

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

GÜNÜMÜZ SANATINDA KÜLTÜREL FARKLILIK BAĞLAMINDA
ÖNE ÇIKAN KİMLİK TARTIŞMALARINA İLİŞKİN
YENİ TEMSİL STRATEJİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Ezgi YAKIN

Danışman
Prof. Gülay YAŞAYANLAR SAĞLAM

İZMİR-2015

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum **“Günümüz Sanatında Kültürel Farklılık Bağlamında Öne Çıkan Kimlik Tartışmalarına İlişkin Yeni Temsil Stratejileri”** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

25.11.2015

Ezgi YAKIN

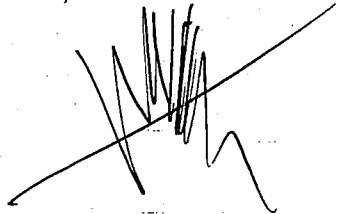
TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 25/11/2015 tarih ve 22. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 22. maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi, Ezgi YAKIN'ın "**Günümüz Sanatında Kültürel Farklılık Bağlamında Öne Çıkan Kimlik Tartışmalarına İlişkin Yeni Temsil Stratejileri**" konulu tezi incelenmiş ve aday 21.12.2015 tarihinde, saat 10:00' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

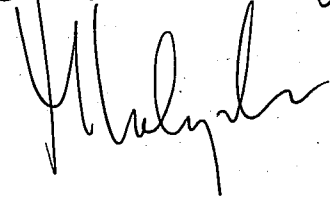
Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin**BASARILI**... olduğuna oy ...**kararı**... ile karar verildi.


BAŞKAN
Prof. Gülay Sağlam

ÜYE
Prof. Mümtaz Sağlam



ÜYE
Tib. Doç. Mehmet Kahyapçı



YÜKSEKÖĞRETİM KURULU YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: YAKIN

Adı: Ezgi

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Günümüz Sanatında Kültürel Farklılık Bağlamında Öne Çıkan Kimlik Tartışmalarına İlişkin Yeni Temsil Stratejisi

Tezin Projenin Yabancı Dildeki Adı: New Strategies of Representation Concerning Discussions of Identity That Arise in Contemporary Art in The Context of Cultural Diversity

Tezin/Projenin

Yapıldığı Üniversite: D.E.Ü.

Enstitü: G. S. E.

Yıl: 2015

Tezin Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Doktora

☐

Dili: Türkçe

Tıpta Uzmanlık

☐

Sayfa Sayısı: 149

Sanatta Yeterlik

☐

Referans Sayısı: 132

Tez Proje Danışmanlarım

Ünvanı: Prof.

Adı: Gülay

Soyadı: YAŞAYANLAR SAĞLAM

Türkçe anahtar Kelimeler:

1-Kimlik

2- Kültürel Farklılık

3- Söylem Eleştirisi

4-Temsil

5- Küresel Sanat

İngilizce anahtar Kelimeler:

1- Identity

2- Cultural Diversity

3- Statement Criticism

4- Representation

5- Global Art

Tarih: 25.11.2015

İmza:

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet :

☒

Hayır :

☐

ÖZET

Kültürel farklılık bağlamıyla vurgulanan kimlik olgusu, sosyal ve politik literatürde sıkça tartışılan bir konu olmasıyla birlikte, günümüzde geniş ölçüde sanatsal üretimlere de kaynaklık etmektedir. Sanatın öznel bakışla şekillenmesi, bu alanda üreten sanatçıların konumlarının, yönelimlerinin ve temsil biçimlerinin dahil olduğu niteliklerle çalışmaları değerlendirmeyi beraberinde getirmektedir. Kimliğin farklılık temelinde temsili ise, modernist ve postmodernist yaklaşımlarda ele alınan özne tartışmalarından etkilenmektedir. Modernist inşada evrensel değerler ve Batı merkeziliyetiyle biçimlenen öznenin, farklı kültürel değerleri ötekileştirme girişimi çeşitli düşünürlerden faydalanarak gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda eleştirel bakış da temsilin söylem boyutuyla ilişkili bir sorgulamaya yönelmektedir. Tarih yazımındaki belirleyici kıstasların açığa çıkması, kültürel incelemelerde temsilin parametrelerini görünür kılmıştır. Sanatçılar tarihsel bilginin özne tasvirleriyle oynamaktadır ve dahil edilmeyen bireysel hikayelerin peşinden gitmektedir.

Çalışmanın amacı güncel olarak yaşanan toplumsal koşullar altında kültürel farklılığın sanat üretimleriyle bağlantısını ve temsil ilişkileriyle gösterimini incelemektir. Bu nedenle metnin birinci bölümü kimlik kavramının toplumsal ve kültürel bağına yoğunlaşmaktadır. İkinci bölümde, modernist yapıda özne inşasının sınırları üzerinde durulmakta, tarihselliğin reddi ve söylemin eleştirisiyle gerçekleşen kültürel ortam ve gerçeklik boyutu tartışılmaktadır. Üçüncü bölümde, çağdaş sanatın seyrinde kimlikte farklılığın ve kültürel boyutlarının izi sürülmekte, tartışılan kavramların sanatsal üretimlerle bağlantısı araştırılmaktadır. Ayrıca sanatçıların ve sanatsal üretimlerin küresel sanat ortamındaki temsili üzerinde durulmaktadır. Son bölümde ise, metinde üzerinde durulan olgulara temas eden sanatçılardan Walid Raad, Akram Zaatari, Rabih Mroué ve Mona Hatoum'a geniş ölçüde yer verilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Kimlik, Kültürel Farklılık, Söylem Eleştirisi, Temsil, Küresel Sanat

ABSTRACT

In addition to being a widespread theme in social and political literature, the concepts of cultural diversity and identity are also to a large extent utilized in artistic production. The fact that art takes its form through a subjective approach brings with it the necessity to evaluate works of artists by taking into account their positions, tendencies and representation styles. The representation of identity that is based on its diversity is influenced by discussions focusing on the theme of “subject” in modernist and postmodernist approaches. The universal values of the modernist construct and the attempts of the Western-based subject to alienize different cultural values, are analyzed with reference to various thinkers. In this context, the critical attitude focuses on the questioning of the representation with regard to its statement. As the decisive factors in the writing of history were revealed, the parameters of representation in cultural analyses have also become visible. Artists play with the way historical knowledge depicts its subjects and pursue personal stories that are left out.

The goal of this study is to analyze how cultural diversity relates to artistic production under current social conditions and how it's represented. For this reason, the first part of the text focuses on the social and cultural dimensions of the concept of identity. The second part analyzes the limits of the construction of subject in the modernist construct, and discusses the cultural situation –and the reality thereof– which results from denial of the historical and criticism of statement. The third part pursues diversity of identity and its cultural dimensions in the course of contemporary art, and investigates the relationship of the discussed concepts to artistic production. Additionally, representation of artists and artworks in the global art scene is also evaluated. The last part analyzes the following artists who exemplify the issues discussed within the text: Walid Raad, Akram Zaatari, Rabih Mroué and Mona Hatoum.

Key Words: Identity, Cultural Diversity, Statement Criticism, Representation, Global Art

ÖNSÖZ

Kimlik olgusu günümüz koşullarında geniş yer tutan bir tartışma başlığıdır. Canlı sosyal hareketler ve siyasal gündem birçok biçimde kimlik kavramıyla temas etmektedir. Günümüzde tanınma mücadelesi içine giren bireylerin çeşitli hak ve özgürlük talepleri hem mevcut ortamda hem de geçmişte temsiliyet ilişkilerini tartışmaya açmaktadır. Kültürel farklılık temelinde inşa edilmek istenen toplumsal yapının yansıması sanat alanında da fazlasıyla görülmektedir. Sanatçılar bulundukları coğrafyadan, aidiyet bağlarından beslenerek kimlikle ilişkilenebilecek meseleleri çalışmalarına taşımakta ve temsilin parametrelerini sorgulamaktadırlar. Kavramın çok katmanlı tezahürleri olduğu gibi sanat alanındaki bileşenleri de çeşitlik göstermektedir. Sanatçıların çalışmalarında tarih, söylem, gerçeklik, tanıklık gibi konular felsefi olarak gündeme geldiği gibi sınırlar, göç, çokkültürcülük, melezlik, ötekilik gibi sosyolojik kavramlar da problem olarak ele alınabilmektedir. Meselenin küresel sanat ortamındaki yansıması ise temsil tartışmalarının bir başka boyutu olarak yerini almaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada, günümüz sanatını bu bağlamıyla incelemek için çeşitli düşünürlerin görüşlerine yer verilmiştir.

Kimlik konusunun çok katmanlı yapısı geniş bir alanı incelemeye teşvik etmektedir. Bu çalışmayı hazırladığım süre boyunca sınırları çizmem adına bana yardımcı olan ve yol gösteren danışman hocam Prof. Gülay Sağlam'a, deneyim aktarımları ve destekleriyle Prof. Mümtaz Sağlam'a, Yrd. Doç. Borga Kantürk'e, Yrd. Doç. Özgül Kılınçarslan'a teşekkür ederim. Ayrıca bu sürede yanımda olan ve yardımlarını esirgemeyen Ali Çakır'a, Sevgi Yakın'a ve aileme teşekkür ederim.

Ezgi YAKIN

İÇİNDEKİLER

GÜNÜMÜZ SANATINDA KÜLTÜREL FARKLILIK BAĞLAMINDA ÖNE ÇIKAN KİMLİK TARTIŞMALARINA İLİŞKİN YENİ TEMSİL STRATEJİLERİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL ALANIN OLUŞUMU, ALTKÜLTÜRLER VE KİMLİK

1.1. Tarihsel, Kültürel Derinliğin Keşfinde Temel Bir Kavram: Kimlik	4
1.2. Kimlik Temsili Sorunu ve Terminolojik Bir Açılım: Cinsiyet, Dinsel İnanç, Etnisite, Ulusalçı Bağlantılar Üzerine	6
1.3. Toplumsallaşma ve Farklılaşma Kısacasında Dönüşen Kültürel Kimlik: Göç, Yersizyurtsuzlaşma ve Kentlileşme	11
1.4. Temsilde Kriz ve Yeni Kimlik Politikaları: Özne Olma Deneyimi ve Öteki Kavramı üzerine Yoğunlaşan Tartışmalar	16

İKİNCİ BÖLÜM

KÜRESELLEŞME SÜRECİNDE

DÖNÜŞEN TOPLUMSAL YAPI VE YENİ BİREYCİLİK

2.1. Modernizm Eleştirisi: Biçimci ve Gelenekçi Algı, Vatandaşlık Bilinci ..	19
2.1.1. Sınırlamalar	22
2.1.2. Ortak Zaman ve Tek Hayal	25
2.2. Postmodern Süreç ya da Yaklaşım: Fragmanlaşma ve Özne Tartışmaları ile Kimliğin Yükselişi	29
2.3. Postkolonyal Yaklaşım: Tarih Yazımında Öteki'den Kültürel Kimliğe ..	38
2.3.1. Oryantalist Vurgular: Doğulu Kimliği Görselleştiren Yeni Gözlem ve İmgelem Dünyası	41
2.3.2. Siyaset Söyleminde Yeni Özne Tasavvurları	47
2.4. Çokkültürlülük ve Melezlik	51

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA ELEŞTİREL SÖYLEM VE KİMLİK TEMSİLİ

3.1. Ötekinin Kültürel ve Sanatsal Temsiliyet Biçimleri	57
3.2. Çağdaş Sanatta Kültürel Vurgularla Biçimlenen Kimlik ve Temsil İlişkisi	63
3.3. Küresel Sanat Ortamında Kimliğin İfadelendirilmesinde Yeni Temsil Stratejileri	82

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
SANAT YAPITLARINDA GÖRSEL DİLİ BÜTÜNLEYEN
KİMLİK VURGUSUYLA ALAKALI OLGULAR

4.1. Bir İfade Aracı Olarak Arşiv: “The Atlas Group” : Walid Raad	97
4.2. Geçmişe Bakmak: Akram Zaatari	109
4.3. Kaydeden İmgeler: Rabih Mroue	119
4.4. Gerçek ile Travma Arasında: Mona Hatoum	126
SONUÇ	137
KAYNAKÇA	140

ÖZGEÇMİŞ

RESİMLER LİSTESİ

BİRİNCİ BÖLÜM

- Resim 1.1.** Anselm Kiefer, “*Palette*”, tuval üzerine yağlı boya, cila, emülasyon, kağıt, çivi, 290,5 x 400 cm, 1981, Tate / National Galleries of Scotland 10

İKİNCİ BÖLÜM

- Resim 2.1.** Jacques Tati, “*Play Time*” filminden bir kare, 1967 24
- Resim 2.2.** Irwin, “*Was ist Kunst*”, karışık teknik, 1985, yerleştirme:
9. İstanbul Bienali 2005 35
- Resim 2.3.** Steven Spielberg, “*Indiana Jones Raiders of The Lost Ark*” filminden bir sahne, 1981 46
- Resim 2.4.** Stephen Sommers, “*Mummy*” filminden sahneler, 1999 46
- Resim 2.5.** Nikki S. Lee, “*The Ohio Project (6)*”, Fujiflex baskı fotoğraf, 1999 55
- Resim 2.6.** Catherina Opie, “*Being and Having*” serisinden “*Bo*”,
kromojenik baskı fotoğraf, 43.2 x 55.9 cm, 1991 56
- Resim 2.7.** Catherina Opie, “*Being and Having*” serisinden “*Chicken*”,
kromojenik baskı fotoğraf, 43.2 x 55.9 cm, 1991 56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

- Resim 3.1.** Jean Léon Gerome, “*Halı Tüccarı*”, tuval üzerine yağlıboya,
83.4 x 64.7cm., 1887, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis 62
- Resim 3.2.** Shirin Neshat, “*Turbulent*” video, 9 dk. 38sn., 1998 65
- Resim 3.3.** Shirin Neshat, “*Rupture*” video, 13 dk., 1999 66
- Resim 3.4.** Rene Cox, “*Venus Hottentot*”, 1994 fotoğraf: Lyle Ashton Harris 68
- Resim 3.5.** James Luna, “*Kültürel Nesne*”, 1987 68
- Resim 3.6.** Lyle Ashton Harris, “*Blow up IV*”, enstalasyon, 2006,
Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León 69
- Resim 3.7** Fred Wilson, “*Metalwork*” 1793-1880”, 1992 70

Resim 3.8 Adrian Piper, “ <i>Cornered</i> ”, enstalasyon – video (renkli, 16dk. 12sn.), 1988	71
Resim 3.9. Kara Walker, “ <i>Grub for Sharks: A Concession to the Negro Populace</i> ”, 2004, yerleştirme: the American Fund for the Tate Gallery 2009	72
Resim 3.10. Alfredo Jaar, “ <i>One Million Finnish Passports</i> ”, basılı malzeme, 1995, yerleştirme: Museum of Contemporary Art Kiasma 2014	73
Resim 3.11. Halil Altındere, “ <i>Tabutlarla Dans II</i> ”, 6 kimlik, değişebilir boyut, 1997, yerleştirme: 5. İstanbul Bienali	73
Resim 3.12 Şener Özmen, “ <i>Bayrağından Kaçan Direk</i> ”, paslanmaz çelik, 696 x 40 cm., 2013 yerleştirme: Haset, Husumet, Rezalet, Arter	74
Resim 3.13. Özlem Günyol-Mustafa Kunt, “ <i>Flag-s</i> ”, hermal transfer baskı, 105 x 150 cm, 2009	75
Resim 3.14. Tayfun Serttaş, “ <i>Foto Galatasaray</i> ”, Fotoğraf: Maryam Şahinyan (1961), siyah beyaz negatif, 9,5 x 14,8 cm, 2011	76
Resim 3.15. Kutluğ Ataman, “ <i>Küba</i> ”, 40 monitör, 2004 yerleştirme: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary 2006	78
Resim 3.16. Uriel Orlow, “ <i>The Short and The Long</i> ”, 2010-2012, yerleştirme: Charles H. Scott Gallery, Vancouver, 2012	79
Resim 3.17. Hera Büyüktaşçıyan, “ <i>Evini yık, ondan bir tekne yap ve hayat kurtar!</i> ”, halı, ahşap, halat, 2014-2015, yerleştirme: Yüzyılların Yüzyılı, Salt Beyoğlu, 2015	80
Resim 3.18. Boris Mihailov, “ <i>Vaka Geçmişi</i> ”, kromojenik renkli baskı, 236.2 x 126.8 cm, 1997-1998	88
Resim 3.19. Marina Abramovic, “ <i>Balkan Baroque</i> ”, 3 ekranlı video, enstalasyon ve performans; 4g. 6sa., 1997, 47.Venedik Bienali	88
Resim 3.20. Doris Salcedo, “ <i>Untitled</i> ”, ahşap, beton, metal, kumaş, 189.0 x 233.0 x 82.5 cm, 2007	88
Resim 3.21. Zarina Bhimji, “ <i>Out of Blue</i> ” videosundan bir kare, Super 16mm renkli film, 24dk. 25sn., 2012	89
Resim 3.22. Khalil Rabah, “ <i>About The Museum</i> ”, yün, cam, vinil, 11 tane zeytin ağacı, 210 x 210 x 64 cm, 2004-2011	92

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Resim 4.1. Walid Raad, “ <i>Hostage: The Bachar Tapes</i> ” videosundan bir kare, tek kanal video, 16dk. 28sn., 2001	99
Resim 4.2. Walid Raad, “ <i>Hostage: The Bachar Tapes</i> ” videosundan bir kare, 2001	100
Resim 4.3. Walid Raad, “ <i>I Only Wish That I Could Weep</i> ” videosundan bir kare, tek kanallı video, 5dk., 2002	100
Resim 4.4. Walid Raad, “ <i>My Neck is Thinner Than a Hair: A History of the Car Bomb</i> ”, 100 tane pigmentli mürekkep baskı içeren seriden, 24 x34 cm, 1996-2004	101
Resim 4.5. Walid Raad, “ <i>Already Been in Lake of Fire</i> ”, 9 tane digital renkli baskı, 30 x 42 cm, 1999	103
Resim 4.6. Walid Raad, “ <i>Missing Lebanese Wars</i> ”, 20 tane renkli fotoğraf, 25x32 cm, 1989	104
Resim 4.7. Walid Raad, “ <i>Secrets in The Open Sea</i> ”, 6 panel, 112 x 175 cm, 1999	106
Resim 4.8. “ <i>Secrets in The Open Sea</i> ”, detay	106
Resim 4.9. Walid Raad, “ <i>Let’s Be Honest, The Weather Helped</i> ”, renkli mürekkep baskı, arşiv fotoğrafı, 17 tane baskı, 46,4 x 71,8 cm, 1998	108
Resim 4.10. Akram Zaatari, “ <i>On Photography, People and Modern Times</i> ” videosundan bir kare, 38dk., 2010	110
Resim 4.11. Akram Zaatari, “ <i>Bodybuilders</i> ” hasar görmüş negatif (1948), 2011..	111
Resim 4.12. Akram Zaatari, “ <i>The End of Time</i> ” videosundan kareler, 16mm film, 13dk. 33sn., 2012	111
Resim 4.13. Akram Zaatari “ <i>Baqari’s wife</i> ”(1957), jelatin gümüş baskı fotoğraf, 29 x 19 cm, 2007	112
Resim 4.14. Akram Zaatari, “ <i>An Other Resolution</i> ”, renkli light jet baskı, 25,3 x 20,3 cm, 1998	112
Resim 4.15. Akram Zaatari, “ <i>Letter for A Time of Peace</i> ”, c-print, 126 x 156 cm, 2007	114

Resim 4.16. Akram Zaatari, “ <i>Letter to Samir</i> ”, c-print, 126 x 156 cm, 2007	114
Resim 4.17. Akram Zaatari, “ <i>Letter to a Refusing Pilot</i> ” videosundan bir kare, 34dk., 2013	116
Resim 4.18. Akram Zaatari, “ <i>Letter to a Refusing Pilot</i> ” videosundan bir kare, 34dk., 2013	117
Resim 4.19. Akram Zaatari, “ <i>Letter to a Refusing Pilot</i> ” videosundan bir kare, 34dk., 2013	118
Resim 4.20. Rabih Mroué - Elias Khoury , “ <i>Three Posters</i> ”, performanstan bir kare, Beyrut, 2000	120
Resim 4.21. Rabih Mroué, “ <i>The Fall of a Hair</i> ”, Part 4: <i>Eye vs Eye</i> ” (Documenta 13), 16 mm film, loop, 2012	122
Resim 4.22. Rabih Mroué, “ <i>Double Shooting</i> ”, Tempelhofer Havaalanı, Berlin, 2012	123
Resim 4.23. Rabih Mroué, “ <i>Double Shooting</i> ” çalışmasından bir ayrıntı, Tempelhofer Havaalanı, Berlin, 2012	123
Resim 4.24. Rabih Mroué, “ <i>The Fall of a Hair</i> ” , Part 1: “ <i>Pixelated Revolution</i> ” (Documenta 13), 21 dk., 28sn. 2012	124
Resim 4.25. Mona Hatoum, “ <i>Measures of Distance</i> ”, video, 15dk. 26sn., 1988	127
Resim 4.26. Mona Hatoum, “ <i>Corps étranger</i> ”, video yerleştirme, 1994	128
Resim 4.27. Mona Hatoum, “ <i>The Light at The End</i> ”, 1989	129
Resim 4.28. Mona Hatoum, “ <i>Hot Spot</i> ”, paslanmaz çelik ve neon tüp, 234 x 223 x 223 cm, 2006	130
Resim 4.29. Mona Hatoum, “ <i>Globe</i> ”, dökme çelik, 170 cm (çap), 2007	130
Resim 4.30. Mona Hatoum, “ <i>Map</i> ”, 14mm’lik bilyeler, değişebilen boyutlar, 2007, yerleştirme: Casino L��xembourg	131
Resim 4.31. Mona Hatoum, “ <i>Round and Round</i> ”, bronz, 61 x 33 x 33 cm, 2007 ..	132
Resim 4.32. Mona Hatoum, “ <i>Misbah</i> ”, pirinç fener, metal zincir, ampul, elektrik motoru, değişebilen boyutlar, 2006-2007	133

- Resim 4.33.** Mona Hatoum, “*Grater Divide*”, dökme demir, 204 x 3,5 cm (2002) ve “*Daybed*”, siyah sac, 31,5 x 219 x 98 cm (2008), yerleştirme: Arte Marca. Buenos Aires 134
- Resim 4.34.** Mona Hatoum, “*Marrow*”, kauçuk, 1996 135
- Resim 4.35.** Mona Hatoum, “*Silence*”, cam laboratuvar tüpleri, 127 x 93 x 59 cm, 1994 135

GİRİŞ

Babil Kulesi felsefi ve edebi alanda metaforik olarak çokça kullanılan bir efsanedir. İnsanların farklı dillerde konuşmaya mecbur bırakıldığı, farklı coğrafyalara dağılarak farklı kimliklere sahip olduğuyla ilgili anlatı, dini kitaplarda ve çeşitli efsanelerde ismi geçen Babil Kulesi'yle ilişkilendirilmektedir. Sembolleşen bu efsane, insanların “bütün yeryüzüne dağılmamak için” inşa ettikleri kuleyle tanrıya ulaşmak isterken –asla bitmeyen, tamamlanmayan bir inşadır- Enis Batur'un yorumuyla “kolektif kibir”lerinin karşılığı olarak tanrı tarafından cezalandırılmasıyla neticelenir. Bütün dünyanın dili ve sözü birken artık insanoğlu birbirini anlayamaz ve geri dönülemeyecek şekilde yeryüzüne dağıtılmıştır. (Batur, 2007: 7) Ali Artun'un aktarımıyla çeşitli Aydınlanmacı filozoflar insanların dille başlayan anlaşmazlıklarını çözecek şeyin sanatla mümkün olan evrensel bir dil ve imgesel bir ansiklopedi olduğunu ileri sürmüşlerdir. (Artun, 2013:11) Günümüzde ise sanatın evrensel bir ortak dil yarattığı tartışma götürse de farklılaşan kimliklerin ifade olanağı bulunduğu söylenebilir. Kimliğe dair tartışmaların sanatsal bir problem olarak yansıtıldığı çalışmalar gündeme gelmekte ve sanatın yörüngesi genişlemektedir.

Kimlik, toplumsal ve kültürel yapının seyrinde genişleyen anlamıyla günümüzde artık kritik bir yer tutmaktadır. Sadece küreselleşen dünyada farklılıkların yer bulabileceği bir ortam üretme iddiasıyla değil, modernite inşası ve dolayısıyla söylem boyutuyla eleştiri alanı açmasıyla canlı tartışmalara gebe bir kavramdır. Stuart Hall kimliğin bu gücünü şu şekilde tasvir etmektedir: “Hayatlarımız, sınırdakilerin temsil çabalarıyla dönüşmüştür. Sınırdakiler, başkalarının rejimine dahil edilmek ya da sömürgeleştirici bir gözün bakışında konumlanmak yerine, kendi adlarına temsil biçimleri istediler.” (Hall, 1998: 55) Eski temsillerin sorgulanması ve yeni temsil biçimlerinin gündeme gelmesi tarihin ve belleğin seyrinden bağımsız düşünülemez gibidir. Sınırdakiler, yani etnisiteler, LGBT'liler, madunlar, göçmenler, mülteciler, diasporalar, geçmişle yüzleşme ve yeni kavramlar üzerine çalışma alanı oluşturmaktadır. Özne anlayışının sürekliliğini ve kimliğin durağanlığını kıran bu durum, ötekileştirme veya marjinalleştirme tertiplerine karşılık yeni yaşam alanları kazanma ve kişisel

anlatılarla tarihi yeniden yazma eylemini tetiklemektedir. Başka bir deyişle kişisel anlatıların, tanıklıkların gün yüzüne çıkması bastırılmış öznelerin yeni ifade olanakları kazanmasını sağlamaktadır. Ayrıca melezlik, çokkültürlülük, yerellik, küresellik, yersiz-yurtsuzlaşma gibi kavramlar tartışma başlıklarında yerini almaktadır.

Temsili biçimlendiren temel unsurlardan biri söylem boyutudur. Bilginin üretiliş şekli yani olay ve olguların tarihsel düzlemde ele alınması ve evrensel değerler çerçevesinde tanımlanması bu alanda eleştiri konusu olmuştur. Modernizmin Batı merkezilikçiyle inşası sonucu kimliklerin kültürel hegemonya altına alındığı ve farklılaşan unsurların ötekileştirme kiplerine maruz kaldığı görülmektedir. Batılı temsilini benimsemeyenler retorik figürlerle stereotipleştirilmekte ve çeşitli olumsuz nitelendirilmelere maruz kalmaktadır. Nesnel bir doğruluk iddiasında bulunan tarih yazımının söylemsel yapısıyla ilgilenen Michel Foucault, tekil varoluşları baskılayan mekanizmayı görünür kılmıştır. Geçmiş ideolojik bakışla kurgulanırken tarihsel bilgi bütünsel biçimde inşa edilmektedir. (Foucault, 1999) Buradan hareketle Edward Said, Batı kaynaklı çeşitli yazınsal üretimlerin kültürel incelemesini yaparken Doğu nezdinde kimliklerin nasıl bilgi ve arzu nesnesine, hayali bir tasarıya dönüştüğüne işaret etmektedir. (Said, 2014)

Postmodern yaklaşımların modernizm sorgusunda zaman kavramı değerlendirmeye alınan bir başlıktır. Zaman ve uzam kavramları üzerine gelişen tartışmalar çizgisel tarihin yok sayılmasıyla tarihsel durumların anlam ve bağlamlarının değişkenlik göstermesine neden olabilmektedir. Bu durumla ilgili Fredric Jameson zamansal kırılmanın algısal bütünlüğü sekteye uğrattığından bahsetmektedir. Geçmişin değişkenliği ve metinlerarası tasviriyle tarihin günümüzde sanatsal, kültürel üretimlerin malzemesi haline geldiği işaret edilmektedir. Düşünürler günümüzün geçmişten geleceğe geçiş noktası olmak yerine “geçmişin ve geleceğin sürekli yeniden yazımının, tüm bireysel kavrayış ve denetimin ötesinde, tarihsel anlatıların daimi çoğalışının yeri” haline geldiğine dikkat çekmektedir. (Groys, 2014: 58) Dolayısıyla tarihsel söylemin eleştirisi sayesinde kimliklere dair tarihin dahil etmediği öznel unsurlar gündeme

gelirken aynı zamanda tarihsel anlatıların şimdide çoğalması gerçeklik nosyonunun kaybıyla ilgili eleştirileri ortaya çıkarmaktadır.

Manuel Castells, kimliğin insanların anlam ve tecrübe kaynağı olduğunu söylemektedir. (Castells, 2008: 12) Bireyselleşen kimliğin benliğe dair özgün bir alan olmasının yanı sıra toplum tarafından anlamlandırılan bir yapıya sahip olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda tanınma politikaları insanların aidiyet kurduğu kimliklerin doğru şekilde temsili üzerine gündeme gelen bir başlıktır. Bireylerin farklılıklarıyla birlikte tanınma mücadeleleri kültürel alanı şekillendirdiği gibi yeni politik söylemler üretmektedir.

Günümüzde tartışılacak yeni kavramlar ve bugüne dair çeşitli tespitler sadece politik ve kültürel alanı değil bunun kesişimiyle sanatsal alanı da derinden etkilemektedir. Bu anlamda Hasan Bülent Kahraman'ın ifade ettiği gibi gündelik hayatı değerlendirmek için “göçebelik, akışkanlık ve kök/süzlük” gibi öne çıkan kavramlar sanatsal alanda yüzleşilecek öğelere dönüşmüştür. (Kahraman, 2008: 7) Dolayısıyla sanatçılar temsilin, söylemin ve gerçekliğin sorgusunda çalışmalarına toplumsal durumlarla birlikte kişisel alana dair öznel unsurları da dahil ederek kimlik konusunu tartışmaktadırlar.

