

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

Yüksek Lisans Tezi

**GÜNÜMÜZ SANAT ÜRETİMLERİNDE SAVAŞ, ÖLÜM, TRAJEDİ
TEMALARININ KULLANIMI**

**Hazırlayan
Eylül Ceren ERSÖZ**

**DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Borga KANTÜRK**

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Günümüz Sanat Üretimlerinde Savaş, Ölüm Ve Trajedi Temalarının Kullanımı**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlaka ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

27.05.2019

Eylül Ceren Ersöz



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Eylül Ceren Ersöz'ün **“Günümüz Sanat Üretimlerinde Savaş, Ölüm Ve Trajedi Temalarının Kullanımı”** konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Savaş, insanlığın var oluşundan günümüze kadar süregelen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Her dönemde ve her coğrafyada kendine has yöntemlerle var olmuş ve var olmaya devam etmektedir. Savaş ve onunla birlikte anılan ölüm ve trajedi temaları, gündelik yaşantımızda ve politik yazında sıklıkla karşımıza çıkan olgular olmasıyla birlikte günümüz sanat üretimlerinde de yoğun bir şekilde kullanılmakta, kavram olarak incelenmektedir.

Savaşlarla birlikte ortaya çıkan toplumsal ve kültürel değişimler sanatçıların kendilerini ifade etme şekillerinde etkili olurken aynı zamanda sanatı da şekillendirmiştir. Yaşanan iki dünya savaşının etkileri sanat tarihinde köklü değişimlere neden olmuştur. Özellikle ikinci dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan yeni düşünüş ve üretim biçimleri yeni temsil biçimlerinin gelişmesine sebep olmuştur.

Çalışmanın amacı, savaş, ölüm ve trajedi temalarının toplumsal etkileri ve bu etkilerin günümüz sanatında yansımalarını ele alan sanatçılar üzerinden okumalar yapmaktır. Bu nedenle birinci bölüm savaş kavramını tarihsel olarak sorgulamakta, Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarından günümüze, sanattaki değişimleri ele almaktadır. İkinci bölüm kültürel kimlik bağlamında, günümüzü etkileyen çeşitli travmatik durumlardan bahsedildikten sonra sergi modellerine bakmaktadır. Üçüncü bölüm ise, ele alınan kavramların günümüz sanatındaki yansımalarını, Sejla Kamberic, Martha Rosler ve Hale Tenger üzerinden incelemektedir.

Anahtar Sözcükler: Savaş, Kimlik, Kültürel Farklılık, Çağdaş Sanat, Sanat

ABSTRACT

War has emerged from the existence of humanity until today. It has existed in every period and in every geography with its own methods and continues to exist. The themes of war and the death and tragedy associated with it are used intensively in today's art productions as being the concepts that are frequently encountered in our daily life and political writing and are examined as a concept.

The social and cultural changes that have emerged with wars have been influential in the ways in which artists express themselves, while at the same time shaping art. The effects of the two world wars have caused radical changes in art history. Especially after the Second World War, new forms of thinking and production have led to the development of new forms of representation.

The aim of the study is to make readings on the social impacts of the themes of war, death and tragedy and on the artists who reflect the effects of these effects in contemporary art. For this reason, the first chapter questions the concept of war historically and examines the changes in art from the First and Second World Wars to the present. The second part looks at the exhibition models in the context of cultural identity, after mentioning the various traumatic situations affecting today. The third part examines the reflections of the concepts in contemporary art through Sejla Kamerić, Martha Rosler and Hale Tenger.

Key Words: War, Identity, Cultural Diversity, Contemporary Art, Art

ÖNSÖZ

Savaş teması geçmişten günümüze sanatçılar tarafından sıklıkla tartışılan ve incelenen bir kavramdır. Bu çalışma, savaş kavramının Birinci Dünya Savaşı'ndan günümüze uzanan yol haritasını çıkartmaya çalışmaktadır. Savaş kavramının günümüz sanatında nasıl değerlendirildiğini ve coğrafi farklılıkların, kültürel etkilerin, teknolojik gelişmelerin kavrama yaklaşımını incelemektedir.

Savaşın yarattığı toplumsal ve kültürel değişimler sanatçıların üretim pratiklerini de etkilemektedir. Teknolojinin gelişimi ve sosyal değişimler sanatın dilinde yeni temsil biçimleri geliştirmekte etkili olmuştur. Günümüz sanatçıları bu değişimlerle kimlik, tanıklık, yersiz-yurtsuzluk, yas, şiddet, travma gibi sosyolojik ve psikolojik kavramları da ele alarak savaşı sorgulamakta ve yeni modeller geliştirmektedirler.

Sanatçıların bulundukları savaşı algıladıkları, tanıklık ettikleri coğrafyalara göre çalışmalarına taşıdıkları malzemeler, kullandıkları dil sorgulanmaktadır. Sanatçıların çalışmalarında savaş kavramı ve bu bağlamda ele aldıkları ölüm ve trajedi temaları sanatın tarihsel sürecinde yeni kavramlar değildir. Konunun evrensel olması sebebiyle farklı bölgelerde yaşayan yakın dönem sanatçılardan örnekleri bir araya getiren bir çalışma üretilmiştir.

Bu çalışmayı hazırladığım süre içerisinde bana yol gösteren danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Borga Kantürk'e, Arş. Gör. Ezgi Yakın'a ve her zaman yanımda olup bana destek olan aileme teşekkür ederim.

Eylül Ceren Ersöz

İÇİNDEKİLER

GÜNÜMÜZ SANAT ÜRETİMLERİNDE SAVAŞ, ÖLÜM, TRAJEDİ TEMALARININ KULLANIMI

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
RESİM LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SAVAŞ VE SAVAŞ SONRASI SANAT

1.1. Birinci Dünya Savaşı Sonrası Sanattaki Değişim: Dada	5
1.2. İkinci Dünya Savaşının Batı Sanatına Etkileri: Kavramsal Sanat ve Performans Sanatı	8
1.3. Savaş Kavramının Sanatta Temsil Nedeni	15
1.4. Günümüz Sanat Üretiminde Savaşın Temsil Şekli	19

İKİNCİ BÖLÜM

SAVAŞIN SONUCU OLARAK DEĞİŞEN KÜLTÜREL KİMLİK VE TOPLUMSAL TRAVMA

2.1. Değişen Kültürel Kimlik	27
2.1.1. Göç ve Yersiz-yurtsuzlaşma: Mülteci Olmak	42
2.2. Mekanların ve Görüntülerin Hafızası	53

2.3. Yeniden İnşa ve Belgeleme	65
---	-----------

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT YAPITLARINDA KARŞIMIZA ÇIKAN SAVAŞ, ÖLÜM VE TRAJEDİ KAVRAMLARI

3.1. Bosnalı Kız: Sejla Kamberic	77
3.2. Savaşı Eve Getirmek: Martha Rosler	89
3.3. İçerdeki Yabancı: Hale Tenger	100

SONUÇ	112
KAYNAKÇA	114

ÖZGEÇMİŞ

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Joseph Kosuth, “ <i>One and Three Chairs</i> ”, 1965	10
Resim 2. Allan Kaprow, “ <i>6 Bölümde 18 Oluşum</i> ”, Happening	12
Resim 3. Yoko Ono, “ <i>Cut Piece</i> ”, Performans, 1965	12
Resim 4. Joseph Beuys, “ <i>The Chief-Fluxus Chant</i> ”, Performans, 1964, Berlin	13
Resim 5. Stuart Brisley, “ <i>And for today... nothing</i> ”, Performans, 1972	14
Resim 6. Chris Burden, “ <i>Trans-Fixed</i> ”, Performans, 1971	14
Resim 7. Marina Abramovic, “ <i>Rhythm O</i> ”, Performans, 1974	14
Resim 8. Francisco de Goya “ <i>3 Mayıs 1808</i> ”, Tuval üzerine yağlı boya, 1814	17
Resim 9. Pablo Picasso “ <i>Massacre in Korea</i> ”, Tuval üzerine yağlı boya, 1951	18
Resim 10. Michael Rakowitz, “ <i>Lamassu</i> ”, The Invisible Enemy Should Not Exist, The Fourth Plinth, Trafalgar Square, 4.25 m, 2018, Londra	23
Resim 11. Sokol Beqiri, “ <i>Fuck You</i> ”, Dijital Baskı, 130x650cm, 2001	31
Resim 12. Heta Albert, “ <i>Embassy of the Republic of Kosovo</i> ”, Yerleştirme, 2004	32
Resim 13. Erzen Shkololli, “ <i>Albanian Flag on the Moon</i> ”, Montaj, 2001	32
Resim 14. Cosmin Gradinaru, “ <i>Untitled</i> ”, Fotoğraf, 2000	34
Resim 15. Rasa Todosijevic, “ <i>Gott Liebt die Serben</i> ”, Enstalasyon, 2002 Museum of Contemporary Art, Belgrad	35
Resim 16. Milica Tomic, “ <i>XY UNGELÖST- The Reconstruction of the Crime</i> ”, 2 kanallı video, 1996-1997	38
Resim 17. Milica Tomic, “ <i>Bir gece değil bir gün, bir makineli tüfeğin ateşi parlayacak, eğer başka bir ışık gelemese</i> ”, Performanstan bir kare, 2009	39
Resim 18. Maja Bajevic, “ <i>How Do You Want to Be Governed?</i> ”, Video, 10’40”, 2009	40
Resim 19. Gülsün Karamustafa, “ <i>Mistik Nakliye</i> ”, 20 adet 60x45x90cm kumaş, pamuk, demir, 1992, yerleştirme: 3. İstanbul Bienali	43

Resim 20. Esra Ersen, “ <i>Ceza Sahasında</i> ”, 2001, yerleştirme: O.K. Center For Contemporary Art, Linz	44
Resim 21. Banu Cennetoğlu, “ <i>The List</i> ”, Yerleştirme, 2007, Amsterdam	45
Resim 22. Lydia Ourahmane “ <i>All the way up to the Heavens and down to the depths of Hell</i> ”, Beton,çelik,su, 280 x 400 x 20 cm, 2017	49
Resim 23. Banu Cennetoğlu, “ <i>Begin Is Safe Scary</i> ”, Çeşitli malzemeler, 2017	50
Resim 24. Banksy, Enstalasyon, 2015, Enstalasyon görüntüsü: Dismaland	51
Resim 25. ICY & SOT, “ <i>Lego</i> ”, Duvar resmi, 2011	53
Resim 26. ICY & SOT, “ <i>Homelessness</i> ”, Duvar resmi, 2014	53
Resim 27. Hans Haacke, “ <i>GERMENIA</i> ”, 1993, Enstalasyon görüntüsü: Venedik Bienali	54
Resim 28. Michael Rakowitz, “ <i>The Lord, The Homeland, The Leader</i> ”, Çizim, 2009	56
Resim 29. Michael Rakowitz, “ <i>Sgt. Slaughter</i> ”, Çizim, 2009	56
Resim 30. Thomas Ruff, “ <i>Jpegs</i> ”, 269x364cm, 2004	58
Resim 31. Thomas Ruff, “ <i>Zeitungsfoto 001</i> ”, 17,1x13,6cm, 1990	58
Resim 32. Gianluigi Colin, “ <i>I disastri della guerra</i> ”, 2005	59
Resim 33. Gerhard Richter, “ <i>September</i> ”, Tuval üzerine yağlı boya, 52x72cm, 2005	61
Resim 34. Alfredo Jaar, “ <i>May 1, 2011</i> ”, kurulum görünümü, 2011	63
Resim 35. On Kawara, “ <i>I Am Still Alive</i> ”, 1973	66
Resim 36. Danh Vo, “ <i>08:43, 26.05</i> ”, 2009	66
Resim 37. Cengiz Çekil, “ <i>Günlük</i> ”, 1976	66
Resim 38. Yael Bartana, “ <i>Wild Seeds</i> ”, İki kanallı video ve ses enstalasyonu, Müzik: Daniel Meir (6’40’’), 2005	68
Resim 39. Ahlam Shibli, “ <i>Unrecognised</i> ”, Renkli dijital baskı, 2000	69
Resim 40. Gülsün Karamustafa, “ <i>Sahne</i> ”, Dijital baskı ve projeksiyon, 110x130cm, 1998, Enstalasyon görüntüsü: İlk Raund	71

Resim 41. Halil Altındere, “ <i>Tabularla Dans II</i> ”, 6 kimlik, değişebilir boyut, 1997, yerleştirme: 5. İstanbul Bienali	72
Resim 42. Şener Özmen, “ <i>How To Tell Of Peace To A Living Dove?</i> ”, HD video, 4’32”, 2015, Pilot Galeri	73
Resim 43. Şener Özmen, “ <i>Bayrağından Kaçan Direk</i> ”, paslanmaz çelik, 696x40cm, 2013 yerleştirme: Haset, Husumet, Rezalet, Arter	74
Resim 44. Sejla Kamberic, “ <i>Care 1,2,3</i> ”, yerleştirme/koliler, mumlar, konserve yemek kutuları, gazeteler, dergiler, 35x40x30cm, 2015	78
Resim 45. Sejla Kamberic, “ <i>Zauzeto/Occupied</i> ”, Kamusal alanda yerleştirme/bez afiş, 200x1200cm, 1999	79
Resim 46. Sejla Kamberic, “ <i>Ab uno disce omnes</i> ”, Multimedya yerleştirme ve devam eden web projesi, 2015	81
Resim 47. Sejla Kamberic, “ <i>Bosnian Girl</i> ”, Kamusal alanda projesi/Afişler, reklam panoları, dergi ilanları, kartpostallar, Siyah-beyaz fotoğraf, Değişken boyutlar, 2003	82
Resim 48. Sejla Kamberic, “ <i>Fragile Sense of Hope(Xglass)</i> ”, Yerleştirme görüntüsü, Galerie Tanja Wagner, Berlin, 2013	83
Resim 49. Sejla Kamberic, “ <i>June Is June Everywhere (self-portrait)</i> ” Elde basılmış siyah-beyaz fotoğraflar, Değişken boyutlar, 2013	83
Resim 50. Sejla Kamberic, “ <i>1395 Days without Red</i> ”, HD video, renkli, 5.1 ses, 63’, 2011	85
Resim 51. Sejla Kamberic, “ <i>1395 Days without Red</i> ”, HD video, renkli, 5.1 ses, 63’, 2011	86
Resim 52. Sejla Kamberic, “ <i>1395 Days without Red</i> ”, HD video, renkli, 5.1 ses, 63’, 2011	86
Resim 53. Sejla Kamberic, “ <i>Liberty</i> ”, Yerleştirme, Pleksiglas, led ışıklar, metal kuşkonmaz dikenleri, 51x193x20cm, 2015	87
Resim 54. Sejla Kamberic, “ <i>Frei</i> ”, Kamusal müdahale, Almanya, 2004 Alu- Dibond üzerine siyah-beyaz fotoğraf, 150x120cm	88
Resim 55. Martha Rosler, “ <i>Red Stripe Kitchen, from the series House Beautiful: Bringing The War Home</i> ”, 61x50.8cm, Fotomontaj, 1967-72	91
Resim 56. Martha Rosler, “ <i>Balloons, from the series House Beautiful: Bringing The War Home</i> ”, 61x50.8cm, Fotomontaj, 1967-72	91

Resim 57. Martha Rosler, “ <i>First Lady (Pat Nixon), from the series House Beautiful: Bringing The War Home</i> ”, 61x50.8cm, Fotomontaj, 1967-72	92
Resim 58. Martha Rosler, “ <i>Beauty Rest, from the series House Beautiful: Bringing The War Home</i> ”, 61x50.8cm, Fotomontaj, 1967-72	92
Resim 59. Martha Rosler, “ <i>Cleaning the Drapes, from the series House Beautiful: Bringing The War Home</i> ”, 61x50.8cm, Fotomontaj, 1967-72	93
Resim 60. Martha Rosler, “ <i>Roadside Ambush, from the series House Beautiful: Bringing The War Home</i> ”, 61x50.8cm, Fotomontaj, 1967-72	93
Resim 61. Martha Rosler, “ <i>Gray Drape, from the series Lounging: Bringing The War Home, New Series</i> ”, 61x50.8, Fotomontaj, 2008	94
Resim 62. Martha Rosler, “ <i>Beauty Rest, from the series House Beautiful: Bringing The War Home, New Serie</i> ’s, 61x50.8, Fotomontaj, 2004	94
Resim 63. Martha Rosler, “ <i>A Simple Case for Torture, or How To Sleep at Night</i> ”, Tek kanallı video, 61’ 46”, 1983	96
Resim 64. Martha Rosler, “ <i>Unknown Secrets (The Secret of the Rosenbergs)</i> ”, Canvas üzerine fotoğraf baskı, şablon baskılı havlu, jell-o ahşap kutu, 1988	97
Resim 65. Martha Rosler, “ <i>Reading Hannah Arendt</i> ” (Politically, for an American in the 21st Century), 2006	98
Resim 66. Martha Rosler, “ <i>POINT & SHOOT</i> ”, a mourning thought (though I am more enraged than in mourning), 2016	99
Resim 67. Hale Tenger, “ <i>Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolü</i> ”, Galvanize saç levha, kurşun, kılıç, musluk, su, boya, çap 230cm, yükseklik mekana göre değişken, 1990, Enstalasyon görüntüsü: Stedelijk Museum Schiadam	101
Resim 68. Hale Tenger, “ <i>Böyle Tanıdıklarım Var II.</i> ”, Pirinç döküm Priapos ve uç-maymun heykelcikleri, 1992, Yerleştirme: 3. İstanbul Bienali (detay)	102
Resim 69. Hale Tenger, “ <i>Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek</i> ”, Metal raf, kavanoz, fotokopi, su, ses: Serdar Ateşer, Değişken boyutlar, 1993, Enstalasyon görüntüsü: Kadın Eserleri Kütüphanesi	104
Resim 70. Hale Tenger, “ <i>Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık/ İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik</i> ”, Mekanda bulunmuş bekçi kulübesi, dikenli tel, cep radyosu, çay bardağı, fan vs. ve ses., 1995, Enstalasyon görüntüsü: 4. İstanbul Bienali – Antrepo	105
Resim 71. Hale Tenger, “ <i>Kesit</i> ”, 2-kanallı ve eşzamanlı video projeksiyon, ayrı dış-ses, 1996, Manifesta 1, Witte de With, Rotterdam	106

Resim 72. Hale Tenger, “ <i>Sandık Odası</i> ”, İnşa edilerek kurulmuş üç oda, mobilya, radyo, ev eşyası, lamba, kitap, giysi, diğer tekstil ürünleri gibi bulunmuş objeler ve ses, değişken ölçüler, 1997, Enstalasyon görüntüsü: ArtPace	107
Resim 73. Hale Tenger, “ <i>Devren Satılık</i> ”, Bütün olarak veya parçalar halinde önceki eserler, sanatçının atölye eşyaları, kullanılmış veya kullanılmamış malzemeler, video, ses: Serdar Ateşer, Değişken ölçüler, 1997, Enstalasyon görüntüsü: Galeri Nev	108
Resim 74. Hale Tenger, “ <i>Türk Olmak</i> ”, Bez bebekler, ses: Serdar Ateşer, Değişken boyutlar, 2002, Enstalasyon görüntüsü: Galeri Nev	109
Resim 75. Hale Tenger, “ <i>Beirut</i> ”, video, ses: Serdar Ateşer, 2005-2007	110
Resim 76. Hale Tenger, “ <i>Böyle Tanıdıklarım Var III</i> ”, 2013 yerleştirme: Haset, Husumet, Rezalet, Arter	111

GİRİŞ

Savaş, ölüm ve trajedi John Donne'un ünlü vaazini hatırlatmakta ve sorgulatmaktadır.

“Ada değildir insan, bütün hiç değildir bir başına; anakaranın bir parçasıdır, bir damladır okyanusta; bir toprak tanesini alıp götürse deniz, küçülür Avrupa, sanki yiten bir burunmuş, dostlarının ya da senin bir yurtluğunmuş gibi, ölünce bir insan eksilirim ben, çünkü insanoğlunun bir parçasıyım; işte bundandır ki sorup durma çanların kimin için çaldığını; çanlar senin için çalıyor” (Hemingway, 2015: 5).

Tarihsel olarak değerlendirdiğimizde savaşlar, bilinen geçmişin en eski olayları arasında yerini almaktadır ve insanlık tarihi, genellikle milletler arasındaki savaşlarla açıklanmaktadır. Günümüze kadar yeni dünyanın çehresini savaşlar, devrimler ve geride bıraktıkları belirlemiştir. En kasvetli siyasi çekişmelerin merkezinde yer alan savaş, çoğu toplumlar ve siyasi otoriteler tarafından haklı görülen ve başvurulmuş bir yöntem olarak tarihte yerini almaktadır. Savaşın getirdiği ve getirmekte olduğu ölüm ve trajedi modern dünyada görünür olmak ve olmamak arasında ince bir çizgi üzerinde yer değiştirmektedir ve sanat, bu görünürlüğü sağlayan araçlardan biri olmaktadır.

Deleuze'e göre bir varlığın bilişsel olarak kavranma şekli zamandır. Zamanla savaşın fiziksel etkilerinin dışında toplumlar üzerindeki etkileri şekillenmektedir. Zaman ve mekan hakkındaki kültürel kodlar dünyayı nasıl algıladığımızla ilgilidir. Baudelaire, 1863'te yayınlanmış olan '*Modern Hayatın Ressamı*' başlıklı denemesinde şöyle diyordu: “Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir” (Akt. Harvey, 1997: 23). Fakat bu değişmeme durumu her toplumun bu sonsuz algı dünyasında, kendi travmalarından ortaya çıkan biçimleri seçmeleriyle şekil değiştirmektedir. Savaşın bitmek bilmeyen yıkımı ve toplumların imhası, sanatta güzellik, estetik ve biriciklik gibi kavramların sorgulanmasına neden olmaktadır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanat, temsil ettiği şeyden sıyrılıp kendini olanca gücüyle dışavurmaktadır. Sanatçılar bu yıkımlar sonucunda farklı bir dünya tahayyüllü oluşturmaktadırlar. Değişmeyen tek şey ise savaşın bir gereklilik olarak kullanılması durumu olmaktadır.

“Savaş toplumumuzun işleyişi açısından öylesine temel öylesine vazgeçilmezdir ki; sorunlarımızı çözmek için daha ölümcül, daha caniyane yollar bulmadıkça onu ortadan kaldıramayız” (Arendt, 2016: 11). Savaşın amacı nadiren toplumların özgürleşmesi üzerine kurulmaktadır. Toplumların bulundukları konumlara nasıl geldikleri; niçin sürekli değişim arayışı içinde oldukları ve bunu şiddet yoluyla çözmek istemeleri tarih boyunca tartışılmaktadır ve günümüzde de tartışılmaya devam edilmektedir. Büyük iki Dünya Savaşından sonra yaşanan bu şiddet olayları, dinsel inançlar, ırk ayrımları gibi sebepler taşımaya başladığı için savaşlar toplumsal ve kültürel kimliği etkilemektedir.

Özellikle kültürel kimlik bağlamında yaşanan en şiddetli değişiklik Balkanlarda gerçekleşmiştir. Yaşanan köklü kimlik değişimi, üç önemli sergi aracılığıyla uluslararası farkındalığa neden olmuş, bölgede yaşanan toplumsal travmalar izleyicilere aktarılmıştır. Araştırma esnasında bu önemli sergilerde yer alan sanatçılar ele alınmış ve tartışılmıştır. Evrensel bir sorun olan ve yaşanmaya devam eden göç, yersiz-yurtsuzluk, mülteci kavramları ise genel bir perspektiften ele alınarak Orta Doğu özeline indirgenmiştir.

Günümüze yaklaştıkça savaş gücü elinde bulunduranlar tarafından bir oyun aracı haline gelmektedir. ‘*Teröre karşı savaş*’ adı altında bir simülasyon evreni oluşturulmakta; etnik ve kültürel kimliklere müdahale edilmektedir. Aynı zamanda etnik gruplar otaya çıkartılarak ve desteklenerek çatışma ortamları pekiştirilmektedir. Teröre karşı savaşın başladığı dönem teknolojinin yaygın bir şekilde kullanıldığı döneme karşılık gelmektedir. Savaş fotoğrafçısı olan Tim Hetherington ‘*geri besleme döngüsü*’nden (*feedback loop*) bahsetmektedir. Hetherinton bu döngü için internete bulunan her bilgiye kolaylıkla ulaşılabilme durumunun, çatışma gerçeği ile bu gerçeğin popüler kültürdeki tasviri arasında kendini sürekli yenileyen bir bağın ortaya çıkmasına neden olduğunu söylemektedir (Akt. Seymour: 2014). Güncel eserlere baktığımızda yaşanan bu bağ ve imgenin pornografisini görmekteyiz. Gelişen teknoloji sayesinde savaş, dünyanın her yerinde insanların paylaştığı ortak bir deneyime dönüşmektedir. Fakat ulaşmakta olduğumuz görsellerin ya da haberlerin Hetherington’un bahsettiği geri beslenme döngüsünün bir parçası olmadığını nasıl anlayacağız? Baudrillard geçmişteki trajik olaylar dahil, tüm gerçekliğimizin medyanın dolaşımından geçtiğini unuttuğumuzu dile

getirmektedir. Geçmişte medyanın yaptığı manipölasyonlar günümüzde internetin varlığıyla şiddet kazanarak devam etmektedir.

şiddetini kaybetmeyen savaşlar toplumlar üzerinde travmatik sonuçlar doğurmaya devam etmektedir. Travmalar, görölmesine izin verilenin ötesinde bir niteliğe sahiptirler. İçinde barındırdıkları trajedi ve ölüm, şiddet eylemleri içerisinde bir yokluğu temsil etse de o olanca gücüyle varlığını temsil etmekte, kendini ortaya koymaktadır. Savaşın sonucu olan, kültürel kimliğin zarara uğrama durumu, toplumları göçe, ilticaya, yersiz-yurtsuzlaşmaya mahkum etmektedir ve bu durum sanat eserlerinde tartışılmaya başlanmaktadır. Günümüzde savaşların şekil değiştirmesi sonucunda daha da net bir şekilde ortaya çıkan bu öznel kavramlar, toplumsal ve kültürel yapıların değişimini dile getirmekte ve tartışmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM
SAVAŞ VE SAVAŞ SONRASI SANAT

BİRİNCİ BÖLÜM

SAVAŞ VE SAVAŞ SONRASI SANAT

“Nesne ve olguların temsil edilmesi, yani tanımlanıp bir şekilde isimlendirilmesi bellekle ilgili bir işlemdir. Sanat ise belleğin en önemli rolünü üstlenen özel bir dildir” (Erzen, 2016: 60). Savaş, politikanın şiddetle bir araya gelmiş yüzü olarak toplumsal ve kültürel konularda değişimlere sebep olmaktadır. Sanat, tarih boyunca savaşlarla ilgilenmekte ve oluşturduğu bu temsiliyet, toplumları şekillendirmekte etkili olmaktadır.

Rönesans’tan günümüze kadar savaş kavramı eserlerde; güç gösterisi, eleştirel bir tavır ya da propaganda aracı olarak kullanılmakta ve izleyiciye sunulmaktadır. Savaşların toplumlar üzerindeki etkileri sanatın dilini şekillendirmede etkili olmuştur. “Fransız İhtilali sonrasında sanatçılar üslup konusunda bilinçlenmişler, deneyler yapmaya başlamışlar ve ‘izm’li sloganlar öncülüğünde yeni akımlar yaratmışlardır” (Gombrich, 2007: 557). 19. yüzyılın değişen sanat anlayışı, resim sanatını da etkilemektedir. Sanatçının öznel duygularını yansıtan bir konuma gelen resim sanatı, sınırlarının dışına çıkarak tabularını yıkmış, resimde biçim, anlatım aracı olmaktan çıkmıştır. Bu durumu etkileyen diğer bir özellik ise kitle iletişim araçlarındaki ve baskı tekniklerindeki gelişmelerdir. Yaşanan bu büyük değişimler, sanat alanının da yeni arayışların oluşmasına neden olmuştur. Birinci Dünya Savaşı’nın etkileri ise önemli sanat akımları olan Dadaizm ve Dışavurumculuk gibi akımları karşımıza çıkartmaktadır.

1.1. Birinci Dünya Savaşı Sonrası Sanattaki Değişim: Dada

“I. Dünya Savaşı ilk topyekün savaştır. Küçük ölçekli profesyonel ordular arasında gerçekleşen 19. yüzyıl savaşlarından farklı olarak bu Büyük Savaş, siperler ve cephe hizmeti ile ilgili zorlu savaş görevleri için tüm nüfusu harekete geçirmiştir. Hükümet örgütleri genel basında, çocuk kitaplarında ve ticari sanattaki dili ve resimleme biçimlerini kullanan yeni teknikleri hızla geliştirerek hem kendi hem de düşman halkına aynı şekilde propaganda yapmayı hedeflemiştir. Savaşa katılan uluslar, dünya sorunlarını özellikle kendi yurtsever bakış açılarıyla anlattıkları haber filmlerinin üretimini hızla arttırmıştır. Haber filmlerinin rüştünü ispatladığı tarihlerin I. Dünya Savaşı’nın çıktığı döneme denk gelmesi başlangıçtan itibaren sinema filmleri ile propaganda arasında güçlü bir bağlantının kurulmasına neden olmuştur” (Clark, 2011: 122).

Bu önemli olaydan etkilenecek üretimler yapan sanatçıların yer aldığı sanat hareketleri, savaş sonrası sanattaki değişimleri gözler önüne sermektedir. Sürrealizm, Kübizm, Fütürizm gibi önemli sanat hareketleri bu savaşın etkileriyle şekillenmektedir. Aynı zamanda Birinci Dünya Savaşı'nın bireyler üzerindeki etkileri sanatçıların üretim modellerinde farklılık gösterdiği gibi eserlerin algılanış biçiminde de değişimlere neden olmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda ortaya çıkan Dada akımının temel fikri 'Anti Sanat' yaratmaktır. Dada, 19. yüzyıl başında romantizmle başlayan sanatın özerkleşmesi sürecinin son noktasıdır. Dolayısıyla, Dada'nın köklerini her şeyden önce romantik düşünce oluşturur. Fikir babası Hugo Ball, Dada'nın, "romantik, *dandyist* ve şeytani 19. yüzyıl teorilerinin bir sentezi olduğunu" belirtir (Akt. Artun, 2018: 2).

Hugo Ball'ın Zürih'te açtığı mekan, '*Kabare Voltaire*', Dada'nın doğduğu yer; 2 Şubat 1916'da '*Zürcher Allgemeine Zeitung*'da yayımlanan basın bildirisi de Dada'nın doğuşu olarak kabul edilmektedir. Ball, 1916 Haziran'ında Kabare Voltaire'i şöyle tanımlanmıştır: "kültürün ve sanatın ideallerinden oluşan bir varyete; Dada, bütün büyük davaları kapsayan bir hiçlik farsıydı" (Akt. Artun, 2018: 8).

Savaş sırasında İsviçre tarafsız konumdadır ve savaş karşıtı olan, ülkesinden kaçmak zorunda kalan farklı kültürlerle ait bir çok sanatçı ve edebiyatçı Zürih'te bir araya gelmektedir. "O sıralar Zürih'te bulunan hemen bütün sanatçılar gibi bir göçmen olan Ball'ın amacı, Birinci Dünya Savaşı'na muhalif bir ekibin bir araya gelip dayanışabileceği bir yer yaratmaktır" (Antmen, 2008: 121). Çok geçmeden mekan yeni fikirlerin üretildiği alternatif sanatsal hareketlerin dile getirildiği bir yer haline gelmiştir. Dada'nın kelime anlamı konusunda belirli çelişkiler bulunmaktadır.

"Önemli olan, Dada'nın yeni bir '*sıfır noktası*'nın, '*sanattaki yeni*'nin ifadesi olmasıdır. 1918 tarihli dada Manifestosunu kaleme alan Tristan Tzara'ya göre Dada, Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesidir: kısacası yaşamın kendisidir.." (Antmen, 2008: 122).

“Picabia’nın tanımladığı gibi, ‘*Hiç, Hiç, Hiç*’ mi? Yoksa Hausmann ve Baader’in söylediği gibi, Bir sanat? Bir felsefe? Bir siyaset? Bir yangın sigortası? Ya da devlet dini?.. Yoksa hiçbir şey mi? Yani her şey? Paul Dermée, Dada son birkaç yüzyıl boyunca üzerimizde biriken kalın pislik tabakasını sıyrır diyordu” (Akt. Artun, 2018: 1). Huelsenbeck (2008: 6) ise, “yüreklilik, üstünlük, devrimci karşı koyuş; egemen mantığın, toplumdaki hiyerarşinin yok edilmesi, tarihin yadsınması, köktenci bir özgürlük, anarşi, burjuvanın yok edilmesi” demektedir.

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra değişim sürecinde olan bir sanat ortamı gözlemlenmektedir. İnsanlık tarihini etkilemiş tüm bilinen kavramlar sanatçılar tarafından sorgulanmaya başlamaktadır. Savaşın kavramsal olarak sanat tarihindeki seyri ve onun üzerine inşa edilen düşünceler, bu büyük savaşla şekil değiştirmeye başlamaktadır. Dada’nın doğuşu, sanatı artık dönüştürülebilir ve inşa edilebilir bir olgu haline getirmiştir. Tzara (2015: 116) savaş sonrasına ait Dada’nın, savaşın dehşeti karşısında modernliğin, uygarlığın ve giderek sanatın iflasını ifade ettiğini dile getirmektedir. Ali Artun’un ‘*Modern Hayatın Ressamı*’ adlı kitapta aktardığı üzere Baudelaire’de göre hayat, sanatın yıkıcı ve yaratıcı egemenliği altına girmektedir ve Nietzsche’nin öngördüğü gibi kendi varlığıyla kurduğu bağı yok ederek ‘*hiç*’leşmektedir.

“Dada’nın çeşitlilik içeren gösterilerinin sanata en büyük katkısı, sanat kavramının kapsamını genişletmesidir. Dada ile sanat, tek bir türün etkinlik alanı olmaktan çıkıp, birçok türün yanı sıra düşüncenin ve eylemin karışımına dönüşmüştür. Ve yine Dada ile sanat, yüksek sınıfın hegemonyasından kurtulup, bir anlamda sokağa düşer. Sanat, kurulu düzenin yasalarına uymamanın, o düzenin kibarcılığına ve yararcılığına karşı çıkmanın yolu olur. Dada, her tür değere olduğu gibi, kendine de kuşkuyla bakar. Dadanın siyasi yönünü bir tarafa bırakacak olursak, geriye her türlü sanat duyarlılığımızı, her tür görsel iletişimi, sonunda gerçekliğin ne olup olmadığı konusundaki bütün görüşleri kuşkuyla karşılayan ve tehlikeye düşüren yapıtlar kalır” (Özeytan, 1992: 23).

Birinci Dünya Savaşı’nın etkilerinin sonucunda ortaya çıkan bu kültürel ve sanatsal akım sanat tarihinde önemli ve köklü değişimlerin başlangıcı olmak ve kendisinden sonra gelen bir çok akımın temellerini oluşturmaktadır. Özellikle Dadaist sanatçıların başında gelen Marcel Duchamp’ın ‘*Fountain*’i (1917) sanat dünyasının ready-made (hazır nesne) kavramıyla tanışmasına ve sanat eseri tanımının yeniden

yapılmasına neden olmaktadır. Artık sanatın izleyicinin gözü ve duyumlarından ziyade zihnini uyarmak için yapıldığı fark edilmektedir.

1.2. İkinci Dünya Savaşının Batı Sanatına Etkileri: Kavramsal Sanat ve Performans Sanatı

İkinci Dünya Savaşı sırasında en büyük manevi kaybı Paris vermiştir ve 1940'ta Alman birlikleri tarafından işgal edilen şehirde hayat beş yıl boyunca durmuştur. "Paris'in tek bir el bile ateş edilmeden düşmesi daha da ciddiydi, çünkü, kentin sanat hazineleri kurtulmuş olsa bile, Batı kültürünün simgesel yıkımını temsil ediyordu" (Guilbaut, 2009: 67). Paris'te yaşanan bu köklü değişimi 1954'te Cezayir'lilerin ayaklanması ve 1962'de bağımsızlıklarını ilan etmeleri de desteklemekte ve pekiştirmektedir. "Savaşın neden olduğu mülteci akınıyla tarihteki başka büyük göçleri karşılaştıran yorumcular, göçmenlerin Amerika üstünde derin ve olumlu bir etki yaratacağını vurguladılar; Amerika Avrupa'nın harap olan kültürünün kendi kıyılarında serpilmesini sağlayacaktı" (Guilbaut, 2009: 81). Bu serpilme, köklü değişimlere sebep olmuş, bir çok farklı sanat akımının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

"Savaş öncesi, Modernizmin hayatta kalan ustaları –özellikle Picasso, Matisse, Léger Ernest ve Miro- 1945'ten sonra önemli, yeni işler üretmeye devam etseler de, Avrupa'da savaştan sonra ortaya çıkan kuşağı, bütünüyle farklı etkenler şekillendirdi ve yönlendirdi. II. Dünya Savaşı soyutlamanın ideolojik güvenilirliğini sarsmıştı. II. Dünya Savaşının sonuna gelindiğinde bu sosyal metafizik artık inandırıcı görünmüyordu. Savaş Sonrası sanatçılar, Otuzlu yıllarda ve Kırklı yılların başında ön plana çıkan ciddi sosyal ve etik sorunlara karşılık olarak sanat için özgün yeni bir temel oluşturmaları gerektiğini hissettiler" (Fineberg, 2014: 125).

Değişen yeni dünya düzeni sanatın da yeni ifade biçimleri aramasına neden olmaktadır. Örneğin, "birçok arte povera sanatçısı tuval resminin geçerli bir etkinlik olmadığı kanısındaydı. Çünkü resim yapmanın anlamı toplumda kültürel bütünlüğü ve fikir beraberliğini varsayıyor ve cemiyet olgusunu gerektiriyordu. Oysa savaş sonrası Avrupa'da her iki faktör geri gelmemek üzere yok olmuştu" (Duben, 2016: 209).

