ilk ve en önemli metinleri yazan, 1635 yılında Fransa tarafından sömürgeleştirilmeye başlanan, Martinik adasında doğan, yazar Frantz Fanon ve yine Martinikli Aimé Césaire, Tunuslu yazar Albert Memmi gibi isimlerin çalışmalarında rastlayabileceğimiz ortak konu, sömürgeleştirilen öznenin psikolojik durumu hakkındadır. Sömürgeleştirme hareketlerinin bu önemli isimleri ve teorisyenlerinin çalışmaları, postkolonyal teoride çokça referans kaynağı olmuştur.

"Aimé Césaire *Sömürgecilik Üzerine Söylev*'de (1950) Avrupa sömürgeciliğinin Avrupalı olmayan kültürleri yok etme, kalıntıları ise Avrupa müzelerinde sergileme tutumuna veryansın ediyordu." (Young, 2024, s. 55). Césaire'ın kültür ve kültür

nesnelerinin sömürgeleştirilmesi realitesine işaret ettiği bu tema günümüzde Avrupa müzelerinde gözle görülebilir bir gerçeklik olarak varlığını halen sürdürmektedir.

Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri* kitabıyla (ki bu kitap kendisinin ölümünden hemen önce yazdığı manifesto niteliği taşıyan bir metindir) sömürgecilik, ırkçılık ve bağımsızlık mücadeleleri sırasında şiddet kullanımının meşru bir araç olup olmadığıyla ilgili derinlikli bir tartışma sunar. Avrupa dışı halklarda, özellikle Afrika, Asya ve Latin Amerika halklarının bağımsızlık mücadelelerinde derin etkisi bulunan Fanon için “Üçüncü Dünyanın Marks’ı” tanımı kullanılmıştır. Çünkü Fanon, sorunların yalnızca emek-sermaye çelişkileri, sınıf temelli iktisadi sorunsallıklar temelinde ele alınamayacağını, üçüncü dünya sorunlarının daha çetrefilli olduğunu problematize etmiştir. Bir zamanlar Komünizmi yerelleştirmeyi denemiş olan Césaire da Rene Depestre’ye vermiş olduğu bir röportajında Marks’ın haklı olduğunu ancak Marks’ın tamamlanması gerektiğini savunmuştur (Césaire, 2006, s. 171). Marksist çözümlerlerin esnetilmesi gerektiğini dile getiren Fanon, sömürgelerde ekonomik alt yapının aynı zamanda üst yapı olduğuna, zenginirse beyaz olduğu için zengin olduğuna işaret etmektedir (Fanon, 2007, s. 46). “*Yönetici sınıfların* ayırt edici özelliği öncelikle ne fabrika ne mülk ne de banka hesabıdır. Yönetici türü, öncelikle, başka yerden gelendir, yerli halka, “ötekiler”e benzemeyendir.” (Fanon, 2007, s. 46). Bu konuya dair Mignolo, Fanon’un “Siyah Deri, Beyaz Maskeler” isimli kitabından hareketle şu şekilde bir değerlendirmede bulunmaktadır:

Fanon *Black Skin, White Masks* ([1952],1967) adlı kitabında şeker tarlasında çalışan bir Zenci için tek çözümün savaşmak olduğunu ancak onun “bu mücadeleye Marksist ya da idealist bir analizin sonucunda değil, hayatı başka türlü düşünemediğinden girişeceğini” (1952, s. 224) söylediğinde Marx’ın kapitalizmin mantığına yönelik güçlü analizlerini reddetmez. Bunun yerine o, kapitalizmin mantığına yönelik bir analizden toplumsal çözümün hakikatine sığramanın içerdiği zorluklara işaret eder. Fanon burada sınıf bilincinin yanı sıra siyahi bilincinin kuvvetine dikkat çekmektedir. (Mignolo, 2023, s. 161).

Burada Fanon’un sömürgeleştirme tanımının önemini vurgulamakta fayda var. Fanon sömürgeleştirilmeyi “*sonuncular birinci olacaktır*” şeklinde tanımlamaktadır. “Sömürgeleştirme, tüm çıplaklığıyla sunulduğunda, bütün gözeneklerinden el yakan sıcaklıkta mermiler ve kanlı bıçaklar fişkirir. Çünkü eğer sonuncu birinci olarsa, bu ancak iki başoyuncunun kanlı ve kesin çatışması sonucu olabilir.” (Fanon, 2007, s. 43). Şiddetin veya karşı şiddetin temellendirilmesi, Fanon’un sömürgeleştirme faaliyetleri için hayati bir konumda olduğu söylenebilir. Çünkü Fanon’a göre zaten sömürgecinin,

sömürgeleştireceği topraklardaki ilk adımı bir tür şiddettir ve bu sistemi sorgulamanın yolu da *mutlak şiddetten* geçmektedir. Ancak Fanon'un şiddet söylemlerinden, Hannah Arendt gibi onun bir "şiddet düşkünü" olduğu sonucuna ulaşmak eksik veya hatalı bir okumadır. Özellikle Jean Paul Sartre veya Homi Bhabha'nın çeşitli bağlamlarda getirdikleri eleştiriler, dönemin Fransa'sının (politik konjonktürü dolayısıyla) Fanon'a getirdiği sistematik sansürün etkileri dolayısıyla da gölgede kalmış ve etkisi yıllar sonra hissedilmiştir. Fanon'un, özellikle "*sömürge aydınlarına*" getirdiği eleştiriler dikkate değerdir. Bu kavram, ilerleyen yıllarda Said'in ve post/de-kolonyal alandaki isimlerin çalışmalarında da görülmektedir. Bu rastlantısal olmayan kesişimsellikler üzerinde durmakta fayda vardır. Bu konuda Fanon her ne kadar genellikle Afrika halklarının, özellikle de Cezayir Bağımsızlık Savaşı üzerine yoğunlaşmışsa da Maduniyet Araştırmaları'nın Hindistan'daki köy isyanlarıyla ilgili çalışmaları ilişkisi üzerinden kurulabilecek örnekler verilebilir. "Milliyetçi partilerin yürüttüğü propagandada köylülük sistematik olarak dışarıda tutulur. Oysa sömürge ülkelerde yalnızca köylülerin devrimci olduğu açıktır. Kaybedeceği hiçbir şey yoktur, ama kazanacağı çok şey vardır." (Fanon, 2007, s. 66). Fanon bu tespitte bulunurken adeta Hindistan'daki sömürgeci elitler ile milliyetçi elitlerin durumuna ve köy isyanlarındaki düşmanın yalnızca yabancı güçler olmadığına, onlarla işbirliği halindeki yerli güçler ile de mücadele etmek zorunda olan köylülerin, aşiretlerin durumuna gönderme yapmaktadır. Bu tür isyanlarda, sömürgecilere karşı yürütülen şiddet politikasının, sömürgecilerin şiddetiyle doğru orantıda ilerlediğini belirtir. "*Terör, karşı-terör, şiddet, karşı-şiddet*" kavramsallaştırmasının burada daha da anlam bulduğu söylenebilir. Sömürge otoriteleri ile sömürgeleştirilenlerin dünyası arasında ciddi bir fark olduğunu söyleyen Fanon'un argümanları, Postkolonyal teorinin önemli isimleri Bhabha ve Said'in geniş yankı uyandıran çalışmalarında da yer bulmuştur. Buna mukabil, Bhabha, Said ve de hatta Ashis Nandy gibi isimlerin tespitleri ile Fanon arasında bir paralellik bulunuyor gibi görünse de zıtlık gösterdiği durumlar da mevcuttur. Örneğin Fanon'un çalışmalarında (yukarıda da değindiğimiz), bağımsızlık mücadelelerinde şiddet merkezi bir noktada konumlanırken, Nandy gibi isimler şiddetin bu şekilde kullanılmasının, ezenlerin kültürünü yenmenin aksine, eleştirdikleri ve karşısında oldukları kültüre benzemelerine neden olacaklarını savunur (Bhabha, 2015, s. 20).

Dekolonyalizm ile postkolonyalizmi ayırt etmek ve birbirleriyle çokça kesişim içerisinde olan bu iki kavramın neyi imlediğine dikkat etmek gerekir. Her şeyden evvel dekolonyal

düşünce, postkolonyalizme göre çok daha yeni ancak postkolonyal çalışmalar sonrasında ortaya çıkmış bir kavramdır. Zaman zaman postkolonyalizm ile dekolonyalizm birbirinin yerine kullanılabilecek kadar özdeş kavramlar gibi görünse bile, birbirlerine karşı farklı eleştirel tutum ve bakışlar da bulundurlar.

Madun akıl olarak adlandırdığımız şey, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından dekolonizasyon hareketleri tarafından teşvik edilen ve başlangıçta akademik çalışmalara pek yakın olmayan (Césaire, Amílcar Cabral, Fanon), bunun yerine ırk meselesine merkezi önem veren kuramsal bir pratiği besler ve bunun tarafından beslenir. Sınıf kavramı nasıl Marksist düşüncenin merkezinde yer alıyorsa, ırk kavramı da aynı şekilde post-kolonyal kuramların merkezine oturtulmuştur (Mignolo, 2023, s. 177).

Dekolonyal çalışmalarda Cathrine Walsh, Nelson Maldonado-Torres gibi öncü isimlerinden biri olan, Arjantinli akademisyen, düşünür ve yazar Walter D. Mignolo, post-kolonyalizm, bilginin jeopolitiği, transmodernite ve sınır düşüncesi gibi alanlardaki çalışmalarıyla bilinmektedir. Postkolonyal ve dekolonyal çalışma alanlarına sunduğu katkıyla tanınan Mignolo, dekolonyalizm kavramının kurucu isimlerinden biridir. Mignolo, özellikle “küresel sömürgecilik” alanında yaptığı çalışmalardan da hareketle modernitenin yalnızca Avrupa merkezli bir proje olmadığını, bununla beraber kolonyalizm ve ırkçılıkla da iç içe geçtiğini ileri sürmüştür. Ayrıca Mignolo yüz yıllarca süregelen sömürgecilik tarihinin okumasını yaparken, bu tarihin farklı dönemlerine ve bölgelerine atıfta bulunarak “*kolonyal fark*” olgusunu oluşturmuştur. Bu olguya göre, sömürgeleştirilen her ülkenin kendine özel bir sömürgeleştirilme geçmişi bulunmaktadır. Ayrıca her birinde farklı *özellik koşullar* ve *farklı zamansallıklar* içeren, söz konusu ayrı tarihsel okumalardan da anlayacağımız üzere birçok kesişim alanları da bulunmaktadır (Young, 2024, s. 52). Postkolonyal alanda çalışan akademisyenlerde olduğu gibi dekolonyal alanın akademisyenleri de genellikle diasporik akademisyenlerdir. Ancak, postkolonyalizmin genellikle işaret ettiği 19 ve 18'nci yüzyıllar ile kendilerini sınırlandırmayıp, özellikle Güney Amerika özelinde, on beşinci yüzyıl sonlarına kadar varan, kıtanın kuzey kesimlerindeki yapılar ve Avrupa'daki sömürge faaliyetlerini yürüten ülkeler ile ilişkilerini de inceleyen derin bir tarihsel okuma sunmuşlardır. “Öte yandan, “post-kolonyal” çalışmalar, kuramlar ya da eleştiriler adı altında sunulan mevcut ve erişilebilir eserler on sekizinci yüzyıldan başlayarak modernite/kolonyalitenin oluşumunda belirleyici rol oynayan kritik bir döneme karşılık gelen on altıncı yüzyılı es geçer.” (Mignolo, 2023, s. 36).

İKİNCİ BÖLÜM

2. MADUNİYET İMGELERİ

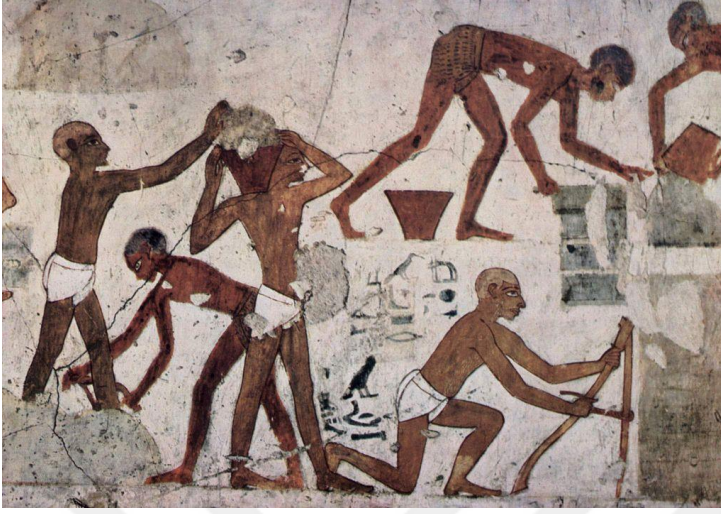
Sanat tarihi boyunca madun olarak nitelendirilebilecek yoksullar, köylüler, işçiler, köleler vb. kesimlerin sanattaki yeri ve iktidar ile ilişkilendiği estetik yansımaları incelenen önemli bir alandır. Antik dönemlerden, modern zamanlara kadar yukarıda zikredilen çeşitli toplulukların, kesimlerin sanat eserlerinde kronolojik olarak nasıl ele alındığına dair çokça çalışmalar yapılmıştır. Söz konusu madun toplulukların betimlenme şekilleri, dönemin tarihi gerçekliklerini de göz önünde bulundurarak ele alınması gereken bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümdeki temsillerin zaman içerisindeki değişimi ele alınarak analiz edilecektir. Bu yönüyle, tarihsel süreçte sanatsal söylem alanında kendine temsil yeri bulamamış, az bulmuş veya bulmakta zorlanmış, seslerini duyuramayan, kendilerini gösteremeyen kitlelerin izi sürülmelidir. Köylü, köle, işçi, yoksul gibi imgelerin nasıl ötekileştirildiği veya romantize edilerek araçsallaştırıldığı, madunların sanat alanındaki temsil görünümüne dâhildir denilebilir.

Madunların ezen-ezilen ikiliğinde durdukları konumları, sömürgeleştirilme pratikleri içerisindeki kendilerine biçilen rolleri ve sömürgecilere kıyasla popülasyonlarının çokluğu gibi etkenler üzerine yapılan çalışmalar bize göstermektedir ki maduniyet olgusunun tanımlanmasından önce, tarih boyunca varlıkları söz konusu olmuştur. Ancak onlar, çoğu zaman yok sayılmış, görülmemiş duyulmamış ve konuşmalarına izin verilmemiştir. Konuşsalar bile seslerini duyurabilecek bir paradigmanın içerisinde olamamışlardır.

Sanat tarihindeki madun imgelerine, Antik Mısır Sanatı'ndaki köle betimlemelerinde ulaşılabilmektedir. Antik Mısır tarihi boyunca kölelik, mevcut bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Ulaşılabilen en eski kaynaklardan da yapılan araştırmalara göre köleliğin farklı çeşitleri vardır. Antik dönemlerde yaşayan bu kölelerin zaman içerisindeki konumları, hakları ve yaşam şartları, coğrafyadan tarihsel dönemlere göre değişiklik arz etmiştir. Ancak uzun bir süre bu kesimlerin sanattaki yansıması benzer olmuştur.

Görsel 2.1.

MÖ 1450 civarında vezir Rekmire'nin mezarında tasvir edilen köle tuğla üreticileri.



Kaynak: <https://www.thetorah.com/article/what-we-know-about-slavery-in-egypt> (Erişim Tarihi: 14.05.2025)

Bugün olduğu gibi geçmişte de iktidarın meşruiyet propagandasını yapabileceği bir araç olarak kullandığı emeğin betimlenmesi durumu Antik Mısır'da da karşımıza çıkmaktadır. Bu imgelerde köylünün, kölelerin bireyselliği yoktur, madun belli bir topluluğun bir parçası olarak karşımıza çıkarken ismi anılacak bir önemde de değildir.

Görsel 2.2.

Mısırlılar tarafından gözetlenen ve Mısır'a sürgün edilmeyi bekleyen Kuşlu savaş esirleri. Sakkara'daki Horemheb mezarından bir kabartma.



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Slave_Market,_Mono_version.jpg (Erişim Tarihi: 14.05.2025)

Tarih boyunca nüfusların büyük çoğunluğunu madunlar oluştursa da dini sınıf, aristokratlar, burjuva, yönetici sınıf gibi üst tabaka imgesel temsil hakkına sahip olmuştur. Madunlar ise bu sınıfların temsiliyet kompozisyonlarında birer figüran olarak kendilerine isimsiz bir şekilde yer bulmuştur.

Bu anlamda Batı sanatındaki en önemli isimlerden biri Hollandalı ressam Pieter Bruegel'dir. Bruegel'in kompozisyonlarında, döneminin normlarının aksine, halk oldukça yer bulmaktadır. Diğer bir ismiyle Yaşlı Bruegel'in 1567 yılında resmettiği "Köylü Düğünü" isimli resminde bu durum net bir şekilde görülmektedir. Eserin konusu isminden de anlaşılacağı üzere köylülerin düğünüdür. Resimdeki figürler, ressamın diğer köy temalı resimlerinde de rastlanılabilir haliyle "kaba" hatta pejoratif bir imaj ile resmedilmişlerdir.

Görsel 2.3.

Köylü Düğünü



Pieter Bruegel, Panel Üzerine Yağlıboya, 114x164 cm, 1567

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Peasant_Wedding#/media/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Peasant_Wedding_-_Google_Art_Project_2.jpg (Erişim Tarihi: 15.05.2025)

Bu anlamda Francisco Goya'nın bazı eserleri de madunların temsiliyetini yapmaktan ziyade onların görünürlüğü, maruz kaldığı şiddet biçimlerini, sivillerin savaşlarda yaşadıkları mağduriyeti, adaletsizlikleri ortaya koymak gibi bir yorumla ele alınabilir.

19. yüzyıla gelindiğinde ise madun temsiliyetinin daha da arttığı görülmektedir. Jean-François Millet'in 1857 tarihli “Başak Toplayanlar” isimli eseri bu anlamda örnek gösterilebilir. Ressam, köy yaşamına, köylüler ile feodalizm arasındaki gerilime dair eserlere ilgi göstermiştir. Millet, “Başak Toplayanlar” ile çiftçilerin hasatı kaldırdıktan sonra arta kalan başakları toplayan yoksul köylünün durumunu göstermektedir.

Barbizon Okulunun kurucularından olan ve gelecekteki birçok büyük isme ilham verecek olan Millet'nin resmi dönemin eleştirmenlerince işçi sınıfının temsili olarak değerlendirilmiştir. Köylüyü ve işçileri yücelttiği söylenen bu eserindeki özneler oldukça sessiz, kaderci ve teslimiyetçi bir imaj çizerler.

Görsel 2.4.

Başak Toplayanlar



Jean-François Millet, Tuval Üzerine Yağlıboya, 83,8 cm x 111,8 cm, 1857

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gleaners#/media/File:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_-_Gleaners_-_Google_Art_Project_2.jpg (Erişim Tarihi: 16.05.2025)

Aynı dönemdeki bir başka isim olan Gustave Courbet'nin eserlerinde de madunlara dair temsil betimlemeleri görülmektedir. Gerçekçilik akımının öncüsü kabul edilen Courbet'nin “Taş Kıranlar”, “Ornans'ta Cenaze Töreni” veya “Günaydın Mösyö Courbet” gibi resimleri bu bağlamda önemli örneklerdendir. Courbet'nin eserlerindeki maduniyet okuması kimi zaman yalnızca bir belgelenme maksadıyla resmedildiği

hissiyatını verirken kimi zaman ise sıradanlaştırma hatta ironik bir üslupla sıradanlaştırdığı algısını çıkarabilmek de mümkündür.

Görsel 2.5.

Taş Kırınlar



Gustave Courbet, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x260 cm, 1849

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Stone_Breakers#/media/File:Gustave_Courbet_-_The_Stonebreakers_-_WGA05457.jpg (Erişim Tarihi: 16.05.2025)

Courbet'nin resmindeki köylüler ve işçiler, Millet veya Breton'un resmindeki idealize edilmiş figürlerin aksine, oldukça gerçekçi bir üslupla ifade edilmiştir. İşçilerin sırtı, izleyiciye dönük bir şekilde yorgun, bitkin, yırtık ve yamalı elbiseleri içinde, döneminin akademik ve sanatsal üslubuna nazaran oldukça gerçekçi bir tavırla ele alınmıştır. Buna karşın Courbet'nin madun adına konuşması işçilerin öz temsiliyetleri veya konuşabilmeleri anlamına gelmemektedir.