Bu bağlamda çalışma yürüten sanatçılardan Catherina Opie melezleşen unsurlarla beden temsili ve cinsel yönelimleri fotoğraflarında problem olarak ele alırken Shirin Neshat, kadın özelinde toplumsal cinsiyet rolleri ve bunun kültürel yapıyla ilişkisine değinmektedir. Kimliğin tarihsel sunumuyla ilgilenen sanatçılar James Luna, Fred Wilson, Andrea Frase müzedeki temsil biçimlerini sorgulamışlardır. Arşivleri kazarak veya kurgusal arşivler oluşturarak Tayfun Serttaş, Akram Zaatari, Kutluğ Ataman, Walid Raad gibi sanatçılar bellek, kişisel anlatı, tarihsel söylem ve hakikat kavramları üzerine eğilmektedirler. Çalışmalarını kişisel tanıklıklardan hareketle hikayeleyen bir üslupla oluşturan Hera Büyüктаşçıyan, Mona Hatoum göç, yersizyurtsuzlaşma gibi kimlikle ilgili olgulara temas etmektedirler.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL ALANIN OLUŞUMU, ALTKİMLİKLER VE KİMLİKLER

Günümüzde küresel bir kriz baş göstermektedir. Savaşlar ve ekonomik çöküntülerle dünyanın farklı yerlerinden insanlar ülkelerinden kopup farklı noktalara dağılmaktadır. Güncel verilere göre 2014'ün sonunda evini terk edenlerin sayısının 59,5 milyon olduğu söylenmektedir. Dünya'da her 122 kişiden biri mülteci olmakta, ya kendi ülkesinde yerinden olmakta ya da ilticaya başvurmaktadır. Üstelik bu sayının artması beklenmektedir. (BBC, 2015) Şiddet, açlık ve yoksullukla mücadele etmeye çalışan mültecilerin bu zorunlu hareketi, sınırların anlamı üzerine düşünmeye itmektedir. Hem fiziksel sınırların hem de toplumsal, kültürel sınırların ilk anlamıyla var olamayacağı bir süreçtir bu. Orta Doğu'dan Afrika'dan gelen mülteci akınlarına karşı verilen tepki ve yeni sosyal ortamlar, seksenlerde tartışılmaya başlayan kimlikle ilişkili kavramları yeniden güncel kılmaktadır.

Farklılıkların birbiriyle teması günümüzde kimlik kavramının daha da önem kazanmasına neden olmaktadır. Kültürel farklılık, köksüzlük, ötekileştirilme, ayrımcılık üzerine eğilen değerlendirmelerde kimlik, bireyin tercihleri ve direniş biçimleriyle yeni anlamlar kazanmaktadır.

1.1. Tarihsel ve Kültürel Derinliğin Keşfinde Temel Bir Kavram: Kimlik

Kimliğe kişinin kendisini tarif etmesini sağlayan niteliklerle örülü bir kavram olarak bakmak mümkündür. Kişilerin toplum içinde tanınmaları ve başkalarını tanımaları bu kavram üzerinden gerçekleşmektedir. Nerde doğduğumuz, cinsiyetimizin ne olduğu, konuştuğumuz dil veya içinde yaşadığımız coğrafyanın gelenek görenekleri, ekonomik gücümüz genellikle sosyal ilişkilerde kendimizi veya başkalarını tasvir ederken değindiğimiz özelliklerdir. Kimlik gündelik kullanımıyla ağırlıklı olarak

cinsiyet, ulus, etnisite ve dinsel bağılılıkları simgelese de, özdeşlik ya da aidiyet kurulan birçok grup veya alanla ilişkilendirilebilmektedir.

Kimlik kavramı, toplumsal, ekonomik, kültürel ve politik zeminden beslenmesiyle birlikte çoklu tanımlamalara sahiptir. Siyasetten, psikolojiye veya sanata dek tartışılabilen kimlik, toplumsal açıdan bazı bağlayıcı unsurlarla açıklanmaktadır. Cinsiyet, ulus, etnisite, dil, din, kültür, sınıf, meslek gibi kategoriler sosyal ilişkileri ve katılım biçimlerini belirlemektedir. James D. Fearon’a göre kimliğe toplumsal yapı ile bireyin özsaygısı ve değerleri kaynaklık etmektedir. Yani hem gruplara üyelik ilişkilerini belirleyen tanımlamalar hem de kişisel alandan beslenen özellikler kimlikleri belirlemektedir. (Fearon, 1999)

Kimlik yapıları değişkenlik gösterebilmektedir. Stuart Hall kimliklerin asla tamamlanamayacağını ve bitmeyeceğini, sürekli bir inşa halinde olduğunu söylemektedir. (Hall, 1998: 70) Bu da kimliğin tarihsel bir seyir izlemekte olduğuna işaret etmektedir. Dünya düzeniyle ilgili düşüncelerin sistematikleşmesi ve uygulanması, iktidar biçimleri, yerellik-evrensellik gibi gelişen unsurlar kimliğin çerçevesini belirlemektedir.

Günümüzde bireylerin veya grupların talepleri ve toplumun bugünkü durumu hakkında yeni tespitler kimliğe çok katmanlı bir yapı kazandırmıştır. Zygmunt Bauman kimliğin mevcut konumunu şu şekilde açıklamaktadır:

“Denebilir ki kimlik artık çağdaş hayatın diğer tartışılmalı yönlerini aydınlatmaya, kavramaya ve incelemeye yarayan bir prizma haline gelmiştir. Toplumsal analize konu olan yerleşik meseleler artık kimlik ekseninde dönmekte olan söyleme uymak için farklı biçimde yeniden ele alınmakta ve yeniden düzenlenmektedirler. Örneğin, adalet ve eşitlik tartışması, tanıma açısından yürütülme eylemi göstermekte; kültür meselesi birey, grup ya da kategori farklılığına, bölgesel diller ve melezliğe göre tartışılmakta, bu arada siyasal süreç ise her zamankinden çok insan hakları (yani ayrı bir kimlik hakkı) ve hayat siyasetleri (yani kimlik oluşturma, müzakere ve iddia etme) konuları çevresinde teorileştirilmektedir.” (Bauman, 2011: 173-174)

Günümüzde birçok bağlayıcı etkenin bu kavram üzerinden tartışılması ve farklı niteliklere sahip kimliklerin ortak alanlarda varlık gösterme çabası kimlik konusunu kilit bir noktaya taşımaktadır. Kültürel çeşitliliğin bir arada var olması için geliştirilen stratejiler, insanları ayırıştıran dili farklılıkların kabulüyle ortaklaştırmak için bir alan açma niyetinde gibidir. Dolayısıyla kimliğin genişleyen yörüngesine bakmak ve imgesel derinliğine inmek önemli olacaktır.

1.2. Kimlik Temsili Sorunu ve Terminolojik Bir Açılım: Cinsiyet, Dinsel İnanç, Etnisite ve Ulusalçı Bağlantılar Üzerine

Kimlik tanımı, içinde barındırdığı anlamlar gereği paradoksal bir durum yaratmaktadır. Kimliğe terminolojik anlamı ile yaklaştığımızda çelişki şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Batı dillerinde Latince’nin idem (aynı) kökünden türetilen identité-identity kelimesi bir özdeşliği, aynılığı ifade etmektedir. Türkçe’deki kimlik ise, kim yani kimlerden(sin) sorusundan türemiş, zorunlu bir mensubiyet işaretidir. Demek ki kavram, ana işareti ve yönelişi itibariyle tercih küresi içinde yer almayan bir mensubiyeti, bir aidiyeti, çoğunlukla bir aynılaşmayı göstermektedir. Bu açıdan bir ayırışma değil, bir çoklukla aynılaşma göstergesidir. Ve işte paradoks tam buradadır, kimlik bireysel bir talep olmak zorundadır, çünkü bireyi tarif etmeyen bir şey, onun mensubiyetini de tanımlayamaz.” (Kılıçbay, 2012: 161)

Kimlik bu tanımlamayla ele alındığında, kişi bireysel tasvirinden çok özdeşlik kurduğu grupla ifadelendirilir gibidir. Kimliği bütünün bir parçası olarak değerlendirmenin bireyselleşmeden zıt bir noktaya taşıdığı anlaşılmaktadır. Fakat kimliği bir öteki üzerinden tarif etmek de Mehmet Ali Kılıçbay’a göre ikinci bir paradoksa götürmektedir:

“Her özdeşlik alanı öyle olmayana, öyle tasarlanmayana, yani öteki(leri)ne nazaran konumlandırılmak ve oluşturulmak zorundadır. Oysa bu negatif bir inşadır. Yani ne olduğunu değil, ne olmadığı üzerine oturtulan, plansız, programsız, tutarsız, ancak tarihsel ve ekonomik olabilen, toplumsallığı her zaman yapay kalmaya, kurgulanmaya muhtaç olan sakat bir mimaridir. Öte

yandan, kendi kimliğinin inşa aynası olan öteki de zaten hem kendini negatif bir şekilde inşa etmiştir, hem de bu kimlik cephesi tarafından inşa edilmektedir ve elbette öteki, bir tarafı da inşa etmekte ve bu iş böyle sürüp gitmekte, sonuçta tüm kimliksel tanımlar, birbirlerinin aynalarında hem kendilerini, hem de diğerini inşa ederlerken, aslında hepsi birden tahrip olmaktadır.” (Kılıçbey, 2012: 162)

Kılıçbay’ın ifade ettiği gibi kimlik kendini tanımlarken ötekiyi de olumsuzlayarak tanımlamaktadır. Kişi kendini bir grupla aidiyet kurarak tarif ederken diğerlerinden ayrıştığını vurgulayan sınırlamalara ihtiyaç duymaktadır. Sınırları çizilen bu inşa hali hem oluşturmaya çalıştığı kimliği hem de aidiyet kurmadığı alanı tanımlar gibidir.

Farklılığın sınırlandırılarak tek bir birim altında toplanması, Kılıçbay’ın üçüncü bir paradoks olarak tanımladığı şeye götürmektedir: Bir grup içinde tanımlama ihtiyacı bireyleri kimlikle özdeş olmaya itmektedir. Farklılık ise sadece dışarıda kalan “öteki” üzerinden ifade olanağı bulmaktadır. (Kılıçbay, 2012: 162-163) Bu açıdan, kimliğin özdeşlik ya da farklılık arasında gidip gelen tanımı bağlamsal olarak çeşitlik göstermektedir. Belli ideolojik temelden bakıldığında kimi dönemler özdeşliğin ön planda olduğu tanımlama meşrulaştırılırken kimi dönemlerde de farklılığa önemli bir vurgu yapılmaktadır. Metnin ilerleyen kısımlarında kimliğin bu ikili anlamına dair yorumlara yer verilecektir.

Kimlik kavramının terminolojik anlamının yanı sıra bireyden topluma genişleyen katmanları vardır. “Ben kimim?” sorusunun cevabı tek başına kurgulanan bir kendi olma tasarısı olmadığı varsayıldığı takdirde toplumun içinde başkaları tarafından konumlandırılma, kimliği önemli ölçüde etkileyen bir faktördür. Kimliğin saf ve ideal olmayışı belirli verilerle tanımlanabilir kılmaktadır. En basitinden nerede doğup hangi cinsiyetle dünyaya gelinmiş olduğu ve biyolojik kalıtlar kısıtlayıcı olabilmektedir. Aynı zamanda bu durum bireyi, yönelimleri dışında kültüründe oluşturulan imgelerle anılmasına neden olmaktadır. (Bourse, 2009: 106-107)

Kültürel ve toplumsal ortamda bireyin kimliğine dair oluşan imge, ortak kodlar aracılığıyla şekil alabilmektedir. Bu duruma cinsel kimlik tasvirlerinde sıklıkla

rastlanabilmektedir. Cinsel kimliğin toplumsal normlar çerçevesinde değerlendirilmesi Judith Butler'ın bu konudaki tespitlerine götürmektedir. Özneleri tanımlayışımız, normlara dayalı biçimde bedenin toplum tarafından işlenmesi ve toplumsal biçimlere maruz kalması gerçeğinden bağımsız değildir. Bu doğrultuda cinsiyet tanımlamalarının ve buna bağlı geleneklerle örülü rollerin öznenin kendi yönelimleri dışında dayatılan ya da “maruz bırakılan” durumlar olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla öznenin kendini tanımlaması tek başına bireysel olmayıp tarihsel olarak oluşturulmuş ve yerleşik hal almış normlarla gerçekleşmektedir. Yani, kendi varlığından önce oluşturulmuş normlar aracılığıyla tanınmaktadır. (Butler, 2015: 12)

Butler'a göre kimliğin deneyimler üzerinden değil de “normatif bir ideal” üzerinden ilerlemesi bireyi cinsiyet normlarıyla şekillenen tutarlı kimliklere sıkıştırmaktadır. Bu açıdan kimlikler, dişil ile eril cinsiyet kipleriyle hareket etmektedir. (Butler, 2014: 66) Butler'ın üzerinde durduğu noktalardan biri toplumsal cinsiyet kavramının kadınlık ve erkeklik olarak iki cinsiyet kalıbıyla sınırlandırılmayacağıdır. Bu nedenle heteroseksüel biçimlendirmeye oluşan normları ve buna bağlı sabit kimlik kategorilerini reddetmektedir. Bu bağlamda yeni bir norm ve kimlik yerine “akışkan ve belirsiz bir kimlik(sizlik) hali” olarak queer kavramına işaret etmektedir. Queer, kadınlık ve erkeklik gibi ikili çatışmalı bakış yerine çoğulcu bir bakış oluşturarak çerçevelenmiş kimlikleri ve bu kimlikle yürütülen mücadelelerin dar kalıplarını sarsmaktadır. (Sever, 2015)¹

Kimlik genel toplumsal yapı içinde cinsiyet normlarının sınırlandığı biçimiyle algılsa da birçok unsurdan etkilenmektedir:

“Kimliklerin inşası, tarihten, coğrafyadan, biyolojiden, üretken ve üremeye yönelik kurumlardan, kolektif hafızadan, kişisel fantezilerden, iktidar aygıtlarından ve dinsel vahilerden malzemeler kullanır. Ama bireyler, toplumsal gruplar, toplumlar bütün bu malzemeyi, içinde bulundukları toplumsal yapıya, uzam-zaman çerçevesinden kaynaklanan toplumsal

¹ Dolayısıyla queer teori, feminist hareketin, LGBTİ hareketinin ve straight olanların sınırlandırılmış kimlikler tasvirleriyle ele alınmasını da eleştirmektedir.

koşullara ve kültürel projelere göre işler, bütün bu malzemenin anlamını yeniden düzenler.” (Castells, 2008: 14)

Manuel Castells’inde ifade ettiği gibi kimlik kurgusu çok çeşitli alandan beslenmektedir. Ayrıca tüm bu unsurlar aidiyet bağlarıyla bireyin özdeşlik kurduğu alanı belirlemektedir. Mesela bağlayıcılığı inanç yoluyla olan dinsel kimlik, yaşam düzeni ve dünyayı algılayış şekliyle yoğun bir biçimde benimsenmektedir. Dolayısıyla esnek olmayan dinsel öğretilerin baskın olduğu aidiyet bilinciyle oluşmaktadır. Castells dinsel inancı islami kimlik üzerinden örneklerken dinsel bağın, etnik gruba üyeliğin veya bir ülkenin yurttaşlığının sınırlarını aştığından bahsetmektedir. Aynı zamanda bu durum, birey olarak toplumsal aktörleri ve kurumları yapı sökme uğratmaktadır. (Castells: 2008: 24)

Bireyin aidiyet temeliyle bağ kurduğu diğer yapılar ise etnik ve ulusal kimlikten referans almaktadır. Nuri Bilgin’e göre etnik kimlik ortak kökensel bağları içeren çeşitli temsiller sistemiyle tanımlanmaktadır. Aidiyet kurulan ve ortak bilince sahip kimlik için pozitif nitelikler ve diğeri için negatif nitelikler kullanılmaktadır. Bu durum fikirsel şema ve ideolojik altyapıdan beslenmektedir. Bu sayede topluluğun kendine has özelliklere sahip olduğu vurgulanmaktadır. Dolayısıyla topluluk üyeleri içselleştirilmiş değerler taşımaktadırlar. (Bilgin, 1994: 55)

Etnik ve ulusal kimlik için kişinin kendini tanımlamasında, diğerlerinden ayrışmasında işlev gördüğü söylenebilmektedir. Ayrıca bu kategorinin tekil özelliklere sahip olduğu düşünüldüğünde zümresel bir kapalılık yaratmaktadır. Bu düşünce “Biz” ve “onlar” olarak keskinleşen bir sınıflandırmayı beraberinde getirmektedir. Benimsenen değerlerin ve temsillerin yüceltilmesi söz konusudur. Dolayısıyla, kendi içine dönük kısıtlayıcı yapı olarak etnik ve ulusal kimlik sıkı bağlar oluşturmak için bilimsel öğelere, tarihsel ve mitolojik anlatılara, duygusal ortaklıklara ihtiyaç duymaktadır. (Bilgin, 1994: 57) Mitolojik bir anlatıyla yaradılış ve kurtuluş hikâyeleri ve öncü liderlerin yaşam öyküleri aktararak, ortaklaşan fiziksel veya biyolojik ölçütlerin yüceltildiği kimi unsurlarla kimliğin perçinlenmekte olduğunu söylemek mümkündür. Alain Touraine ulusal mücadelelerde kültürel kimlik fikrinin ortaya

çıkmasını yakın tarihteki İsrail Devleti'yle birlikte İbranice'nin dirilmesiyle örneklemektedir. Ulusal hareketlerde millet toprağını koruma ve genişletme çabası aynı zamanda dil gibi kendine kolektif kimlik simgeleri yaratmayı beraberinde getirmektedir. (Touraine, 2014: 131)



Resim 1.1 Anselm Kiefer, “*Palette*”, tuval üzerine yağlı boya, cila, emülsiyon, kağıt, çivi, 290,5 x 400, 1981

Benzer şekilde ulusal bağın tezahürü, II. Dünya Savaşı sonrası Alman ulusunun faşizan bir rejimden ve savaştan yenilgiyle çıkması sonucu bazı Alman sanatçıların kültürel ve toplumsal belleğe dair göndermelerle örülü çalışmalarında görülebilmektedir. Örneğin şiddet ve toplumsal yıkımının ağırlığının duyulduğu 1945 yılında dünyaya gelmiş Anselm Kiefer, Almanya'nın mitolojik kahramanlarına, tanrılarına ve kültürel mirasına dışavurumcu resimlerinde çeşitli imgelerle yer vermektedir. Sanatçının Alman kimliğine sıkı sıkıya bağlı olduğu ve “geçmişle ve kendi kültürüyle derin bir hesaplaşma içinde” olduğu gözlemlenmektedir. Resimlerdeki içeriksel bakışın Nazi rejimine eleştirel veyahut destekleyici bir yaklaşıma mı hizmet ettiği konusu çeşitli yorumcular tarafından tartışılmaktadır. (Şahiner, 2008: 94-96) Fakat güçlü resimsel dili ve kömür, kum, saman gibi malzemeleri de kullanarak yarattığı aura, toplumsal yüzleşmeye dair duyumsama alanı yaratmakta gibidir.

1.3. Toplumsallaşma ve Farklılaşma Kıskaçında Dönüşen Kültürel Kimlik: Göç, Yersizyurtsuzlaşma ve Kentleşme

Bireyler kimliklerini oluştururken öznel tercihleriyle toplumsal normlar ve aidiyet bilinci arasında ikilem yaşamakta gibidir. Bir gruba dahil olma, kimliği oluşturan çeşitli nitelikleri benimseme hali, Foucault’cu bakışta iktidarla ilişkilenen geniş bir eleştiri alanı açmaktadır. Yani öznenin inşasını oluşturan kimlik yapıları “*aynı*”nın iktidarıyla” bağlantılı görülmektedir. Aynılık ve farklılığı biçimlendiren karşıt özelliklerin, özneyi iki durum arasında özdeşleşmeye ittiği söylenmektedir. Bu durum farklı olan kimliği zıt bir tanımlamayla ayıştırmaktadır. Michel Foucault için bu koşullanma, “iktidar hamlesi, şiddet eylemi” olarak değerlendirilir. Bu yöntemle özdeşleştirmeyi kavramsallaştırmak özne-iktidar ilişkisi düzleminde “kimliğin sabitlenmesine, örgütlenmesine, bir hiyerarşiye dahil edilmesine ve denetlenmesine yarayan” epistemolojik mekanizmaya işlerlik kazandırmaktadır. Bu durum, modern aklın işleyişinin temel aracı olarak görülmektedir. (Revel, 2012: 10)

Özdeşleşme krizinin özneyi “nesne olarak ve söylem ve pratiklerin nesneleştirilmiş öznesi olarak” konumlandığı sonucu çıkarılabilmektedir. Dolayısıyla Foucault’cu bakış, iktidar araçlarıyla çerçevelenen kimlikten kaçmak ve kimliğe dair olmayan öznelliklerin dolaşıma geçmesini gündeme getirmektedir. Bunun için özneleştirme sorgulamasının yapılmasını öne çıkarmaktadır. Özne, bireyselleşmeyi sınırlayan özdeşleşme aracılığıyla nesnelleştirilmektedir. Bu durumun özneyi bilgi-iktidar sistemine kapatarak ve biyopolitik² müdahalelere maruz bırakarak kimlik mekanizmalarının içine hapsediği vurgulanmaktadır. (Revel, 2012: 10-11)

² Foucault’nun yaklaşımına göre biyopolitika, iktidar yapılarının özneyi biçimlendirmesi hatta üretmesiyle ilişkilidir. Yani iktidar sadece özneyi denetim altına almakla kalmamakta, bunun ötesinde öznenin gündelik yaşamına, zihnine ve hareketlerine nüfus etmektedir. Dolayısıyla iktidar sorunu sadece devlet tahakkümüne indirgenemez, geniş bir alanı kapsamaktadır. (Özmkas, 2012: 56) 18. yüzyılda bedeni merkeze alan iktidar yapısıyla başlayan süreç, liberal iktidar kavrayışıyla biyopolitikaya götürmektedir. İktidar öldürtme ya da yaşamına izin verme kararı yerine yaşatma ya da ölüme atma gücü kazanmıştır. (Özmkas, 2012: 60) Devletin varlığı, amacı ve bekası için oluşan yapı, ekonomi ve güvenlik kıskaçında özneler üzerinde hakimiyet kurma biçimi yaratmaktadır. Nüfusun belirlenmesi/denetlenmesi ekonomik büyüme ve istikrar adına (doğum- ölüm oranları yani öznelerin sağlık düzeyinin, yaşam süresinin analizi de dahil) toplumun bedeni üzerinden iktidarın amaçladığı hedeflere ulaşma biçimi olarak anılmaktadır. Yani nüfusun yönetilmesiyle toplum ehlileştirilmeye çalışılmaktadır. (Özmkas, 2012: 66) Diğer bir biyopolitik araç güvenlik gereğiyle öznelerin yaşam hakkının elinden alınması olarak tanımlanmaktadır. Sınırlandırılmayan fakat içeriden

Öznenin bu şekilde hapsedilmesine karşılık, Foucault'nun farklılığın korunarak bir yaşam biçimi oluşturulabileceğine dair yaklaşımı şu şekilde yorumlanmaktadır: Farklılığı dışlamak yerine bağlantı kurma girişimini bir yaşam tarzı arama ve geliştirme çabası olarak ele almak mümkün görülmektedir. Bu inşayla bağlantılı olarak yaşam tarzı, farklılığın müşterek alanda görünür olması ve korunmasıyla var olmaktadır. Foucault'nun bu yaklaşımı, özneler arası ilişkide kişinin kendisinin ve başkasının farklılığı korunarak şekleştirmeden, evrenselleşme ya da aynılığa indirgenmeden yaşamın nasıl olacağıyla ilgili araştırmayı teşvik eder gibidir. Bu doğrultuda, tekillerin niteliklerinin kaybolmadığı yani öznelliklerini koruyan birey kavramı ön plana çıkmaktadır. (Revel, 2012:13) Başka bir deyişle farklılıkların bir arada ve tekilliklerin kaybolmadan varlığını koruduğu bir inşadan bahsedilmektedir. Bu yaşam biçimi önerisinde ötekileşme durumunun söz konusu olmadığı sonucu çıkarılabilmektedir.

Foucault'un böylece, umut vadeden müşterek bir inşa tahayyülü oluşturduğu algılanmaktadır. Fakat farklılıkların birlikteliğiyle oluşan yaşam biçimi, Lacan'ın yaklaşımıyla imkansız bir inşaya dönüşür gibidir. Çünkü Lacan için dil öznenin kendini tarif edebilmesi ve toplumsallaşmasını sağlamasına rağmen, özneler arası tanıma-tanınma durumunu problemlili hale getirmektedir.³ Kişi kendisinin ne olduğuyla ilgili bilgisini başkalarının ona gösterdiği tepkilerden almaktadır fakat başkasıyla olan ilişkinin yorumlanması her zaman doğru bilgiye ulaşacağı anlamına gelmemektedir. Çünkü kişinin kimliğiyle ilgili düşüncesini ifade ederken dilin yarattığı belirsizlik, doğru şekilde anlaşılmasını sorunlu hale getirmektedir. Demek istenen ile anlaşılan arasında farklılıklar vardır. Kimlik ise bir başkası tarafından tanınmaya bağlı olduğu

şekillenen özgürlük alanına tehdit olarak gösterilen şey yönetimin şekillendirdiği normlara uymayan veya ekonomik süreci sekteye uğratan yaşamlardır ve bunlar çeşitli müdahalelerle bertaraf edilmektedir. (Özmkas, 2012: 69) Biyopolitikanın üçüncü teması ise "girişim olarak kendilik"tir. Bu durumun neoliberal düzende özneyi bir girişimci olarak inşa etmesiyle öznenin kendi konumunu fark etmesini engellediği ve ekonomik alanı yaşam alanı haline getirdiği söylenmektedir. Bu sayede çalışma biçiminden, boş vakitlerini değerlendirme şekline öznenin bu biçimde olumlandığı bir yaşam düzeni kurulur gibidir. Bu düzen içinde sadece tüketici değil üretkenliğiyle (fiziksel ve zihinsel) katılım göstermektedir. (Özmkas, 2012: 72-73)

³ Lacan'a göre dil benliğin bilgisinin belirlendiği, başkasından ayrı bir varlık olarak kendisinin bilincine varılmasını sağlayan önemli bir araçtır. Dil ile bu ilişki benliğin ve özneliğin bir özneye dönüşme sürecidir. Verilen adla birlikte bu durum özneyi "kültüre, dile ve uygarlık dünyasına katılmaya ve kendisini bu dünyada gerçekleştirmeye özendirir." (Sarup, 2010: 21-22)

için, karşılıklı tanıma-tanınma tartışmalı bir durum haline gelmektedir. Kişi özne olduğu sürece diğerleri nesneleştirilmektedir. (Sarup, 2010: 28-29) Dolayısıyla karşılıklı tam anlamıyla tanınmanın olmadığı bu yaklaşımda öznenin benliğini tarif edecek bir kimlik tanımlaması yapmanın zor olacağı sonucu çıkarılabilmektedir.

Lacan'ın yaklaşımı bağlamında öznenin bütüncül tanımını yapmak mümkün değil gibidir. Kimliğin başkası tarafından tanınmasının kişinin kendi öznel bakışıyla gerçekleştiği algılanmaktadır. Dolayısıyla oluşan kimlik imge üzerinden hareket eder gibidir. Kimliklerin olumlu ya da olumsuz olarak betimlenmesi de bu imgeler üzerinden oluşmaktadır. Bu durum, bireyden topluma dek aidiyet kurulmayan gruba veya özdeş olunmayan kimliğe negatif bakarak, ötekileştirme riskini barındırmaktadır.

Kimlik oluşumu öteki karşısında karşıtlıklar üzerinden kurgulanmakta gibidir. Dolayısıyla öteki imgesi kişinin nasıl görüldüğü ya da görünmediğiyle ilintili olarak ele alınabilmektedir. Stuart Hall bu durumla ilgili “İngiliz olmak, kendini Fransızlara, sıcakkanlı Akdenizlilere ve de tutkulu, yaralı Rus ruhuna göre bilmektir” olarak örneklemektedir. Ne olunmadığı üzerinden yapılan tarif için ise “kimlik daima, kendi olumlusunu sadece olumsuzun dar bakışıyla elde edebilen yapılmış bir temsildir. Kendini inşa edebilmesi için, kimliğin ötekinin iğne deliğinden geçmesi gerekir. Kimlik oldukça aykırı bir karşıtlıklar kümesi üretir” demektedir. (Hall, 1998: 41)

Hall'un üzerinde durduğu konuyu açmak gerekirse kimliğin kendi dışındaki kimliklerden farklılığını hatta zıtlığını vurgulayarak inşa edildiğini söylemek mümkündür. Fakat bu inşa, diğer kimliklere olumsuz bakarak ötekileştirmeye neden olabilmektedir. Örneğin 1940'lı yılların Almanya'sında Yahudi olmak, Batı için Arap ya da Müslüman olmak, İspanya'da Katalan kökeninden gelmek, Dünya'nın her yerinde Çingene olmak veya günümüzün gelişen koşullarıyla birlikte mülteci olmak diğer kimlikler tarafından olumsuz görülebilmektedir. Benzer şekilde bir kültürde baskın eril ve heteroseksüel inşa ortamında kadın olmak veya farklı cinsel yönelimlere sahip olmak ötekileştirilme riskini gündeme getirmektedir. Çizilen bu tabloda baskın olan kimliklerin ve buna bağlı kültürlerin pekişmesi ve diğer kimliklerin ve altkültürlerin

ötekileşmesi gibi sonuçlar doğabilmektedir. Ayrıca bu karşıtlıklar üzerinden inşa durumu marjinalleştirmeye varacak sonuçlara da götürebilmektedir. Bu durum milliyetçilik, köktencilik veya gettolaşma gibi riskler barındırmaktadır.