1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana

geçtiği sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir (Antmen, 2009:192). Plastik sanatlara karşı alternatif arayışlar içerisinde olan sanatçılar disiplinler arası bir etkileşimden yararlanmışlardır. Bu etkileşim geleneksel tavırdan uzaklaşmaya neden olmuş ve ortaya kavramsal sanat, performans sanatı, happening (oluşum) çıkmıştır.

Kavramsal Sanatın ortaya çıkışında Dada hareketi ve Duchamp önemli bir yere sahiptir. Dada hareketiyle ortaya çıkan ready-made kavramı ve bu kavram üzerinden üretilen eserler sanatın mutlak özerkliğini sorgulamaktadır. Bu durum kavramsal sanatta kendini göstermekte, şekil değiştirmektedir. Duchamp'ın 1910'larda ortaya atığı hazır-nesne olgusu, hazır-nesneleriyle başlayan yapıt kavramının reddi kavramsal sanatın doğuşuna neden olmaktadır. Kavramsal sanat klasik anlamda sanat eseri niteliği göstermeyen eserlerin ortaya çıkmasıyla tanımlanmaktadır. Bilinen geleneksel kalıpların dışında, fikirlerin uygun malzemeler ile ifade edilmesi kavramsal sanatı ve fikirleri beslemektedir. Kosuth'da Duchamp'ı bir dönüm noktası olarak görmektedir ve ondan önce sanatın fiziksel kalıpları nedeniyle engellendiğini söylemektedir. Hatta sanatı Duchamp öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırmaktadır. Duchamp'ın hazır nesneleriyle bundan sonra sanatın ne olabileceğinin sorgulandığını dile getirmektedir.

“İlk başta ‘*Düşünce Sanatı*’, ‘*Enformasyon Sanatı*’ gibi isimlerle anılan bu türde yeni eğilimler, Minimalist sanatçı Sol Lewitt'in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında ‘*Artforum*’ dergisinde yayımladığı ‘*Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*’ yazısından sonra ‘*Kavramsal Sanat*’ başlığı altında toplanmış, ayrıca ‘*konseptüalizm*’ (kavramcılık) dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir” (Antmen, 2009: 193).

Kosuth'a göre Kavramsal Sanat her şeyden önce ‘sanatın kendini çözümlemesidir’. Sanat yalnızca birtakım ideolojileri, tepkileri yansıtan bir araç ya da estetik bir olgu değildir. Sanat bütünüyle düşünsel bir üretimdir. Sanatın özgül niteliği kendi kendisinin düşünce nesnesine dönüşmesidir (Özeytan, 1992: 50). 1960'larda kendini göstermeye başlayan bu akım, kültürel sorunlardan beslenen, estetik sorunların ötesinde bir tutum sergilemektedir ve politik, ekonomik, sosyolojik, felsefi meselelerle yakından ilgilenmektedir. Duchamp'ın öngördüğü düşünce olarak sanat anlayışını benimsenerek sanatçılar tarafından üretimler yapılmaktadır.

Kosuth'un bu bağlamda ürettiği “*One and Three Chairs*” (1965) isimli eseri, ahşap bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalye sözcüğünün sözlükte yazan kelime anlamı olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Kosuth, görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiş, sanatın doğasını sorguladığı yapıtlarında izleyiciyi felsefi bir sürece ortak etmiştir (Antmen, 2009: 192). Geleneksel estetik ölçütleri reddeden bu yapıt izleyici ve sanat yapıtı arasındaki sınırları ortadan kaldırmaktadır. Kavramsal sanatta ortaya çıkan bu çok katmanlı anlatım izleyenlerin düşünce pratiklerinde gelişmeye neden olmaktadır.



Resim 1. Joseph Kosuth, “*One and Three Chairs*”, 1965

Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan metasal yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. taşıyıcı araçlar kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2009: 193). Büyük bir hızla gelişen Kavramsal Sanat, 1960 sonrasında bir çok akıma öncülük etmiştir. Sanatın ne olduğunu sorgulamakta ve izleyiciyi bu düşünce pratiğine ortak etmektedir. Sanatın işleviyle alakalı yeni fikirler ortaya atmakta ve yeteneğin yerine fikirlerin önemli olduğunu vurgulamaktadır. Kavramsal Sanatı içinde barındıran bir çok akım günümüze kadar uzanmış ve plastik sanatlar gibi daha geleneksel olan sanat anlayışını şekillendirmiştir.

Nesneye olan gereksinimin tartışılması ve sanatın kavramsal yapıya evrilmesi, düşüncenin ön plana geçmesi sanatçının bedenini kullanarak üretimler yapmasını da sağlamaktadır. Performans Sanatı 20. yüzyılın ikinci yarsısında disiplinler arası tavrıyla dikkat çekmeye ve popülerlik kazanmaya başlasa da ancak 1970’lerde bir tür olarak kabul edilmektedir. Performans Sanatı tanımlanmadan ya da bir tür olarak kabul edilmeden önce pek çok akımda gözlenmektedir. “Performans Sanatı, bazı kaynaklarda Beden Sanatı ve Happening ile birlikte ele alınırken bazılarında bu akımlar ayrı başlıklar altında incelenmiştir” (Özayten, 1997: 700).

“Allan Kaprow’un 1959’da düzenlediği Happening bir başlangıç noktası olmuş ve olay hızla yayılmıştır. Happening’lerin ve öteki gösteri türlerinin tüm Batı dünyasında bu denli hızlı yayılması, bu sanat biçiminin sunduğu kendine özgü özendirici yanlarına bağlanabilir. Eskiden olduğu gibi, bir galeride sergilenmek üzere eserlerini düzenleyip, sonra bir adım geriden izleyicilerin onlara gösterdikleri ilgiyi seyretme gibi soğuk bir işlemde kurtulan sanatçı, seyirciyle kişisel olarak yakın bir bağ kurmuş oluyordu” (Lynton, 2004: 319-320).

Kaprow’un 1959’da New York’da gerçekleştirdiği performans “*6 Bölümde 18 Oluşum*” adını almaktadır. Gösterisi önceden görevlendirdiği arkadaşları ve o sırada orada bulunan izleyicilerin katılımıyla, bir kısmı planlı, bir kısmı doğaçlama gelişmektedir. Galeri şeffaf malzemelerle üç odaya ayrılmıştır ve ilk iki odada renkli ışıklar, sandalyeler ve boy aynaları bulunurken üçüncü oda da renkli ışıklar ve sandalyelerin yanı sıra gizli bir denetim merkezi bulunmaktadır. Altı bölümden oluşan gösteride toplam on sekiz oluşum gerçekleştirilmiştir. Zil sesiyle başlayan gösteride, izleyicilerin bir kısmı başlangıçta kendilerine verilen programı uygulamış bir kısmı da sanatçı tarafından yönlendirilmedikleri için diledikleri gibi hareket etmiş, tuval üzerine etraflarında olan değişimleri çizmişlerdir. Gösteri bittiğinde kendilerini bir sanat eyleminin içinde bulan izleyiciler, bu etkinliğin içinde harcadıkları zaman dilimini kendileri çözümlemek ve anlamlandırmak durumunda kalmışlardır.

Fluxus hareketinin önemli temsilcisi olan Yoko Ono Kavramsal Sanat ve Performans Sanatı’nın öncüleri arasında anılmaktadır. Ono’nun özellikle siyah elbise giyerek hareketsiz bir şekilde oturduğu ve yakınında bulunan makasla izleyicilerden elbisesinden birer parça kesmelerini istediği “*Cut Piece*” adlı çalışması sanatçının en

bilinen performanslarından biridir. Sanatçının bu çalışmasında kadınlara yönelik cinsel saldırılara dikkat çekmek istediği düşünülmektedir.

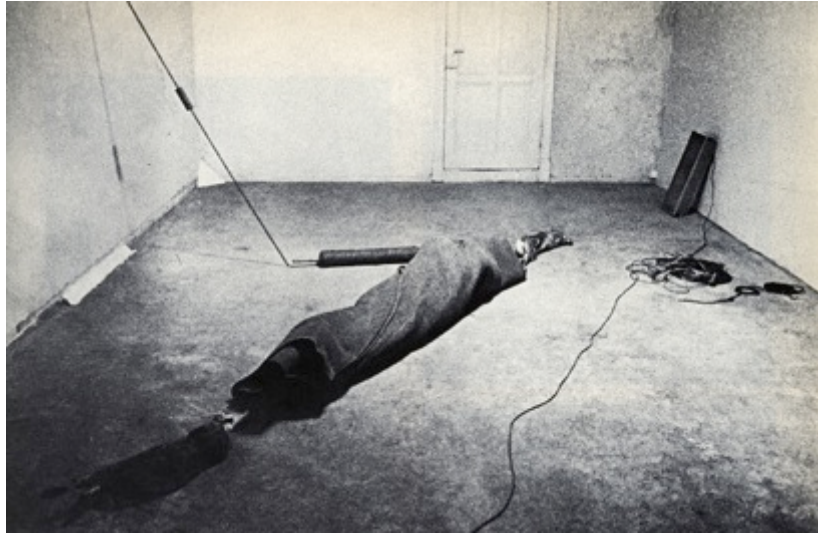


Resim 2. Allan Kaprow, “6 Bölümde 18 Oluşum”, Happening, **Resim 3.** Yoko Ono, “Cut Piece”, 1965

Joseph Beuys her ne kadar kolay kolay kategorize edilemeyen bir sanatçı olsa da o da Performans Sanatı’nın öncülerindendir. Sanatçı halka açık ilk performansını 1963’te gerçekleştirmektedir. Berlin’de sergilediği “*The Chief-Fluxus Chant*” (1964) performansı yaklaşık dokuz saat sürmektedir.

“Sanatçının bedenini, psikolojik olarak şarj edilmiş bir heykel materyali olarak kullanan ekspresyonist bir ritüeldir.” İzleyici içeri baktığında, yerde yatan cansız bir beden görmektedir. Bedene sarılı keçenin her iki ucundan ölü tavşanlar yer almaktadır. Performansın parçaları arasında zeminde yer alan uzun yağ dilimi, duvarlardan birine yerleştirilmiş iki tırnak ve bir saç tutamı, keçeye sarılı haleden bulunan bakır çubuklar ve etrafta konumlanan teller bulunmaktadır. Keçenin içerisinde ise Beuys, bir mikrofon yardımıyla sesler çıkartmakta, galeri mekanının içinde ve dışında duyulan seslere karşılık oluşturacak şekilde düzensiz aralıklarla modern müzikler çalınmaktadır.

Performansın gerçekleştirildiği dönemde Berlin’i ikiye bölen ‘Duvar’ varlığını göstermektedir. Duvar’ın varlığının yarattığı ikellik, Beuys’un performansıyla bir bütün oluşturmaktadır. “Bu performansın ilkel karmaşıklığının, Savaş sonrası Berlin’in çehresinde somutlaşan ve Sanatçının Kırım deneyimi anılarında yer alan derin yarananma duygusuyla ilgisi vardır” (Fineberg, 2013: 220).



Resim 4. Joseph Beuys, “*The Chief-Fluxus Chant*”, Performans, 1964, Berlin

Kaprow, Ono, Beuys gibi kendilerini aynı zamanda bedenleriyle ifade eden sanatçılar Performans Sanatı’nın öncüleri olmuşlardır. Bedensel bir üretime dönüşen sanat, sanatçıların mekanlara bağımlı olma durumlarını ortadan kaldırmaktadır.

“Örneğin galeri ve müze gibi belli bir ideolojiyi barındıran ortamlara karşı muhalif bir tavır dile getirebildikleri; dönemin toplumsal dönüşüm talepleri içinde kendi ideolojik karşı duruşlarını daha aktif bir biçimde ortaya koyabildikleri; sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir malzeme olarak kendi bedenlerini kullandıkları; resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin ötesinde disiplinlerarası yaklaşımlarla sanatın tanımını ve sınırlarını sorguladıkları bir ifade biçimi gündeme gelmiştir” (Antmen, 2009: 222).

1970’lerin başında sanatçılar insan kondisyonunu daha iyi anlayabilmek için bedenlerinin sınırlarını zorladılar. Stuart Brisley “*And for today... nothing*” (1972) adlı performansında İngiliz düzenine olan karşıtlığını iki hafta boyunca siyah sıvı ve çöp dolu bir küvette yaşayarak göstermektedir. Chris Burden kariyeri boyunca birçok tehlikeli ve izleyiciyi rahatsız eden performans gerçekleştirmektedir. “*Trans-Fixed*” (1971) adlı performansında da kendisini İsa’nın çarmıha gerilişini anımsatacak şekilde bir arabanın üzerine çivilemiş ve araba ile iki dakika boyunca etrafta gezinmiştir. İzleyiciler Burden’in acı içinde bağırmasına aldırış etmeden performansı bitene kadar izlemişlerdir. Sanatçı izleyicilerin tutumu sayesinde İsa’nın çarmıha gerilişinde yaşananlara bir göndermede bulunmaktadır.

Marina Abramovic “*Rhythm O*” (1974) adlı performansı izleyicilerin tutumu sayesinde bir deney niteliği taşımaktadır. Sanatçı masanın üzerine yerleştirdiği materyallerle, izleyicilerin acı ya da zevk veren objeleri seçerek vücuduna dokunmalarına izin vermektedir. Gösteri boyunca sanatçı, cansız bir obje gibi durmaktadır. 6 saat süren performansın ilk başlarında izleyiciler oldukça nazik ve iyi niyetlilerdir. Sanatçıya masada bulunan gülleri verirler, öperler, kek yedirirler fakat performansın ilerleyen saatlerinde sanatçının kırılamıyor olması izleyicilerin farklı şeyler denemelerine neden olmaktadır. İlk şiddet eylemi gösteren izleyici sanatçıya tokat atmaktadır ve Abramovic’in tepki vermiyor olması izleyicilerin şiddetin dozajını arttırmalarına sebep olmaktadır. Sanatçının kıyafetlerini çıkartırlar, vücuduna kesikler açarlar, boynuna açtıkları kesikten kan içerler, cansız bir manken gibi odanın içerisinde taşırlar ve defalarca taciz ederler. Göz yaşları içinde performansına devam eden sanatçıya bu duruma daha fazla dayanamayan bir izleyici müdahale etmekte ve göz yaşlarını silmektedir. Bundan sonraki dakikalarda performans tekrar şekil değiştirmektedir. Sanatçının tekrar kıyafetleri giydirilir, yaraları sarılır ve sigara ikram edilir. Sanatçının amacı insanların ne kadar ileri gidebildiklerini gözlemleyebilmektir.



Resim 5. Stuart Brisley, “*And for today... nothing*”, Performans, 1972 **Resim 6.** Chris Burden, “*Trans-Fixed*”, Performans, 1971 **Resim 7.** Marina Abramovic, “*Rhythm O*”, Performans, 1974

Performans Sanatı yıkıcı bir güç olarak devam etmekte fakat sanatçılar bir süre sonra bedenlerine zarar vermeyi bırakmakta ve farklı performans çeşitleri denemeye başlamaktadırlar. ‘*Sanatçının Bedeni*’ adlı kitapta Performans Sanatı belirli gruplara ayrılmaktadır. Eylemci Beden, Sınırları Aşan Beden, Kimliği Sahneleyen Beden bunlardan bir kaçıdır.

Günümüze uzanan süreçte, izleyicinin pasif konumuna müdahale eden, sanatçı-izleyici ilişkisini yeni boyutlara taşıyan yeni gelişmeler yaşanmış, izleyicinin dahil olduğu performanslar başlı başına bir tür olarak gündeme gelmeye başlamıştır (Antmen, 2009: 226). Bu sanatçı-izleyici ilişkisi, izleyicilerin dünyayı nasıl algıladıklarını ve dünyada ki yerlerini sorgulamaktadırlar. Performans sanatçıları kolektif eylemlerle, baskıcı rejimlere meydan okunabileceğini göstermektedir ve güçlü bir sosyal eleştiriye sahiptirler.

1.3. Savaş Kavramının Sanatta Temsil Nedeni

Savaş sırasında, savaşı deneyimlemiş sanatçılar sivil izleyicilere yaşadıklarını aktarabilmek adına savaşın etkilerini yansıtan eserler üretmektedirler. Savaş alanları tasvirleri edilirken, genel olarak ölüm kavramı dolaylı yollarla izleyiciye aktarılmaktadır, bunun içinde çamur, çukur ya da kırılan ağaçlar tercih edilmektedir. Bu görüntüler, savaş bitişinin sessizliğini ve yokluğunu anlattığı gibi daha öncesinde gelen şiddeti de işaret etmektedir. Savaştan sonra yıkılan şehirler ve savaş izlerini taşıyan alanlar, şehri tanıtan turistik rehber kitaplarda ve kartpostallarda adeta bir haç bölgesi haline gelmektedir. Örneğin, Auchwitz günümüzde en çok ziyaret edilen toplama kampıdır. “Alman Marksist Theodor Adorno, bir keresinde Auchwitz’den sonra şiir yazmanın barbarlık olacağını ileri sürmüştü. Kast ettiği şey bu teknolojik savaşın ve tüm nüfusun imha edilmesinin dayanılmazlığına sanatın nasıl ayak uydurabileceğiydi” (Hopkins, 2018: 7).

Teknolojinin gelişmesiyle artık savaşlar milyonların ölümleriyle sonuçlanmaktadır. Bazı sanatçılar bu kaybın ölçeğini aktarmaya çalışmakta, bazıları ise bireysel trajedilere odaklanmaktadır. Çatışmanın acımasız gerçeklerini gösteren sanatçılar bazen devlet sansürüne maruz kalmaktadır. Fakat savaşın görsel temsillerini farklı derecelerde kullanan ve şekillendiren hükümetlerde bulunmaktadır. İngiltere, 1916’da,

savaş alanlarında sanatçıları görevlendiren bir ‘*Resmi Savaş Sanatçıları Programı*’ başlatmıştır. Aynı zamanda savaş sırasında sanatçıların yetenekleri askeri hastanelerde de kullanılmaktadır. Almanya’da, yaralı veya psikolojik travma geçiren savaş mağdurlarının imgeleri savaş karşıtı edebiyatta ve sanatta yaygın olarak kullanılmakta, Otto Dix ve George Grosz gibi sanatçılar, savaş sonrası Alman toplumunu engelli gazilerin marjinalleşmesini ve kötü muamelesini göstererek eleştirmektedirler. Heykel sanatında ise durum Birinci Dünya Savaşı bittikten sonra ağırlıklı olarak, ulusal bir anı odağı olan anıt üretimleri üzerinden ilerlemektedir.

Savaşın bir sanatçıyı etkilememesi düşünülemez. Özellikle bu kavram üzerine üretim yapan sanatçılar arasında savaşın her anına tanık olan ve yaşayan sanatçılar bulunmakta, direniş hareketinin bir parçası olan ve sanatlarını despotların egemenliğine meydan okumak için kullanan sanatçılar yer almaktadır. Barış hareketine katılan sanatçılar, sanatını propaganda amaçlı kullanan sanatçılar, sadece savaşı gözlemleyerek bunu aktaran sanatçılar, savaş travması ile uğraşan sanatçılar, tarihi yeniden yazmaya ve korumaya çalışan sanatçılar bulunmaktadır.

Savaşların etkileri sanatçıların düşünce pratiklerinde değişimlere sebep olmaktadır ve sanatçılar her dönem yaşanan olaylar karşısında tarihe iz bırakan üretimler yapmalarına adeta teşvik etmektedirler. “Sanat nesnesinin temel özelliklerinden bir tanesi toplumsal bellek için ‘*hafıza tetikleyicisi*’ olarak işlev görmesidir” (Kılınçaslan, 2007: xii). Sanatçının ve sanat nesnesinin görevlerinden biri tarihe tanıklık etmek ve sonraki nesillere kültürel bir miras bırakmaksa savaş kavramının da sanatta yeri belirlenmiştir. Bir çok farklı gerekçeyle sanatta yerini alan bu kavram örneğin “Fransız ressam Jacques-Louis David estetik ve politik ilkelerini bir araya getirmeyi seçmiş ilk sanatçılardandır. David, Fransız Devrim liderlerinin portrelerini yapıp, kutlama törenlerini tasarlayarak devrim ideallerinin yayılmasını sağlamıştır” (Clark, 2011: 14).

Fakat David’in çağdaşı Francisco de Goya’nın çalışmalarında durum biraz daha farklılık göstermektedir. Sanatçı uzun yıllar İspanya Kralı’nın Baş Ressamı olarak görev almaktadır aynı zamanda da krallığın politikalarını eleştiren liberal bir entelektüeldir. Bu uyuşmazlık Romantizm dönemi sanatçılarının genel sorunlarından biridir. Politik sanatın gelişimi için sanatçının toplumu eleştirmesi gereken bir misyonu olduğu öne sürülürken

aynı zamanda sanatçının asıl meselesinin kendini ifade etmesi gerektiği de vurgulanmaktadır. Goya'nın genel olarak resimlerinde bu fikir ayrılıkları gözlemlenmektedir.

Tarih yazımına ilişkin bir boşluğu doldurmak amacıyla savaş koşullarında imge üretimini, dolaşımını ve kullanımını konu edinen pek çok çalışma yapıldı (Iamurri, 2016: 3). Fakat hiç biri Goya'nın “3 Mayıs 1808” (1814) adlı resmi ya da “Savaş Felaketleri” serisi kadar dikkat çekmemiş ve etkili olmamıştır.

“Savaşın Felaketleri serisi içerdiği ayrıntılarla, dürüstlüğüyle ve dolaysızlığıyla geleceğin savaş dönemi fotomuhabirliğini inceliyordu ve Goya'nın ‘ilk modern sanatçı’ ününü yakalamasına yardımcı oldu. Dahası (ortaçağın anakronizmleri olarak gördüğü) engizisyona ve mutlaki monarşiye ömür boyu muhalefet etmiş olan Goya, tam bir Aydınlanma kahramanı olarak da alkışlanmıştır” (Hackworth, 2017: 13)

20.y.y’da “3 Mayıs 180” baskı ve zulmü anlatmak için Pablo Picasso, Edouard Manet, Robert Ballagh gibi bir çok sanatçı tarafından yıllarca bir şablon olarak kullanılmaktadır. Resimde, 2 Mayıs 1808’de İspanya’ya giren Napolyon askerlerine karşı halkın ayaklanması ve bir sonraki gün direnişin sonucu olarak Fransızlara karşı koyan asilerin idam edilmeleri anlatılmaktadır. Buradan esinlenerek üretim yapan Picasso’nun “Massacre in Korea” (1951) ise ABD’nin Kore’de başlattığı savaşı ele almaktadır.



Resim 8. Francisco de Goya, “3 Mayıs 1808”, Tuval üzerine yağlı boya, 1814



Resim 9. Pablo Picasso, “Massacre in Korea”, Tuval üzerine yağlı boya, 1951

Tarihe yön veren toplumsal değişimlerde sanatın ve sanatçıların nasıl rol alacağı önemli bir yere sahiptir. Savaş kavramı sanat eserlerinde; savaşın yıkıcı etkisini belgelemek, kamu anılarının inşası, toplumsal bir eleştiri ya da toplumsal bir desteğe kadar birçok farklı temada izleyicilere sunulmaktadır. Seçilen imgeler ve onların üstlendiği roller, sanatçının savaştan ne anladığını gösteren önemli bir detaydır. Eleştirmek ve desteklemenin kamusal bir tarafı da bulunmaktadır. Örneğin İspanya İç Savaşı, savaş meydanlarında yürütüldüğü kadar kültürel ve görsel bir cephede de yürütülmektedir. Tarafların kendilerini anlatabilmek adına kullandıkları görsel malzemeler grafik sanatçıların ellerinden çıkmaktadır. Konuyu bu bağlamda değerlendirdiğimizde sanatın sembolik gücü kendini göstermektedir.

Savaşı destekleyen ve motivasyon aracı olarak kullanan sanatçılar olduğu gibi savaşla hayatları şekillenen ve bu trajedilerle beslenen, eserlerinde bunu sıkça kullanan sanatçılarda bulunmaktadır. Savaşların yaşamın her alanını etkilemesi, sanatçıların sosyolojik ve psikolojik dengelerine de yansımaktadır. Özellikle Joseph Beuys bu bağlamda tartışılması gereken önemli bir sanatçıdır. İkinci Dünya Savaşı sırasında Hitler’in ordusunda bir savaş uçağı pilotu olan Beuys’un, düşen uçağını Kırım Tatarları bulunmuştur. Keçeler ve yağlar kullanarak tedavi edilen Beuys’un değişim süreci burada başlamaktadır. “Tabii ki Beuys'un asıl kök performansı, uçağının düşmesidir. Bu mucize sayesinde, Beuys, bombalar yağdıran bir Nazi savaş pilotuyken birden başkalaşır ve avangard bir sanatçıya dönüşür. Yağ ve keçe onun sadece bedeninin değil, ruhunu da kurtarır” (Artun, 2015: 10). Üretim yaptığı dönem Soğuk Savaş yıllarına denk gelen

sanatçı, dünyada ki kutuplaşmayı farklı bağlamlarda değerlendirmekte ve ele almaktadır. Yapıtlarında ve performanslarında genellikle politik görüşlerine yer vermektedir.

Savaşın her yeri karartan kasvetli ortamında sanatçı yön bulmayı kolaylaştırabilmek için hafızanın taleplerine sanatsal dilin gücüyle cevap vermektedir. Bu çaba tarihe bir iz bırakarak görme yetisinin tekrar kazanılmasını sağlamaktadır. Bundan birkaç yüzyıl önce sanatçılar krallıklar veya kiliseler tarafından yapılan savaşları kaydedebilmek için pek çok defa kullanılmışlardır. Çağdaş sanatçıların çoğu, sanatı kişisel ya da politik bir yorumu iletmek için bir araç olarak kullanmaktadır. Motivasyonlar sanatçının kendi sosyal deneyimlerinden ve geçmişinden politik görüşlerinin tezahürüne veya protesto etme arzusuna kadar değişebilmektedir. Bazı sanatçılar baskın bir anlatıyı parçalamayı ve daha geniş bir perspektif önermeyi amaçlamaktadır. Sanat, daha derinden düşünmemizi isteyen daha geniş sosyal ve politik bakış açılarını yansıtabilmekte, göz ardı edilen karmaşıklık ve ikilemleri ortaya çıkarabilmektedir. Alternatif olaylar önerebilir ve tartışmalara yol açabilir, bu da mevcut olaylar hakkında düşünme biçimimizi ortaya çıkarmaya teşvik edebilmektedir. Bu durum da savaş kavramının sanatta neden yer aldığını ve neden yer alması gerektiğini göstermektedir.

1.4. Günümüz Sanat Üretiminde Savaşın Temsil Şekli

Sanatın savaşla uzun zamandır devam etmekte olan ilişkisi, savaşları kınama ya da desteklemede temel bir rol oynamaktadır. Bu durumda savaşın yıkıcı olduğu kadar hakikat yapıcı bir özelliğinin oluşmasına neden olmaktadır. Fakat bu çelişkili gerçeklik fikirleri, politik alanla birlikte, şiddet olaylarının nasıl hatırlandığını etkilemekte ve gerçekliğini sorgulamaktadır. Genel savaş ve şiddet anlayışımızın medya ve internet tarafından şekillendirildiği bir dönemde, sanatçılar savaş algılarımızda nasıl bir yere sahiptirler?

“Geçtiğimiz 40 yılda bilim adamları savaşın sanatçıların tarzı üzerindeki etkisini ve sanatsal ifade biçimlerindeki bu gelişmelerin savaşın hatırlanma şeklini nasıl etkilediğini gözlemledi. Bu süreçte sadece sanatın savaş hakkında ürettiği anlatıları değil, aynı zamanda savaşın kendisinin de sanat üzerindeki etkisini inceleme fırsatı buldular”

(Hutchison, Robertson, 2015: 104). Toplumlara sunulan haberlerin dışındaki fikirlere odaklanan sanatçılar, yeni fikirler önerebilme, izleyiciye savaşın ne olduğu, o anki etkisi, uzun vadede neler olabileceği ve nasıl hatırlanacağı hakkında yaptıkları üretimlerle fikirler sunarak tartışma yaratmaktadır. Savaşın artık coğrafi sınırları kolayca tanımlayamadığı bir zamanda, izleyiciyi düşünmeye davet etmektedirler. Bir çok sanatçı kişisel tarihlerini bir başlangıç noktası olarak ele almakta, bu geniş kapsamlı konuyu gazeteci, aktivist veya bir sosyolog gibi derinlemesine araştırmakta, üretimler yapmaktadırlar.

Tarihsel olarak yazılı ve görsel basın-yayın organlarının savaş propagandasını kitlelere ulaştırmak için kullanıldığı bilinmektedir. Günümüzde ise durum medyanın kabul edilen bir savaş silahı haline gelmesidir. Baudrillard, geçmişteki trajik olaylar dahil, tüm gerçekliğimizin medyanın elinde şekillendiği ve kontrol altında olduğunu durumunu unutuyoruz demektir ve “bunun anlamı, bu olayları doğrulamak ya da tarihsel açıdan anlamak için çok geç olduğudur; çünkü çağımızı, bu yüzyıl sonunu özellikle niteleyen şey bu anlaşılabilirliğin araçlarını yitirmiş olmamızdır” (Baudrillard, 2010: 88). Bu fikir üzerinden yola çıkan sanatçılar, medyanın yalnızca bu güne dair manipülasyonunu değil geleceğe dair manipülasyonunu da izleyiciye sunmaktadır.

Dünya Savaşları, Soğuk Savaş ve Teröre Karşı Savaş’a, kadar geline zaman zarfında savaşların nasıl değiştiği ve teknolojiadaki gelişmelerin, çatışmayı algılayış biçimimizi nasıl değiştirdiği gözlenmektedir. Teröre karşı savaş kavramı artık savaşların binlerce kilometre öteden kontrol edilen uçaklarla gerçekleşmesine neden olmaktadır. Bu durumda artık savaşın coğrafi sınırlarla kısıtlı olmadığını, net bir başlangıç ya da bitişe ihtiyaç duymadığını göstermektedir. Günümüzde terörizm evde yetişebilir bir konuma gelmektedir. Sanatçılar da bu değişikliklerden etkilenmektedir ve bu durumun savaşın görsel olarak temsil edilme şekli üzerinde dönüşümlere uğramasına neden olmaktadır. Yeni savaş bölgelerindeki kültür çatışmaları ile ilgili sorular sormaktadır. Düşmanın kim ve nerede olduğu sorusu sanat eserlerinde tartışılan önemli bir konu olarak yerini almaktadır.

Bireysel ve kolektif hafızanın doğasını keşfetmek, geçmişle günümüz arasındaki köprünün ne şekilde kullanılabileceğini göstermektedir. Geçmişte yaşanan şiddet olaylarına nasıl tepkiler verildiği, bugün ki fikirlerimizin ve düşüncelerimizin nasıl şekillendiği ya da şekillendirildiğini göstermektedir. Baudrillard, “*Holocaust*” (1978) adlı televizyon dizisi için şunları söylemektedir.

“Bir katliamı unutmak da katliam türünden bir şeydir. Çünkü bir katliamı unutmak insanın bir belleği olduğunu, bir tarihle bir toplumun varlığını, vb. unutmak demektir. Unutma eylemi yapay bir bellekle engellenebilir. Örneğin Yahudi katliamının yeniden sahneye konulması şeklinde yapay bir bellek üretebilirsiniz. Oysa bu konuda gerçekten bir şeyleri yerinden oynatmak ve derinlemesine etkileyebilmek için çok ama çok geç kalınmıştır. Üstelik bu iş soğuk bir iletişim aracı olarak nitelendirebilecek ve dünyaya unutma, caydırıcılık ve yok etme duygusu yayan ve bunu esir kamplarındakinden çok daha sistemli bir şekilde yapabilen televizyon adlı araç tarafından gerçekleştirilmelidir. Televizyon her türlü tarihsel olaya son verebilen gerçek çözümdür. Televizyonda Yahudiler gaz odaları ya da fırınlardan geçirilerek değil ses ve imge şeritlerinden geçirilerek yok edilmektedir. Böylelikle unutma, yani yok etme sonunda estetik bir boyuta da sahip olabilmekte ve sonunda kitlesel bir düzeye ulaşarak geçmişe ait görüntüler içinde eriyip yok olmaktadır” (Baudrillard, 2010: 78-79).

Günümüzde, medya tarafında manipüle edilen savaş kavramına ek olarak liderlerin ve arkasında yer alan, onları destekleyen kitlelerin istekleri, talepleri toplumların şekillenmesinde ve kavramların değişmesinde büyük bir rol oynamaktadır. Kitlelerin bitmek bilmez şiddet talebini, eğitilmiş bireylerin azalması ve dini duyguların yükseltilmesi de elbette desteklemektedir. Yapay yeni durumlar oluşturulmaktadır. 1950’ler sonrası sanatın felsefe ve sosyoloji gibi kavramlarla kendini beslemesi, savaşın sanat eserlerinde tartışılma şeklini de etkilemekte ve belgeleme niteliği taşıyan pek çok üretim gerçekleşmektedir. Bundan sonraki süreçte, sanatçılar şiddeti gösteren görsel kullanımları yerine, travmalara yoğunlaşmaktadır.

21. yüzyılın en büyük sorunlarından biri olan ırkçılığın ve dinsel terörün tekrar yükselmesi ve şiddetini arttırması sanatçıların dikkatini çekmektedir. 11 Eylül 2001’de iki yolcu uçağı art arda Dünya Ticaret Merkezi’ne çarptı ve binlerce insan hayatını kaybetti. Görüntüler karşısında avangard müziğin büyük bestecilerinden ve teorisyenlerinden Stockhausen’in aklı başından gitmektedir ve bu saldırıyı bir performans olarak değerlendirip, bütün kozmosun en iyi, en muhteşem sanat eseri olduğunu dile getirmektedir. Ve bu durumla kıyaslandığında bütün besteciler, sanatçıların birer hiç

olduğunu da eklemektedir (Artun, 2012: 193). O dönemde eleştirilen bu söylem, yıllar sonra sanattaki değişimi gözler önüne sermektedir.

“9/11 terörünün intikamı, şiddetin ve savaşın küreselleştirilmesine bahane oldu. Teröre Karşı Savaş (*War on Terror*) ilan edildi, önleyici savaş doktrini sayesinde her bahaneyle askerî saldırganlık meşrulaştırıldı, işkence yasallaştı, evrensel insan hakları hukuku ve uluslararası hukuk rafa kalktı. Modernliğin uluslara ve toplumlara göre örgütlediği tarihin ve coğrafyanın yerine, kültürlerle –dinsel ve etnik cemaatlere– dayalı modernlik sonrası, ‘tarih ertesi’ bir insanlık inşa etme hırsı şiddetlendi. Neo-liberal çokkültürlülük, kültürlerarasılık, kültürel farklılık politikaları, yerini kültürlerarası savaşa, Huntington’un deyimiyle medeniyetler çatışmasına bıraktı” (Artun, 2012: 194).

Michael Rakowitz’in uzun vadeli projesi “*Görünmez Düşman Var Olmamalı*”, Artun’un sözlerini destekler niteliktedir. Sanatçı, savaş zamanlarında tarihsel yapıların ve sanat eserlerinin tahribatı üzerine üretimler yapmakta yok edilmeye çalışılan kültürel kodların yeniden inşası için uğraşmaktadır. Rakowitz’in “*Lamassu*”¹ adlı heykeli de bu özellikleri taşımaktadır. Lamassu heykeli, 10.000’den fazla boş, tarihi Irak Hurma Şerbeti’nin teneke kutularından yapılmış, replika tarzında tekrar üretilmiştir.

Rakowitz, ABD öncülüğündeki bombardımanların ve işgallerin ardından İslami terör örgütü olan IŞİD tarafından devam eden tarihi alanların yok edilmesinin yanı sıra endüstrinin de sakatlanması durumunu, sadece tarihi doku üzerinden bir tahribin yaşanmadığını, kültür aktarımının engellenmeye çalışıldığını Lamassu üzerinden göstermektedir. Irak ve Orta Doğu için kültürün bir simgesi olan ve petrolün ardından ülkenin en büyük ikinci geçim kaynağı olan Irak Hurma Şerbeti’nin kullanılması, yok edilmeye çalışılan kültüre başka bir boyuttan yaklaşmaktadır. Saldırganlığın meşrulaştırıldığı günümüzde, etnik grupların kültürlerle olan müdahaleleri, ancak sanatçılar tarafından yerleri doldurulmaya çalışılmaktadır.

¹ Lamassu ise, Ninova antik kentindeki Nergal Kapısı’nda duran -insan kafalı, kartal kanatlı boğa-koruyucu Asur tanrı heykelinin sanatçı tarafından yeniden üretimidir. 2015 yılında IŞİD militanları tarafından Musul’da bulunan Nineveh Arkeoloji Müzesinde tahrip edilmiştir.



Resim 10. Michael Rakowitz, “*Lamassu*”, The Invisible Enemy Should Not Exist, The Fourth Plinth, Trafalgar Square², 4.25 m, 2018, Londra

Fakat bu durum kültürel ve sanatsal anlamda bir kirliliğe ve hiçliğe de yol açmaktadır. Yaşadığımız dönemin internet çağı olması sebebiyle istenilen her türlü bilgi ve imaja ulaşılmaktadır. Savaşların görsel dokümanları da bunun içerisinde yer almaktadır. Bu durum kuşkusuz çok fazla araştırma yapabilme ve her dönemden her türlü bilgi hakkında üretim yapılabilme olanağı sağlamaktadır. Daha çok, savaş, ölüm ve trajedi temalarını içeren çalışmalarla karşılaşmamıza neden olduğu gibi birbirinin tekrarı sanat eserlerini görmemize sebep olmaktadır. Baudrillard, özgür kalan şeylerin sonu gelmez bir biçimde birbirinin yerine geçtiğini ve böylelikle gitgide artan belirsizliğe neden olduğunu söylemektedir.