Devam eden tarihsel seyrinde Diego Rivera isimlerin eserlerinde veya Sovyet Realizmi gibi dönemlerde halklar politikanın bir propaganda nesnesine dönüşmektedir. Madunun temsiliyetine dair bir belgeleme veya onun temsiliyet kabiliyetlerine değer katma gibi meseleler tartışmalıdır. Köylü ve işçi özneler, devletlerin resmî ideolojileri gereği birer “devrimci” olarak kabul edilirken, kendilerinin bireyselliği yok denecek kadar azdır.

Görsel 2.6.

The Uprising



Diego Rivera, Fresk, 1931, 188 x 238.1 cm

Kaynak: <https://www.moma.org/audio/playlist/259/3326> (Erişim Tarihi: 16.05.2025)

Rivera'nın freski yaptığı dönemdeki toplumsal gelişmeleri ve gerçeklikleri ideolojik bir bakışla ele aldığı görülmektedir. Gramsci'nin sınıfsal olarak madun kavramsallaştırmasını yapması ile Rivera'nın bakışı arasında bir paralellik söz konusudur. Bu paralelliklerden biri de dünya görüşü yakınlığıdır. Kompozisyondaki kalabalık asker grubu tek tipleştirilmiş bir biçimde sunulurken resmin ana öznesi olan kadın, bebek, ve işçiler baskılananlar, ezilenler olarak ön plana çıkmaktadırlar.

Bu anlamda söz konusu çıktılarından gerçekçi bir madun temsiliyeti okuması yapmak zor veya sorunlu olabilir demek mümkündür. Çünkü madunların alttan tarihyazımını yapmak gibi alttan bir bakışla resmedildiği durumu tartışmalı hale gelir. Tartışmalı hale gelişinin nedeni ise bu resimlerin çoğu zaman iktidarın elini güçlendirmek için yapılabiliyor oluşudur. Dönemin tarihsel konjonktüründe bir karşılığı oluşu, madun kesimin gerçekliğinin bir yansıması olduğu anlamına gelmemektedir. Eserlerin yapılış amacı, nerede ve ne zaman sergilendiği, en önemlisi de izleyicisinin, muhatabının kim olduğu bu bağlamda belirleyicidir.

2.1. Banu Cennetoğlu: Liste

Banu Cennetoğlu (1970, Ankara doğumlu), fotoğraf, basılı medya ve yerleştirme gibi çeşitli mecralarda üretim yapan bir sanatçıdır. Akademik eğitime ilk olarak psikoloji alanında başlayıp tamamladıktan sonra sanata yönelmiş ve bu süreçte Paris'te çalışmalarını sürdürmüştür. 1996-2002 yılları arasında New York'ta moda fotoğrafçılığı alanında faaliyet göstermiş, ardından 2002'de Amsterdam'daki Rijksakademie sanatçı programına kabul edilmiştir. 2006 yılında İstanbul'a dönen Cennetoğlu, sanatçı kitaplarına odaklanan BAS inisiyatifini kurmuştur (<http-9>). Cennetoğlu, bilginin üretimi, temsili ve dağıtımının siyasi, sosyal ve kültürel boyutunu araştırıyor. Sanatçı, eserlerinde genel olarak, toplumun kolektif düşüncesi, hafızasının nasıl beslendiğini ve ideolojisinin bir parçası haline nasıl geldiğini sorgulamaktadır (<http-10>).

Sanatçının en uzun soluklu projesi olan “Liste” maduniyet teorisi üzerinden okunmaya açık bir dinamığe sahiptir.

Liste, 1993 yılından bu yana Avrupa yolunda ve Avrupa sınırları içinde ölümleri belgelenmiş binlerce mülteci, sığınmacı ve göçmenin bilgilerinden oluşuyor. Tespit edilebildiği kadarıyla kişilerin ismi, yaşı, cinsiyeti, menşei, ölüm nedeni, ve söz konusu haberin kaynağı Amsterdam merkezli “UNITED for Intercultural Action -Kültürlerarası Eylem Birliği” tarafından derlenip her yıl güncelleniyor. Banu Cennetoğlu 2006 yılından bu yana sanat kurumları ve çalışanları ile iş birliği içerisinde güncel listenin farklı ülkelerde, ilan panoları ve gazete ekleri vasıtasıyla daha da görünür olmasına aracılık ediyor (<http-11>).

Cennetoğlu’nun sanat pratiğinin neredeyse tamamına, geniş zamanlı olarak yayılan “The List (Liste)”, projesine dair fikir sahibi olunabilecek, listenin kendisine de erişebileceğiniz “www.list-e.info” adında bir sitesi bulunmaktadır. Bu sitede Amsterdam, Bergen, Barselona, Londra, Liverpool, Berlin, Los Angeles, Sofya, İstanbul, Milano, Bon , , Atina gibi dünyanın çeşitli bölgelerinde ve şehirlerinde Liste’nin kamusal alanlardaki farklı görünümüne dair örneklerle erişilebilmektedir.

Sanatçının da sorunsal olarak dile getirdiği bir problem de şudur: “...bir eserin nasıl söylediğinden çok neyi söylediği ile rahat hissetmemiz, ya da sesimizi çıkarmaktan çekindiğimiz, biri yeter ki söyle(n)sin hâli...” (Cennetoğlu ve Yersel, 2020, s. 189). Eser, sanatçının bilinçli bir tercihi olarak estetikten uzak bir biçimde oluşturulmuştur. Yaşanmış ve yaşanmaya devam eden gerçekliği olduğu gibi, ekstra bir söylem veya yorum katmayarak kendini var eden bir dinamikte oluşturulmuştur. Bu nedenle

sanatçının, eser üzerindeki imzası ve dahası sanatçının kendisinin eser çevresindeki konumlanması da görünmez bir pozisyonudur.

Görsel 2.7.

The List (Liste)



Banu Cennetoğlu + UNITED for Intercultural Action, Basel, İsviçre, 2011

Kaynak: <http://www.list-e.info/liste-basel.php?l=tr> (Erişim Tarihi: 02.04.2025)

Sanatçı, *The Guardian*’a vermiş olduğu bir röportajda hükümetlerin; mülteci, göçmen ve sığınmacıların ölümlerinin haberlerini, görünürlüğünü bilinçli olarak halkın görmesini istemediklerini, çünkü otoritenin politik ifşaatına sebebiyet vereceğinden dolayı bundan uzak durduklarına değinmiştir. Bu nedenle bu tür verileri toparlayan sivil toplum kuruluşlarının, öz çabaları ile elde ettiği çalışmalar her zaman eksiksiz olmasa da görünür olması yönünde bir kaygısının olduğunu dile getirmiştir. Sanatçı, söz konusu verileri estetize etmeden görünür kılma yönünde bir rolü, bir katkısının olabileceğini düşünmektedir. Çünkü sanatçıya göre “*bu tür bir karanlık*” sanat aracılığıyla temsil edilemez (http-12).

Sanatçının, sanatın “temsil edebilecekleri ve edemeyecekleri” gibi bir konuyu gündemine alıyor oluşu da maduniyet bağlamında önemli bir yer tutmaktadır. Spivak’ın, Foucault ve Delleuze’ün “Intellectuals and Power (*Entellektüeller ve İktidar*)” başlıklı diyaloglarındaki temsiliyet meselesine getirmiş olduğu eleştiri de benzer bir noktadan ele alınmıştır. Madunların temsiliyetine dair Spivak’ın getirdiği tartışma ve açılım ilk bölümde ele alınmıştır. Ancak Cennetoğlu’nun bu çalışmayı bu şekilde yapıyor ve

sergiliyor olmasının ötesinde, onunla kurduğu ilişki, konumlandığı pozisyon da önemlidir. Cennetoğlu her şeyden evvel Liste’yi bir sanat eseri olarak görmek konusunda bile bir tartışma açmaktadır. Hatta bazen net bir ifadeyle, bu çalışmayı bir sanat eseri olarak görmediğini dile getirmektedir. Çünkü çalışmada kendisi bir imza bulundurmuyor, onu ticarileştirmiyor ya da düzenlemiyor. Amsterdam merkezli “UNITED for Intercultural Action -Kültürlerarası Eylem Birliği” tarafından derlenen ve güncellenen bu belgeyi çeşitli iş birliklerinin de desteğiyle görünür kılıyor (http-13).

Görsel 2.8.

The List (Liste)



Banu Cennetoğlu, “Liste”, Sofya, Yunanistan, 2013

Kaynak: <http://www.list-e.info/liste-sofya.php?l=tr> (Erişim Tarihi: 02.04.2025)

Liste şehir içi yaşamda, kimi zaman reklam panolarında, kimi zaman toplu taşıma araçlarının içinde, kimi zaman ise dev ekranlarda karşımıza çıkmaktadır. Kamusal alan sunumlarının yanı sıra sanat mekânlarında da farklı sergileme biçimleriyle de sunulabilmektedir. Liste; mülteci, sığınmacı ve göçmenlerin ölümlerini sunması nedeniyle, söz konusu ölüm vakaları zaman içerisinde arttıkça listenin uzunluğu da artmaktadır. Örneğin, 2011 tarihinde İsviçre, Basel’de çeşitli kamusal mekânlarda afişler aracılığıyla sunulan Liste’de, ölümleri belgelenmiş 13 bin 824 kişinin verisine yer verilmiştir. Ancak bundan tam bir sene sonra, 2012’de, İstanbul’daki ilk sergilenmesinde, bu sayı 16 bin 264 kişi olmuştur. İstanbul’daki sunum biçimi de önceki ve sonraki tarihlerde rastlanabilir benzerlikte, toplu ulaşım araçları hatlarındaki 150 reklam panosunda sunulmuştur.

Çevrimiçi olarak yapılan “*Hafıza ve Sanat Konuşmaları*” projesinin kitabında medya sanatçısı ve görsel araştırmacı Ege Berensel’in, Liste’ye dair sunduğu madun analizinden bahsedilebilir. Berensel’in genel olarak listelere, özel olarak Cennetoğlu’nun aracılığını ederek görünür kıldığı Liste’ye dair şunları söylemektedir:

Devletler sürekli liste üretirler: cezaların, talimatların, yönetmeliklerin listeleri, ölüm listeleri, kanun hükmünde kararname listeleri... Burada iki tür liste ayırımından bahsedebiliriz: Failin ve Madunun Listelerinden... Devletler çoğu zaman bir listeye de ihtiyaç duymaz, sadece sayı onun için yeterlidir, istatistik bir devlet bilimidir, sayılar kolaylıkla manipüle edilir... Salgından ölenlerin sayıları, kadın cinayetlerinin sayıları, çocuk ölümlerinin sayıları... Madunun kimliği bir şekilde gizlenir. Sivil toplum örgütleri, hak savunucuları, madunun kimliğini, adını, ölüm nedenini, failini de işaret eden karşı listeler yaparlar... Kadın cinayetleri için anıt-sayaç, işçi cinayetleri, çocuk ölümleri, hak ihlalleri raporları gibi... Bazen sanatçılar hak savunucularının yaptığı karşı listelere aracı olur, kamuoyunda bir farkındalık yaratılması için aktivist bir pozisyona yerleşir... (Berensel, 2020, s. 198).

Berensel’in de işaret ettiği üzere, Cennetoğlu’nun görünür kıldığı isimler, hatta “isimsizler” aslında madunların listesidir. Postkolonyal teorinin de kapsamına aldığı göçmenler ve mültecilerin, neo-kolonyalist bir anlayışla, neredeyse Kıta Avrupa’sının her tarafına yayılan bir sömürgeleştirilmeye tabi tutulduğu gözlemlenebilir. Geçmişte, Afrika ve diğer bölgelerden Avrupa ve Amerika’ya köleleştirme faaliyetleri için sürgünleştirilen madunlar, günümüzde şekil değiştiren ancak yine ekonominin büyük bir aktör olduğu nedenselliklerle Batı’ya göç etmektedirler. Geçmişteki köleleştirme faaliyetlerinin, yalnızca köleleştirilmek istenen kişilerin ulaşımı sırasında bile yüz binlerce insan ölmüştür. Bugün bu benzer duruma, çeşitli sebeplerle göç etmek zorunda kalmış kişilerin yaşadığı gerçekliklerde rastlıyor olmamız tesadüfi bir durum değildir. Burada ele alınan madun göçmenin hikâyesi ve onun trajedik gerçekliğinin teşhirine odaklanmaktadır.

Cennetoğlu’nun listeyi hangi bölgelerde görünür kıldığına bakılırsa farklı bir okuma da ortaya çıkmaktadır. Liste; Bergen / Norveç, Barselona/ İspanya, Londra ve Liverpool/ İngiltere, Berlin, Bonn/ Almanya, Los Angeles/ Kaliforniya/ Amerika, Milano/ İtalya, Sofya/ Bulgaristan, İstanbul/ Türkiye, Atina/ Yunanistan ve Amsterdam/ Hollanda gibi sürekli göç edilen, edilmek istenen veya Avrupa dışı ülkelerden devamlı göç etmek için uğrak nokta olarak görülen rotalarda sergilenmektedir. Bu durum ise söz konusu ülkelerin, şehir sakinlerinin yüzleşebilecekleri, şehir içi, günlük yaşamın içerisine yayılan bir alan yaratmaktadır.

Görsel 2.9.

The List (Liste)



Banu Cennetoğlu + UNITED for Intercultural Action, Basel, İsviçre, 2011

Kaynak: <http://www.list-e.info/liste-basel.php?l=tr> (Erişim Tarihi: 02.04.2025)

Göç teorileri derinlikli olarak, geniş bir spektrumda incelenmektedir. Maduniyetin, göç olgusu açısından araştırıldığı çokça çalışma bulunmaktadır. Elif Kara'nın "*Modern Dünya Madunları: Avrupa Birliği'nde Göçmenler*" başlıklı doktora tezinde bu konu etraflıca incelenmiştir. Kara "*klasik göç teorilerinin*" göçmen gerçekliğini anlamamızda yetersiz kaldığından bahsetmektedir. En başında, klasik göç teorileri, göçün salt gönüllü bir faaliyet olduğunu düşünmektedir ve bu hatalı bir kabuldür (Kara, 2023, s. 136). "Eleştirel akademisyenler göçün zorlayıcı etmenlerin sonucunda gerçekleştiğini kabul etmektedir. Ancak göçün zorlayıcı etmeni ne olursa olsun göçmenin düzensiz, kriminalize ve daha büyük bir birikimin parçası olan aşırı sömürülmüş yardımcı unsurlar olduğunu görmekte yetersiz kalmaktadır." (Kara, 2023, s. 136). Göçmenin yasal ve sosyal haklarının sınırlı, ekonomik eşitsizliklere maruz kaldığı bir gerçekliği bulunmaktadır. Günümüz göçmen demografisinde, azımsanmayacak bir kitle "düzensiz göçmen" olarak tanımlanmaktadır. Devlet yasaları, çoğu zaman, bu göçmenleri "yasadışı" olarak tanımlamakta, vatandaşlık haklarından yoksun bırakmakta ve devlet korumasının dışında bırakmaktadır. Göçmenler hayatta kalmak için genellikle düşük ücretler ile ve sosyal güvencesiz işlerde çalışarak sömürülmektedirler. Dil bariyeri, kültür farklılığı, geçici barınma faktörü, sınır dışı edilme korkusu, düşük ekonomi şartları ve sağlık haklarına

erişimsizlik gibi nedenlerle yerel sakinler tarafından ötekileştirilen göçmenler, toplumun her katmanında sınırlara itilerek dışlanmaktadır.

Özellikle günümüzde yaşanan mülteci krizi, Avrupa Birliği'nin kendi çıkarlarına odaklanmış bir ekonomik ticaret birliğinden başka bir şey olmadığını apaçık göstermektedir. Avrupa serbest ticaret bölgesi olarak, ulusal çıkarlarını gözetken hükümetler arasında sözleşmeye dayalı bir topluluk olarak Avrupa Birliği, Kant için akli bir yapı, akıl tarafından yönlendirilen bir "uluslar birliği" olamaz. Sadece insan onuru gibi evrensel/ değerlere bağlı anayasal topluluğun, aklın kılavuzluğunda hareket ettiği kabul edilir (Han, 2023, s. 23-24).

Üstelik yerel topluluklar, Avrupa'da son senelerde hızla yükselen aşırı sağ siyasetin göçmen karşıtlığı üzerinden yürüttüğü popülist siyasi propagandalarla "göçmen nefretini" daha da derinleştirmektedir. Bu nedenle göçmenler çoğu zaman siyasi temsiliyetten de uzaktırlar. Devlet şiddeti, polis baskısı ve ırkçı saldırılara karşı sistematik olarak savunmasız hale gelen göçmenler giderek daha da sessizleştirilen bir pozisyonda kalırlar.

Tüm bu yapısal ihmalkârlıkların sonucu olan ölümleri gün yüzüne çıkaran Liste'ye karşı ırkçı bir reaksiyon olarak okunabilecek Liverpool Bienali'ndeki örneğinden bahsedilmelidir. 2018'de Liverpool Bienali'nde yer alan Liste, kamusal bir alanda sergilenmiştir. Liste sergilenme süreci içinde birden fazla kez saldırıya uğramıştır. Üzerine spreylere boyanmış ırkçı ve saldırgan bir ifade ile "*invaders not refugees*" yani "mülteci değil işgalciler" yazılmıştır. Ardından Liste kimliği belirsiz kişilerce yırtılmış ve saldırıya uğramıştır. Bu ise göçmen karşıtlığı üzerinden yürütülen aşırı sağ, popülist siyasetin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 2.10.

The List (Liste)



Banu Cennetoğlu + UNITED for Intercultural Action, 2018. Liverpool, İngiltere. Fotoğraf: Joe Anderson.

Kaynak: <https://archiveofdestruction.com/artwork/the-list/> (Erişim Tarihi: 06.04.2025)

Yırtılan liste yenilenmiş ve tekrar saldırıya uğramıştır. Bunun üzerine sanatçı Cennetoğlu, sistematik şiddetin bir göstergesi olarak listenin tekrar yenilenmemesi gerektiğini söylemiş ve Liverpool Bienali de, listenin saldırıya uğramış haliyle sergilenmeye devam edeceğini açıklamıştır (http-14).

Görsel 2.11.

The List (Liste)



Banu Cennetoğlu + UNITED for Intercultural Action, 2018. Liverpool, İngiltere. Fotoğraf: Banu Cennetoğlu

Kaynak: <https://archiveofdestruction.com/artwork/the-list/> (Erişim Tarihi: 06.04.2025)

Gazete manşetlerinde veya televizyon haberlerinde genellikle “(10, 20, 150, 300...) Göçmen Boğularak Öldü” gibi yalnızca sayılarıyla, niceliğiyle anılan göçmenler, Liste’de ulaşılabildiği kadarıyla isimleri, cinsiyetleri, yaşları, menşei, ölüm nedeni ve de ölümüne neden olan hikâyesini görebilmekteyiz. Bu yönüyle proje, yalnızca istatistiki bir veriye indirgenen ölümlere karşı bir direnç oluşturur. Madunların isimleri, kimlikleri ve varlıklarını her satırda tek tek işleyerek, onların, toplumun da duymaktan çekindiği seslerini duyurmaya aracılık eder. Cennetoğlu, Amsterdam merkezli UNITED for Intercultural Action ile yapmış olduğu işbirliği sayesinde Avrupa’nın ve devletlerin çeşitli politikalarla dış sınırlarını militarize ederek ya da geri itmelerle madun göçmenleri ölüme mahkûm eden sistemini ve onun suç ortaklıklarının sonuçlarını teşhir etmektedir.

Görsel 2.12.