Kültürel kimliği doğuştan gelen ve kalıtım yoluyla aktarılan bir veri olarak düşünmek yerine yerel faktörlere bağlı gelenek, dil, din, etnik köken gibi etmenlerle ve bununla ilişkili anlatılarla etkileşim içinde, toplumsal hareketlerle dönuşen bir yapı olarak bakmak daha doğru olacaktır. (Bourse, 2009: 106) Yani örnek vermek gerekirse etnik kökenin ve buna bağlı değlerlerin sabit ve katı olduğunu iddia etmek farklılıkların birbiriyle etkileşimini görmezden gelmeye neden olabilmektedir. Michel Bourse’a göre kültürel kimlik, değlerlerin benimsediğı gruplarda birlikte hareket eden toplumsal aktörler oluşturmaktadır. Bireyler özgün sorunlara bağlı olarak toplumsal ve tarihsel etkileşimleri harekete geçirmekte ve dönüştürmektedir. (Bourse, 2009: 106) Bireyselliğe yapılan bu vurgu, kültürel alandan beslenen kimliğe çoğulcu bir içerik sunmakta gibidir.

Kimlikler kişinin içinde bulunduğu coğrafyadan, kültürel yapıdan, ırksal ve etnik temelden beslenerek oluşmaktadır. Bourse kültürel kimliği şu şekilde açıklamaktadır:

“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. Bunlar öncelikle toplumsal temsil(ler) biçimindedir; bu, bir topluluğun kendini tanımlamasını ve başkalarınca tanınmasını sağlar. İkinci olarak, kolektif bilincin kendi kişiliğini ve birliğini betimlemesini sağlayan imgeler, semboller, stereotipiler, köken mitleri, hatta tarihsel anlatılar biçimindedir” (Bourse, 2009: 55-56).

Bourse’nin de ifade ettiğı gibi kültürel öğeler kişisel olabilecek anılarla ve toplumsal temsillerle ilişkilidir. Kolektif bilinç oluşturan bu durum, kimliğin biçimlendirdiğı sembolik ifadelerden beslenmektedir. Bu bağlamda ailenin kökenlerine dair canlı hatıralar veya bir ulusun varoluş hikayesi gibi kişinin özyaşamında benimsediğı öğeler

kültürel kimliği oluşturabilmektedir. Aynı zamanda çeşitli anlatılardaki tasvirler kimliği etkileyen unsurlardır.

Kültürel kimliğin yerleşik yapısını küreselleşme ve göç olgusu etkilemektedir. Yerelden beslenen kültürel pratiklerin, deneyimlerin ve kimliklerin dönüşümü günümüzde küreselleşme süreçlerinden bağımsız düşünülemez gibidir. Yersiz-yurtsuzlaşma⁴, küreselleşmeyle beraber kültür ile yer arasındaki bağın çözülmesi sonucu dolaşım halinde olan kimliklerin durumunu tarif etmek için kullanılmaktadır (Tomlinson, 2013: 158). Küreselleşmeyle birlikte farklı yerel öğelerin (yemekten, kıyafetten, kullanım nesnelerinden yaşam tarzına dek) toplumsal ve ekonomik anlamda görünür olması, kullanılması ve dönüşerek yenilenmesi söz konusudur. Yersiz-yurtsuzlaşmış kültürün en belirgin şekilde görüldüğü yerler "göç sonucu oluşan sınırdaki mekanlardır" (Tomlinson, 2013: 203). Dolayısıyla kentin kozmopolit yapısı, yersiz-yurtsuzlaşmayla ilişkili gibidir.

Göç alan bölgelerde farklı kültürlerle sahip insanların birbiriyle karşılaşması çeşitli sonuçlar doğurabilmektedir. Aşına olunmayan ötekileştirilmekte veya yeni melez kimlikler oluşturabilmektedir. Nermin Sayıbaşı'ya göre coğrafi birliğin ve mutlak aidiyetin sorgulanmasına sebep olan yeni karşılaşmalar, kültürlerarası trafikle birlikte birbirini iten veya çeken ilişkiler doğurmaktadır. Bu karşılaşmaların mekansal tezahürü kentli kimliğinde de kendini göstermektedir. Azınlıkların, göçmenlerin, diasporanın şehirdeki varlığı kamusal hayatı ve ulus bazındaki ilişkileri etkilemektedir. Böylece kültürel farklılıklar şehrin baskın kültürüyle oluşan düzenini değiştirmektedir. Azınlıkların, mülteci ve sığınmacıların hem içeriden hem de dışarıdan olma hali coğrafyanın otoritesiyle ilgili olabilecek durumları, kavramları ve yerleşik kimlikleri istikrarsızlaştırmaktadır. Dolayısıyla varlıkları yeni bir öznellik düşüncesine götürmektedir. (Saybaşı, 2011: 29-30)

⁴ Yersiz-yurtsuzlaşma kavramını tanımlayan temel özellik: "(...) gündelik kültür ile karasal anlamda bulunan yer arasındaki bağlantının çözülmesi ve zayıflamasıdır. Ancak bu sadece kültürel anlamda kayıp ya da araya soğukluğun girmesi olarak değil, karmaşık ve belirsiz bir karışım (aşinalık ve farklılığın, kültürel ufkun genişlemesi ve savunmasızlığın artmasının dışardaki dünyanın erişilebilir olmasına kendi özel dünyalarımızın tecavüze uğramasının eşlik etmesi, yeni fırsatlar ve yeni risklerin karışımı) olarak deneyimlenir." (Tomlinson, 2013: 188)

1.4. Temsilde Kriz ve Yeni Kimlik Politikaları: Özne Olma Deneyimi ve Öteki Kavramı Üzerinde Yoğunlaşan Tartışmalar

Farklılıkların barındığı kozmopolit kentler veya sınırdaki bölgeler gibi toplumsal alanlar, birbiriyle temas eden kültürel öğeleri baskılayacak veya yüceltecek bir sistemi körükleyebilmektedir. Çatışmalı ilişkilere sokan bu durum, (bölüm içinde çeşitli şekilde ifade edildiği gibi) ötekileştirme riskini gündeme getirmektedir. “Öteki” olarak konumlandırılan bireyler kendilerini gerçekleştirecek ortam bulamadıkları için sıkıştırılmakta gibidir. Farklı özelliklerin baskılanmadan yan yana var olabileceği bir ortam adına Bourse, tartışılması gereken iki gündem maddesi ortaya atmaktadır. Bunlar, özgün değer sistemlerinin ötesinde uyulması gereken genel kuralları içeren etik sorunlar ve etik kuralların belirli güç ilişkileriyle yoğrulduğu politik sorunlardır. (Bourse, 2009: 30-31)

Bu tespitlerde Bourse’nin üzerinde durduğu şey toplumsal yaşamda kimliklerin ve dolayısıyla ötekinin konumunu belirleyen ve bunları düzenleyen etik ve politik bir bakış olduğudur. Bunun nasıl olması gerektiği sorusu ise hala güncel bir konudur. Fakat kimlikleri tanımlarken oluşan hegemonyacı bakışın (bu durum ötekinin alanını da belirlemektedir) öznelerin talebiyle kırılmakta olduğunu söylemek mümkündür. Bu sayede kimlikler sosyal hareketleri veya yeni bir algılayışı başlatabilmektedir. Fakat aynı zamanda merkezi, egemen bir yapıda oluşturabilme riskini barındırmaktadır. Castells bu durumu kimliklerin inşasına bakarak analiz etmektedir.

Castells’e göre kimlik üç farklı biçim ve kökene ayrılmaktadır: Egemen kurumların güçlerini genişletmek ve akılcılaştırmak için inşa ettiği kimlik tanımı olan “meşrulaştırıcı kimlik”, egemenlik kurulan ve bastırılan aktörün geliştirdiği “direniş kimliği” ve toplumsal aktörlerin kendilerine sunulan kültürel temelde konumlarını yeniden tanımlayan, bunu yaparken bütün toplumsal yapıyı değiştirmeyi hedefleyen “proje kimliği”dir. (Castells, 2008: 14-15) Meşrulaştırıcı kimlik egemen olan kurumların kurguladığı ya da onayladığı çoğunlukla yerleşik olmayı hedefleyen ve egemenlerin amaçlarına uygun olarak işleyen bir yapıdır. Direniş halinde olan kimlikler

projeler de başlatabilmekte, egemenleşip akılcılaştırmaya yönelik meşrulaştırıcı kimliklere de dönüşebilmektedir. Direniş kimliğinin baskı karşısında kolektif direniş biçimleri yaratması mümkündür fakat sınırları güçlendiren egemen kurumların/ideolojilerin içinde savunmacı bir halde alma olasılığı da vardır. Dışlanan kimliklerle dışlayıcı unsurlar arasındaki ilişki toplumların toplum olarak kalmama, başka bir deyişle cemaatlere dönüşme ve parçalanma ihtimali olduğu gerçeğine götürmektedir. (Castells, 2008: 16) Tartışılan kavramları örneklemek gerekirse Cezayir’den Fransa’ya göç eden bir geyin Fransız ve erkek olarak anılması meşrulaştırıcı kimlik olarak tasvir edilmektedir. Proje kimliği için Castells’in de yer verdiği gibi feminist düşünce ve mücadele doğru bir örnektir; hem kadın kimliği ve hakları üzerine çalışırken hem de ataerkil düzene yani aileden üretime, cinsellikten bireyin tarihsel dönüşümüne dek her alanda bir kırılma yaratmaktadır.

Çizilen bu tabloda toplumları oluşturan kimlik olgusu tek bir kimliğin egemenliğine de götürebilmekte veya yeni bir toplumsal inşayı da başlatabilmektedir. Güncel tartışmaların ışığında yeni savlar kimlik politikalarını oluşturmakta, yeni temsil stratejileri geliştirmektedir. Bu sayede marjinalleştirilmiş, ötekileştirilmiş cinsiyet, ırk, etnik, dini vb. kimlikler toplumsal ve politik ortamdaki talepleri ve etik bir alan yaratma adına oluşturulan farklılık temelli girişimleriyle gündeme gelmektedir. Dolayısıyla Hall ortaya çıkan yeni özneleri şu şekilde değerlendirmektedir:

“Ortaya çıkan yeni özneler, yeni toplumsal cinsiyetler, yeni etniklikler, yeni bölgeler, yeni cemaatler bazen çok marjinal yollarla da olsa mücadele ederek kendi adlarına konuşma imkanlarını elde etmişlerdir. Bunlar daha önceleri kültürel temsilin başka biçimlerinden dışlanmışlardı; kendilerini merkezsiz ya da altgrup olmak dışında konumlandırıramıyorlardı. Toplumumuzdaki iktidar söylemleri, egemen rejimlerin söylemleri, marjinalin ve yerelin bu merkezsiz kültürel güçlenişiyle şüphesiz tehdit edilmişlerdir.” (Hall, 1998: 55)

Farklılığın tanınmasıyla mümkün olan kültürel çeşitlilik yeni bir dünya algısının mümkün olup olmadığını gündeme getirmektedir. Postmodernizmin anti-

hümanist⁵ tavrıyla özne tartışmalarına odaklanması ve Batılı öznenin kolonyal özne üzerindeki ötekileştirme biçimleri kimlik olgusunu besleyen öğelerdir. Modern benliğin sorgulanması, ötekileştirilmiş olanlara kendini gerçekleştirme ve toplumu dönüştürme potansiyeli taşıyan unsurları gündeme getirme olanağı tanımaktadır.

⁵ Aydınlanma felsefesiyle birlikte ortaya çıkan hümanizm kavramı modernizm eleştirisinde önemli bir yer tutmaktadır. Hümanizmde özne kendi inanç, değer ve kararlarından sorumlu, insan aklı ise “ hakikat, iyilik ve adaletin biricik ve yeterli yargıcı olarak” görülmektedir. (West, 2013: 252) Hümanizmin insan merkezci yaklaşımına karşı çeşitli filozoflar ve düşünürler bu temellendirmenin öznenin tahakküm alanını genişleten, kendisinden başka her şeyi nesne olarak gören bir yapı oluşturduğunu ileri sürmektedir. Doğaya insan için tahsis edilen sürekli kullanılabilen bir rezerv olarak yaklaşılması ve gelişen teknolojiyle birlikte sömürü alanını genişlettiği öznenin bu nesneleştirme eğilimi modern toplumun kötücül karakterini besleyen hümanist algının sonuçları olarak görülmektedir. Bu nedenle hümanizm kolonyalizmden, soykırım ve hatta *holocaust* ‘tan sorumlu tutulan bir pozisyonda değerlendirilmektedir. (West, 2013: 262) Anti-hümanist eleştiri ve yapısalcı değerlendirmeler öznenin aydınlanma felsefesiyle oluşan imtiyazlı statüsünü sorgulamaktadır. Fakat, hümanist algıyla temelden bir kopuş Foucault’nun özneyi “imtiyazlı ahlaki ve epistemolojik konumdan, salt onu düşüncesinin merkezinin –o zaman zaman var olmayan bir merkez olsa da- kenarına oturtmak için “ uzaklaştırmasıyla gerçekleşmektedir. (West, 2013: 275) Dolayısıyla bu bakışla birlikte özne analiz konusu haline gelmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

KÜRESELLEŞME SÜRECİNDE DÖNÜŞEN TOPLUMSAL YAPI VE YENİ BİREYSELÇİLİK

İlk bölümde, kimlik kavramının kişinin içinde bulunduğu ortam ile aidiyet kurduğu alanlara dek, toplumsal yapıyla beraber genişleyen anlamı üzerinde durulmuştur. Aynı zamanda kimlik kavramının anlamında oluşan paradoks ele alınmıştır. Ortak belleğin, aidiyet bağlarının, normatif sınırlamaların, toplumsal ve kültürel koşulların etkisi altında kimliğin biçimlendiği ve yeni anlamlar, çeşitlilikler kazandığı görülmektedir. Ayrıca farklılıkların olumsuz biçimde değerlendirilerek özneleri ötekileştirme durumu incelenmektedir. Bu bağlamda öznenin konumuna yakından bakmak bireysel kimliğin sınırlarını görmemizi sağlayabilmektedir. Modernist inşaya yöneltilen postmodern ve postkolonyal eleştiriler özne tartışmalarında kilit bir rol oynamaktadır. Özellikle günümüz dünyasında “yerelleşme ve daha güçlü bir şekilde parçalanma küreselleşmenin kaçınılmaz bir koşulu iken” ve küreselleşme tam da bu sebeple bütünleşme için hizmet etmekte iken (Dirlik, 2009: 51) farklılaşan kimliklerin temsiliyet krizi yaşadığı toplumsal ortam dikkat çekmektedir. Dolayısıyla kimliğe bugünün yeni bireyselci nitelikleriyle değerlendirmek için toplumsal ve kültürel unsurlarla şekillenen özne tartışmalarına yakından bakılabilmektedir.

2.1. Modernizm Eleştirisi: Biçimci ve Gelenekçi Algı, Vatandaşlık Bilinci

“Modernlik uzun bir büyüme, zorlanma ve akılcılaşma çabası sonunda elde edilen nadide bir çiçek midir?” diye söze başlamaktadır Alain Touraine. (Touraine, 2014: 11) Modernite bugün hala tartışılan bir kavram olarak güncelliğini korumaktadır. Yeni bir sürecin başladığını düşünenlerle modernizmin buhranlarıyla birlikte hala devam ettiğini iddia edenlerin olduğu karmaşık yapıya sahip bir süreç yaşanmaktadır. Sanatçılar modernleşme düşüncesi ve uygulandığı ile ilgili eleştirilerini çalışmalarında problem olarak ele almaktadırlar. Bu çalışmalarda farklılık-özdeşlik kısılacındaki kimlik

konusunun başat rol oynamasının nedenlerini bulmak için modernite düşüncesinin nasıl oluştuğuna genel bir çerçeveye bakarak başlamak mümkündür. Ekonomik yapılanmadan, sosyal yaşantıya, toplumsal hareketlerden sanata, her alanda etkin olan yeni söylemlerin etkilerini değerlendirmeden önce, modernleşme düşüncesine ve inşasına bakmak, kimlik tasvirlerindeki dönüşümü ve eleştirileri anlamak adına da önemli olacaktır.

Modernite fikri Aydınlanma felsefesiyle birlikte kendini göstermektedir. Aydınlanma geniş biçimde bakıldığında, 18. yüzyılın entelektüel ve kültürel hareketi olduğu gibi felsefi bir harekettir. Batı düşüncesini evrenselleştirecek kimi öncü olay ve gelişmelerin yaşandığı dünyayı algılamaya ve kurgulamaya yönelik yeni fikirlerin oluştuğu bir dönemi kapsamaktadır. Bireye öncesinden farklı olarak yeni nitelikler katmakta ve bireyi önemli bir konuma yerleştirmektedir. Aydınlanmayla birlikte modernliğin getirdiği dönüşümler hem yaygınlıkları hem de yoğunlukları açısından önceki değişim biçimlerinin çoğundan daha etkilidirler. (Giddens, 2004: 14)

Aydınlanmayla başlayan bu süreç neyi değiştirmiştir de modernlik bu kadar güçlü ve etkili bir hal almıştır? Touraine'e göre temelde Aydınlanma fikri, toplumun merkezindeki Tanrı'nın yerine akılcı düşüncüyü koyarak gelenekselin nüfuz ettiği her şeyi değiştirmeyi amaçlamaktadır. Bu değişim dinsel kurtuluş hikayelerinden ve öte dünya tasvirlerinden uzaklaşmayı beraberinde getirmektedir. Dinsel otoritenin ezmiş olduğu insan doğasını azat etmek ve bu doğrultuda dünyevileşmek hedeflenmiştir. İnsan, aklın araçsallaştırılmasıyla özgürleşecektir. Bu da ancak akılcı bir toplum oluşturmakla gerçekleşmektedir. Araçsal akılla doğaya yaklaşan insan, artık "rolleriyle yani statülere bağlı olan ve toplumsal sistemin iyi bir şekilde işlemesine katkıda bulunması gereken tutumlar tarafından tanımlanan bir toplumsal edimcidir." (Touraine, 2014: 36)

Modern düşüncede özne olarak insanın varoluşu Aydınlanma düşüncesinden önceki algılayışla bağını koparmaktadır. Zygmunt Bauman bu süreçte kişinin kendi biçimlendirdiği kimliğinin ön planda olduğunu söylemektedir. Bu değişim, kişinin bireyselleşmesinin önünü açmaktadır. Yani insan kimliği bir veri olmaktan çıkmakta,

tercihleri doğrultusunda sorumluluklarını yerine getirmesi gereken bir göreve dönüşmektedir. Toplumsal yaşama kimliği oluşturan bir öz inşayla katılma ve bunu sürdürme çabası zamanla öznenin “yerleşik toplumsal kiplere” bürünmesiyle sonuçlanmıştır. Aynı zamanda özne üretim biçimleriyle ilişkilendirilen tanımlamalarla anılmıştır. (Bauman, 2011: 178-179) Bauman, bu durumu kendi ifadesiyle “sınıf ve toplumsal cinsiyet bireysel seçenekler alanı üzerinde ağır bir yük olarak asılı kaldı” diyerek özetlemektedir. Pratikte bu durum doğal bir olgu gibi görünmeye başlamış ve zamanla yerleşik bir hal almıştır. (Bauman, 2011: 180)

Bu yaklaşıma göre kimlik kavramı bireyselleşmeyle var olmakta ve modernitenin yarattığı toplumsal inşayla şekil almaktadır. Yani kimliğin kişisel tercihlerden yerleşik şablonlara evrilmekte olduğu algılanmaktadır. (Birinci bölümde geçen Butler’ın ifadesinde değindiği gibi kişisel tercihler veya yönelimler toplumsal olarak düzenlenen ve sürdürülen idrak edilebilir yerleşik normlara mahkum olmaktadır.) Bilgin için ise modernleşmede özne şu şekilde konumlanmaktadır: “Modernleşmede bir yandan dünyaya egemenliği sağlayan araçsal aklın ilerleyişi, öte yandan özgürlük ve yaratma olarak kavramsallaştırılmış insani özne vardır. İnsan hem doğaya aittir ve objektif bilginin konusudur, hem de öznedir; modernlikte bilimsel yaşamın kişisel olmayışının yanı sıra, öznenin ben’i vardır.” (Bilgin, 1994: 88-89)

Öznenin ben olma halini tahribata uğratan unsurların modernleşme inşasında gerçekleştirilen hegemonyacı sınırlamalar ve toplumsal normlar olduğunu söylemek mümkün müdür? Bilgin’e göre özne gelenekselin, arzuların boyunduruğundan kurtulmak ve rasyonal bilgiyle hareket etmek amacıyla baskılanmakta ve yok olmaktadır. (Bilgin, 1994: 89) Modernizm idealini biçimlendiren öğelere bakmak öznenin nasıl inşa edildiğini anlamak için önemli olacaktır. Bu bağlamda öznenin sınırlandırılmasıyla ilgili tespitlere de açıklık getirilmiş olunacaktır.

2.1.1. Sınırlamalar

Kimlik, öznenin bireyselleştiği bir alan üzerinden tanımlanmaktadır. Ayrıca modern düşüncenin oluşturduğu toplumsal yapıyla anılmaktadır. Bu nedenle modern düşüncede belirleyici olan birbiriyle bağlantılı rasyonalleşme, ilerleme ve tarihselcilik düşüncesi, kimliğe değinirken üzerine eğilebileceğimiz kavramlara dönüşmektedir. Bunlar, modernleşme inşasında akılcı toplumu oluşturmak adına gerçekleştirilen perspektifin belirleyici unsurları olarak görülmektedir. Aynı zamanda bugünkü kimlik tartışmalarının üzerinde durduğu noktalara temas etmektedir. Özneyi evrensel norm ve merkezle inşa etme ve bu nedenle farklılığın görmezden gelinmesi gibi eleştirileri bu kavramlar üzerinden okumak mümkündür.

Rasyonalizasyon yani akılcılaştırma çerçevesinde iktisadi, siyasal ve toplumsal yapılanma aklın araçsallaştırılmasıyla gerçekleşmektedir. Toplumun gelenekselden uzaklaşarak, akılla elde edilen bilgilerin ışığında bunu özümseyecek ve uygulayacak yeni kurumların ortaya çıkması, rasyonalleşme olarak ele alınmaktadır. Rasyonalleşme “gelenekselden kopuş ve dünyevileşmeyle birlikte ilk kez modern anlamda devletleri ve politik alanı yaratarak, hem yasaları hem de karar almayı dini inancın ve geleneksel ahlakın sınırlamalarından kurtarmıştır.” (West, 2013: 27) Bu doğrultuda devletin şekillenmesinde ulus mantığının gözetilmesi dikkate değer bir örnektir.

Dünya düzeninin ulus şemasıyla algılanmasına neden olacak hareketin başlangıcı olarak Fransız Devrimi görülmektedir. Devrimle birlikte devlet ulusal unsurlarla şekil almaktadır. “(...) bu, ulusun, devleti meşrulaştırdığı ya da devletin meşruiyetini ulustan aldığı bir anlayıştır. Ulus-devlet coğrafi, politik, sosyal, kültürel, tarihsel, mitsel ve dinsel bir bütün olarak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.” (Bilgin, 1994: 17) Bilgin’in yaklaşımından anlaşılacağı gibi ulus kimliğinin modernitenin ayrılmaz bir parçası olması krallıklardan devletlere geçiş sürecindeki yönetsel bir değişikliğin bireyler üzerindeki toplumsal inşasını gözler önüne sermektedir.

Devletin ulusal değerlerle birlikte anılmasının yanı sıra böyle bir inşada öznenin konumu göze çarpmaktadır. Öznenin içinde bulunduğu modernist toplum, Talal Asad'ın tespitlerinde değindiği gibi kamusal alanın eşit kullanımı, maddi konularda eşit hak talebi ve bireycilik esasına dayalı yurttaşlık temelinde oluşmaktadır. Fakat modernizmin homojen zamanda, eşitlikçi ve bütünsel bir ulusal cemaat idealine karşılık, bireyler devletle ilişkilendirilerek öz-disiplin, katılım, yasa ve ekonomi gibi siyasal stratejilere maruz kalmaktadırlar. (Asad, 2007: 13) Bireylerin yurttaşlık temelinde bir araya gelebilmesi için “birleştirici bir deneyimle ikame edip sınıf, toplumsal cinsiyet ve din temelli farklı kimlikleri aşması gerektiğine” işaret edilmektedir. Ayrıca sekülerizm de yurttaşlığın bütünleştirici yapısına hizmet etmektedir. (Asad, 2007: 15)

Yurttaşlık bağıyla devlete bağlanan bireyler, iktisadi gelişmeyle birlikte üretim ilişkileriyle anılacak kimlikler kazanmaktadır. Çalıştıkları işten, uzmanlaştıkları alana dek ekonomik yeni bir düzen devreye girmektedir. Sanayi Devrimi'yle birlikte iktisadi gelişimin hızlanması uzmanlaşmayı⁶ beraberinde getirmektedir. Geleneksel ve alışılmış uygulamaların yerine belirli bir amaç için en etkili araçları belirleyen kurumlar, bu bilgiyi daha da geliştirmek, özelleştirerek yetkin hale getirmek için özerk bir yapılanma içine girerler. Bu düzenlemeyle sanattan bilime, üretimden iş kollarına (mesleki uzmanlıklar vs.) her alanda parçalı yapılanmanın oluştuğunu ve her birimin kendi özerk sorunlarıyla ilgilendiğini söylemek mümkündür. Özne de üretimi ve sistemin işlemlerini sağlayan bir konumdadır.

Bu bağlamda uzmanlaşmanın getirisi olarak yaşamı fiziksel biçimde düzenleyen mimari yapılanma örneklenebilmektedir. Mimari tasarımda taşıdığı işlevsellik dışında toplumu bir düşünce doğrultusunda inşa etme özelliği önemli bir yer tutmaktadır. Bu açıdan modern mimarinin kurucusu Le Corbusier'nin Modulor (1942-1948) adını verdiği metoduyla insanı mimari ve mekanik dünyayla olan uyumuna göre boyutlandırması çarpıcı örneklerden biridir. Bu sayede kamusal alanın ve kişinin öznel

⁶ Uzmanlaşma teknik bilginin kodlanabilir ve aktarılabilir olması için bir ihtisaslaşma gerektirmesidir. Teknik bir dil ve ritüeller oluşturmaktadır. (Giddens, 2014: 45)

alanı olan evin yapısı standartlaştırılarak “akılcı nesnel dünyanın yöntem ve kurallarının test edileceği yeni, verimli bir egzersiz alanı” haline gelmektedir. (Talu, 2012: 75-76)



Resim 2.1. “Play Time” filminden bir kare, 1967

Uzmanlaşmanın getirisi olarak gelişen endüstriyel ve mimari ortamı Jacques Tati'nin yönettiği Oyun Vakti (1967) filmi eleştirel bir biçimde ele almaktadır. Film, modern zamanları özel tasarlanan mekanlarıyla ve hiciv dolu üslubuyla anlatmaktadır. Yönetmenin oluşturduğu distopya modern kimliğe dair ipuçları da verir gibidir. Filmde Paris, gri binalar yığına dönüşür ve bu haliyle insanı ezen bir atmosfere sahiptir. Paris'in karakteristik olabilecek manzarası ancak cam binalardan yansımakta ama kendisi görülmemektedir. Çalışanlar ofis olarak tasarlanan kutucuklara hapsedilmiş, donuk ve belli bazı şablonlarla hareket eder şekilde tasvir edilmiştir. Şehrin filmdeki bu tasviri Benjamin'in Pasajlar Projesi'nde üzerinde durduğu yabancılaşma durumunu hatırlatır gibidir. Yazar Paris'e dair mekânsal ve görsel imgeleri –pasajlar, panoramalar, dünya sergileri, iç mekanlar, sokaklar gibi- paylaştığı kitabında şehrin yeni bir düzenlemeyle toplumsal bir yabancılaşmaya sevk ettiği gerçeği üzerinde durmaktadır. (Çiçekoğlu, 2015: 14)

19. yüzyılın ortalarında yaşamış eleştirmen ve şair Baudelaire'in modernizmin ilerleme ideali üzerine düşüncelerini Artun şu şekilde özetler:

“Baudelaire’e göre, bilim ve endüstrinin baş tacı edildiği zamanın ilerleme mucizesi, burjuvazinin faydacılığını, basitliğini, zevksizliğini ve maddiyata düşkünlüğünü ele verir. Aslında bütün bu ilerleme şamatası, aldanma değilse, bir rüyadan ibarettir. Çünkü bu ‘saklaban saçmalığı’ bir yandan da tarihe gömülmüş uygarlıkların yeniden ele geçirilmesini hayal eder. Yani aslında ileri gidildikçe geri dönelecektir: Kendi kendinin inkarı ve dönemin aczinin ifadesi.”(Artun, 2014: 30)

Modern hayatın çehresini çizen Baudelaire ilerleme kavramıyla ilgili fikirlerini alaycı bir üslupla aktarmaktadır. Eleştirmen/şair eleştirisini oluşturduğu -ilerleme ve sanayileşmenin karşısında güzellik ve sanatın kahramanı- “dandy” karakteriyle ilişkilendirerek şu şekilde dile getirmektedir:

“Modern uygar bir insanla, bir vahşiyi, veya uygar denilen bir milletle, barbar denilen bir milleti kıyasladığımızda... kim bütün itibarı vahşinin hak ettiğini görmezden gelebilir? O doğası bakımından ansiklopedidir, oysa uygar insan uzmanlığının dar sınırlarına hapsolmuştur. Uygar insan ilerleme felsefesini iktidarsızlaşmasını ve çöküşünü teselli etmek üzere icat eder... Ama bir vahşi? O cesur olmak zorundaki bir savaşçı, melankolik anların şairidir. Günbatımıyla içlenince yitik zamanlar ve ataları üzerine terennüme koyulur. İşte o zaman artık idealin sınırlarındadır. Onun ne eksiği olabilir ki? O bir rahip, hekim ve büyücüdür. Daha da ötesinde bir dandy’dır. Güzellik fikrini veren form ve edep erbabı.” (Aktaran Artun, 2014: 30-31)

Baudelaire’in ifadesinden hareketle şu soru gündeme gelmektedir: Barbarı veya vahşiyi modern veya uygarla kıyaslayan hiyerarşik bakış, zamanın ortak kullanımıyla geçmiş ve bugünü de düzene sokan bir yapı oluşturmakta mıdır? Bu kimliği nasıl etkilemektedir?