Bu durum hakkında, bildiğimiz en iyi örnek neden ve niçin çıkarıldığı belli olmayan Suriye Savaşı’dır. Hala devam etmekte olan savaş, bir çok sanatçı tarafından dikkat çekmektedir. Örneğin Çinli sanatçı Ai Weiwei, Suriyeli sanatçı, Tammam Azzam, Filistinli sanatçı Alaa Minawi, Türkiyeli sanatçı Erkan Özgen. Artun, 9/11 darbesini izleyen jeopolitik şiddetin biyopolitik şiddetle birleştiğini ve bu durumun bir takım göstergeler, imgeler ve sembollerle ifade edildiğini söylemekte ve şiddetin artık politik olduğu kadar estetik boyutunun da olduğunu dile getirmektedir. Öyle görünüyor ki, teröre

² Londra’da Trafalgar Meydanı’nda bulunan Fourth Plinth (Dördüncü Sütun) isimli kaide, 150 yıl boyunca boş kalmasının ardından Kraliyet Sanat, Üretim ve Ticareti Destekleme Derneği 1994’te kaidenin geçici bir sergi alanı olarak kullanılmasına karar verdi. 1999’dan günümüze 12 sanatçının eserleri bu kaidede sergilendi.

karşı savaşın başlaması ve teknolojinin gücü sayesinde yıkım, ölüm, trajedi ya da katliam görüntülerine medyada ve sanat eserlerinde uzun yıllar boyunca karşılaşacağız.





İKİNCİ BÖLÜM

SAVAŞIN SONUCU OLARAK DEĞİŞEN KÜLTÜREL KİMLİK VE TOPLUMSAL TRAVMA

İKİNCİ BÖLÜM

SAVAŞIN SONUCU OLARAK DEĞİŞEN KÜLTÜREL KİMLİK VE TOPLUMSAL TRAVMA

“Politik olanla toplumsal olanı birbirinden ayırabilmek artık imkansızdır. Çünkü Fransız Devrimi’nden bu yana ekonomi denilen (ister belirleyici olsun, ister olmasın) göstergeyle birbirlerine göbekten bağlanmışlardır. Oysa bugün onların birlikte çöküşlerine tanık oluyoruz” (Baudrillard, 2013: 22). Bu çöküş beraberinde kültürel krizlere de neden olmaktadır. Kimliğin yaşadığı bu toplumsal, psikolojik, tarihsel sınavın üstesinden kitlelerin nasıl geleceği ve buna nasıl devam edeceği merak konusudur.

Savaşlar yaşanan bölgelerde kültür değişimlerine neden olduğu gibi savaşın yaşandığı bölgelere de yeni kimlikler vermektedir. Stalingrad, Hiroşima, Auschwitz ya da Berlin Duvarı bunlardan bir kaçıdır. Bir trajedinin mekan bulmuş karşılığıdır ve ilk gün ki etkisini korumaktadır. Aynı zamanda anıt kavramı ile de toplumsal kayıplardan ya da kimlik inşasından bahsetmek mümkündür. Savaş anıtları geçmişte sadece zaferi yüceltmek, hatırlatmak için yapılırken İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra kitlesel ölümleri hatırlatmak ve yok edilmeye çalışılan kimlikleri toplumlarla yüzleştirmektedir. Savaş, insanlar üzerinde farklı duygular oluşmasına neden olan güçlü ve etkili bir kavramdır. Kahramanlık, vatanseverlik, onur gibi duygulara karşılık ölüm, trajedi, nefret, korku gibi birbirine zıt duyguları barındırabilmektedir.

Savaşların yarattığı en büyük travmalar biri ise ölümlerdir. Aslında ölüm teması özellikle ortaçağ döneminde kiliselerde kendini göstermektedir fakat savaşların tarih sahnesinde yerini almasıyla dinsel bir ideoloji nesnesi tanımının dışında sanatta kendini göstermeye başlamaktadır. Zeynep Sayın *‘Bebek Törenleri, Cenaze Törenleri’* adlı yazısında ölümler yaşayanların kimliğini belirler demektedir. Bu fikirden yola çıkarak eserlerde yer alan ölümlerin hangi imgelerle anılacağı, hangi belleği taşıyacağı önem kazanmaktadır. Ölümden geriye kalan imgeye ne şekilde sahip çıkıldığı imgenin tarihteki kaderini belirlemektedir. Yaşayan bireylerin ve toplumların geçmişi, geleceği, kimliği bu ölümlerle bir bütündür ve kültürün inşasında bir yapı taşıdır.

“Günümüzde, ulus-devlet tarafından dayatılan birlik ve beraberlik yanılsamasının, iç savaşlar, etnik temizlik ya da ülkelere özgürlük kazandırma kisvesi altında yürütülen tahakküm ve baskı savaşları yoluyla çözülmeye başladığı bir dönem içinde yaşadığımız açıklık kazanmaktadır” (Saybaşı, 2011: 51). Bu şiddet eylemleri dünya genelinde ne kadar çok kendini gösterirse, bunların sonucu olarak göç, yersiz-yursuzluk ve kültürel kimliklerdeki farklılıklar o oranda kendini göstermektedir.

2.1. Değişen Kültürel Kimlik

“Kültürel kimliği doğuştan gelen ve kalıtım yoluyla aktarılan bir veri olarak düşünmek yerel faktörlere bağlı genel, dil, din, etnik köken gibi etmenlerle ve bununla ilişkili anlatılarla etkileşim içinde, toplumsal hareketlerle dönüşen bir yapı olarak bakmak daha doğru olacaktır” (Bourse, 2009: 106). Toplumsal anlamda kültürel kimlik, bir toplumun ortak deneyimleri sonucu oluşan birikimi içermektedir ve kimlik bireysel ya da toplumsal olması fark etmeksizin var olabilmek için hayati bir öneme sahiptir. Toplumsal kimlik kavramı geçmişle bugün arasındaki bağı ortaya koymaktadır. “Bir toplumun geçmişe dair oluşturduğu ve ortak imgeler yoluyla paylaştığı ortaklıklar aslında geçmişte birlikte yaşamaktan ziyade birlikte hatırlamayı içermektedir. Bu durum küçük ya da büyük ölçekte bir sosyal grubu birleştiren ortak bir kimliğin keşfidir” (Murtezaoglu, 2012-2: 345). Fakat toplumlarda ki şiddet eğilimi ve ötekileştirme isteği kimliksiz toplumlar oluşmasına neden olmaktadır.

Savaşların ya da şiddet olaylarının ardından meydana gelen zorunlu bir toplumsal dönüşüm söz konusudur. Bu dönüşümler bir çok defa kimliğin kendisine yapılan bir saldırı olarak kendini göstermektedir. Öteki oluşturularak yapılan iki farklı kimlik inşası bulunmaktadır. Güçlü ve sayıca üstün olan taraf öteki kavramıyla karşıtlıklar oluşturarak kendi kimliğini yaratmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi’lerin Yahudi halkı için yaptıkları, Amerikalı’ların Afroamerikalı’lar için yaptıkları, İspanyol’ların Katalan’lar için yaptıkları ya da ülkemizde Çorum’da, Sivas’ta, Maraş’ta Sünni’lerin Alevi’ler için yaptıkları Türk’lerin Kürt’ler için yaptıkları yok ederek, ötekileştirerek, bastırarak yapmaya çalışılan bir kimlik inşasıdır. Bu tavır milliyetçilik duygusuyla pekiştirilmeye çalışılmaktadır aynı zamanda milliyetçiliği ve kutuplaşmanın artmasına neden olmaktadır. Bu şartlar altında kitleler göçe, iltica başvurmaktadırlar.

Chambers göç tanımını yapmadan önce Meksika sınırında yer alan kültürlerarası işleyen trafiği anlatan bir tabeladan bahsetmektedir.

“Umudun, göçün ve başka yere yerleşme çabasının oluşturduğu bu çaresizlik sahnesi, yazılı basın, haberlerin, televizyon belgesellerinin ya da göç istatistiklerinin değişmez malzemelerinden olan ama aynı zamanda da mukimi olduğumuz dünyanın birçok bölgesinde ne olup bittiğini aydınlatan bir fragmandır. Kendi hayatlarımız, kültürlerimiz ve geleceğimizi alışla geldik biçimde algılama tarzımızda önemli bir kopuştan söz etmeye ne zaman başlayabileceğiz? Herhalde Üçüncü Dünya uzaklarda bir yerde olmaktan çıkıp burada boy göstermeye başladığı zaman; farklı kültürler, tarihler, dinler ve diller, çevre boylarında, Mary Louise Pratt’ın deyişiyle temas bölgelerinde arzı endam etmekten çıkıp sözde ileri ya da Birinci Dünya’nın şehir ve kültürlerindeki hayatlarımızın göbeğinde ortaya çıktıkları zaman” (Chambers, 2014: 12-13).

Burada sözü geçen göç kavramını iki farklı şekilde değerlendirmek gerekmektedir. Birinci Dünya ülkesinde yaşayan bireylerin gözünden ya da ülkelerine göç edilenlerin gözünden değerlendirdiğimizde kültürlerine yapılan olumsuz bir müdahale varmış gibi algılanmaktadır ve genel fikir, göç edenlerin o ülkeden en kısa sürede ayrılmalı gerektği üzerinedir. Oysa ki “Kültürel kimlik, tarihin mirası, politik çerçeve, etnik kökenler, gelenekler, dil, din gibi nesnel unsurlara dayanır. Ama aynı zamanda, bir topluluğun üyelerinin bilincine dahil olan öznel öğelere de dayanır” (Bourse, 2009: 55). Ve bir kültürün zenginleşmesi farklılıklar sonucunda gerçekleşmektedir.

Fakat göç etmek zorunda kalanların gözünden değerlendirdiğimizde işler farklı bir noktadadır. Doğdukları büyüdükleri ya da ait hissettikleri yurtlarını zorunlu bir şekilde terk etme ve gittikleri toplumlarda ötekileştirilmeye maruz kalmaktadırlar. Bauman ‘*Kimlik*’ adlı kitabında hissettiği bu durumdan bahsetmektedir. Polonyalı bir Yahudi olan Bauman 1968 Mart’ında vatandaşlıktan çıkartılmaktadır. O sürece kadar kimliği hakkında herhangi bir şey düşünmediğini, zamanı geldiğinde Varşova Üniversitesi’nden emekli olacağını ve Varşova yer alan mezarlıklarından birine gömüleceğini düşündüğünü söylemektedir. Fakat vatandaşlıktan çıkarıldıktan sonra kendisini doğal habitatından kopartılmış bir yersiz yurtsuz olarak nitelendirmektedir.

“Mesele öyle bir hal aldı ki, *kimliğim* başlığın altında toplanan yığınla problemin içinde uyruğa ayrı bir önem atfedildi. Bu duyguyu, hızla küreselleşen dünyanın kendileri için hızla ters yüz olduğu milyonlarca mülteci ve göçmen ile fazlasıyla paylaşıyorum. Fakat bir kimlik bulmak tek boyutlu bir sorun olmayıp çok boyutlu bir sorundur ve pratik anlamda çok daha fazla sayıda insanla, *akışkan modern* dönemin tüm kadın ve erkekleriyle paylaştığım bir özelliktir” (Bauman, 2017: 21).

Bauman her yerde tamamen ya da kısmen yersiz yurtsuz olmanın ve tam olarak hiç bir yerde olamamanın üzücü bir tecrübe olduğunu dile getirmektedir.

“Kimlikler havada salınıp durur; bazılarını kişi kendisi seçerken diğerleri etraftakiler tarafından şişirilip fırlatılır ve kişi birincileri ikincilere karşı korumak için sürekli uyanık olmak zorundadır; yüksek miktarda yanlış anlaşılma ihtimali vardır ve müzakereden geriye sonsuz bir denge oyunu kalır. Kişi böylesine müphem koşullarla başa çıkmak için ihtiyaç duyulan zorlu becerileri ne kadar çok geliştirir ve onlara hakim olursa, keskin uçlar o kadar körelir ve o kadar az acı verir; güçlükler bunaltıcı ve bezdirici olmaktan çıkar. Kişi kendini her yerde ‘*chez soi*’, yani ‘*evinde*’ hissetmeye bile başlayabilir –fakat kişinin ödemesi gereken bedel, artık hiçbir yerin kendisi için gerçekten ve tam anlamıyla yuva olmayacağını kabullenmektir” (Bauman, 2017: 22).

Değişen kültürel kimlik, bireylerin göç etmesi iltica gibi kavramların dışında Balkanlarda olduğu gibi ülkelerin bölünmesi ve yeni bir ulus-kimlik inşa sürecinde de kendini göstermektedir. “İtalya ve Rönesans merkezli bir Avrupa aydınlanması yerine Yunan kültürü ve felsefesinin yeniden gündeme gelmesiyle Avrupa’nın doğusu ve Balkanlar başka biçimde görülen coğrafyalar haline geldi. Tarih, yeniden kurulan bir dal olarak kökenlerini bulma arzusuyla yanmaya başladı” (Akay, 2016: 10). Avrupa’nın içinde bulunduğu toplumsal, kültürel, siyasi bu değişimler kimlik politikalarının ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Batı kültüründe gezinen Balkan hayaleti, 20. yüzyılın başlarında hakaret amaçlı bir çok kelimenin türetilmesine neden olmaktadır. “Bir coğrafi tanım olan ‘*Balkan*’ın siyaset ve uluslararası ilişkiler söylemi içindeki olumsuz yan anlamını oldukça kısa bir sürede kazanmış olması kayda değerdir” (Gregoric, 2016: 20). Aşağılayı ‘*Balkan*’ teriminin kullanımı;

“Balkan Savaşları (1912-13) sırasında değişmez hale geldi, Saraybosna Suikastı (1914) ve I. Dünya Savaşı’nın ardından (1918) kültür ve beşeri bilimler alanlarına da sirayet etti. Yetersiz coğrafya bilgisiyle Batı’yla (karşılıklı) bir kültürel alışverişin olmayışı, koca bir bölge için masum bir hatayı Batı’nın gözünde siyasal, toplumsal, kültürel ve ideolojik anlamda kesinlikle kötileyici çağrışımları olan bir ada dönüştürdü. Balkan sözcüğü yalnızca iki dilde (sadece) olumsuz olmayan yan anlamlara sahiptir: Türkçe (bu dilde aşağılayıcı anlamı yoktur) ve Bulgarca (bu dilde, olumlu, nötr ve olumsuz yan anlamları bulunmamaktadır)” (Gregoric, 2016: 21).

Fakat ‘*Balkanlaşma*’ içlerinde en yaygın ve kalıcı olanıdır. Yalnızca büyük ve yaşayabilir siyasal birimlerin parçalanmasını ifade etmekle kalmayıp kabileciliğe, geriliğe, illiklik ve barbarlığa dönüşle aynı anlamda kullanılmaktadır. Ötekileştirilen balkanlar için vurgulanan nokta, orada yaşayanların uygar dünya tarafından ve onun için tasarlanan davranış kalıplarına uymaya özen göstermedikleri yönündedir (Todorova, 2015: 17). Orta Avrupa’dan güney ve güneydoğu sınır bölgelerine kadar stratejik bir konumda olan Balkanlar, tarihi ve çok katmanlı siyasi, ekonomik ve kültürel miraslarıyla birlikte uygar dünyanın dikkatini çekmektedir. Savaşlarla başlayan değişimler, 90’lı yılların başında Sovyetler Birliği ve Yugoslavya’nın dağılmasıyla şekil değiştirmektedir.

“Duvar’ın yıkıldığı 1989 ertesinde, Soğuk Savaş sonrası konjonktüründe, bu bölge ülkelerinin etnik-kültürel farklılıklar üzerinden yeniden haritalandırılmalarını, ve ‘komünist’ geçmişlerinden arındırılarak, birer açık/sivil toplum olarak küresel piyasa düzenine eklemlenmelerini hedefliyordu” (Artun, 2013: 1). Yeni duruma ayak uydurmaya çalışan bir çok küçük devlet bağımsızlıklarını ilan etmiş fakat siyasi ve ekonomik açıdan krizler yaşamaktadır. Bu krizler ilerleyen aşamalarda sosyokültürel ve etnik kimlik sorunlarına dönerek bir çok çatışmaya neden olmaktadır. Bosna’da farklı güçler arasında yaşanan bu egemenlik savaşı, Avrupa’nın gördüğü, İkinci Dünya Savaşından sonra ki en büyük soykırıma dönüşmektedir. “Bu, görülmemiş bir hunharlıkla yürütülen ‘*etnik temizlik*’ sonucunda önemli ölçüde başarıldı. Ardından bu kazanımları benliklerine sindirecek yeni öznelerin, yeni yurttaşların inşasına girişildi” (Artun, 2013: 1). Etnik cemaatlere göre yeniden şekillendirilen Balkanlarda yaşanan bu değişimleri orada yaşayan, üreten ve o hikayeden kaçamayan bir çok sanatçının üretimlerinde gözlemlemekteyiz.

Özellikle Kosovalı sanatçıların üretimlerine bakıldığında, eserlerin ulusal meselelerle alakalı olduğu gözlemlenmektedir. Bu milliyetçilik kavramı bazı sanatçılarda bayrağın kullanımıyla kendini göstermektedir. Heta Albert'in, "*Embassy of the Republic of Kosovo*" (2004), Erzen Shkololli'nin, "*Albanian Flag on the Moon*" (2001) ve Sokol Beqiri'nin "*Fuck You*" (2001) adlı çalışmaları bunlardan bir kaçıdır. Beqiri'nin çalışmasında, büyükten küçüğe doğru sıralanan her iki elinde de Arnavukluk bayrağı tutan bireyler, semafor bayrak işaretlerini³ kullanarak '*Fuck You*' yazmaktadır. Fakat bireylerin sergiledikleri neşeli tavırlar, bedensel olarak oluşturdukları cümlenin anlamıyla tezatlık oluşturmaktadır.



Resim 11. Sokol Beqiri, *Fuck You*, Dijital Baskı, 130x650cm, 2001

Edi Muka; "Bir tarafta milliyetçilik ile diğer yandan halklarının durumuna ilişkin uluslararası sıkıntı arasında kalan sanatçı, her iki tarafa da kodlanmış bir alfabe ve güler yüzlerle hitap ediyor. Nefret duvarları ve önkoşullar insanların zihninden silinmediği sürece, birbirimizi anlamamızın ne kadar zor olduğuna işaret eden bir çağrıda bulunuyor" (Kosova, 2004 : 265) demektedir.

Erden Kosova, ulusal simgenin uygun imajını ve milliyetçiliğin genel söylemini değiştirmek konusunda yetersiz kaldığını söylerken Muka, sanatçının içinde bulunduğu - bir yanda milliyetçilik, diğer yanda da halkının uluslararası politik arenadaki görünmezliği arasında sıkıştığı- güç konumu ifade ettiğini dile getirmektedir (Vesic, 2019: 9).

³ Semafor Bayrak, el-kol hareketleri veya ışıkla yapılan işaret haberleşmesi.



Resim 12. Heta Albert, *Embassy of the Republic of Kosovo*, Yerleştirme, 2004 - **Resim 13.** Erzen Shkololli, *Albanian Flag on the Moon*, Montaj, 2001

“Kültür savaşlarının kurduğu yeni siyasal coğrafyaları pekiştirecek yeni öznelere ve tarihlerin tasarlanmasında sanatın en yoğun olarak kullanıldığı bölge herhalde Balkanlardır. Bu bölgeyi İkinci Dünya Savaşı ertesindeki rejimlerin izlerinden temizleyerek, sivil ve açık toplumlar olarak yeniden örgütlemek amacıyla, İstanbul-Berlin hattında son derecede işlek olan bir kültür/sanat koridoru oluşturulmuştur” (Artun, 2018: 13).

Bu koridor bizi René Block ve Balkanlar için açılan üç sergiye götürmektedir. 90’ların sonlarında Balkanlara duyulan ilgi siyaset ve ekonomiden sanat dünyasına kaymaktadır ve Balkanlar hakkında bir çok serginin açılmasına neden olmaktadır. Balkan kültürünü bir bütün olarak tasvir etmek için yola çıkan bu üç sergiden ilkinin, “*In Search for Balkania*” (Balkanya’nın İzinde) (2002)’nin küratörlüğünü Peter Weibel, Eda Cufer ve Roger Conover, “*Blood and Honey, Future’s in the Balkan’s*” (Kan ve Bal: Gelecek Balkanlarda) (2003)’in küratörlüğünü Harald Szeemann, “*In the Gorges of the Balkans, a Report*” (Balkan Vadilerinde) (2003)’un küratörlüğünü René Block üstlenmektedir. Misjo Sukakovic ise bu sergilerin işlevini “henüz tam anlamıyla oturmamış ama yine de Avrupalı olan bir mekanda, yeni Avrupa kimliği kurgusu ile gerçekliği arasında istikrarsız bir ilişki kurmak ve icra etmek” olarak değerlendirmektedir (Suvaković, 2018: 189).

Harald Szeemann’ın kurguladığı serginin kavramsal odağı, Türkçedeki ‘*Balkan*’ kelimesinin terimlerini bölerek, *bal* (honey) ve *kan* (blood) kelimelerinin bir kombinasyonu olarak şekillendirilmektedir. Aynı zamanda derin evrensel bir şeyin öfke ve hassasiyetle bir araya gelmesini çağrıştırmaktadır. Sezgin Boynik bu durum için Emir

Kusturica'nın '*Çingeneler Zamanı*' filminde ki düşün ve cenaze kavramlarının bir arada kullanımıyla paralellik görmektedir. "Szeemann'ın dediği gibi, Balkanlar şiirsel ve tarih dışı bir dünya olsa bile, anarşi ve teosofi gibi dinamik ütopyalari içerdüğinden Avrupalılar üzerinde bir etkiye sahiptir" (Boynik, 2007: 217). Balkanlar, heterojen tek biçimli olmayan tanımıyla, imkansızın sınırlarını, kendi kaderini tayin etme arayışını Nietzschean vari bir tavırla ortaya koymaktadır. Bu sergiler aracılığıyla geçmişin hayaletlerine etnik, dinsel ve ulusal motivasyonla kan nakli gerçekleştirmektedir. Aynı zamanda balkanlardaki kültürel hafıza, serginin geneline yayılmakta, ulusal ve politik boyutlarla daha az ilgilenilmektedir.

Sergilerin ortaya çıkış sebebi bölgenin sanatına olan ilgiden açığa çıkmaktadır. Her üç sergi de balkanlar hakkındaki klişeleri ve aşağılayıcı tutumları yok edebilmek adına aynı ifade etrafında toplanmakta ve kurgulanmaktadır. Bu nedenle sergilerde yer alan eserler sınırlar arasında dolaşmakta, geleceğin geçmişle olan bağlantısı kopartılmadan düşünölmekte ve bölgeye dışarıdan bakılmaktadır.

"Avrupa sanatının öteki yüzünün veya farklı kenar yüzünün egzotik fantazmasını veya egzotik beklentisini gerçekleştirmek için yepyeni eserler yaratıldı (Şener Özmen ve Erkan Özgen, Šejla Kamerić, Cosmin Gradinaru). Bazı sanatçılar, nicedir terk ettikleri etnik ya da coğrafi bağlamlarına geri götürüldü (Marina Abramović, André Cadere, Braco Dimitrijević, Jannis Kounellis). Bazı sanatçılarsa postkolonyal kimlik ile postsosyalist veya Orta Avrupa veya Doğu Avrupa makro/mikro-kimliklerinin karşı karşıya gelişini gösterdi (NSK *halkı*;⁴ Raša Todosijević, Anonymous Artist, Mladen Stilinović, Vlado Martek)" (Suvaković, 2018: 190).

Sergi için yeni eser üreten sanatçılardan biri olan Cosmin Gradinaru'nun çalışması, Romanya komünist dönemdeki tüm sosyal ve politik baskılara rağmen geleneğini yıllarca canlı tutan göçebe bir topluluk hakkındadır. Göçebe yaşamlarından dolayı suçlanan topluluğun, kimlik kartı taşıma zorunluluğu ve kalıcı bir iş yeri adresi göstermek zorunda kalmaları yeni bir iş kolu geliştirmelerine neden olmaktadır.

⁴ Neue Slowenische Kunst: Yeni Sloven Sanatı. 1984'te Slovenya'da kurulan sanatçı kolektifi. Kurucu üyeleri arasında Laibach adlı punk grubu ve IRWIN görsel sanat grubu yer alıyor. Kolektifin ismi, Almanca; Laibach grubu da, Slovenya'nın başkenti Lyublyana'nın Almancasından ismini almış. NSK kolektifi, totaliter ve milliyetçi sembolleri kullanarak Sloven milliyetçiliğini eleştiren ve ulusal kimliği sorgulayan çalışmalar ortaya koyuyor. Burada bahsedilen *halk*, NSK'nın Slovenya'nın bağımsızlığını ilan etmesinden sonra kurduğu *ulus-ötesi sanal devlete* ve bu sanal devletinyurttaşlarına atıfta bulunuyor – ç.n.

Hurdacılık yapmaya başlayan göçebeler, demir dışı metallerin toplanması, eritilmesi ya da eski şişelerin toplanması ve satılması gibi işlerle uğraşmaya başlamışlardır. Hatta hurda demir merkezlerine gelen düzinelerce çeşitli otomobillerden iş imkanı sağlamışlardır. Sanatçı ise izleyicilere göçebeleri bir fotoğraf dizisiyle sunmaktadır.



Resim 14. Cosmin Gradinaru, “Untitled”, Fotoğraf, 2000

Maja Bajevi’n bu dönem serilerde yer alan çalışmaları, genellikle 80’ler sonu 90’lar başı eski Yugoslavya’yı yöneten siyasi ve sosyal koşullar tarafından belirlenen kişisel tarihiyle yakından bağlantılıdır. Kişisel ve kamu arasındaki bu etkileşim, referans alanlarını ve Bajevic’in sanatsal faaliyetlerinin yönünü büyük ölçüde belirlemektedir. Savaş zamanları ve politik ana akım, sadece sanatçının içinden geçtiği arınma sürecinin değil, baskın olan politik, ideolojik ve ulusal önermelere doğru kritik bir mesafe oluşturan aynı zamanda gerçeklerin yeniden incelenmesine aracılık etmektedir. Bajevic çalışmalarında belli bir gruba ait olmayan ya da olmak istemeyen, siyasi olarak görünmeyen insanlarla ilgilenmektedir.

Bir başka sanatçı Rasa Todosijevic’in 1989 yılında başlattığı uzun enstalasyon serisi “*Gott liebt die Serben*”, Yugoslavya’nın parçalanmasıyla yükselen milliyetçi ideolojinin yol açtığı kolektif mitlerin sürekli eleştirisini temsil etmektedir. Politik olarak güçlü sembolleri, düşündürücü gündelik nesnelerle birleştirerek, belirsiz anlam kayması ve ideolojik konumlar aracılığıyla bir eylem stratejisi izlemektedir. Bu belirsizliğin altında totaliter ve ırkçı tutumlar eleştirilmektedir. Kısa başlıktaki dinsel ve milliyetçi söylemlerin birleşimindeki ironi (*Tanrı Sırpları Sever*), Almanlaşması ile daha da

arttırılmaktadır. Mutlak bir tanımlama reddi ve Sırbistan'a on yıl boyunca egemen olan çeşitli milliyetçiliklere karşı cesur bir söylem olarak izleyicilerin karşısına çıkmaktadır.



Resim 15. Rasa Todosijevic, *Gott Liebt die Serben*, Enstalasyon, 2002

Milliyetçiliğin ön planda olduğu bir sergi olan “*Blood & Honey*”den (bal ve kan) sonra Block’un düzenlediği “*In the Gorges of the Balkans*” daha neşeli bir sergi olarak adlandırılmaktadır. Sergi Karl May’in kitaplarındaki kurgusal karakter Kara Ben Nemsi’den yola çıkmaktadır. Alman köklere ve Arapça bir isme sahip olan Nemsi’nin maceraları Orta Doğu’dan Balkanlara kadar uzanmaktadır. Fakat romanlardaki Balkanların gerçekte hiç bir bağlantısı bulunmamakta, May hayali bir coğrafya ve kendi oluşturduğu tarihsel verilerle kitch bir dönem ve yer inşa etmektedir. Her ne kadar Block geçmiş sergilerden ödünç aldığı politik verilerle ilgilenmiyor olsa da Balkanları hayal ederken muhafazakar bir tutum sergilediği ortadadır. “*Blood & Honey*” ya da “*In the Gorges of the Balkans*” fark etmeksizin her iki serginin de milliyetçi bir bakış açısıyla kurgulandığı gözlenmektedir. René Block ve Harald Szeemann’ın gerçekleştirdiği bu iki sergi, Balkan ülkelerinden bir dizi eleştiriye maruz kalmış olsa da Kosova tarafından eleştiri almamaktadır. Ulusal ve ciddi sergilerde yer alma durumu Kosova için en önemli bir sorun olan kültürel olarak bağımsızlığı garanti altına almak olarak değerlendirilmektedir. Gerçekleştirilen üç sergi de uluslararası alanda adından çokça söz ettirmiş, bölge sanatçıları uluslararası sanat çevresinin dikkatini çekmiştir. Bu durum sanatçıların, dünyanın dört bir yanında yer alan galerilerde ve müzelerde yer bulmasına,

koleksiyonlara girmelerine neden olmuştur. Bu üç sergi için önemki olan bir diğer nokta ise hepsinin Batı Avrupa'nın önemli sanat mekanlarında gerçekleştirilmiş olmasıdır.

“Buradan bakıldığında ‘*dışarıdan*’, yani iktidar konumundan bakışla ilgili polemik kaçınılmaz görünüyor: Balkanların hep başka bir yerde olduğunu söyleyen Slavoj Zizek’in sözünü farklı bir biçimde ifade etmek gerekirse, görünen o ki bu sergilerin Balkanlı olmayan profesyonellerce düzenlenmesi gerekmişti. Bir parça dalga geçen bir dokundurmayla bu küratörlere ‘*safari küratörler*’i⁵ denebilirdi, çünkü Balkanlardaki büyük şehirlere en fazla birkaç gün süren, çoğu alelacele gerçekleştirilen ziyaretleri, bir safari parkındaki turlara benzemiyor değildi” (Gregoric, 2016: 23).

Bu üç önemli serginin ardından 2017 yılında Pera Müze’sinde açılan “*Balkanlardan Gelen Soğuk Hava*” sergisi, farklı kuşaklardaki Balkan sanatçılardan oluşmakta ve sergi bölgenin ilk akla gelen siyasi çağrışımlarını göz önünde bulundurulmaksızın, bir doğa olayı olan *rüzgar* teması üzerinden şekillenmektedir. Sanatçıların sosyal, politik ve kültürel izlenimlerine yer verilen sergide ‘*balkanlardan gelen soğuk hava dalgası*’ söylemine gönderme yapılmaktadır. Sergi’nin küratörleri Alenka Gregorič ve Ali Akay’dır. Akay, ‘Neden insan merkezli bir dünyaya bakalım da doğa merkezli bir insan-oluşa bakmayalım?’ sorusu üzerinden sergiyi değerlendirmektedir. “Balkanlar ne Doğu ne de Batı’ya ait olarak ele alınamayacağı gibi hem Batılı hem de Doğuludur. Bölgeler siyasi bölünmelere değil, daha çok iklim ve coğrafya bölümlenmelerine bağlıdır” (Akay, 2016: 15).

Sergi, sanat, ideoloji, coğrafya, kişisel tarih ve toplumsal bellek üzerinden kurulmakta ve öznelliği öznel olarak insanlardan değil de iklimden almaktadır (Akay, 2016: 16). Sergiye adını veren, kışın Türkiye’ye gelişini anlatmak için kullanılan bu değiş, “Balkan Yarımadası’nda daha sonra görülen ve önemli tarihsel-siyasal kaymalara ve hatta savaşımlara yol açan çalkantılı siyasal ve toplumsal olaylar sonucu artık yaklaşan toplumsal değişimi de haber vermektedir” (Gregoric, 2016: 26). Sergide Arnavutluk, Bosna-Hersek, Bulgaristan, Hırvatistan, Karadağ, Kosova, Makedonya, Romanya, Sırbistan ve Slovenya olmak üzere on farklı ülkedeki sanatsal üretimleri sunmaktadır.

⁵ 2010 yılında Alenka Gregoric’in, Mateja Podlesnik ile birlikte küratörlüğünü yaptığı eski Yugoslavya ülkelerinden genç sanatçıları kapsayan 255,804km2 adlı sergi için yazdığı katalog metninde, kendi araştırma deneyimini anlatmak için “safari küratörleri” terimini kullanmaktadır.

Sergide yer alan sanatçıların temsil ettiği ülkelerin tümü, Balkanların kültürel imgelemine ve siyasal alanına uygun konumdadır.

20. yüzyıl boyunca yaşanan siyasal değişimler o bölgede yaşayan sanatçıların kişisel belleklerine ve toplumsal izleklerine dönüşmektedir. Sergide yer alan eserlerde, 1980’lerden günümüze kadar uzanan çeşitlilik ve üçlü Balkan sergileriyle birlikte geçen bu on yıllık süreçte ortaya çıkan sanatçı kuşağı ile kendini kanıtlamış sanatçılar birleştirilerek oluşturulan diyalogla tarihsel bir süreç gözlemlenmektedir. Sanatçılar kendi tarihsel geçmişleri, benlik, kimlik ve biçimlenişe dair sorgulamalarından oluşan eserler üretmektedir. 1980’lerde Balkan ülkelerinde yaşanan değişimler sanatçıların farklı disiplinlere yöneldiği, keşfettiği ve farklı alanlarda kendilerini deneyimleyebildikleri dönemlere denk gelmektedir. Sergi bu anlamda üretim çeşitliliğini de izleyiciye sunmaktadır. Yugoslavya’nın dağılmasından sonra bölgede oluşan farklı devletler, her bölge sanatçısında kendini ifade etme biçimlerine yol açmaktadır. Sanatçılar hiç bir zaman siyasetten, tarihten, devlet ve birey ilişkisinden, ideolojilerden bağımsız bir üretim gerçekleştirmemektedirler.

Sergide yer alan sanatçı Milica Tomic, “*XY UNGELÖST*” (1996-97) adlı çalışması, ulusal kimliğin inşasını ve biz kavramını tanımlama sürecini tasarlamaktadır. Performansının çıkış noktasını Alman televizyonunda yayınlanan, aydınlatılamamış gerçek olayların canlandırıldığı ‘*Aktenzeichen XY ungelöst*’ (XY, çözülmemiş dosyalar) adlı programdır. Video-performansta canlandırılan suç ise Mart 1989’da işlenmiştir. Sosyalist Federatif Yugoslavya Cumhuriyeti (SFYC) vatandaşı olan etnik Arnavutların, anayasa değişikliğini protesto ettiği sırada Sırp ordusu ve polis kalabalığa ateş açmış ve otuz üç kişinin ölümüne neden olmuşlardır. Fakat bu durum medyada yer almamıştır. Her ne kadar işlenen suç tüm dünya tarafından tanınmış olsa da Sırbistan’da hala tanınmış değildir.

Sanatçı olayı altı ay sonra, Vjollca Kranici’nin yazdığı bir yazıda okuyabilmiş ve Kosova’da bulunan meslektaşların aracılığıyla kurbanların belgelerine ulaşmıştır. Elde etti belgeleri ve fotoğrafları kullanarak, kurbanların vuruldukları sırada üzerlerinde bulunan kıyafetleri tekrar üreterek bu kıyafetleri arkadaşlarının giymelerini istemiştir. “Belgrad’ın kültürel çevrelerinde aktif olan çalışma arkadaşlarıma seslenerek bu giysileri

giymelerini ve kamera karşısına geçmelerini istedim, bu da dehşet toplumu içerisinde yeni bir siyasal bağlam yarattı. Sanatçılar ve kültür işçileri olarak da sahip olduğumuz siyasal konumu tanımlama imkanını ortaya çıkardı” (Tomic, 2016: 124).



Resim 16. Milica Tomic, “XY UNGELÖST- The Reconstruction of the Crim”, 2 kanallı video, 1996-1997

Tomic’in başka bir eseri ‘*Bir gece değil bir gün, bir makineli tüfeğin ateşi parlayacak, eğer başka bir ışık gelmezse*’ eyleminin fotoğrafları da sergide yer almaktadır. Eylem adını Yugoslav partizanı yazar Oskar Divico’nun bir şiirinden yapılmış bir alıntıdan almaktadır. Sanatçının, 2009 yılında Belgrad’da yaptığı bir yürüyüş eyleminin fotoğraf, video ve gazete dokümantasyonları projeyi oluşturmaktadır. Tomic’in yaptığı yürüyüş II. Dünya Savaşı sırasında anti-faşist eylemlerin gerçekleştirildiği ancak daha sonra unutulmuş yerlerdir.

“Sanatçının çalışması toplumsal bellek yitimini ve Halk Kurtuluş Mücadelesi’nin anti-faşist mücadelesiyle ilgili anıların silinmesini ele alıyor; toplumsal yaşam yönetimine sinmiş görünmez faşizm biçimleriyle bu an için ne denli geçerli olduğunu gösteriyor. Tomic’in çalışması, geçmişi ve bugünüyle siyasal imgeleme maddi olmayan bir anıtı simgesel olarak yeniden diken kamusal bir mücadele. Sivil itaatsizlikte bulunma ve genelde kamusal alanı kullanma hakkına getirilen yasal sınırlamalar hakkında yorumda bulunan sanatçı, bölgece dolaylı bir biçimde, tüm anayasal ve yasal korumaları askıya almayı meşrulaştıran ulus-devlet fikrinin haklı gösterdiği terör karşıtı şiddeti sorguluyor” (Pera, 2017).



Resim 17. Milica Tomic, “*Bir gece değil bir gün, bir makineli tüfeğin ateşi parlayacak, eğer başka bir ışık gelemese*”, Performanstan bir kare, 2009

Sergide yer alan başka bir sanatçı Maja Bajevic’in “*How Do You Want to Be Governed?*” (2009) adlı videosu Rasa Todosijevec’in “*Was ist Kusnt*” (1976) adlı işinden hareketle üretilmektedir. Todosijevec’in videosunda yer alan kadına ‘*Sanat nedir?*’ sorusu tekrar tekrar sorulmakta ve ona müdahale eden kişiye karşılık vermeden sanatın ne olduğunu ya da ne olmadığını belirlemeye çalışan iktidar sorgulanmaktadır. Fakat soruyu soranın yerine, sanatçının şiddet içerik bir sorgulamaya maruz kalması, iktidar yapılarının tersine çevrilmesinin imkansız hale getirilmesi ve sanatın yetkisiz kılınması anlatılmaktadır. Bajevic ise yaptığı bu videoda bireysel olarak yer alarak, ısrar ve şiddetle sorulan ‘*Nasıl yönetilmek istiyorsun?*’ sorusuna kayıtsız kalmaktadır.