The List (Liste)



Banu Cennetoğlu + UNITED for Intercultural Action, Berlin, 2017

Kaynak: <http://www.list-e.info/liste-berlin.php?l=tr> (Erişim Tarihi: 06.04.2025)

Gilles Deleuze ve Felix Guattari göçebelik olgusunu, toprağın temellük edilişi sürecini, genellikle şiddet tekeli elinde bulunduran otoritenin, toprağı legal ya da illegal yollarla işleyen kimselerin elinden alarak kendi tekeline tutma durumunu “yerli- yurtlulaşma” ve “yersiz- yurtsuzlaşma” tanımlamalarıyla gündemlerine almaktadırlar. Bu ilk “işgal” denilebilecek aşama ile ardından gelen “mülksüzleştirme” süreçlerini birbirinden ayırır. Yersiz-yurtsuzluşmaya karşı başarı kazanmış olsun ya da olmasın, anti-kolonyal direniş hareketlerinin getirdiği ekonomik, kültürel ve sosyolojik değişimi “yeniden yerli-yurtlulaşma” olarak tanımlamışlardır. Bunun ardından, postkolonyal dönemde ortaya

çıkan direniş hareketleriyle birlikte, Fransız filozoflar Deleuze ve Guattari göçebeliği yeniden tanımlamışlardır. Göçebeliği, genel hatlarıyla, modern devletlerin ideal kişi tanımının dışında kalan bireyler olarak ele almışlardır. Bunun nedeni modern devletlerin, vatandaşlarının kolayca kontrol edilebilmesi için yerleşik olması gerektiğiyle ilgili ön kabulüne dayanmaktadır. Göçebeler ise modern devletlerin bu arzusuna uymayan bir direniş biçimi oluştururlar. Modern devletlere göre göçebeler, hayatları boyunca bir yerde sabit kalma sadakatine uymazlar. Bu nedenle toplumsal ve devlet düzenine karşı bir direnç oluşturan göçebeler, sürekli bir biçimde devlet şiddetine ya da sert müdahalelere maruz bırakılırlar. Göçebelik, bir nevi hudut tanımadan sürekli mobilize olabilme potansiyeliyle, hegemonyanın kontrolcü pratiğine karşı yatay bir direniş oluştururlar. Hegemonyaya göre göçebeler, modern sosyal disiplinlerin tahammüllerini aşan kimselerdir. Ancak göçebeler, sistem dışı tanımlamalarından hareketle anti-kapitalizme yarar sağlamazlar. Çünkü kapitalizm zorunlu göçlere neden olan ve bundan ciddi kârlar sağlayan bir sistemdir. Geçtiğimiz iki yüzyıl boyunca olduğu gibi göçebeler; geçmişte de, kolonyalizm tarihinde de görülebileceği gibi pre-kapitalist ekonomik geçim yolları ile geçinmemişlerdir (Young, 2024, s. 83- 84-85).

2.2.Bir Sergi Teması Olarak Maduniyet

Belirli bir temaya odaklanan sergiler, genel veya spesifik bir konu, düşünce, mesele ve sorunsalın etrafında çeşitli sanatsal perspektiflere alan açmasıyla oluşturulur. Örneğin “ötekileştirme” temalı bir karma sergide, enstalasyondan, video-art'a, geleneksel medyumlara dek uzanan üretimlerin, ortak bir kavramsal çerçeveyi farklı estetik ve metodolojilerle nasıl çoğullaştırdığı izlenebilir. Sanatçıların ürettikleri eserler kadar küratörün seçkisi, sergi metni ve eserleri mekânda konumlandırma biçimi gibi etkenler de önemlidir.

Direkt veya dolaylı olarak maduniyete odaklanan yapıtlar gibi bu konu özelinde oluşturulmuş sergiler de bulunmaktadır. Bu bölümde maduniyet temasını odağına almış bazı ulusal ve uluslararası sergiler ele alınacaktır.

2.2.1. Arzu Başaran: “Maduniyet: Eşikte Olma Hali” Sergisi

1963 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Arzu Başaran, lisans eğitimini, bugünkü adı ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden 1985'te mezun olarak tamamlamıştır. Ardından, 1989'da İtalyan Hükümetinin verdiği burs ile birlikte Roma Modern Sanatlar Müzesi'nde çalışmaya

başlamıştır. Sanat pratiğinin ilk dönemlerinde kahverengi yoğunluklu ve portrenin daha ön planda kurgulandığı soyut-figüratif çalışmalar yaptı. Ardından çeşitli doku denemeleriyle portreyi merkeze alan çalışmalarıyla pratiğini devam ettirdi (http-15). Erken dönemli çalışmaları daha çok prehistorik dönemlerin estetiğini andıran primitif ve kaba denilebilecek hayvan motifleri ile stilize kadın bedenlerini konu alır; sanatçı bu dönemde Yeni Dışavurumcu sanat anlayışı üzerinde çalışmıştır. Eserlerinde yalnızca kişisel değil aynı zamanda toplumsal meseleleri de eleştirel bir üslupla ele alan sanatçı serbest bir resim dili benimsemiştir (http-16).

Başaran'ın 2010 yılında Mac Art Galerisi'nde gerçekleştirdiği "*Maduniyet: Eşikte Olma Hali*" adlı sergi, adından da anlaşılacağı üzere, tematik olarak *maduniyet* kavramını merkezine almaktadır. Bu sergi, "eşikte kalan" bireylerin ve toplulukların marjinalleşme ve ötekileştirilme durumlarını, sosyopolitik bir bakış açısıyla sanatsal ifadeye dönüştürmektedir.

Görsel 2.13.

Maduniyet: Eşikte Olma Hali Sergisi



Arzu Başaran, "Maduniyet: Eşikte Olma Hali" Sergisi, Mac Art Galerisi, 2010, Sergi Görünümü

Kaynak: <https://www.youtube.com/live/DoyMHich3mg?si=vFZftHZBZqXdokjd> (Erişim Tarihi: 10.04.2025)

Başaran, verdiği bir röportajında, sergisini ve maduniyet ile ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır:

Serginin adı, aslında bir üst başlık. Daha ziyade sosyal bilimlerde kullanılan bir kavram. "Madun" kelimesinden geliyor. Sözlük karşılığı "alttakileri" karşılayan bir anlamı

var. Fakat demin söylediğim, sosyal bilimlerin alanlarında, bu çok farklı çalışmalara, farklı araştırmalara, sınıflandırılmamış insanlara kadar uzanan... O benim alanım değil tabii. Ben sadece kendi tanıklıklarım, gözlemlerim ile birlikte; sonuçta bu kavramı bir miktar o alanın içinden ödünç alıp bunu sanat diliyle dönüştürmeye çalıştım. Ve o kavramı içinden, maduniyet kavramının içinden belli bir yere odaklandım ki İngilizcesi “liminality” denen bir başka kavram. Onu da bir alt başlık gibi kullanmak istedim. Çünkü yaklaştığım, zoom yaptığım yer diyebilirim “eşikte olma hali” yani “eşıttekiler”. Onları tanımıyoruz zaten. Bunun paralelinde tabii bunun Çağdaş sanat içinde nasıl görselleştirilebileceği sorunu vardı. Bu epey beni meşgul etti, epey endişeliydim. Çünkü sonuç olarak, bütün bu çalışmaları iki yıl kadar bir süreç içinde atölyede, işte otuz metre kare bir alan içinde gerçekleştiriyorum ve bunu şöyle diyebilirim yani bir insan yaratan, yaratıcıysa, görsel sanatlardan bahsediyorum... Benim için gözün arkasında bir imge, bir görüntü var aslında. O görüntünün tabii önce içi doluyor... ne bileyim söylediğim nedenlerden ötürü. İkincisi o görüntüye yaklaşmaya çalışıyorsunuz. Bu hiçbir zaman yüzde yüz olamıyor yani. Burada da sonuçtan memnun olmama rağmen... tabii ki yüzde yüz değil. Belki olmaması çok daha iyi. Bu paralelde... O bütünlüğü, yani parça parça dursalar da oluşturduğum gövdeler, o bütünlüğü bu mekânla, kavramın içinden, mekânla nasıl birleştirdi, epey bir zamanımı aldı (http-17).

Sanatçının verdiği röportajın bu kısmından da anlaşılacağı üzere, maduniyeti görsel sanat alanında yeniden yorumlayarak, eşikte, arafta kalmış bedenlerin görünmezlik hallerini sanatın temsili yoluyla görünür kılmayı hedeflemektedir.

Görsel 2.14.

Maduniyet: Eşikte Olma Hali Sergisi



Arzu Başaran, "Maduniyet: Eşikte Olma Hali" Sergisi, Mac Art Galeri, 2010, Sergi Görünümü

Kaynak: <https://www.youtube.com/live/DoyMHich3mg?si=vFZftHZBZqXdokjd> (Erişim Tarihi: 10.04.2025)

Liminal kavramı ise antropoloji biliminin de sıklıkla ele aldığı bir olgudur. Başaran'ın liminalitesi de madun bedenlerin belirsizliği, geçişli, tanımsız ve sınıflandırılmamış halleri olarak yorumlanabilir.

Başaran'ın röportajın devamında, maduniyetin beden algısına dair yapmış olduğu eserlerinde, malzemeyi nasıl kullandığına dair anlatımları yer almaktadır:

Bu malzemeyle olan ilişkim, işte o zaman yüzey olarak yer aldı. Bu kâğıtların üzerinde çizimler yaparak o sergide yer aldı. Daha sonra zaman zaman, onları gene bir şekilde parçalayarak kolaj gibi düzenledim tuvalin üstünde veya kağıdın üstünde. Hayatımın içinde, meslek hayatımın içinde zaten bu malzeme çok uzun zamandan beri var. Bu sefer malzemenin kendisini biçimlendirdim. Ve bunu yaparken de ilk kez, belki de ilk kez hiçbir başka bir araç olmadan, sadece kendi ellerimle, malzemeyle karşı karşıya kalarak, onları kopararak parçalayarak biçimlendirdim. Önce daha dolu formlardan yola çıkıp daha sonra gittikçe bazı bedenın uzuvları koparak, içinden boşluklar çıkararak, o tabi ilk başta söylediğim kavrama yönelik olduğundan böyle bir kendiliğinden başka bir dil gelişmeye başladı. Daha sonraları yaptıklarında, daha file gibi, daha ağ gibi olanlar, bunlar aslında tam benim düşündüğüm ve hissettiğim damarı, serginin damarını oluşturdular. Çünkü tam da maduniyetin içinde, o kavramın içinde, eşikteki anılamaya çalıştığımızda ona baktığımızda, zaten o alanın içinde de böyle tarif ediliyor, hem var hem yoklar. Özne olmaya çalıştıkça başka güçler, yani o başka güçler hâkim bakış, tarih, üstte durmayı kendine hak görenler... Onlar tarafından zaten bu hiçbir zaman fark edemediğimiz bu gövdeler zaten hem var hem yok arasında gidip geliyorlar, yani bir nevi görünmezler o yüzden çok tanımıyoruz belki onları. Ben bütün bunları işte bu teknik, bulduğum bu teknikle bu işaret etmeye çalıştığım gövdeler, onların taşıdığı anlamlar, onlarla bir arada kurgulamak istedim (http-18).

Sanatçının malzeme arayışı aslında kavramın kendisiyle de direkt bir ilişki içerisindedir. Başaran, maduniyeti yalnızca görsel bir çağrışım değil, aynı zamanda malzemenin fizikselliği üzerinden de düşünmektedir. Bu sayede pratiğini beden, malzeme ve politik temsil ekseninde oluşturmaya çalışmaktadır. Bedenlerdeki eksik uzuvlar, ağ benzeri formlar ve yer yer amorflaşan kısımları ile madun bedenlerin parçalı ve belirsiz varlığına işaret eder. Ayrıca toplum içerisinde varlığı neredeyse görünmez, sesi iyice duyulmaz olan madunun beden temsilini kırmızı gibi oldukça dikkat çekici bir renkle sunması da bilinçli bir tercih olarak düşünülebilir.

2.2.2. Shwarga Bhattacharjee: When the Subaltern Speak (Madun Konuştuğunda) Sergisi

1987’de, Bangladeş’in Dakka kentinde dünyaya gelen Shwarga Bhattacharjee küçük yaşlarından beri resim sanatıyla yakından ilgilenmiş ve annesinin, sanata olan ilgisini desteklemesiyle birlikte, bu alanda ilerlemesine dair motivasyonu artmıştır. Dakka Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nden Resim alanında lisans ve Temple Üniversitesi Tyler Sanat ve Mimarlık Okulu’ndan Güzel Sanatlar Yüksek Lisans eğitimini tamamlamıştır.

Sanatçı, vermiş olduğu demeçlerde, çocukluk dönemlerinde sürekli bir şekilde resim yapmaya olan arzusunu dile getirmiştir. Güney Asyalı bir aile içinde yetişen sanatçıya doktor veya mühendis olması yönünde toplumsal bir baskı yapılmış ancak kendisinin sanata olan ilgisi daha yoğun olmuştur (http-19). Sanatçı, 2014 Bangladeş’indeki politik, ekonomik ve kişisel bir takım değişimlerin de etkisiyle Amerika Birleşik Devletleri’ne taşınmıştır. Bhattacharjee, göçmenliği sırasında bireysel ve toplumsal karmaşa yaşamış. Bu karmaşa kısaca; Amerika Birleşik Devletleri’nde yaşadığı, onun için yeni olan sosyal, siyasal adaptasyonun hiç sonlanmayan süreci ve kendisinin geldiği yer olan Güney Asya’daki kökenlerine dair giderek artan gözlemleridir. Sanatçının, zaman içerisinde, Güney Asya’nın kültürel ve toplumsal mirası ile ilgili gözlemleri artmış ve derinleşmiştir. Bhattacharjee’nin çalışmaları kolonyal ve post-kolonyal dönemin kültürel değişimi ve bunun kimlik arayışındaki yansımaları üzerinedir (http-20). Kendi kişisel deneyimlerinden de hareketle kültürel kaynaşma, dilin soyutlanması ve güç politikalarıyla ilgilenmiştir. Hint dinlerine, kültürüne ve geleneklerine oldukça bağlı, muhafazakâr denilebilecek bir ailede büyüyen sanatçı, Hint mitolojisinden de ilham almaktadır. Sanatçı, çocukluğunda, büyükannesinden dinlediği ve o zamanlar gerçek olduğuna inandığı dini hikâyelerinden etkilenmiştir. Söz konusu hikâyelerin etkisi, evlerindeki küçük tapınaklarında bulunan ikon ve putlara olan tapınma ritüelleri, zamanla sanatçının zihninde bu karakterlerin varlığını gerçekten tarihte yaşamış olan karakterlere dönüşmüştür. Sanatçı, icra ettiği sanatıyla, kurmuş olduğu kompozisyonlara, bu karakterleri yerleştirerek, zihnindeki imgeyi yeniden inşa etmektedir. Örneğin resimlerinde oluşturduğu kurgusal ortamlara bu karakterleri ekleyerek, sıradan günlük nesnelerle bir arada ele almaktadır. Bu sayede, ikonlaştırılmış putları, onlara yüklenilen mistik algısından arındırarak soyutlamaktadır (http-21).

Shwarga Bhattacharjee, 2022 yılında Da Vinci Art Alliance’da açmış olduğu “When the Subaltern Speak (Madun Konuştuğunda)” isimli solo sergisi ile maduniyeti sergisinin ana teması olarak ele almıştır.

Bhattacharjee, sergisinde soyut bir anlayışla yaptığı resimlerden, hareketli illüstrasyonlara, heykelden, enstalasyona, disiplinlerarası bir anlayışla; modern kimlik çatışmaları, postkolonyal sınırlar, ulusaşırıcılık, ırkçılık, göç ve yerinden edilme gibi kendisinin de kişisel olarak deneyimlediği meselelere odaklanmıştır. Sanatçı, hem öznel hem de toplumsal ölçekte yaşanan ulusaşırı pratikleri, postkolonyal teorinin entelektüel tarihine, madun veya öteki kavramlarına dayandırarak görsel bir anlatı sunmuştur. Bhattacharjee’nin “Madun Konuştuğunda” isimli sergisinde ele aldığı konular aracılığıyla, Britanya post-emperyalizminin, göçün ve Güney Asya’da gözlemlenen modern kimlik dönüşümlerinin uzun vadedeki tahrip edici etkilerini oto-etnografik bir görüşle ortaya koymaya çalışmıştır (http-22).

Görsel 2.15.

Shwarga Bhattacharjee, “When the Subaltern Speak (Madun Konuştuğunda)” isimli solo sergisinden bir görüntü, Da Vinci Art Alliance, 2022



Kaynak: <https://davinciartalliance.org/when-the-subaltern-speaks> (Erişim Tarihi: 10.04.2025)

Görsel 2.16.

Shwarga Bhattacharjee, “When the Subaltern Speak (Madun Konuştuğunda)” isimli solo sergisinden bir görüntü, Da Vinci Art Alliance, 2022



Kaynak: <https://davinciartalliance.org/when-the-subaltern-speaks> (Erişim Tarihi: 10.04.2025)

Bhattacharjee’nin sergi adı seçiminin “Madun Konuştuğunda” oluşu, Gayatri C. Spivak’ın meşhur “Madun Konuşabilir mi?” başlıklı metni ile direkt bir ilişki içerisindedir. Buradaki konuşan madunun Bhattacharjee’nin kendisi mi yoksa yapıtlarında ele aldığı figürler mi olduğu tartışma konusudur denilebilir.

Sanatçı, maduniyet konsepti etrafında kurguladığı sergisinin hedefine Hindistan, Bangladeş ve Pakistan gibi Güney Asya ülkeleri özelindeki post-empyralist etkileri ve yerli halkların fikir aktivasyonunun kolonyal fikirler içerisinde nasıl eritildiğine işaret etmektedir. Bu gibi konularla birlikte Bhattacharjee, izleyicilerinin, global ölçüde kolonyalizmin etkilerinin halen sürdüğüne dair bir farkındalık yaratma amacı taşımaktadır (http-23).

2.2.3. The Subaltern Can Paint (Madun Resmedebilir): Karma Sergi

Gayatri C. Spivak’ın postkolonyal teori ve maduniyet alanının temel metinlerinden biri haline gelmiş olan “Madun Konuşabilir mi?” isimli soru başlıklı metnine verilmiş sanat temelli bir yanıt olarak tanımlanabilecek olan “The Subaltern Can Paint (Madun Resmedebilir)” sergisi, özellikle Hindistan ve Bangladeş gibi Güney Asya ülkelerinden göç etmiş ya da aileleri bu bölgeden gelen sanatçıların çalışmalarından oluşan bir karma sergidir.

Görsel 2.17.

The Subaltern Can Paint (Madun Resmedebilir) Sergisinden Bir Görünüm, Aicon Contemporary, 2024



Kaynak: <https://www.aiconcontemporary.com/exhibitions/the-subaltern-can-paint/selected-works?view=multiple-sliders> (Erişim Tarihi: 12.04.2025)

Sergi bir diğer yönüyle, geleneksel teknikler ve modern temaların karışımının karakterize bir şekilde harmanlandığı Güney Asya güncel sanatının bir yansıması olarak okunabilir. Tarihsel gerçeklikler, kimlik krizleri, karmaşık toplumsal sorunları, kolektif ve bireysel tarihleri konu edinen sanatçılar canlı renkler, karmaşık detaylar ve farklı malzeme kullanımlarıyla dikkat çekmiştir (http-24).

Görsel 2.18.

The Subaltern Can Paint (Madun Resmedebilir) Sergisinden Bir Görünüm, Aicon Contemporary, 2024

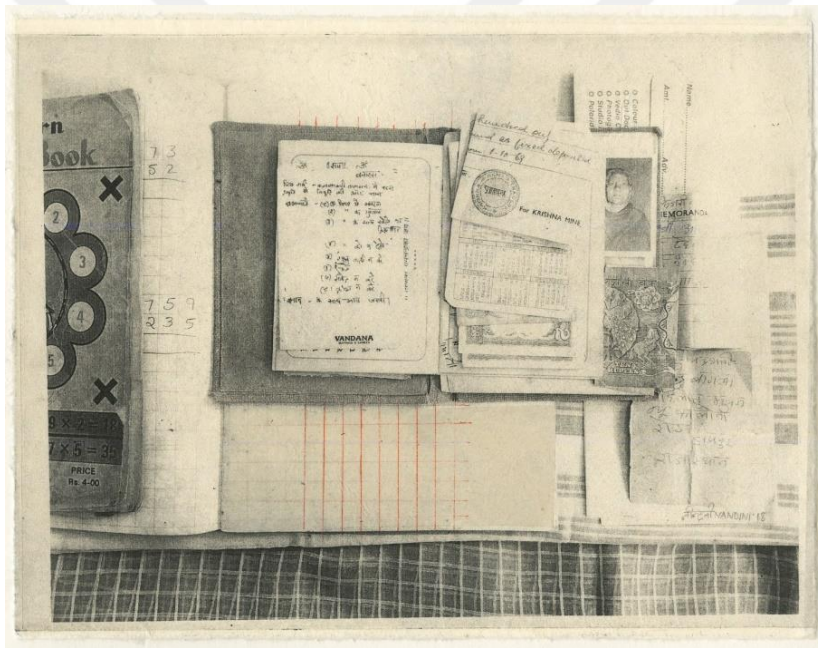


Kaynak: <https://www.aiconcontemporary.com/exhibitions/the-subaltern-can-paint/selected-works?view=multiple-sliders> (Erişim Tarihi: 12.04.2025)

Bireysel ve toplumsal hikâyelerini sanat yoluyla ifade eden bu sanatçı grubu yalnızca kimliklerini ifade etmekle kalmayıp bir yandan da baskın, egemen kültürel anlatılara karşı da itirazlarını dile getirmişlerdir. Güney Asya’da daha da yoğun hissedilen anlatı sanatının yeniden canlanması anlamına da gelebilecek olan sergi, diaspora topluluklarının nesilleri arasındaki bağlayıcı bir unsur olarak kültürel miras ve politik gündemi de içine katar. Göç, cinsiyet ve çevresel sorunsalları, maduniyet temasında toparlayan sanatçılar, yalnızca köklerine ait olan zengin sanatsal mirasın izlerini yapıtlarına taşımakla kalmayıp aciliyet gerektiren sosyal meselelerle de ilgilenirler (http-25).