2.1.2. Ortak Zaman ve Tek Hayal

Moderniteyle birlikte zaman kavramı da değişikliğe uğramaktadır. Modern zaman anlayışı, akılcılaştırma girişimleriyle birlikte zamanı döngüsel ve erekçi değil, doğrusal ve ilerlemeci olarak ele almaktadır. Artık Eskiçağ, Ortaçağ ve Modern Çağ dönem olarak ele alınmaz, her biri insanlığın gelişiminde bir aşamadır. Krishan Kumar’ın kendi ifadesiyle:

“Modern zamanlar artık basitçe daha önceki, daha ihtişamlı zamanların aşağı dereceden bir kopyası olarak görülmüyordu; benzer şekilde insanın yeryüzündeki öyküsüne hayırlısıyla son verecek bir bitap düşmüş insani varoluşun son aşaması olarak görülmüyordu. Tersine, modernlik geçmiş zamanlardan eksiksiz bir kopuş, radikal ölçüde yeni ilkeler temelinde yeni bir başlangıç anlamına geliyordu.” (Kumar, 2004: 101)

Dolayısıyla modern zaman, insanın gelişimiyle şekillenecek uzun bir gelecek zamana giriş olarak yorumlanabilmektedir.

Modern zaman anlayışının yereldeki zaman algılayışından farklı olarak evrenselleşmesi toplumsal yapıda yeni bir işleyişin habercisidir. Ortak zaman kullanımı tarihsel olarak kullanılan şemanın şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Çünkü Anthony Giddens’a göre zamanın yerden ayrılması, yani standartlaşıp evrenselleşmesi toplumsal etkinliklerin aynı zaman çizelgesi tarafından tarifini mümkün kılmaktadır. Yani toplumsal olay ya da ilişkiler yere referans gösterecek özgün durumlarından bağımsız olarak ifade edilebilir hale gelmektedir. (Giddens, 2014: 32) Mekanik zaman hesaplama araçlarının yaygın kullanımı, modernist değerlerin yaygınlaşması bağlamında yerelden başlayarak bazı değişimlere neden olmaktadır. Aynı zamanda bu durum değerlendirme ölçütlerini de belirlemektedir. Bu doğrultuda coğrafi bölgeler, bireyler ve üretimler tarihsel gelişim içinde geri-ileri olarak ele alınabilmektedir.

Modernizmde tarihselci bakış ilerleme idealinden beslenmektedir. Gelenekselden kopuşla birlikte doğrusal ve ilerlemeci tarih algısına geçiş yaşanmaktadır. Tarihselci düşünce genel anlamıyla insan hayatını anlamak için tarihi merkeze koymaktadır. Giddens’a göre evrimci tarih kuramları, tek bir amaç doğrultusunda ilerlemese de “büyük anlatıları” temsil etmektedir. “Evrimecilğe göre “tarih”, insanlıkla ilgili olaylar karmaşasını bir tablo düzeni içine uydurmaya çalışan “olaylar dizisi” yardımıyla anlatılabilir.” (Giddens, 2004: 15) Bu tabloda belirleyici olan gelişim evresinin, Batı medeniyeti ölçüt alınarak gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Evrensel normlara uygun bir modernizm inşası ilerleme açısından olumlanmaktadır.

Batı'nın evrensel ve merkezi olarak kendini belirlemesi, yani kültürel hegemonyası, Batı dışındaki bütün toplumlara kendi normlarını dayatmaktadır.

Bu bağlamda yaşamın modern kriterlerle düzenlenmesine ve olaylara belirli bir gelişim çizgisinde yaklaşan tarihselci düşünceye eleştirel nitelikte bakan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1961 yılında yayınlanan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* kitabı doğru bir örnek olacaktır. Kitap, Türkiye'nin modernleşme sürecindeki ortamı hayali bir kurum ve karakterlerle irdelemektedir. Başkarakter -aynı zamanda anlatıcı- Hayri İkdal ülke genelinde saatlerin doğru çalışıp çalışmadığını denetleyen bir enstitüden bahsetmektedir. Kurum saatlerin ayarsızlığı yüzünden kaybedilen zamanı önlemek için kurulmuştur. Geleneksel-modern çatışmasının toplum ve bireyler üzerindeki etkisini tartışan roman, Cumhuriyetle birlikte inşa edilen “batılılaşma” sürecine de vurgu yapmaktadır. Kurumların işlevi, insanların modern kimlikle olan uyumu ya da uyumsuzluğu problem edilmektedir. Ayrıca Hayri İkdal olmayan bir kurumun olmayan tarihini hayali bir karakterle ilişkilendirerek yazmaktadır. Romanda modernleşmeyle birlikte yeni düzene uygun yeni bir tarih oluşturma gayreti betimlenmekte gibidir. Böylece hayali kurum da meşru kılınmaktadır.

Örnekten de anlaşılacağı gibi modernist değerler ve Batının hegomonik konumunun uzantısı olan modernleşme kipleri, evrenselleşen bir öznenin inşasını amaçlar gibidir. Bu durum kültürel değerlerle evrensel normlar arasında sıkışan özneyi görünür kılmaktadır. Meyda Yeğenoğlu'nun şu tespiti dikkate değerdir: Batılı özne homojen ve tektip yapıya sahip olamayacak kadar çok çeşitli kimliği çerçevelemektedir. Fakat Aydınlanmayla gelen hümanist özne kendine menkul değil Batılı bağlamıyla var olmaktadır. (Yeğenoğlu, 2003: 11) Modern özneyi biçimlendiren bu süreç, batılılaşma olduğu kadar zıttını niteleyen doğrululaştırma işlemiyle hareket kazanmaktadır. İkinci bölümün üçüncü başlığında üzerine eğileceğimiz bu konu, modernleşmenin altında yatan söylemin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

Özneyi üreten kurgusal unsurlar somut müdahalelere de kapı aralamaktadır. Birşeyleri yıkmadan yeni bir inşanın mümkün olmadığı bu modernist yapıda⁷ dünyanın çeşitli bölgeleri değişim içine girmiştir. Kültürel, siyasi ve ekonomik amaçlarla Batı dışındaki yerlerin evrensel değerleri taşımak gerekçesiyle sömürgeleştirilmesi tartışmanın başka bir boyutudur. Arif Dirlik, 19. yüzyılın sonundaki evrenselleşme çabasının sömürgeciliğin ve milliyetçiliğin küresel olarak yayılmasıyla sonuçlandığını söylemektedir. Sömürgeleştirmeye birlikte Batı Üçüncü Dünya’da ekonomik, siyasi ve kültürel olarak hakimiyetini kurmuştur. (Dirlik, 2009: 64-65) Batı merkezliyetçiliğinde oluşan yeni dünya düzeninde farklı coğrafyaların ekonomik, toplumsal ve kültürel olarak inşa edilmekte olduğu gözlemlenmektedir. David Harvey, bu durumla ilgili olarak “uluslararası politika ve ticaretin bütün etkilerinin, geri kalmış Üçüncü Dünya’ya cömert ve ilerici bir modernizasyon süreci getirdiği iddiasıyla haklı kılınmaya çalışıldığından” bahsetmiştir. (Harvey, 2012: 50)

Bu bağlamda örneklenebilecek bol ödüllü Arabistanlı Lawrence (1962) filmi tartışmalı bir yaklaşıma sahip olmakla birlikte Üçüncü Dünya ülkeleriyle ilgili Batı’nın yaklaşımını gerçek bir olaydan esinlenerek anlatmaktadır. Filmde aslen arkeolog olan İngiliz ajanı Lawrence, Araplara, Osmanlı Devleti’ne karşı ayaklanmalarında tek bir Arap Devleti olmaları için yol göstermektedir. T. E. Lawrence kurgu karakter değil, gerçekten de I. Dünya Savaşı’nda casus olarak görev yapmıştır, fakat ironik bir biçimde Arap ulusal hareketinin öncüsü olarak görülmüştür. Diğer bir örnek ise Bağdat Müzesinin (1923) kuruluş ve yağmalanma sürecidir. Ali Artun’un aktarımına göre Irak’ın ulus devlet olma sürecinde İngilizlerin desteğiyle bir ulusal müze kurulmuştur. Müzenin ilk küratörü olan Gertrude Bell aynı zamanda I. Dünya Savaşı’ndan sonra kurulan Irak Devleti’nin sınırlarını çizen kişidir. İlginçtir ki Irak ulusunu tanımlayacak olan bu müze 2003 yılında İngiliz işgal güçlerinin gözetiminde yağmalanmıştır. (Artun, 2013: 25-26) Dolayısıyla bu iki örnek Batı’nın Üçüncü Dünya’da siyasi ve kültürel inşasını göstermesi adına dikkate değerdir. Ulus temelinde bağımsız bir devlet olma, kendi tarihini ve kültürünü oluşturma gayreti Batı’nın değerleriyle ve fiziksel gücüyle şekillenmektedir. (Fakat sömürge karşıtı hareketin ulus mücadelesiyle birlikte cereyan

⁷ Bkz. Yaratıcı yıkma imgesi (Harvey, 2012: 29)

etmesini tek başına emperyalist bir müdahale olarak değerlendirmek önemli bileşenleri de es geçmeye neden olabilmektedir.)

Toplumsal sistemin evrensel normlar çerçevesinde kurgulanması, öznelere üzerinde de normalleştirme, standartlaştırma etkisi yaratmaktadır. Modernist sistemde egemenlik biçimleri katı ya da esnek bile olsa toplumun çıkarı gerekçesiyle (ulus, ekonomi, aile, devlet vs.) her bireyin üzerinde hegemonya biçimleri oluşmaktadır. Eril kodlarla oluşturulan sistem ağı belirli niteliklerle aktörleri dönüştürmekte ve yargılamaktadır. (Bilgin, 1994: 87) İyi bir yurttaş, millet, işçi, anne ya da bilim insanı olmak gibi devletle, üretimle ve aileyle yeni ahlaki temsiliyetler devreye girmektedir. Yani, tarihsel gerekliliklerin gerçekleşmesi uğruna öznenin kendini gerçekleştirme çabasının ve öznel konumunun sürekli kesintiye uğradığı sonucu çıkarılabilmektedir.

Görüldüğü gibi modernleşme sürecinde özne düşünsel boyutta toplumsal ekonomik ve ahlaki biçimiyle yeniden tanımlanmıştır. Kişinin dinsel varoluş hikayelerinden sıyrılıp sekülerleşen, geleneksel ve yerel olandan bir biçimde uzaklaşan, evrensel bilginin peşinden gitmek durumunda olan bir özneye dönüştüğü anlaşılmaktadır. Öznenin aklın araçsallaştırılması çerçevesinde değişimi ve dönüşümü sağlamakla ve araçsal yenilikle toplumu daha ileriye taşımakla yükümlü hale gelmiş olduğunu söylemek mümkündür.

Modernizmin oluşturduğu düşünce ve düzen çerçevesinde şekillenen kimliğe sınıfla, ırkla, ulusla, yurttaşlık bilinciyle, toplumsal cinsiyetle ve Batı'yla ilişkilenen tanımlamalara göre yaklaşıldığı görülmektedir. İşte bu noktada kimliği bugün önemli bir tartışma konusu haline getiren sürece değinmek önemli olacaktır. Modernist inşaya eleştirel biçimde bakan postmodernizm ve postkolonyalizm öznenin konumuna, toplumsal ve kültürel yapıya dair farklı değerlendirmelere işaret etmektedir.

2.2. Post-modern Süreç ya da Yaklaşım: Fragmanlaşma ve Özne Tartışmaları ile Kimliğin Yükselişi

Postmodernizm, çeşitli yaklaşımlara sahip ve hala tartışıl原因elen bir kavramdır. Bu nedenle sınırları çizilebilen bir tanımlama getirmek haliyle zorlu bir girişim olacaktır. Fakat bu bölümdeki değerlendirme şekli, günümüzde farklılık temelinde kimliğin nasıl önemli bir boyuta geldiğini anlamak ve sanatı nasıl etkilediğini açıklamak için söylem ve gerçeklik boyutunu incelemeyi amaçlar. Aynı zamanda kültürün ve tarihin de bu yaklaşımla nasıl ele alındığı ve dönüşüme uğradığı araştırılmaktadır.

Postmodernizm kavramını tanımlamayıarak başlamak mümkündür. Kumar'ın postmodernizmin kelime köküne atıflı tasviri postmodern yaklaşımın iddiasını tanımlamak açısından önemlidir. Kumar'a göre postmodernizmin 'post'u 'post-mortem'in 'post'una benzetilebilmektedir:

“Modernliğin ölü bedeni üzerinde icra edilen cenaze törenleri, cesedin teşhis edilmesi. Bu görüş açısından modernliğin sonu, modernlik tecrübesi üzerine düşünüm geliştirmenin fırsatıdır; postmodernlik bu düşünümSELLİĞİN durumunu anlatır. Bu örnekte yeni bir başlangıç bildiren bir zorunluluk anlamına yer verilmez, yalnızca bir sona erişin getirdiği melankoli duygusu söz konusudur.” (Kumar, 2004: 87)

Başka bir deyişle bu kavram, modernizmin inşa ettiği yapıyla ve sürecinin sonuçlarıyla ilgili sorgulayıcı bir alan açmaktadır.

Modernizmin sonunun geldiğini varsayan postmodern düşünce bu ideal ile oluşturulan kavramlara da kuşkuyla yaklaşmaktadır. Bu bağlamda Terry Eagleton, postmodernizmi şu şekilde tanımlamaktadır:

“(...) bütünlükleri, evrensel değerleri, büyük tanrısal anlatıları, insan varoluşu için bulunabilecek sağlam dayanak noktalarını ve nesnel bilginin olanaklılığını reddeden çağdaş düşünce hareketinin tümüdür. Postmodernizm, harekete, bütünlüğe ve ilerlemeye şüpheyile yaklaşır; kültür seçkinciliği olarak gördüğü

şeye karşı çıkar; kültürel göreceliğe yakın durur ve çoğulculuğu, devamsızlığı ve hetorejenliği savunur.” (Eagleton, 2006: 13)⁸

Eagleton’ın tanımından da anlaşılacağı gibi modernizmin oluşturmaya çalıştığı bütünlüklü, evrenselleşme idealiyle biçimlenen dünya algısı yerine parçalı, değişken ve çoklu bir kavrayış ön plandadır.

Postmodernist düşünürler, Aydınlanma hareketiyle temelleri atılan modernliğin karakteristik özellikleri karşısında eleştirel bir tavır almaktadırlar.

“Onlar doğa biliminin evrensel iddialarıyla, yine doğa biliminin somutlaştırdığı ‘araçsal’, ‘nesnelleştirici’ ya da ‘indirgeyici’ (zaman zaman da ‘eril’ ya da ‘erkekçi’) rasyonalizmi reddederler. Postmodernistler, saf akla ya da özsel bir insan doğasına dayandırılan ahlaklar adına ortaya konan evrensel iddiaları da kabul etmezler. Onlar, yine daha önceki bazı eleştirmenler gibi, Aydınlanma rasyonalizminin ‘uygarlaştırıcı’ misyonunun elinde zor günler geçiren geleneklerden, kültürlerden, değerlerden ve halklardan söz ederler.” (West, 2013: 306)

Bu değerlendirme sonucunda postmodernizmin modernitenin ideolojisini belirleyen nitelikleri dışarıda bırakma iddiasında olduğu gibi bir çıkarım yapmak mümkündür.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra modernite ideallerinin sonuçlarından duyulan hoşnutsuzlukla birlikte Berlin Duvarı’nın yıkılması ve Sovyetler Birliği’nin dağılmasından sonra gelişen durumlar ‘büyük anlatılara’ duyulan şüpheyi hayli arttırmıştır. Postmodernizmle birlikte “bütünselleştirici teorinin tehlikesiyle ilgili uyarılar“ ve tarihe şüpheli bakış nedeniyle “insanların kurtuluşuyla ilgili idealler”e olan inanç yitirilmektedir. (West, 2013: 311) Başka bir deyişle, bütünləştiren, evrensel olma iddiasında olan ideolojik perspektifli durum ve olgularla ilgili postmodernizmde

⁸ Eagleton için, postmodernizmin hareket noktalarından birisi normatif olanı parçalamaktır. Kendi deyimiyle “normlar baskıcıdır; çünkü birbirinden farklı, benzersiz bireyleri aynı kalıba sokarlar.” (Eagleton, 2006: 14) Fakat dilin kullanımıyla başlayan aynılaşma döngüsüne karşı anlaşılacak pahasına farklılığı savunmayı ironik bir üslupla eleştiren Eagleton, postmodernizmin normlara, bütünlüklere ve uzlaşılarla duyduğu önyargıyı olumsuzlar bir pozisyonudur. (Eagleton, 2006: 16) Marksist bağlamıyla temel çelişkilerin görmezden gelindiği, kültürel yapılanmayla beraber sermayenin hüküm sürdüğü ve farklılığın görece yaşandığı postmodern olarak tabir edilen duruma mesafeli bakmaktadır. “Kuramdan Sonra” adlı kitabında kültürün ideolojinin uygulayıcı alanı, değişimin lokomotifleri olarak görülmesi ve yüceltilen şeyle eleştirilen şeyin çelişkili birlikteliği üzerinde durmaktadır.

şüpheli bir yaklaşım izlenmektedir. Dolayısıyla bu yaklaşım tarihsel örnekler de temel alınarak bu ideallerin son bulduğu sonucuna varmaktadır.

Postmodernist yaklaşımın tartışma konularının temelinde sabit özne, bütünsellik, ilerleme, aklın tekliği gibi modernitenin getirdiği olgular yer almaktadır. Büyük anlatıların ciddi sorgulamalardan geçirildiği postmodernist bakışta söylemsel alanın eleştirisi farklılığın gündeme gelmesine neden olmaktadır. (Keymen, 1996: 89) Modernizmde bütüncül olarak ele alınan dünya düzeni ve bu doğrultuda inşa edilen özne yerine, postmodernizm bu olgulara farklılığın ön planda olduğu bir kavrayışla yaklaşmaktadır. Bu ayrımı Harvey şu şekilde dile getirmektedir:

“Modernizmin (özellikle daha geç aşamada ortaya çıkan versiyonlarının) üst-dilleri, üst-teorileri, üst-anlatıları gerçekten de önemli farklılıkların üzerini örtme eğilimini göstermekteydi ve önemli ayrım ve ayrıntılara dikkat göstermiyordu. Postmodernizm, ötekiliğin, öznellikte farklılıktan, cinsiyetten ve cinsellikten, ırk ve sınıftan, zamansal (duyarlılık kümelenmeleri) ve mekânsal coğrafi yerleşmeler ve yerinden kopmalardan kaynaklanan sayısız biçimini teslim etmek bakımından özellikle önemli olmuştur.” (Harvey, 2012: 134)

Harvey’in ifade ettiği gibi bütüncül algılanan ve bu biçimde inşa edilmeye çalışılan şey parçalanmaktadır. Dolayısıyla postmodern yaklaşımla, yukarıda sıralanan sınıflandırmalar yüzünden sıkışan öznenin temsiline de zemin hazırladığı anlaşılmaktadır.

Bu bağlamda postmodernizm, öznenin bütüncül olarak algılanmasına neden olabilecek unsurları tartışmaya açmaktadır. Bunu yaparken modernist bakışla şekillenen yapıları da sorgulamaktadır, fakat Kumar’a göre aynı zamanda tanımlama yapmaktan da kaçınmaktadır. Bunun sebebinin eleştirilen nesnellik ve akılcılaştırma girişiminin tekil varoluşları yok etme ve çoğulculuğu engelleme tehlikesi olduğu sonucu çıkarılabilmektedir. (Kumar, 2004: 129) Dolayısıyla postmodern düşünce, modernizmdeki geleneğin topyekün reddedilişi gibi net sınırlar çizmek yerine birçok geleneğin kabulünü mümkün kılmaktadır. Bu eklektik özellik ona farklılıkların barındığı geniş bir bilgi ve kültür alanının kullanılabilirliğini sağlamaktadır. Kumar bu

duruma yeni bir gelenek yerine “birçok geleneğin birleşimi”, “geleneklerin çarpıcı bir sentezi” olarak bakmaktadır. (Kumar, 2004: 130) Farklı düşünsel unsurları yan yana getiren, modernitenin sınırlandırılmış ve sistematikleştirilmiş birimlerini açık ve girift hale getiren bir yöntem benimsenmekte gibidir. Toplumsal cinsiyet, kolonyal öteki gibi öznenin sıkıştığı olgulardan bunun bilgi üretimine olan yansımasına dek eleştirel bir tutum takınmaktadır.

Postmodernizmin bütünüyle yeni bir düzen ve yaklaşım olup olmadığı netleşmese de kültürel dönüşüm ve duyarlılık değişiminin ifadesi olarak kabul görmüştür. (Harvey, 2012: 54) Bu kültürel yapılanmada dikkat çeken unsurlardan biri çizgisel tarihin reddiyle birlikte tarihin geri dönüşüdür. Tarihsel bilginin güvenilirliğiyle ilgili şüphe bu alandaki söylem boyutunu tartışmaya açmıştır. Bu mesele günümüz sanatsal üretimlerinde sıkça tartışılmaktadır. Bu bağlamda Foucault’nun tarihi söylem boyutuyla tartıştığı düşüncesine bakmak önemli olacaktır.

Foucault özneleri şekillendiren söylem boyutunu ele alırken olay ve olguların düz bir çizgide seyretmediğinden, yazıldığı zamanın ve kişinin belirleyici etken olabileceğinden söz etmektedir. Foucault için söylem alanıyla ilgili önemli sorulardan bazıları şunlardır: “(...) bu ifadenin ortaya çıkması ve onun yerini başka hiçbir ifadenin yer almaması nasıl gerçekleşir?” (Foucault, 1999: 41) “Söylenmiş olan şeyin içinde söylenen nedir?” (Foucault, 1999: 42) Bu nedenle söylemsel oluşumun izini sürmektedir. Böylece, tarihe metinlerarası, söylemlerarası bir durumda geçmişin ve şimdinin etkilediği bir alan olarak bakma durumu gündeme gelmektedir.

“Foucault’ya göre bilginin kendi düzeni içinde kırılmalar ve kopuklara uğraması tarihsel söylemde görülen değişimlerle paralel bir süreç izlemektedir. Tarihsel söylem, bu nedenle sabitlenebilen doğruluk iddiaları içermez. Tarihsel söylem içinde belirgin bir düzen aramak düzen içinde sürekli yaşanan kırılmalar, bozulmalar ve kopmalar nedeniyle mümkün olmamaktadır.”
(Oppermann, 2006: 11)

Dolayısıyla tarihsel söylem, anlatı biçimlerinin değişikliğe uğraması ve farklı bakış açılarıyla yeniden ele alınmasıyla inşa edilmektedir. Bu nedenle bu bakış açısına göre

sabitlenebilen, nesnel bir doğruluk iddiasında bulunmak sıkıntılıdır. Başka bir deyişle tarih yazımıyla ilgili yöntemler gerçekliği kavramada başarısız olduğu için söylem alanı eleştiriye açık olarak görülmektedir.⁹ “Tarihçi, geçmişin sürekliliğini izlerken ve ona nedenler atfederken geçmişe ne yapar?” sorusu yaklaşımında kilit rol oynamaktadır. (Poster, 2008: 84) Bilimsel olanın nesnellik ilkesini sorgulayan bir nevi masumiyet maskesini düşürme iddiasında olan bu bakış, tarihi süreksiz biçimiyle değerlendirmektedir. Ayrıca tarih yazımındaki birliktelik ve bütünsellik yaratma çabasını görünür kılmayı arzulamaktadır.

Postmodernizmin tarihe bakışı bu değerlendirmelerden beslenmektedir. Söylem boyutunun değişkenliği bilginin de yorumla oluşturulduğu sonucuna götürmektedir ve tarihsel bilginin kesinliğine duyulan şüpheyile birlikte postmodern yaklaşım tarihi şu şekilde ele almaktadır:

“Postmodernizm, anlatsal bilgi ve bilimsel bilgi arasındaki sınırları sorgulayarak epistemolojik bir kuşku yaratır ve tarih içinde sabit, değişmez bilgilerin varlığını reddeder. Gerçeğe dolaysız yolla erişilemeyeceğini ileri süren mutlak ve sabit değildir. Aksine yoruma göre çoğalan çeşitliliklerden oluşur. Bu durumda gerçek parçalara ayrılmış (fragmented) ve çeşitliliğe dayanan çoğulcu bir kavramdır.” (Oppermann, 2006: 41)

Bu bağlamda anlatıların çoğalması modern tarih yazımının dışında bırakılmış ya da belirli bir iktidar ilişkisiyle yorumlanmış öğeleri öne çıkarmaktadır. Dolayısıyla, anlatı içinde öznelerin, kültürel yapıların ya da geleneksel öğelerin ele alınış biçimleri hem sorgulanmış hem de bireysel hikayelerin gündeme gelmesi sağlanmıştır. Sanatta güncel üretimlerden bazıları bu tartışmaları merkeze almıştır. Örneğin sanatçı topluluğu Irwin’in “*Was ist Kunst*” çalışması farklı tarihsel ve kültürel unsurları içeren çoklu ikonografik nesnelerden oluşmaktadır. Dini, siyasi ve ulusal semboller taşıyan ve Maleviç’in soyutlamalarını hatırlatan müdaheler taşıyan bu nesneler birbirleriyle

⁹ Foucault, tarihe süreklilik anlayışıyla bakma eylemini gelişme ve evrim kavramlarıyla ilişkilendirir. Bu kavramlar “dağınık olayların bir ard arda gelişini yeniden bir araya toplamak, onları bir ve aynı düzenleyici ilkeye bağlamak, hayatın örnek gücüne (uzlaşımçı oyunlarıyla, yenileştirme kapasitesiyle, farklı elemanlarının özümleme ve değiş-tokuş sistemlerinin sürekli ilişkisiyle) boyun eğdirmek, her başlangıç işinde önce bir tutarlılık ilkesini ve gelecek bir birlik tasarısını keşfetmek, bir kaynak ile eskiden verilmiş bir ilişki yoluyla, daima zamanı esere egemen kılmak olanağını verir.” (Foucault, 1999: 34)

örtüşmeyen bağlamlara sahip olmasıyla birlikte aynı düzlemde sergilenmektedir. (İKSV, 2015) Bu durum sanatçıların içinde bulundukları ortamdan referans almaktadır. Eski Yugoslavya'nın dağılmasından sonra toplumsal belleğe hizmet eden ikonların bir aradalığı, temsil edilen şeyi sorgular niteliktedir.



Resim 2.2. Irwin, “*Was ist Kunst*”, karışık teknik, 1985, yerleştirme: 9. İstanbul Bienali 2005

Tarihin şimdiki zamanda gündeme gelmesi ve postmodern kuram içinde işlevselliği Jameson'ın şüpheli bir bakışla yaklaşmasına neden olmaktadır. Jameson bu durumu şu şekilde değerlendirmektedir: Anlatı içine dahil edilenlerin ele aldıkları konular bağlamından kopararak, kendi tabiriyle “birbirinden farklı bir dizi yararlı kodlar arasında ayraçlar olarak kolayca proje tarafından yeniden soğurulurlar.” (Jameson, 2008: 15-16) Jameson'nın bu yaklaşımında, postmodernist bakışın olay ve olguları bağlamından kopararak kullanmakta olduğu sonucu çıkarılabilmektedir. Ayrıca olay ve olguların anlamı yitirilerek metinselleştirildiği de eleştirilmektedir.

Buradan hareketle; tarihsel durumların, olayların anlamsal boşluğa düşürecek şekilde kendi bağlamından kopararak kullanılması söz konusudur. Jameson'a göre tarihsel sürecin ve zamansal doğrunun kırılıp bunun belli bir düşüncenin ya da üretimin malzemesi haline gelmesi, bizi bütünsel bir gösterimden uzak, sürekli yer değiştiren

fragmanlar biçiminde oluşan kültürel üretimlere götürme potansiyelindedir. Yani şimdiki zamanın genişleyerek zamansal etkinliklerle uzam arasındaki ilişkiyi bozma tehlikesi ortaya çıkmaktadır. Bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“Gerçekten de özne ön gerilimlerini ve yeniden gerilimlerini etkin biçimde zamansal çoğunluğun ötesinde uzatabilme ve geçmişini ve geleceğini tutarlı bir deneyimin içinde örgütleyebilme yetisini yitirdiyse, bu tür bir öznenin kültürel üretimlerinin, fragman yığınlarının dışında, rastgele heterojenliğin, parçalanmışlığın ve rastlantısalın pratiğinin ötesinde ne verebileceğini tahmin etmek zor oluyor.” (Jameson, 2008: 65-66)

Burada zaman ve mekan algılayışının bozulmasına neden olan kültürel ortamdan bahsedilmektedir. Aynı zamanda öznenin de zamanın örgütlenmesiyle oluşan olayların ve durumların arasındaki ilişkiyi kuramadığı ifade edilmektedir. Bağlamsal sıralamayı kuramadığı varsayıldığında öznenin üretimlerinde parçalı, kopuk ve tesadüfi olabilecek sonuçlar barındırdığı dile getirilmektedir. Dolayısıyla öznenin içine düştüğü durum Jameson’ın deyimiyle “şizofrenik” bir hal almaktadır. (Jameson, 2008: 67)

Tasvir edilen ortamda öznenin durumunu, şeylerle bağlantı kurmaya yarayan mantığın ve zamansal açıdan ayırdına varılan gerçekliğin kaybı olarak değerlendirmek mümkündür. Harvey özneye ilişkili şizofrenik duruma şu şekilde yaklaşmaktadır:

“Gösterici zincir koptuğunda karşımıza, birbirinden bağıntısız gösterenlerden oluşan bir moloz yığını biçimi ile şizofreni çıkar. Eğer kişisel kimlik, şimdiki an önümdeyken, geçmiş ve gelecek arasında belirli bir zamansal bütünlük aracılığıyla kuruluyorsa ve eğer cümleler de aynı güzergahta hareket ediyorsa, o zaman geçmiş, şimdiki an ve geleceği cümle içinde bütünleştirmemek, kendi yaşam deneyimimizin ya da ruhsal hayatımızın geçmişini, şimdiki anını ve geleceğini bütünleştirme konusunda benzer bir yetersizliğe işaret eder.” (Harvey, 2012, 70)

Bu durumda zamanın parçalanmasının öznenin kendini fragmanlar içinde ifade etmesine neden olduğu sonucu çıkarılabilmektedir. Dolayısıyla aktarılandan anlaşılacağı gibi, tarihe bu şekilde yaklaşmak ve bu doğrultuda söylemsel ifadelerin parçalanarak yeniden metinselleştirilmesi veya üretilmesi bir yandan bütünlüklü özneyi parçalarken diğer yandan özneyi var eden kişisel kimliğini de parçalamaktadır.