“Artık sanat olan ve olmayanı belirleyen sanatçı değil. Ancak nasıl yönetilmek, yani toplumda nasıl konumlandırılmak istediğine dair imkansız soruyu cevaplaması gereken de yine sanatçı. Sorgulayan kişi olarak, ilgisiz bir spiker edası takınmış, aynı soruyu tekrarlayıp duran bir dış-ses, sanki sorunun bürokratik özelliğinin soruda kendiliğinden kabul görmüş olduğunu ve zaten herhangi bir yanıtı olamayacağını farz edermişçesine, ortamın yabancılığını adeta katlıyor. Dolayısıyla soru, iktidar adına saf bir güç uygulamasına dönüşüyor. Sorunun sahte demokratik tınısı, kendi saçmalığını baskıcılığını ve hiyerarşik karakterini ortaya koyuyor” (Galerie Peter Kilchmann, 2019).



Resim 18. Maja Bajevic, “How Do You Want to Be Governed?”, Video, 10’40”, 2009

Bajevic’in diğ er bir videosu, “*Art Has to Be National*” (2012) ise Marina Abramovic’in “*Art Must Be Beautiful*” (1975) adlı iş ine atıfta bulunarak üretilmektedir. Bajevic, Marina Abramovic’in *Sanat Güzel Olmalıdır, Sanatçı Güzel Olmalıdır* cümlelerini tekrar tekrar söylediğ i ve saç derisini kanatana kadar saçlarını taradığ ı ikonik video performansına ithafen ‘*Sanat Ulusal Olmalıdır*’ adlı video performansını gerçekleştirmektedir. Bajevic’de Abramovic gibi aynı sözleri ve hareketleri defalarca tekrarlayarak ‘*Sanat Ulusal Olmalıdır, Bir Sanatçı Ulusal Olmalıdır*’ demektedir ve saçlarını acımasızca taramaktadır. Bu eserde Bajeviç, eski Yugoslavya’daki iç savaşın sonuçlarıyla ilgilenen sanat kariyerinin dışında bir video performans üreterek, sadece kendi sanat kariyerini değ il aynı zamanda temsil politikalarının sergilenmesi konusunda da bir dizi soruyu gündeme getirmektedir.

Gregoric’in “*Balkanlardan Gelen Soğuk Hava*” sergisinin katalog metnine yazdığ ı yazısında serginin Balkanların ne olduğ una ya da kim olduğ una dair yanıt vermediğ ini hatta Balkanlara dair Batı’nın kalıplaşm ış fikirlerini iç ermediğ ini dile getirmektedir. Bilim insanları tarafından Balkanların tam olarak nerede başlayıp nerede bittiğ i konusunda kesin bir fikir birliğ i bulunmamaktadır. “Bunun nedeni, her ülkenin kendi Balkanlarına sahip olması- burası da asla sizin olduğ unuz yer değ il, Zizek’in dediğ i gibi hep baş ka bir yerdir ve biraz güney doğ uda kalır” (Gregoric, 2016: 28). Bu durum Balkanların yalnızca terör ve karış ıklık zamanlarında dış dünyanın ilgisini çekmesine neden olmaktadır ve Balkanlar için yapılan sergilerde de geçerliliğ ini korumaktadır.

Misko Suvakovic göre Balkanlar için yapılan bu üç büyük sergide üretilen eserler, uluslar arası sanatçı ve sanat kimlikleri arasında kalmış bir melezlik gösterirken, yerel bölgeselleştirme ile küresel yersiz-yursuzlaştırma arasındaki ilişki de yerel kültürel göndermeleri istikrarsız hale getirmektedir. “Günümüz Güney-Doğu Avrupa’sı veya Balkanlar’ı, üzerine düşünülebilecek bir mekan olarak yansıtılıyor. Parçalanmış travmatik mekan, merkezi olmayan yeni bir Avrupa için tanınabilir ve melez bir geçici yerel ya da bölgesel mekan-adayına dönüştürülüyor” (Suvakovic, 2018: 191). Bu durum kimliğin ya da ideolojik kimlik temsillerinin kayganlaşmasına neden olmaktadır.

“Balkanlar ya da Balkan sanatı fikrinin bölgeden ya da bölgesel bağlardan değil, kültürel-sanatsal bölgeselleştirmenin kurgusallaştırılmasından ve ideolojileştirilmesinden türediği söylenebilir”. Sergilerde yer alan bazı eserler Balkan-sı görünmeleri için üretilmektedir. Sanatçıların yerel veya küresel kültürel ve küratoryal bürokrasilerin taleplerine verdikleri –mış gibi yapma tepkisinden dolayı, “sergilenen eserler istikrarsız, açık, melankolik, zekice, çileci, provokatif, kısmen bozulmuş, ama aynı zamanda son derece niteliklidir”. Her ne kadar bu kısa süreli sergiler aracılığıyla kendini var edebilse de “kuşkusuz bu Balkan sergileri faydalıdır: Bir Avrupalı topluluk, başka bir Avrupalı topluluğa, kendi görelî ve değişken sanatsal, kültürel, siyasî, pratik-pragmatik yüzlerini, toplumsal cinsiyet ve medya yüzlerini gösterir”. Video performansın ve fotoğrafın yoğun bir şekilde kullanıldığı etnik kimliğin tartışıldığı Balkan eserleri (Suvakovic, 2018: 196-198).

Suvakovic “gün geçtikçe Balkanlar’ın, ideolojik olarak gerçekleştirilmiş bir boşluk, bir kayma olduğunu hissediyorum, Balkanlar’ın ne olduğunu tam bilmesem de... Yunanistan’ın kuzeyi veya Trieste’nin ya da Graz’ın güneydoğusu... Bazen Balkanlar bana sefaletin, hastalığın, soykırımın, mahvoluşun, yerel totalitarizmin en korkunç kâbuslarının yaşandığı bir Afrika gibi görünüyor. Afrika’nın neye benzediğini tam bilmesem de... Bazen de Balkanlar bana, tüm bastırılmış ve travmatik öfkeleriyle küçük ve mütevazı hayatların çokluğu olarak görünüyor – tam anlamıyla geri kalmış bir Avrupalı burjuva ortamı. Kimi zaman da Balkanlar bu dünyadaki herhangi bir yerden, Batılı veya başka bir hikâyeden farksız görünüyor” demektedir. (Suvakovic, 2018: 199)

2.1.1. Göç ve Yersizyurtsuzlaşma: Mülteci Olmak

Sığınak, sürgün ve göç kavramları çağdaş dünyayı şekillendirmeye devam etmekte, Heidegger ise evsizlik dünyanın kaderi olmaya doğru gidiyor demektedir. Evsiz kalma, yersizleşme, aidiyet ve göç kavramlarından bahsederken Gülsün Karamustafa'nın bir çok çalışmasından bahsetmek söz konusudur. Fakat “*Heimat Ist Wo Man Isst -Vatan Doğduğun Değil, Doyduğun Yerdir*” (1994) diğerlerinden biraz ayrılmaktadır. Çalışma, birbirine sargı beziyle bağlanmış -bütünleşmiş- küçük çekirdek bir aileyi simgeleyen üç kaşıktan oluşmaktadır. Bu kaşıklardan oluşan küçük aile aynı zamanda yoksulluğu, çeşitsizliği, ötekiliği de aktarmaktadır. “Yoksul bir doğu mutfağında, bir tencere çevresinde paylaşılan ve çatal gibi seçmeci olmayan kaşık. Bu, göçmenlerin yaşadığı ürkütücü deneyim ile mütevazı koşullara gönderme yapıyor” (Kortun ve Kosova, 2014: 107). Zorunlu yer değiştirmelerin kırılğan hikayelerini anlatan Karamustafa göç, yersizleşme ve aidiyet kavramlarını, uzun yıllardır işlemektedir. Salt'ta gerçekleştirilen “*Vadedilmemiş Bir Sergi*” (2013) adlı sergisi bir retrospektif niteliğindedir ve bu kavramların yer aldığı bir çok çalışması tekrar izleyiciyle buluşmaktadır. Özellikle 1992 de ilk kez gerçekleştirdiği “*Mistik Nakliye*”⁶ enstalasyonu yersiz-yurtsuzlaşanların geçmişlerini taşımaktadır. “Bu geçmişlerin yekünü tarihçilerin anlatılarına tekabül etmez. Korumak saklamaktır. Yorgan korur ve gizler, hem çeyiz hem de süslü sermayedir. Yorgan altı cinselliğin ve hayallerin mekânıdır. Resimli halı duvarı örter ve belleğe taşınabilir bir pencere açar”.

90'lı yıllara kadar mahalle pazarlarında hamalların kullandığı küfeler yıllar içerisinde yerini market arabalarına bırakmıştır. ‘*Mistik Nakliye*’, market arabalarıyla küfelerin bir aradalığını kullanmakta, o dönemi yansıtmaktadır. Sanatçı, bu iki dönemi de çağrıştıran tekerlekli küfe biçimindeki metal market arabalarının içine yorganları yerleştirmektedir. “Göç ve yerinden edilmişliği yeniden hatırlatarak kente yeni gelmiş, pazara pazu ve sırtlanma kuvvetinden başka şeyler sunmayı henüz bilmeyen, güvencesiz konumdaki bir emekçi grubuna da odaklanır” (Kortun, 2013: 1-2).

⁶ Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye* adlı işinin isim kaynağı olarak Jean Baudrillard'ın *Amérique* adlı kitabından şu bölümü veriyor: “Krom kaplamaları pırıl pırıl parlayan mavi-yeşil bir kamyon şafak sökerken Yedinci Cadde’de yeni düşmüş karlar üzerinde yol alıyor. Her iki yanında altın metal harflerle ‘Mistik Nakliye’ yazılı. Bütün New York ve New York’un dekadansa mistik yaklaşımı burada özetleniyor. Yüce dikeylikten yerdeki çürümeye kadar her çeşit özel efekt, ırlar ve imparatorluklar karılımlarının tüm özel efektleri burada mevcut. Bu şehrin dördüncü boyutu” (Şengel, 2015: 61)



Resim 19. Gülsün Karamustafa, “*Mistik Nakliye*”, 20 adet 60x45x90cm kumaş, pamuk, demir, 1992 (3. İstanbul Bienali)

Özellikle göç, yerinden edilme -kaçma-, kimlik, kültürel farklılık gibi kavramlar, Türklerin Almanya’ya çalışmak için gitmeleri sonucunda karşımıza sıklıkla çıkmış ve çeşitli sanat türlerinde kendini göstermeye başlamaktadır. Bu sanatçılardan biri olan Esra Ersen Türkiye kökenli insanların Avrupa’daki yaşamlarıyla ilgilenmektedir. “*Ceza Sahasında*” (2001) adlı çalışmada, birbiri içene geçmiş iki futbol kalesi görülmektedir. Bu ikililik, tribünlerdeki holiganlık ve erkek egemen tutuma karşılık olarak eşcinsel bir birlikteliğe vurgu yapmaktadır. Suni çimde üzerinde ise Türkçe, İngilizce ve Almanca üç kelime yazılmıştır: *deplasman*, *displacement* ve *deplaciert*. Enstalasyona eşlik eden videoda, bir tarafta iki Alman bayrağı üzerinde kesme dikme işlemi yaparak yeni bir bayrak ortaya çıkartan üç kız yer alırken diğer tarafta ulusal kimlik üzerine sanatçının sohbet ettiği Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli iki sevgili kız yer almaktadır.

Ortaya çıkan yeni bayrak ise Galasaray futbol kulübünün renklerini oluşturmaktadır ve UEFA da kazandığı başarılar doğrultusunda Avrupa’da yaşayan Türkiye kökenli insanların kendilerine olan güvenlerinin yerine gelmesini ve ulusal kimliklerini özgürce savunma fırsatı sağlamaktadır. Her ne kadar var olan bir bayraktan oluşturulan bu yeni bayrak tedirginlik hissi oluştursa da kızların yeni yattıkları bayrağın üzerine uzanmalarıyla bu gergin ortam yumuşamaktadır. “Kızlar, bedenleriyle Alman bayrağını yeniden tesis ediyorlardı. Almanya’nın yeniden birleşmesinin ardından üretilecek yeni ulusal kimlik içerisinde bir azınlık olarak değil, kurucu unsur olarak

bulunmak isteyen etnik kökeni farklı sosyalliklerin talebini yansıtıyordu bu resim” (Kortun, Kosova, 2014: 105).



Resim 20. Esra Ersen, “Ceza Sahasında”, 2001 (Enstalasyon görüntüsü: O.K. Center For Contemporary Art, Linz 2005)

Alman olmanın özel bir tipolojisi bulunmaktadır ve bu bir arada yaşama durumu sadece tipolojik farklılıklara değil Ersen’in çalışmasında bahsettiği gibi yeni ulusal kimlik inşasında kurucu unsur olarak kültürel çeşitliliğe neden olmaktadır. Edward Said’in ‘Modern Batı kültürü büyük ölçüde sürgündekilerin, göçmenlerin ve mültecilerin eseridir’ söylemi bu durumu destekler niteliktedir. Günümüzde ise hala devam etmekte olan Suriye savaşı nedeniyle göç, yersiz yurtsuzluk ve mülteci olma kavramları tekrar bir çok serginin parçası haline gelmektedir.

Mülteci kavramı, ülkesinde ırk, din, sosyal konum, siyasal düşünce ya da ulusal kimliği nedeniyle kendisini baskı altında hissederek kendi devletine olan güvenini kaybeden, kendi devletinin ona tarafsız davranmayacağını düşüncesi ile ülkesini terkedip, başka bir ülkeye sığınma talebinde bulunan ve bu talebi o ülke tarafından kabul edilen kişidir (Koç, 2001: 2) diye tanımlanmaktadır. İnsan Hakları Bildirgesine göre “Herkesin bir devletin toprakları üzerinde serbestçe dolaşma ve oturma hakkı vardır. Herkes , kendi ülkesi de dahil olmak üzere, herhangi bir ülkeden ayrılmak ve ülkesine yeniden dönmek hakkına sahiptir” (Kunak, 2013: 1). Fakat savaşların neden olduğu yıkımlar sonucunda ülkesini terk etmek zorunda kalan milyonlarca insan bulunmakta ve bu durum günümüzde dahi bir çözüme ulaşmamaktadır. Hatta mültecilerin sığınmaya çalıştıkları

lkeler sorun çıkartmakta ve talepleri geri çevirmektedir. Dilleri, dinleri ya da ırkları sorun yaratmaktadır. “Michel Foucault ve Richard Sennett’in de üzerinde durduğu gibi, özneler bilginin ve baskının nesneleri durumunda. Belirli ideolojilere ait bedenler, ruhlar, düşünceler nerede başlıyor/bitiyor” (Kunak, 2013: 2)?

Banu Cennetoğlu mülteci sorunuyla 2006 yılından ilgilenmeye başlamakta ve Huib Haye van der Wef’in iş birliğiyle “*The List*” adlı bir kamusal alan projesi gerçekleştirmektedir. Bu liste, 1993 yılından bu yana Avrupa yolunda ve Avrupa sınırları içinde ölümleri belgelenmiş binlerce mülteci, sığınmacı ve göçmenin bilgilerinden oluşmaktadır. 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 (List-e, 2019). Cennetoğlu, sürekli güncellenen listeyi farklı ülkelerde kamusal alanlarda sergileyerek ya da gazete ekleri aracılığıyla görünür kılmaktadır.



Resim 21. Banu Cennetoğlu, “*The List*”, Yerleştirme, 2007, Amsterdam⁷

Cennetoğlu gibi bireysel bir çabanın dışında büyük etkinliklerde yer alan ev kavramı, 2014’de 19. Sydney Bienali “*You Imagine What You Desire*”da, 2016’da 5.

⁷ Avrupa yolunda ölümleri belgelenmiş 7128 sığınmacı ve mültecinin listesi. Kaynak: UNITED for Intercultural Action (Kültürlerarası Eylem Birliği) 03.05.2006. Liste ilk olarak 14 Mart – 28 Mart 2007’de, kratr Huib van der Werf, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam ve SKOR iş birliğiyle Amsterdam’da 110 dış cephe reklam panosunda yer aldı (List-e, 2019).

Çanakkale Bienali “*Homeland*”de, 2017’de 15. İstanbul Bienali “*İyi Bir Komşu*”da ve yine 2017’de “*dOCUMENTA 14*”de karşımıza çıkmaktadır.

19. Sydney Bienali diğer etkinliklerden biraz farklıdır çünkü henüz açılmadan bir boykotla gündeme gelmektedir. Avustralya'nın Nauru ve Manus Adası'ndaki göçmen gözaltı merkezlerini işleten Transfield şirketi bienalin ana sponsorudur ve bu durum sanatçılar tarafından eleştiriye neden olmaktadır. Bienal’e katılan 90 sanatçıdan 28’i Bienal kurulundan, acı çeken insanlarla bağlantısı olan bir zincirin parçası olduğunu söyledikleri Transfield Holdings'le bağlantılarını kesmelerini istediler. Aynı zamanda Transfield markasının Bienal nedeniyle değer kazandığını ve katılımlarının da o şirkete kültürel sermaye sağlayacağını dile getirmişlerdir. Fakat bu durum Bienal yönetimi için karşılık bulmamış ve Transfield şirketiyle çalışmaya devam edeceklerini açıklamışlardır.

Bu durum üzerine 10 sanatçı Bienal’den çekilmiş ve yeni bir bildiri yayınlamışlardır. Bütün bu gelişmeler sonucunda organizatörler, Bienal’in kalbi olan sanatçıları dinlediklerini ve Transfield ile olan ortaklıklarını derhal sonlandırdıklarını açıklamışlardır (Safi & Farrell, 2014: 3). Transfield Holdings’in başkanı Luca Belgiorno-Nettis ise Bienal’deki görevinden istifa etmiştir. 2014 yılında Juliana Engberg küratörlüğünde yedi farklı bölgede gerçekleştirilen Bienal’e daha önceden ayrıldıklarını açıklayan sanatçılardan yedi tanesi tekrar katılarak Bienal’de yer almış ve Bienal 21 Mart 9 Haziran 2014 tarihleri arasında izleyicilerle buluşmuştur.

5. Çanakkale Bienali ise işler biraz daha farklı ilerlemektedir. 2016 yılında düzenlenmesi planlanan Bienal, Türkiye’de ki siyasi hareketlilik sonucunda iptal edilmiştir. 15 Temmuz sonrasında sosyal medyadan yaptığı paylaşımlarla darbeyi meşrulaştırdığı ve Cumhurbaşkanı Tayyip Erdoğan ile CHP Genel Başkanı Kemal Kılıçdaroğlu hakkında hakaret içerikli ifadeler kullandığı ileri sürülen Bienal’in Genel Sanat Yönetmenliği ve Eş-Küratörlük görevini yürüten Beral Madra, AK Parti Grup Başkan Vekili ve Çanakkale Milletvekili Bülent Turan tarafından hedef alınmıştır. İptal duyurusu Çanakkale Bienali İnisiyatifi tarafından web sitelerinde duyurulmuştur.

“Yapılan yazılı açıklamada, bienalin konusunun 'Göç' olgusu olduğuna dikkat çekilip, ‘Çanakkale Bienali, sivil kimliğiyle, toplumun farklı kesimleriyle diyalog halinde, kamu, özel sektör ve sivil toplumun katkı ve katılımlarıyla hayata geçirilmekte, bu yönüyle özgün ve özerk bir kimlik taşımaktadır. Çanakkale Bienali'nin ana destekçisi Çanakkale Belediyesi'dir. Bu desteğin yanı sıra, her bienalde olduğu gibi bu sene de bienal içeriği yerel, ulusal ve uluslararası ölçekte birçok kurum ve kuruluş ile şeffaf bir iletişim yürütülerek paylaşılmış, katılım ve destekleri alınmıştır’ denildi” (DHA, 2016: 1-2).

Bu gelişmelerden sonra 5. Çanakkale Bienali'nin teması olan göç olgusu, küçük bir seçki halinde, 6. Selanik Bienali'nin kavramsal ve coğrafi bağlamıyla kurulan ilişki ve işbirliği sonucunda “*Hayali Vatanlar - Imagined Home*” başlığını taşıyarak 6. Selanik Bienali'nde yer almaktadır (kültür.limited, 2017: 2). “Dünyanın her yerinde ve tarihin her evresinde doğduğu toprakları terk etmek zorunda kalmış insanlığın ortaklaştığı Anavatan'dan kopuş duygusu” Çanakkale'den başlayarak Selanik'te son bulmuş ve Bienal'in kavramsal içeriğinin ne denli doğru olduğunu göstermektedir. (CABININ, 2016: 1).

Beral Madra Bienal hakkında yazdığı bir metinde serginin oluşum sürecimde Vilém Flusser'den ilham alındığını söylemektedir. 2. Dünya Savaşı sırasında mültecisi olan Flusser, Brezilyalı kökenli bir gazetecidir. Anavatan ‘*Heimat*’ kavramı hakkında, anavatanın sonsuz bir değer olmadığını dile getirmektedir. Belirli bir teknolojinin işlevi olduğunu fakat yine de kim kaybederse kaybetsin acı çekeceğini söylemektedir. Anavatana bir çok bağ ile bağlandığımızı fakat çoğunun saklı ve bilinç düzeyinde olmadığını ve anavatanla olan bu bağların kopması halinde kişinin bu acıyı benliğine yapmış cerrahi bir istila gibi hissettiğini dile getirmektedir.

Anavaatan / Heimat / Patria kavramları 20. yüzyılın milliyetçiliği ve ırkçılığıyla değerlendirilmektedir. Bu durum insanlığın küresel göçler, mülteciler ve sürgünler olarak gördüğü yıkıcı, trajik ve tehdit edici sonuçlarına bağlıdır. Beral Madra günümüz siyasetinde vatan kavramını özellikle sağcı ulusal ideolojiler barındıran siyasi partilerin kullandığını ve bir çoğunun, partilerini vatan partisi olarak adalnadırdıklarını söylemektedir. Vatan kavramına yapılan bu vurgu, adanmışlık ve bağlılık durumu ima eden harekete dönüşmekte ve kavramı kullanan partileri kutsallaştırarak ya da tabu haline getirerek eleştiriden muaf hale gelmelerine neden olmaktadır. Kullanılan vatan kavramı,

eşsiz, değişmez bir kimlik ve köken belirtmektedir ve büyük ölçüde olumlu çağrışımları beraberinde getirmektedir. Sağ kanadın sıklıkla kullandığı vatan kavramının hemen yanında konumlanan yurt kavramını ise Madra, ekstrem isteklerinin ılımlı bir söyleme sahip olduklarına insanları ikna etmek için kullandığını ve zararsız bir kavram gibi durduğunu dile getirmektedir.

“Fakat Foucault-vari yorumlama bunun tam da tersini gösteriyor: Modern güç ve bio-güç rejimlerinin, kimlik prosedürleri ve teknolojilerinin operasyonlarını destekleyen yurt, bedenin alışkanlıklarını kontrol altında tutuyor ve belirleyici rol oynuyor. Beden ve ulus arasındaki bağlantıları güçlendirerek düzenleyici bir işlev görüyor: yurttan ve vatandan aforozla sonuçlanan bio-siyaset bu. Yurt ve vatan kavramları birbiriyle derinlemesine bağlı, Foucault’nun hakikat oyunları, güç ilişkileri ve kendine ve diğerlerine olan ilişki biçimleri olarak adlandırdığı kavramlar hep yurt ile ilintili” (Madra, 2019: 4).

Ev kavramı 15. İstanbul Bienali’nde ise karşımıza komşuluk teması üzerinden çıkmaktadır. Bienal’in katalog metni şu cümleyle başlar; ancak komşu olmayı başarabilen gerçek anlamda hayatta kalabilir. Fakat komşu kavramı ev yerine bir ülke olduğu zaman ve o ülkenin insanların senin topraklarına göç etmek zorunda kalmaları durumu işleri değiştirmektedir. İşte o zaman “göçmen, mülteci ya da siyasal sığınmacı, bir musallat olma figürü olarak, evin ve yurdun yeniden düşünülmesini gündeme getiren kaygan bir figür olarak karşımıza çıkar” (Saybaşı, 2011: 32).

Bienal’de yer alan sanatçılardan Lydia Ourahmane “Cezayir’de büyürken militarist köktencilik gerçeğine, yozlaşma ve terörizmin nasıl iç içe geçtiğine, ama aynı zamanda da sömürgecilik sonrası yaşamda varlığını sürdürmeye devam eden bağımsızlık mirasına doğrudan tanıklık etmiştir” (Larios, 2017: 280). Bu tanıklık Cezayir’in 1997-98 yıllarında iç savaş sürecinden başlayarak bugüne uzanmaktadır. “*All the way up to the Heavens and down to the depths of Hell*” (2017) adını Latincedeki bir deyişten almaktadır. ‘*Cuius est solum, eius est usque ad coelum et ad inferos*’ bu deyiş ‘mülkiyet haklarının fiziki mülkiyet alanının aşağısındaki ve yukarısındaki dünyaya da uzandığını’ bildirmektedir.

“Ourahmane’ın yapıtı, toprak mülkiyetinin duygulanımsal ve çevresel mirasını, bunun sömürgeleşme ve sömürgelerin çözülüşü süreciyle ilişkisini ve koruyucu totemleri araştırıyor. Toprağın nasıl kullanıldığına ve el değıştirdiğine bakarak, çevreyle ve birbirimizle deneyimlerimizin kapitalizm, sömürgecilik, ticaret ve hem psikolojik hem de gerçek kirlenmenin doğrudan etkileri altında nasıl bir dönüşüm geçirdiğini gösteriyor”(Larios, 2017: 280).



Resim 22. Lydia Ourahmane, “*All the way up to the Heavens and down to the depths of Hell*”, Beton,çelik,su, 280 x 400 x 20 cm, 2017

DOCUMENTA 14’de ise küratörlüğünü siyasal tavrıyla ön planda olan Adam Szymczyk’in yapmaktadır ve Szymczyk’in “dünya çapında neoliberal ekonomi, mülteci krizi ve yükselen milliyetçi-muhafazakârlık gibi sosyo-politik meselelere dair çok şey söylemeye çalıştığı aşikâr”dır (Bafra, 2017: 6). DOCUMENTA sergilerinin daimi merkezi olan Fridericianum müzesinde karşımıza Banu Cennetoğlu “*BEINGSAFEISSCARY*” (2017) adlı işiyle çıkmaktadır. Müzenin adının yazdığı harfleri söken Cennetoğlu, aynı boyut ve harf tasarımıyla ‘*Güvende Olmak Korkutucu*’ yazmaktadır. “İnsan Avrupa’nın devasa bir meydanında ve sanat eserlerinin kadim koruyucusu bir müzenin tepesinde bunu okudukça ister istemez ürperiyor ve oksimoron hissini atlatınca ev, yuva, güvenlik, şiddet, korku, mültecilik, yabancı düşmanlığı ve küresel terör gibi unsurları sorgulamaya başlıyor” (Bafra, 2017: 3).



Resim 23. Banu Cennetoğlu, “*Begin Is Safe Scary*”, Çeşitli malzemeler, 2017

Bu uluslararası etkinliklerin yanı sıra Banksy, 2015 yılında İngiltere’de terk edilmiş bir alanda içinde 58 sanatçının yer aldığı “*Dismaland*”⁸ adında bir sergi gerçekleştirmiştir. Banksy tarzı bu Disneyland’de toplumsal eleştirilerin yapıldığı bir çok çalışma bulunmaktadır. Özellikle Banksy’nin yaptığı mülteci kriziyle alakalı çalışması, Ezgi Bakçay’ın değerlendirdiği noktadan son derece önemlidir.

“Cesetlerle dolu gölette yüzen botları doldurmuş, birbirinin aynısı, esmer, plastik göçmen yüzleri. Bu temsil biçiminin rahatsız edici yanı; isimsiz, imgesiz ve sessiz olanları tektipleştirmesi. Böylece onları birer soyutlama olarak, ezilen, kaybeden, kurban olarak politikanın sınırları dışına atması. Halklar, politik ve estetik olarak temsilin tehdidi altındadır der Georges Didi-Huberman ‘*Sergilenen Halklar ve Figüran Halklar*’ adlı kitabında. Halklar her zaman görünmez olmaya sergilenirler. Ya görüntülerinden mahkûm bırakılırlar (*sous-exposés*), ya da kör edici bir ışık altında sergilenerek, bütünüyle gösterildikleri varsayılan klişeler içerisinde teşhir edilirler (*sur-exposés*). Ya karanlıkta bırakılırlar ya da görüntüleri üzerinde hiçbir haklarının olmadığını ilan etmek için çıplak sergilenirler” (Bakçay, 2015: 11).

⁸ Dismaland sözcüğü İngilizce *dismal* yani “kasvetli” sıfatı ile ünlü eğlence parkı Disneyland’den türetilmiş.



Resim 24. Banksy, Enstalasyon, 2015, Dismaland

Aslında bu Banksy'nin göçmenlerle alakalı yaptığı tek çalışması değildir. Daha sonradan Banksy karşımıza bir mülteci kampında çıkmaktadır ve orada kimliksiz bir mülteci tanımı yerine Steve Jobs'u kullanmaktadır. Suriyeli göçmen bir ailenin çocuğu olan Jobs, bir elinde eski model Apple bilgisayar, diğer elinde ise bir çuvala resmedilmektedir. Banksy'e göre göçmenlerin ülkelerin kaynaklarını tükettikleri üzerine olan düşüncenin hatalı ve insan haklarına aykırı olan yapısı Jobs'un yarattığı markayla gösterilmektedir.

Doğu ve Batı arasında toplumsal, kültürel, düşünsel, ekonomik bir çok farklılık ve karşıtlık bulunmaktadır. Savaş kavramı ortak bir hafıza ürünü olsa da kültürün etkisi ve olayların gerçekleştiği coğrafyalar, toplumların kavrama yaklaşımlarının değiştiğini göstermektedir. Bu bağlamda bu duruma tanıklık eden sanatçılara yakından bakmak kültürel kimliğin farklılıklarını görmemizi sağlayabilmektedir. Özellikle sürgünde yaşayan sanatçıların köklerinden kopamamaları ve var oldukları coğrafya üzerinden yaptıkları üretimler dikkat çekmektedir.

1980 sonrasında Batı tarafından kabul görmüş Orta Doğu'lu ve sürgünde olan önemli iki kadın sanatçı bulunmaktadır. Filistin asıllı Mona Hatoum, Beyrut'ta doğup büyümüştür. Arap-İsrail Savaşı (1948) sonucunda ailesiyle birlikte göç etmek zorunda kalmış ve İngiltere'ye yerleşmişlerdir. Video, heykel, enstalasyon gibi bir çok üretim

modeli kullanan sanatçı çalışmalarında kimlik, göç, militarizm gibi konular işlemekte, Orta Doğu'ya dair sorunları çalışmalarına aktarmaktadır. Hatoum'un yapıtlarında günlük hayatta kullanılan nesneler üzerine yaptığı müdahaleler çatışma ve çelişkiler oluşturarak politik göndermeler yaratmaktadır. İran'lı sanatçı Shirin Neshat ise Kazvin'de doğup büyümüş, sanat eğitimi almak için ABD'ye giden Neshat, oraya yerleşmiştir. İran İslam Devrimi (1979) ile hayal kırıklığı yaşayan sanatçı, çalışmalarında genel olarak büyük ve etkili olaylardan sonra özellikle kadın kimliği, beden, militarizm ve göç üzerine yoğunlaşmaktadır. Fotoğraf ve video üreten sanatçı yapıtlarında Farsça ve Arapça yazılar kullanmaktadır.

Günümüzde hala sürgün hayatı yaşayan genç kuşak sanatçılar bulunmaktadır. Bunlardan ikisi İran'lı sanatçı -kardeş- ikilisi olan Icy ve Sot'dır. Çalışmalarında sınırlardan, savaşlardan ve şiddetten arınmış bir dünya öngörmek için kamusal sanatı kullanarak müdahaleler ve yerleştirmeler yapmaktadırlar. 2009 yılında, İran halkının sorunları ve endişelerini dile getiren duvar resimleri, yetkililer tarafından sakıncalı bulundu ve tutuklandılar. Hapishaneden çıktıktan sonra Amerika'ya sığınma talebinde bulunurlar. Edward Said 'Mülteci terimi her ne kadar sıklıkla belli bürokratik çağrışımları olan teknik ve siyasi bir terim olarak alınsa da, mülteci bir sığınak arayan kişidir' demektedir. Sanatçı ikili için mülteci kavramını kullanmak her ne kadar doğru olmasa da, onlar yeni bir sığınak bulmak zorunda kalan ve bu yüzden bir daha ülkelerine dönemeyecek olan iki gençtir.

İkilinin, İran'ın Tebriz kentinde başlayan hikayelerini, Amerika'ya olan yolculuklarını ve iltica başvurusunda bulunma süreçlerini anlatan, yönetmen Charlotte Scott-Wilson tarafından çekilmiş bir belgeselleri bulunmaktadır. Wilson'ın "*Made in Iran*" (2015) adını verdiği belgeselinde, Icy ve Sot'un ABD'ye yaptıkları yolculuğun, kişisel ve sanatsal kimliklerini nasıl değiştireceği hakkında bir belgesel yapmak istediğini dile getirmektedir.



Resim 25. ICY & SOT, “*Lego*”, Duvar resmi, 2011, Tebriz - **Resim 26.** “*Homelessness*”, Duvar resmi, 2014, Stavanger

Peki Said’e tekrar dönecek olursak ‘modern Batı kültürü büyük ölçüde sürgündekilerin, göçmenlerin ve mültecilerin eseridir’ açıklaması bu durumun sadece kendi kültür inşalarını değil kültür etkileşimlerinden ve değişimlerinden de bahsettiği anlamına geldiğine göre sadece Icy &Sot’un sanatsal kimliklerinde değişiklik olmadığı ortadadır. Banksy’nin de vurguladığı gibi göçmenler ya da mültecilerde artık hayatlarına devam ettikleri ülkelerin sanatsal kimliklerine değişim ve çeşitlilik katmaktadır.

2.2. Mekanların ve Görüntülerin Hafızası

Görüntülerin -imajların- zihinlerde kodlanmış toplumsal bir hafızası bulunmaktadır. Bunun içerisinde, olayların genel akışı dışında bireyler ve mekanlar da yer almaktadır. “Kadim imparatorlukların gücüne özenen iktidar sahipleri 20. yüzyılda harabeleri araştırmaları. Roma İmparatorluğu’nun mirasçısı Mussolini geçmişten kalan harabeleri canlandırırken, Hitler Roma’nın kalıntılarından esinlenerek, kendisinin geleceğe miras bırakacağı harabeleri tasavvur eder” (Altınyıldız Artun, 2019: 2). Her lider kendisinden önce gelen liderin izlerini silmek ya da onun yüceliğini arkasına alarak güç gösterisinde bulunmak istemektedir. Bu oluşturulmaya çalışılan yeni bir düzen ve temsil stratejisidir. Yeni kimliğin -gücün- kitlelerin görebileceği ve onu kabul edebileceği büyüklükte anıtlara ve mekanlara ihtiyacı bulunmaktadır.

Örneğin Hitler, Venedik Bienali’nde yer alan Almanya pavyonunun 1938-93 yılları arasındaki görünümünü şekillendirmektedir. Hitler’in Mussolini’ye yaptığı bir ziyarette Venedik Bienali’ni görmüş ve ulusu için oluşturmaya çalıştığı yeni kurumsal kimliği destekleyecek bir Alman pavyonuna ihtiyaç olduğunu fark etmiştir ve pavyona mimar Ernst Haiger tarafından neoklasik bir müdahale yapılırken heykeltıraş Arno Breker’de ‘*Bereitschaft (Readiness)*’ (1939) adında bir heykeli yerleştirilmiştir. Bu durumun değişimi ise, 1965’ten beri New York’ta yaşayan Alman sanatçı Hans Haacke 1993 yılında Venedik Bienali’nin Almanya pavyonuna davet edilmesiyle gerçekleşmiştir. Alman Pavyonu koordinatörü Klaus Bussmann’dan hükümet yetkilileri, (pavyon Alman hükümetinin mülküdür) iki Almanya birleştiği için bir Doğu Alman bir de Batı Alman iki sanatçı seçmesini istemektedir fakat Bussmann bunun milliyetçilik olduğunu düşünerek Haacke ve Nam June Paik’i davet eder. Bussmann’ın davetinin kabul eden Haacke, pavyonun Hitler’le olan bağıını öğrendikten sonra binayı dönüştürmeye karar vermektedir. Ona ayrılan mekanda yer alan Hitler’in mimarının döşediği parkelerin üzerine tek parça ya da kırık şekilde mermerler yerleştirilerek, bir zamanlar dışarıda onurlu bir şekilde kullanılan ‘*Germania*’ -Hitler’in savaşı kazanması halinde Berlin’e vermeyi düşündüğü yeni isim- yazısını içeride kullanarak gizlenmiş tarihi bilgileri ortaya çıkarmış ve binada bulunan her şeyin sorgulanmasını sağlamaktadır.



Resim 27. Hans Haacke, “*GERMENIA*” Enstalasyon, detay, 1993

Her ne kadar İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yıkım, ölüm ve baskı Almanya ile özdeşleştirilen bir kavram haline dönüşse de ve bir çok hafıza mekanının oluşmasına neden olursa da yıllar içerisinde farklı uluslar da kendi hafıza mekanlarını yaratmaktan geri kalmamaktadır. Georges Didi-Huberman 2011 yılında Auschwitz-Birkenau'ya yaptığı ziyaretinden sonra şunları yazmaktadır.