Görsel 2.19.

Kalıntılar



Nandini Chirimar, 2019, Kozo Shi kağıdına gravür ve kalem, Stonehenge'e monte edilmiş, 27,94h x 38,10w cm, 2/30, The Subaltern Can Paint (Madun Resmedebilir) Sergisinden, Aicon Contemporary (2024)

Kaynak: <https://www.aiconcontemporary.com/exhibitions/the-subaltern-can-paint/selected-works?view=multiple-sliders> (Erişim Tarihi: 12.04.2025)

Sergi sanatçıları arasında, bir önceki bölümde kendisine, maduniyet üzerine açmış olduğu solo sergisi nedeniyle yer verilen Shwarga Bhattacharjee de bulunmaktadır. Aicon Contemporary’nin sergi mekânında, 2024 sonu ile 2025’in Ocak ayı arasında izleyiciye açık olmuş olan sergideki diğer sanatçılar şunlardır: Nandini Chirimar, Ameen Khaleel,

K. L. Leon, Sangram Majumdar, Mustafa Mohsin, Al-Qawi Nanavati, Kuldeep Singh, Monica Srivastava, Hemali Vadalia, and Aleah Zerance.

2.3. Kader Attia

1970 yılında Fransa'nın Dugny kentinde doğmuş olan Kader Attia, çocukluğunu hem Fransa hem de Cezayir'de geçirmiştir. Paris'teki École Supérieure des Arts Appliqués Duperré ve École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs'teki ve Barselona'daki Escola Massana, Centre d'Art i Disseny'deki eğitiminden önce birkaç yılını Kongo'da ve Güney Amerika'da geçirmiştir (http-26).

Sanatçının ilgi alanlarında, yaşadığı bölgelerdeki devam eden yüzyıllardır sürmüş olan zengin bir ticaret sahası, sömürgecilik geçmişi ve oldukça kozmopolit toplum yapılarına sahiplik eden, farklı kültürlerle girdiği etkileşimin izleri görülebilir (http-27). Ancak sanatçıda, geçmiş tarihlerin karmaşık yapısı ve ulus kimlik sorunu gibi meseleler sebebiyle de “arada kalmışlık” durumu oluşur. Bununla birlikte Attia'nın, yapıtlarından ve sanatsal hareketliliğinden de anlayacağımız üzere aciliyet ve ciddiyet duygusuyla, Orta Doğu'da güncel politik koşullarından ayrı okuyamayacağımız bir ilişki kurmaktadır. Sanatçının pratiğinde kolaylıkla gözlemlenebilen multidisipliner anlayışın sebebi de kısmen bu konularla bağlantılıdır denilebilir (http-28).

Attia'nın kişisel hikâyesindeki söz konusu kültürlerarasılık durumu sanat pratiğine de disiplinlerarasılık olarak yansımıştır. Geçmiş tarihlerden beri toplumların sürekli yüzleştiği yoksulluk, baskı, şiddet gibi deneyimler nedeniyle elde ettiği bakış ve ulusların bireyleri nasıl etkilediğine dair kolektif hafıza temaları araştırmalarının temelini oluşturmuştur. Bunun gibi konular etrafında yazdığı sosyo-kültürel araştırma yazıları ya da sanat pratiğinde de sembolik olarak kurduğu bir kavram olan “onarım” kavramına yönelmiştir (http-29).

Attia, 2016 yılında Paris'te fikir paylaşımında bulunulacağı ve bir tartışma olanağı oluşturacağı “La Colonie” adlı bir alan kurmuştur. Bu sayede yalnızca bireylerin değil, aynı zamanda epistemik tutum ve pratiklerinin de dekolonizasyonuna odaklanan, kültürler ve disiplinler, kuşaklar arası bir yaklaşımla bilgiyi odağına almaktadır. Sosyo-kültürel onarımların aciliyetini gözeterek, parçalanmış ya da dağılmış olanları yeniden birleştirmeyi amaçlamaktadır (http-30).

Kader Attia, birçok solo ve karma sergilerde eserlerini göstermiş; 12. Şangay Bienali, 12. Gwangju Bienali, 12. Manifesta, Palermo, 57. Venedik Bienali, 12. Güncel Afrika Sanatı Bienali gibi dünya genelinde birçok bienale katılmış olup; 2016 yılında Marcel Duchamp Ödülü, 2017’de Barselona’daki Miro Vakfı Ödülü ve Seul’deki Yanghyun Sanat ödülü gibi birçok ödüle de layık görülmüştür (http-31).

Cezayirli bir sanatçı olarak hem sömürgeleştiren hem de sömürgeleştirilen yerlerdeki yaşam tecrübelerinden elde ettiği gözlemsel deneyimi sanatını direkt olarak etkilemiştir. Attia aynı zamanda bir araştırmacı kimliğiyle hareket ederek, zaman zaman yaptığı çalışmalarına, araştırma kaynaklarını da dâhil etmektedir. Ayrıca gençlik zamanlarından beri sık sık seyahat ederek, bu seyahatlerindeki elde ettiği verilerini de eserlerinin entelektüel zemininde hissettirmekten de kaçınmamaktadır. Sömürgeleştirilme meselesini kültürler ve yerli halkların sanatı üzerinden okuyan sanatçı, söz konusu kültürlerin Batı hegemonyasının kültürüne karşı oluşturduğu direnişi de işlemektedir. Attia’nın birçok eseri, maduniyet alanı çerçevesinde incelenebilecek bir referans yığını sunmaktadır. Bu anlamda maduniyete değen her işini incelemektense, bu bölümde kürasyonel bir seçki mantığıyla yalnızca bazı eserleri ele alınacaktır.

İlk dönem işlerinden olan 2000 tarihli “*The Landing Strip (İniş Pisti)*” 2003 yılında, 50. Venedik Bienali’nde sergilenmiştir. Attia, fotoğraf serisi şeklinde, 1990’ların sonu ve 2000’lerin başında, Paris’te yaşayan bir grup Cezayirli transseksüel seks işçisinin hayatlarını konu edinmiştir.

Fotoğraflarda, yaklaşık iki sene boyunca, bu grup üyelerinin birbirleriyle olan yakınlığına ve yaşamlarının çeşitli karelerine odaklanılmıştır. Eserin ismi, gruptakilerin çalıştıkları bulvardan gelmiştir. Bu bulvar, bir havaalanı pisti gibi, Paris’in merkezini banliyölerinden ayıran uzun, düz bir yoldur. “*İniş Pisti*” bu bulvarda seks işçiliği yaparak geçinen transseksüel ve travestilerin verdiği bir isimdir. Cezayirli transseksüel seks işçileri ülkelerinden, kültürlerinden ve de bedenlerinden sürgün edilerek Paris’te katmanlı bir maduniyetin simgesi haline gelmişlerdir. Attia’nın kamera objektifi aracılığıyla onlara olan bakışı ise kişisellikten de uzaklaşmayan ancak oldukça gerçekçi ve belgesel niteliğindedir (http-32).

Sanatçı, 140 fotoğraftan oluşan bu çarpıcı serisinde yer alan öznelere hayatlarını filtresiz ve nesneleştirmekten uzak bir şekilde yansıtmıştır. Evden sokağa, sokaktan gece kulüpleri

ve farklı mekânlara kadar yaşanan üzüntüler, tutku ve kaotik anları belgelendirerek, temsil edilmeyeni temsil etme kaygısını yansıtmıştır (http-33).

Görsel 2.20.

The Landing Strip (İniş Pisti)



Kader Attia, 2000, Slayt Gösterisi

Kaynak: <http://kaderattia.de/the-landing-strip/> (Erişim Tarihi: 14.04.2025)

Görsel 2.21.

The Landing Strip (İniş Pisti)



Kader Attia, 2000, Bir dizi fotoğrafın mekâna özgü duvarda yerleşimi, The Hayward Gallery, Londra, 2019'daki sergi görünümü.

Kaynak: <http://kaderattia.de/the-landing-strip-2000-2002-2019/> (Erişim Tarihi: 14.04.2025)

Sürgün, kimlik krizi, belli bir topluluğa olan aidiyet, seks ticareti gibi temaları izleyiciye güçlü bir dille yansıtan fotoğraflardaki öznelere Fransa'da ikametleri bile yasal değildir ve tüm bunlara karşın verdikleri mücadele çarpıcı bir şekilde görülebilmektedir.

Cezayir iç savaşından henüz kaçmış olan transseksüel göçmen seks işçilerinin maduniyeti hem göçmen olmaları hem transseksüel olmaları hem de ekonomik sorunlarla boğuşmaları, onların sosyal hareketliliklerinin önünde engeller oluşturmaktadır. Cinsiyetleri ve göçmen kimliklerinden dolayı katmanlı bir şekilde ötekileştirildiği metropol yaşamının içerisine dahiliyetleri de bu fotoğraf serisinde net bir şekilde görülmektedir. Fotoğraftaki kişiler, klişe beklentilerin aksine her zaman yoksul bir imaj çizmemekte, yüksek bir hayat enerjisi ve neşesiyle gülüyor, içiyor, partilere gidiyor ve temel insani tüm ihtiyaçlarını kolektif yaşamları içerisinde karşılıyorlar.

Görsel 2.22.

The Landing Strip (İniş Pisti)



Kader Attia, 2000, Slayt Gösterisi

Kaynak: <http://kaderattia.de/the-landing-strip/> (Erişim Tarihi: 14.04.2025)

Transseksüel bir göçmenin yaşadığı maduniyetin dinamiği ile erkek bir göçmenin maduniyeti arasında ciddi farklar vardır. Erkek bir kere madun ise kadın ya da LGBTİ+ kimlikli bireyler katmanlı bir şekilde maduniyeti yaşarlar. Toplumsal cinsiyet temelli ötekileştirilmenin mekanizması, göçmen madunun daha şiddetli bir şekilde hissettiği bir araca dönüşür. Bu bireyler heteronormativite, devlet şiddeti, patriyarka veya medikalizasyon gibi çeşitli hegemonik yapılar tarafından bir tabiiyet pozisyonuna sürüklenirler. Sonuç olarak sürüklendiği konumda konuşamayan, konuştuğunda susturulan, susturulamıyorsa görünmez kılınan öznelere haline getirilme zemini daha rahat kurulur. Kendilerine dair “*patolojik vaka*” etiketi yapıştırılarak toplumdan izole ettirilmeye çalışılan bireyler, toplumun her kesiminde benzer deneyimleri yaşarlar.

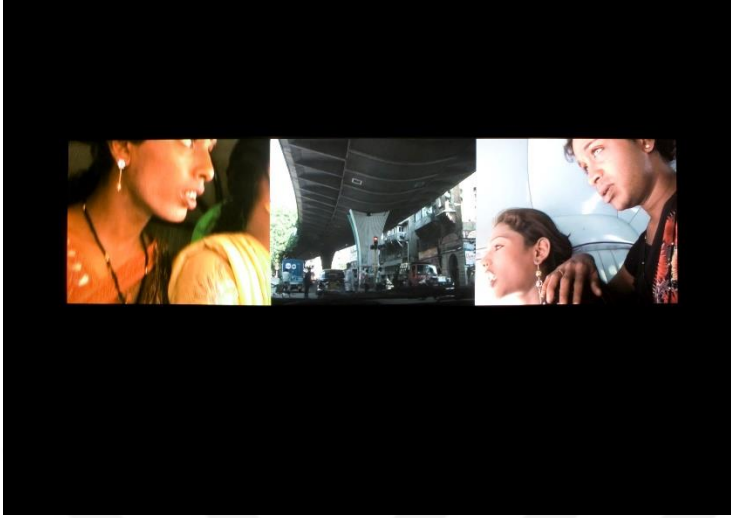
Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet temelinde gerçekleşen ötekileştirmenin doğasında, güçlülük esasına dayanan politik bir ilişki vardır. Söz konusu bu güç ilişkisi içinde, belirli grupların (örn. Kadınlar, geyler, lezbiyenler, biseksüel kadın ve erkekler gibi...) tabi olma durumları ve bunun süreklilik arz ediyor olmasının nedeni, bu grupların toplumca kabul edilmiş politik yapılarda temsil edilmeyişleridir (Ertan, 2013, s. 34-35).

Bir temsil etme biçimi olarak Kader Attia'nın sanatı, madunu dinlememize alan açar. Joe Maggio'nun, Spivak'ın meşhur sorusunu dönüştürerek ele aldığı "*Can the Subaltern Be Heard?*" sorusu burada önem arz etmektedir. Maggio, "*Madun Konuşabilir mi?*" sorusunu "*Madun Dinlenebilir mi?*" sorusuyla ters yüz ederek, bağlamı farklı bir yere taşımaktadır. Madunun sesinin duyulamayacağına ya da konuşamayacağına dair oluşmuş olan kanıya katkı sağlayan dinamiği daha iyi anlamak, madunu temsil krizi içerisinde bırakmaktansa, onun nasıl konuştuğuna verilen ehemmiyettense, onun sesinin nasıl dinlenebileceği durumları da düşünmek gerekmektedir (Birdal, 2013, s. 32).

Attia'nın 2011 tarihli "*Collages (Kolajlar)*" isimli üç kanallı video işi de 2000 tarihli "*La Piste d'atterrissage (İniş Pisti)*" işinin devam serisi niteliğindedir. Çünkü "İniş Pisti" ile oldukça ortak noktaları bulunmaktadır. İki işin sahnesinde de transseksüeller vardır. Bu üç kanallı videoda transseksüel özne sorunsalını daha da derinleştirmiştir. Her bir ekranda üç farklı ülkenin üç ayrı merkezi ve kalabalık şehrinde var olmaya çalışan transseksüeller bulunmaktadır. Sanatçı, transseksüel bir aktivist olan Hélène Azera ile birlikte Hindistan'ın Bombay kentine doğru yola çıkarlar. Bombay'da bulunan "Hijras" isimli topluluğu ziyaret eden Azera ve Attia bu iki farklı ülkenin LGBTİ+ topluluklarının yanı sıra diğer bir ekranda ise Cezayirli transseksüel Pascale Ourbih'in yaşamı işlenmektedir. Bu sayede üç farklı ülkenin benzerlikler ve farklılıklar içeren queer deneyimlerini, öykülerini de iç içe geçiriyor (http-34).

Görsel 2.23.

Collages (Kolajlar)



Kader Attia, Üç Kanallı Video Enstalasyon, 2011, Berlin, Christian Nagel Galeri

Kaynak: <https://nagel-draxler.de/exhibition/collages/#gid=1&pid=16> (Erişim Tarihi: 16.04.2025)

Bir saatlik süre boyunca üç ayrı ekranda üç ayrı öznenin kesişim barındıran hikâyelerini sunan sanatçı ek olarak, bu kişilerin fotoğraflarını da sergi alanın girişine triptik bir şekilde sergilemiştir. Attia, şiddet, yabancılaşma, ötekileştirilme, toplumsal cinsiyet ve mülksüzleştirme gibi konular etrafında gezerek bir maduniyet manzarasının somut görünümünü sunar.

Görsel 2.24.

Untitled (Collages)



Kader Attia, Triptik Fotoğraf Yerleştirme, 2011, 80,2x102,2 cm, Berlin, Christian Nagel Galeri

Kaynak: <https://nagel-draxler.de/exhibition/collages/#gid=1&pid=13> (Erişim Tarihi: 16.04.2025)

Kader Attia'nın konu bağlamında incelenebilecek bir diğer eseri ise 2009 tarihli "Demo(n)cracy" isimli işidir. Beyaz bir neon yerleştirmenin ortasında siyah sprey boya

ile oluşturulan yapının işaret ettiği tema, isminden de anlaşılacağı üzere demokrasidir. Kelimeyi, adeta yapı-bozumuna uğratan sanatçı gibi parçalarına ayırarak anlayabiliriz. İlk kısım “*demo*” kısmıdır. “Demo” özellikle yazılım, reklam, oyun sektörlerinde bir filmin fragmanı, önizleme, deneme sürümü gibi bir “kısmı” niteleyen alanlar için kullanılır. İkinci kısım ise “N” harfinin bulunduğu kısımdır. Bu kısım, eserin çoğunluğunu oluşturan beyaz ve ışık saçan malzemeden değil de, siyah ve duvarda kısmen akmış spreyci boyadan oluşmaktadır. Ayrıca siyah-beyaz ikiliğinin tek harfli varlığı da, bu ikinci kısımda yer almaktadır. Üçüncü kısımda ise yine birinci kısımda olduğu beyaz neon ile sosyal örgütlenmeler veya hükümetin yönetimine dair kullanılan son eklerin adı olan “*cracy*” yazmaktadır. Böylece “demokrasi” bölünmüş ve arasına ötekileştirilenin temsili olan “N” harfi gelmiştir.

Burada sorulması gereken bazı sorular vardır. İlki neden “demo-krası” bölümünde beyaz bir neon kullanımı varken söz konusu beyazın ve onun temsiline de karşıtı olan “N” harfi siyah bir spreyci boya ile yazılmıştır? Üstelik bu “N”, sokağın bir yansıması gibidir. Beyaz, steril, titizlikle tasarlanan “demokrasinin” arasını açıp, kendisinden bir pay bırakıp kaçmış gibidir. Ayrıca demokrasi kelimesinin arasına giren bu müdahaleyle birlikte “*demon*” yani “*şeytan*” ifadesi de çıkabiliyor. Tıpkı beyaz egemene ait olduğu iddia edilen demokrasiye beyaz olmayanın girişinin şeytanlaştırılması metaforu gibi.

Görsel 2.25.

Demo-n-cracy



Kader Attia, Heykel/Enstalasyon, 2009

Kaynak: <http://kaderattia.de/demoncracy/> (Erişim Tarihi: 20.04.2025)

Attia'nın demokrasi anlayışının Batı hegemonyasıyla özdeşleşmiş olan hatalı ön kabulüne getirdiği bir çeşit eleştiri bulunmaktadır. Dahası, açtığı tartışma, demokrasinin, beyaz Batı'nın beyaz olmayanlara karşı kullanılan araçsallaştırılabilir bir aparata dönüşüyor olmasıdır. Eser, “ötekinin” yönetime katılımının nasıl şeytanlaştırıldığı ile ilgili bir durum tespitinde bulunmaktadır. Batı'nın bir idealleştirerek sunduğu demokrasinin, emperyal ve kolonyal ilişkilerle nasıl iç içe olduğunu düşündürmektedir.

Sanatçının 2016 tarihli “*Reflecting Memory (Hafızayı Yansıtmak)*” isimli 40 dakikalık video çalışması, uzuvları ampute edilmiş bir grubu odağına almaktadır. Attia'nın sanat pratiğinin neredeyse tamamına “onarım” kavramı işlemiştir. Onarma olgusu üzerine etraflıca işler üreten sanatçının bu videosunda da söz konusu temaya rastlanılmaktadır. Attia'nın sanatında onarma teması kimi zaman bir çatlağı kapatmak, kimi zaman bir yarayı iyileştirmek, kimi zaman ise işlevsel bir şekilde onu kullanmak gibi farklı görünümelerde karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 2.26.

Reflecting Memory (Hafızayı Yansıtmak)



Kader Attia, 2016. HD film, 40 dakika

Kaynak: <https://muac.unam.mx/exposicion/sala10-kader-attia?lang=en> (Erişim Tarihi: 23.04.2025)

Sanatçı, videoda yer verdiği, uzuvları kopmuş ya da ampute edilmiş kişilerin yaşadığı “hayalet uzuv sendromu” isimli tıbbi fenomeni metaforik bir anlam olarak kullanır. Dikkat çektiği sendrom, artık vücut bütünlüğüne ait olmayan uzuvların varmış gibi hissedilmesi durumudur. Amputasyona uğramış bireylerin büyük çoğunluğunun yaşadığı bu sendrom, genellikle kaşıntı, yanma ve karıncalanma gibi hislerle kendisini göstermektedir. Uzuv veya uzuvların vücut bütünlüğünden kopmasının gerçekleştiği ilk dönemlerinde gerçekleşen bu sendrom bir nevi olmayan bir uzvun hissi, ağrısıdır.

Görsel 2.27.