Bir başka boyutuyla evrenselleşme ve ilerleme gibi modernist algılayışları dışarda bırakma savıyla söylemsel pratiklerin parçalanması algısal bütünlüğü etkilemektedir ve parçalanmış unsurlar kullanıma açılmaktadır. “İlerleme fikrinden sakınan postmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi maskeleyme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir.” (Harvey, 2012, 71) Bu durum, tarihin süresiz olarak ele alınması, her şeyin birbirine ilgisiz şimdiler olarak değerlendirilmesi şeklinde yorumlanabilmektedir.

Günümüzde her anlamda deneyimleme alanı olarak işlev gören kültürün genişleyen yörüngesiyle birlikte, modernitenin inşa ettiği toplumsal öznenin yerine kimlik önemli bir konuma gelmektedir. “Tarih için verilen mücadeleye şimdilerde kimlik mücadelesi de deniyor. Bu terim değişikliği öznel olanın önceliğine ve kamusal çevrelerde öznele atfedilen role işaret ediyor.” (Sarlo, 2012: 20) Beatriz Sarlo’nun üzerinde durduğu bu değişim, anlatı yöntemlerinin çoğalan kimliklerle birlikte öznel alana kaydığını göstermektedir.

Çeşitli kimliklerle ilişkili olabilecek bellek aktarımının günümüzde yeniden canlandığı gözlemlenmektedir. Bireysel anlatıların gündeme gelmesi (Sarlo buna “öznenin dirilişi” der) postmodernizmin tartıştığı şeyi yeniden gündeme getirmektedir: Otobiyografik metinlerde yaşanan gerçekliğin şüpheli halleri ve bütünlüklü bir özne yanılması. Bu nedenle Sarlo’ya göre anlatıcıya kuşkuyla bakmanın hala geçerli nedenleri vardır. Çünkü yazar, ancak metinlerde bulunabilecek sürekliliği olan bir zaman ve olay kurgusunun öznedeki mevcut olmadığını dile getirmektedir. (Sarlo, 2012: 26) Fakat öznel anlatıların görünür olması şimdiye kadar ifade olanağı bulamayan kimliklerin kendileriyle ilgili söz sahibi olduklarına işaret etmektedir.

Anlatıların gerçeğe olan mesafesi tartışma götürse de kişisel tanıklıklarla hareket eden bu aktarımlar, baskılanan öznelerin açığa çıkmasını sağlamaktadır. Sarlo, gerçeğe yaklaşmaktaki bu karamsar tabloyla birlikte “kimliklerini korumayı ve

değiştirmeyi becerebilen çoklu özneler” inşa edildiğini vurgulamaktadır. Fakat Sarlo’nun eleştirisi tarihsel alanı da etkileyen belleğin ve birinci tekil şahısın ne kadar güvenilir bir dayanak olduğudur. (Sarlo, 2012: 35)

Bu eleştirileri dikkate almakla birlikte tanıklığı ön plana çıkaran ve Batılı değerlendirmeyeyle oluşturulan tarihsel söylem boyutunu parçalayan postkolonyal tarih yazımına bakmak konuyu farklı bir noktaya taşıyacaktır. Aynı zamanda “kimliklerini korumayı ve değiştirmeyi becerebilen çoklu özneler”in modernist literatürlerdeki temsil ilişkisi bu bağlamda incelenilmektedir.

2.3. Post-kolonyal Yaklaşım: Tarih Yazımında Öteki’nden Kültürel Kimliğe

Postkolonyal tartışmalar 1970’li yılların başında tarihin ekseninin tek bir çizgide ilerlemesini eleştirerek yazınsal alanın analizi üzerinden ilerlemektedir. Sömürgeleştirme ve anti- emperyalist mücadelenin yarattığı ortamı da değerlendiren bu yaklaşımı anlamak için sömürgecilik (kolonyalizm) kavramına bakmakla başlamak mümkündür. “Sömürgecilik, bir hakim yabancı gücün kendi politik ve ekonomik çıkarına uyacak şekilde bir yerin hukuk, eğitim, ticaret gibi üretim sistemlerini yeniden düzenlemesidir. Sömürgecilik hakim ve baskın olanın lehine işleyen bir tektipleştirme programı olarak nitelendirilebilir.” (Yetişkin, 2010: 15)

Bu bağlamda Ebru Yetişkin’e göre sömürgecilik karşıtı mücadele bilişsel ve maddi kaynağa hakim olmaya çalışan iktidar güçlerine karşı yürütülen kurtuluş ve bağımsızlık savaşları olarak nitelendirilmektedir. Bu mücadele genellikle ulus-devlet inşasıyla sonuçlanmasına rağmen sömürgeci anlayışın bir biçimde toplumsal, ekonomik ve politik ilişkilerde sürdürüldüğü öngörülmektedir. Ayrıca bağımsızlığını kazanan eski sömürgelerin Üçüncü Dünya veya gelişmekte olan ülke olarak değerlendirilmesi belirli bir sınıflandırılmayla bakan sömürgeci mantığın uzantısı olarak görülmektedir. Dolayısıyla postkolonyal okuma sanat, tarih, hukuk, politika, ekonomi, bilim gibi farklı alanlara nüfuz eden sömürgeci mantığı yeniden tartışmaya açmaktadır. (Yetişkin, 2010:

15) Bu bağlamda postkolonyal yaklaşım, epistemolojik alana dair tartışmaya açık tanımların arkasındaki ideolojiyi sorunsallaştıran eleştirel bir kuramdır.

Postkolonyal eleştirinin hedefi, “Batı tarihinin ve tarih yazımında kullanılan benlik, kadın, kimlik gibi temel analitik kategorileri sorunsallaştırmak, değerlendirme biçimlerindeki bütünselliği ve sabitliği kırmaktır.” (Keymen, 1996: 102) Bu açıdan postkolonyal tartışmalarda madun hareketi¹⁰ ön plana çıkmaktadır. Hindistan’daki yeni tarih yazımından başlayarak deneyimlenen madun hareketi, iktidarla bilgi arasındaki ilişkinin dolayısıyla arşivin ve bilginin bir biçimi olan disiplinlerin sorgulanmasını sağlamıştır. Güncel ya da tarihsel meselelerin değerlendirilmesi ve sorunsallaştırılmasında kullanılan verilerin nasıl oluştuğu, resmi belgelerden kişisel anekdotlara dek madunun geçmişte ve günümüzde nasıl hareket ettiği, tahakküm biçimleri ve direnç noktalarının kaynağını bulma çabası yeni yaklaşımlara kapı aralamıştır. (Yetişkin, 2010: 16)

Postkolonyalizmi, kolonyalizmden sonra gelen ve kolonyal dönemin bittiğini ima eden bir durum değil, “esnek bir şekilde kolonyal tahakküme karşı koyma ve kolonyalizmin bıraktığı çeşitli miraslar olarak” görme eğilimi vardır. Yaklaşımı bu şekilde ele almak sınırlayıcı tanımları genişletmeyi; coğrafi olarak yer değiştiren ya da yersiz-yurtsuzlaştırılanları da dahil etmeyi beraberinde getirmektedir. Bu durum “anti-kolonyal direniş tarihiyle emperyalizme ve ötekileştiren Batı kültürüne karşı direnişlerin birleşmesini” sağlamıştır. (Loomba, 2000: 29-30) Yani postkolonyal öteki, sadece sömürge ülkelerin bireylerini değil göçmenlerin, mültecilerin, diasporasında olduğu dünyanın her yerindeki hegomanya kurulan kişileri kapsamaktadır.

Kavramın alanının genişlemesinde tarihsel bazı kırılmalara işaret edilmektedir. Ali Akay’ın değerlendirmesine göre postkolonyal alan, İkinci Dünya Savaşı sonrası bağımsızlık mücadelelerinin ardından 1970-1990 arası yeni tarih okumasına yönelmiştir.

¹⁰ Madun kimliği, sınıf, kast, yaş, cinsel kimlik bakımından her türlü alt ve aşağı derecede yer alanlar olarak tanımlanmaktadır. Bu kimlik “yukarıya doğru ve bir anlamda dışarıya dönük toplumsal devingenlikle ilişkisi kesilen insanlar ve gruplar” anlamında kullanılan bir terimdir. Yetişkin’e göre entellektüel ve akademik alana müdahale etme ihtiyacından kaynaklı ortaya çıkan bu hareket, sömürge sonrası ulus-kimliğin benimsenmesiyle birlikte tarih yazımında oluşturulan ulus-devlet kurgusunu sorunsallaştırmaktadır. (Yetişkin, 2010: 16)

Ayrıca bu mesele, Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Sovyetler Birliği'nin dağılması sonucunda küresel dünyanın bir parçası olmuştur. Bu açıdan entelektüel dünyada sınıf mücadelesi üzerine okumalar yerine daha çok etnik, dini ve cinsel kimliğin çelişkilerinin okumalarına ve kimlik sorunlarının ele alınmasına doğru bir gidişat bu tartışmaları beslemektedir. Queer hareketi, etnik azınlıkların hak talebi, ulus devletin homojen yapıdan heterojen yapıya geçişinin açık göstergeleri bu sürecin toplumsal izleğini oluşturmaktadır. Ekonomi-politikten kültüre doğru kayan bu süreçte postkolonyal teori de kültürel alana yaslanmaya başlamıştır. (Akay, 2010: 6)

Bu alanı besleyen önemli kaynaklardan biri kültürel incelemelerdeki temsil ilişkileridir. Bilimsel ve edebi kaynaklarda incelenen kültürel kimliklerin nasıl tasvir edildiği ortaya çıkarılmaktadır. Özellikle bu alandaki kültürel incelemelerin öncülü olan Edward Said'in araştırmaları ve yaklaşımı postkolonyal okumaları besleyen önemli bir kaynaktır. Nilüfer Göle postkolonyalizm üzerine verdiği röportajda Said'le ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır:

“Said, sosyal bilimleri en çok değiştiren kitaplardan biri olduğunu düşündüğüm Oryantalizm'de Michel Foucault'dan da çok esinlenerek, bize getirdiği çok önemli bir analizi, Doğu ile Batı arasındaki iktidar ilişkilerinin bilgi ile temasını ortaya çıkarıyor. Bilginin nasıl bir iktidarın oluşacağı konusundaki, iktidar ilişkilerini perçinlemekteki önemli etkisini gösteriyor. Postkolonyalist analizler zaten bunun uzantısı olarak, daha çok da Hindistan'da sömürge sonrası hareketler olarak geliyor. İşte madunlara söz verme, sonrada sömürgecinin damgaladığı, göstermediği, dışarıda bıraktığı farklı bir tarih yazımına açılış var. Ve tabi ki kültürel çalışmalarla birlikte, Batı modernliğin evrenselci iddiasına eleştiri olarak çıktı.” (Göle-Sustam, 2010: 101)

Göle'nin üzerinde durduğu gibi Said'in çalışmaları Doğu ile Batı arasındaki ilişkide bilginin nasıl oluşturulduğu ve hangi amaçla kullanıldığına dair eleştirel bir alan açmaktadır. Said'in yaklaşımıyla birlikte Doğu'nun oryantalist bakışla oluşturulan inşa sürecinden kısaca bahsetmek önemli olacaktır.

2.3.1. Oryantalist Vurgular: Doğulu Kimliğinde Yeni Gözlem ve İmgelem Deneyimleri

Avrupamerkezci Oryantalist literatürde araştırmanın nesnesi olarak öteki ile vurgulanmış Doğu ve Doğulu kimliği görülmektedir. Çizilen Doğu/Doğulu karakteri bir nesne olarak pasif, tarihi bir öznelliğe sahip fakat kendisi hakkında karar veremeyen olarak sergilenmektedir. “Bu Doğu, Doğulu veya ‘nesne’, nihai noktada, felsefi olarak kendisine yabancılaştırılmış, yani başkaları tarafından konumlandığı, anlaşıldığı, tanımlandığı –ve harekete geçirildiği– kabullenilecektir.” (Abdülmelik, 2007: 46) Doğu bir konu olarak işlendiğinde ise, halklarını, milliyetlerini ve ülkelerini ifade etmek için etnik bir tipoloji benimsenmektedir. Bu durum zamanla ırkçılığa gidebilecek bir problemi barındırmaktadır. Bu tipolojiye göre öz tarihidir, fakat tarihsel değildir. Çünkü kendine has özelliğiyle tanımlandığı için devrolunamaz ve evrensel değildir. Yani “tarihten koparılmış gerçek bir özgüllük üzerine temellendirilmiş ve neticede elle tutulamaz bir öz olarak tasarlanmış“ bir tipoloji yaratılmaktadır. (Abdülmelik, 2007: 46)

Doğulu kimliğinin oryantalist literatürde biçimlenişi veya buradan beslenerek inşa süreci Batılılaşma işleminden ayrı düşünülmemektedir. Modern öznenin kendine menkul değil Batılı bağlamıyla var olması Batılılaşma gibi Doğululaşma tertiplerini oluşturmaktadır. Meyda Yeğenoğlu bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “Birey, Batılılaşma sürecine tabi kılınması sayesinde ve kendini Batı olarak addedilen bir kültüre ait olma fantezisi içinde hayal ederek Batılı hale gelir ve Batılı yapılır. Ancak bu hayali kurgu basitçe kişisel ve bireysel bir edim olmayıp, nesnel ve dışsal olarak işleyen bir süreçtir.” (Yeğenoğlu, 2003: 12-13) Dolayısıyla Batılı olma durumu sadece konumu itibarıyla batıda olmayı değil modernist ve Batı’ya ait değerlerin taşıyıcısı rolünde olmayı işaret etmektedir. Batılı temsilini özümseyen özne de oryantalist bakışa sahip olabilmektedir.

Buradan hareketle; geniş anlamıyla Batılı öznenin tarihsel olarak işaretlenmesiyle evrensel değerlerin temsili ve taşıyıcısı olma rolü Yeğenoğlu’nun vurguladığı hükümler özne tanımını beraberinde getirir: “Hükümler özne, ötekini

dışlayan ve kendisini özerk olarak tanımasına imkan veren mutlak sınır koyucu bir anlatıya dayanır.” (Yeğenoğlu, 2003: 18) Bu açıdan anlatının şekillendiği edebi ve tarihsel yazın örnekleriyle ele alınan Edward Said’in Şarkiyatçılık kitabı Doğulu özneyi sınırlayan, belirli bir çerçeveye oturtan yaklaşımları tartışmaya önayak olmaktadır.

Said 1978’de yazdığı Oryantalizm/Şarkiyatçılık eserinde Doğu–Batı ilişkisini “farklı bir bakış açısıyla” ve “teorik olarak yeni bir düzlemde” tartışmaktadır ve terimin içeriğini genişletmektedir.¹¹ Avrupa sömürgeciliği, ırkçılık ve emperyalizm gibi geniş kavramlar altında tartışılan Doğu–Batı sorunsalı, Said’in yaklaşımıyla “Batı’nın mevcut siyasi, ekonomik ve kültürel tahakkümünün gerisinde çok daha köklü ve karmaşık bir mekanizmanın işlediğini” göstermektedir. Eserinde bu sorunsalın yapısı, içeriği, düzeni ve sonuçları irdelenmiştir. (Yıldız, 2010: 9)

Yazar, Doğu üzerine yazılmış çeşitli yazıları bir söylem olarak ele almaktadır. Said’in Dante, Flaubert, T.E. Lawrence, Alfred Balfour, Renan gibi yazarları incelemesi Avrupa Kültürünün Doğu’yu nasıl ele aldığını görmek açısından önemlidir. Bu eserler, Doğu’nun üretilmesini ve yönetilmesini sağlayan bir disiplin oluşturmakta ve Avrupalı olmayanları anlamak adına gerçekleştirilen bir girişim değil, özünden koparan, manipüle eden ve denetim altına alan bir girişim olarak değerlendirilmiştir. (Rubin, 2010: 24-25) Başka bir deyişle yazar çeşitli edebi metinler üzerinde çalışarak öteki olarak Doğu’nun nasıl icat edildiğini, hayali bir coğrafya, kurgusal bir tasarımla ve güç merkezli bir algıyla nasıl oluşturulduğunu ortaya koymuştur. Çalışmalarına bu perspektifle yaklaşmasında Foucault’nun bilgi-iktidar arasındaki ilişkiyi konu alan bakış açısı önemli bir yer tutmaktadır.

¹¹ Oryantalizm alanında bu dönemde çeşitli çalışmalar olsa da, Edward Said’i farklı kılan çağdaşlarına göre farklı bir eğilimle kültürel incelemelere ağırlık vermesidir. Halliday’a göre Said’in çalışmaları hem kendinden önceki çalışmaları içine almış, hem de yeni bir tartışma başlatmıştır. Çünkü diğer çalışmalar Marksist çerçevede biçimlenirken ve evrenselci bir eleştiri getirirken, Said materyalist eleştiriden kaçınmış, edebi eleştirel bir bakışla Doğu diye adlandırılan kategoriye özel bir analiz sunmuştur. 18. yüzyıldan günümüze Orta Doğu hakkındaki Batı, yani özellikle İngiliz, Fransız, Amerikan eserlerin edebiyat, tarih, siyasal ve diğer bilimleri içine alarak kapsamlı bir araştırma meydana getirmiştir. (Halliday, 2010: 83-84)

Kültürel incelemelerdeki eleştirel bakış, Foucault'nun söylem üzerine kurduğu düşünceden etkilenmiştir. Özellikle Said'in bu yaklaşımdan baz alarak edebi eserlerin analizini yapması, postkolonyalizmde merkezi bir rol oynamasına neden olmuştur. Loomba'nın aktarımıyla söylem düzeni, “yalnızca düşünüleni ya da söyleneni içermekle kalmaz, aynı zamanda neyin söylenip söylenmeyeceğini, neyin rasyonel kabul edilip neyin dışlanacağını, neyin delilik ya da itaatsizlik olarak görülüp, neyin hastalık ya da toplumsal açıdan kabule sayılıp sayılamayacağını düzenler.” (Loomba, 2000: 59) Dolayısıyla Doğuyla ilgili yazılarda söylemsel yapı dikkate değer ölçüde Loomba'nın ifade ettiği tanımlara gebedir.

Bu durum, Modern veya Batılı olarak biz ile yabancı ve Doğulu olarak onlar gibi karşıtlıklar ve kıyaslamalar üzerinden tanımlamaları beraberinde getirmektedir. Said'in Avrupa'nın kendi kendini kavrayışıyla ilgili tespitine değinen Loomba, kendi ifadesiyle, “kolonileştirilmiş halklar irrasyoneldir ama Avrupalılar rasyoneldir; birinciler barbar, şehvi ve tembel, Avrupa ise cinsel iştahların denetim altında tutulduğu ve başat etiği sıkı çalışma etiği olan medeniyetin kendisidir; şark durağandır, Avrupa ise gelişir ve ileriye yürür; Avrupa'nın erkeksi olabilmesi için Şark'ın kadınsı olması gerekir” diyerek bu karşıtlığı örneklemektedir. (Loomba, 2000: 68) Yeğenoğlu ise bu durumu şu şekilde özetler:

“(...) Doğu'nun doğululuğu, Said'e göre doğal ve verili bir durum değildir. Tersine dır/dir rabitası ile özelleştirilen oryantalist söylem, Doğu'yu yalnızca şehvetin, yoz despotizmin, mistik dinseliliğin, cinsel olarak dengesiz Arapların, irrasyonelitenin yeri olarak kurmakla kalmaz, aynı zamanda oryantalistin İslami zihin ve Arap karakteri gibi soruları sormasını da meşru kılar. Tam da bu tür özelleştirici ifadeler sayesinde Doğu Doğululaştırılır. Bu imajların, figürlerin mecazların oluşturduğu repertuar Doğu'nun doğulu kılınmasının aracıdır.” (Yeğenoğlu, 2003: 23)

Doğu'nun temsil biçimini oryantalist literatüre ait Batılı dokümanlarda olduğu gibi Doğu-Batı çatışması içinde kendini konumlandırma karmaşası yaşayan Türk Edebiyatı'nda da görmek mümkündür. Nurdan Gürbilek “Doğu'nun Cinsiyeti” başlığındaki yazısında Tanzimat Edebiyatı ile Cumhuriyetin ilk yıllarında gelişen Türk

Edebiyatı örneklerinde temsil biçimini betimlemeler ve karakter kurgusu üzerine eğilerek açıklamaktadır. Yazar Doğu-Batı çatışması çerçevesinde temsil değişimini bilinçdışı simgesel uzantıyla bağlantılı “erillik kaybıyla” ilişkilendirmektedir. (Gürbilek, 2014: 75)

Doğu’nun erkek, Batı’nın kadın olarak kurgulandığı ilk kuşak Tanzimat örneklerinden bunun yer değiştirdiği sonraki süreçlere dek eril dil baskın yazınsal eğilimdir. Şark’la Garb’ın fikrî izdivacıyla betimlenen yakınlaşmada ¹² edilgen taraf Batı olup ehlileştirilme istenci içinde ele alınmaktadır. (Gürbilek, 2014: 78) Sonraki süreçte Avrupa –Cemil Meriç’ten alıntılanarak- edilgenlikten baştan çıkaran, ayartan genç kadına “şımarık aşığa, ihtiyar sevgilisini zaafa düşüren kurnaz kadına” ardından “kaldırım yosmasına, bir ihtiyar kahpeye” dönüşmektedir. (Gürbilek, 2014: 81) Çeşitli edebi örneklerde Batı’yla ilgili ulaşılamayan güzellikle yozlaştıran dişil tehlike arasında gidip gelen bakış söz konusudur. Olumsuz yaklaşım kadına biçilen sıfatlarla ayyuka çıkmakta ve fethetme arzusuyla yola çıkılan yakınlaşma, oyuna gelindiği hissiyle hayal kırıklığı ve öfkeye dönüşmekte gibidir. Ancak izdivaç, Peyami Safa için bir yeni betimlemelerle mümkün görünür: artık Doğu maneviyatı Batı ise akıllı temsil etmektedir. (Gürbilek, 2014: 90)

Gürbilek değişken tipolojinin nedenini şu şekilde açıklamaktadır: “(...) nasıl Batı Doğu’yu kurgularken kendini de kurgulamışsa, Doğu’da Batı’yı kurgularken aynı zamanda kendini de kurgular. Yine de ikincisinde, yerli kültürün Avrupa karşısında yaşadığı yenilgiyi dolaylı bir biçimde de olsa içermek zorundadır kurgu.” (Gürbilek, 2014: 92) Bu kurguyla ilgili önemli bir ayrımı da unutulmamalıdır: “dışsal bakışla kendini görme eğilimi.” (Gürbilek, 2014: 93) Başka bir deyişle içselleştirilen şarkiyatçı bakışın tanımlamaları etkilemesi söz konusudur.

Doğu-Batı arasındaki düşünsel ve kültürel özelliklerin karşıtlıklar biçiminde nitelenmesinde kullanılan sıfatlar, eril kodların ve bilinçdışı simgelerin boyunduruğu

¹² Şinasi ve Namık Kemal’in ifadelerinden yola çıkılarak Asya’ya eski ve köklü bilgiye sahip “kemale ermiş kudretli erkek” Avrupa’ya ise taze fakat olgunlaşmamış fikirlere sahip “fethedilmeyi bekleyen genç bakire” rolü biçilmekte olduğu dile getirilmektedir. (Gürbilek, 2014: 77)

altında gibidir. İçselleştirilmiş olarak devam eden yaklaşımlarda¹³, söylem açısından ortak kanılar yinelenirken eril dünya anlayışına hizmet eden bir temsil örtük içeriğin aktarımıyla sürmektedir. Yani, Batılı öznenin Doğu hakkında oluşturduğu ortak kanının bir biçimde devam ettiğini Said şu şekilde dile getirmektedir:

“(...)her dillendirme olanağı ile bunların mümkün kıldığı her söylem gibi örtük şarkiyatçılık da, kökten muhafazakardı –yani, kendini muhafaza etmeye adanmıştı. Kültürün nesilden nesile aktarılan bir parçasıydı; gerçekliğin bir kısmına ilişkin bir dil olmak konusunda taşıdığı içsel, yineleyici tutarlılığına dayandırmıştı. Böyle bir yol tutmakla da, devrimleri, dünya savaşlarını, imparatorlukların gerçek anlamda parçalanmasını atlatıp ayakta kalabilmişti.” (Said, 2014: 233-234)

Alıntıdan anlaşılacağı gibi içselleşen yargıların çeşitli toplumsal olaylar yaşansa da günümüzde farklı biçimlerde devam ettiği görülmektedir. Örneğin sinema alanında oryantalist imgelere sıkça rastlamak mümkündür. Hilal Erkan’ın Hollywood filmlerindeki oryantalist bakışı incelediği kitabında iki örnek dikkat çekicidir. İlki *“Indiana Jones Raiders of The Lost Ark”* (1981) filmidir. Filmde Mısır topraklarında gizlenmiş kutsal sandığı bulmaya çalışan Batılı kahramanlar üzerinden Kahire’nin geçmişte ve bugünde nasıl kurgulandığına tanık oluruz. Kahire’nin veyahut Doğu’nun geçmişi, mekan olarak zenginlik, gizem ve değerle ilişkilendirilmektedir, bugünü ise geçmişe kıyasla hayal kırıklığı yaratan düzensizliğin, kargaşanın, yabanıl ve bakımsızlığın yeri gibidir. Filmde Batılı kahramanların rüyalarını süsleyen kutsal sandığın yeri olan, ölümcül fakat bir o kadar değerli “hayali Doğu’ya dair gerçekliğin” sahnelenmesiyle değersizliği görselleştirmektedir. (Erkan, 2009: 120-124) Yani Doğu hem oryantalist imgelemle yüceltirken yine aynı bakışın sonucu olarak bir o kadar olumsuz hale getirilmektedir.

¹³ Said’in örtük oryantalizm olarak tanımladığı bu yaklaşım, oybirliğiyle, istikrarlı bir biçimde sürdürülen ve bilinçdışı süreçlerin tezahürü olarak olumlayıcı da olabilen bir tavırla gerçekleşmektedir. (Said, 2014: 218)



Resim 2.3. “Indiana Jones Raiders of The Lost Ark” filminden bir sahne, 1981

Diğer bir örnek ise “*Mummy*” (1999) filmidir. Oryantalist betimlemelerde kadın erkek rolleriyle özdeşleşen temsili bakış, filmdeki kadın kahraman Evelyn’in anlatıdaki dolaylı sunumuyla görülebilmektedir. Doğulu yerel bir anne ve Batılı kaşif babadan olma melez karakter Evelyn, Batılı görünüşe sahiptir fakat diyaloglarında “Mısır benim kanımda var” diyerek aidiyet vurgusu yapmaktadır. Erkan’ın üzerinde durduğu diyaloglarda geçen diğer önemli bir ayrıntı ise “Batılının keşfeden, eylemlerinin yönünü belirleyen, etkinliğe gönderme yapacak erkek bir karakter (Evelyn’in babası) üzerinden, Doğu/Doğulunun ise keşfedilen, yönü belirlenen ve edilgenliğe göndermede bulunacak kadın bir karakter (Evelyn’in annesi) üzerinden kurulmaktadır.” (Erkan, 2009: 153) Filmde Doğulu kadın imgesi hem pasif hem de gizemli ve egzotik biçimiyle görselleştirilmektedir.



Resim 2.4. “*Mummy*” filminden sahneler, 1999

İçerik bakımından birbirini yeniden üreten sanatsal çalışmalara çokça rastlanabilmektedir. Doğu kimliğinin örtük aktarımla ve gelişen olaylarla beslense de dolaylı imgelem deneyimleriyle biçimlendiğini söylemek mümkündür. Bu durum, sanatsal üretimlerin içeriğini etkilediği gibi, değerlendiriliş şeklini ve sunum biçimlerini de etkilemektedir. Doğu'yu konu olarak ele alan oryantalist resimlerden, Doğulu sanatçıların eserlerinin sanat olup olmadığını sorgulama şekline dek oryantalist bakış kendini gösterebilmektedir. Bazı durumlarda gerçekten uzaklaşan bir yüceltme veya yerme göze çarpmaktadır.

2.3.2. Siyaset Söyleminde Yeni Özne Tasavvurları

Modernitenin özneye bütüncül kimliklerle bakma sorunu postmodern ve postkolonyal tartışmalarda farklı biçimlerde ele alınmaktadır. Özneyi belirli kimlikler tarafından homojenleştirme, tarih ve kurumla değerlendirme biçiminin sorgulandığı anlaşılmaktadır. Öznenin kendini gerçekleştirmek ve toplumsal yapıda yaşam alanı oluşturmak için yeni hareket biçimleri üretmesi siyaset söylemini de şekillendirmektedir. Dolayısıyla farklılığın, tekilliklerin görünür olması ve toplumsal hak ve özgürlükler açısından temsiliyeti, kültürel çalışmaların ve kimlik politikalarının temel konusu haline getirmiştir. Bu bağlamda siyasetin gündem maddelerinin değişmesi sanatsal alanda da tartışılan konuları etkilemektedir. Öncelikle bu başlıkta öznenin günümüzde değişen talepleri çerçevesinde politik hale gelen tartışma başlıkları üzerinde durulacaktır. Ardından kimliğin tanınma politikalarıyla nasıl siyaset alanında tartışıldığına değinilecektir. Son olarak ise günümüz tartışmalarının kültürel ortamına ve sanat ile siyaset ilişkisine olan etkisine bakmak önemli olacaktır.