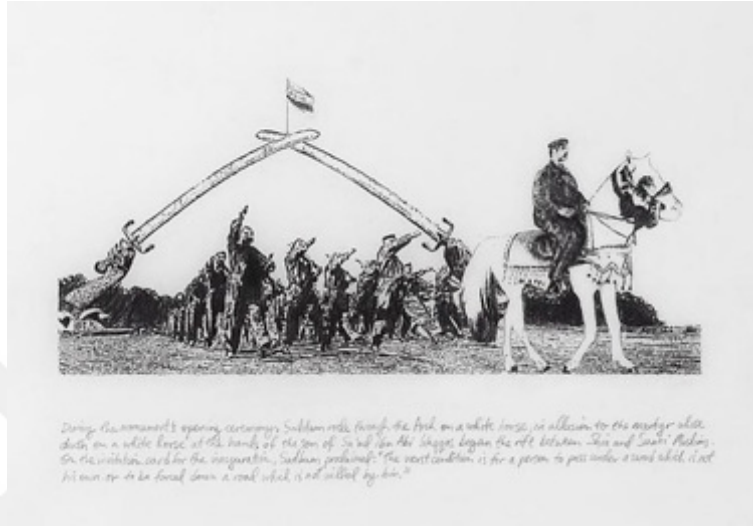
“O halde şunu asla söyleyemeyiz: Görecek hiçbir şey yok, görecek hiçbir şey kalmadı. Gördüklerimizden şüphe edebilmek için, hala görmeyi, her şeye rağmen görmeyi bilmemiz gerekir. Yıkıma rağmen, her şeyin silinmesine rağmen. Bir arkeolog gözüyle bakmayı bilmemiz gerekir. Ve işte böyle bir bakış, böyle bir sorgulama sayesinde, şeyler saklı mekanlarından ve mazilerinden bize bakmaya başlar” (Huberman, 2018: 60).

Bu bakış açısıyla üretimler yapan Irak kökenli Amerika'lı sanatçı Michael Rakowitz kendisini bir kültürel arkeolog olarak tanımlamaktadır. “*En kötüsü, kendine ait olmayan kılıcın altından geçmektir*” (2009) adlı proje sergisine internette dolaşırken satışta gördüğü bir kaskı araştırarak başlamaktadır. Darth Vader'ın giydiği kaska benzeyen bu kask, ABD'nin 101. Hava bölüğünde yer alan bir askerin, Irak'tan gelirken yanında getirdiği bir kasktır. Rakowitz araştırmaları sonucunda bu kaskları, Saddam Hüseyin'in oğlu Uday Hüseyin tarafından yönetilen Irak'lı milis olan Fedayeen Saddam'ın kullandığını öğrenmiştir. Kaskları ve üniformaları ise Star Wars hayranı olan Uday Hüseyin tasarlamıştır. Sanatçıya göre Star Wars hayranlığı sadece Uday Hüseyin'le sınırlı kalmamaktadır.

Aynı hayranluğa sahip olan Saddam Hüseyin 1989 yılında İran'a karşı kazandığını iddia ettiği zaferin anısına bir anıt yaptırmıştır. Iraklı askerlerle birlikte ‘*Zaferin Elleri*’ ya da ‘*Kadisiye'nin Kılıçlar*’ı diye anılan anıtın altından Yıldız Savaşları filminin müziği eşliğinde resmi geçit yaparken kaydedilmiş bir video bulunmaktadır.

Rakowitz kamu sanatını incelediği dönemde, Iraklı bir mülteci mimar olan Kanan Makiya'nın “*The Monument*” isimli kitabına denk gelmektedir. Kitabın kapağında yer alan ‘*Zaferin Eller*’i anıtının görseliyle, farklı bir Star Wars göndermesi olduğunu fark etmektedir. Kitap görseli, “*The Empire Strikes Black*”in ilk gösterimleri için Rowena Morrill tarafından tasarlanan posterdeki ışın kılıçlarının birleşmesiyle benzerlik

oluşturmaktadır. Aynı zamanda 2003 yılında Irak'ı işgal eden Amerikan askerleri Saddam Hüseyin'in saraylarından birinde Rowena Morrill'e ait Yıldız Savaşları posterini de bulmuşlardır. Her ne kadar spekülatif yapıları da olsa 'Zaferin Elleri' anıtı hafıza mekanı olarak sergiyi şekillendirmektedir.



Resim 28. Michael Rakowitz, "The Lord, The Homeland, The Leader", Çizim, 2009

Sanatçı bu bilgilere internet üzerinden, araştırarak ulaşmaktadır. Sosyal medyadan Amerikan askerlerinin paylaştığı fotoğraflardan da yararlanmaktadır. Aynı zamanda bulduğu fotoğraflarda Amerikan askerleri birer haberci görevi görmektedir.



Resim 29. Michael Rakowitz, "Sgt. Slaughter", Çizim, 2009

Star Wars ve Saddam Hüseyin arasında kurduğu bu bağlantıyı çeşitli medyumlar kullanılarak sergilemekte ve bir çok bağlantı yakaladığı bu iki uç noktayı izleyicilere sunarak sorular sormaktadır. Orijinal objeler ve görüntüler izleyicinin almakta olduğu bilgiyi desteklemesini amaçlamaktadır. Sergide, ‘*Zaferin Elleri*’ anıtının uyarlandığı bir heykel, bir çok bilginin yer aldığı çizimler ve altlarına yazılmış notlar, orijinal ve yeniden üretilmiş kasklar sergide yer almaktadır.

İzleyici olarak bu arşivsel araştırmanın ne kadarına inanacağımız ya da gerçekte olan bağının ne kadarını sorgulayacağımız Rakowitz tarafından bizlere bırakılmaktadır. Biliyoruz ki gazete, televizyon ve internet hayatlarımızı görsel bir fırtınayla işgal etmektedir. Bu durumda izleyicilere sunulan bilginin gerçekliği de tartışma konusu olmaktadır. Rakowitz’in müdahale etmediği bu açık alan, günden güne bireysel ve toplumsal bilincimizle iç içe geçmekte ve paralel bir gerçeklik yaratmaktadır. Baudrillard Her şeyin televizyon ve haber düzeyinde olup bittiği bir dünyada yaşıyoruz demektedir. Salt gerçeklik ile medyanın sunduğu gerçeklik arasında oluşan ince çizgi, medyanın izleyiciler için algılanabilir gerçeklik sunmasıyla ortaya çıkmaktadır.

2006 yılında Barbara Fässler *Immaginario Contemporaneo – Arte e Fotogiornalismo* adlı bir sergi kurgulamıştır. Sergi de yer alan sanatçılardan Thomas Ruff’un kariyerinde önemli bir yere sahip olan iki projesi “*Jpegs*” ve “*Newspaper Photos*” görüntü kullanımı ve bilgi, algı manipülasyonu üzerinedir. “*Jpegs*” serisi internetten indirilen nükleer patlama görüntüleri, resimli posta kartları ve çeşitli fotoğrafları da içinde barındıran geniş bir kaynak grubu kullanılarak oluşturulmaktadır. Ruff’un seriyi üretmeye başlaması, 11 Eylül 2001’de Dünya Ticaret Merkezine yapılan saldırı sonrasında çektiği fotoğrafların kullanılamaz hale gelmesine dayanmaktadır. İnternette saldırıyla alakalı görseller bularak ve bunları kendine göre deforme ederek seriyi oluşturmaktadır. Ruff, bulduğu görsellerin dijital kökenlerine vurgu yapan bir süreçle, pikselleri genişletmek ve bazı durumlarda da renklerde değişiklikler yapmaktadır. Uzaktan bakıldığında görüntüler hala okunaklı olmasına rağmen yaklaştıkça giderek pikselleşmekte ve soyutlaşmaktadır.



Resim 30. Thomas Ruff, “*Jpegs*”, 269x364cm, 2004 – **Resim 31.** Thomas Ruff, “*Zeitungsfoto 001*”, 17,1x13,6cm, 1990

Sergide yer alan “*Newspaper*” *Photos* ise Ruff’un 1981 ve 1991 yılları arasında Alman yazılı basınında ilgisini çeken ve tuhaf bulduğu gazete küpürlerini topladığı 2500’den fazla görüntüden oluşmaktadır. Sanatçı, bu görüntüleri yeniden fotoğraflar ve fotoğraflara eşlik eden yazılardan ayırarak, bağlamından uzaklaştırarak tekil olarak çerçevelenmesine, çok daha geniş, farklı anlam olasılıklarına fırsat yaratmasına izin vermektedir. Aynı zamanda sanatçı, gazetelerdeki fotoğrafların kullanımını ve işlevini anlamaya yönelik yürüttüğü bu projede, politika, finans, spor, tarih, kültür, bilim ve teknoloji gibi geniş bir yelpazedeki görselleri özellikle seçilmektedir. Görüntünün işlevinden ayrılması durumunda Bir gazete de yer alan fotoğraflarda hangi bilgi değerlidir ya da gerçektir? sorularını sormamıza neden olmaktadır. Ruff’un fotoğraflara yaptığı bu müdahaleler sıradan bir imajı bile ölümden kurtararak zamanımızın şahitlerine dönüştürmektedir. İzleyiciye hafızalarında bir yer edinebilmesi için sunduğu bu görsel form, bir tür arketip koleksiyonu oluşturarak hayatta kalmaktadır. Pasif alımdan bu materyaller giderek daha aktif bir role doğru ilerleyerek, gerçekliğin kendisinin yorumlanması ve oluşumunun araçları haline dönüşmektedirler.

Sergide yer alan diğer bir sanatçı Gianluigi Colin’in çalışmaları ise, kısa ömürlü görsellerin yavaş yavaş biriktirilmesinin altını çizmektedir. Ruff’un aksine Colin’in çalışmalarında görsel ve içerikle ilgili bir paralellik gözlenmektedir. Basılı yayında yer alan görsellerle sanat tarihinin simge görselleri arasında bir ilişki oluşturmaktadır. Savaş felaketleri (*I disastri della guerra* - 2005) serisinde, Irak’taki savaşın dehşetini anlamak

ve anlamak için Goya'yı tercih etmektedir. Sanatçı, kitle iletişim araçlarının ateş gücü ile yaptıklarından daha derinden ve daha etkili bir farkındalık yaratabileceğine ve arttırabileceğine inanmaktadır.



Resim 32. Gianluigi Colin, “*I disastri della guerra*”, Fotoğraf üzerine müdahale 2005

Kitle iletişim araçları her gün, siyasi liderlerin, devletin toplumsal-ekonomik çıkarlarının ve diğer ülkeler arasındaki bağlantıların haberlerini yayınlamaktadır. Ancak bu gerçeklerle ilgili algının değişmesi, aynı gerçeklerin tekrar medya yoluyla farklı bir bağlamda söylenmesiyle yer değiştirmektedir. Özgür kalan şeyler sonu gelmez biçimde birbirinin yerine geçmeye ve böylelikle gitgide artan belirsizliğe ve şüphecilik ilkesine mahkumdurlar (Baudrillard, 2010: 10-11).

Bu durum bugünün, geleceğin hatta geçmişin bakış açısını ve algılarını yönlendiren dünyadaki pencereler olarak işlev görmektedir. Bireysel ve toplumsal olarak unutmaya eğilimli olduğumuz bilinmektedir, her fotoğrafın bir bakış açısı ima ettiğini, her yayının kaçınılmaz olarak bir empozeye neden olduğunu sıkça unutmaktayız. Teknolojinin gelişmesiyle görsel çarpıtmalar ve sabotaj son derece aktif bir rol oynamaktadır. “Olayların simülasyonu, eski kuralcı gözetimler ve medya gösterileriyle birlikte, bugün önemli bir toplumsal caydırma yöntemi haline geldiğine göre, olaylar taklit edildiğinde veya sahte olaylarla değiştirildiğinde onlara nasıl müdahale edilir”

(Foster, 2017: 146). Yalanlar ve manipölasyonlar üzerine kurulan bu endüstri toplumu şekillendirmekte ve toplumsal gerçekliğin sorgulanmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Bu görsel karmaşalar sonucunda ilk kez Peter Weiss 1968’de Vietnam Savaşı’nın ilk gerçek televizyon savaşı olduğunu dile getirmektedir. Savaşın artık seyirlik bir malzeme olması üzerine yapılan bu yorum yıllar sonra Baudrillard tarafından farklı bir şekilde tekrar dile getirilmektedir. “Baudrillard, insanlığın ilk kez Körfez Savaşı ile birlikte bilinç tarihinde başka bir düzeye geçtiğini söylüyordu. Savaş bize, televizyondan bütün anlamlarından soyutlanmış olarak ulaşıyordu. Televizyonu açtığımızda oradaydı kapattığımızda yok oluyordu” demektedir (Kavrakoğlu, 2016: 5). Elihu Katz Körfez Savaşı’yla ilgili yapığı çalışmasında şu bilgileri aktarmaktadır;

“Körfez Savaşının törensel (ceremonial) bir yanı vardır. Mesaj şuydu: 'bizimle kalın ve size (Saddam geri çekilmezse) Amerikan askerlerinin nasıl Orta Doğuya gittiklerini göstereceğiz, bizimle kalın ve size (Irak'ın geri çekilmesi için verilen süre dolmuşsa) Amerikalıların nasıl ateş açtıklarını göstereceğiz.' Olayların bu şekilde dizileştirilmesi canlı bir televizyon savaşı için büyük bir izleyici kitlesi topladı”.

Baudrillard yeni teknolojik imkanların savaşın gerçekliğini yuttuğunu da dile getirmektedir. Bu şiddetin ve ölümün olmadığı savaş görüntüleri adeta bilgisayar oyunu gibi karşılanmaktadır ve Katz'ın seyircilerin hiç savaş görmediğini söylemesiyle paralellik oluşturmaktadır. Körfez Savaşında izleyiciler var olduğu söylenen bir savaşın sadece izin verildiği kadarını görebilmişlerdir. Amerika’nın teknolojik üstünlüğü, üst düzey ordu yetkililerin açıklamaları, Irak hudutlarına yerleşen Amerikan askerleri ve mühimmatları, tanklar, füzeler, askeri araçlar kısacası sadece Amerika’nın olduğu bir savaş sunulmuştur. Bağdat’tan canlı yayın yapan gazeteciler adeta tarafı olmayan bu savaşta edindindikleri bilgileri yorumsuz bir şekilde izleyicilere aktarıyorlardı. “Neredeyse tek görebildiğimiz veya duyabildiğimiz koalisyon güçlerinin bombalarının kendi askerlerine, hemen hemen hiç bir sivile ve Irak'ın altyapısına zarar vermeden hedefini vurduğuydu” (Özkaya, 1997 :572).

Bir film gibi izlenen Körfez Savaşı’nın tarihsel anlamları ya da uzun dönem sonuçları düşünülmemektedir. Amerika’nın gücünü ve teknolojik imkanlarını gösterdiği şiddetsiz ve kansız savaş sahneleri, 9/11’le şekil değiştirmektedir. 11 Eylül 2001’de

kaçırılan iki ticari uçak Dünya Ticaret Merkezi'nin ikiz kulelerine çarptı ve bu büyük ölçekli yıkım canlı, gerçek zamanlı olarak tüm dünya tarafından izlendi. İlk kez bir şiddet eylemini canlı yayında izleyen milyonlarca insan için bu tarihi olay, 9/11 denildiğinde aynı hislerin yaşanmasına ve aynı görüntülerin akıllara gelmesine neden olmaktadır. “Kesintisiz görüntü bombardımanının (televizyon, video, filmler) bütün hayatımızı kuşatmış olduğu şüphesizdir, ancak iş hatırlamaya geldiğinde fotoğraf hala daha derinden bir can acıtma, insan zihninde daha derin bir iz bırakma gücüne sahiptir” (Sontag, 2004, 21).

Dijital çağa özgü, yeniden üretim koşulları da göz önüne alındığında bu ikonik an için klişenin ötesinde üretimler yapmak son derece zordur, Gerhard Richter ise yaptığı resminde kulelerin parlayan alevlerinin cezbedici olduğunu dile getirmektedir. Bunun üzerine resmin yüzeyine gri bir renk sürerek resmi kazımaktadır, söz konusu durum bir binanın yıkımı olduğunda bu yapı bozum mükemmel bir metafor görevi görmektedir. Katliamı ve trajediyi görmenin farklı bir yolunu sunan Richter aynı görüntüyü tekrar tekrar görmenin bozulumuyla izleyiciyi karşı karşıya bırakmaktadır.



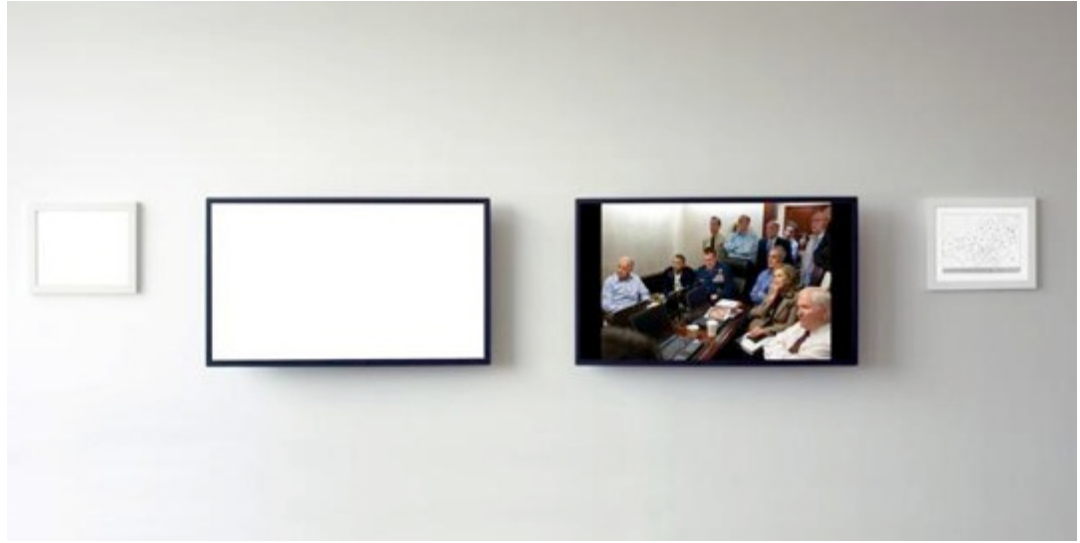
Resim 33. Gerhard Richter, “September”, 52x72cm, 2005

Aynı zamanda bu küçük ölçekli yıkım estetiğinin cazibesiyle mücadele eden soyut tasvir, tarih boyunca büyük olayların retorik olarak büyük formatlarda melodramatik etki ile temsil edilme yönelimine karşı koymaktadır.

9/11 ve sonrasında yaşananlar hakkında yıllar sonra Londra’da farklı kùltürlere ait sanatçıların yer aldığı “*Age of Terror: Art Since 9/11*” (2017) adlı bir sergi açılmaktadır. Sergi, dört ana konuyu incelemektedir. Sanatçıların 9/11 olaylarına doğrudan veya ani tepkileri, devlet gözetimi ve güvenlik sorunları, silahlar, bombalar ve uçaklarla olan karmaşık ilişkimiz ve çatışmaların insanlar üzerinde yol açtığı yıkımlar. Seri İkiz Kuleler saldırısına odaklanarak başlamaktadır. Ivan Navarro, zeminden sonsuza dek sürüklenen iki ters kule “*The Twin Towers*” (2011) ile sergide yer alırken, Hans-Peter Feldmann 9/12 “*Frontpage*” (2001) adlı işinde saldırıdan bir gün sonra dünyadaki 151 gazetenin ön sayfalarını sunmaktadır. Ai Weiwei, ABD tarafından 9/11’den sonra başlatılan ‘terörle mücadele’ kapsamında devlet kontrolünün ve gözetiminin artmasını, kaide üzerinde pırıl pırıl mermer bir güvenlik kamerası “*Surveillance Camera with Plinth*” (2015) ile aktarmaktadır.

Alman sanatçı Fabian Knecht’in video performansı “*VERACHTUNG*” (2014) da, New York’ta küllerle kaplı takım elbiseyle Dünya Ticaret Merkezi’ne yürüyen bir adamı takip ediyoruz. Irak’ta yaklaşık 50 kişinin öldüğü 2014 yılındaki intihar saldırısından ortaya çıkan küller bir takım elbise sayesinde yerine ulaşmaktadır. Knecht, bu vahşeti Bush’un teröre karşı savaş kavramıyla bağdaştırmaktadır. Hayalet gibi insanların arasında yürüyen bu adam aynı zamanda, Batı medyasındaki görünürlük sorununu da hatırlatmaktadır. Terörizmin sadece beyaz Batılıları etkilemediğini, 9/11 sonrası politikaların Orta Doğu’da neler yarattığını aktarmaktadır.

Alfredo Jaar’ın “*May 1, 2011*” (2011) ise boş beyaz bir ekranın yanına, Usame Bin Ladin’i öldürüldüğü operasyonun canlı görüntülerini izleyen Beyaz Saray personelinin fotoğrafını yerleştirmektedir. Çalışma, Bin Laden’in bedeninin topluma gösterilmeme durumunu, çatışma izlenimlerimizin hükümetler tarafından nasıl kontrol edildiğini hatırlatmaktadır. Aynı zaman da 1 Mayıs 2011 gecesi, görüntü politikaları için bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Medyaya dünya çapında önem arz eden tarihi bir görüntü aktarılmaktadır, bu görüntü ABD’nin El Kaide’ye ve teröre karşı savaşa yönelik yürüttüğü kampanyasının ortak hafızası niteliği taşımaktadır.



Resim 34. Alfredo Jaar, “May 1, 2011”, kurulum görünümü, 2011

ABD hükümeti medyaya servis ettiği fotoğrafla, katledilen savaş rakibini halka açık bir şekilde sergilemenin uzun tarihsel ve kültürel-politik geleneğini bozmaktadır. Obama, halktan görmeden inanmasını istemektedir, görmek inanmaktır günleri sona ermektedir (SCAD, 2011).

9/11 internet çağının doğuşuyla aynı döneme denk gelirken devam eden süreçte internet daha yaygın ve aktif bir şekilde kullanılmaya başlanmaktadır. Fakat bu durum bazı devlet yetkilileri tarafından sansürlenmektedir. Örneğin, Çin Halk Cumhuriyeti filtrelenmiş internet politikası yürütmektedir. Dünyanın her hangi bir noktasından Tiananmen Meydanı hakkında internette bir araştırma yapıldığında karşımıza aralarından 1989’da gerçekleşen Tiananmen olayları da çıkarken, Çin’de yaşayan insanlar için bu durum farklılık göstermektedir. Onlar için bu aramanın sonucu sadece bir meydandan ibarettir.

İnternetin yanı sıra sosyal medyanın yoğun bir şekilde kullanıldığı döneme ise Türkiye’de Gezi Direnişi’ne (2013) denk gelmektedir. Bu durum sosyal medya ve basın yayın organları arasındaki bilgi farklılıklarının açığa çıkmasına neden olmaktadır. Bilginin sorgulandığı ve tartışıldığı sanatın kamusal alanda aktif bir şekilde boy gösterdiği bu dönemde gerçekleşen 13. İstanbul Bienali ‘*Anne, ben barbar mıyım?*’ adlı

temasıyla izleyici karşısına çıkmaktadır. Başlığını Lâle Müldür'ün aynı adlı kitabından alan Bienal'in kavramsal çerçevesi üç eksen etrafında yapılandırılmaktadır.

Teorik eksen günümüz bağlamında kamusal alanı şekillendirmek ve dönüştürmek üzerine kurgulanmaktadır. Siyasi bir forum olarak tekrar nasıl şekillendirilebileceği, tek bir gücün ya da aklın altında kamunun, halkın toplanmasının mümkün olamayacağının farkında olarak bu iki farklı dünyanın birlikte var olmasının, kollektif bir şekilde nasıl hareket edilmesi gerektiğini bulmayı hedeflemektedir. Praksis alanında ise toplum hafızasının yer ettiği tartışmalı kentsel mekânları, İstanbulda yaşanan kentsel dönüşümü, farklı coğrafyalarda ki savaş alanları özgürlük kavramı üzerinden ele alınmaktadır. İmgenin yer aldığı üçüncü eksen ise, Müldür'ün '*Anne, ben barbar mıyım?*' başlığı üzerine kurgulanmaktadır.

“Antik Yunan’da barbar, hem vatandaşlık kavramıyla hem de doğrudan dille bağlantılıdır. Polis (şehir-devlet) sözcüğünden türetilen politis (vatandaş) sözcüğüyle zıt anlamda olması nedeniyle kent ve kentlilerin haklarıyla ters bir bağıntı içerisinde bulunmakla kalmayıp dilbilimsel bir açıdan bakıldığında, Yunanca bilmeyenleri ve dolayısıyla vatandaş sayılmayanları ifade eden bir tanımdır. Aslında barbar fonetik açıdan Antik Yunan’daki insanların anlamadığı lisanlar için kullandığı bir onomatopedir (ses öykünmesi). Başka bir deyişle, ötekinin, yabancı olanın, en çok dışlanan ve bastırılanın dilidir. Bu açıdan bakıldığında barbar sözcüğü, ötekileştirilmiş, yasa dışı ve sistemi alaşağı etmek veya değiştirmek isteyenlerin konuştuğu dile karşılık gelebilir: münzeviler, toplum dışına itilenler, haydutlar, anarşistler, devrimciler, şairler ve sanatçılar gibi” (Erdemci, 2013: 22).

Geçmişin izini kaybetmeden geleceğe adım atmak ve keşfetmek isteyen Bienal, günümüzle 1960’lar ve 70’ler arası dönemi ele almaktadır. Bu iki dönem arasında başka bir dünya arayışına dair bir bağ kurulmaktadır. Fakat Gezi Direnişi Türkiye’de yaşayan bireyler için bir kırılma noktası teşkil etmekte, Bienal “hemen öncesinde yaşanan Gezi Direnişi’nde gözler önüne serilen hakikati temsil edemeyeceği gerekçesiyle eleştirilmektedir”. Halk, sosyal medyada ve ana akım olmayan bazı kanallarda paylaşılan bilgilerin ve sokakta yaşananların, ana akım medyada yer alan bilgilerle tutarsızlığını - farklılığını- gözlemlemektedir. “Gezi ‘şimdiye kadar gerçekleştirilmiş en büyük enstalasyon, en büyük bienal’ olduğu için Bienal’in varlık nedeninin ortadan kalktığı, lüzumsuz hale geldiği iddia ediliyordu” (Kuryel ve Fırat, 2015: 10). Erdem Gündüz’ün “Duran Adam” eylemi sanatsal nitelikler taşımakta ve üzerine sanatçılar tarafından tekrar

üretimler yapılmasını gerektirmeyecek bir noktaya taşımaktadır. Tartışmalarla açılan Bienal Gezi hafızasının gölgesinde kalmış ve hakikat, temsili aşmıştır.

Nazlı Pektaş (2012: 93) Mona Hatoum'un çalışmaları için "Algılanan dünyanın yalnızca bir nesneler yığını olmadığını, nesnelliğin gerçekte olan ilişkisini, algı deneyimiyle izleyiciye bilgi akışı olarak sunan Hatoum; bu yolla doğru bildiklerimizle, sandıklarımız arasında günce tutar" demektedir. Her ne kadar internet sonrası tarihi olaylarla toplumlar hakikat kavramını daha etkili bir şekilde sorgulamaya başlasa da nesneler ve toplumsal hafıza olayları ve mekanları şekillendirmeye devam etmektedir.

2.3. Yeniden İnşa ve Belgeleme

"Birden çok insanın birbiriyle deneyimlediği herhangi bir olayın belleklerinde bıraktığı farklı izler, kolektif bir hafızanın oluştuğunun göstergesidir. Sosyal grupların herhangi bir olayı eşzamanlı yaşamalarına gerek yoktur. Geçmiş bilgisinin paylaşımı ve aktarımı, kolektif hafızanın oluşumu için yeterlidir. Aile, sosyal gruplar, kitle iletişim araçları bu bilgi akışının farklı kaynakları olabilir. Bu kaynaklardan akan bilgi, bir süre sonra grubun sosyal hafızasını oluşturmaya başlar. Kolektif hafıza, grubun ortak deneyimini ve alanını anlattığı için kolektivite içerir ve topluluğun geçmişe dair ortak bir imaj paylaşmasını sağlar" (Başaran İnce, 2010: 11).

Bu ortak oluşturulan toplumsal hafıza şiddet olaylarından sonra geçmişle hesaplaşma ve yeni bir kültürel inşaya dönüşmektedir. Geçmiş hatırlama edimi sanatın yarattığı hafıza tetikleyici olma durumu, belgeleme ve arşiv mantığı ile kuşaklar arası bir aktarıma dönüşmektedir. Aynı zamanda "kolektif hafıza, aile ya da ulus gibi farklı çıkar ve motivasyonlara sahip herhangi bir sosyal grubu birleştiren ortak bir kimliğin keşfidir". Yeni oluşan bu kimlik, toplumsal hafızanın korunması ve aktarımı için önemli bir sebep oluşturmaktadır. Savaş ve şiddet eylemlerinin sonucu olarak ortaya çıkan travmalar ve trajediler, toplumsal hafızada ki yeniden inşa sürecinde yapı taşı görevi görmektedir. "İçlerinde anlamlı tarihi barındıran ve bu yönleriyle de hafıza ve kimliği tetikleyen kurumlar, kültürel pratikler ve fiziksel mekanlar '*hafıza rezervuarları*' olarak iş görürler. Hafıza rezervuarları, kuşak farkını minimize etmektedir" (Başaran İnce, 2010: 12).

"Aby Warburg sanat eserinin kendisini öncelikle insanın acı çekme deneyiminin arşivindeki bir belge olarak görür" (Kılınçarslan, 2007: 53). Bu acılar sonucunda

oluşturulmaya çalışılan ulusal ve kültürel kimlik tanıklıklarının, kayıp ya da bastırılmış bilginin peşine düşmektedir. Agamben, “*Auschwitz’den Artakanlar*” kitabında tanıklıkla ilgili Kampta bir tutsağı hayatta kalmaya itebilecek nedenlerden biri de tanık olma düşüncesidir demektedir. Bu tanıklık hissiyle “*Günce*” (1976) işini üreten sanatçı Cengiz Çekil, “*I Am Still Alive: Politics and Everyday Life in Contemporary Drawing*” (2011) adlı bir sergide yer almaktadır. Sergide sanatçılar çevrelerindeki dünyanın durumu hakkında kendi konumlarını vurgulayan işler üretirlerken, günlük yaşamda çatışmalar ve politikalarla dolu bir dış gerçekliğin varlığını kanıtlamaktadırlar. Serginin kavramsal odağı, Cengiz Çekil, On Kawara ve Danh Vo’nun önemli, sert, şiddetli ve geniş kapsamlı siyasi olayları, insani duyguları ve travmalarını üretim pratiklerine nasıl dönüştürdükleri üzerine şekillenmektedir.



Resim 35. On Kawara, “*I Am Still Alive*”, 1973 **Resim 36.** Danh Vo, “*08:43, 26.05*”, 2009,

Resim 37. Cengiz Çekil, “*Günlük*”, 1976

On Kawara 1970’de, arkadaşlarına ve meslektaşlarına ‘*I am still alive*’ yazan telgraflar göndermeye başlamaktadır. Danh Vo, Vietnam Savaşı’nı sona erdiren 1973 Paris Barış Anlaşması’nın imzalandığı Hotel Majestic’in eski balo salonundaki avizeye el koymaktadır ve bu durum iki yıl sonra sanatçının Vietnam’dan sürgün edilmesine neden olmaktadır. Cengiz Çekil 1976’da iki ay boyunca her gece günlüğüne ‘*bu gün de yaşıyorum*’ yazarak, anavatanında artan askeri tansiyonu göstermektedir. Her üç sanatçıda da sanat eserlerinin sadeliği, onları politik olarak ilgilendiren ve duygusal olarak yanıltıcı kılan gerçeklerin karmaşıklığıyla oluşmaktadır. 70’lerin çatışmalı ortamı, sanatsal içeriğin politize olmasına neden olmaktadır ve o dönemde çok sayıda toplumsal-

gerçekçi eser üretilmektedir (Evren, 2015: 13). İlerleyen yıllarda ülkeler üzerindeki etnik ve kültürel dönüşümler sanatçılar üzerindeki etkisini göstermeye devam etmektedir.

Balkan savaşlarından ardından geçmiş ve geleceklerini korumak, aktarabilmek adına arşiv ve belgeleme mantığında üretimler yapan Balkanlı sanatçılardan sonra Orta Doğu'nun karışması ve ilginin Doğu'ya kayması ile Orta Doğu'lu sanatçılar için bu süreç başlamaktadır. 9. İstanbul Bienali başlığı 'İstanbul' olarak belirlemiştir. Bienal için "İstanbul'un bir metafor, bir öngörü, yaşanan bir gerçeklik ve bir esin kaynağı olarak anlatacağı öykülerin, zengin bir tarihin ve sınırsız olanaklar evreninin kapılarını aralamayı amaçlıyor" denmektedir (İKSV, 2005: 1).

Bienalde yer alan İsraili sanatçı Yael Bartana, ulus, siyaset ve vatan bağlamında kimlik kavramını keşfetmek için fotoğraf, film, enstalasyon gibi çeşitli bir yelpazede üretim yapmaktadır. Filmleri, kurgunun ve gerçeğin bulanıklaşmasıyla, kolektif hafızanın geçerliliğini sorgulamak ve hayal edilen geleceklere ilham vermek için tarihi tersine çevirmektedir. Çoğu zaman İsrail kültürünün ritüellerini, sembollerini ve törenlerini referans alan filmleri, insanın durumu hakkında görsel bir diyalog sunarak toplumun siyasi güdümlü bir kolektif kimliğe direnme potansiyelinin altını çizmekte, kültürel kimliğin nasıl kurgulandığını araştırmaktadır.

Bartana, iki kanallı video çalışmasında 18 yaşlarında bir grup genci kendi icat ettikleri oyunu oynarken aktarmaktadır. '*Gilad Yerleşimi'nin Tahliyesi*' adını verdikleri oyunu oynayan gençler, öncelikle iki kişiyi resmi görevlileri temsil etmeleri için seçiyorlar ardından geri kalan gençler bir birlerine sıkı sıkı tutunarak bir arada kalmaya çalışan halkı temsil ediyorlar. İki gencin amacı, bir arada olan grubu ayırarak oyunu kazanmaktır. Büyük video görüntüsünde bir bütün halinde yerleşimlerinde kalmaya çalışan oyun oynayan gençler yer alırken küçük video görüntüsünde ise çığlıklarının ve atışmalarının altyazılı çevirileri yer almaktadır. İkinci video da sadece seslerin ve konuşmaların varlığı oyundan ziyade siyasi ve saldırgan bir anlatı sunmaktadır. Sanatçı videoyu, Prat Yerleşiminde çekmiştir. Çalışmada bilinmesi gereken bir diğer hususun ise gençlerin üçüncü kuşak Siyonist olmaları ve İsrail'in bu bölgedeki işgaline karşı olmalarıdır. Yaratılan bu oyun "çocukların çevreleri tarafından biçimlendirilişine ve belki korkularına bir çıkış noktası, belki de daha sonra erişkinler olarak dünyada nasıl

davranacaklarını öğrenmenin bir yolu olarak çevrelerini yaratıcı bir şekilde kullanmalarına imada bulunuyor” (Esche, 2015) diye değenlendirilebilir.



Resim 38. Yael Bartana, “*Wild Seeds*”, İki kanallı video ve ses enstalasyonu, Müzik: Daniel Meir (6’40’’), 2005

İsraili başka bir sanatçı olan Bisan Abu Eisheh’in “*Evcilik Oyunu*” (2008) adlı çalışması 12. İstanbul Bienalinde karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, son kırk yıl içerisinde İsrail tarafından yıkılan Gazze ve Batı Şeria’da ki binaların parçalarını, yıkım belgelerini ve görsellerini toplamaktadır. Çalışmada Kudüs’te yıkılan evlerden bulunmuş günlük eşyaların toplanarak her parçanın nereden geldiği, toplandığı belirtilecek şekilde etiketlenmesi, adeta müzelik bir eser gibi sergilenmesi görülmektedir.

9. İstanbul Bienaline tekrar dönecek olursak, sergide yer alan Filistinli fotoğraf sanatçısı Ahlam Shibli, ev ve aidiyet teması üzerine çalışmalar yapmaktadır. John Berger sanatçının fotoğrafları için siyaset dersi niteliğinde demektedir. “Ahlam Shibli’nin resimleri ketum, kaçamaklı ve kalıcı. Genel bilgi vermeyi asgari düzeyde tutarken, önemli ya da önemsiz hiçbir olay nakletmiyor. Resimlerin her biri sanki bir hadisenin hemen ardından çekilmiş gibi. Shibli atık davranamadığı için değil, onu asıl ilgilendiren duygulanım olduğu için” (Berger, 2015: 222). Sergide yer alan “*Unrecognised*” (1999-2000) Bedevi kökenli Filistinlilerin yaşadığı Arab al-Na’im köyünde çekilmiş bir fotoğraf serisidir. Fotoğraflarda yer alan köy ise İsrail hükümetinin 1948’den beri tanımadığı 179 köyden biridir.

1957 yılında İsrail’li yetkililer tarafından köyün taş evleri bilinçli olarak yeni yapılan haritalara edilmemiştir. Köyün yakınlarında yer alan Yahudi kasabasını genişletmek amacıyla başlatılan projede Filistinli Arap nüfusu yok sayılarak yerinden etmek istenmiş köy halkını bölgede yer alan başka bir Filistin-Arap kasabasına yerleştirmek istemişlerdir. Köylülerin karşı çıkması sonucunda hükümet köyü ve içinde yaşayan halkı yok sayarak evleri ve kuyuları dinamitlemiş, erkekleri tutuklamış ve her ne kadar verigi ödüyor olsalar dahi kalıcı olarak ev inşa etmeleri yasaklanmıştır. Bir devletin zorunlu olarak sunması gereken hizmetletlerden mahrum kalan halk fakirliğe mahkum edilmiştir. “Bu fotoğraflar, bir insanın evine yönelik iki yaklaşımla ilgili: Devletin onu ortadan kaldırmaya çalışması ve köylülerin kendilerini savunmak için mücadele zorunluluğu” (MacGilp, 2005).



Resim 39. Ahlam Shibli, “*Unrecognise*”, Renkli dijital baskı, 2000

Özellikle Lübnan’da doğmuş, bölgenin yaşadığı şiddet olaylarını ve içinde bulunduğu zorlu dönemleri gözlemlemiş sanatçılar, üretimlerinde toplumsal hafızanın korunması, belleğin doğru aktarımı, kimlik ve kültürel tahribat kavramlarını ele almaktadır. Zeina Maasri, Lübnan İç Savaşı sırasında kullanılan siyasi afişlerin görsel dillerinin izini sürmektedir. Farklı siyasi görüşlere ve topluluklara ait bu 15 yıllık afiş arşivi, yerel sosyoekonomik ve mezhep kaynaklı mücadelelerin siyasi söylemlerini ve görsel dille nasıl aktarıldığını incelemektedir (İKSV-11B, 2009).