Reflecting Memory (Hafızayı Yansıtmak)



Kader Attia, 2016. HD film, 40 dakika

Kaynak: <https://muac.unam.mx/exposicion/sala10-kader-attia?lang=en> (Erişim Tarihi: 23.04.2025)

Attia, kolu veya bacağı bir şekilde kaybetmiş olan kişilerin her birine özel olarak tasarladığı aynalarla optik bir yanılsama yaratmaktadır. Bu yanılsama sayesinde, izleyicide, söz konusu kişilerin beden bütünlüğünde hiçbir eksiklik olmadığı izlenimi oluşturulmaktadır. Ancak dikkatli bakıldığında veya videonun ilerleyen planlarında ve sahnelerinde bunun yalnızca bir yanılsama olduğunu gösteren farklı kamera açılarından bakışlar izlenir. Bu sırada, ilk planlarda zor fark edilen yanılsama ve ayna efekti, sonraki çekimlerde özel olarak hazırlanmış konstrüksiyonlarla sunulur; bu da sanatçının bilinçli tercihini hissettiren bir anlatım sunar. Yanılsama sırasında bütünlük hissiyatını sağlayan asıl etken yalnızca bedenler değil aynı zamanda mekân ve mekânda bulunan nesnelerdir.

Görsel 2.28.

Reflecting Memory (Hafızayı Yansıtmak)



Kader Attia, 2016. HD film, 40 dakika

Kaynak: <https://muac.unam.mx/exposicion/sala10-kader-attia?lang=en> (Erişim Tarihi: 23.04.2025)

Attia, bu fenomeni, sömürgeleştirilen toplumların yaşadığı postkolonyal hafızayı ve kolektif travmaların kayıplarına dair anlamsal bir çözümlemeyle bağdaştırır. Nasıl ki birey bazında bedensel kayıpların hissiyatı mevcutsa, toplumların da geçmişte yaşadığı travmalar ve yitimlerin etkisi hissedilebilir. Travmanın işlenişine dair bir bakış aralayan sanatçı, tarihsel, kültürel ve epistemolojik kayıpların onarımıyla ilgilenir. Sanatçının “onarım” kavramı önceden de ele alınmıştır. Geçmişte veya bugünde, kabul edilmesinde zorlanan sorunsallarla yüzleşme, yas tutmanın farklı görünüşleri veya toplumsal iyileşme bu videoda da karşımıza çıkan onarım temasıyla örtüşmektedir.

2.4. Taysir Batniji

1966 yılında Filistin’in Gazze ilinde doğmuş olan Taysir Batniji, ilk sanat eğitimini Filistin’deki Nablus kentinde bulunan El-Najah Üniversitesi’nde almıştır. Eğitimine 1994’te, Fransa’daki Bourges Güzel Sanatlar Okulu’nda burslu bir şekilde devam etmiştir. Buradaki eğitiminden sonra hayatını Fransa ile Filistin arasında geçirmektedir. Bu iki ülke arasında bulunan kültür ve sosyal farklılıklar arasında çizim, enstalasyon, video, performans ve fotoğraf gibi alanlarda üretimlerine devam etmektedir. Batniji,

genellikle kırılgnlık, geçicilik gibi temalara odaklanmakta ve çalışmalarının referans kaynağı olarak özne deneyimleri, kendi hayat hikâyesinden almaktadır. Bunun yanı sıra güncel aksiyonlar ve tarihi gelişmeleri de işlerinin odağında bulunmaktadır. Sanatsal pratiğinde de görülebilen meselelerden biri de çalışmalarındaki özne bakıştan uzaklaşma durumudur. Başlangıçtaki özne deneyimler işin sonucunda görülmemekte ya da ondan uzaklaşmış olarak bulunur. Referansından uzaklaşırken kimi zaman onu toplumsallaştırır, esnetir, saptırır, kavramsallaştırır ve basit bir şekilde onunla oynar. Ve sonuç olarak gerçekliğin poetik ve acı bir bakışı ortaya çıkar. 1990'ların başından itibaren Filistin sanat dünyasında ve Avrupa başta olmak üzere, dünyanın dört bir yanında bulunan sergiler, bienaller ve misafir sanatçı programlarına katılmaktadır (<http-35>).

Batniji'nin birçok eseri maduniyet bağlamında incelenmeye açıktır. Maduniyet alanında Filistin meselesi hâlihazırda sıklıkla incelenen bir konu olduğu ve Batniji'nin de eserlerinde kendi biyografisinden izler bulunduğu için, alana dair çokça referans bulunmaktadır. Filistin'in İsrail tarafından işgal edilmesinin öncesi ve sonrasında gelen mülksüzleştirme politikalarıyla zorla kaybettirmeler ve yerinden edilmeler sonucu gerçekleşen ağır insan hakları ihlalleri gibi durumların izleri sanatçının eserlerinde de görülmektedir.

Bu bağlamda ilk olarak, sanatçının son yaptığı eserlerden biri olan, 2024 tarihli "*Just in Case #2 (Her İhtimale Karşı #2)*" isimli çalışması incelenebilir. A4 kâğıdı üzerine renkli olarak alınmış baskıların altında metinlerle birlikte sergilenen eser, 2024-2025 yıllarında 17. Lyon Bienali'nde yer aldı. 7 Ekim 2023 sonrası özellikle Gazze'de ve Batı Şeria'daki Filistinlilere karşı İsrail tarafından başlatılan soykırımın bir yansıması olarak okunabilecek olan eserin güncelliği kadar tarihsel referansları da mevcuttur. Bilhassa 2024'te, İsrail'in soykırım ve savaş suçlarının kanıtlanmasına karşın devam ettirdiği hava saldırılarıyla Gazze'de milyonlarca kişi zorla yerinden edildi, mülksüzleştirildi, net rakamlar kesin olarak bilinmemekle beraber 50.000'den fazla Filistinli katledildi. İşgal güçlerinin Gazze şeridini kapatması ve temel insani yardımların önünü kesmesi sonucu açlıktan hayatını kaybedenlerin sayısının da yaklaşık on binler olduğu tahmin edilmektedir. Bunların ezici çoğunluğunu siviller, yarısından fazlasını kadınlar ve çocuklar olmaktadır.

Batniji'nin ele aldığı konu da bu saldırılar sırasında zorla yerinden edilen halkların durumunu göstermektedir. Yaklaşık yüz renkli fotoğraf çıktısının altında yer alan metinlerle sergilenen bu derlemede çeşitli anahtarlar, anahtarlıklar bulunmaktadır.

Görsel 2.29.

Just in Case #2 (Her İhtimale Karşı #2)



Taysir Batniji, 2024, Renkli Fotoğraflar, Kâğıt üzerine baskılar, A4. « Crossing the water » sergisinin görünümü, 17. Lyon Bienali, MAC Lyon, 2024-2025

Kaynak: <https://www.taysirbatniji.com/project/just-in-case-2-2024/> (Erişim Tarihi: 28.04.2025)

Sanatçının oluşturduğu bu anahtar örüntüleri ile metinler bir biçimde kaybın ve sürgün edilmenin yarattığı maduniyetin metaforu olarak okunabilmektedir. Eserde görünen ve günlük yaşam nesnesi olan anahtarların açtığı kapıların ardında zorla yerinden edilme, soykırım, yıkım gibi hikâyeler yer almaktadır.

Zorla yerinden edilmeler, mülksüzleştirme gibi konular maduniyet çalışmalarında ele alınan ve devletlerin, küresel emperyalizmin ve Filistin özelinde siyonist aygıtların çeşitli teritoryal, kültürel yayılımını genişletmek amacıyla kullandığı süreçsel araçlardır.

Görsel 2.30.

Just in Case #2 (Her İhtimale Karşı #2)



Taysir Batniji, 2024, Renkli Fotoğraflar, Kâğıt üzerine baskılar, A4. « Crossing the water » sergisinin görünümü, 17. Lyon Bienali, MAC Lyon, 2024-2025

Kaynak: <https://www.taysirbatniji.com/project/just-in-case-2-2024/> (Erişim Tarihi: 28.04.2025)

Bu yönüyle hegemonyanın madun bedenler üzerinde kurduğu, kurmaya çalıştığı hâkimiyetin mekânsal yansıması olarak görülebilen eserde, her bir mekâna özel açıklama, her mekânın kendisine has anahtarlığıyla, homojonize edilmekten uzak bir manzara çizmektedir.

Anahtar nesnesi Filistin Direnişi için tarihsel olarak da önemli bir yere sahiptir. 1948’de İsrail’in Filistin toprakları üzerinde kurulması ve kurulduğu gece itibariyle binlerce Filistinli, işgal güçleri tarafından katledilmiştir. “*Nakba*” yani “felaket” anlamına gelen terim, Filistin halkına karşı yürütülen etnik temizliğin yanı sıra, insansızlaştırma, soykırım, şiddet temelli zorla yerinden etme politikalarıyla kurulan ve devam eden İsrail işgalini tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Nakba’nın ilk günlerinden itibaren milyonlarca Filistinli, Batı Şeria veya komşu ülkelere tehcir edilmiştir. 1948’de siyonist milisler tarafından toprakları ve mülkleri gasp edilen Filistinliler, hemen dönecekleri umuduyla evlerinin, dükkânlarının kapılarını kilitleyip anahtarlarını yanlarına almışlardır. Ancak bir daha geri dönememişler ve yanlarına almış oldukları anahtarları onlar için bir geri dönme umudunun sembolü haline gelmiştir.

Eriha’da bulunan ve üzerinde “Geri Döneceğiz” yazılı kamusal heykel de söz konusu sembolün bir yansıması olmuştur.

Görsel 2.31.

“We Will Return” yazılı dev anahtar, Eriha, 2013



Kaynak:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Filistin_anahtar%C4%B1#/media/Dosya:The_Key_We_will_return,_taken_in_Jericho.jpg (Erişim Tarihi: 28.04.2025)

Sanatçının yine, aynı bağlamda yapmış olduğu bir diğer çalışması ise 2014 tarihli “Untitled” başlıklı eseridir. Bu çalışma, sanatçının 2006’dan beri bir dizi eserden oluşan projesinin parçasıdır.

Eser, camdan yapılmış bir deste çeşitli anahtarlardan oluşan anahtarlıktır. Sanatçının, Gazze’de yaşadığı dönemlerde kullandığı anahtarların gerçek boyutlarından yapılmış birer kopyasından oluşmaktadır. Batniji’nin malzeme seçimi olarak camı seçmesi ilginç bir seçim olarak karşımıza çıkmaktadır. Fiziksel zorlayıcılığı yüksek olması gereken bu nesne genelde metalden yapılırken, Batniji’nin anahtarlıklarının formu her an kırılabilir.

Görsel 2.32.

Untitled (İsimsiz)



Taysir Batniji, 2014, Cam anahtar destesi, Tam ölçekli

Kaynak: <https://www.taysirbatniji.com/project/untitled-2014/> (Erişim Tarihi: 30.04.2025)

Sanatçının, 1997 tarihli bir diğer enstalasyonu da bu seri ve temanın ilk çıktılarından biridir. Rulo halindeki bir dizi tuval bezine baskılar alınarak hazırlanmış olan eserin üzerinde pas renginde anahtar imgeleri bulunmaktadır.

Görsel 2.33.

Untitled (İsimsiz)



Taysir Batniji, 1997, Anahtarlar, rulo halindeki kanvas üzerine baskılar, her biri 30 cm olan 20 eleman, 2007

Kaynak: <https://www.taysirbatniji.com/project/untitled-1997-2/> (Erişim Tarihi: 30.04.2025)

Cam anahtarlık eseriyle benzer bir çıkış ortaklığı olan bu çalışmada da yerinden edilme, iz ve işaret gibi temalar bulunmaktadır. Sanatçı, yazılarında 2006'dan beri Gazze'ye geri dönemediğini ve 1948'den beri yerlerinden zorla alıkonulan insanlar gibi anahtarlarını sakladığını belirtiyor. Bu anlamda sanatçının kişisel hikâyesi ile Filistin halkının kolektif tarihi arasındaki paralel bir okuma olanağı mevcuttur.

Sanatçının, 2012 tarihli *"To My Brother (Kardeşime)"* isimli eseri kayıp sonrası yaşanan yas psikolojisi ve kaybın temsiliyeti ile ilgili maduniyet sorunsalına değinmektedir. Batniji, *"Mayssara"* isimli erkek kardeşinin 1985'te düğününe katılmış ve eserinin odağına bu düğünde çekilmiş olan fotoğrafları almıştır. Kardeşi, evliliğinin ikinci senesinde, yani Aralık 1987'de başlayan ve Ekim 1993'te sonlanan Birinci İntifada'nın dokuzuncu gününde, İsraili bir keskin nişancı tarafından öldürülmüştür.

Görsel 2.34.

To My Brother (Kardeşime)



Taysir Batniji, 2012, Fotoğraflardan kâğıt üzerine yapılmış 60 el oyması serisi, her biri 30,5 x 40,5 cm,

Mekân: Sfeir-Semler Galerisi, Hamburg

Kaynak: <https://www.frieze.com/article/taysir-batniji-no-condition-is-permanent-2022-review> (Erişim Tarihi: 02.04.2025)

Spivak'ın *Madun Konuşabilir mi?* sorusuna dair bir anlatım oluşturan eser, hegemonya tarafından susturulan öznenin temsiliyetini sorgular. Madunun sesinin duyulması zor ancak silueti, çehresi ve bedeni görünebilir. Batniji'nin de 1987'de İsrail askerleri tarafından öldürülen kardeşine dair, kazıma yöntemiyle yapmış olduğu işlerde, bu şekilde

bir görsel temsiliyet görünmektedir. Eserde yer alan figürlerin birer “iz” olarak var olması, madunların toplum içindeki silik görüntüsüyle paralel bir anlam okuması sunmaktadır.

Görsel 2.35.

To My Brother (Kardeşime)



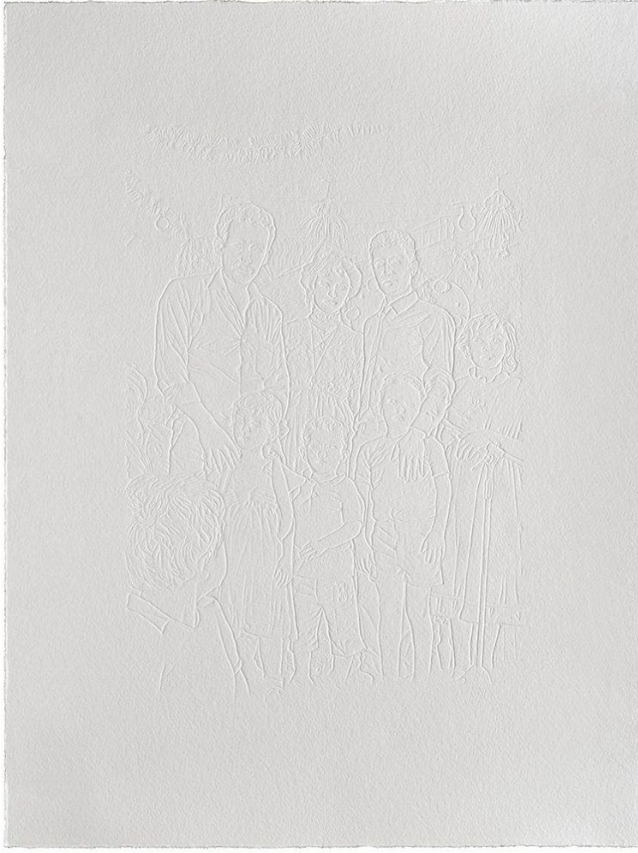
Taysir Batniji, 2012, Fotoğraflardan kâğıt üzerine yapılmış 60 el oyması serisi, 30,5 x 40,5 cm

Kaynak: <https://www.taysirbatniji.com/project/to-my-brother-2012/> (Erişim Tarihi: 02.04.2025)

Esere uzaktan bakıldığında boş, beyaz sayfalar görünse de yaklaşıldığında dokulu ve gramajı yüksek kâğıtlara, sanki bir kürdanla, çizgisel resimlemeler yapılmıştır. Bu sayede sanatçının eseri ile izleyicinin arasında bir tür yakın mesafe ilişkisi kurulur. İzleyici, eseri, hatta eserin detaylarını görebilmek için oldukça yaklaşmak zorunda kalır. Uzaktan değil, oldukça yakın bir mesafeden anlaşılabilecek bir dinamiğe sahip oluşu da kendi içinde bir anlam barındırır. Tıpkı Filistinlilerin kayıplarının dünya gündeminde görünür olmayışı ve ancak yakın bir takip sonucu anlaşılabileceği gibi.

Görsel 2.36.

To My Brother (Kardeşime)



Taysir Batniji, 2012, Fotoğraflardan kâğıt üzerine yapılmış 60 el oyması serisi, 30,5 x 40,5 cm

Kaynak: <https://www.taysirbatniji.com/project/to-my-brother-2012/> (Erişim Tarihi: 02.04.2025)

Kayıp, yas ve kaybı anmanın bir yolu olarak ele alınabilecek eserlerin, madun toplulukların bir direniş stratejisi olarak yorumlanabilir. Sanatçı, yalnızca 1987’de öldürülen erkek kardeşine dair değil, toplumsal bir gerçekliğe işaret etmektedir. Batniji, kardeşi gibi, Filistin’de katledilen insanların yasını, sessiz bir biçimde tutmaktadır. Ancak bu yas yalnızca acıyı ve kaybı öncelememekte, aynı zamanda görünmez olanı görünür kılmanın yaratıcı bir yolunu seçmektedir.

Görsel 2.37.

To My Brother (Kardeşime)



Taysir Batniji, 2012, Fotoğraflardan kâğıt üzerine yapılmış 60 el oyması serisi, 30,5 x 40,5 cm

Kaynak: <https://www.taysirbatniji.com/project/to-my-brother-2012/> (Erişim Tarihi: 02.04.2025)

Nihayetinde, Batniji'nin kayıplara ve yasa bakışı, zamanın kayıplarına dair siyasal yaklaşımları aşan bir anlatı oluşturmaktadır.

2.5. Şener Özmen

Şener Özmen, 1971 yılında, Şırnak'ın İdil ilçesinde doğmuştur. Sanat eğitimi, Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi Bölümü'nden 1998 yılında mezun olarak tamamlamıştır. 1990'larda sanat üretimlerine başlamış olan Özmen; video, performans, enstalasyon, fotoğraf, sanatçı kitabı gibi güncel sanat pratiklerini çoklu bir şekilde kullanmasının yanı sıra şiir ve roman gibi edebiyat alanında da önemli çalışmaları olmuştur. Özellikle Kürt Edebiyatındaki şairliği ve yazarlığı ile de tanınan sanatçının kitapları birçok dile çevrilmiş olup kendisi de çevirmenlik ve editörlük yapmaktadır. Global ölçekte, prestijli birçok müze, galeri, bienal, sanat kurumu ve etkinliklerinde karma ve solo sergilere katılmıştır. Ayrıca küratörlüğünü üstlenmiş olduğu çokça sergi bulunmaktadır. Türkiye'nin ilk güncel sanat dergisi olan, Halil Altındere'nin editörlüğünü yaptığı "*art-ist Güncel Sanat*" dergisine sanat yazıları yazmıştır. Sanat yazarlığına *Sanat Dünyamız*, *Siyahi*, *Birgün*, *Radikal Kitap* gibi yayınlarda devam etmiş olan Özmen'in, bu alanda "*Travma ve Islahat*" ve "*Sevişen Kurgular*" adında iki kitabı

da bulunmaktadır. Sanatçının üretimlerinde genel olarak, Kürt kimliği, ötekileştirilme, militarizm, milliyetçilik, cinsiyetçilik, savaş ve çatışma bölgelerinde sanat ve edebiyat üretimi, göç ve göç sonrası travma gibi temalar yer almaktadır. Sanatçı, 2005 yılında, İsviçre bulunan Kunstmuseum Thun tarafından, Prix Meuly ödülüne layık görülmüştür. Kısa filmleri ve video çalışmaları film festivallerinde sergilendi ve kendisi de “If İstanbul Uluslararası Bağımsız Film Festivali” gibi film festivallerinde, sanat etkinliklerinde jüri üyelikleri yapmıştır. Özmen, dünyanın birçok ülkesi ve kentinde düzenlenen bienallerde yer almıştır (http-36).