Öznenin toplumsal değişim yarattığı ve taleplerde bulunduğu alanların ve yöntemlerin eskisinden farklı olduğu tartışılacak bir durumdur. Modernist insanın eleştirisi yapılırken büyük anlatılarla oluşan mesafe (sosyalist blokta yaşanan sorunlar ve bu sistemin çökmesi etkili bir faktördür) dünya düzeniyle ilgili kavrayışı da etkilemektedir. Dolayısıyla hem öznelere talepleri hem de bunun siyaseten ele alınış

biçimleri eskiye oranla değişkenlik göstermektedir. Günümüzde yeni sosyal hareketler tek başına ekonomik temelden hareket etmemektedir: “Bu hareketler ekonomik büyümeden çok hayatın ekonomik olmayan niteliklerine vurgu yapmaktadır.” (Çayır, 1999: 17) Bu açıdan örneklenilecek uzun erimli feminist hareketin “çağdaş toplumda kimlik, katılım ve kendini gerçekleştirme üzerinde durması” önemli bir farklılık göstergesidir. (Çayır, 1999: 17) Feminist mücadelede "kişisel olan aynı zamanda politiktir" sloganıyla özel alana ve bireye yapılan vurgu okunabilmektedir. Ayrıca hareketi biçimlendiren bu vurgu söylemsel¹⁴ de bir alan açmaktadır.

Sosyal hareketlerin ekonomik terimler yerine sınıf kavramını aşan toplumsal cinsiyet, etnisite gibi kimlikle ilintili konulara ve özelleşen tanımlamalara evrilmesi politik tartışmaları da bu yöne itmektedir. Yeni sosyal hareketler tarafından ortaya konan talepler eskiden gündemde olan konulardan farklı olarak Habermas’ın ifade ettiği gibi "tehlike altındaki hayat tarzlarının nasıl savunulacağı ya da yeni hayat tarzlarının pratiğe nasıl aktarılacağıdır." (Aktaran Çayır, 1999: 18) Tehlike altındaki hayat tarzlarını savunma biçimi toplumsal aktörlerin sınıfsal yapıyla mücadelesi şeklinde değil, farklı sınıf tabanlı grupların ortak mücadelesi olarak görülmektedir. (Çayır, 1999: 19) Dolayısıyla hayat tarzını niteleyen şeyin kendini gerçekleştirmeye yönelik öznel unsurlar olduğunu söylemek mümkündür. Fakat bu unsurları politik atmosfere taşıyan başlıklardan biri kimlik yapılarıdır.

Kimlik temelli politik tartışmalarda modern zamanların kadın hareketinden ya da milliyet üzerinden hareket eden oluşumlardan ayıran özellikler şu şekilde açıklanmaktadır:

"(...)yeni kimlik politikalarını -veya hareketlerini- niteleyen husus, farklılık ve ötekilik üzerine yapılan vurgudur. Modern zamanlarda sosyal hareketlerin itici gücü eşitlik idealiydi: milletler, etnisiteler arası eşitlik. Bugünün toplumsal

¹⁴ "Feminist söylem, toplumsal bütünlük kavramını reddederek, kimliğin tarihsel ve farkla ilişkili kuruluşunu tanıyarak ve kadınların deneyimlerinin bilgi üretimine entegrasyonunun modern bilginin hegemonik ve ataerkil kurgusunu aşmak için bir yol olduğu fikrini geliştirerek önemli bir modernite eleştirisini bizlere sunar." (Keymen, 1996: 94)

sahnesinde yerini almak isteyen aktörler ise kendilerine sunulan modeli kabul etmemekte, otantisitelerini öne çıkarmaktadır. Bu da kendini tanımlama ve ötekiler tarafından tanınma süreçlerini gündeme getirmektedir." (Çayır, 1999: 27-28)

Tanınma talebinin, günümüzde azınlıklar ya da alt gruplarda öne çıkması, kimlik tartışmalarının önemini vurgular gibidir. Kimlik ve tanınma politikası arasındaki ilişkiyi Charles Taylor şu şekilde açıklamaktadır:

"Savunulan tez, kimliğin kısmen tanınma ya da tanınmama yoluyla biçimlendiğidir; bu nedenle çevredeki insanlar ya da toplum, onlara kendileriyle ilgili, hapsedilen, aşağılanan ya da sevilmeyen bir imaj yansıtıyorsa bir insan ya da bir grup insan gerçekten zarar görebilir, gerçek bir çarpıtmaya uğrayabilir. Tanınma ya da yanlış tanınma zarar verici olabilir; insanı, sahte çarpıtılmış ve indirgenmiş bir varoluş tarzına hapsederek baskıya dönüşebilir." (Taylor, 2014, 46)

Taylor için farklılık politikasının temelinde yatan şey birey olarak insanın kendi kimliğini biçimlendirebilme ve tanımlama gizilgücüdür. Bu gizilgücün herkeste bulunduğunu ve eşit düzeyde saygıyı hak ettiğini vurgulamaktadır. (Taylor, 2014: 62) Bu doğrultuda öznelerin siyasal arenada hareket ettikleri konular tanınma arzusuyla ilişkili olarak çeşitli alanlara dağılmıştır. "Yeni sosyal hareketlerin ilgi sahasına giren temalar (fiziksel) toprak, hareket alanı yahut beden, sağlık ve cinsel kimlik gibi hayat alanı ile ilgili konuları; komşuluk, şehir ve fiziksel çevre; kültürel, etnik ve ulusal miras ve kimlik; fiziki hayat koşulları ve insanlığın devamı gibi konuları içermektedir." (Offe, 1999: 63) Birbirleriyle bağlantısız gibi görülebilecek bu temalar ortak değerler çatısında buluşmaktadır. Claus Offe, dikkat çeken ortak değerlerden bazılarını "özerklik, kimlik ve manipülasyona, kontrole, bağımlılığa, bürokratikleşmeye, düzenlemeye vs. karşı muhalefet etme" olarak sıralamaktadır. (Offe, 1999: 64)

Bu bağlamda günümüzde yaşanan direniş biçimleri öznelerin birçok bileşenle hareket ettiğini göstermektedir. Örneğin Gezi Parkı'na yapılması planlanan Topçu Kışlası'na karşı 27 Mayıs 2013 tarihinde başlayan direniş ve işgal süreci, parktaki ağaçların kesimine karşı ekolojik bir hareketten şehirdeki yaşam alanına sahip çıkmaya ve hak ve özgürlüklerin savunulma mücadelesine dek geniş bir yelpazede seyretmiştir.

Feride Çiçekoğlu, Gezi direnişin çıkış noktasıyla ilgili Castells'in yaklaşımından devralarak “kentsel yapının yeniden üretimi süreçlerinde dışlandığını hisseden yurttaşların direneceği”ne değinmektedir. Aynı zamanda Çiçekoğlu Harvey'den alıntılıdığı şehir hakkının çok daha geniş bir alana yayıldığı ve şehrin kolektif bir biçimde yeniden tasarlanabileceği gerçeğini Gezi direnişinin dinamikleriyle ilişkilendirmektedir. (Çiçekoğlu, 2015: 28-29) Dolayısıyla öznenin taleplerinin ve direnç noktalarının çeşitliliğiyle birlikte hareket, şehrin yaratıcı bir “itirazına” dönüşebilmektedir. Bu açıdan Gezi süreci içinde oluşan kültürel üretimler – gezi kütüphanesi, şehre yapılan estetik müdahaleler ve performanslar, duvar yazıları, şarkılar, gezi bostanı ve yeryüzü sofrası gibi- geniş bir yayılım izlemiştir.

Yakın dönemde yaşanan bir diğer örnekse Arap Baharı olarak adlandırılan Orta Doğu coğrafyasındaki geniş sosyal hareketlenmedir. Çıkış noktası değişken de olsa, harekete iktidarın gücüyle baskılanmış öznelerin tanınma ve var oluş mücadeleleri olarak bakmak mümkündür. Tunus, Libya, Mısır, Suriye'yi etkisi altına alan bu harekette çeşitliliğe sahip direnişçi kitle, baskıcı bir yönetim veya rejimin karşısında meydanlarda yaratıcı ve talepkar bir tablo çizer gibidir. Örneğin Tahrir Meydanı'ndaki oluşan ortam, kamusal alanı ve kamu düzenini yeniden anlamlandıracak kültürel üretime sahne olmaktadır. Meydanların piyeslerle, şiir ve ilahilerle, sokak sanatıyla ve taraftar gruplarının örgütlenme biçimleri, tezahürat ve sloganlarıyla özneler tarafından dönüştürülmesi söz konusu olmuştur. Aynı zamanda bu ortamın “hem kolektif hem de bireysel düzeyde öznelliklerin yeniden adlandırılmasını” sağladığı düşünülmektedir. (Keraitim-Mehrez, 2015: 416-419) Dolayısıyla öznelerin direnişleriyle şehrin, meydanların yeni kimlikler kazandığını, baskıcı mekanizmaya karşı kamusal alanın kitlelerin aidiyet kurduğu alanlara dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Ekoloji, şehir bilinci, merkez-çevre ilişkisi, etnisite, cinsel kimlik, queer hareketi gibi konuların öznelerin mücadele alanlarında seyretmesi toplumsal yaşam alanlarını da etkilemektedir. Alberto Melucci, günümüz hareketlerinin kültürün, dilin, alışkanlıkların yenilenmesi yönünde bir istek doğurması açısından etkileyici bir öge olduğunu söylemektedir. Hareketler "modernleşmenin ve kültürel yenilenmenin

ötesinde toplumu diğer bazı konularda da sorgulamaktadır: Kodlara kim karar vermektedir; normallığın kurallarını kim belirlemektedir; farklılıkların alanı neresidir; bir kimse asimile olmadan farklılığı kabul edilerek nasıl tanımlanabilir?" (Melucci, 1999: 102) Bu şekilde yerleşik durumların toplum tarafından sorgulandığı anlaşılmaktadır.

Bu bağlamda hakim düzene karşı sorgulayıcı unsurları da doğuran hareket ve söylemler, tanınma politikasıyla ve yaşam biçimlerini var etme arzusuyla oluşturulmaktadır. Sanat siyaset ilişkisi de bir dönüşüm içerisinde gibidir. Siyasal söylemlerin değişmesi sanatın problemlerini de etkilemektedir. Hall Foster bu alandaki değerlendirmelerinde yeni koşullara uygun bir bakış geliştirmenin önemi üzerinde durmaktadır. (Foster, 2008: 147) Dolayısıyla sanatta siyasal söylemlere göre içeriksel ve yöntemsel olarak değişim göstermektedir. Sanatçının eleştirel bir biçimde tanınma çabasını başarısızlığa uğratacak temsilleri tartışmaya açması gündeme gelmektedir.

Geçmişte çoğunlukla sanat ile siyasetin ilişkisi sınıfsal bakıştan beslenerek oluşurken bugün farklılık politikalarıyla ilişkili yöntem geliştirilmesi şu şekilde açıklanmaktadır: "Burada üretici olarak sanatçı nasıl üretim aletini beslemekle değil, onu değiştirmekle mükellef idiyse, bugünün siyasi sanatçısı da mevcut temsilleri ve türsel formları temsil etmekte değil, bunların denetlenmesindeki süreçleri ve aygıtları sorgulamakla mükellef olabilir." (Foster, 2008: 148) Bu açıdan kişilerin öznellikleriyle var olmalarını sekteye uğratan temsil biçimlerini tartışan sanatsal pratikleri günümüzde görmek mümkündür. Metnin üçüncü bölümünde de bu konu detaylı olarak tartışılacaktır.

2.4. Çokkültürcülük ve Melezlik

Kültürel ortamı tanımlama ihtiyacından doğan çokkültürcülük ve melezlik kavramı, toplumsal yapıyla ilintili olmasıyla birlikte, taşıdığı anlam, politik ve etik alandan da beslenmektedir. Bu kavramlar kültürel kimliklerin baskın kültürel kodlar ve iktidar güçleri altında ezilmeden nasıl var olabilecekleri sorusu üzerine gelişmektedir.

Ayrıca göç gibi yeni etkileşimlere kapı aralayan durumlar, kimlik tanımlarını değiştirmekte ve yeni bir algılayışı başlatabilmektedir.

Bu alandaki tartışmalarda, kültürler arası diyalogun var olabilmesi ve çokkültürlü bir ortak yaşamın olasılığı üzerinde durulmaktadır. Bu bağlamda Bourse, farklılıkların konuşulabilmesi için ortaklaşan şeylerin olduğunu ifade etmektedir. Bunlar bir dil, bir kod, etik ya da politik kurallar olabilmektedir. (Bourse, 2009: 31) Çokkültürcülükte tanımayı ve uzlaşmayı amaçlayan bir diyalog geliştirmek için toplumsal düzen çerçevesinde çeşitli ilkeler üzerinde durulmaktadır.

Çokkültürcülük, öteki olarak görülen marjinalleştirilmiş kimliklerin (altkültürler, azınlıklar, çeşitli etnik veya dini gruplar vs.) toplumsal ve kültürel olarak eşit kabulüne dayanmaktadır. Bu kavramın neden gündeme geldiğini Taylor şu şekilde ifade etmektedir:

“(...)çokkültürcülük, bazı kültürlerin öbürüne zorla dayatılmasıyla ve bu dayatmaya itici güç oluşturan üstünlük varsayımıyla çok yakından bağlantılıdır. Batıdaki liberal toplumların bu açıdan çok güçlü oldukları düşünülmektedir; bu suçlama, kısmen onların sömürgeci geçmişlerinden, kısmen de nüfusları içinde kökeni başka kültürlerden olan bazı kesimleri marjinalleştirmelerinden gelmektedir.” (Taylor, 2014, 83)

Bu doğrultuda talep, “farklı kültürlerin eşit değerde olduğu”nun kabul edilmesidir. (Taylor, 2014, 83) Yani kültürel çeşitlilik farklı değerlerin karşılıklı saygı duyulması çerçevesinde oluşmaktadır. Kültürel kimliklerin bir arada yaşam sürülen alanlarda kendine has özellikleriyle veya etkileşim halinde varlık göstermesi çokkültürcülüğün amaçladığı şeylerden biridir. Bu şekilde, göçmenler, azınlıklar, aynı coğrafyayı paylaşan etnisiteler gibi grupların marjinalleşme veya asimilasyon tehlikesi ortadan kaldırılmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla çokkültürcülük farklılıkların varlık göstermesini güvence altına almayı amaçlamaktadır.

Bu bağlamda günümüzde sanatsal alanda çokkültürcü bir yaklaşım benimsenmeye çalışılmaktadır:

“Geleneksel sanat tarihinin beyaz erkek sanatçılara odaklanması, yalnızca kadın sanatçıları değil, başka ırk ve etnik kökenlerden sanatçıları da kenarlara itmişti. Çokkültürcülük, ötekinin kendiliğinden değersizleştirilmesine yönelik bu eğilime, önyargılı ve dışlayıcı nitelik tanımlarıyla yüklü olan bir ana akım sanat dünyası hayaletini yeniden ortaya çıkan bu anlayışa karşı çıkıyordu.” (Heartney, 2008: 11)

Sanat tarihinde, küresel sanat fuarlarında ve etkinlik alanlarında farklı ülkelerin ve kültürlerin hiyerarşi gözetmeden sergilenmesi gündeme gelmektedir. Çeşitli bölgelere dağılmış Bienal gibi sergiler çokkültürlülük savını uygulamaya çalışmakta veya bu kavramı tartışmaya açmaktadır. (Kavrama sanat alanındaki örneklerle birlikte üçüncü bölümde detaylı olarak değinilecektir.)

Melezlik kavramı kimliklerin, kültürlerin, cinsiyetlerin vb. birbirini dönüştüren biçimde etkilemesiyle ve ortak bir inşa ortaya koymasıyla ilişkilendirilmektedir. Oluşan inşa farklı gruplarla olan aidiyet ortaklığından, yeni temsil biçimlerine, yaratıcı üretimlere dek birçok alanda farklı unsurları barındırabilen yapıları işaret etmektedir. Sosyal ve politik bariyerleri sarsan bu yaklaşımın değerlerin zenginliğini ortaya koymakta ve paylaşılan yaşam alanlarını dönüştürmekte olduğunu söylemek mümkündür. Melezlik göçün var olduğu veya çeşitli cinsiyet, etnisite ve kültür yapısından gelenlerin yaşadığı bölgelerde görülen etkileşimden doğabilmektedir. Fakat aynı zamanda biyolojik ve kökensel aktarımlar bir yana kişinin kendi benliğinden ve sosyal katılımından (meslek, aile, eğitim, aktivite gibi) doğan melez kimlikler de meydana gelmektedir.

Küreselleşen dünyanın enformasyon ve fiziksel dolaşım ağı farklı kültürel alanların bağlantısına ya da yersiz-yurtsuzlaştırılmasına yol açabilmektedir. Dünyanın her yerine hareket eden insanların “kültürel pratikleri birbirine karışarak yeni, karmaşık, melez kültür biçimleri” üretmesi söz konusudur. (Tomplinson, 2013: 206) Bu doğrultuda Arif Dirlik melezliğin, saf kimlik kavrayışına meydan okuduğunu söylemektedir. Bu kavramın “kültürel homojenlik temelinde ulusallık, etnisite ve ırk etrafında” oluşturulan bariyerleri zayıflattığı öngörülmektedir. (Dirlik, 2009: 246)

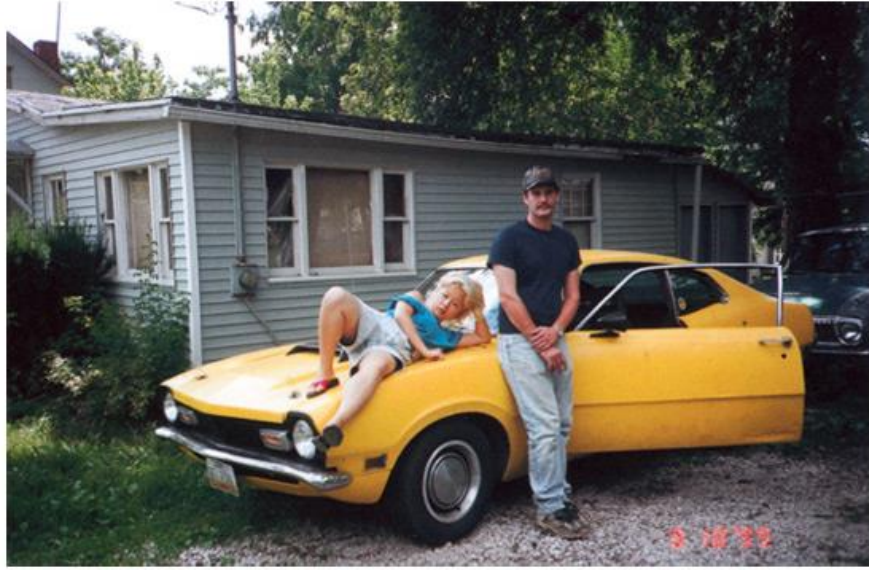
Ayrıca melezlik cinsel kimliğin heteroseksüel tanımlarla, sınıf kimliğin sosyo-ekonomik kodlarla ele alındığı tartışmaları da etkilemektedir.

Sanat ortamında melezliği benimseyen ve bu biçimde çalışmalar yürüten sanatçılar sabit algılanan kimliğin istikrarsızlaşmasını ve kimlikle ilgili kapalı olabilecek niteliklerin birbirine girift zengin ilişkisini gündeme getirmektedirler. Bu durum aynı zamanda yeni üretimlere de kapı aralar gibidir.

“(...) çeşitli sanatçılar, melezliği benimseyerek kimliğe dayalı sanatın sınırlılıklarına isyan etmişler ve kalıcı bir kimlik anlayışının, mobilitenin, iç evliliğin, rol değişiminin ve sınırların durmadan yeniden belirlenmesinin hiç kimsenin ırksal, etnik, hatta toplumsal cinsiyet bakımından saf kalmamasına yol açtığı bir dünyada rahatlatıcı bir mit olmaktan öte bir anlam taşımadığını ileri sürmüşlerdi. Daha kafa karıştırıcı ama son kertede daha tatmin edici olan gerçeklikse, hepimizin benlik duygumuza çeşitli kimlikler karışımının yön verdiği çoklu dünyalarda var olduğumuz yönündeydi.” (Heartney, 2008: 258)

Dolayısıyla sanatçıların belirli kalıplara sığdırılamayan öznel kavrayışlarla oluşturdukları çoklu kimlik veya kimliksizlik çalışmalarında değindikleri öğelerdir.

Bu bağlamda Nikki S. Lee’nin çalışmaları örnek gösterilebilmektedir. Lee, performansa dayalı çalışmalarında altkültürlere dair mekanlara oranın bir parçası gibi sızmakta, oranın yaşam tarzlarını ve hareketlerini taklit etmektedir. Koreli bir kadın olarak “bukelamun gibi, egzotik bir dansçı, bir East Village punku, derbeder bir emekli, dar kafalı bir güneyli, bir travesti, bir Wall Street yuppisi ve oyun oynayan çocuk” gibi farklı kılıklara girerek kimliğin özcü, yani biyolojik belirlenimle olamayan, değişken yapısına vurgu yapmaktadır. (Heartney, 2008: 260) Böylece kimlik yapıları istikrarsızlaşmakta gibidir. Çeşitli kültürel değerlerle şekillenen ortamlara orayla aidiyet kuran her kişinin bir biçimde dahil olabileceği algısı uyandırmaktadır.

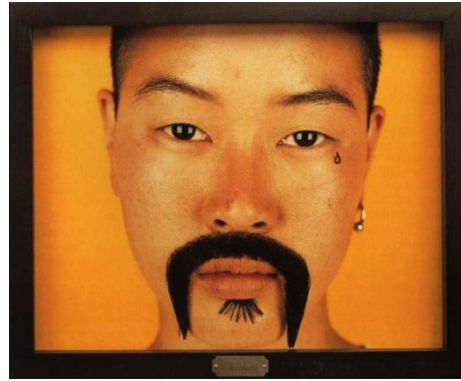


Resim 2.5. Nikki S. Lee, “*The Ohio Project (6)*”, Fujiflex baskı fotoğraf, 1999

Benzer şekilde melez öğelerle hareket eden sanatçılar cinsiyet kalıplarını kıran bir yaklaşım izleyebilmektedir. Toplumsal cinsiyet alanındaki teorik tartışmalarda gündeme gelen queer teorisi, cinsiyet kategorilerindeki normatif yaklaşımı kıran bakışıyla melez unsurlara kapı aralar gibidir. Bu bağlamda Catherina Opie’nin fotoğraflarında kullandığı kadın ve erkek gibi *straight* figürlerle birlikte lezbiyenlerin, homoseksüellerin, transseksüellerin dişi ve eril kiplere uymayan melez unsurlarını görmek mümkündür. “*Being and Having*” serisi (1991) ve “*Portraits*” (1993-1997) serisi gibi erken dönem çalışmaları, içinde bulunduğu LGBTİ cemaatindeki arkadaşlarının portrelerinden oluşmaktadır. (İKSV BİENAL, 2011) Portrelerine konu olan kişiler görsellikleriyle, duruş ve ifadeleriyle hem kadınsı hem de erkeksi unsurları taşımaktadır. Aynı zamanda toplumsal algıyla oynayan işlerinde beden ve cinselliğe de göndermeler söz konusudur. Özellikle “*Self Portrait / Nursing*”(2004) çalışmasında kendisini çektiği fotoğraflarıyla cinsel fantezinin öznesi ve anne LGBTİ’li olmak arasındaki geçişkenliğe vurgu yapmaktadır.



Resim 2.6. Catherina Opie, “*Being and Having*” serisinden “*Bo*”, kromojenik baskı fotoğraf, 43.2 x 55.9 cm., 1991



Resim 2.7. Catherina Opie, “*Being and Having*” serisinden “*Chicken*”, kromojenik baskı fotoğraf, 43.2 x 55.9 cm., 1991

Melezliğin sınırları yumuşatan ve yaratıcı süreçlere sürükleyen yapısı sadece siyasi, kültürel ve sanatsal unsurları etkilememektedir. Ayrıca toplumsal ve kültürel kategorileri yıkmasıyla yeni bir algılayışın kapısı aralanmaktadır. Bu sayede “imgelemi ve dünyayı yeni şekilde kavramak” mümkün görülmektedir. (Dirlik, 2009: 246) Farklı coğrafyaların etkileşimden doğan yeni alanlar yaratmak, farklı kültürlerin ürünleri veya araçlarından (yemek, kıyafet, alet vb.) yeni sentezler oluşturmak, farklı bilgi ve yaratıcılıklardan yeni tasarımlar ve kavramlar üretmek gibi melezlik geniş bir alan açmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA ELEŞTİREL SÖYLEM VE KİMLİK TEMSİLİ

Söylem boyutunun tartışmaya açılmasıyla bilgiye dayalı metinsel üretimlerin nasıl ve ne şekilde gerçekleştiği konusu, postmodern ve postkolonyal bakışta önemli bir yer kaplamaktadır. Çizgisel tarihin reddiyle tarihin öznelleşen, tanıklık boyutuyla yeniden ele alınması ikinci bölümde detaylarıyla incelenmiştir. Ayrıca, ötekinin Doğu özelinde, düşünsel ve kültürel özelliklerin bilinçdışı simgelerle, hayali tasarımlarla negatif biçimde ele alındığı anlaşılmaktadır. Çeşitli tespitlerde, günümüzde zaman ve uzamın birbirinden ayrılmasıyla gerçekliği algılayışla ilgili kopuşlar yaşandığı iddia edilmektedir. Fakat aynı zamanda, ötekileştirilenlere dair kişisel belleğin eskisinden çok daha fazla gerçekliğe yakın bir konumda olduğu işaret edilmektedir. Bu doğrultuda tarihsel söylemin sorgusunda kültürel farklılıkların ön plana çıktığı, normatif ve homojen bir yapı yerine, heterojen ve öznel değişimlerle ele alınan siyasal ve toplumsal değerlendirmeler gözlenmektedir.

Çağdaş sanat bu gündemden bağımsız düşünülemez gibidir. Sanatçılar, ötekileştirilme tertipleriyle yüzleşmek amacıyla ve bireysel yönelimlerinden ve kültürel bağlantılarından beslenerek kişisel anlatılarla harmanlanan sanatsal çalışmalar üretmektedirler. Modernist söylemin oluşturduğu çerçeveyi parçalama ve sınır ihlalleri sanatçının motivasyon kaynağı olarak yerini almaktadır. Aynı zamanda bu sanatçılar küresel sanat ortamında dolaşıma geçmekte ve özellikle günümüzde eleştirel olma iddiası taşıyan sanatsal etkinliklerin birer parçası olmaktadır.

3.1 Ötekinin Kültürel ve Sanatsal Temsilyet Biçimleri

Kültürel açıdan öteki kavramının tarihsel kökenine bakıldığında birbirinden farklı birçok olay ve durumu ilişkilendirmek mümkündür. Ortaçağ panayırırlarında aristokratları eğlendirmek için canavar ya da ucube olarak tasvir edilen öteki, sömürgeci

imparatorluklar ve takriben gelen kapitalizmin bu temsil pratiğinden devraldığı mirasla ulus-devletleşme projesinde önemli bir rol oynamıştır. (Yardımcı, 2013: 112) Dünya fuarlarından, evrensel sergilere, ucube gösterilerinden, etnik şovlara, sirklere, kabarelere ve insan bahçelerine (*human zoos*) ötekinin çeşitli sunumları görülmektedir. Bu türden bir öteki sunumu kısmen sanatın içine de nüfuz etmiş gibidir. Peki günümüzde temsilin, söylemin ve toplumsal olguların sanata dahil edilerek sorgulanma süreci nasıl gerçekleşmektedir? Öteki kavramı tarihsel olarak toplumsal bir kabul ile ilişkili ise sanat bu türden tarihsel ve toplumsal kurumların altının kazınmasına vesile olacak bir alan açmakta mıdır? Bu soruları göz önünde bulundurarak kimlik tartışmalarında yer alan öteki kavramına kültürel ve sanatsal temsiliyet problemiyle başlayarak yaklaşmak mümkündür.

19. yüzyılda gerçekleşen antropo-zoolojik sergilerde ilk olarak, coğrafi keşiflerde örnek olarak getirilen yerliler sunulmuştur. Amaç, yerliler üzerinde Fransız Devrimi sonrası İnsan Gözlemciler Cemiyeti olarak kurulan kurumda erken dönem antropolojik araştırmalar yapmaktır. Bunun ardından çeşitli temsil/teşhir biçimleriyle izleyici karşısına çıkan öteki gösteri mekanlarında karşımıza çıkmaktadır. Evrim merdiveninin alt basamağında gösterilmek amacıyla Dünya'nın çeşitli yerlerinden getirilen "yaban"cılarının bu sunumu, ulus kimliklerin kurulduğu bir dönemde Batı dışındaki diğer insanların belirli standartlara göre sınıflandırılması amacıyla ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım, hem bilimsel veri hem de eğlenceli bir şov olarak görülmüştür. (Yardımcı, 2013: 112-115)

Mizansen biçiminde gösterimler, ötekinin süslü ve düzmece bir inşasını ortaya çıkarmıştır. Ulusal pavyonda haritalarla, maketlerle, yani belirli tasnif sistemleriyle sunulan öteki, aynı zamanda bu sunum şekli sayesinde görülen şeyin belirli bir anlam içerisine oturtulmasını sağlamıştır. Amaç, inandırıcı bir görsellikle biyolojik evrim ve kültürel gelişimin merkezdeki sömürgeci devletlerle diğerleri arasındaki farkı vurgulamaktır. Aynı zamanda Asyalı, Afrikalı ya da Şarklı'nın olumsuz aktarımıyla, onun gelişim evresi içinde yükselebilmesi için modernleşmesi gerektiğinin ve bunu ancak Avrupalı'nın yapabileceğini göstermektir. (Yardımcı, 2013: 117-119) Muğlak

canavar imgesi ise bedensel, etnik, dini, kültürel, zihinsel bir olumsuzlamayı işaret etmektedir. Korku, merak ve tiksinti gibi duygulanımlarla bu olumsuzlama pekiştirilmiştir.