Çalışmalarında Lübnan savaşının da yer aldığı bir diğer sanatçı Rabih Mroué buluntu nesneleri, belgeleri, filmleri ve fotoğrafları çıkış noktası olarak kullanmaktadır. Unutmaya ya da unutulmuş gibi yapılmaya ve hatırlamadan iyileşmeye izin vermemektedir. “Ben kendi işlerimde imgeleri orada bulunmayışımızı kanıtlamak için kullanıyorum. Bir yerde bulunmayışımız derken kastettiğim, birçok başka şeyin yanı sıra, resmî imgenin dışında bırakılmamız ama aynı zamanda dünyanın bu bölgesinde birey olarak yaşamının imkânsızlığı” (Mroué, 2014: 28). İmgenin kanıt niteliği taşıma ve belirli bir yeri zamanı olmama durumunu, örneğin bir infaz videosunu ancak izlediğimiz taktirde gerçekleşmesine neden olduğumuzla dile getirmektedir. Aynı zamanda, savaş sırasında şehit düşenlerin rötuşlanan portrelerinin Beyrut duvarlarına asılması fakat yeni gelen her olayla bu portrelerin yerine başka portrelerin geçmesi, afişlerin zaman içerisinde yıpranması ve üst üste binmesi sonucunda imajların birbirine karışmasıyla meselenin artık anlaşılamaz hale gelmesini sorgulamaktadır. Mroué’nun çok katmanlı ve bir çok tartışmayı içinde barındıran üretimleri bulunmaktadır.

Akram Zaatarı’nın çalışmaları doğup büyüdüğü topraklarla kurduğu bağ ile tarihin tozlu sayfaları arasında gezinmektedir. “*Beyrut Parçalı Görüntüler*” (2014) adlı video iş “kaderine terkedilmiş mekanların parçalı görüntüsü, tarihi boyunca mükerrer şekillerde siyasi tehlikeler atlatan Beyrut’un yakın tarihindeki savaşların, inşa edilmeye çalışılan barışın ve bölüntüye uğrayan kimliklerin aynası gibidir adeta” (Öğrenci, 2015: 3). Zaatarı çalışmalarında geçmişin izini sürmektedir Walid Raad ile birlikte yürüttükleri *Arab Image Foundation*⁹ sayesinde her iki sanatçıda geçmişin arşivini tutmaktadır.

“Zaatarı çalışmalarında savaştan arta kalanlarla bir inşa oluşturmaktadır. Toplumsal belleği oluşturan araçları ve temsiliyet biçimlerini irdelemekte, oluşan verileri bir biçimde korunaklı kılmaya çalıştığı arşivde toparlamakta ve yeniden sunmaktadır. Negar Azimi’nin ifadesiyle sanatçı, ses ve toplanmış imajların kolajıyla oluşturduğu işlerinde geçmişe, bugüne ve yeniden geçmişe doğru bir yolculuk seyrinde hafızanın istikrarsızlığı ve kopukluğuyla birlikte oluşan belleğin ömrünü ustaca kazmaktadır” (Yakın, 2015: 119).

⁹ 1997’de kurulan bu oluşum Orta Doğu, Kuzey Afrika ve Arap diasporasından fotoğrafların toplanmasını, korunmasını ve üzerinden çalışılmasını amaçlamaktadır. Arap Dünyasının geçmiş yüzyılda fotoğraflarda yer alan portrelerle nasıl şekillendiğini gösteren bu girişim, yerel fotoğrafçılar tarafından çekilen çoğulcu ve çokyüzlü grupların görsel seçkisinden meydana gelmektedir (Yakın, 2015: 109).

İç savaşın üretimlerinde etkili olduğu Lübnanlı sanatçıların ardından Türkiye’deki sanatçılara bakacak olursak özellikle 1980 askeri darbesini ve ardından yaşanan siyasi toplumsal süreçleri değerlendirmemiz gerekmektedir. Şiddet, travma özellikle de ölüm kavramları günlük literatürümüzün bir parçası haline gelmekte, ulus devlet ve kimlik tartışmaları bir çok sanatçı için önem kazanmaktadır.

2000 yılında Erden Kosova adeta o dönemin kaydını tutan “*Birdenbire Türkler II*” adlı bir sergi yapmaktadır. Sergide yer alan sanatçılar 1980 sonrası süreci yaşamış bunun üzerine üretimler yapmış ya da yaptıkları üretimler üzerinden haklarında davalar açılmış, yargılanmışlardır. Sergide Orhan Taylan’ın Sosyalist bir sanat örgütünün düzenlediği sergi sırasında çekilmiş fotoğrafı yer almaktadır, bu fotoğraf çekildikten sonraki gün sanatçı hapse girmiştir. Bir diğer sanatçı “Gülsün Karamustafa’nın kocasıyla birlikte, 1971 darbesi sonrasında aranan birine yataklık etme suçundan tutuklandıkları mahkemede, mahkumiyetleri yüzlerine okunurken çekilen fotoğraf” (Kortun-Kosova, 2014 : 66) da sergide yer almaktadır.



Resim 40. Gülsün Karamustafa, *Sahne*, Dijital baskı ve projeksiyon, 110x130cm, 1998

Sanatçı 1998 yılında açılacak bir sergiye hazırlanırken bu fotoğrafa denk geldiğini ve o anın onun için artık bir sahneye dönüştüğünü olduğunu fark ettiğini dile

getirmektedir ardından, üzerine rejim, ideoloji, kontrol, sahne yazan bir ışık oyunu eklediğinde çalışmanın tamamlandığını söylemektedir. Karamustafa'nın 1971 darbesindeki tutuklanması örgütlü bir sosyalist olmasıyla alakalıdır fakat 1980 darbesinde ki tutuklanması ise, politize bir sanat örgütünün üyesi olması nedeniyledir (Kortun-Kosova, 2014 : 66).

Yaptığı işle devlet yetkililerinin dikkatini çeken Halil Altındere hakkında, meclis “Türkiye Cumhuriyeti tarafından basılan kimliği aşağılama suçlamasıyla soruşturma açılmasını istedi” (Kortun-Kosova, 2014 : 66). Sanatçı doğduğunda verilen kimliğin bir dayatma olduğunu, resmi kimliğin bireylerin gerçek kimliklerini karşılamadıklarını vurgulamakta ve yavaş yavaş kimliğini tek etmektedir. Assmann kimlik için şöyle demektedir; “Kimlik bir bilinç sorunu, daha doğrusu kişinin kendi hakkında bilinçsizce oluşan algılayışının bilince çıkmasıdır Bu hem bireysel hem de toplumsal düzeyde geçerlidir” (Assmann, 2015: 139).



Resim 41. Halil Altındere, *Tabularla Dans II*, Enstalasyon, 1997

90'lı yıllara gelindiğin de ise kültürel kimlik tartışmaları yoğun bir şekilde yaşanmaktadır. Farklı kültürlerin eşitliği, kültürel liberalizm, kültürler arası hoşgörü yerine etnik ve dinsel kimlikler arası ayrımcılığa, köktencilığe ve milliyetçiliğe dönüşmektedir (Artun, 2018:36). Bu durum Kürt kökenli sanatçıların üretimlerinde kendini göstermekte ve bir kültürel kimlik inşası ya da bir kimlik sorgulaması olarak

şekillenmektedir. “Halil bir yandan en açık şekilde Kürt sorununa ilişkin işler yapmış, bir yanda da Kürtlerin dertlerini dile getiren Kürt sanatçı kategorisine sıkışmamak için sürekli dikkat göstermiştir” (Evren, 2008: 78).

Didem Yazıcı Kûratörlüğünü Raqs Media Collective’in üstlendiği 11. Shanghai Bienali’ne misafir kûratör olarak davet edilmekte ve *Freedom is a State of Mind* adlı bir sergi gerçekleştirmektedir. Serginin başlığı Etel Adnan’ın bir kitabından alıntıdır. Adnan kitabında, Neval El Seddavi’nin *Sıfır Noktasındaki Kadın* romanının ana karakteri Mısırlı bir hayat kadını olan Firdevs’in özgürlüğüne rağmen devlete boyun eğmeden ölüme gitme sürecini incelikli bir dille anlatmaktadır. Bu olaydan sonra Mısırlı kadın hakları savunucuları ayaklanmıştı. Bu durum üzerine Adnan kitabında şunları yazmaktadır. “Baskıcı rejimlerde kadınlar ve erkekler, özgürlüklerine sahip çıkar ve deneyimler. Özgürlük bir ruh halidir. Akılda doğar ve çoğu zaman akılda biter. Çoğu zaman gururdur, inkardır ve isyandır” (Yazıcı, 2017: 160). Sergi bu fikirden açığa çıkmakta ve Yazıcı’nın yolu Şener Özmen’in “*Canlı Bir Güvercine Barış Nasıl Anlatılır*” (2015) adlı videosuyla kesişmektedir. Özmen, kürt kimliğini sanatının merkezine koyarak işlerinin bir parçası kılmaktadır. Videoda siyah bir fon ve siyah kıyafetler giyen sanatçıya beyaz bir güvercin eşlik etmektedir. Yer yer uçan, kadrajdan çıkan bu güvercine, Özmen’in oğlu Robin’in sesinden vurguları ve tonlamaları tamamen farklı bir mektup okunmaktadır. Mektup; *açıkçası sevgili beyaz güvercin, barışı pek itibar görmeyen hayatımız cehenneme dönmeden önce konuşmalıydık, şimdi değil* diyerek başlamaktadır.



Resim 42. Şener Özmen, *How To Tell Of Peace To A Living Dove?*, HD video, 4’32”, 2015

“*Toplumsal kimlik* soyut özdeşliğe/birliğe dayalı ve evrensel bir kategoridir. Oysa *kültürel*, örneğin *etnik kimlik*, somut farklılığa dayalı ve tikel bir sınıflandırmadır” (Artun, 2018: 27). Bu nedenle Kürt kökenli sanatçıların çalışmalarında milliyetçiliğin rahatsız edici, baskıcı yanlarını görmek mümkündür. Halil Altındere’nin “*Bir Türk Dünyaya Bedeldir*” (1998) “etnik bir Türk kavramını yüceltmeye, tüm diğer ırkların üzerinde bir ırk olarak okumaya meyal bir söz gibi durur” (Evren, 2008: 78). Bu işte olduğu gibi Altındere bir çok çalışmasında bayrak imgesini kullanmaktadır.

Altındere gibi, Şener Özmen de milli değerlere olan bağlılığı birçok çalışmasında bayrak üzerinden ele alınmakta, bayrakların mutlaklığını ve kutsallığını tartışmaktadır. Bayrağın milli bir simge olması durumunu Tanıl Bora şu şekilde ele almaktadır.

“Bayrak: Bozulamayan ezberlerin çığlığı, daha doğrusu, bütün başka sesleri bastırmak isteyen bağırması. Dilsiz kalan mağduriyet hislerinin biriktirdiği hınçların mızrağı. Neşeden çok saldırgan bir efelenmeye dönen sevinç rüzgarlarının yelkeni. Tutulamayan matemlerin, baş edilemeyen acıların örtüsü” (Bora, 2013:167)

“*Bayrağından Kaçan Direk*” (2013) de iki bayrak direğinin birbirleriyle iç içe geçerek bir sarmal oluşturarak bayraksız bir şekilde ayakta durmalarını görmekteyiz. Bu fallik iki unsur bayrağı olmadan bağlamından kopmakta ve gücünü yitirmektedir. Bora, bayraksız direğin itibarını ve iktidarı yitirdiğini dile getirmektedir.



Resim 43. Şener Özmen, “*Bayrağından Kaçan Direk*”, paslanmaz çelik, 696x40cm, 2013

Kimlik ve temsiliyet kavramları 20. yüzyıl ile birlikte tartışılmaya başlanmış ve bir çok üretimin konusu olmaktadır. Jan Assman, hatırlama için geçmiş bağlantısı, kimlik için politik imgeleme, kültürel süreklilik için de gelenek oluşturma demektedir. Bu üç kavram kültürel hafızanın korunması için büyük önem arz etmektedir ve değişen dünya düzenine ayak uydurmaya çalışan kültürel topluluklar, kuşaklar arası kimlik aktarımı sağlayabilmek için yeniden inşa ve belgeleme yöntemini seçmektedirler.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT YAPITLARINDA KARŞIMIZA ÇIKAN SAVAŞ, ÖLÜM VE TRAJEDİ KAVRAMLARI

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT YAPITLARINDA KARŞIMIZA ÇIKAN SAVAŞ, ÖLÜM VE TRAJEDİ KAVRAMLARI

Bu bölümde farklı bölgelerde doğup büyümüş, birbirlerine yakın dönemlerde yaşayan, bireysel ve ülkeleri bağlamında, savaş ve onun getirisi olan ölüm ve trajedi kavramlarını farklı kültürel kodlarla ele alan üç farklı kadın sanatçı incelenmiştir. Bosnalı Sejla Kamberic, savaşın insan hayatındaki etkilerini, savaşı bireysel olarak tecrübe etmiş biri olarak ele almakta ve Balkanlarda değişen kültürel kimliği, bu travmaların iziyle yeni toplumların temellerini sorgulamaktadır. Martha Rosler, bir Amerikalı olarak, Amerika'nın yeni dünya düzeninde, dünyanın geriye kalanıyla ilişkisini, tavrını, medya ve savaş arasında görüntülerin hafızasını kullanarak tartışmaktadır. Orta Doğulu Türkiye'li bir sanatçı olarak Hale Tenger ise kimlik kavramı üzerinden olguları tartışmakta, bitmek bilmez şiddet ortamını toplumsal tahribat üzerinden ele almaktadır.

3.1. Bosnalı Kız: Sejla Kamberic

“Sejla'yı ve bütün bir '*savaş kuşağı*' sanatçıları grubunu kendi kuşaklarının diğer mensuplarından farklı kılan şey, kullandıkları malzemelere tezat oluşturacak şekilde, çalışmalarına içkin olan anlamdır. Sejla da çalışmalarını sanatın gerçekte ne olup olmadığı endişesi taşımaksızın sürdürürken, temel referansları sanat tarihi yerine medya ve etrafındaki gerçeklik olan, kitle iletişim çağında doğmuş bu kuşağın bir mensubu olduğunu göstermiş olur.” (Temür, vd, 2015: 46)

Savaş, yıkım ve bunlara tanık olan bir hayatın sanat üretimi, otobiyografik öğelerin yer aldığı bir pratik olmaktadır. Kendi savaş tecrübelerini aktardığı eserlerinde yer alan trajedi, sanatçının otoportresini oluşturmaktadır. Sejla'nın çalışmalarında tanıklıklarını ve kavramsal tartışmaları ortak bir zeminde buluşturduğundan söz edilebilmektedir. Savaşı, içinde şiddetin yıkımın olmadığı imajlarla izleyiciye aktarmaktadır. “Bir fotoğrafın bizi siyaseten bilgilendirme ya da tahrik etme gibi bir etkisi olursa Sontag'a göre bunun tek nedeni, imgenin konuya dair siyasi bilinç bağlamında alımlanışdır” (Butler, 2009: 68).

Burada Sontag'ın bahsettiği durumla karşılaşmaktayız. Sejla'nın çalışmalarını incelerken savaşı birebir görmek yerine onun tanıklığı üzerinden savaşı görmekteyiz. Sunulan tanıklıklar savaş olgusunu kişisel kavrayışlarla tartışmakta ve hatırlamaktadır. Bu durum izleyiciyi, savaştan geriye kalan anıları toplayarak, hatıralardan oluşan bir labirentin içinde gezer gibi eserlerin izlenmesine neden olmaktadır. Kameric'in genel olarak savaş tecrübelerini ele aldığı çalışmalarında video, fotoğraf ve enstalasyon kullanmaktadır.

Sanatçı “*Care 1,2&3*” (2015) adlı çalışmasının doğrudan bir tepki olarak üretildiğini söylemektedir. Yan yana bulunan üç kolinin her birinde farklı nesneler bulunmaktadır. Kullanılmış gazete ve dergiler, yeni veya yarısı yanmış mumlar, tarihleri geçmiş konserve kutuları kolilerin içinde yer alan nesnelerdir. Bu koliler savaşta insani yardım olarak sanatçıya gönderilen kolilerin yeniden üretimidir. Burada eleştirel olarak refahı paylaşma ve dağıtma biçimlerimiz de ele alınmaktadır. Sanatçı, bu içeriklerin tuhaf, hatta rencide edici olduğu düşünülebilir, yine de savaş döneminde çok işe yaradılar. Paylaşma ve kabul etme eylemlerini bu işte sembolik birer jestle ele aldım demektedir (Temür, vd, 2015: 23). Birinin ihtiyacının bir diğeri için çöpten başka bir şey olmaması durumunu ya da tam tersini durumu görmek mümkündür.



Resim 44. Sejla Kameric, “*Care 1,2,3*”, yerleştirme/koliler, mumlar,konserve yemek kutuları, gazeteler,dergiler, 35x40x30cm, 2015

Kameric, yaşadığı durumlara dair anılarını, çalışmalarının temelinde yatan kendini ifade etme aracı olma durumuyla birleştirmektedir. Sosyo-politik güçlü bir arka planı olan çalışmalarında kamusal alan devreye girdiğinde kentin hafızası, toplumun bilinç altıyla buluşmaktadır.



Resim 45. Sejla Kameric, “Zauzeto/Occupied”, Kamusal alanda yerleştirme/bez afiş, 200x1200cm, 1999

“...Serginin odak noktasında savaş yüzünden yanmış, yıkılmış veya kapanmış sanat kurumları vardı. Sanatçılardan işlerini o sırada restore edilmekte olan Bosna-Hersek Ulusal Galerisi’nin içi yerine, binanın cephesinde, dışına kurulmuş olan iskelenin üzerinde sergilemeleri bekleniyordu. *Zauzeto/Occupied* işi şu sorulardan hareketle şekillendi: Bir mekanı işgal etmek ne demektir? Bir galeri mekanının içinde ya da dışında olmak bir sanatçı için hangi anlamlara gelir (Temür-Sejla, 2015: 27)?

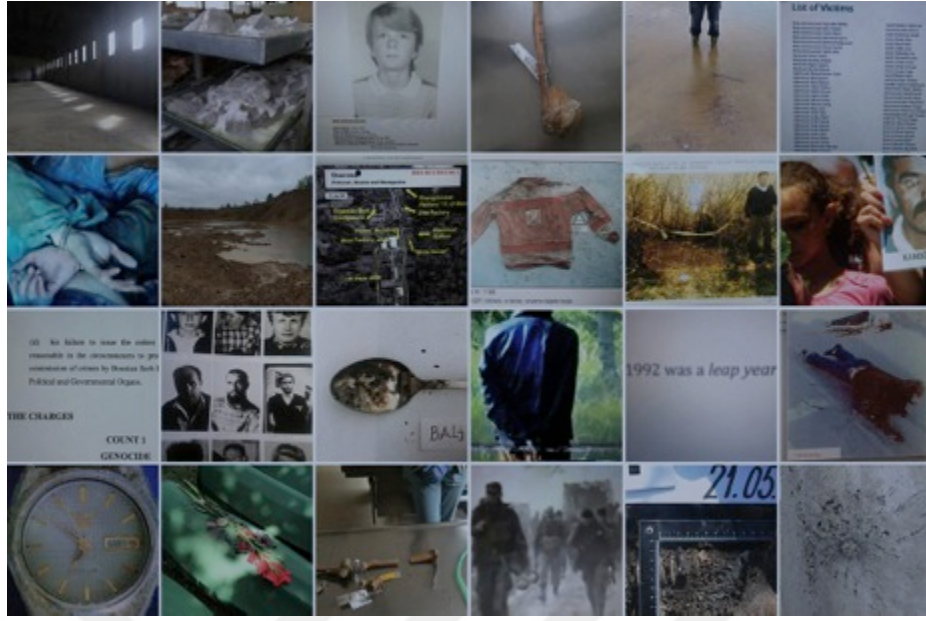
Savaşın ardından hayatı şekillendirme ve normalleştirme sürecinde üretilen “*Zauzzeto*” (1999), farklı anlamlar barındırmaktadır. “Bütün vahşetiyle işgali yaşamış ve savaştan yeni çıkmış bir ülkede, ‘*İşgal Altında*’ ifadesinin özel bir anlamı vardı” (Temür, vd, 2015: 27). Savaş alanında farklı cephelerde savaşan askerlerin diğer cephelerin harap olmuş binalarına yazdıkları bir üstünlük göstergesiyken, bir sanat nesnesine dönüştüğünde hafıza tetikleyici olarak müphem bir tedirginlik yaratmaktadır. Kameric’in üretimlerinde, savaşın bütün ağırlığı ve gücü karşısında hafızalardaki yaralarla baş etme yöntemi görülmektedir. Serginin ardından çalışmasını galerinin koleksiyonuna veren sanatçı yıllarca galerinin çalışmayı dış cephelerinde sergilemeye devam ettiklerini

söylemektedir. Bu durum zaman içinde binanın ‘*İşgal Altındaki Bina*’ olarak anılmasına sebep olmaktadır.

Daha önce dile getirdiğimiz çalışmalarında savaş ya da şiddetin birebir aktarılmama durumu, olayların etkileri üzerinden yapılan okumalar ve özellikle sanatçının kendi anılardan yola çıkma hali bu çalışma için farklılık göstermektedir. “*Ab uno disce omnes*” (2015) -Bir şeyden her şeyi öğren- adlı çalışma diğer çalışmalarından ayrılmaktadır. “kendi deneyimlerimin ağırlığını ve önyargılarımı tamamen bir kenara bırakarak” (Temür, vd, 2015: 59) ürettiğini söylemek mümkündür. Daha çok bilgi toplama, veriyi doğru şekilde aktarma ve salt gerçeklikten bahsetmektedir. Belgesel fikrini içinde barındıran bu çalışma “sanatçının unutulmasını, bilinsin diye ele aldığı binlerce soykırım vesikası, imgesi, art arda ve soğuk, adına ‘*Ab uno disce omnes*’ denilmiş metal bir odada, adeta bir hafıza morgu gibi önümüze seriliyor” (Altuğ, 2016: 5). Bir morgda gösterilen bu video, insanların ölümden sonra fiziksel olarak geldikleri bu soğuk odada değerli şeylerin korunduğunu, insandan geriye kalanların bilgiye dönüştürüldüğüne tanık olmamızı ister şekilde sergilenmektedir.

Çalışma, 88 saate eşit olan 32.000’den fazla görüntüyle hazırlanmış bir video klipten oluşmaktadır. Tamamını izleyebilmek ya da görüntülerin rastgele oynatılması nedeniyle aynı şeyi tekrar izleyebilmek neredeyse imkansız. Yaratılan arşivde, savaştan video görüntüler, fotoğraflar, haberler, yasal ve askeri belgeler, adli raporlar, ifadeler, kayıp kişi listeleri ve görüşmeler yer almaktadır.

Sanatçı eski toplama kamplarına, toplu mezarlara, idam bölgelerine, DNA laboratuvarlarına ve mahkeme salonları gibi suçların işlendiği yerlere giderek araştırma yapmakta ve veri toplamaktadır. Edinilen her bir bilgi, kişi, konum ya da kanıt parçası, oluşturulan bu devasa bütünün bir parçası olmaktadır.



Resim 46. Sejla Kamberic, “*Ab uno disce omnes*”, Multimedya yerleştirme ve devam eden web projesi, 2015

“Sanatçı, Temür'le sergi yayını vesilesiyle yaptığı söyleşide, bu birikimin sayesinde Bosna-Hersek'teki 5 binin üzerinde mezar yerinin listesini oluşturabildiklerini ve kamuya mal edebildiklerini vurguluyor. Ve bu odanın temsil ettiği şeyi şöyle özetliyor: *Ab uno disce omnes*, ziyaretçilerin bilgi edinebileceği ya da katkıda bulunabileceği interaktif bir veri tabanı olarak tasarlandı. Veri tabanı, web sitesini ziyaret eden insanların paylaştıkları bilgilerle gelişiyor. İsteyen herkes, yeni belgeler ekleyebilir” (Altuğ, 2016: 6).

Bu çalışma bir belge veya kanıt olarak görülebilmektedir. Kişisel hatıraları koruyan ve geçmiş hakkında gerçekleri nasıl arayıp bulmamız ve öğrenmemiz gerektiğini gösteren bir belge niteliğindedir.

“*Bosnian Girl*” (2003)’de ise Kamberic var olan bir belgeyi, gerçeği dönüştürmek üzerine bir üretim yapmaktadır. Sanatçının en bilinen çalışmasıdır. Kendi portresi üzerine yerleştirdi orijinal grafitinden oluşmaktadır. “...kendi imgemi sadece kendi portremi sunmak amacıyla değil, aynı zamanda başkaları tarafından bana dayatılan herhangi bir algıyı kabul edebileceğimi göstermek için kullandım” (Temür-Sejla, 2015: 74).

“*Dişsiz..?*” “*Bıyıklı..?*” “*Leş Gibi Kokuyor..?*” “*Bosnalı Kız!*” Hollandalı bir asker tarafından duvara yazılan bu üç soru ve karşılığında verilen cevap tarihsel ve sosyo-politik olayların neden olduğu uzun vadeli travmayı gözler önüne sermektedir. Aynı

zamanda cinsiyetçi yaklaşımı ve ötekileştirmeyi tanık olduğumuz bu çalışmada, Bosnalı bir kız olan sanatçı kendini duvarda tanımlanan Bosnalı kızın yerine koymaktadır. ‘...hepimizin aynı anda hem kurban hem de fail olduğunu söylemek istedim’ demektedir. Özne ile nesne arasındaki çizginin bulanıklaşması, izleyiciyi savaş bağlamında mağdurluğun neye benzediğine dair eleştirel düşünmeye zorlamaktadır.



Resim 47. Sejla Kamberic, “*Bosnian Girl*”, Kamusal alanda projesi/Afişler, reklam panoları, dergi ilanları, kartpostallar, Siyah-beyaz fotoğraf, Değişken boyutlar, 2003

“..beden, grafitiyi içine alır ve böylece yeni bir kimliğe dönüşmeye başlar. Nihai Bosnalı kız (o ne grafitideki kızdır ne de sanatçının imgesinde kişileşmiş olandır) kendisini çokkültürcülüğün çelişkili bir simulakrı olarak açığa vurur” (Temür, vd, 2015: 79). Yazıyla bir bütün olarak yeni bir şekil kazanan beden hem savaşın gerçeğini unutturmakta hem de çok daha etkili bir şekilde sunmaktadır.

Kamberic’in çalışmalarına bakarken, savaşın gerçekliğini sıkça sorgulamaktayız. Sanatçının her çalışmasında medyada gördüğümüz savaş tanımlarından çok daha farklı bir savaş tanımıyla karşılaşmaktayız. İzleyicinin bakışlarını, savaşın şiddetini kan ve vahşet olmadan gündelik malzemelerle savaş zamanına, evine getirmektedir. Malzeme seçimleri ve anlatım dili sayesinde, hassasiyeti ve şiddeti aynı zeminde buluşturmaktadır. İlk bakışta süslü bir cam etkisi yaratan bu yalın formlar altın varaklı camlar çalışmanın adıyla birlikte farklı bir anlam kazanmaktadır. Formlar altın varaklı halleriyle oldukça ruhsal ve dinsel göndermelere de kapı aralayabilmektedir.



Resim 48. Sejla Kamic, *Fragile Sense of Hope(Xglass)*, Yerleştirme görüntüsü, Galerie Tanja Wagner, Berlin, 2013

Yanlış bir bilgi doğrultusunda güvenlik amacıyla bantlanan camlar aslında olası bir patlama sonucunda daha ciddi yaralanmalara neden olacak bir korunma yöntemidir. “*Fragile Sense of Hope/ Kırılğan Ümit Hissi*” (2013) tam da bu bilginin hatalı olması üzerine üretilmektedir. Bu çalışmayı yaptıktan sonra farklı bölgelerdeki insanların da şiddetli patlamalardan ya da doğal afetlerden korunmak için camlarını bantladıklarını öğrenmiştir. Savaş sırasında deneyimlediği bu hatalı tecrübe, kendisi tarafından şu şekilde dile getirilmelidir. ‘Güvenlik ve korunma hissi cam kadar kırılğan...’



Resim 49. Sejla Kamic, “*June Is June Everywhere (self-portrait)*” Elde basılmış siyah-beyaz fotoğraflar, Değişken boyutlar, 2013

“*June Is June Everywhere*” (2013)’de güvende olma hissinin yara aldığı çalışmalardan bir diğeridir. Sanatçı tarafında bir otoportre olarak değerlendirilmektedir. Hep aynı imgeyi gösteren bir dizi siyah-beyaz fotoğraftan oluşan bu proje tekrara dayalı bir eyleme dayanmaktadır. Defalarca aynı alanın çekildiği fotoğraflarda havan mermisi tarafından delinmiş bir duvar görülmektedir. Mermi izleriyle dolu bu duvar sanatçının yatak odasının dış duvarıdır ve sanatçı bu deliklerin tam olarak başını koyduğu yere denk geldiğini söylemektedir. Fotoğrafların çekilme ve bunları basılma süreci performatif bir eylem olarak nitelendirmek mümkün. Korunma ve ölüm kavramlarının varlığı ve hakikati arasındaki mutlak çelişki Kamberic’in çalışmalarında bir travma olarak yerini almaktadır.

Aynı ölüm kavramından gelen travma kendini “*1395 Days Without Red*” (2011) adlı çalışmada da göstermektedir. Bosna Savaşı sırasında henüz lisede öğrenci olan sanatçı babasını bir keskin nişancının kurşunuyla kaybetmiştir. “*Kırmızısız Geçen 1395 Gün*” Anri Sala ve Kamberic’in ortak ürettikleri bir projedir. Başrolünde Maribel Verdu’nun yer aldığı film, Saraybosna’nın kuşatma altında olduğu 1395 gün boyunca ‘Keskin Nişancı Sokağı’ adı verilen bölgede geçmektedir. Saraybosna, Avrupa tarihinde bir başkentin maruz kaldığı en uzun süreli kuşatma altında kalan şehirdir. Bu kuşatma sürecinde yüksek bölgelere bir çok keskin nişancı yerleşmiştir.

Kamera bir kadını kuşatma altındaki Saraybosna’nın bir ucundan diğer ucuna yürürken göstermektedir. Gergin nefes alış veriş seslerinin eşlik ettiği bu tedirgin yürüyüşte Verdu, parklardan, boş ve geniş caddelerden, apartman aralarından yolculuğunu devam ettirmektedir.

“Bu sahneler içerisinde en dikkat çeken ise, şüphesiz ki Verdu’nun kurşun izleriyle dolu kirli sarı bir duvarın yanından boydan boya yürüdüğü sahnedir. Verdu’nun apartman aralarından yürüdüğü sahnelerde bazı binaların dış cephesinde de yine şarapnel izleri dikkat çeker. Bu görüntüler, sanatçının “*Haziran Her Yerde Haziran*” (2013) (Bkn. Resim 49) adlı siyah-beyaz fotoğraf enstalasyonu ile birlikte okunduğunda anlamını kazanır” (Arınç, 2016: 54).



Resim 50. Sejla Kameric, “1395 Days without Red”, HD video, renkli, 5.1 ses, 63’, 2011

Yalnız ve yayan olarak devam ettirmek zorunda olduğu yolculuğunda karşılaştığı kent sakinleriyle etkileşime geçmemektedir. Filmde hiç bir karakter bir diğeriyle etkileşime geçmiyor olması, birbirleriyle kurdukları tek bağın hayatta kalma içgüdüleri olması, filmdeki gerginliği arttırmaktadır. Ulaşmak istedikleri yere yürümekte olan kent sakinleri, karşıdan karşıya geçmek zorunda kaldıkları her köşe başında beklemektedirler. Özellikle filmin en gergin sahnelerinden biri olan, nispeten daha kalabalık olan bir topluluğun beklediği köşe başına gelen Verdu, ilk duyulan ayak sesiyle bakışlarını yere indirmektedir. Bu küçük jest olabilecekler için bir ip ucu niteliği taşımaktadır. İzleyici, bir süre karşıdan karşıya geçen insanları bu jestle gergin bir şekilde beklemeye başlamaktadır. Sırayla koşmaya başlayan insanlar, birbirine karışan ayak sesleri, kuş sesleri, güzel bir ışık ve yolun sonunda gördüğümüz asılmış çarşaflar, gergin bekleyişin sebebini ortaya çıkartmaktadır.

“Yaşanmış durumlara dair önemli olayları referans alan çalışmaların farklı izleyici kitlelerinde çeşitli etkileşimlere neden olduğu söylenebilmektedir” (Yakın, 2015: 99). Bu durum Türkiye izleyicisi içinde geçerlilik göstermektedir. Farklı bölgelerde yaşanmış olaylar bireylerin belleğinde etkileşime girmekte ve farklı algıların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Türkiye’nin yakın geçmişinde yer alan Kobane olayları ve korunma iç güdüsüyle sokaklara asılan çarşaflar, Kameric’in evrensel üretimlerini pekiştirmektedir. Bu bölgede yaşayan ya da bu tecrübeyi deneyimlemiş izleyicilerin gözünde Kameric’in çalışmaları farklı okumalara, daha içsel algılamalara dönüşmektedir.



Resim 51. Sejla Kamberic, “1395 Days without Red”, HD video, renkli, 5.1 ses, 63’, 2011

Filmde yaşanan her an öldürülebilme ihtimali, izleyiciler için de her an ölüme tanık olabilme gerginliği yaratmaktadır. Genç kadının gergin bekleyişini gördüğümüz sahnede bize doğru gelen ayak sesleri ve sonrasında genç kadının bir kavşaktan koşarak geçmesi, hayatla ölüm arasındaki ince çizgiyle yüzleşme anımızdır.



Resim 52. Sejla Kamberic, *1395 Days without Red*, HD video, renkli, 5.1 ses, 63’, 2011

“Bu sahnelerde karakterin bazen kendisini cesaretlendirmek için Tchaikovsky’nin Pathétique adlı eserinden parçalar mırıldandığını görürüz. Şarkı mırıldanmak, sağ kalma mücadelesinin bir parçasıdır; çünkü yönetmenin kendi deyişiyle, sağ kurtulmak zihinsel bir oyundur (survival is a mental game). Bu mırıldanmalar paralel kurguyla tekrarlayan ve Verdu’nun tüm hareketlerinin ritmini belirleyen orkestranın prova sahnesine bağlanır” (Arınç, 2016: 57).

Filmde, prova yapan orkestra ise, keskin nişancılara rağmen Saraybosna Milli Kütüphanesi’nde konser vermeyi başarmış Saraybosna Filarmoni Orkestrası’dır.

Kuşatma altında geçen 1395 gün Kamberic ve Sala tarafından ince ince, minimalist bir üslupla işlenmiştir. Film Kamberic'in babasının hayatını kaybettiği noktada son bulmaktadır. Film boyunca izlediğimiz Verdu ise Kamberic'in kendisi değildir. Özellikle sanatçı ne onu canlandırmasını ne de yeni bir karakter yaratmasını istemiştir. Savaşa ve Saraybosna kuşatmasına dair deneyimleri kendisi olarak yansıtmayı talep etmiştir.

Bir bireyin en temel hakkı olan yaşama hakkının ihlalini ustalıkla sorgulayan sanatçının çalışmalarında yaşam, ölüm, özgürlük temaları devamlı tartışılmaktadır.

“Neredeyse, belli bir noktadan başlayan her önemli siyasal olayın iki yüzü vardı sanki: Bireylerin, merkezi iktidara karşı verdikleri mücadelelerde kazandıkları alanlar, özgürlükler ve haklar, aynı zamanda da, daima, bireylerin hayatını üstü örtülü ama gittikçe daha da kuvvetli bir biçimde devlet düzeninin nesnelerinden biri yapıyor, dolayısıyla tam da insanların kaçıp kurtulmak istedikleri egemen iktidar için yeni ve daha korkunç bir zemin yaratılıyordu.” (Agamben, 2017: 146)

“*Liberty*” (2015)’ye baktığınızda hissettiğinin tam olarak Agamben’in bahsettiği kaçıp kurtulma isteğidir. Büyük, parlak, beyaz ışıltılı parlayan harfler bir Amerikan rüyasını çağrıştırmaktadır. Özgürlüklerin var olduğu ütopyik bir ülkeyi çağrıştırmaktadır. Adeta bir dükkan tabelasına andıran havası bu özgürlük hissinin geçici olduğunu vurgulayan ilk özelliğidir. Özgürlük yazısının üstünde kuşlardan korumak için yapılan dikenler, özgürlüğü kuşlar dahil kimse tarafından kirletilmesin diye korumaktadır. Fakat bu ikircikli tavır adeta insanlığı özgürlükten korumaktadır. Özgürlüğün sadece bir hayal olması, uzakta bir yerde bütün ihtişamıyla ve berraklığıyla durabileceğini ama ulaşılamayacağını göstermektedir.



Resim 53. Sejla Kamberic, *Liberty*, Yerleştirme, Pleksiglas, led ışıklar, metal kuşkonmaz dikenleri, 51x193x20cm, 2015

Aynı özgürlük hissi Kameric'in "*Frei*" (2004) adlı çalışmasında da kendini göstermektedir. Sanatçının kamusal müdahale olarak yaptığı bu çalışma izleyiciler karşısına çoğunlukla siyah-beyaz fotoğraf olarak çıkmaktadır. Sanatçı bu çalışmayı ürettiği dönemde çok fazla gece kulüplerine gittiğini, günün sonunda eve kolunda o gece gittiği kulüplerin damgalarıyla döndüğünü söylemektedir. "Bu damgalar bana sadece o gece nerede ne yaptığımı değil aynı zamanda o kısıtlı zaman içinde ne kadar özgür ve mutlu hissettiğimi de hatırlatıyordu" (Temür, vd, 2015: 38). Fakat bulunduğu bölgede kısa süreli bir özgür hissetme anı, kontrol altında tutulmanın yan etkilerinden birisi olarak yerini almaktadır. Bu damgalanma imgesi hafızalarımızda yıllar önce, toplama kampları ve soykırım kavramlarıyla yerini almaktadır. Özgürlük ve tutsaklığın bir arada olduğu bu duygu anı çalışmayla paralellik içerisindedir. Yıkandıkça etkisini kaybeden damga hem özgürlüğümüzü geri vermektedir hem de tutsaklığımızı hatırlatmaktadır. Huzurlu bir fotoğraf olarak karşımıza çıkan "*Frei*" gerek kelimenin Almanca kullanılmasından gerekse bilinç altımızdaki acılardan kaynaklı huzurdan kedere uzanan iki uç arasındaki bu ikililiği çok sadece bir dille izleyicilere aktarmaktadır.