Sanatçı, sanat hayatının ilk dönemlerinden itibaren uzun bir süre, Türkiye’deki sanat dolaşımının merkezi olan İstanbul yerine, bilinçli bir tercih olarak Diyarbakır’da yaşamış ve üretmiştir. Bu, yalnızca merkez/periferi dikotomisi üzerinden ele alınmaması gereken bir mesele olmakla beraber, Özmen’in çalışmaları da yaşadığı şehirle iç içe geçmiştir. Kimi zaman şehir sanatçıyı, kimi zaman ise sanatçı şehri beslemiştir. Bu anlamda periferide durmanın avantajları veya dezavantajları gibi meseleler de sanatçıların görünürlükleri ve mobilizasyonları açısından mühim bir etkidir. Sanatçının enstalasyonlarına, fotoğraf veya video çalışmalarına bakıldığında, şehre ya da bulunduğu konumunun etkisine, hatta belki de sonucuna dair işaretler görebilmekteyiz. Bu yönüyle sanatçıyla benzer bir yolu paylaşmış olan Cengiz Tekin, Erkan Özgen gibi sanatçıların çalışmalarında da ortak temalar görünebilmektedir. Şener Özmen’in 2016 tarihinde Arter’de açmış olduğu “Filtresiz” isimli solo sergisinin, sergi kitabında yer alan Süreyya Evren’in “Açık Konuş Şener Özmen!” başlıklı yazısında, sanatçının konumsal durumuna dair bir yazısı bulunmaktadır. Serginin küratörlüğünü ve sergi kitabının editörlüğünü yapan Süreyya Evren, Özmen’in temsil meselesini kritik ederek neyi, nerede ve kime karşı temsil ettiğine dair bir çözümleme yapmaktadır:

Şener Özmen’in hemen her zaman kendisinden fazlasını temsil etmesine sanat dünyası neredeyse alışmış durumda. Özmen bazen Kürt sorununun bir temsilcisi olarak, bazen Kürt Güncel Sanatı’nın, bazen Diyarbakır’ın ve bölgenin yakın tarihinin, bazen Diyarbakır’daki bir avuç sanatçının, bazen Diyarbakır örneğinden hareketle (yerel merkez olarak) İstanbul’a karşı periferinin, bazen de (Londra, New York vd’lerinde cisimleşen) küresel merkezlere karşı küresel periferinin temsilcisi olarak algınalageldi. Yeri geldi bizzat kendisi bu role talip oldu, yeri geldi gömlek üzerinde kaldı, yeri geldi kararsız kalsa da gitgeller içinde temsilci rolünün gereklerini yerine getirirken görüldü (Evren, 2016, s. 91).

Sanatçının yazınsal ve söylemsel (röportaj, konuşmalar vb.) ifadelerinden hareketle; her ne kadar, direkt olarak maduniyet sorunsalı kaygısıyla çalışmamış olsa da, Özmen'in ilk dönem işlerinden, son yıllardaki eserlerine dek, genel olarak maduniyet temasının zaman zaman işlendiği görülebilmektedir. Sanatçının, sürekli coğrafya vurgusunda bulunmasının asıl sebeplerinden biri de bu konuyla ilişkilidir denilebilir. Çalışmalarındaki, maduniyet ile olan ilişkisi kurabilecek tüm eserleri ele almak yerine, Kader Attia ve Taysir Batniji örneklerinde de olduğu gibi, seçkisel bir bakışla incelenebilir.

Sanatçının eserlerinde; doğduğu, yaşadığı, ürettiği coğrafyada, tanık olduğu gerçekliklerin yansımalarını görebilmekteyiz. Doksanlarda üretmeye başlayan sanatçının, henüz üretmeye başladığı dönemdeki politik atmosferden etkilenmemesi zordur. Bu anlamda, Özmen'in sanatı genellikle *politik sanat*, kendisi ise *politik sanatçı* olarak addedilse de, onu tek bir kategori veya başlığa sıkıştırmak indirgeyici bir yaklaşım olur denilebilir. Bu anlamda sanat ve politika ilişkisine dair Engin Sustam şunları söylemektedir:

Gündelik olan, sanat için doğal olan ve mimetik olandır bir anlamda. Sanat için doğal olanın imgesi politik bir mimesisdir. Sanatın bu gerçeğin farkında olması esasında birçok duruma da ön ayak olabiliyor, özellikle de güncel politik eylem planları içerisinde bu ahengi çoğu defa görebiliyoruz. Ancak bu aynı zamanda iktidarları da rahatsız eden bir durumdur. Sanatın ve politikanın arasındaki içsel bağlantı geçmişten günümüze hep süregelmiştir. Sanat bu bağlantı halini kayıt altına alıp işaret ettiği gibi, yeni olası oluş eylemlerini de arar. Sanatın şüphesiz birçok açıdan uluslararası politikaları ve kapitalizmin yeniden inşası üzerine çok fazla kuramsal araçların peşine düştüğünü ve hızla gelişen küreselleşme karşıtı hareketlerde etkin rol aldığını dünyanın farklı yerlerinde de görebiliyoruz (http-37).

Türkiye'deki sosyolojik gerçekliklerinden biri olan Kürt maduniyetinin temellendirilmesine dair Engin Sustam'ın çalışmalarına bakılabilir. Engin Sustam genel olarak maduniyet alanında önemli çalışmalara imza atmış olmakla beraber Kürt alanında güncel sanat pratiklerinin maduniyet perspektifinden incelenmesine dair çokça yayınlar yapmıştır. Fransa, Paris 8 Üniversitesi'nde akademisyen olan Sustam, *post-modern/kolonyal* teorilerinin önemli isimlerine dair çağdaş felsefe dersleri vermektedir. Türkiye'de maduniyet ve güncel sanat ilişkisine dair çeşitli düzeylerde çalışmalar yapılmış olmasıyla beraber Sustam'ın yayınları; kültürel çalışmaları, güncel sanatı ve tarihsel gerçeklikleri gözetken bir konumda durmaktadır. Maduniyet çalışmalarında önemli bir yerde duran Sustam'ın özellikle Kürt alanından çıkmış olan güncel sanat

pratiklerine maduniyet perspektifinden sunduğu yaklaşımlar önemlidir. Sustam’a göre Kürtlerin kültürel üretimleri ve kurdukları manzaraya olan sanatsal bakışları, yüzeysel politik ontoloji meselesinden ziyade “madun” durumundan kaynaklanan mikro kültür ile makro kültürler arasında geçen dekolonyal direnişler üzerinden ele alınmalıdır. Spivak’ın da önemle dile getirdiği epistemik ihlallere karşı geliştirilen yatay hareketlilikler ile “karşı-iktidar” oluşturması durumu önemli bir faktördür. Dekolonyalist bir refleksin, kültürel direnişin yansıması olarak ele alınabilecek güncel sanat üretimleri de 90’larla beraber başlamıştır. Kürt alanında yaşanan kültürel gelişmeleri uluslararası etmenlerin gözetilmesiyle okunması gerekmektedir. Sustam’ın, burada “Kürt alanı” tanımlamasının açılması gerekmektedir. Yalnızca Türkiye, İran, Irak ve Suriye’de yaşayan Kürtleri değil aynı zamanda diaspora gibi etmenleri de gözetken devletler üstü bir kapsayıcılığa alan açan bir tanımdır. Bu açıdan, son dönemlerde güncel sanat üretimlerinin, küresel ölçeğe daha fazla yayılımıyla da politik hafıza oluşturmuş ve bir madun kültürün incelenmesine dair önemli referanslar sunar hale gelmiştir (Sustam,2025, s. 73-75).

Şener Özmen’in tematik olarak coğrafya, sınırlar, ikame, göç gibi sorunsalların merkeze yerleştirildiği birçok eseri mevcuttur. Bu temalarla ilgili kronolojik bir sırayı da gözeterek 2003 tarihli “*Road to Tate Modern* (Tate Modern Yolu)” isimli eseri incelenebilir.

Videoda iki takım elbiseli adam, at ve eşeksirtında, çorak denilebilecek dağlarda yol almaktadır. Ekrandaki figürlerden biri Şener Özmen ve diğeri de sanatçı Erkan Özgen’dir. Don Kişot ile Sancho Panza tasviri ve göndermeleriyle bezenmiş olan bir estetik ile videoda yer alan kişiler güncel sanatın küresel bir merkezi, belki de kutsanan bir merkez olan, Tate Modern Müzesi’ne gitmektedirler. Takım elbiseli sanatçılar yol üzerinde ara sıra mola veriyor, sulak bir alanda serinliyor, kendi aralarında Kürtçe konuşarak çeşitli diyaloglara giriyor ve videonun belki de en can alıcı kısmı olan, yol esnasında karşılaştıkları bir çobana Tate Modern hakkında bir yol tarifi soruyorlar. Ancak daha can alıcı kısmı ise çobana, hedefledikleri yere ulaşıp ulaşamayacaklarına dair sorusudur da.

Sanatçılar şöhrete giden uzun ve engebeli yolu ve sanat dünyasındaki güç dengelerini alt üst eden "yel değirmenlerinin kanatlarına" karşı mücadeleleri ironik bir şekilde ele alırken, başarısızlığı da eşit derecede olası bir olasılık olarak yorumlarlar. Nihayetinde, merkez ve periferi arasındaki çatallanan yolların ele alındığı açık ve eleştirel bir biçim vardır. Yerel ve küresel sanat sahnesinin bir parçası olmak için izolasyondan çıkmanın

bir yolunu bulmak nasıl mümkün olabilir? Hangi yolu izlemeli? Ve günün sonunda gelişmeye yol açan ütöpik düşünce değil midir (http-38)?

Görsel 2.38.

Road to Tate Modern



Şener Özmen, Tek Kanallı Video, PAL DV; 7'13", 2003 (Erkan Özgen ile birlikte)

Kaynak: <https://magazine.art21.org/wp-content/uploads/2011/06/tatemodern1-e1307819267381.jpg>
(Erişim Tarihi: 08.04.2025)

Batı edebiyatının en önemli karakterlerinden biri olan Don Kişot “imkânsızın peşinde koşan” bir figür olarak tanınır. Dünya sanat ortamının periferisinde diyebileceğimiz bir konumda yaşamış ve üretmiş olan sanatçının, bu yönüyle ikonikleşmiş bir karakter üzerinden merkeze ulaşma çabasını anlatması, Spivak’ın madunların mobilizasyonu ile ilgili tanımı ile ilişki halindedir. Sanatçıların takım elbiseli oluşu ve at, eşeksirtında, teknolojik yoksunluk imgeleri gibi tezatların varlığı ironik bir görüntü oluşturmaktadır ayrıca. Batı’nın kültürel hegemonyasına hem karşı nüansları, hem de onun merkezi konumuna ulaşma arzusu ve onun referansları üzerinden kurulan anlatı, eserin politik derinliğini beslemektedir. Bu yönüyle sanatçı, bir “arada kalmışlık” haline de vurgu yapmaktadır. Videodaki madun çözümlemesi, yalnızca sanatçının temsil ettiği öznelere değil aynı zamanda madun sanatçıların içinde bulunduğu duruma da işaret etmektedir.

Görsel 2.39.

Road to Tate Modern



Şener Özmen, Tek Kanallı Video, PAL DV; 7'13", 2003 (Erkan Özgen ile birlikte)

Kaynak: <https://www.revistaatlantica.com/en/introduce-yourself-artists-in-front-of-the-camera/> (Erişim Tarihi: 09.04.2025)

Sanatçının benzer bir sorunsalı ele aldığı diğer bir videosu ise 2012 tarihli “*What Actually Does An Artist Want? (Sanatçı Aslında Ne İster?)*” isimli eseridir. İki eser arasından geçen zamanda aslında pek bir değişimin olmamış olduğu, sorunsalın varlığını koruduğu gözlemlenmektedir. Videodaki mekân, aslında Özmen’in ve bazı diğer sanatçının eserlerindeki ortak imge olan “*çorak*” arazilerde geçiyor oluşu, göze ilk çarpan etmendir. Bu vahada üretmenin zorlukları ve merkeze olan uzaklığa işaret eden bir durum olarak okunabilir. Merkez-periferi tartışmaları güncel sanat alanında, özellikle 2000’lerin başında tartışılabilen konulardan biri olmuştur. İstanbul merkezli güncel sanat ortamının çeperinde konumlanan şehirler, alanlar olsa da, bu yine de İstanbul’un merkezileşmesini güçlendiren bir dinamik oluşu ile eleştirilmiştir. Özmen, bu konuyu *Sevişen Kurgular* isimli kitabında şöyle dile getirmektedir:

Öteden beri üzerinde konuştuğumuz, söylediğimiz bir şeyler vardı, yani periferi de yaşayan, kendisini periferi üzerinden bağlayan ya da yaşadığı yeri periferi olarak kabul eden bir sanatçı için yapacak bir tek şey vardı: Merkezi şişirmek! Merkezi bir kâbus olarak sürekli canlı tutmak, onu ancak bu şekilde idare etmek. Ve bu kâbus uzun yıllar sürdü. Erden Kosova bir yazısında değiniyor buna; Diyarbakırlı güncel sanatçıların kendilerini İstanbul karşıtlığı

üzerinden var etme çabası... Saklamanın âlemi yok, evet, kabul ediyor ve itiraf ediyorum; İstanbul karşıtlığı Diyarbakır'dan çıktı (Özmen, 2016, s. 146).

Görsel 2.40.

What Actually Does An Artist Want?



Şener Özmen, Tek Kanallı Video, 2012, 7'19"

Kaynak: <http://sheffieldfringe.com/artist/sener-ozmen/> (Erişim Tarihi: 13.04.2025)

Siyahlar giyinmiş sanatçı, çorak bir arazide, izleyiciye seslenircesine bir şeyler söylemeye çalışmaktadır. Ancak sürekli üzerinde uçan savaş uçaklarının gürültüsü nedeniyle sesini duyuramamaktadır. Ara sıra elleriyle üzerinde durduğu araziye, konumunu işaret eder ve ısrarla sesi hiç duyulmamasına rağmen aynı soruyu tekrarlar. Sanatçının tekraren sorduğu soru, dudak okumasıyla anlaşılabilir ancak, “*Sizce bulunduğum noktadan dünya sanatını etkilemem mümkün mü?*” şeklindedir. Böylece “Road to Tate Modern” videosuna olan ironik bir gönderme yapan sanatçı, merkeze, Tate Modern gibi dünya güncel sanatının zirvesi denilebilecek yerlere ulaşmanın zorluğunu anlatmaktadır (http-39).

Sanatçının maduniyet bağlamında değerlendirilebilir bir diğer eseri konuşma hakkı, susturulma ve tabiiyet gibi temaları içerisinde barındıran, 2009 tarihli “*Shut Up! (Kes Sesini)*” isimli fotoğraf çalışmasıdır. Eserde, otoriter bir figür olarak görünen takım elbiseli bir adamın kuyu benzeri bir yere uzandığı ve aşağı tarafa doğru “sus” işareti, diğer tarafa doğru da “dur” işareti yaptığı görülmektedir. Mekân, sanatçının birçok eserinde görüldüğü gibi çorak bir arazidir. Kompozisyonadaki tek figür takım elbiseli adamın kendisidir. Ne susturulan “aşağıdaki” özne, ne de yaklaşılmaması tembihlenen

“yukarıdaki” özne veya özneler görünmektedir. İki tarafı da kontrol eden figür ise ne aşağıdakilerin ne de yukarıdakilerin bakış hizasında konumlanmamaktadır.

Görsel 2.41.

Shut Up!



Şener Özmen, Fotoğraf, Değişen Boyutlarda Baskı, 2009

Kaynak: <https://www.studios-efanyc.org/sener-ozmen> (Erişim Tarihi: 14.04.2025)

Eserdeki, susturma/susturulma gibi imgeler maduniyet araştırmalarının en önemli metinlerinden birinin, madunun konuşabilirliği üzerinden ilerlemesiyle ilintilidir. Küçük topluluklardan büyük kitlelere kadar birçok toplam çeşitli sebeplerle iktidar tarafından susturulmaya çalışılır. Hegemonyanın kime konuşma hakkı verdiği ile kimin sesini kısıtıldığı bu anlamda önemli bir noktadır. Yalnızca fiziksel müdahale ile değil, hukuk, politik kararlar ve yazılı olmayan sosyal, kültürel araçlar sayesinde de özneler susturulabilir. Otoriteler bu tür susturma araçlarına sıklıkla başvurur.

Mahsum Çiçek ve Derviş Aydın Akkoç'un kaleme aldığı “*Susturulanlar, Susturanlar: Şener Özmen’in “Shut Up!”ı Üzerine*” başlıklı makalelerinde, bu konuya değinilmiştir. Yazarlar, sosyolojik, politik veya sosyal hayat içerisinde görülen iktidar aygıtlarının susturma mekanizmalarına dair bir sorgulamayı konu edinmişlerdir. Susturma, iktidarın kurucu bir eylemi olarak karşımıza çıkarken, yalnızca susturma ve söz hakkı değil aynı zamanda otoriteler söylenecek sözü kontrol etme iradesini de elinde bulundurur. Neyin söylenebileceği ve neyin söylenemeyeceği, iktidar tarafından önceden belirlenmiştir.

Böylece kendi varlığını devam ettirebilecek bir söylem alanı yaratır. Liberal demokrasilere atfedilen ifade özgürlüğü meselesi de genelde iktidarın sınırlarını korumaya hizmet eden bir araca dönüşebilmektedir. Foucault'ya göre iktidarlar yalnızca susturma ve söz hakkı gibi temel müdahalelerde bulunmaz aynı zamanda ne zaman ve nasıl konuşacağını da belirler. Bu nedenle susturma ve konuşurma asimetrik değil, sessizliğin de sözün de otoritenin kontrolünde olması hasebiyle simetriktr ([http-40](http://40)).

2.6. Erkan Özgen

1971 yılında Mardin'in Derik ilçesinde doğan sanatçı, 2000 yılında lisans eğitimini Çukurova Üniversitesi Resim Bölümü'nde tamamlamıştır. Okulun ardından Diyarbakır'da yaşamayı tercih eden sanatçı, birçok disiplin ve tekniğin yanı sıra özellikle video alanında yaptığı çalışmalarıyla politik ve toplumsal meselelerden ekolojiye birçok konuyu eserlerinde ele almaktadır.

Özgen'in çalışmalarının genelinde toplumsal zeminin dışına itilen öznelerle dair bir anlatı oluşturulduğu görülebilmektedir. Savaş gibi nedenlerle göçmen statüsüne geçen insanlarda olduğu üzere farklı nedenlerle de toplumun dışına itilen kesimleri niteleyen eserler üretmektedir. Hatta çoğu zaman bu kesimlerin kendilerini de videolarında gösterdiği görülebilmektedir. Bu anlamda sanatçının son eserlerinden biri olan "Harikalar Diyarı (Wonderland)" isimli çalışması ele alınacaktır.

Özgen, "Wonderland" isimli video eserinde, 13 yaşındaki işitme engelli bir erkek çocuğun yaşadıklarını konu almıştır. Suriye iç savaşı sırasında, 2015'te Kobani'den Mardin'in Derik ilçesine zorunlu olarak göç eden on beş kişilik bir ailenin çocuğu olan Muhammed hem konuşamamakta hem de duyamamaktadır. IŞİD saldırılarından kaçan birçok aile gibi Muhammed'in ailesi de Derik'e göç etmiş ve Özgen'in gönüllü yardım faaliyetleri sırasında sanatçıyla tanışmışlardır. Bu konuya dair Özgen, bir röportajında şöyle aktarmaktadır:

Bu sırada Muhammed büyük bir travma yaşıyordu. Her uçak sesi geldiğinde panik içinde bir duvar dibine saklanıyor, gördüğü her sakallı adamı IŞİD militanı sanıp dehşete düşüyordu. Haksız değildi; kendisinden daha küçük yaşta olan ama onun kadar şanslı olmayan kuzenlerinin vahşice katledilişine birebir tanıklık etmişti. Sürekli onu rahatlatmaya, burada güvende olduğunu anlatmaya çalışıyorlardı. Derik'te kaldıkları üç ay boyunca Muhammed çocuklarımızla arkadaş oldu, onlarla beraber oynayıp gezdi, bize alıştı; gözyaşları içinde ayrılma vakti gelene kadar. Gitmeden önce ise bana, olmayan dili ile, saldırı ve kaçış sürecinde yaşadıklarını anlattı ([http-41](http://41)).

Muhammed'in videoya yansıyan bu anlatısı, işitme engelli bireylerin kullandığı işaret dilinden farklı olarak bedensel bir performans ile gerçekleşir. Yalnızca kendisine has bir anlatım dili oluşturmuş gibi görünen Muhammed'in ne söylediklerini izleyici bir süre sonra tahmin ederek anlayabilmektedir ancak. Videonun bazı kısımları ise anlaşılması, tahmin edilmesi güçtür.

Görsel 2.42.