Ötekinin tasviri belirli stereotipler üzerinden ilerlemektedir. Ötekilere yüklenen anlamlar görsel imgelerle, görülme, gösterilme, sergilenme, temsil ve teşhir etmek suretiyle biçimlendirilmektedir. Sömürge sürecindeki görsel tasvirlerin oluşmasına fizyonomi belirli bir rol oynamıştır. Richard Leppert'in ifadesiyle fizyonomi, bedenin her bir parçasının tanımını hiyerarşik kültürel farklılıklar üzerinden yapan bir kaynak olarak, kafa yapısından beden ölçümlerine burun yapısından çene şekline varan bir araştırmada bulunarak bunları tiplere ayırmakta, adlandırmakta ve belirli içsel karakterle eşleştirmiştir. (Leppert, 2009: 278- 179)

Leppert'in ötekinin görsel sunumunu açıklarken örnek verdiği Samuel R. Wells'in "Yeni Fizyonomi ya da Karakterin Emareleri" adlı kitabındaki alıntılar, ırk ya da etnik grupların arketipi olarak işlev gören iyi ve kötü, güzel ve çirkinin nasıl sunulduğunu gözler önüne sermektedir. Mesela, bu kitapta bahsedilen Etiyopya ırkına dair yavaş ve uyuşuk gibi tanımlamalar, beyinsel gelişim ve toplumsal katılımı betimleyen taklitçi, hurafeci, kurnaz, kibirli, ilkesiz gibi sıfatlar, bu türden fizyolojik ölçümlere bağlanarak oluşturulmuştur. (Leppert, 2009: 278- 281) Bu örnekten de anlaşılacağı gibi fizyolojik farklılıklar psikolojik ve sosyolojik yaklaşımları oluşturmak için kullanılmıştır. Oysa günümüzde bu türden bir bilimsel yaklaşımın kabul edilemez olduğu ortadadır. Fakat bu durum dönemin görsel sanatlarında da karşılığını bulmuştur.

Bu doğrultuda görsel sanatlardan örneklerle değinmeden önce dönemin algısının sunum biçimlerindeki rolüne bakmak önemli olacaktır. Benzer bir durum müzelerdeki yaklaşım ve sunumda da görülmektedir. 19. Yüzyılın sanat müzeleri ile arkeoloji ve etnografya müzeleri, doğa bilimleriyle aynı düşünce yapısı üzerinden yükselmiştir. Batılı olanla Batılı olmayan arasındaki ayrımı fizyoloji üzerinden yapılandıran bu yaklaşım kadın ve erkek ayrımında da benzer şekilde işlenmiştir. Irkçı tanımlamalar, cinsiyetçi yargılarla benzerlik göstermektedir. Kadınların kalça

kemiklerinin erkeklerin ise kafataslarının gösterilmesi kadının üremeyle erkeğin ise beyinle tanımlandığı cinsiyetçi bir tavrı görünür kılmıştır. Afrikalı kadınların sunulduğu barbarların insan evriminde ne kadar geride kaldığını göstermek adına adeta teşhir edilmiştir. “1878’de kurulan Paris’teki Etnografi Müzesi’nde, homo sapiens’in yüz bin yıllık evrimini gösteren anatomik sergi, kocaman kalçalı ‘Hotanto Venüsü’ Saartjie Baartman’ın üreme organıyla başlar, modern çağın kurucusu Descartes’ın başıyla nihayete erer: *cogito ergo sum*. Biri düşündüğü öteki ürettiği için vardır.” (Artun, 2013: 22) Ali Artun'un bu ifadesi dönemin bakış açısını net bir şekilde tanımlamaktadır.

Müzelerdeki bu temsil biçimi Batı’nın Üçüncü Dünya diye tabir ettiği ya da vahşi, ilkel olarak tanımlanan toplumların nasıl ötekileştirildiğini gözlemlemek için en doğru yerlerden biridir. Bu konuyu Dirlik şu şekilde açıklamaktadır:

“19. ve 20. yüzyılın dünya fuarları dünyanın her yanından insanları sergilerde bir araya getirdiler, ama sergileri biçimleyen hiyerarşiler hiçbir şekilde sorgulanmadı. Bu fuarları düzenleyenler AvroAmerikan kapitalist modernitenin üstünlüğünden (sömürgecilik bunun en inandırıcı kanıtı idi) o kadar emindiler ki, bir yüzyıl sonra değişik fuarlarda sergilenen Geronimo ve Oturan Boğa’nın torunlarının, zamanının bilim adamlarının müzelere doldurduğu atalarının kemiklerini geri isteyeceklerini hayal bile edemezlerdi. AvroAmerikan modernitenin üstünlüğüne duyulan inanç ırkçı bir hiyerarşiyle meşrulaştırdı.” (Dirlik, 2009: 66-67)

Bu üstünlük düşüncesi kendini bir biçimde sanatın sınıflandırılmasında da göstermektedir.

Afrika sanatının yıllarca primitif bulunarak sanat müzelerinde değil de etnografya müzelerinde sergilenmesinin arkasında yatan düşünce, Artun’a göre henüz Batı sanatıyla aynı tarihi paylaşacak kadar gelişmemiş olarak görülmesidir. Fakat bu durum 1990’ların başından itibaren değişmeye başlamıştır. (Bkz. 1989 “*Magician de la Terre*” /Yeryüzü Büyücüleri sergisi her ne kadar çok tartışmalı olsa da bu konuyu dile getirmesi bakımından önemlidir) 1996’da Harvard Üniversitesi Peabody Arkeoloji ve Etnoloji Müzesi’nde bulunan Afrika sanatı örneklerinin Harvard bünyesindeki Fogg Sanat Müzesi’ne taşınmasıyla bu durum değişmiştir. Artık Fogg Müzesi Afrika’ya ait

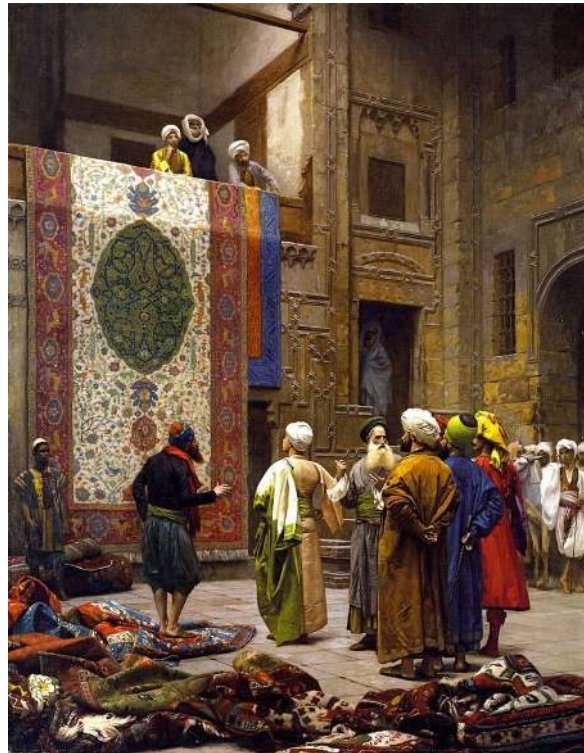
bu kültürel nesneleri sanat olarak kabul edip kendi bünyesinde gösterecektir. Böylece Afrika sanatı sanat tarihindeki yerini meşrulaştırmakta gibidir. Bu değişim Artun için “modernliğin kolonyalist, evrenselci ve hiyerarşik kültür politikalarının terk edildiğinin en erken ve açık belirtisi”dir. (Artun, 2013: 22-24)

Saartjie Baartman’a ait kemiklerin 2002 yılında yurdunda toprağa verilmesi, Musee de l’homme’un kapatılarak koleksiyonunun büyük bölümünün Musee du Quai Brandly’e gönderilmesi yeni bir dönemin habercisi gibidir. Bu müzedeki yüz kadar eserin Louvre Müzesi’ne taşınması, artık bir Raffaello ile Afrika maskının aynı yerde olması, bunların farklı ama birbirine eşit kültüre ait olduğunu ilan etmiştir. Artun’un aktardığı Musee du Quai Brandly’nin açılışındaki Başkan Chirac’ın konuşmasında dediği gibi “halklar arasında bir hiyerarşi olmadığı gibi sanatlar arasında da bir hiyerarşi olamayacağı” fikri olumlanmaktadır. (Artun, 2013: 24-25)

Büyük müze ve sergilerdeki bu yaklaşımı Ahu Antmen, tarihin ve dolayısıyla sanatın uluslara göre değil, etnik ve kültürel farklılıklara göre anlamlandırıldığının bir göstergesi olarak tanımlamaktadır. Bu değişim, modernitenin ilerlemeci tavrının sembolü ve sürdürücüsü olan Batı kültürünü ve temsil biçimlerini eleştirmektedir. Artık sanat mecrasında ötekileştirilen kültürler görünür olmuştur. Antmen ötekilere yönelik bu kabulün, Batı Modernizminde Aydınlanmacı evrensellik idealinin başarısız olduğunun bir göstergesi ve bir tür özeleştirisi olarak sayılmış olduğuna değinmiştir. (Antmen, 2009: 295)

Ötekinin görsel sanatlardaki temsil biçimine tekrar dönersek Lippert, plastik etkilerin düşünce yapısı ile çakışmasının söylemi görselleştirdiğini işaret etmektedir. Resimde biçimsel olarak kodlanan, görsel anlatımın konusu olan ve tüm toplumsal farklılıklara temel oluşturan bir ayrışmanın nüfus edebileceği üzerinde durmaktadır. Oryantalist konuları işleyen ressamalarda temsil edilenin renk düzlemindeki tasvirleri Doğu’nun egzotizmini vurgulamaktadır. Kimi sanat eleştirmenlerine göre bu durum oryantalist resimlerde önemli ölçüde kullanılmıştır. Leppert, Jean Léon Gerome’un “Halı Tüccarı” resmini bu bakımdan ele almıştır. Aktarımına göre 19. Yüzyılın

sonlarına doğru hat akla ve rasyonaliteye seslenen zihinsel –eril, katı ve sorumlu– bir araçken, renk duyguları yansıtan dişil, latif ve sorumsuz bir araç olarak görölmektedir. (Lippert, 2009: 272) Oryantalist bakışın resimsel içerikte bir imge olarak sunuluş şekli, üst üste binen ırk, cinsiyet/cinsellik gibi kategorilerle ötekiliğin vücut bulmuş hali gibidir.



Resim 3.1. Jean Léon Gerome, “*Halı Tüccarı*”, Tuval üzerine yağlıboya. 83.4 x 64.7cm., 1887

Öteki kavramına dair görsel sunumlar incelerken Foster, kabile kültürüyle, ilkellikle ilgili anlatıların ve görsellerin modernist sanatı etkileyen öğeler (arazi sanatı ve soyut dışavurumculuk gibi) olduğuna işaret etmektedir. Fakat öteki kavramıyla etkileşim halinde olan ilk örneklerin Gerçeküstücülük ve Ham Sanat olduğunu söylemektedir. 1931’de Paris’te Louis Aragon, Poul Eluard ve Yves Tanguy’un oluşturduğu “*The Truth about Colonies*” adlı sergi sömürgeyle ilgili anti-emperyalist bir çizgide düzenlenmiştir. Gerçeküstücüler tarafından kabile sanatının biçim ve ifadesinin övüldüğü ve politik sonuçlarla ilgilenen bu sergi, Foster’ın eleştirisine göre ilkelciliği övmüş ve fetişleştirmiştir. Bu durum “ilkel” halklarla psikoseksüel yaşam

arasında ırkçı bir benzerlik kurulmasına neden olmuştur. (Foster, 2009: 260-261) Sanatçıların çeşitli şekillerde ötekiyle ilişkilenen çalışmalar yürütmelerine rağmen duydukları hayranlık veya özenme sonucu yeterli mesafe oluşmadığı vurgulanmaktadır. (Foster, 2009: 227) Foster'ın bakışındaki bu eleştirel zemine bir sonraki başlıkta detaylı olarak değinilecektir.

3.2. Çağdaş Sanatta Kültürel Vurgularla Biçimlenen Kimlik Tahayyülleri ve Temsil İlişkisi

1980'lerde Amerika ve Avrupa müzelerinde ırk, etnik köken, cinsiyet ya da cinsel kimlik açısından farklılığın yer bulması, sanatı içerik ve yöntem bazında etkilemiştir. Kültür beslenen bir kaynak olmaktan çıkıp, kimlikle birlikte üzerinde çalışılan bir konuya dönüşmektedir. Düşüncenin ön plana çıktığı, yapıtın maddi varlığının önemini yitirmeye başladığı çağdaş sanat üretimleri gündeme gelmektedir. Antmen'e göre sanatın geleneksel tanımı ve biçiminin sorgulayan kavramsal sanat yaklaşımını bir biçimde sürdüren kimlik odaklı sanatsal tavır, kimlik politikalarının gündemde olduğu bir süreçten beslenmiştir. Bu bağlamda, kimlik merkezli sanat toplumdaki ırk, sınıf, kültür, cinsiyet ya da cinsel kimlik ayrımcılığına yönelik ipuçları veren kişisel deneyimlerin dile geldiği bir alan olarak tasvir edilmektedir. (Antmen, 2009: 295) Keskin ayrımların (kadın/erkek, siyah/beyaz, ileri/geri gibi) üzerine kurulu olan Batı kültürünün hegomanya sorgusu da bu alandaki çalışmaların önemli besin kaynaklarından biridir. Metnin ikinci bölümünde değinilen modernitenin kimlik kurgusundaki belirleyici inşasını tarihsel süreçlerle, bireysel hikayeler ya da toplumsal ve kültürel öğelerle deşifresi ve yeniden yorumlanması sanatçıların işlerinde belirgin bir yol izlemektedir.

Antmen, kimlikle ilintili konuların gündemde olduğu döneme dair sanatçıların üretimlerinde üzerinde durdukları unsurları şu şekilde ifade etmektedir: "1980'lerden günümüze kimlik politikaları bağlamı içinde çalışan çok sayıda sanatçı, bir yandan Batı dünyasının açık ya da örtük ayrımcı politikalarını görünür kılmak, öte yandan dilsel ve

ideolojik olarak içselleştirilmiş bir öteki düşüncesinin birey üzerindeki psikolojik yansımalarını irdeleyen yapıtlar üretmişlerdir.” (Antmen, 2009: 296) Sanatçılar, toplumsal olarak maruz kaldığı, içselleştirilen müdahalelere karşı oluşturdukları sanatsal pratiklerinde deri renkleri, etnik kökeni, toplumsal cinsiyeti ya da cinsel tercihi gibi biyografik unsurlara da yer vermektedirler. (Heartney, 2008: 242)

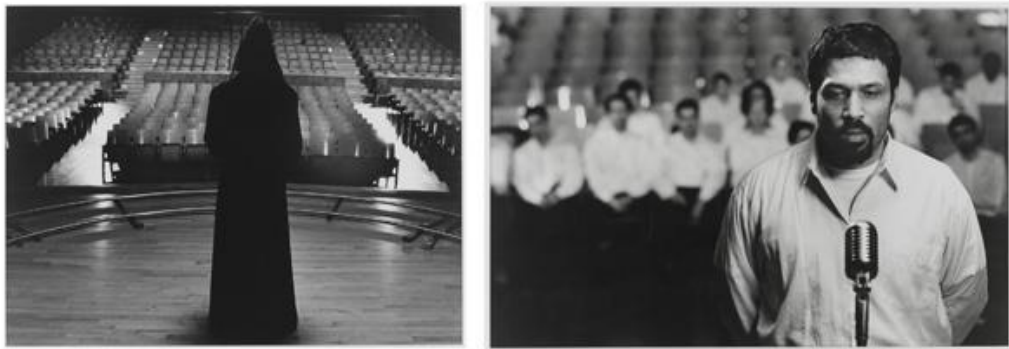
Sanatta kimlik odaklı çalışmalar, kültürel bağlamıyla ele alınmadan önce toplumsal cinsiyet meselesiyle ilgili eleştirel bir tutum takınmaktadır. 1960’ların sonlarına doğru feminist bakışın sanata yansmasıyla “deha, büyüklük ve erkeklikle ilgili uzun süredir yerleşik varsayımları sorgulamaya koyulan” bir tavırla baş göstermektedir.¹⁵ Bu süreçte Linda Nochlin’in ortaya attığı “Niçin hiç büyük kadın sanatçı çıkmıyor?” kinayeli sorusuyla kurumsal, ekonomik ve eğitsel engelleri belirterek sanat tarihinde ve sanat sunumlarında kadın temsilinin noksanlığını gündeme getirmiştir. Bu sayede tanınmayan feminist sanatçılar sanat dünyasının eğilimlerini sorgulayarak görünür olmuştur. Çalışmalarında sanatın sanat olma niteliklerini zorlayan çeşitli yöntemler geliştirerek kadın olma deneyimlerini paylaşmışlardır. Örneğin Joyce Kozloff gibi Batı dışındaki kültürlerin dekoratif olarak nitelediği kalıpları kullanan sanatçılarla Faith Ringgold, Miriam Schapiro gibi geleneksel öğelerle dikişi ve “kadınsı malzemeleri” çalışmalarında kullanan sanatçılar çeşitli yöntemsel stratejiler izlemişlerdir. (Heartney, 2008: 242)

İmgelerle ve malzemelerle yeni ifade biçimleri yakalayan feminist sanatçılardan bazıları kadının toplumdaki yerini tartışırken anlatımcı üslubu da benimsemişlerdir. İran’lı fotoğrafçı ve video sanatçısı Shirin Neshat’ın “*Turbulent*” (1998) ve “*Rapture*” (1999) video çalışmalarında İran’daki İslamcı fundamentalist grupların baskı altına aldığı kadının yaşamsal alanı ile erkeğin yaşamsal alanı ve psikolojik yapıları sunulmaktadır. Karşılıklı konumlanan iki video çalışması şu şekilde ele alınmaktadır:

¹⁵ Daha erken dönemlerden az da olsa çeşitli örnekler bulmak mümkündür. Örneğin, 1921’de ismini “*Eros, c’est la vie*” (Eros, işte hayat) cümlesinin Fransızca okunuşundan alan “*Rose Sélavy*” çalışması, Man Ray’ın Marcel Duchamp’ı performatif biçimde feminen görünümüyle fotoğraflamasından oluşmaktadır.

“Videolardan biri peçeli kadınların mahrem, oldukça tecrit durumdaki dünyasını yansıtırken, diğeri erkeklerin şamatalı kamusal dünyasına bir bakış atmaktadır. Erkeklerle kadınları bu şekilde ayırarak Neşat, izleyicinin hiçbir İranlının göremeyeceği şeyi (titizlikle ayrılmış iki farklı dünyanın eş zamanlı resimlerini) görmesine imkan tanımıştır. İki ekrandaki figürler zaman zaman da birbirlerine cevap veriyor gibidirler. Örneğin “Turbulent” ta popüler bir erkek şarkıcı, Batılı elbiseler içinde gürültücü bir erkek kalabalığına bağırarak bir aşk şarkısı söylerken, karşı duvarda kara çarşafli bir kadın sessizce onu izlemektedir. Adam şarkıyı bitirince döner ve boş bir odaya gırtlaktan sözsüz bir yas şarkısı söyleyen kadını izler. Benzer biçimde “Rupture” de erkeklerle kadınlar odanın karşı taraflarında çok farklı hareketlerde bulunurlar. Erkekler denizdeki bir kalenin etrafında çılgınca dönerler ve çeşitli ritüelleri yerine getirirlerken, kumsalda ağır ağır bir sırada yürüyen kadınlar içlerinden bazılarını belirsiz bir geleceğe götürecek olan bir gemiye binmektedirler. ”(Heartney, 2008: 246)

Alıntıda detaylı aktarıldığı gibi video çalışması İran’daki dini yönetim altında kadın ve erkeğin konumunu kurgusal kesitlerle yansıtmaktadır. Neshat, çalışmasını oluştururken gerçek bir durumdan yola çıkarak içinde bulunduğu toplumdaki kadının konumunu tartışmaya açmıştır. Aynı zamanda modernitenin seküler yapısı karşısında tepki olarak doğan dinsel öğelerin baskın olduğu İran toplumunda sanatçının kadın temsiliinin kültürel kodları üzerine eğildiğini söylemek mümkündür.



Resim 3.2. Shirin Neshat, “Turbulent” videosundan kareler, 9 dk. 38s., 1998



Resim 3.3. Shirin Neshat, “Rupture” videosundan bir kare, 13 dk., 1999

Sanatçıların kendi bulundukları konumları üzerinden kimliği ele alması, yapıtla üreten sanatçıyı birbiriyle ilişkilendirerek görme ve yorumlamayı gerekli kılmıştır. Sanat yapıtı sanatçının hikayesiyle zenginleşmekte hatta sanatçının birebir kendisi bir sanat yapıtı haline dönüşmekte gibidir. Etnik kökeni, kültürel geçmişi, cinsel yönelimi, belli bir coğrafyaya ait ortak belleğe dair göndermeleri, yani sanatçının özdeşlik ya da aidiyet kurduğu alanlarda dolaşmamıza yol açmaktadır. Yapıtlara dair referansları doğru okumak ve içeriği kavramak adına önemli bir girişimdir bu. Fakat sanatsal ölçütler yerine kimlikle ilgili ölçütlerin ön plana çıkması birçok eleştiriye kapı aralamıştır. Bu bağlamda Hall Foster’ın sanatta kimliğin kültürel boyutuyla ele alınışına dair eleştirileri önemli noktalara işaret etmektedir.

Hall Foster “Etnograf Sanatçı” adlı metninde Walter Benjamin’in 1934 tarihli “Üretici Olarak Yazar” metninden yola çıkarak eleştirisini oluşturmaktadır. Benjamin için bir edebiyat eserinin “politik anlamda doğru olabilmesi için, edebi anlamda da doğru olması” gerekmektedir: “Her doğru politik eğilimin açık seçik ya da üstü kapalı bir biçimde içerdiği bu edebi eğilimdir bir eserin niteliğini oluşturan, başka bir şey değil. Bu nedenledir ki bir eserin doğru politik eğilimi, edebi eğilimi de kapsar.” (Benjamin, 2008: 71) Esere doğru politik eğilimi veren şey, Benjamin’in şu sorusuyla açıklığa kavuşur: Bir eserin zamanın toplumsal ilişkiler içerisindeki konumu nedir? “Bu soru, eserin, zamanının edebi üretim ilişkileri içerisindeki işlevine ilişkindir. Başka bir

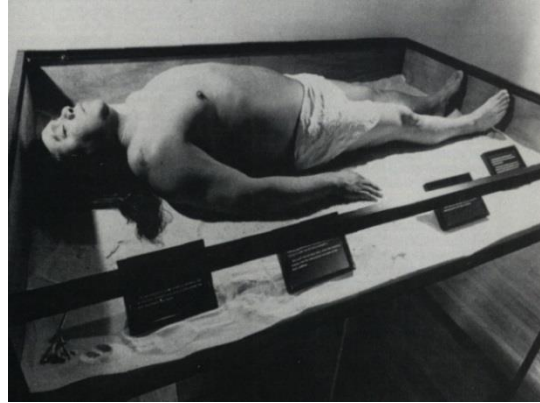
deyişle, doğrudan doğruya eserin edebi tekniğiyle ilgilidir.” (Benjamin, 2008: 72) Yani, esere edebi nitelik katan şeylerden biri –politik olmasına ek olarak- tekniğinin ilerici olmasıdır. Benjamin’in sanatçıyı proletaryayla aynı safta olmaya ve bu doğrultuda tekniği dönüştürmeye çağırması Foster için proletaryanın ideolojik koruyuculuğunu üstlenmek anlamına gelmektedir. Bu doğrultudaki yaklaşımı günümüzdeki kimlik konusuna değinen sanatsal üretimleri ele alırken tartışmaktadır.

Foster, kültürel temelli hareket eden sanatın üç paradoksu olduğunu dile getirmektedir; birincisi politik dönüşüm alanının sanatsal dönüşüm alanı olduğu gerçeğidir. Yani sanat politik alandaki tartışmaların taşıyıcısı rolünü üstlenmekte gibidir. İkincisi ise sanatçının konum itibarıyla ötekinin alanında olma durumudur. Dışarı, egemen kültürün dönüşeceği ya da evrileceği idealinin alanıdır. Üçüncü olarak ise sanatçının toplumsal ve kültürel olarak öteki kimliğiyle algılanması gerekliliğidir. Dolayısıyla bu gereklilik etnograf sanatçının ideolojik koruyucu konumuna düşme tehlikesini yaratmaktadır. Ötekiyle aşırı özdeşleşme krizi sonucunda sanatçının kültürel rolü nedeniyle yerli ve bilgi veren pozisyonuna düşmesi tehlikeyi daha da derinleştirmektedir. (Foster, 2009: 216-217)

Dolayısıyla sanatçının kültürel ve politik alandaki tartışmalara sanatı araçsallaştırarak değinmesiyle ilgili bir tehlikenin olduğu anlaşılmaktadır. Buna paralel olarak kendini ötekiyle özdeş kılan sanatçının o kimliğe sahip olanla aynı konumda değerlendirilemeyeceği vurgulanmıştır. Bu yaklaşımla hareket eden bir sanatçının sanatsal ortama taşıdığı kültür düzlemiyle birlikte bir özne olarak kendini mücadele ettiği kültürel ve etnik bir ötekiye dönüştürme ve ideolojik koruyucu olma riski vardır. Bu eleştiriye de kulak vererek kültürel alanda üretim gerçekleştiren sanatçıların yöntemlerine ve tartıştığı kavramlara bakmak mümkündür.