Resim 54. Sejla Kameric, "*Frei*", Kamusal müdahale, CTM – Club Transmediale 0.4 – (fly utopia!), Almanya, 2004 // Alu- Dibond üzerine siyah-beyaz fotoğraf, 150x120cm

Kameric'in çalışmalarını incelerken onun tecrübelerini kendi hafızamızda yer alan bilgilerle birleştiriyor ve şekillendiriyoruz. Kendi kimlik inşasındaki travmalara tanık olduğumuz çalışmalar geride kalanın -hayatta kalanın- hayata devam etme sürecini gözler önüne sermektedir. Savaşı onun deneyimleriyle hissetmemize, kullandığı naif dil ve

kendini gizlemeyen üslubuyla izin vermektedir. Her fırsatta izleyiciye yol gösteren sanatçı, çalışmalara verdiği isimlerle de izleyiciyi yalnız bırakmamaktadır. Savaşın yerlebir ettiği yollarda adeta izleyicinin elinden tutarak güvenle yolunu bulmasını ve bu süreci izleyicininide deneyimlemesini sağlamaktadır. Kameric'in çalışmalarında şiddetin ve sıkışmışlığın yerine her fırsatta hayatta kalmanın gücünü görüyoruz. Aynı zamanda birer otoportre niteliğin taşıyan her çalışma, konuları anlatım şekli ve yaklaştığı noktalar açısından izleyiciler tarafından daha etkili bir şekilde ve doğru bir şekilde algılamasına ve içselleştirmesine neden olmaktadır. Kullandığı malzeme seçimleri, bireysel olarak kendi varlığını kullanması otoportre niteliğini her fırsatta tekrar tekrar ortaya çıkartmaktadır.

3.2. Savaşı Eve Getirmek: Martha Rosler

“Yetmişlerin çoğulculuğu, bireyselliğin radikal potansiyeliyle ortak bir kaygıyı dile getirdi. Sanatçılar, diğer herkes gibi, elektronik medya ve pazarlama çağında giderek parçalanmış yaşam deneyimi nedeniyle yabancılaşmış, politik ve göstergebilimsel konularda aşırı bilinçli hale getirilmiş, görsel uyarıcılara aşırı doymuş ve kitle kültürünün anonimliğinden bunalmışlardı” (Fineberg, 2014: 369).

Üretim pratiğiyle hareket eden Amerikalı fotoğraf sanatçısı Martha Rosler'in sanat hayatı, Soğuk Savaşın yaşandığı, Amerikan kültürünün birçok bölgeyi etkisi altına aldığı ya da saldırdığı bir sosyal ve politik kargaşa döneminde ortaya çıkmaktadır. Çalışmalarında kadın hakları hareketi, cinsiyet eşitliği, ayrımcılık, savaş karşıtı hareket gibi kavramlar bulunmakta ve hükümetlerin ideolojilerine, politikalarına tepki göstererek, kapitalist demokrasinin askeri müdahale yoluyla yayılması durumuna meydan okumaktadır. İzleyiciyi politik konuları yeniden gözden geçirmeye yönlendiren sanatçı üretim pratiği olarak fotoğraf, video, enstalasyon, performans gibi geniş bir yelpaze kullanmaktadır.

Kariyerinin başından bu yana üretimlerinde, bilinçlendirme ve çeşitli sosyal konulara olan ilgisini yansıtmak olan Rosler, 1967-72 yılları arasında “*House Beautiful: Bringing The War Home*” adlı bir seri üretmiştir. Seri 20 imajdan oluşmakta ve Vietnam Savaşı'nı protesto etmekte, Vietnam'da Amerikan askeri müdahalesine duyulan ihtiyacı sorgulamaktadır. Sanatçı, bu savaşı her akşam yemek saatlerinde televizyonlarından

izleyebildiklerini bu yüzden ‘*living-room war*’ olarak adlandırıldığını söylemektedir. ‘*Life*’ dergisinden alınan savaşın etkisiz hale getirdiği Vietnam halkının görüntüleri ve İkinci Dünya savaşı sonrası varlıklı Amerikalıların evlerinin olduğu ‘*House Beautiful*’ dergisinde yayınlanan imajlarla birleştirmektedir. Böylelikle *salon savaşı* tanımını tam olarak açıklamaktadır. Aynı zamanda seçtiği dergilerin isimleriyle ironik bir bağlantı kurmaktadır.

ABD savaş halindeyken, üretim ve işgücü artmakta ve enflasyonu azalmaktadır bu durumda savaşın ekonomi için bir teşvik olduğu gerçeğini yok saymayı kolaylaşmaktadır. Refahın olduğu bir ülkede savaş bölgesinde yaşanan trajedi nadiren dikkat çekmektedir. Fakat ABD ile savaşan ülkeler için bu durum farklılık göstermekte, genellikle yıkım, ölüm ve fakirliğin getirdiği trajedilerle yüzleşilmektedir.

Rosler 2004’den 2008’e kadar, ABD’nin Irak ve Afganistan’ı işgali üzerine, tepki olarak seriye tekrar başlamıştır. “İnsanlar bugün Vietnam Savaşı montajlarına baktıklarında evrensel mesajlar görüyorlar. Bu yüzden yeni bir seriye başlamanın zamanı gelmişti” (Stoops, 2018: 5). Photoshop gibi teknik gelişmeler olmasına rağmen üretim modelinde değişiklik yapmamaktadır.

“Uyumsuzluklarıyla insanı çarpan üstüste bindirmelerde, tertemiz oturma odaları ve keyifli mutfaklar mültecilerin ve savaş manzaralarının işgaline uğruyordu” (Stoops, 2018: 2). Rosler bu şiddet görüntülerini ev içine yerleştirerek, dost ve düşman ayrımı yapmaz, güvenli -korunaklı alan- ile askeri çatışma ortamı arasındaki huzurlu mesafeyi dengesizleştirerek birbiri içine sokarak bir yer karmaşası yaratmaktadır. Sanatçı “o dönemde bu çalışmaları –özellikle de savaş-karşıtı montajları– sanat ortamlarında sergilememek gerektiğini düşündüm. Savaş-karşıtı ajitasyonu böyle bir ortamda sergilemek yakışık almazdı, çünkü bu görüntüler sokağa veya yeraltı yayınlarına uygun düşerdi” demektedir (Stoops, 2018: 2). Bu nedenle savaşın en yoğun yaşandığı dönemlerde üretilen bu görüntüler, savaş karşıtı dergilerde, ilanlarda kullanılmış ancak 90’lı yılların başında sanat alanında sergilenmişlerdir. Rosler sonradan, “bu eserlerin tarihe kaydedilmesi için şu ya da bu şekilde normalleşmeleri gerektiğini anlamıştım” demektedir (Stoops, 2018: 4).

Vietnam'daki çatışma ortamını ve devam etmekte olan katliam görüntülerinin Amerikan halkına televizyon aracılığıyla taşınması, o zamana kadar eşi görülmemiş bir yöntemdir. Aynı zamanda televizyonda yayınlanan ilk savaş olarak, savaşın etkileri çarpıcı farklılıkları keşfetmek için kullanılmıştır. “*Red Stripe Kitchen*”da iki askerin modern ve steril bir mutfağın arkasındaki araziyi araştırdıklarını görmekteyiz. Bu durum *burada* ve *orada* arasındaki mesafenin rahatlatıcı yanılsamasını bozmaktadır. “*House Beautiful: Bringing The War Home*” serisinde ki her fotoğrafta tekrar tekrar bu hissi yaşamakta ve güvenli alan fikrini sorgulamaktayız. Sontag’da Rosler’in anlatmak istediğine benzer bir yorum yapmaktadır. Amerika’nın Vietnam’da yürüttüğü savaşın televizyonda yayınlanıyor olması durumuna ölümü ve yıkımı, uzağı yakına getiren yeni tekniklerle sivillerin hayatına taşıyordu demektedir. O zamandan beri de yapıldıkça filme çekilen savaşlar ve katliamlar, evlerimizin içindeki küçük ekrana bağlı eğlencenin rutin öğelerinden biri haline gelmiştir.



Resim 55. Martha Rosler, *Red Stripe Kitchen*, from the series *House Beautiful: Bringing The War Home*, 61x50.8cm, Fotomontaj, 1967-72 - **Resim 56.** Martha Rosler, *Balloons*, from the series *House Beautiful: Bringing The War Home*, 61x50.8cm, Fotomontaj, 1967-72

Rosler, izleyicinin yaşadığı yeri öngörebileceği yeni bir gerçeklik yaratır, garip ve dehşet verici olsa dahi alınan ideolojilerin, yabancı ülkelere müdahale gerekliliğinin sorgulanması, yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini aktarmaktadır. Şiddet oranı yüksek bu fotomontajlarda, Vietnamlı bir kadının, ölü bir bebeği oturma odası merdivenlerinden yukarı taşıdığı bir gerçeklik karşımıza çıkmaktadır.

“Görmeyi bilmediğiniz gizli gerçeklik işte burada, bununla tanışmalı ve bu bilgiye göre hareket etmelisiniz. Fakat bir durumun bilinmesinin onu değiştirme arzusunun harekete geçireceği kesin değildir. Bu yüzden görüntü başka bir şey söylüyordu. Diyordu ki: apaçık gerçeklik işte burada, ama onu görmek istemiyorsunuz, çünkü bundan sorumlu olduğunuzu biliyorsunuz. Böylece eleştirel düzenek ikili bir etkiye ulaşmayı hedefliyordu: gizli gerçeklik hakkında bilinçlenme ve inkâr edilen gerçeklikle ilgili bir suçluluk duygusunun uyanması” (Ranciere, 2010: 29).

“*Beauty Rest*”, huzurlu ve keyifli bir aile manzarası sunmaktadır. Bu mutlu ailenin bulunduğu oda ise, güvensiz ve zarar görmüş bir evin içindedir. Rosler, sıradan sivililerin hayatlarına karşılık, keyifli ve umursamaz bir hayat içerisinde yaşayan seçkin ve zengin yaşamını irdelemektedir. “*Fist Lady*” işi Pat Nixon’ın savaş mağduru bir çocuğun portresi önünde ki zarif pozuyla alay eder niteliktedir. Rosler’ın yapmış olduğu bu müdahale Pat Nixon’un anti-militarist gündemini deşifre etmekte ve Amerikan Rüyası’nı sorgulamaktadır.



Resim 57. Martha Rosler, *First Lady (Pat Nixon)*, from the series *House Beautiful: Bringing The War Home*, 61x50.8cm, Fotomontaj, 1967-72 - **Resim 58.** Martha Rosler, *Beauty Rest*, from the series *House Beautiful: Bringing The War Home*, 61x50.8cm, Fotomontaj, 1967-72

Seri için seçilen her bir fotoğraf savaşın yok sayılmasına bir tepki niteliğindedir. Aynı zamanda “modern devletlerin hepsinde, hayata hükmetmenin ölüme hükmetmeye dönüştüğü ve biyosiyasetin ölüm-siyasetine (*thanatopolitics*) dönüşebildiği noktayı” gözlemleyebiliyoruz (Agamben, 2017:147). Bir kadının mutlu bir şekilde temizlik yaparken açtığı perdesinin arkasından savaşa tanık olabiliyoruz ya da salonun ortasında yaralı ya da ölü olduğu anlaşılmayan insan bedeniyle karşılaşabiliyoruz. Bu durum izleyiciye, katliamı bir perde aracılığıyla yok sayabilme, süpürge yardımıyla temizleyebilme fırsatı sunarken diğer bir taraftan gözünün önünde salonunda olduğu fikrini her fırsatta vermektedir.



Resim 59. Martha Rosler, *Cleaning the Drapes*, from the series *House Beautiful: Bringing The War Home*, 61x50.8cm, Fotomontaj, 1967-72 - **Resim 60.** Martha Rosler, *Roadside Ambush*, from the series *House Beautiful: Bringing The War Home*, 61x50.8cm, Fotomontaj, 1967-72

Süreyyya Evren medya tarafından olayların sosyo-politik zeminle vicdani-yumak haline dönüştürdüklerini söylemektedir. Bir bölgeden çıkan haberlerin artık o bölgenin bile tanımadığı bir alana dönüşmesi durumuna “reel politik zemini araştırmayı son-kullanıcılar için önemsizleştirecek bir görsellikler silsilesine maruz kalmaktayız” demektedir (Evren, 2016: 85).

Yıllar sonra Irak’ta ki ABD müdahalesi Türkiye’de Felluce Cami Cinayeti (Hürriyet, 2004) ile konuşulmakta ve gazeteler bir ABD askerinin “yıkık dökük bir cami mekanında yerde yatan ve inleyen bir Iraklıyı ya da başka bir yerden gelmiş ama orada o an için Iraklı direnişçi konumundaki birini, henüz ölmediğini anlayınca küfürler eşliğinde vurarak öldürdüğü” an ile Eddie Adams’ın ‘*Vietnam’da İnfaz Sahnesi*’ fotoğrafını

beraber basmaktadır. Evren bu iki görüntünün birlikte sunulması durumu için ağabeyin çağırılması ve onun desteğine ihtiyaç duyulması demektir. “Vietnam sahnesi hem insanlıkdışı bir an olarak onlarca yıl onaylanmış ve temsili bir değer kazanmıştı, hem de orada ölüm anı kayda geçmiş kurbanın yüzüyle karşı karşıyaydık” (Evren, 2016: 86). Rosler’da ağabey ve kardeş arasındaki bu benzerlik için eski serisine geri dönmekte ve “*House Beautiful: Bringing The War Home: New Series*”ı kullanmaktadır. Rosler, tüketim kültürünün yarattığı rahat ve huzurlu kanepeler ile bir başkasının ölü bedeni arasındaki politik ve ekonomik bağlantıya doğrudan atıfta bulunmaktan hiç bir zaman çekinmemekte şiddeti esrarengiz bir kusursuzlukla birleştirmektedir.



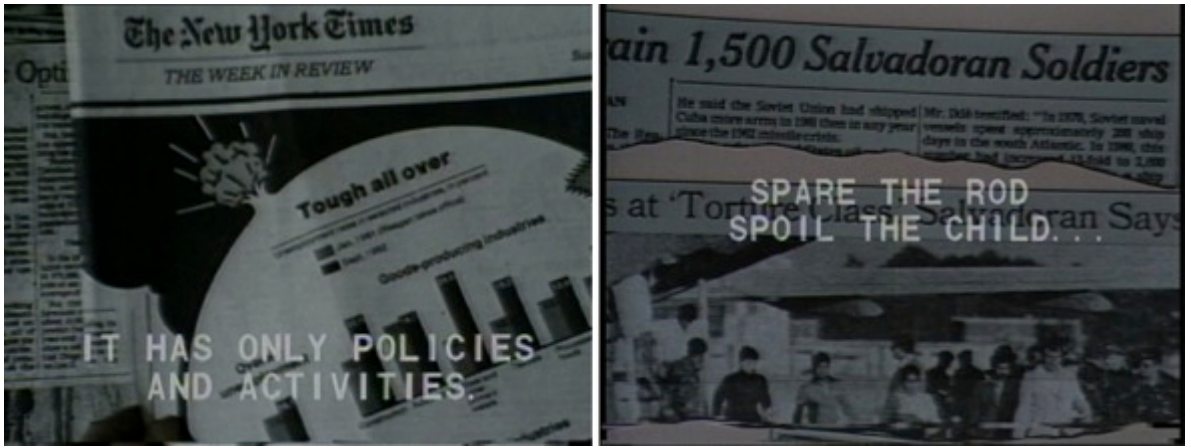
Resim 61. Martha Rosler, *Gray Drape*, from the series *Lounging: Bringing The War Home, New Series*, 61x50.8, Fotomontaj, 2008 - **Resim 62.** Martha Rosler, *Beauty Rest*, from the series *House Beautiful: Bringing The War Home, New Series*, 61x50.8, Fotomontaj, 2004

Rosler 2018 yılında iki kapsamlı sergi açmaktadır. New York’taki Jewish Museum’da gerçekleşen “*Martha Rosler: Irrespective*” bir retrospektif gibi kurgulanırken, Kunstmuseum Basel’de açılan “*War Games*” Hito Steyerl’la beraber iki sanatçının da tematik ilgi alanları ile medya kullanımlarındaki benzerliklerden oluşturulmaktadır. Her iki sanatçı da tarihsel olayları ve medyanın oynadığı rolü inceleyerek çağdaş tartışmalara dahil olmayı seçmektedirler. Rosler ve Steyerl’in çalışmaları, demokratik gerilemenin normalleşmesine, kamusal alanların ve yaşam

alanlarının özelleştirilmesine, ekonomik baskılara maruz kalmaya, özel aktörlerin elindeki şiddete ve baskıya karşı direnç formülleridir.

Rosler'in üretimleri üzerinden yıllar geçse de geçerliliğini koruması, onlarca yıllık projelerin hala bugüne değiniyor ve aynı noktadan bakmamızı sağlıyor olması sanatçının üretim nedeniyle ters düşmektedir. Jewish Museum'ın küratörleri "Martha Rosler, sanatın öğretmesi, kışkırtması ve motive etmesi gerektiğine inanıyor" demektedir (2018, Alexander vd, 4). Fakat bu durum, çalışmaların geçerliliği ve her yeni üretilen parçanın bir öncekini pekiştirmesi durumu, toplumlar olarak geçmişe dair dersleri tam anlamıyla içselleştirme konusunda başarısız olduğumuza işaret etmektedir.

Sergide *Diaper Pattern* (1973), Vietnam Savaşı hakkında, sanatçının oğlunun çocuk bezine yazdığı bir dizi ifadeden oluşmaktadır. "*A Simple Case for Torture, or How To Sleep at Night*" (1983) ise, Newsweek dergisinden Filozof Michael Levin'in metniyle başlamaktadır. Çalışma, şiddeti devlet düzenini ve bireysel yasaları uygulamak için, meşru bir araç olarak kullanan teorik ve gerçek dünyadaki siyasal sistemlerle ilgilenen metnine tepki olarak üretilmiştir. Bir anlatıcıyı metni okurken dileriz, ekrana ise bazen metni takip eden bir el, bazen de metinden farklı görüntüler ve kelimelerle karşılaşırız. Görüntülerin ve metin alıntılarının bir çoğu, savaşa hazırlık için halkın fikirlerini yansıtmaktadır. Başkalarının tehdidi altındaki bir dünyanın varlığına inanarak kendilerini korumak zorunda olduklarını iddia etmektedirler. Rosler tarafından sunulan medyada yer alan görüntüler, Amerikan neo-muhafazakar düşüncesine dair bir fikir vermektedir. Bir süre sonra video, birden fazla üst üste binen sese eşlik eden sayısız gazete kupürleriyle bir kolaj haline gelmektedir. Bu çalışmada da, önceki çalışmalarında olduğu gibi, Rosler dikkatleri savaş ve çatışma bölgelerinden uzaklaştırıp kendi toplumuna ve politikalarına yönlendirmektedir.



Resim 63. Martha Rosler, *A Simple Case for Torture, or How To Sleep at Night*, Tek kanallı video, 61' 46", 1983

"Unknown Secrets (The Secret of the Rosenbergs)" (1988), Atom bombasıyla ilgili bilgileri Ruslara verdiği yönünde casusluk yaptığı iddiasıyla Ethel Rosenberg 1953 yılında idam edilmiştir. Rosler, Amerikanın ünlü dergilerindeki Amerikan Rüyası'nı tamamlayan ev kadını figüründen yararlanarak Rosenberg'i birebir boyutlarda ve mutfakta yer aldığı bir fotoğrafla kullanmaktadır. Sanatçı, dönemin ABD başkanı Dwight D. Eisenhower ve savcılarının iddiası sonucunda idam edilmiş olan bu kadını diğer ülkeleri tehdit ettiğimiz imajlarla beraber kullandım demektedir. Yerleştirmede, Rosenberg'in imajında gördüğümüz mutfak havlusuna benzer bir havlu kullanılmakta ve üzerinde Eisenhower'ın Kore'de görevde olan oğluna yazdığı mektubu yer almaktadır. Mektubun hemen üzerinde yer alan Jell-o kutusu ise Rosenberg'in davasında kanıt olarak kullanılan parçalardan biridir. Sanatçı Amerika'yı sürekli diğer ülkeler atom bombası atmakla tehdit eden bir ülke olarak tanımlamaktadır. Rosenberg'in imajı ve etrafında yer alan imajlar adeta bir dipnot görevi görmektedir. Çalışma birini parmakla gösterdiğinde neler olabileceğine dair bir ipucu görevi görmektedir (Grammel, 2018: 24).



Resim 64. Martha Rosler, *Unknown Secrets (The Secret of the Rosenbergs)*, Canvas üzerine fotoğraf baskı, şablon baskılı havlu, jell-o ahşap kutu, 1988

1983'te başlayan bu serideki fotoğrafların tümü, Rosler'in geçtiği havaalanlarının manzaralarını gösteriyor. İlk başta onları filme çekti, sonra dijital teknolojiye geçti. Görüşler, Rosler'in fenomenolojiye ve hava yolculuğuna eşlik eden ve altındaki unsurların yanı sıra 11 Eylül'deki ABD'deki saldırılardan bu yana havaalanlarının operasyonel bölgelerinde meydana gelen değişikliklere de yansıyan duvar metinleri ile eşleşmiştir. Seri boyunca, havaalanları küresel şirketler tarafından işletilen uluslararası bir iş sektörü olarak giderek daha fazla tanımlanabilir hale geliyor. Ulusal veya bölgesel kültürün amblemi bu ortamda, *küresel topluluk* için okunaklı bir şekilde sunulan, pazarlama için kullanılan belirteçler ve alıntılar olarak görünür. Sanatçı bu fotoğrafları uçağa binmeden hemen önce ya da indikten hemen sonra çekmektedir.

“*Reading Hannah Arendt (Politically, for an American in the 21st Century)*” (2006), Rosler'ın 21. yüzyıl filozofları sergisine davet edilmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Arendt'in totaliterlik, sansür ve korku kültürü konusundaki yazılarının günümüzdeki önemini vurgulamakta, zamana uygun bir iş üretmektedir. Sanatçı, Arendt'ın “*Totaliterizmin Kökenleri*” kitabında yer alan metinleri Almanca ve İngilizce olmak üzere iki dili aynı anda kullanarak sergilemektedir. Bunun nedenini ise Arendt'ın bu metinleri iki dilde de yazmış olması durumuyla açıklamaktadır. Etrafında dolaşabildiğimiz bu büyük çalışmada metnin sonunda okuduğumuz kısmın kitabın hangi sayfasında bulabileceğimize dair dipnotu da yer almaktadır.



Resim 65. Martha Rosler, “*Reading Hannah Arendt (Politically, for an American in the 21st Century)*”, 2006,

Hannah Arendt “şiddet, uluslararası ilişkilerde ne kadar müphem ve kesinlikten uzak bir aygıt haline geldiyse de iç siyasette saygınlığı ve cazibesi arttı” demektedir (Arendt, 2016: 17). Özellikle, II. Dünya Savaşı sonrası bu konular üzerine yoğun olarak yazan Hannah Arendt’a göre Nazizm ve Stalinizm halkının sadakatini sağlama almak için ulusalcılığı benzer taktiklerle kullanmıştır. Trump başkanlığı, milliyetçiliğin geçerliliğine dair modern bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Trump’ın ülkenin içinde bulunduğu problemleri kökünden çözmek yerine milliyetçilikle halkın dikkatini dağıtma yöntemi Rosler’in çalışmasıyla açığa çıkartmaktadır.

“Tüm terör gösterileri, isyan edenlere ya da sisteme doğrudan karşı çıkanlara neler yapıldığını gözler önüne serer. Onların bedenlerinden çıkardıkları dersi özümseyen seyircilerin, bu konuda iki kez düşünmeye ihtiyacı kalmaz” (Ray, 2014: 255) Adeta “*Point n Shoot*” (2016) bunu kanıtlar niteliktedir. İmgelerin arka planında son yıllarda

polis tarafından öldürülen silahsız siyahi insanların isimleri yazılmaktadır. Çalışma 2018 polis şiddetine uğrayan insanların davet etmesi sonucunda güncellenmiştir.



Resim 66. Martha Rosler, “POINT & SHOOT”, a mourning thought (though I am more enraged than in mourning), 2016

Fotoğrafta Trump’ın görünmeyen bir izleyiciyi işaret ettiği dikkat çekmektedir ve fotoğrafın üzerine yazılan kırmızı metinde daha önceden başkanlık seçimleri sırasında yapmış olduğu konuşmalardan birinin bir bölümü yer almaktadır. ‘Beşinci Cadde’nin ortasında durup birisini vurabilir ve herhangi bir seçmeni kaybetmezdim, tamam mı? İnanılmaz.’

Sontag, “bir cehennemi göstermek, elbette, insanların o cehennemden nasıl çıkarılacağı, cehennem ateşinin nasıl söndürüleceği konusunda herhangi bir şey anlatmaz bize” demektedir (Sontag, 2004: 114). Rosler’in çalışmaları da aynı şekilde değerlendirmek mümkün (söz konusu) savaşı evimize, salonumuza getiriyor olması ya da şiddet içerikli tavırları eleştiriyor olması oradaki ölümlerin nasıl durdurulabileceğine dair bir ipucu vermemektedir. Farkındalığı arttırmak ve görünür hale getirmek Rosler’in çalışmalarındaki esas meseledir. Günlük yaşamla kamusal alanı birleştirdiği çalışmalarında kullandığı dilin zenginliği, Rosler’in insan hakları eylemlerini takip eden, eylemlere katılan, savaş karşıtı protestolarda yer alan görüşlerinin sanat üretimlerine yansımalarının sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.3. İçerdeki Yabancı: Hale Tenger

Toplumsal bellek ve yeniden inşa üzerine çeşitli malzemeler kullanarak üretimler yapan “Hale Tenger’in mensup olduğu kuşağın ilk gençliği, askeri darbelerle şekillenen yoğun bir siyasi hareketliliğe, acılı ve korkulu yıllara uzak-yakın tanıklıklarla geçti” (Antmen, 2007: 11). 1980 son askeri darbesiyle birlikte kimlik, kültür ve sınıf kavramları tartışılmaya başlanmış, Tenger’de bu kavramlar üzerinden, toplum ve birey ölçeğinde yaşanan güç ilişkilerini sorgulayan üretimler yapmaktadır.

“Kimlik, kültür, aidiyet kavramlarıyla ilgili ikilemleri güncel göstergelerle olduğu kadar, varlık/yokluk, aynılık/ayrılık, geçmiş/gelecek, içerisi/dışarı, iktidar/tabiyyet, haz/acı gibi daha soyut olgular üzerinden ele aldı. İnsan yaşamındaki çelişkileri genel bir ikilik ilkesi içinde düşünen Tenger’in bu yaklaşımı, yapıtlarının felsefi içeriğinden malzeme/süreç bağlamına uzanan kurgusal bir bütünlüğün temelini oluşturdu ” (Antmen, 2007: 12)

Tenger’in çalışmalarında ki önemli nokta malzeme çeşitliliğidir. Uygarlık ve ilerlemenin yan etkileri, kültür ve iletişim sorunu gibi kavramları gündelik yaşamın bir parçası olan malzemeleri, bağamlarından koparak kullanmakta ve malzemelere yeni bir bakış açısıyla bakmamızı sağlamaktadır. Tenger’in ilk dönem çalışmalarında uygarlık/ilerleme ve insanlık durumu kavramları yer almaktadır ve sonrasında bu kavramlar sanatçının üretimlerinde ana tema görevi görmektedir. Aynı zamanda ilk dönem çalışmaları, isimleri ve görsel kurgularıyla bir bütün halinde ilerlemektedir.

Daha sonra bir çok çalışmasında göreceğimiz Priapos heykelciği ise bir iktidar simgesi olarak ilk kez *Dünya* (1992) çalışmasında karşımıza çıkmaktadır. Kültürel evrimin çeşitli boyutlarıyla ilgilenen Tenger’in yapıtlarında gündeme getirdiği

“tarihsel/toplumsal/bireysel boyutlarıyla yansıttığı güç ilişkileri, zaman zaman örtük ya da belirgin bir şiddet çağrışımıyla da ele alındı. Freud’un insandaki doğal saldırganlık içgüdüsünün bir uzantısı olarak nitelendirdiği şiddet, Tenger’in yapıtlarında *güçlünün güçsüze açık ya da örtük tahakkümü* şeklinde, bir *leitmotif* gibi hep tekrarlanacaktı” (Antmen, 2007: 22).

Gelişmek için gerekli bir adım olarak görülen bilim, uygar toplumların neden olduğu yıkımlar, doğal felaketlerden çok daha fazla zarar vermektedir. “Hakim devletlerin yönetimi altında bilimin ve savaş makinesinin birleşme eğilimi çoktan

kanıtlandı. Bugün, korku politikaları ve gündelik hayatın artan militarizasyonu ile gördüğümüz, savaş makinesi ile kültür endüstrisinin evliliğidir” (Ray, 2014: 255). Tenger’in “*'Sikimden Aşşa Kasımpaşa' Ekolü*” 1990 yılında, geçmişle değil o günün şartlarıyla üretilmiş olsa da günümüz Türkiye’sinde hala geçerliliğini koruyan bir şiddet tanımıdır. Fakat enstalasyonda yer alan kılıçlar sadece Osmanlının kullandığı kılıçlar değil aralarında Batı tipi kılıç ya da oyuncak kılıçlarda yer almaktadır. Tenger, ibadetinden, dininden güç alan, şiddeti günlük yaşamının bir parçası olarak özümseyen her toplum için evrensel bir şiddet tanımından bahsetmektedir.



Resim 67. Hale Tenger, “*'Sikimden Aşşa Kasımpaşa' Ekolü*”, Enstalasyon görüntüsü: Stedelijk Museum Schiadam

Kortun, sonuçlarından sakınmayan, müstakillliğini koruyan ve ardında bir taraf olmayan eleştirelliği Tenger ile tanıdık demektedir ve örnek olarak Sikimden Aşşa Kasımpaşa Ekolünü örnek vermektedir. Darbe sonrası üretilen en çarpıcı iş olduğunu ve bunu kapkara bir mizahla yaptığını söylemektedir. “Burada önemli olan, işin yapısına yerel malzeme ve kurguları iliştiirmesi olduğu kadar, suçluya işaret etmekten ziyade, suçluluğun 80’li yıllarda nasıl paylaşıldığını göstermekti. 80’lerdeki cordon sanitaire bilinçli bir afazi ve afonydi” (Kortun-Kosova, 2014: 71).

Tenger, “*Aşağı Yukarı*” (1992) ile Kürt meselesine değinen ilk sanatçıdır. ‘*Aşağı tükürsen sakal yukarı tükürsen bıyık*’ söyleminden yola çıkılarak üretilen çalışma, Kürtlerin maruz kaldığı ikilemli durumu aktarmaktadır. Sanatçı “tekrarlanan Güneydoğu haritasının tam ortasına yerleştirdiği asansör panelinin aşağı-yukarı ikonlarının boşluğuna bir Ankara haritası gömerek Kürt sorununa ironik bir yorum getirdi” (Antmen, 2007: 26).

Tenger’in ürettiği dönemde çok dikkat çeken, Türk bayrağına hakareten dava açılmasına sebep olan “*Böyle Tanıdıklarım II*” (1992), ilk kez 3. İstanbul Bienali kapsamında sergilenmektedir. Türk bayrağını andıran çalışmada, Priapus heykelciği tekrar bir iktidar simgesi olarak karşımıza çıkarta Üç Maymun heykeli de ona eşlik etmektedir. Üç Maymun heykeli Hindistan kökenlidir ve kendini kötülükten korumak için gözlerini, kulaklarını ve ağzını kapattığına inanılır. Fakat Tenger Üç Maymun heykelini tersten okuyarak bu durumu bizzat kötülüğün kendisi olarak kullanmaktadır. Kortun “12 Eylül travması sonrasında 1989 sonrasında eforası içerisinde gençliğimizi yeniden yaşadığımız o günlerde, ülkenin doğusunda ordu ve PKK arasındaki savaşın tüm vahşetiyle sürdüğünü hatırlatarak gerçeklik ayarı yapıyordu” demektedir (Kortun-Kosova, 2014: 16).

Çalışmada şiddet kavramı genelden özele ingirgenmekte, Türkiye’deki iktidarın tutumuna karşılık halkın tepkisizliği ve sessizliği olarak aktarılmaktadır. “Ay-yıldız imgesiyle çağrıştırılan Türkiye, bu üç maymun aracılığıyla sessizlik ve korku halini içine sindiren, görmeyen, duymayan, konuşmayan yığınların yaşadığı bir ülke olarak gündeme geliyordu. Priapos burada özneye dışsal gibi görünen, baskı yapan, onu boyun eğmeye zorlayan iktidar-öznenin öz kimliğini kuran psişik biçimdi” (Antmen, 2007: 31)



Resim 68. Hale Tenger, “*Böyle Tanıdıklarım Var II.*”, Enstalasyon (detay), 1992

Tenger, 3. İstanbul Bienali'ne eş zamanlı olarak “*Havanın Lüzumu*” (1992) adlı mekan, izleyici, yapıt üçgeninde kurgulanan enstalasyon gerçekleştirmektedir.

“Tenger, bu mekanlarda hissedilen ağır havayı, eski kokuyu, donuk atmosferi yeniden canlandırırken, “*Havanın Lüzumu*” başlığını boşuna seçmemiştir. Enstalasyonda sergilenen kitaplar arasında bulunan, Osmanlıcaya çevrilmiş bir fen kitabındaki deneyden alıntılardığı bu başlık, görünmez bir iktidar tarafından elle tutulur hale getirilen ve arkasında her zaman ideolojik bir temel barındıran kültürel kurguların, birey üzerinde yarattığı havasızlık duygusunu ifade ediyor” (Antmen, 2007: 42).

İstanbul belediyesine ait Atatürk Kitaplığı'nda sergilenen enstalasyon, kitaplığın resmi bir kurum olma durumu ve enstalasyonda yer alan parçaların kitaplığa ait eski eşyalardan oluşması, çalışmanın önemini vurgulamaktadır. Gerçek ve kurgu arasında garip bir his yaratan çalışma, geçmişiyle ve o günüyle Türkiye'ye ve bir çok kültürü barındıran İstanbul'a odaklanmaktadır. Müzeler ulus-devletin oluşum sürecinde ideolojik birer araçtır ve kolektif belleğin oluşumunda ise önemli bir yere sahiptirler. Geçmişe dair neyin hatırlanması ya da neyin hatırlanmaması gerektiğini anlatan/aktaran kurumlardır.

Tenger'in bir başka kütüphane bağlantılı çalışması ise, “*Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek*” (1993) dir. Metal raflar üzerine 864 kavanozdan oluşan enstalasyon Kadın Eserleri Kütüphanesi'nde mahzene benzer sığınılacak bir alan yaratılarak sergilenmektedir. Kütüphanelerin bellek olgusunu seven Tenger, Bosna Savaşı'na ait 5 ay boyunca biriktirdiği medyada yer alan görüntüleri, korumak ister gibi saklamak üzere, su dolu kavanozlara yerleştirilerek laboratuvara benzer bir atmosfer yaratmaktadır. Çalışma için Gaziosmanpaşa Boşnak Sığınma kampına giden ve oradaki savaş mağdurlarıyla sohbet eden Tenger'in ses kayıtları Serdar Ateşer tarafından düzenlenmiş sanatçının ve çevirmenin konuşmaları çıkartılarak sadece kampta yaşayanların sesi kalacak şekilde düzenlenmiş ve enstalasyona eklenmiştir.

Ölü bedenlere ait parçaların muhafaza edildiği kavanozlara benzeyen bu kavanozlar ve savaş mağdurlarının konuşmaları birleştiğinde mekan içerisinde dolaşan bu ses tekinsizlik ve dadanma hissi yaratarak, enstalasyon izleyiciler için kaotik bir ortam oluşturmaktadır. Kavanozlarda yer alan fotokopilerin bir çoğu Bosna Savaşı'na ait olsa

da aralarından bir tanesi farklılık göstermekte ve ayrılmakta ve dikkat çekmektedir. Defalarca tekrarlanan bu haber İtalyan bilim insanı Cavalli-Sforza ve ekibinin Afrika'dan başlayarak göçlerle değişen genetik araştırmalarını konu almaktadır. Tenger, bu haber aracılığıyla İkinci Dünya Savaşı'yla başlayan Avrupa'daki ırkçılığa ve etnik temizliğe gönderme yapmaktadır.



Resim 69. Hale Tenger, “*Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek*”, Estalasyon, 1993

Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi'nin haberleri ve etkinlikleri duyurmak için çıkarttıkları dergiye sanatçı, çalışması için şunları yazmaktadır;

“Edin ve Sadina yaşıyor. Kırklareli Gaziosmanpaşa Kampında, 1563 kişiyle beraber. Edin Altoka 10 yaşında. Savaş başladıktan dokuz buçuk ay sonra halası ve annesi ile kurtuldular. Babasından haber yok. Küçük kardeşi Gorazde'de anneannesinin yanındaydı. Onlardan da haber yok. Sadina Cerimagic 8 yaşında. Kardeşi ve anneanesiyle iki buçuk ay Foça'da toplama kampında kaldıktan sonra kurtuldular. Yakında annesinin sağ olduğu haberi gelmiş. Babadan haber yok. Hepsi için savaş hiç beklenmedik bir akşamüstü ya da gece birdenbire başladı. Neye uğradıklarını şaşırdılar, hazırlıksız yakalandılar. Bazı komşuları saldırırken bazı komşuları korudu. Evleri yakıldı, tecavüze uğradılar, öldüler, dövüldüler, aç bırakıldılar/bırakılıyorlar. Ve bütün dünya seyretti/seyreliyor. Tek suçları Sırp, Hırvat, Müslüman ayırmadan Bosnalıym demekti ve ‘yeni dünya dengesi’ bu cümleyi sevmedi” (Tenger, 1993: 3).

Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek için yaptığı araştırmalar ve sığınma kampındaki görüşmeleri, Tenger'in “*Haşa*” (1998) adlı işini yapmasına da neden olmaktadır. Kampta yaptığı görüşmeler sırasında tanıştığı Haşa Altoka, kamp boşaltıldıktan sonra gidecek ya da kalacak bir ülkesi olmayan yersi yurtsuz bir kadındır.

3. Cetinje Bienali'nin teması 'yersiz'dir ve Tenger, Altoka'nın portresini büyüterek sergilemektedir.

Tenger'in çalışmalarında hep bir ikilem bulunmakta, Türkiye'ye dair de Doğu-Batı ve kültürel kimlik bunalım yer almaktadır. 1980 sonrası yeni bir kültür inşasına giren Türkiye, Tenger'in çalışmalarında kültürel içerdelik ve dışardalık olarak hayat bulmuş yıllar içerisinde özellikle 90'lı yıllara gelindiğinde birbiri içine geçmiş ve yersiz yurtsuzluğa dönüşmüştür. Bitmeyen bir ruh göçüne eşlik eden dışsal etkiler değişip dönüştükçe bu içsel macera kendini bir ait hissedememe ve bir yer bulamamaya dönüşmektedir.

Tenger, 4. İstanbul Bienali için Antrepo'da bulduğu bekçi kulübesiyle mekana özgü bir enstalasyon gerçekleştirmektedir. Edip Cansever'in "*Oteller Kenti*" şiirinden yola çıkan çalışma "*Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık/ İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik*" (1995)

"etrafı dikenli tellerle sarılı bir tecrit-bölgesinin içine yerleştirilmiş bir bekçi kulübesinden oluşuyordu. Yapıtı kavraya bilmek için dikenli tellerin duvara en yakın dar bir köşesinden tecrit edilmiş bu bölgeye adım atmak yetmiyordu, bekçi kulübesinin kapısını açıp içine girmek gerekiyordu. İzleyicinin yapıtla ilk teması, işte bu karar anıydı. Dışarda mı kalınacaktı? Yoksa içeri mi girilecekti?.." (Antmen, 2007: 71).



Resim 70. Hale Tenger, "*Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışarıdaydık/ İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerideydik*", Enstalasyon, 1995, 4. İstanbul Bienali – Antrepo

Fakat içeriye girmeye karar verdiğinizde bu küçük bekçi kulübesi size dünyanın farklı noktalarına ait kartpostal ve fotoğraflarla karşılamaktadır. Camları bu güzel manzaralarla kaplı kulübede radyodan TRT'nin 90'lı yıllardaki şarkıları çalmaktadır.

Bir diğer içerdilik/dışardalık ikilemi üzerine kurgulanan çalışması ise “*Kesit*” (1996) adlı video iştir. Mekanın ortasında yer alan duvarın bir yüzüne kendi yüzünü, diğer yüzüne de başının arkasını yansıtan sanatçı fiziksel olarak konuşmamakta fakat izleyiciler mekan içerisine yerleştirilen hoparlörler yardımıyla anlatılanları dinlemektedirler. İzleyiciler yön değiştiren Tenger'in portresini takip edebilmek için bir hareket halindedirler. *Kesit*'in sergilendiği “Manifesta'nın amacı, gelecekte sınırlarından arınmış bir Avrupa fikrine katkıda bulunmaktır” (Antmen, 2007: 73). Sanatçının kendi yazdığı metinde, genelden özele doğru giden bir tarih aktarımı söz konusudur. Yolculuk, göç, sürgün gibi kavramları aktardığı metinde, bir Türk olarak Batı'da yer alan bir ülkeye gitmek için yapılması gereken prosedürlerden, Balkan göçmeni olan ailesinden ve İstanbul'dan sürgün edilen dedesine kadar geniş bir yelpazede hareket halini, zorunlu göçü kavramlarını izleyicilere aktarmaktadır.



Resim 71. Hale Tenger, “*Kesit*”, 2-kanallı ve eşzamanlı video projeksiyon, ayrı dış-ses, 1996

Sanatçı 1997 yılında içinde yine içerdilik/dışardalık kavramlarını barındıran iki çalışma üretmektedir. “*Sandık Odası*” sanatçının iki ay boyunca San Antonio'da bir çağdaş sanat vakfı olan ArtPace'te konuk sanatçı olarak kaldığı program dahilinde üretilmiştir. Tenger, üç odalı yerleştirme işini, İzmir'deki evinin bir rekonstrüksiyonu

olarak kurgulamaktadır. Fulya Erdemci Sandık Odası’ndaki bu üç odayı giriş-gelişme-sonuç olarak ele almaktadır. “Bir hikayenin üç ayrı bölümünün sahnelendiği bu odalarda dıştan içe doğru ilerlerken, ayı zamanda, başka bir serüven de izlenir. Bu serüven, Tenger’in çalışmalarındaki sosyo-politik eleştirinin, psikolojik bir perspektif kazanarak, toplumsal ölçekten kişisel olana yönelmesine işaret eder” (Erdemci, 2001: 92).

“Belleğin bir tür sandık odası olduğunu söyleyen Bachelard’a göre, kendimiz zaman içinde tanıdığımızı sanırız; oysa o tanıdıklık, varlığın sabitlendiği birtakım mekanlara yönelik marazi bağılılığımızdır” (Antmen, 2007: 86).

“*Sandık Odası*”, düzenli, disiplindi, 80’lerde devletin beklediği standart orta sınıf bir aile evidir. Tenger’in kullandığı radyo yayını ise, 1980 darbesinden sonraki üç ay içerisinde yapılmış olan TRT yayınları içinde haber ve futbol maçları barındırmaktadır. Devletin radyo aracılığıyla gürültülü ve saldırgan bir şekilde evlere girişine rağmen, dışarıda yaşanan huzursuzluklara ve şiddete karşılık içeride bir arada olma bilinciyle güvende olma çabası da taşımaktadır.



Resim 72. Hale Tenger, “*Sandık Odası*”, Enstalasyon, 1997

“*Sandık Odası*” ne kadar düzenli ise “*Devren Satılık*” (1997) o denli karışıktır. Tenger, Galeri Nev’deki kişisel sergisine hazırlandığı sırada Susurluk Kazası olmuştur ve kazanın ortaya çıkardığı devlet ağı, sergi için hazırladığı mekanın tamamını kaplayacak olan üç maymun rölyeflerinin görmez, duymaz ve konuşmaz tavrının sterilliği yerine, yoğun bir sese, görmek zorunda bırakılan onlarca parçaya dönüşmektedir. Sanatçı, bunun üzerine atölyesini galerinin içine kusturma fikrinin geldiğini söylemektedir.

Atölyesinde var olan her şeyi galeriye taşıyan sanatçı Serdar Ateşer’le ortak çalışarak, 8 kanallı bir ses sistemi oluşturmaktadır. Her hoparlörden bir enstrüman sesi verilmekte, aynı zamanda da meclisten millet vekillerinin sesleri, orman yangını hakkında vekillerden birinin söylediği ‘*ülke yanıyor, bir müdahale edin, bir heyecan duyun*’ döngü halinde bir cümle, 1980 darbesinden haberler, Almanca bir şarkı, ‘*Senin diğer halini unutamıyorum, seni bu şekilde sevemem, özgür olmadığım zaman seni sevemiyorum*’ ve bir çok farklı ses tekrar tekrar kullanılmaktadır. “*Devren Satılık*” “Türkiye’nin geçmişine ve o gününe dair bir siyasi portredir.



Resim 73. Hale Tenger, *Devren Satılık*, Enstalasyon, 1997

“*Türk Olmak3* (2002) sanatçının tasarladığı gri bez bebeklerden oluşan enstalasyonu *Devren Satılık*’ın devamı olarak yorumlamak mümkündür. Bu defa olguları

değil olgularla şekillenen insanları tartışan sanatçı, Türk olmayı ve Türk kimliğini sorgulamaktadır. Yüzleri olmayan sessiz, yüz­süz ve omurgasız bu bez bebekler olaylara karşı halkın duruşunu mu anlatmaktadır?

“Tenger burada yine, Böyle Tanıdıklarım Var II’de (Bkn. Resim 66.) olduğu gibi, o sessiz, tepkisiz halk kitlesine mi işaret etmek istiyordu? Ne tek başına bireyin, ne de büyük kalabalıkların bir değişim dalgası yaratamamasına mı hayıflanıyordu? *Türkiye deney süresi sonsuza dek uzatılmış hantal bir laboratuvar gibi. Biz de içinde canlı denekler olarak yaşıyoruz. Türkiye’de kuşaklar sürekli bir belirsizlik ortamı içinde yuvarlanıp gidiyor..*” (Antmen, 2007: 96).



Resim 74. Hale Tenger, “*Türk Olmak*”, Enstalasyon, 2002

Her yerde karşımıza çıkan bu bez bebeklere Serdar Ateşer’in düzenlediği ‘*yurttan sesler*’ eşlik etmektedir. “Dönemin emniyet müdürünün kaybolmuş bir kişinin polis tarafından gözaltına alındığını reddeden konuşmasından milletvekillerinin yemin törenlerine, marşlardan türkülere çok çeşitli çağrışımlar, korku filmlerindeki ürkütücü fon müzikleri gibi duyuluyordu” (Antmen, 2007: 98).

Serdar Ateşer ve Hale Tenger ortaklığını, “*Beirut*” videosunda da görmekteyiz. Sanatçı, videoyu 2005 yılında Lübnan’a yaptığı bir seyahat sırasında çekmiştir. Rafic Hariri’nin suikastinden kısa bir süre sonra çekilen video da, binanın kusursuz ve kullanılır durumdaki hali görülmektedir. Binanın görünmeyen cephesinde derin bir bomba çukuru bulunmaktadır fakat bina Birleşmiş Milletler tarafından koruma altında olduğu için her türlü çekim yapmak yasaklanmıştır.

Video, izleyiciye romantik ve hüzünlü bir an yaşatmakta fakat bu durum sadece Beyrut’la ya da izlenilen görüntüyle alakalı bir his değildir. Genel bir Orta Doğu durumundan söz edilmektedir. Siyasi suikastler, siyasi çalkantılar, iç savaşlar, demokrasinin tam anlamıyla yerleşip insanlara bu eşitliği sağlayamamasının problemleri, bitmek bilmeyen demokrasi ve huzur arayışları bu hüzünlü hissi oluşturmaktadır.



Resim 75. Hale Tenger, “*Beirut*”, video, 2005-2007

Tenger’in çalışmalarında tekrar tekrar Türkiye’nin içinde şiddet barındıran siyasi tarihini görmekteyiz. “*Böyle Tanıdıklarım Var III*” (2013) ise bu durumu kullandığı görseller aracılığıyla tam olarak karşılayan çalışmadır. 6-7 Eylül olaylarından, faili meçhul cinayetlerine, Cumartesi annelerinden, 1980 askeri darbesine, polis şiddetinden,

katliamlara kadar yüzlerce görsel kullanılmaktadır. Çalışmanın doğası gereği de sürekli genişleyen bir arşiv çalışması görevi de görmektedir.



Resim 76. Hale Tenger, “*Böyle Tanıdıklarım Var III.*”, Enstalasyon, 2013

Arter’in camekanlı girişinde sergilenen “enstalasyon, arşive son eklenen röntgen baskılarının vitrin tarafına konması ve zamanda geriye doğru gittikçe mekanın içine doğru gerilemesi ilkesine göre, yani hafızanın iç işleyişini taklit edecek şekilde düzenlenmiştir” (Demir, 2013: 224). Sergi mekanına aynı noktadan giriliyor ve çıkılıyor olması ise enstalasyonla tekrar iletişime girilmesine neden olurken bu defa tarihsel sürece tersten tanık oluyoruz ve Tenger’in diğer çalışmalarında halkı duymayan, dinlemeyen, konuşmayan bireyler olarak vurgulaması durumu değişiklik göstermediği taktirde bu labirentin daha da çok uzayacağını vurgular niteliktedir.

Tenger’in çalışmalarında kültürel hafızayı, sosyo-politik tarihi, sanatçının bireysel hafızası ve ulus-devlet hafızası üzerinden izlemekteyiz. Birer otoportre niteliğinde olan çalışmalar izleyiciye hep bir ikilem yaratmakta seçimler yaptırmaktadır. Görünmez olanı görmek mi yoksa görmemeye çalışmak mı, duyulmaz olanı duymak mı yoksa duymamaya çalışmak mı? Sanatçı izleyicileri daima bitmek bilmez bir ikileme sürüklemektedir.

SONUÇ

İnsan Haklarının 1789 Bildirgesinin ilk maddesinde ‘bütün insanlar özgür, onur ve haklar bakımından eşit doğarlar. Akıl ve vicdana sahiptirler, birbirlerine karşı kardeşlik anlayışıyla davranmalıdırlar’ yazmaktadır. Fakat şiddet kitleleri yönlendirmek adına hep bir silah olarak kullanılmakta ve İnsan Hakları Bildirgesi asla önem arz etmemektedir. Örneğin Rosenberg, Almanlığın esasını oluşturan şeylerin kan ve toprak olduğunu söylemektedir. Kültür ve devlet siyasetinin bu iki bağımsız değişkenden uzak bir şekilde yürütülmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. (Akt. Agamben, 2017: 156). Almanlığın üstün bir ırk olduğuna dair inanılan fikir milyonlarca insanın ölümüyle son bulmuş olmasına rağmen, devletler savaş politikalarında değişime gitmemektedir.

Ulus-devlet sisteminde var olan haklarımız o dönemin mevcut koşulları doğrultusunda değişime uğramaya açıktır ve bu durum bireylerin korumasız kalmalarına neden olmaktadır. Gücü elinde tutan bir topluluğa ait olan bireylerin hayatı ya da siyasal anlamda hiç bir değeri olmayan bireylerin hayatı olmak üzere kutsal hayat tanımı ikiye ayrılmaktadır. Bu tavır kimliği değersizleştirmektedir ve değersizleştirilen kimlik, kendini geçmişsiz ve geleceksiz bir bugünün içinde bulmaktadır. Bu durum araştırılan çalışmada, özellikle Balkanlarda yaşanan köklü değişimlerin sanatçılar ve üzerimleri üzerinde nasıl şekillendiğini Balkanlar üzerinden gerçekleştirilen üç büyük uluslararası sergi üzerinde ele almış ve orada yer alan sanatçılar üzerinden değişen kültürel kimlik okuması gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda mülteci krizinin evrensel bir döngü olması 21. yüzyıl da dahi kutsal hayat kavramının tartışılması, sadece sanat üretimlerinde değil büyük uluslararası sergilerde ki inandırıcılık üzerinden ele alınmaktadır. Aynı zamanda göçe, ilticaya, mülteci olmaya, yersiz-yurtsuzluğa maruz kalan, dönüşüme uğramış kültürel kimlikleri için bir inşa sürecine girildiği bir çok üretim tarafından gözlenmiştir.

Balkanlar ve Orta Doğu özelinde ele alındığında savaşın yarattığı travmalar, sanatçılar tarafından ele alınırken çok yönlü bir bakış açısı geliştirilmiş, video performans kullanımları dikkat çekmiştir. Kendilerini güvende hissetmeyen bireylerin ya da toplumların kimliğe karşı duyduğu özlem çalışmalarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu süreçte sanatçılar üretimlerinde kimlik olgusuna yer verdikçe, sosyal dönüşüm süreçlerinin bir parçasına dönüşmektedir.

Walter Benjamin '*Tarih Kavramı Üzerine*'de galiplerle mağlupların, muzaffer olanla yenilmişin aynı tarih anlayışını, aynı akli paylaşamayacaklarını söylemektedir. Tarih sahnesinde nasıl konumlanacağın, ezen ya da ezilen olacağın toplumsal hafızana göre de şekillenmektedir. Kültür denen sürekliliğin getirisi olan barbarlık bazı toplumlar için değişimin yapı taşı niteliği taşımaktadır. Tarihiyle yüzleşen ve barbarlığının üstüne yeni modern bir ulus inşa etmeye çalışan Almanya'ya karşılık teknolojinin gelişimi ve Amerikan'ın yeni süper güç olması durumu, Orta Doğu'da yarattığı savaş ortamını gözler önüne sermektedir. Barbarlık teröre karşı savaş adı altında yumuşatılmakta ve medya aracılığıyla pekiştirilmektedir. Çalışmada bu kavramlar özellikle Baudrillard'ın simülasyon kavramı üzerinden ele alınmış ve 9/11'e odaklanılmıştır. Görüntülerin hafızası incelenirken, yeni bir anlatım dili olarak bilgi manipülasyonunun ortaya çıktığı gözlenmiştir.

Sonuç olarak, teknolojinin gelişmesiyle savaşın daha görünür ve ulaşılır olması sanat üretimlerinde daha sık tartışılır bir konu olmasına neden olmaktadır. Fakat Susan Sontag'ın da söylediği gibi bir cehennem göstermek o cehennemden nasıl çıkılacağını ya da bu duruma nasıl son verilmesi gerektiğini bildiği anlamına gelmemektedir. Bu durum sanat eserleri için önemli bir noktadır. Üretilen çalışmalar bazen tarihe bir not düşme adına arşivsel bir çalışma bazen de farkındalık ya da konuşabilmek için bir cesaret görevi görmektedir. Aynı zamanda savaşın yarattığı bellek bireysel olmaktan çok kültürel bir pratik olarak sanatın içinde yerini almaktadır. Kaydetmeye dayalı olan bu pratik, yaşanan ve hissedilen trajedilerin yıllar içerisinde nasıl kuşaktan kuşağa aktarıldığını açıklamaktadır. Şiddete duyulan talep arttığı sürece savaşların getirisi olan ölüm, trajedi, göç, yersiz-yurtsuzluk ve mülteci kavramları güncelliğini koruyacaktır. Sanatçıların üretimlerinde bilgi manipülasyonu, görüntülerin hafızası, kimliğin inşası ve kültürel kimliğin korunması gibi önemli konular tartışılmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- AGAMBEN, G. (2004). *Auschwitz'den Artakalan Tanık ve Arşiv*, çev. Ali İhsan Başgöl, Ankara: Bağımsız Kitaplar
- AGAMBEN, G. (2017). *Kutsal İnsan*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- ALTINDERE, H. – EVREN S. (2015). *User's Manual*, İstanbul
- ANTMEN, A. (2007). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- ANTMEN, A. (2007). *İçerdeki Yabancı*, İstanbul: YKY
- ARENT, H. (2016). *Şiddet Üzerine*, çev. Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yay.
- ARTER (2017). *Jake & Dinos Chapman - Anlamsızlık Alemi*, İstanbul: Arter
- ARTER (2013). *Hasat, Husumet, Rezalet*, İstanbul: Arter
- ARTUN, A. – KREFT, L. (2014). *Sanat Siyaset*, İstanbul: İletişim Yay.
- ARTUN, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi / Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim Yay.
- ARTUN, A. (2018). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, İstanbul: İletişim Yay.
- ASSMANN, J. (2015). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- BAUDELAIRE, C. (2014). *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yay.
- BAUDRILLARD, J. (2013). *Sessiz Yığınların Gölgesinde*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yay.
- BAUDRILLARD, J. (2010). *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yay.
- BAUDRILLARD, J. (2010). *Kötülüğün Şeffaflığı / Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- BAUDRILLARD, J. (1995). *The Gulf War Did Not Take Place*, çev. Paul Patton, Bloomington: Indiana University Press
- BAUMAN, Z. (2017). *Kimlik*, çev. Mesut Hazır, Ankara: Heretik Yayınları

- BERGER, J. (2015). *Bir Fotoğrafi Anlamak*, çev. Beril Eyüboğlu, Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Semih Sökmen, İstanbul: Metis Yay.
- BERKTAY, F. (2016). *Dünyayı Bugünde Sevmek Hannah Arendt'in Politika Anlayışı*, İstanbul: Metis Yay.
- BOURSE, M. (2009). *Melezliğe Övgü*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- BUTLER, J. (2015). *Savaş Tertipleri*, çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: YKY
- BUTLER, J. (2016). *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, çev. Başak Ertür İstanbul: Metis Yay.
- CHAMBERS, I. (2014). *Göç, Kültür, Kimlik*, çev. İsmail Türkmen & Mehmet Beşikçi, İstanbul: Ayrıntı YAY
- CLARK, T. (2011). *Sanat ve Propaganda*, çev. Esin Hoşcusu, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- DIDI- HUBERMAN, G. (2018). *Kabuklar* çev. Elif Karakaya, İstanbul: Lemis Yayın
- ERZEN, J.N. (2016). *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis Yay.
- EVREN, S. (2008). *Halil Altındere Kayıplar Ülkesiyle Dans*, İstanbul: YKY
- EVREN, S. (2016). *Aranan Kitap Sanat ve Siyaset Yazıları*, İstanbul: Belge Yayınları
- FINEBERG, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*, çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi Yay.
- FOSTER, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- FOSTER, H. (2017). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- GOMBRICH, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran – Ömer Erduran, İstanbul: Rezmzi Kitabevi AŞ.
- GRAMMEL, S.. (2018). *Martha Rosler & Hito Steyerl: War Games*, Basel: kunstmuseum basel
- GUILBAUT, S. (2009). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**, çev. Elif Gökteke, İstanbul: Sel Yayıncılık
- HARVEY, D. (1997). *Postmoderinliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yay.
- HEMINGWAY, E. (2015). *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*, çev. Erol Mutlu, Ankara: Bilgi Yayınevi

HICKS, A. (2015). *Küresel Sanat Pusulası*, çev. Dilek Şendil, Mine Haydaroglu Süreyya Evren, İstanbul: YKY

HOPKINS, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*, çev. Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalpereest Yayınevi

İKSV BİENAL (2017). İyi Bir Komşu (15. İstanbul Bienali) El Kitabı, YKY

İKSV BİENAL (2013). Anne Ben Barbar Mıyım? (13. İstanbul Bienali) El Kitabı, YKY

LYNTON, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi

ÖZAYTEN, N. (1997). *Gösteri Sanatı*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları

RANCIERE, J. (2010). *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yay.

SAYBAŞILI, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler Görsel Kültürde Göç Hareketleri*, çev. Bülent Doğan, İstanbul: Metis Yay.

SAYIN, Z. (2016). *Kötülük Cemaatleri*, İstanbul: Tekhne Yayınları

SONTAG, S. (2004). *Başkalarının Acılarına Bakmak*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı

ŞAHİNER, R. (2013). *Postmodern Kırılmalar*, Ankara: Ütopya Yayınevi

TEMÜR, B.D. (2015). *Sejla Kamberic - Bim Bam Bom Çarpınca Kalp*, İstanbul: Arter

TODOROVA, M. (2015). *Balkanları Tahayyül Etmek*, çev. Dilek Şendil, İstanbul: İletişim Yay.

KİTAP İÇİ BÖLÜMÜ

AKAY, A. (2016). “Balkanlardan Gelen Soğuk Hava”, *Balkanlardan Gelen Soğuk Hava*, İstanbul: Pera Müzesi, ss.10-18

ARTUN, A. (2018). “Kültüralizmin Labirentleri ve Sanat”, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Kimlik ve Estetik* (der. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yay., ss.12-15

ARTUN, A. (2018). “Çağdaş Sanat ve Kültüralizm”, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Kimlik ve Estetik* (der. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yay., ss.17-53

BORA, T. (2013). “Bayrağından Kaçan Direk”, *Hasat, Husumet, Rezalet* (ed. İlkey Baliç), İstanbul: Arter, ss.167-169

DEMİR, D. (2013). “Arşiv Hastalığı”, Hasat, Husumet, Rezalet (ed. İlkay Baliç), İstanbul: Arter, ss.223-237

GREGORIC, A. (2016). “Balkanlar Hep Güneydoğuda Kalır”, *Balkanlardan Gelen Soğuk Hava*, İstanbul: Pera Müzesi, ss.20-28

GÜRBİLEK, N. (2014). “Sunuş”, *Son Bakışta Aşk*, İstanbul: Metis Yay., ss.

HACKWORTH, N. “Jake ve Dinos Chapman’ın Kötümserliği”, *Anlamsızlık Alemi* (ed. Süreyya Evren), İstanbul: Arter, ss.12-22

ROSLER, M. (1994). “Place, Position, Power, Politics”, *The Subversive Imagination Artists, Society and Social Responsibility* (der. Carol Becker), New York: Routledge Yay., ss.55-76

SUVAKOVIC, M. (2018). “Küratoryal Taktiklerle Kimlik İmalatı”, çev. Elçin Gen, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Kimlik ve Estetik* (der. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yay., ss.189-201

TZARA, T. (2015). “Dada Manifestosu”, çev. Kaya Özsezgin, *Sanat Manifestoları* (der. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yay., ss.116-129

MAKALE

ARINÇ, C. (2016). *Kırmızısız Geçen 1395 Gün: Katliamdan Sağ Kurtulmanın Tanıklığı Olarak Ototatografik Film*, Sanat Dünyamız Sayı:150, İstanbul, YKY

BAĞATIR, R.D. (2011). *Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktası*, Sanat ve Tasarım Dergisi Cilt:1 Sayı:7, ss.23-33 Ankara: Gazi Üniversitesi

BAŞARAN İNCE, G. (2010). *Medya ve Toplumsal Hafıza*, Kültür ve İletişim 2010-13(1), Ankara, Ankara üniversitesi İletişim Fakültesi: ss.9-29

HUTCHISON, M. – ROBERTSON, E. (2015). *Introduction: Art, War and Truth – Images of Conflict*, Journal of War & Culture Studies, Vol. 8, No: 2, Australia

MURTEZAOĞLU, S. (2012-2). *Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu*, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, Balkan Özel Sayısı-II

ÖZKAYA, A. (1997). *Medya ve Körfez Savaşı*, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt: 52, Sayı: 1, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi

PEKTAŞ, N. (2012). *Hala Buradasın*, ArtUnlimited, Sayı: 16, Mayıs 2012, İstanbul, Akbank Private Banking, ss.78

YAZICI, D. (2017). *Didem Yazıcı*, İzmir Kültür Pla+formu Girişimi Yıllık 2017, İzmir: İzmir Büyük Şehir Belediyesi İzmir Akdeniz Akademisi, ss.158-161

YILMAZ, B. (2015). *12. İstanbul Bienali'ne Bir Bakış*, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2015, Sayı: 14, ss.174-186

İNTERNET KAYNAKLARI

ALTINYILDIZ ARTUN, N. (14.04.2019). Harabelerde İhtişam ve Ebediyet Arayışı: Mussolini ve Hitler

<https://www.e-skop.com/skopbulten/harabelerde-ihitisam-ve-ebediyet-arayisi-mussolini-ve-hitler/4811> (29.04.2019)

ALTUĞ, E. (05.01.2016). Geri Dönüşümlü İnsanlık Artıkları

<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/geri-donusumlu-insanlik-artiklari-i-4726> (09.10.2018)

ARTUN, A. (06.11.2015). Joseph Beuys Şaman mı, Şarlatan mı?

<http://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677> (05.02.2019)

ARTUN, A. (01.07.2013). Savaş Sanatı: Şam Sanat Festivali DEPO'da Ne Arıyor?

<http://www.e-skop.com/skopbulten/savas-sanati-sam-sanat-festivali-depoda-ne-ariyor/1373> (15.03.2019)

BAFRA, Ç. (20.07.2017). documenta'da 'Güvende Olmak Korkutucu'

<http://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/documentada-guvende-olmak-korkutucu-40525864> (21.04.2019)

BAKÇAY, E. (28.08.2015). Banksy'nin Kasvetli Disneyland'i: Felaket

Kaçınılmazsa Eğlenmene Bak!

<http://www.e-skop.com/skopbulten/banksynin-kasvetli-disneylandi-felaket-kacinilmazsa-eglenmene-bak/2585> (10.03.2019)

BOYNIK, S. (2007). Theories of Nationalism and Contemporary Art in Kosovo

https://www.academia.edu/3405958/Theories_of_Nationalism_and_Contemporary_Art_in_Kosovo (10.04.2019)

CABININ (05.09.2016). 5. Çanakkale Bienali

<http://www.canakkalebienali.com/basina-ve-kamuoyuna/> (28.04.2019)

CATHCART, M. – KANOWSKI, S.. (11.03.2014) Why Did Belgiorio-Nettis Resign From Sydney Biennale Board?

<https://www.abc.net.au/radionational/programs/booksandarts/why-did-belgiorio-nettis-resign-from-sydney-biennale-board3f/5311796> (22.04.2019)

DIŞ HABERLER SERVİSİ, (30.01.2010).

<http://www.milliyet.com.tr/saddam-in-yildiz-savaslari-fetisi/dunya/haberdetay/31.01.2010/1192992/default.htm> (02.11.2018)

ERDEMCI, F. (2001). Hale Tenger'in Çalışmalarında Mekan ve Anlatı İlişki: Özel ve Metinsel olanın Ayrıcılığı

<http://www.galerinevistanbul.com/wp-content/uploads/2016/10/2001-Fulya-Erdemci-Yap%C4%B1.pdf> (26.05.2019)

E-SKOP (23.02.2014). Sydney Bienali'ne Boykot

<http://www.e-skop.com/skopbulten/sydney-bienaline-boykot/1828> (22.04.2019)

FÄSSLER, B. (2006). Immaginario Contemporaneo -Arte e

Fotogiornalismo

<http://www.barbarafaessler.com/curating/content/immaginario-contemporaneo/> (02.05.2019)

HAACKE, H. (17.04.2018). Bienal Siyaseti

<http://www.e-skop.com/skopbulten/bienal-siyaseti/3717> (29.04.2019)

Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi (1993).

http://kadineserleri.org/wp-content/uploads/2018/08/haberler_08_ekim_1993.pdf (26.05.2019)

KAVRAKOĞLU, F. (06.05.2016). Çağdaş Santa Varış 229/ Çağdaş Dönem 5 – Körfez Savaşı

<https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-229cagdas-donem-5-korfez-savasi/> (02.05.2019)

KİNG, A. (02.10.2016). Icy and Sot: The Exile of Iran's Radical Street Artists,

<https://www.huckmag.com/art-and-culture/art-2/icy-sot-exile-irans-radical-street-artists/> (09.03.2019)

KOÇ, E. (20.06.2001). Mülteci, Sığınmacı, Göçmen Nedir?

<https://m.bianet.org/biamag/insan-haklari/2953-multeci-siginmaci-gocmen-nedir> (04.03.2019)

KORTUN, V. (16.08.2013). Mistik Nakliye,

<http://blog.salononline.org/post/95086465134/mistik-nakliye> (21.04.2019)

KOSOVA, E. (2004). Problems of National Identity and Social Engagement in the Practice of Contemporary Art in the Balkans

http://www.nec.ro/data/pdfs/publications/regional/2002-2004/ERDEN_KOSOVA.pdf (10.04.2019)

KUNAK, G. (25.11.2013). "Herbstsalon": Berlin'de Ulus-Devlet ve Göç Hikâyeleri,

<http://www.e-skop.com/skopbulten/herbstsalon-berlinde-ulus-devlet-ve-goc-hik%C3%A2yeleri/1672> (01.03.2019)

KÜLTÜR.LİMİTED (09.10.2017). 5. Çanakkale Bienali'nden Bir Seçki, "Hayali Vatanlar" Başlıklı 6. Selanik Bienali'nde

<https://kulturlimited.com/2017/10/09/5-canakkale-bienalinden-bir-secki-hayali-vatanlar-baslikli-6-selanik-bienalide/> (28.04.2019)

LIST-E. Banu Cennetoğlu,
<http://www.list-e.info/liste-hakkinda.php?l=tr> (04.03.2019)

MADRA, B. (18.04.2019). Everywhere and Nowhere, migration and contemporary art,
https://www.switchonpaper.com/en/2019/04/18/everywhere-and-nowhere-migration-and-contemporary-art/?fbclid=IwAR08GQ1cTILSM8948_wAgqCVeGJT1Pyu7dXFF1BFybPzlYM-uqEKhhb6ZUA (28.04.2019)

MORALES, B. (13.11.2018). Exhibition Review: Martha Rosler – Irrespective
<http://museemagazine.com/culture/2018/11/12/exhibit-review-martha-rosler-irrespective> (21.05.2019)

NOVICK, I. (13.12.2018). Martha Rosler's Wicked and Welcome Sense of Humor
<https://hyperallergic.com/474163/martha-roslers-wicked-and-welcome-sense-of-humor/> (21.05.2019)

Q&Art (15.05.2017). Smashing History <https://questionsandart.com/2017/05/15/hans-haacke-smashing-history/> (29.04.2019)

ÖĞRENCİ, P. (02.01.2015). Lübnan'dan Parçalı Görüntüler
<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/10140/lubnandan-parcali-goruntuler> (14.05.2019)

PERA MÜZESİ (10.01.2017). Milica Tomic,
<https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/milica-tomic/> (14.03.2019)

RAY, G. (22.11.2012). Kültür Endüstrisi ve Terör Yönetimi
<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-kultur-endustrisi-ve-teror-yonetimi/961> (21.05.2019)

SAFI, M. – FARRELL, P. (07.03.2014). Sydney Biennale Chairman Quits Over Company's Links to Detention Centres
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/07/sydney-biennale-chairman-quits-transfield-detention> (22.04.2019)

SCAD Museum of Art (2011). Alfredo Jaar 'May 1, 2011'
<https://www.scadmoa.org/exhibitions/2011/may-1-2011> (07.05.2019)

STOOPS, S. (31.01.2018). Martha Rosler: Savaşı Eve Getirmek, 1967-2004
<https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674> (21.05.2019)

TATE (22.01.2010). <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/level-2-gallery-michael-rakowitz> (02.11.2018)

İKSV-11B (2009). Signs of Conflict: Political Posters of Lebanon's Civil War (Çatışma Belirtileri: Lübnan İç Savaşı'ndan Siyasi Afişler bir Zeina Maasri projesi)
<http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=39> (14.05.2019)

İNSAN HAKLARI EVRENSEL BİLDİRGESİ (2019).
http://www.unicankara.org.tr/doc_pdf/h_rigths_turkce.pdf (26.05.2019)

VESIC, J. (2008). Serileme ve Güncel Sanatta Ulusal Temsilin Sorunları, çev. Gülin Ekinci,
<http://red-thread.org/sergileme-politikolari-ve-guncel-sanatta-ulusal-temsilin-sorunlari/> (18.03.2019)

E-KİTAPLAR

DUBEN, İ. (2016). *İpek Duben Yazı ve Söyleşileri 1978-2010*
https://saltonline.org/media/files/ipek_duben_yazi_ve_soylesileri-1978-2010-scrd.pdf
 (26.05.2019)

KORTUN, V.– KOSOVA, E. (2014). *Ofsayt Ama Gol*, Salt E-Kitap
https://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf (21.04.2019)

SALT (2014). *Rabih Mroué*, çev. Nazım Hikmet Richard Dikbaş – Nermin Saatçioğlu (haz. Duygu Demir), Salt E-Kitap
https://saltonline.org/media/files/rabihmroue_scrd.pdf (13.05.2019)

ŞENGEL, D. (2015). *Düşkün İkona / Gülsün Karamustafa Sanatına Retorik Yaklaşım 1981-1992*, Salt E-Kitap
https://saltonline.org/media/files/duskun-ikona_scrd-1.pdf (21.04.2019)

E-KİTAP İÇİ KAYNAKLAR

MROUË, R. (2014). “On Bir Yıl Üç Ay ve Beş Gün”, çev. Nazım Hikmet Richard Dikbaş, *Rabih Mroué* Salt E- Kitap ss.26-30
https://saltonline.org/media/files/rabihmroue_scrd.pdf

KORTUN, V. - KOSOVA, E. (2014). “Siyaset” Ofsayt Ama Gol Değil Salt E- Kitap ss.65-93
https://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf

TEZ

AMPE, M.K. (2012). Martha Roler’s Bringing The War Home: House Beautiful, 1967-1972: An Interrogation of The American Dream

KILINÇARSLAN, R.Ö. (2007). Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları

YAKIN, E. (2015). Günümüz Sanatında Kültürel Farklılık Bağlamında Öne Çıkan Kimlik Tartışmalarına İlişkin Yeni Temsil Stratejileri



ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Eylül Ceren Ersöz

Doğum yeri ve yılı: Bitlis, 29.10.1986

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2010, Dokuz Eylül üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Lise: 2004, Sokullu Mehmet Paşa Lisesi, Ankara

Seçilmiş Karma Sergiler

2015, "Reloaded" Zorlu PSM, artnivo.com, İstanbul

2015, "The Journey to Me" Zorlu PSM, artnivo.com, İstanbul

2015, "Çizgi" Mixer, İstanbul

2015, "Mamut Art Project" Küçükçiftlik Park, İstanbul

2014, "Contemporary İstanbul'14" artnivo.com, İstanbul

2014, "Untitled Series" Edit, İzmir

2014, "Figure Of Now" Online Sergi, artnivo.com

2014, "Downlad" artnivo.com The Sofa Hotel, İstanbul

2013, "Contemporary İstanbul'13 / Max5" Galeri ArtOn, İstanbul

2012, "Karma Sergi" M1886 Sanat Projeleri, Ankara

2012, "Karma Sergi" Efesart Sanat Galerisi, İzmir

2012, "Genç/Yeni/Farklı III." CDA - Projects, İstanbul

2012, "Üzgünüm Sizi Fark Edemedim" Port-Art Gallery, Ankara

2011, "Karma Sergi" Vakıf Eserleri Müzesi, Ankara

2010, "Karma Sergi" V Sanat Galerisi, İstanbul

2010, "İçine Bak!" Soyer Kültür Sanat Fabrikası, İzmir

2009, "Aziz Nesin Vakfı Yardım Günü ARMAĞAN Projesi" Tarihi Sümerbank Binası, İstanbul

2009, 28.Turgut Pura Vakfı Resim Ve Heykel Yarışması Sergisi, İzmir

2008, Bahattin Tatış Resim Yarışması, İzmir Türk Koleji Sergi Salonu, İzmir

2008, "Şeylerin Düzeni", Dokuz Eylül Üniversitesi GSF, Koridor Galeri, İzmir

2007, "Desen Sergisi", Dokuz Eylül Üniversitesi GSF, Koridor Galeri, İzmir