Wonderland



Erkan Özgen, Tek Kanallı HD Video, 2016, 03'54''

Kaynak: <https://www.artseverywhere.ca/erkan-ozgen-wonderland/> (Erişim Tarihi: 27.05.2025)

Spivak'ın Bhubenashwari Bhaduri vakasındaki değerlendirmesi gibi madunun konuşmasının bedeni üzerinden geliştiğine atıf olarak okunabilir bu durum. Savaşın ve sonuçlarının vehametini, bir çocuğun beden diliyle aktardığı travmatik anlatının, görülenin ve aktarımının zıt dinamiği gerçekliğin farklı bir yüzünü izleyiciye göstermektedir.

Görsel 2.43.

Wonderland



Erkan Özgen, Tek Kanallı HD Video, 2016, 03'54'', 22. Sydney Bienali'nden Sergi Görünümü (2020)

Kaynak: <https://www.biennaleofsydney.art/participants/erkan-ozgen/> (Erişim Tarihi: 27.05.2025)

Muhammed'in beden dili üzerinden oluşturduğu anlatısı madunların konuşabilme meselesiyle direkt ilintilidir denilebilir. Spivak'ın, madunun konuşabilmesi üzerinden sorduğu soruya verilen sessiz ancak çok şey anlatan bir cevaptır. Paradigmanın, kendilerinin konuşmasına izin vermeyen yapısının bir temsili niteliğindedir. Her ne kadar Muhammed'in konuşamama durumu bedensel yeti yitimi ise de benzer gerçeklikleri yaşamış ve konuşma yetisi olan ancak yine de sesini duyuramayan göçmen realitesinin metaforu gibidir.

2.7. Cengiz Tekin

1997'de Diyarbakır'da doğan sanatçı, sanat eğitimini Çukurova Güzel Sanatlar Eğitimi Resim Bölümü'nden 1999'da mezun olarak tamamlamıştır. Video, fotoğraf, heykel, enstalasyon, resim gibi farklı disiplinlerde üretimler yapan sanatçı genellikle coğrafya, politika, aile, ekoloji, oyun ve hafıza gibi kavramlar üzerinde çalışmaktadır. Çalışmalarının geneline yayılan "ironik bakışı" ele aldığı bazı sert gerçeklikleri yansıtmada kolaylık sağlayan bir durum olarak okunabilir.

Tekin'in 2017 tarihli "Alçak Basınç" isimli video eserinde mekân ve mekân içerisinde sıkışan insanlar görülür. Bir tür sıkışma hali olarak tanımlayabileceğimiz bu durum, özellikle cezaevlerinde görülen "volta" eylemiyle yansıtılır.

Görsel 2.44.

Alçak Basınç



Cengiz Tekin, Tek Kanallı Video, 2017, 05'19'', Zamansallık Sergisi'ndeki mekân görünümünden bir kesit

Kaynak: <https://irmakozer.com/2022/01/10/zamanin-zindanlari/> (Erişim Tarihi: 30.05.2025)

Yeni başlamış bir inşaat alanında, henüz, yalnızca demirleri olan bu inşaatın içerisindeki eylemselliğin volta olması mahkûmiyet gibi bir durumu zihinlere getirerek anlamı pekiştirir. Video boyunca duyulan ritmik müziği ise Cevdet Erek yapmıştır. Müziğin ritim bazlı dinamiği ile videodaki performatif dinamiğin uyumu ise birbirini tamamlar niteliktedir.

Cezaevlerinin denetleyici öznelere bu videoda görünmez. Figürler, yalnızca, ileri geri, kendilerine ayrılmış oldukları düşünülen küçük alanlarda volta atmaktadırlar. Michel Foucault'nun “panoptikon” kavramını anlatırken örneklendirdiği denetleyici mimarisinden farklı bir manzara vardır “Alçak Basınç” ta. Hatta Tekin'in videosundaki yapının bir cezaevi olduğu konusunda bile bir şüphe duyulabilir. Çünkü sanatçı, sorunsal olduğu varsayılabilir ve yansıttığı “sınırlılık, sıkışmışlık” döngüsü meselesini anlatma konusunda mahkûmiyet olgusu üzerinden araçsallaştırmıştır denilebilir. Eserde gözetleyen görünmemekte, yalnızca gözetlenenin eylemi görünmektedir.

Bu sınırlılık ve sıkışmışlık meselesi, madunun mobilizasyonunun engebeli, ket vurulan haline atıf gibidir. Küçük bir alan içerisinde sınırlanan ve kendisine çizilen alan içerisinde çıkarılmayan bu öznelere, madunun yaşam alanı dinamiğiyle iletişim

içerisindedir. Tekin'in videosundaki mahkûmiyet olgusu üzerinden yapılacak madun okumasındansa, yaşam içerisindeki sınırlılık meselesi üzerinden yapılan madun okuması daha kapsayıcıdır.

Görsel 2.45.

Cennetten Hemen Önce



Cengiz Tekin, Tek Kanallı HD Video, 2015, 4'28''

Kaynak: <http://www.pilotgaleri.com/exhibitions/detail/77> (Erişim Tarihi: 30.05.2025)

Tekin'in 2015 tarihli "Cennetten Hemen Önce" isimli video eserinde bir grup erkeğin deniz kıyısı olduğu tahmin edilen bir yerde ayakta ve kameraya bakar şekilde durdukları görülmektedir. Banu Cennetoğlu'nun "Liste"sinde olduğu gibi Tekin'in de bu eserinde ele aldığı konu mültecilik meselesidir. Özellikle Avrupa'ya zorunlu olarak göç eden ve göç yolunda, denizlerde hayatını kaybeden insanları anma ritüeli gibi okunabilecek, performatif bir durum söz konusudur. Karaya vuran dalgaların arasında, dizlerine kadar suyun içerisinde ayakta duran figürlerin bir kısmının elleri göğsünde bir diğer kısmı ise bir yüzleşme anı yaratır gibi yalnızca kameraya bakmaktadırlar.

Sanatçının 2024 tarihli bir dizi çizimin parçası olan "Cennetten Hemen Önce-2" isimli çalışmasında da aynı konuyu ele almaktadır. Göç yolculukları sırasında hayatını riske atan insanların medyaya yansıyan görüntülerine benzeyen bir kompozisyon ele alınmıştır.

Görsel 2.46.

Cennetten Hemen Önce-2



Cengiz Tekin, Kâğıt Üzerine Grafit, 50x67 cm, 2024

Kaynak: <https://ocula.com/art-galleries/zilberman/artworks/cengiz-tekin/cennetten-hemen-once-2-just-before-paradise-2/> (Erişim Tarihi: 31.05.2025)

Tekin'in bu konuya dair yapmış olduğu bir diğer çalışması ise 2016 tarihli "Can Yeleği MMMXVI" isimli mermerden yapılmış olan bir can yeleği heykelidir.

Görsel 2.47.

Can Yeleği MMMXVI



Cengiz Tekin, Heykel, Mermer, 2016, 41x36x10 cm

Kaynak: <http://www.pilotgaleri.com/exhibitions/detail/77> (Erişim Tarihi: 31.05.2025)

Normalde hafifliği ve can kurtarıcı işlevi ile bilinen can yeleği, bu sefer ağırlığı ile işlevini sorgulatır bir durumda karşımıza çıkmaktadır. Yumuşak ve içi hava dolu bir yeleğin yerine sert ve içi mermer dolu bir yelek sorunun ne kadar ağır olduğunu belirtmektedir denilebilir (http-42).

2.8. Jinoos Misaghi

Jinoos Misaghi 1989’da İran’ın Tahran ilinde dünyaya gelmiştir. Tahran’ki Kamal-ol-Molk Özel Sanat Okulu’nda Grafik Tasarımı ve Resim Bölümü alanında lisans eğitimini tamamlamıştır. Dünya çapında 30’dan fazla solo ve karma sergide eserlerini sergileyen sanatçı şunda da Eskişehir’de yaşamakta ve üretmektedir.

Misaghi’nin resminde yüzey, çok boyutlu bir alan olarak izleyiciyi karşılamaktadır. Sanatçının büyük boyutlu kompozisyonlarında genellikle kaotik bir tasvir söz konusuyken küçük boyutlu resimlerinde büyük boyutlu eserlerinden kesitler niteliğinde daha minimal bir gerçekçilik görünebilir. Farklı mekânları ve farklı mekânlara ait figürleri tek bir çerçeve içerisinde bir araya getiren Misaghi, eleştirel bir dil ile cinsiyet, hareket, belirsizlik ve ev gibi kavramlarla ilgilenir. Resimlerindeki kompozisyonlar bir tür labirent ortamı oluşturarak çok yönlü ve parçalanmış bir dünya yaratır. Sanatçının bu dolambaçlı mekânlarındaki figür çeşitliliği de mekân çeşitliliğiyle eşdeğer bir görünüm sunar. Doğal ile yapay, içerisi ile dışarısı, aşağısı ile yukarısı birbirine karışarak, bakışı boyutlar arası gezintiye çıkarır.

Misaghi, genelinde minyatür sanatında ve özelinde İran minyatürlerinde karşımıza çıkan karakteristik çoklu bakışlar ile Batı resmindeki perspektif anlayışını adeta sentezleyerek melez bir dinamizm ortaya çıkarır (http-43).

Sanat tarihinden örneklerle de anlayabileceğimiz coğrafyalara göre değişkenlik gösteren bakışın farklılaşması, Misaghi’nin resminde heterodoks bir bakışla ve adeta bir kolaj estetiği anlayışıyla karşımıza çıkar. Ne Batı gibi salt merkezi perspektif ne de yalnızca Doğu gibi tasvirin sembolik bir bakışı söz konusudur.

Sanatçının 2024 tarihli “Apophenia” isimli eserinde maksimalist bir mekân, kompozisyon anlayışıyla figür kullanımları görölmektedir. Resmin sağ üst kısmında İran’daki tesettür zorunluluğuna karşı eylemde bulunan ve dünya medyasında geniş yankı uyandıran kadının görüntüsüne rastlanılabilir. Misaghi’nin resminde kesin olarak bir özneye atıf yaptığı tek referansın bu kadın oluşu da önemli bir nüanstır. Aynı resimde maden

kazasında iş arkadaşlarını kaybeden, kaderdaşlarına bakan maden işçilerine yer verilmiştir.

Görsel 2.48.

Apophenia (Apofeni)



Jinoos Misaghi, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 150x130 cm, 2024

Kaynak: https://www.instagram.com/p/DH_LJ2Oo1ef/?img_index=1&igsh=MTZ2d2NxbnVxODg2eg==
(Erişim Tarihi: 31.05.2025)

Her ne kadar Misaghi'nin resmi, ünlü sanat tarihçi Hans Belting'in günümüz imge tüketiminin küreselleşmiş bir görme biçimine itiraz eder gibi görünse de diğer yandan küreselleşen görsel medyadan da beslenmeyi ihmal etmez. Belting, Doğu'nun ve Batı'nın bakış tarihini ele aldığı "Floransa ve Bağdad" isimli kitabında resmin zorunlu olarak bir mekâna ihtiyaç duyuşunu, bakışın bir mekâna muhtaç olduğuna bağlar. Bu yönüyle perspektifteki resimsel düzlem, onu izleyen bir metaforu ve işlevi olarak dizayn edilmiştir (Belting, 2012, s. 23). Misaghi'nin resminde ise çoklu mekânların çoklu perspektifler ile bakıştaki, mekâna olan ihtiyacı çok boyutlu bir şekilde karşılar denilebilir.

Minyatür sanatında figürün, önem sırasında göre yüzeyde kapladığı alanın büyümesine neden olması durumu ya da Batı resim geleneğinde karşımıza çıkan asıl öznenin öne çıkışı Misaghi'nin resim anlayışında görünmez. Resimlerinde yer alan figürler neredeyse

raslantısal denilebilecek bir yerleştirme anlayışı ile yüzeye yayılır. Sınıfsal açıdan bakıldığında ise işçiler ile işverenler aynı düzlemde resmedilir. Bu gibi nüanslar madunlar ile madun olmayan kesimlerin bir aradalığını düşündürür. Örneğin sanatçının 2024 tarihli “Doubt About the Validity of the Flaneur’s Observation (*Flaneur’ün Gözlemlerinin Geçerliliği Konusunda Şüphe*)” isimli resminde yine işçi imgelerine çokça yer verilirken resmin sol alt kısmında Filistinlilerin, İsrail tarafından soykırım saldırılarına uğradığı görüntülerin resmedilişi görülebilir. Sanatçı resimlerinin genelinde merdiveni metaforik bir nesne olarak kullanmaktadır denilebilir. Çünkü merdiven basamaklı yapısı itibariyle kast, sınıf gibi kavramları taşıyan bir yapıya sahiptir.

Görsel 2.49.

Doubt About the Validity of the Flaneur’s Observation (Flaneur’ün Gözlemlerinin Geçerliliği Konusunda Şüphe)



Jinoos Misaghi, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 210x185 cm, 2024

Kaynak: <https://www.instagram.com/p/DGqCfBgIMm2/?igsh=MTR5NG5uZmMwdDltdQ==> (Erişim Tarihi: 31.05.2025)

Sanatçı, farklı sınıfsal gruplardan, farklı kesimlerden insanların, gençlerin, bir nevi hayatın tadını çıkaranlarla buna fırsat dahi bulamayanların veya farklı bir şekilde bu fırsatı yaratanların, farklı meslek grubundan farklı insanların aynı düzlemde ancak farklı

mekânsal konumlarda resmedilmesi, gerçekliğin farklı bir şekilde soyutlanmasına neden olmaktadır. Tüm bu bahsi geçen ve arttırılacak farklılıklar, içinde madun grupları da barındırmaktadır. Bu anlamda benzer bir anlatı Courbet'nin 1855 tarihli “Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori” isimli eserinde de görülebilir. Ancak madunların tasviri tıpkı hayatta olduğu gibi resimde de ana özneler değildir.



SONUÇ

Bu tez çalışmasında güncel sanat eserlerinden hareketle madun görünümüleri, madun kavramının sanatsal temsili ve maduniyet anlatıları incelenerek resim, heykel, enstalasyon, video, fotoğraf gibi güncel sanat alanının farklı pratik, teknik ve disiplinleri üzerinde çalışılmıştır.

Tezin ilk bölümünde Antonio Gramsci'nin Hapishane Defterleri'nde kavramsallaştırdığı madun ile Postkolonyal Teorinin bir alt başlığı haline gelişine ve alandaki kullanımına dair tarihsel süreç incelenmiştir. Gramsci, sınıf analizinde proleterya, köylüler, marjinalleştirilmiş gruplar ve hegemonya tarafından toplumun çeperlerine itilen, dışlanan kesimlerini ele almıştır.

Kavramın ilk kullanımının zaman içerisindeki dönüşümü ve kapsayıcılığı incelenerek Üçüncü Dünya'daki yeri, güç dengelerinin kolonyal pratiklerdeki yansımaları için Madun Araştırmaları Kolektifi'nin çalışmaları önemlidir. Kolektifin öncü isimlerinden Ranajit Guha, Gayatri C. Spivak ve Dipesh Chakrabarty gibi düşünürlerin çalışmalarında, Batı merkezli tarih yazımını ve emperyal/kolonyal epistemolojilerin eleştirileri görülmektedir. Kolektif Hindistan özelinde alttan bir tarih okuması yaparak, sömürgeci ve milliyetçi elitlerin, egemen tarih yazımına eleştirel bir alternatif sunmuşlardır. Bu anlamda Gayatri C. Spivak'ın "Madun Konuşabilir mi?" isimli kitabından hareketle madunun sosyal yapılara erişim kısıtlılığının farklı düzeylerdeki nedenselliğine dair literatür araştırmalarına yer verilmiştir.

Postkolonyal kuramın alt başlıklarından biri olarak kabul edilen Maduniyet Çalışmaları'nın kesişim içinde olduğu referansları tespit edilmiştir. Sömürgeleştirme hareketlerinin öncü teorisyenlerinden Frantz Fanon, Aime Cesaire, Albert Memmi gibi isimlerin postkolonyal alandaki çalışmalarının dekolonyal teori ve maduniyet çalışmalarına olan katkıları irdelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise sanat tarihindeki madun görünümünün köle, köylü ve işçi imgeleri üzerinden kısa bir değerlendirmeye başlanarak güncel sanat alanındaki örneklerine geçilmiştir. Daha çok 2000'ler sonrası güncel sanat üretimlerine odaklanılan bu bölümde, yersiz-yurtsuzluk anlatıları üzerinden sanat pratiği kuran sanatçı örneklerinden de yararlanılarak, Cezayir, Filistin, Fransa, Bangladeş, Amerika, Hindistan, İran ve Türkiye gibi ülkelerde yaşayan sanatçıların üretimlerinde maduniyet

yansımaları olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum, söz konusu ülkelerin tarihsel, ekonomik ve sosyo-politik durumu ile yakından ilgili olduğu anlaşılmıştır.

Öncelikle güncel sanat alanından örnekendirilen sanatçılardan hiçbiri madun değildir. Çünkü sanatçılar madunluğu aşmıştır ve genellikle kurumsal temsiliyete de sahiptirler. Bu anlamda konuşabiliyor, üretimlerini görünür kılabilir, hatta ekonomik geçimlerine ve sosyal prestijlerine de katkı sağlayabiliyorlar.

Güncel sanat alanından örnekere kesin bir biçimde sanat eseri denilemeyecek olan ve sürekli olarak güncellenen bir listeyi, bir sanatçı olarak görünür kılan Banu Cennetoğlu'nun "Liste" projesi ile başlanmıştır. Liste, madunların listesi olarak ele alınmış ve çeşitli ülkelerin farklı mekânlarında sergilenen bir "madunlar ile yüzleşme alanı" yarattığı gözlemlenmiştir. Bu "yüzleşmeye" dair kimi zaman sert tepkiler aldığı gerçeği de örnekendirilerek analiz edilmiştir. Bu tür ırkçı, ötekileştirici ve kendisinden başkasına yaşam hakkı tanımayan propagandist reaksiyonların ardında yatan siyasal arka planlarına dair bir çözümleme yapılmıştır.

Ardından maduniyetin bir sergi teması olarak karşımıza çıkan örnekleri incelenmiştir. Türkiye'deki tek örnek olarak Arzu Başaran'ın 2010'da açtığı "Maduniyet: Eşikte Olma Hali" başlıklı solo sergisinde bu konuya dair özel üretimler yaptığına ulaşılmıştır. Başaran, bu sergisinde, bir tek maduniyet halinden ziyade madunun bedensel algısı üzerinde durulduğu gözlemlenmiştir.

Shwarga Bhattacharjee'nin "When the Subaltern Speak (Madun Konuştuğunda)" solo sergisi ve "The Subaltern Can Paint (Madun Resmedebilir)" isimli karma sergiler de maduniyet temasını odağına alan sergilerdir. Bu sergiler ile Güney Asyalı sanatçılar, bireysel, kolektif deneyimleri ve göç tecrübelerinden de hareketle madun araştırmalarına, literatürdeki sorulara sanatsal bir cevap vermeyi hedefledikleri görülmüştür. Bu sergilerde tartışmaların benzer olması ve kuramsal olarak maduniyet ile ilgilenilmesinin nedeni ise Madun Araştırmaları Kolektifi ile kurulan coğrafi yakınlık olarak anlaşılmıştır.

Proje ve sergi temelli sanat alanındaki çalışmaların ardından sanatçı bazlı değerlendirmelere geçilmiştir. Çalışmalarının genelinde maduniyet temasına dair referanslar içeren sanatçıların seçildiği bu kısma Kader Attia'nın eserleri ile başlanmıştır. Attia'nın göçmen, transseksüel seks işçilerinin hayatlarına odaklandığı çalışmaları ile madun hayatının detaylı ve çok boyutlu görünümüne ulaşılmıştır. Madunun, ötekileştirilenin, sosyal irade ve idaredaki yerini demokrasi eleştirisi üzerinden ele alan

neon enstalasyonu incelenmiştir. Madunlar, ötekileştirilenler, görmezden gelinenlerin demokrasiye katılımı ihtimalinde nasıl şeytanlaştırıldıklarına dair bir okuma sunulmuştur. Bedendeki kayıp uzuvların, kolonyal ve postkolonyal hafızadaki yitimler, kolektif travma hafızasının kayba uğraması üzerinden incelendiği “Reflecting Memory (Hafızayı Yansıtmak)” isimli eseri ile Attia, hem bireysel hem de toplumsal madunlaştırma meselesine değindiği görülmüştür.

Kayıp, travma, kolektif hafıza, kırılmalık, geçicilik gibi konuları işleyen Filistinli sanatçı Taysir Batniji’nin eserlerinde İsrail tarafından gerçekleştirilen etnik temizlik, soykırım, zorla yerinden etme gibi ağır insanlık suçlarının izleri sıklıkla görülmektedir. Hegemonyanın, madun öznenin üzerindeki baskıcı etkisinin bir dışavurumu olarak yorumlanabilecek bu eserlerde tarihsel referanslar ile Filistinli kimliğin baskın paradigmaya verilmiş olan görsel cevabıdır. Sanatçı, kendisi ve çevresindeki mikro geçmişleri makro tarihin bir özeti gibi madunlaştırılma pratiklerine örnek olarak sunduğu gözlemlenmiştir.

Şener Özmen’in hem söylemsel hem de görünürlük açısından merkeze ulaşmanın zorluklarını anlattığı çalışmaları, yapısal olarak mobilizasyon engeline takılan madunun temsili olarak okunmuştur. Merkez-periferi, küresel-yerel gibi sanatçının anlaşılabilirliğini kısıtlayan tartışmalar yerine görünürlük ve sesini duyurma konusunda çeşitli politik araçlar nedeniyle zorluk yaşayan madun sanatçının temsiliyeti üzerinden ele alınmıştır. Sanatçının “Shut Up! (Kes Sesini)” isimli fotoğraf çalışması ise susturulma ve tabiiyet ilişkilerine dair bir anlatının madun birey ve topluluklara etki eden failin görüntüsü olarak yorumlanmıştır.

Erkan Özgen’in Suriyeli mülteci bir çocuğu odağına aldığı “Wonderland” isimli video çalışmasından hareketle hem gerçekçi hem de metaforik maduniyet anlatısının çoklu bir anlamsallık üzerinden kurulabileceği anlaşılmıştır. Madunun sesini duyurumaması ve bedeni üzerinden kurduğu anlatının bir örneği olarak görülmüştür.

Cengiz Tekin’in fiziksel hareket alanının kısıtlılığına dair yapmış olduğu “Alçak Basınç” isimli çok figürlü performatif video çalışması da madun hareketliliğinin sınırlandırılması ve kısıtlanmanın bir başka görünümü üzerinden yorumlanmıştır. Tekin, tez boyunca incelenen diğer sanatçılarda da olduğu gibi zorunlu göç ve mültecilik meselesini ele alan video, resim ve heykel çalışmalarıyla madun göçmenin yaşadığı zorluklara parmak bastığı gözlemlenmiştir.

İranlı sanatçı Jinoos Misaghi'nin resimlerindeki figüratif ve mekânsal kompozisyonlarındaki madun anlatıları bir bütünün parçası olarak analiz edilerek yorumlanmıştır. Misaghi'nin resmi, madunları ve sosyal hayattaki çeşitli özneleri bir arada temsil ederek, konuya alışlagelmiş perspektif algısının ötesinde eleştirel ve alternatif bir bakış sunar.

Toplumsal eşitsizliklerin farklı boyutları üzerinden kurulan bağlamlar, güncel sanatçıların temsiliyet yoluyla madun görünümelerini arttırmak konusunda bir rol aldığı gözlemlenmiştir. Sanatçılar çoğu zaman, figüratif bir bağlam üzerinden eserlerini oluştururken performans sanatını da çalışmalarına eklemledikleri zaman zaman gözlemlenmiştir.

Tez boyunca incelenen çeşitli güncel sanat pratiklerindeki madun anlatıları daha çok göçmenlik, mültecilik, sömürgeleştirilen, yersiz-yurtsuzlaştırılan veya tabiileştirilen özne temaları etrafında şekillendiği görülmüştür. Kimi zaman sanatçıların da kendi geçmiş yaşamlarındaki madun arka planı olduğu gerçeği göz önüne alındığında, sanat pratiklerinde bu konulara eğilmeleri, yalnızca bir temsil meselesi değil, aynı zamanda mekânsal ve kimliksel parçalanmaya dair kolektif bir hafıza inşası ve direniş estetiği yaratma çabası olarak anlaşılmıştır. Bu direniş estetiği ise temsil edilmeyenin görünürlüğünü sağlama konusunda sorumluluk alma biçiminde oluşmaktadır.

Diğer bir önemli konu ise madunun sanat aracılığıyla da temsil edilemezliği tartışmasıdır. Madunun bir özne olarak sanatsal temsili beraberinde farklı soruları da doğurduğu anlaşılmıştır. Örneğin sanat tarihi süresince bir öteki olarak kurulan madun anlatılarındaki çekilen acı, hayati ve politik mücadeleler ve kısaca madun yaşantıları estetize edilerek romantikleştirilebilir. Bu nedenle madun, egzotik bir nesne gibi gösterilerek izleyici gözünde duyarsızlaştırılabilme ihtimali göz önünde tutulmalıdır. Bu anlamda sanatçılar veya kurumların gerçekleştirdikleri çalışmalarla kendi politik veya estetik ajandalarına araç haline getirme sorunsalı da gözetilmelidir.

Kurumların bir madun olarak sanat izleyicisini kapsayıp kapsamadığı durumu tartışılmalıdır. Sanat kurumlarının, galeri ve müzelerin maduna açtığı alanlar değerlendirilmelir. Sanat alanında madunun dışlayıcı mı kapsayıcı mı olduğu sorusu üzerinde durulmalıdır. Steril sanat mekânlarının belli bir toplumsal sınıfa hitap ettiği gerçeği göz önüne alındığında madun, kendisine dair yapıldığı iddia edilen eserleri görme imkânı bile bulamayacaktır. Bu nedenle sanat politikalarında, bu gibi hassasiyetlerin

gözetiminde yeni stratejilerin kurulması da gerekmektedir. Örneğin madun, kendisini sanat kurumlarına entegre etmekte zorlanıyor ve sanatın madunlar açısından dönüştürücü etkisi kısıtlanıyorsa, kapsayıcı katılıma dair sunum alternatifleri üzerinde durulmalıdır.

Sonuç olarak günümüze kadar gelişerek ulaşmış olan madun kavramına karşılık gelen güncel sanat eserleri çeşitli pratikler ve bağlamlarda oluşturulmuştur. Bu eserlerin çoğunluğunun direkt olarak maduniyet kavramını karşılaması kaygısı ile üretilmemiş olduğu görülmüş, bir kısmı ise direkt olarak madun araştırmalarına bir katkı veya bir cevap olarak üretilmiştir. Maduniyet alanının global ölçekte daha bilinir ve tartışılan bir mesele haline gelmesiyle beraber konu özelindeki üretimler de artmıştır. Tez boyunca incelenen eserleri ortaya koyan sanatçıların genellikle maduniyet tartışması yapılan alan ve gruplarla geçmişte kalan ya da devam eden bir bağı olduğu görülmüştür. Tam aksine bazı sanatçılarda ise bu bağ görülmemekle beraber söz konusu alana merakı ve ilgisinden dolayı üretimlerde bulunduğu anlaşılmıştır. Bazı sanatçılar konu hassasiyeti ve etik kaygıları gerekçesiyle eserlerini estetize etmekten uzaklaşmış, eserin ticarileştirilmesinin veya koleksiyona alınmasının önüne geçmiştir. Sanatçılar, farklı bağlamlarda, farklı disiplinler yaklaşımlarla madun realitesinin çeşitli görünümüne aracılık etmişlerdir. Bu tez çalışmasında da bu görünümünün bir derlemesinin yapılması amaçlanarak maduniyet alanının ve tartışmalarının neresinde durduğu çözümlenerek sunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Belting, H. (2012). *Floransa ve bağdat, doğu'da ve batı'da bakışın tarihi*, Çeviren: Zehra Aksu Yılmaz, Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berensel, E. (2020). Ars Listografi, *Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020*, Hafıza Merkezi, Ertürk, E. Ve Sancaktar, S. (Ed.), 195-204.
- Bhambra, G. K. (2015). *Moderniteyi yeniden düşünmek: post-polonyalizm ve sosyolojik tahayyül*, Çev. Özlem İlyas, İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Birdal, S.C. (2013). Madunu Dinlemek, *Kaos GL, Dosya: Ötekiler/ Madunlar/ Dışarıda Bırakılanlar*, Altunpolat, R. (Ed.), 30-33.
- Carvalho, E. J. (2022). *Gayatri C. Spivak ile söyleşiler*, der. ve çev.: Soner Torlak, Hayalci Hücre Yayın, s. 133.
- Cennetoğlu, B. ve Yersel, S. (2020). Hayallerim-iz, Arşiv ve Sen?, *Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020*, Hafıza Merkezi, Ertürk, E. Ve Sancaktar, S. (Ed.), 187-194.
- Césaire, A. (2006). *Sömürgecilik üzerine söylev Fransız ırkçılığının fikri ve tarihsel temelleri*, Tercüme: Güneş Ayas, Doğu Kütüphanesi.
- Chakrabarty, D. (2021). *Avrupa'yı taşralaştırmak postkolonyal düşünce ve tarihsel farklılık*, s. 164.
- Chakrabarty, D. (2010). "Madun Çalışmaları'nın Küçük Bir Tarihi*" (çev. Emre Deviren), *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı, Yetişkin*, E. (Ed.), 29-38.
- Dirlik, A. (2005). *Postkolonyal aura: küresel kapitalizm çağında üçüncü dünya eleştirisi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Erdem, D. F., & Erdem, Ç. (2016). İtalya'da Faşizmin Yükselişi ve Antonio Gramsci'nin Faşizm Karşıtı Strateji Ve Taktikleri. *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 18(1), 103-127.
- Ertan, C. (2013). Öteki ve/veya Madun Olmanın Toplumsal Temelleri, *Kaos GL, Dosya: Ötekiler/ Madunlar/ Dışarıda Bırakılanlar*, Altunpolat, R. (Ed.), 34-35.
- Evren, S. (2016). *Açık Konuş Şener Özmen!*, *Şener Özmen Filtresiz/Unfiltered*, Arter, Ofset Yapımevi, 91-102.

- Farr, Patrick Matthew (2019). Subalternity as Margin and Center of Anachronistic Discourse, Cilt: 13 Sayı: 1, s. 62.
- Gramsci, A. (2010), Madun Sınıfların Tarihi: Metodolojik Ölçüt, (çev. Ebru Yetişkin), *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, Yetişkin, E. (Ed.), 21-22.
- Green, M. E. (2011). Postcolonial Studies, Vol. 14, No. 4, pp. 387-404, 2011.
- Guha, R. (2010). Sömürge Hindistan'ın Tarih yazımı ile ilgili Bazı Hususlar Üzerine, (çev. Ebru Yetişkin & Ayşe Köksal), *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, Yetişkin, E. (Ed.), 20-27.
- Han B.C. (2023). *Ötekini kovmak: günümüzde toplum, algı ve iletişim*, Çevirmen: Mustafa Özdemir, Ketebe Yayınları.
- Kara, E. (2023). *Modern Dünya Madunları: Avrupa Birliği'nde Göçmenler*, (Yayın Numarası: 820793), (Doktora Tezi, Akdeniz Üniversitesi), Ulusal Tez Merkezi.
- Kock, L. D. (2022). *Gayatri C. Spivak ile söyleşiler*, (der. ve çev.: Soner Torlak), (1. Basım, ss. 78-79), Hayalci Hücre Yayın.
- Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*, Ayrıntı Yayınları.
- Mignolo, Walter D. (2023). *Yerel tarihler/küresel tasarımlar- sömürgecilik, madun bilgiler ve sınırda düşünmek*, İnsan Yayınları.
- Mutman, M. (2010). Postkolonyalizm: Ölü Bir Disiplinin Hatıra Defteri, *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, Yetişkin, E. (Ed.), 117-128.
- Özkan, S. D. (2023). *Genel kavramsal çerçeve, kolonyalizm ve sonrası şiddet 20. Yy'da katliamlar*, Balcı M. ve Al. A (ed.), Nobel Akademik Yayıncılık, 1-14.
- Özmen, Ş. (2016). *Sevişen kurgular*, Lis Yayınları.
- Paulson, S. (2022). *Gayatri C. Spivak ile söyleşiler*, (der. ve çev.: Soner Torlak), (1. Basım, ss. 11-26), Hayalci Hücre Yayın.
- Somay, B. (2008). *Çokbilmiş özne*, Metis Yayıncılık.
- Spivak, G. C. (2016). *Madun konuşabilir mi?*, çev.: Emre Koyuncu. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Sustam, E. (2025). *Travmadan Dekolonyal Perspektife: Kürt Alanında Güncel Sanat Çalışmalarının Sınır-Aşırı Hafızası*, Yeni E Dergisi, Kaplan S. (Ed.), 72-13.

Yetişkin, E. (2010). Postkolonyal Kavramlar Üzerine Notlar, *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, Yetişkin, E. (Ed.), 15-20.

Young, R.J.C. (2024). *Postkolonyalizm çok kısa bir giriş*, İletişim Yayınları.

http-1: <https://kurdarastirmalari.com/yazi-detay-oku-304> (Erişim Tarihi: 17.06.2024)

http-2: <http://www.kurdarastirmalari.com/yazi-detay-oku-244> (Erişim Tarihi: 11.03.2025)

http-3: <https://pact.egs.edu/biography/gayatri-spivak/> (Erişim Tarihi: 27.08.2024)

http-4: <https://origin.web.fordham.edu/halsall/mod/1833macaulay-india.asp> (Erişim Tarihi: 12.08.2024)

http-5: <https://www.kurdarastirmalari.com/yazi-detay-postkolonyal-nedir-56> (Erişim Tarihi: 11.03.2025)

http-6: <https://www.kurdarastirmalari.com/yazi-detay-postkolonyal-nedir-56> (Erişim Tarihi: 11.03.2025)

http-7: <https://www.kurdarastirmalari.com/yazi-detay-postkolonyal-nedir-56> (Erişim Tarihi: 12.03.2025)

http-8: <https://fasikul.altyazi.net/%20%20dunya/sinemanin-dekolonizasyonu-ne-ifade-ediyor/> (Erişim Tarihi: 09.03.2025)

http-9: https://en.wikipedia.org/wiki/Banu_Cenneto%C4%9Flu (Erişim Tarihi: 02.04.2025)

http-10: <https://www.biennial.com/artists/banu-cennetoglu/> (Erişim Tarihi: 02.04.2025)

http-11: <http://www.list-e.info/liste-hakkinda.php?l=en> (Erişim Tarihi: 02.04.2025)

http-12: <https://www.theguardian.com/world/2018/jun/20/banu-cennetoglu-interview-turkish-artist-the-list-europe-migrant-crisis> (Erişim Tarihi: 03.04.2025)

http-13: <https://www.artblogcologne.com/interview-i-know-very-well-but-nevertheless/> (Erişim Tarihi: 03.04.2025)

http-14: <https://archiveofdestruction.com/artwork/the-list/> (Erişim Tarihi: 06.04.2025)

http-15: https://tr.wikipedia.org/wiki/Arzu_Ba%C5%9Faran (Erişim Tarihi: 08.04.2025)

- http-16:** <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/ag> (Erişim Tarihi: 08.04.2025)
- http-17:** Başaran, A. (2020, Ağustos). Maduniyet; Eşikte Olma Hali | Arzu Başaran | ARTtv, [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ThgSQGdMf9k?si=CN-fenEWS4Opj7g3> (Erişim Tarihi: 9.04.2025)
- http-18:** Başaran, A. (2020, Ağustos). Maduniyet; Eşikte Olma Hali | Arzu Başaran | ARTtv, [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ThgSQGdMf9k?si=CN-fenEWS4Opj7g3> (Erişim Tarihi: 9.04.2025)
- http-19:** <https://temple-news.com/tyler-alumnus-art-ties-in-south-asian-history/> (Erişim Tarihi: 10.04.2025)
- http-20:** <https://www.broadstreetreview.com/profiles/da-vinci-art-alliance-presents-shwarga-bhattacharjees-when-the-subaltern-speaks> (Erişim Tarihi: 10.04.2025)
- http-21:** <https://tyler.temple.edu/shwarga-bhattacharjee-mfa-2018> (Erişim Tarihi: 10.04.2025)
- http-22:** <https://davinciartalliance.org/when-the-subaltern-speaks> (Erişim Tarihi: 10.04.2025)
- http-23:** <https://temple-news.com/tyler-alumnus-art-ties-in-south-asian-history/> (Erişim Tarihi: 12.04.2025)
- http-24:** <https://www.aiconcontemporary.com/exhibitions/the-subaltern-campaign#:~:text=Khaleel%20explores%20human%20beings%20from,Finland%2C%20France%2C%20and%20Norway.> (Erişim Tarihi: 13.04.2025)
- http-25:** <https://www.aiconcontemporary.com/exhibitions/the-subaltern-campaign#:~:text=Khaleel%20explores%20human%20beings%20from,Finland%2C%20France%2C%20and%20Norway.> (Erişim Tarihi: 13.04.2025)
- http-26:** <http://kaderattia.de/biography/> (Erişim Tarihi: 13.04.2025)
- http-27:** <http://kaderattia.de/biography/> (Erişim Tarihi: 13.04.2025)
- http-28:** <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/boundless-dubai-db1701/lot.9.html> (Erişim Tarihi: 13.04.2025)
- http-29:** <http://kaderattia.de/biography/> (Erişim Tarihi: 13.04.2025)
- http-30:** <http://kaderattia.de/biography/> (Erişim Tarihi: 13.04.2025)

- http-31:** <http://kaderattia.de/biography/> (Erişim Tarihi: 13.04.2025)
- http-32:** <https://wellcomecollection.org/works/nzetv2zr> (Erişim Tarihi: 14.04.2025)
- http-33:** <https://www.artbook.com/blog-kader-attia-landing-strip.html> (Erişim Tarihi: 14.04.2025)
- http-34:** <https://nagel-draxler.de/exhibition/collages/> (Erişim Tarihi: 16.04.2025)
- http-35:** <https://www.taysirbatniji.com/bio-2/> (Erişim Tarihi: 24.04.2025)
- http-36:** <https://senerozmen.com/about> (Erişim Tarihi: 06.05.2025)
- http-37:** <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2020/06/07/sokagin-mukavemeti-engin-sustam> (Erişim Tarihi: 06.05.2025)
- http-38:** <https://senerozmen.com/references/f/where-do-we-go-from-here> (Erişim Tarihi: 08.05.2025)
- http-39:** <https://www.istanbulmodern.org/en/collection/what-actually-does-an-artist-want> (Erişim Tarihi: 13.05.2025)
- http-40:** <https://birikimdergisi.com/guncel/633/susturulanlar-susturanlar-sener-ozmenin-shut-up-i-uzerine> (Erişim Tarihi: 14.05.2025)
- http-41:** <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2019/07/27/tate-koridorlarinda-dilsiz-bir-cocugun-cigliklari-wonderland> (Erişim Tarihi: 27.05.2025)
- http-42:** <http://www.pilotgaleri.com/exhibitions/detail/77> (Erişim Tarihi: 01.05.2025)
- http-43:** <https://eksav.org/jinoos-misaghi-soyut-bir-durum-icinde-gezinmek-firinartspace> (Erişim Tarihi: 29.05.2025)

ÖZ GEÇMİŞ

Adı Soyadı : Hasan Hüseyin ÖZMEN

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim Bilgileri:

2017/2022, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

2022-2023, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Pedagojik Formasyon Sertifika Programı

Sanatsal Faaliyetleri:

- **2025**, LOKAL 02 / Eldem Sanat Alanı, Eskişehir
- **2025**, ZAPT / The Key Art Galeri / Paper People Project, Eskişehir
- **2025**, Az Öte / Ayrımcılık Karşıtı Atölye / Anadolu Kültür ve Çekirdek Eskişehir Desteğiyle (Online Art Project İşbirliğiyle), Eskişehir
- **2024**, Sakatlanmış Bir Manzara / Güncel Sanat Sergisi - Opus XI / Online Art Project, Eskişehir
- **2023**, Bir Göçebeler Ulusu Tasarlamak- Opus XI- CultureCIVIC: Kültür Sanat Destek Programı, Eskişehir
- **2020**, MCART.IST Art Incubation Center, İstanbul
- **2019**, Bu Kaçınıcı Öğle Yemeği? / Karma Sergi, Eskişehir
- **2019**, SİMA / Karma Sergi, Eskişehir
- **2020**, Kurucu: Online Art Project - Contemporary Art Initiative / Güncel Sanat İnisiyatifi
- **2020**, Küratör: OAP 2020 Uluslararası Multidisipliner Online Sanat Sergisi / 889 Sanatçı / 27 Ülkeden Katılım
- **2021**, Moderasyon: OAP Güncel Sanat Alanından Sanatçılar ile Çevrimiçi Görüşmeler
- **2021**, Küratör: Up to Date / Bugünkü Genç Sanatçı Destek Programı
- **2025**, Küratör: Yüzey Gerilimi, Karma Sergi, OAP ve Bilecik Atatürk Parkı Sanat Galerisi İşbirliği ile