Resim 3.4. Rene Cox, “*Venus Hottentot*”, 1994
fotoğraf: Lyle Ashton Harris



Resim 3.5. James Luna, “*Kültürel Nesne*”, 1987

Kimlik temelli yaklaşan bazı sanatçılar çalışmalarında müzelerdeki, fuarlardaki ötekinin tasvir biçimlerini kullanmışlardır. Nesne statüsünde olan ötekinin yerine geçerek izleyiciyi tersten bir okumaya teşvik etmektedirler. James Luna yarı-Kızılderili yarı-Meksika asıllı Amerikalı bir sanatçı olarak performatif işleriyle anılmaktadır. Kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği canlı enstalasyonlarından biri olan 1987 tarihli “Kültürel Nesne” yapıtında Luna, San Diego’daki bir uygarlık tarihi müzesinin Kızılderilere ayrılmış bölümünde yedi gün boyunca Kızılderili örneği olarak kendini sergilemiştir. Günümüzde Kızılderili kültürünün turistikleşmesi ve ticarileşmesine de göndermesi olan bu çalışma, Batı’nın yok ettiği bir kültürel geçmişin altını çizmiştir. (Antmen, 2009: 296) Benzer bir refleksle hareket eden Rene Cox, kendi portresinde kolonyal dönemin ötekileştirilmiş yerli vücutlarını yeniden gündeme getirmiştir. “*Hot-en-tot*” eserinde ‘Hotanto Venüsü’ olarak bilinen Saartjie Baartman’ın görsel tasvirlerini kendi bedeni üzerinden yeniden kurgulamıştır. (Barrett, 2012: 248) Lyle Ashton Harris ise “*Blow up IV*” (2006) adlı çalışmasında futbolcu Zidane’ın siyahı bir çalışana ayak masajı yaptırdığı fotoğrafla Manet’in “*Olympia*” (1863) yapıtını ilişkilendirerek görsel bir harita oluşturmuş ve dolaşımda olan görsellerin altında yatan ideolojik bağlantıları görünür kılmıştır. Kendi çektiği ve buluntu fotoğraflarla oluşturduğu kolajları duvarda enstatif bir kurgu içindedir. Fakat kendi üretimlerini

sunarken herhangi bir hiyerarşi gözetmemekte, aksine görselleri dikkatlice harmanlayıp kişisel anlatının sanatçının niyetini veya çalışmanın içeriğini oluşturan sunumla önerilmesini hedeflemektedir. (Cotton, 2014: 226-227)



Resim 3.6. Lyle Ashton Harris, “Blow up IV”, enstalasyon, 2006

Temsil edilenin yerine geçerek performatif bir üslupla bir kurum olarak müzeyi ele alan veya temsilin görsel haritasını sunan sanatçıların yanı sıra, temsilin nasıl kurgulandığı ve anlamlandırıldığı ile ilgili müzeyi bir araştırma alanı olarak çalışan sanatçılar da vardır. Bu bağlamda Foster, iki sanatçı üzerinden meseleyi ele almaktadır. Fred Wilson’un “*Mining the Museum*” (1992) ve Andrea Fraser’in “*Aren’t they lovely?*” (1992) çalışmaları örnek verilmektedir. Bu sanatçılar müzenin bir gösteri ve mesken alanı olarak rolünü tartışmaktadırlar. Çalışmalarını bir arkeolog gibi müzenin sunumu ve arşivini kazarak oluşturmaktadırlar. Wilson, Maryland Tarih Kurumu’nun arkeoloğu gibi hareket ederek ilk kazı olarak kurumun koleksiyonunu araştırmıştır. İkinci kazıyı, genellikle Afro-Amerikanların tarihini çağrıştıran ve çoğunlukla tarihsel olarak görülmeyen temsillerin yeniden düzenlenmesiyle oluşturmuştur. Son olarak ise

sanatçının “*Metalwork 1793-1880*” ismindeki sunuma bir çift köle kelepçesi koyduğu işi gibi öteki temsili yeni bir çerçeveye içine yerleştirilmekte ve yerleşik temsil yok edilmektedir. Bu yaklaşım, aynı zamanda bir etnograf gibi yerleşik düzende kaybolmuş, ezilmiş, dışlanmış Afro-Amerikan topluluğunu araştırma biçimine benzetilebilmektedir. (Foster, 2009: 237)



Resim 3.7 Fred Wilson, “*Metalwork 1793-1880*”, Mining the Museum sergisinden, 1992

Andrea Fraser ise Berkeley’deki Kaliforniya Üniversitesi sanat müzesinde belirli bir sınıfa ait bir evdeki çeşitli nesnelerin homojen kamusal kültürde nasıl yüceltildiğini araştırmıştır. Kişisel bir mirasın belirli parametrelerle nasıl kurumsal yüceltmeye götürdüğünü gözler önüne sermiştir. Wilson’un işinde ise benzer parametreler kurumsal bastırma için geçerli olmaktadır. Her iki sanatçı da sanatın ve ürünlerinin kurumsal kodlamalarını ve nesnelerin hangi kriterlerle tarihsel kanıta ya da kültürel öğeye dönüşeceğini işaret etmektedir. (Foster, 2009: 237-238)



Resim 3.8 Adrian Piper, “*Cornered*”, enstalasyon – video (renkli, 16dk. 12s.), 1988

Yakın tarihe kadar yaygın biçimde ırkçılığın yaşandığı ABD’de kimlik politikalarına yönelik sanat 1980’lerin başından itibaren özellikle Amerikalı sanatçılar arasında revaçtadır. (Antmen, 2009: 296) Dünyanın çeşitli yerlerinden gelenlerin oluşturduğu bu toplumsal ortamda çokkültürlülük ve melezlik savunusu da belirginleşmiştir. Etnik farklılıkların ifade bulmaya başladığı bu süreç, melez çalışmalarıyla Jimie Durham, cinsel ve ırksal kimlik ayrımcılığının irdelendiği işleriyle Adrian Piper ve ırk ayrımcılığına dair ironik resimleriyle Kara Walker gibi pek çok sanatçının yaygınlık kazanmasını sağlamıştır. Kızılderili asıllı Amerikalı Jimie Durham egemen kültürün huzursuz edilmesini amaçladığı 1988’de yaptığı “*Self Portrait*” adlı çalışmasında törensel nesne ve buluntu nesneleri ilkelci ve ironik biçimde benzeri yapılmamış bir yöntemle karıştırmıştır. (Foster, 2009: 244) Adrian Piper’ın “*Cornered*” (1988) adlı çalışmasında sanatçının özne olarak izleyiciye dönük, kimliğiyle ilgili yüzleşmeye çağırdığı videosu ve videonun bulunduğu köşenin her iki kısmında duran birinde beyaz birinde siyah olduğu yazılan babasının iki doğum sertifikası özel bir düzenlemeyle sergilenmiştir. Sanatçının çalışmalarının genelindeki stratejisi kendi bedenini dahil ettiği videolarda izleyiciyle sohbet eder gibi oluşturduğu monologlarla ve yönelttiği sorularla kimliği tartışmaya açmaktır. (Butler, 2011: 42) Kara Walker ise

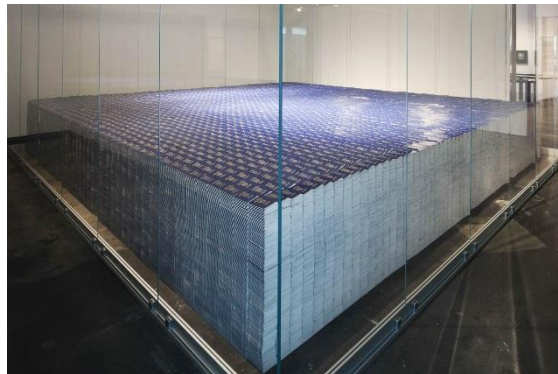
mekana uygulanan siluet resimlerinde Amerikan tarihine ve ırkçılığa gönderme yapmaktadır. Çeşitli siluetlerden oluşan iki boyutlu imgeler bir süreklilik içinde hikayeleşmektedir. Ayrıca sanatçının kölelik gibi bir konuyu cinsel fantezi ve şiddet öğeleriyle birlikte ele alırken çalışmalarında mizahi bir dil oluşturması ağır şekilde eleştiriler de almıştır. Bu eleştirilerde beyaz seyirciyi eğlendirdiği, fantezi ve arzulara seslendiği iddia edilmektedir. (Stallabrass, 2009: 28)



Resim 3.9. Kara Walker, “*Grub for Sharks: A Concession to the Negro Populace*”, kesme kağıt, 2004, yerleştirme: the American Fund for the Tate Gallery, 2009

Kimlik, sanatsal çalışmalarda hem sanatçıların kökenlerine bağlı olarak hem de kavramla ilişkilendirilebilecek durum ve olgularla değerlendirilmektedir. Bu bağlamda ulusu ve devleti niteleyen kullanım nesnelerinin sanatçıların müdahaleleriyle veya sunum biçimleriyle bağlamsal sınırları tartışmaya açılabilir. Şilili sanatçı Alfredo Jaar sanatla siyasetin ilişkisine eğildiği sanatsal pratiğinde toplumsal etik ve duygu karmaşası yaratan süregelen krizleri işlemektedir. (Enwezor, 2011: 382) “*One Million Finnish Passports*” (1995) çalışmasında aralarında ufak tefek farklar olan bir milyon Fin pasaportu kopyası konstrüktif biçimde camla çevrili bir mekanda kurgulanarak sunulmaktadır. Jaar’ın sınırlı göçmen alan Finlandiya’nın göç politikalarını ve milliyetçi

tutumunu eleştirdiği, ilk kez Helsinki’de sergilenip Finlandiya Göçmen Bürosu ısrarları üzerine imha edilen bu çalışmasında küresellik ve sınırlar, göç ve denetim ağını tartışmaya açmakta olduğunu söylemek mümkündür. (Stallabrass, 2009: 47-48) Kürt sanatçı Halil Altındere ise yerelden beslendiği “Tabutlarla Dans II” (1997) isimli erken dönem çalışmasında kendi kimlik kartındaki fotoğrafına müdahalesinin görsellerini büyük baskılar halinde sunmuştur. Enstalasyon biçimindeki bu çalışma T.C. kimliği içinde huzursuz hareketler sergileyen Altındere’nin portresinin son karede yok olmasıyla sonuçlanmaktadır. 5. İstanbul Bienalinde sergilenen bu çalışma nedeniyle sanatçıya Türkiye Cumhuriyeti tarafından basılan kimliği aşağılama suçlamasıyla soruşturma açılmak istenmiştir. (Kortun-Kosova, 2014: 67) Kimlik tartışmalarının ve temsiliyet probleminin Türkiye siyasetindeki yeri bu çalışmada, kimlik kartı gibi resmi araçların ironik biçimde manipülasyonu ile görünür olmuştur.



Resim 3.10. Alfredo Jaar, “One Million Finnish Passports” basılı malzeme, 1995, yerleştirme: Museum of Contemporary Art Kiasma, 2014

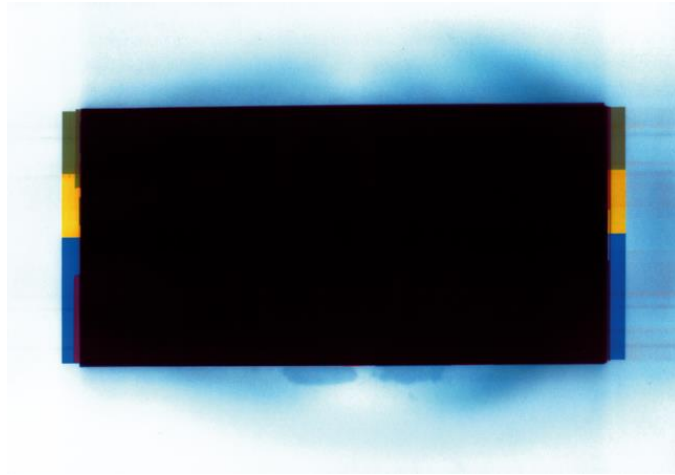


Resim 3.11. Halil Altındere, “Tabutlarla Dans II” , 6 kimlik, değişebilir boyut , 1997, yerleştirme: 5. İstanbul Bienali

Kürt kökenli sanatçı Şener Özmen'in "Bayrağından Kaçan Direk" (2013) çalışmasında bayrağı olmayan iki direk birbirine dolanmış haliyle görselleştirilmiştir. Sergi mekanında zemin kattan tavanı delerek üst kata tırmanan bayrak direkleri bir sarmal oluşturmaktadır. Direklerin eğilip bükülürken ayakta durabilmek için birbirine destek çıkan bir halleri var gibidir. Çünkü Bora'nın ifadesiyle "kendi başına bayrak, sallandırıldığı, serildiği, gerildiği yerde yine bir iktidar iddiasında, kendi başına bayrak direğiye, kudret ve itibarını yitirmiş, pörsüyordur sanki." (Bora, 2013: 167-168) Soyut bir ifadeyle kazanılan anlamsal zenginlik, bayrağın çalışmada fiziksel olarak kullanılmayışıyla da ilişkili gibidir. Sadece bayrağı dikme işlevi olan direklerin tek başına işlevlerinden soyutlanmış haliyle gösterilmesi bayrağın simgesel olarak kazandığı anlamları parçalamaya hizmet ettiğini düşündürmektedir. Bu bağlamda Şener'in bu çalışması Günyol- Kunt'un üslubuyla paralellik taşır gibidir.



Resim 3.12 Şener Özmen, "Bayrağından Kaçan Direk", paslanmaz çelik, 696 x 40 cm, 2013, yerleştirme: Haset, Husumet, Rezalet, Arter, 2013



Resim 3.13. Özlem Günyol-Mustafa Kunt, “*Flag-s*”, hermal transfer baskı, 105 x 150 cm, 2009

Günyol-Kunt ikilisinin çalışmalarında kurumların, iktidar yapılarının yüceltilmesini ve simgeselleşen kavramların yerleşik halini bozuma uğratmakta olduğunu söylemek mümkündür. Aynı zamanda global dünyanın gündemindeki coğrafi ve yasal sınırlar, insan hakları gibi konuları çalışmalarında problem olarak ele almaktadırlar. Özlem Günyol-Mustafa Kunt'un “*Flag-s*” (2009) adlı çalışmasında bayrak simgesel bağlamlarından uzaklaşıp siyah bir lekeye, hiçliğe dönüşmesiyle izleyici karşısına çıkmaktadır. Çalışmada 246 ülkenin bayrakları A4 boyutundaki bir kağıda mürekkep yazıcıyla üst üste basılmıştır. Çalışmanın görsel sunumu ortaya çıkan sonucun kumaşa aktarılmasıyla oluşturulmuştur. Benzer minvalde yaklaşıma sahip “*Caeseless Doodle*” (2009) çalışmasında ülke sınırlarının oluşturduğu haritaların üst üste binmesiyle oluşan sonuç karalamayı andırmaktadır. Hazır verileri üst üste bindirme yöntemiyle oluşturduğu bir diğer işi “*Hullabaloo*” (2009) çalışmasıdır. 266 ülkenin ulusal marşları 32 kanal 266 hoparlörle sunulmaktadır. Aynı anda duyulan sesler ortamda bir kakafoniye neden olmaktadır. Bu global bir kakafoni gibidir. Dillerin çeşitliliğiyle birlikte oluşan ses karmaşası, Babil Kulesi efsanesindeki insanların büyük kibrinin azabına benzetilmektedir. (Günyol–Kunt, 2010-2014) Anlamı tekilliğiyle kurgulanan her bir gösterge, simgelediği şey yerine bir lekeye yada anlaşılmayan sese dönüşmüştür. Ulusal göstergelerin, resmi simgelerin ve coğrafi sınırların suni araçlara dönüşmesiyle anlamlar muğlaklaşmakta hatta tamamen soyutlanmaktadır.

Yabancılaşmayla birlikte imgeyi oluşturan temel aracın aşık olması, nesneye atfedilen değeri de sorgulamaya teşvik eder gibidir.

Kimlik kavramının simgesel boyutunu tartışmaya açan çalışmaların yanı sıra kültürel ve tarihsel verileri yeniden yorumlayan veya mikro tarihleri belgeleme yöntemleriyle birlikte ele alan çalışmalar da vardır. Bu çalışmalarda kimlik inşasında devreye giren temsil biçimleri irdelenirken aynı zamanda gerçekte kurgu arasındaki veriler de tartışmaya açılmaktadır. Sanatçılar çeşitli hikayeler toplayarak bir nevi anlatıcı rolü üstlenmektedirler. Bu hikayeler bir fotoğraf arşivi, röportaj, video kaydı veya tarihsel bir anlatı olabilmektedir.



Resim 3.14. Tayfun Serttaş, “Foto Galatasaray”, fotoğraf: Maryam Şahinyan 1961, siyah-beyaz negatif, 9,5 x 14,8 cm, 2011

Görsel sunumlardaki portrenin konumlanması özneleri tarihsel ve toplumsal değerlendirmelere açık hale getirmektedir. Bu bağlamda temsilin nesnesi olan bireylere yaklaşan sanatçılar, kişisel anlatılara da kapı aralar gibidir. Dolayısıyla bu temsil biçimlerini göstermek veya parçalamak sanatçıların bir portre arşivini ortaya çıkartıp irdemesine ya da öznelerin kendi çizdikleri portreleri kurgulamasına önayak olmuştur. Tayfun Serttaş, Maryam Şahinyan’ın 1935-1985 yılları arasında Beyoğlu’nda sürdürdüğü Foto Galatasaray stüdyosunun ve Şahinyan’ın profesyonel arşivinin izini sürmüştür. “Foto Galatasaray” (2011) Serttaş’ın bu arşivi bulması sonucunda

restorasyonu yapılan fotoğrafların geniş çaplı sunumundan oluşmaktadır. Arşiv, Ermeni bir kadın stüdyo fotoğrafçısının yaşadığı döneme dair tanıklığını gün yüzüne çıkarmaktadır. Serttaş'ın bir röportajında ifade ettiği gibi Şahinyan'ın fotoğrafları “Cumhuriyet sonrası orta sınıf gayrimüslim kadınların İstanbul’unu” göstermekte ve yaşanan tvmalar sonucu geriye kalan azınlıkların kendini var etme mücadelesine işaret etmektedir. (Fresko, 2011) Şahinyan'ın kişisel hikayesiyle birlikte çektiği portrelerdeki o dönemin çehresini oluşturan toplumsal ve tarihsel izler katmanlaşarak zengin görsel veriler oluşturmaktadır. Aynı zamanda poz, duruş ve beden dili, poz verenlerin çoklu sunumuyla belirgin biçimde üzerinde konuşulabilecek öğelere dönüşmektedir.

Portre geleneğinin çağdaş video sanatındaki izdüşümü sayılabilecek Kutluğ Ataman'ın çalışmaları “gerçek yaşamdan seçtiği modelleri ve onların dünyayı ve kendilerini anlayış biçimlerinin çeşitliliğiyle” inşa edilmektedir. (Baykal, 2008: 74) Çalışmalarının genelinde var olan kurguyla gerçek arasında gidip gelen ilişkide bireylerin hikayeleri, sadece sanatçının değil bireylerin de gerçeğe olan müdahalesiyle oluşturulmaktadır. Sanatçı çalışmalarında katı bir kimlik tasvirinin yerine kimliğin değiştirilebilir ve çoğaltılabilir yapısını vurgulamaktadır. “*semiha b. unplugged*” (1997) videosunda Samiha Berksoy'un kimliğiyle ilgili ürettiği öznel ve çoklu kurgular yer almaktadır. Kişisel yaşantısıyla ilgili anlatıcı olma rolünü üstlenmesiyle bir bakıma hayat hikayesiyle ilgili üretim halinde gibidir. Aynı zamanda, bu yöntemle Türkiye yakın tarihine dair öznelleşen bir tanıklığa şahit olunmaktadır. Ataman, “Ruhuma Asla” (2006) çalışmasında ise gösterilen cinsel kimlik tasvirinden çok ekrandaki öznenin farklı rollere bürünerek gerçekleştirdiği çoklu performanslarda bireysel kimliğini açık eden ya da muğlaklaştıran bir kurguya işaret etmektedir. Tanıklık yoluyla aktarılanların gerçeğe ilişkisi şüphe götürse de birebir diyalog geliştirilen bireylerle olan bu özel yaklaşma izleyiciyi farklı bir deneyime sürüklemektedir. Sanatçının öznelerin mekanla veya coğrafyayla olan bağını irdelediği çeşitli çalışmalarında da benzer durumu görmek mümkündür.



Resim 3.15. Kutluğ Ataman, “Küba”, 40 monitör, 2004, yerleştirme: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2006

Bu bağlamda “Küba” (2004) videosunda mekanla aidiyet içinde olan bireylerin kendilerini anlatmalarına tanıklık edilmektedir. “Küba” çalışması İstanbul haritalarında yer almayan bir gecekondu mahallesinden kırk kişiyle yapılan konuşmanın kırk farklı monitördeki sunumundan oluşmaktadır. Videolar çeşitli sebeplerle başları belayı girmiş Kübalıların isteğiyle Türkiye’de gösterilmemiştir. (Baykal, 2008: 71) Sanatçı çalışmalarının genelinde var olan üslupsal özelliğini korumaktadır: Çalışmaları için aldığı kayıtlarda kendi varlığını ve müdahalesini hissettirmez, videoda gösterilenle izleyiciyi baş başa bırakır. Asu Aksoy, Ataman’ın Londra’daki sergisini baz alarak izleyicinin penceresinden çalışmaları eleştirel bir biçimde değerlendirmektedir. Aksoy, çalışmadaki mahallelileri madun olarak nitelendirmektedir ve toplumda marjinal olarak görülen insanlara söz veren çalışmada, sanatçının müdahalesi veya yönlendirmesi olmaksızın montajlanmamış görüntülerin tam da kalıplaşmış yargılara zemin hazırladığını savunmaktadır:

“(…)sanat eserini algılamaya çalışan izleyici alışageldiği düşünce kalıplarının ötesine geçmiyor, önündeki 'ham' denilen malzemeyi kendi sınırlı düşünce kategorileri çerçevesinde ele alarak yorumluyor, montajlıyor. İzleyicinin mevcut önfikirlerinin değişmesi ya da gözden geçirilmesi için özel bir talep ya da yardım edici ipuçları olmadığından ortaya çıkan montajlama bildik olanın

tekrarından öteye geçmiyor. Hele bir de söz konusu malzeme bildik kültürel kodların dışından geliyorsa ki Küba böyle bir malzeme, basmakalıp önyargıların, bilinçaltı reaksiyonlarla şekillenen düşünce kalıplarının devreye girmesi neredeyse kaçınılmaz. Anlatılanları egzotikleştirmek, bir medeniyetler farklılığı sorunsalına indirgemek ya da cazibesine kapılarak hipnotize olmak gibi, kalıpları kastediyorum burada.”(Aksoy, 2005)

“Küba” çalışmasında Batılı izleyicinin algılayışıyla ilgili dikkate değer bu eleştiriyle birlikte Ataman’ın çalışmasında üzerinde durulması gereken öğelerden biri, kapalı bir topluluktan bireysel hikayeler toplayarak, Türkiye’nin son yıllarda yaşanan neoliberal politikaların yarattığı sosyo-ekonomik değişikliklere maruz kalan sıkışmış bir bölgesine yoğunlaşmasıdır. Sanatçı, göç, yoksulluk, işsizlik, küçük çaplı suç ilişkileri, uyuşturucu bağımlılığı karşısında birebir muhataplarının ifadelerini çalışmaya taşımıştır. (Baykal, 2008: 72) Fakat bunu klasik belgeselci yöntemlerle yapmamakta, üst dil kurmadan bireylerin kendi oluşturdukları anlatıları sunmaktadır.



Resim 3.16. Uriel Orlow, “The Short and The Long”, 2010-2012, yerleştirme: Charles H. Scott Gallery, Vancouver, 2012

Tarih yazımında üzerinde durulmayan birey hikayelerinin peşine düşen sanatçılar, çalışmalarının belkemiğini arşivsel verileri toplayarak oluşturmaktadır.

İsveçli sanatçı Uriel Orlow belirli mekanlara ve mikro tarihlere odaklanarak imge dönüşümlerini ve anlatı şekillerini üretimlerine taşımaktadır. “*The Short and The Long*” (2010-2012) çalışmasında resmi kayıtlardan neredeyse silinmiş bir olayı görsel kayıtlarıyla birlikte yeniden gündeme getirmiştir. Çalışmadaki olay mahalli, 5 Haziran 1967’de Mısır, Ürdün ve Suriye arasındaki savaşın patlak verdiği bir zamanda Suveyş Kanalı’nı geçemeyen ve Haziran 1975’e kadar da terk edemeyen on dört uluslararası kargo gemisidir. Soğuk Savaşın iki cephesinden gelen mürettebatın siyasi taraf olma halini kıran ortak yaşam ve hayatta kalma deneyimleri çalışmada fotoğraf ve video gibi modüler çoklu ortam enstalasyonlarıyla gösterilmektedir. (1968’de kendi olimpiyatlarını düzenleme veya mektup göndermek için posta pulu tasarlama gibi ortak aktivite ve üretim içine girdikleri örnekler çalışmada yerini almaktadır.) (Zilberman, 2015)



Resim 3.17. Hera Büyüктаşçıyan, “*Evini yık, ondan bir tekne yap ve hayat kurtar!*”, halı, ahşap, halat, 2014-1015, yerleştirme: Yüzyılların Yüzyılı, Salt Beyoğlu, 2015

Kişisel tanıklıklardan beslenen kültürel ve toplumsal durumların okunabildiği fakat öznel bir yaratıcılığın hakim olduğu sanatsal üretilere kimlik olgusu çerçevesinde bakmak mümkündür. Hera Büyüктаşçıyan çalışmalarında toplumsal anılardan yola çıkarak geçmişe ve bugüne, tanıklığa dair göndermeleriyle buluntu

nesnelere veya görüntülere yeni biçimler vermektedir. Ermeni asıllı sanatçının göçle bağdaşacak ev, ada, deniz, su, yolculuk gibi kavram ve metaforları çalışmalarında sıkça kullanmaktadır. Büyüktaşçıyan, bir hikaye anlatıcısı gibi her bir işinin beslendiği tarihsel, mitolojik ve ikonografik öğeleri birbiriyle paslaşacak ve ilişkilenecek şekilde kurgular.

Son çalışmalarından birini incelemek bu durumu daha açık hale getirebilir. 2015'te kültür sanat mekanı Salt'ta sergilenen "Evini yık, ondan bir tekne yap ve hayat kurtar!" (2014-2015) projesi, Babil tableti "Atrahasis Destanı"nda geçen "Büyük Tufan Hikâyesi"yle ilişkilidir. Hikayeye göre yeryüzü tanrısı Enlil insanlığı yok edecek bir tufan gerçekleştirecektir ve su tanrısı Enki ölümlü Atrahasis'i uyarmaktadır: "Evini yık ondan bir tekne yap ve hayat kurtar." Yeryüzündeki canlıları kurtarmak için tasvir edilen hayali teknenin dairesel yapısı sanatçıyı etkiler. Metafor olarak bu tekne karayla denizin geçmişle geleceğin ve belleğin buluşma yeridir. Dolayısıyla sanatçı bu standan yola çıktığı projede, serginin yapılacağı günümüzde Salt Beyoğlu binası olan Siniosoglou Apartmanı'nın üst katındaki tavan resmiyle bağ kurarak belirsiz bir gelecek içinde hayali mekanla tarihsel mekanı eklemler. (Salt, 2015) Azınlıkların zorla göçe zorlandığı zamanlara tanıklık eden binanın tavanında yer alan deniz manzarasındaki gibi zamansız yolculuğun seyrini sürmektedir. Enstalasyonlarından biri olan rulo haline getirilmiş ard arda yerleştirilen halılar sanki her an taşınacak birden fazla kişinin son hazırlıklarıdır. Halılar muğlak bir yolculukta eve dair bir parça gibidir. Enstalasyon görsel sunumuyla dalga hareketini çağırıştırır. Gıcırdayan ve yerinden oynayan, ahşap yer döşemelerini andıran biçimiyle diğer enstalasyon ise kara parçasından ayrılmadan son kez basılan iskeleyi hatırlatır. Geçmişten gelen günümüzde de devam eden göç/yolculuk, çalışmalarda hissettiren devinim ile kendini göstermektedir. Ayak izi olmasa da hala hareket edenlerin izleri görülebilmekte gibidir.

3.3. Küresel Sanat Ortamında Kimliğin İfadelenmesi ve Temsil Stratejileri

Günümüzde sanatın yöntem ve içerik açısından genişleyen alanı çeşitli sanat örneklerini kapsamaktadır. Geline nokta eleştirel sanatsal müdahalelerin bıraktığı etkiden bağımsız düşünülemez gibidir. Kavramsal sanatın alışılmış görsellik biçimlerine karşı çıkışı, biçimsel sorunların ötesinde kurumlarla ilgili sorgulama ve yeni alımlama-üretme koşullarını devreye sokması sanatta yeni eleştiri yolunun açılmasını sağlamıştır. John Rajchman için sanatın beceriden arındırılması ve sanat kurumlarıyla şekillenen estetik meselesinin keskin biçimde tartışmaya açılması Marcel Broodthaers gibi sanatçıları entellektüel zeminde yükselmeye ve sanatta kurum eleştirisini örnekleyecek önemli çalışmalar yapmaya itmiştir. (Rajchman, 2013: 29) Foster'ın örneklediği gibi müze endüstrisine yönelik eleştirileriyle Hans Haacke küresel sermaye ve sanat ilişkisini deşerken, Martha Rosler ise medya tahakkümü karşısında gerçekliğin sorgulandığı çatışmalı işler üretmiştir. (Foster, 2008: 148) Feminist sanatta eleştirel perspektifle erkek egemen sanat ortamında eril düşünce ve eylemselliğe dair sorgulayıcı eserler vermekte ve sanat dünyasındaki değerlendirme kriterlerini yeniden şekillendirmektedir.

Ardından gelen süreçte eleştirel sanatın sürdürülebilirliğiyle ilgili ciddi bir şüphe yaşanırken sanat, küresel kapitalizm ve buna bağlı kültürel yapılanmayla kurtuluş umudunun yok olduğu hatta unutulduğu bir atmosferde inşa edilmektedir. 1960'ların eleştirel sanat imkanının yokluğu bir mecra olarak sanatı "bu kaybın yaratıldığı ve ifade edildiği bir forma" dönüştürmektedir. (Rajchman, 2013: 30) Bugün sanatta eleştirinin mümkün olup olmadığıyla ilgili şüpheli yaklaşım, kuramsal alanda "küresel dünya" tartışmalarının üzerinde durduğu kültür/kimlik kavramlarından önemli ölçüde etkilenmektedir. Bu durumun altında yatan ekonomik ve toplumsal sebepleri de gözden kaçırmayacak bir örnek "Çin çağdaş sanatı"nın patladığı 1989 tarihidir. (Rajchman, 2013: 30) Aynı zamanda 1989 tarihi, o yıla kadar var olan dünya düzeninde belli kırılmalara neden olacak olayların (Sovyetler Birliği'nin dağılması, Doğu-Batı Almanya'nın birleşmesi, küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, Çin'deki ekonomik dönüşüm gibi) simgesel bir tarihidir. Bu yıldan itibaren, Avrupa Avangardının hüküm

sürdüğü dünya tarihinin sona erdiğini iddia eden küratör Hans Belting küresel bir sanattan söz eder olmuştur. (Rajchman, 2013: 32-33)

Özel kuruluşların, egemen sanat fonlarının üniversiteleri ve müzeleri finanse ettiği, sponsor ilişkisiyle şekillenen bienal ve küresel sanat fuarlarının dolaşımında olduğu bu süreçte bölgesel kültür kurumlarının yaratıldığına da şahit olunmaktadır. (Hito Steyerl, 13. İstanbul Bienali çerçevesinde sunum-performans biçimiyle sunulan “*Is the Museum a Battlefield?*” isimli çalışmasında küresel sermaye, savaş ve sanat kurum/organizasyonu ilişkisi üzerine güncel kavram ve araçları da dahil ederek çarpıcı bir değerlendirme yapmıştır.) Manifesta, Havana Bienali, Kwengju Bienali, Tiran Bienali, Johannesburg Bienali ve niceleri etkinliklerini güncel konular üzerine kurgulamaktadır. Dolayısıyla, küreselleşme tartışmalarının ayyuka çıktığı bir dönemde, küresel sanat fikrinin çağdaş ve güncellikle bağlantılı kimlik, çokkültürlülük, melezlik gibi yeni kavramların farklı tarih ve coğrafyalardaki tezahürü değişken olacaktır.

Küresel çağdaş sanat sergilerinin öncülerinden biri, 1989’da Londra ve Paris’te düzenlenen Jean Hubert Martin’in küratörlüğünü yaptığı “*Magiciens de la terre*” sergisidir. (Diğeri ise yine 1989’da gerçekleşen Hayward Gallery’deki *The Other Story*’dir. Siyah ve Asya kökenli Britanya sanatçıları önemli bir kamusal binada ilk kez bir araya getirilmiştir.) (Stallabrass, 2009: 20) Sergi şu şekilde değerlendirilmektedir: “Batı dışındaki ülkelerin çağdaş sanatını Batı’da sergileme ve çokkültürlülük olasılığını ele alma anlamındaki ilk girişimlerden biri olan bu sergi, çağdaş sanata küresel bir bakış açısı sunmayı hedefleyen daha sonraki birçok proje için önemli bir örnek oluşturmuştur.” (Lu, 2013: 127) Sanatsal niteliğinden çok kimliklerin temsiline öncelik vermek, çalışmaların sanat ve zanaat ayrımı üzerinden okunmasına engel olamamış ve Pakistan asıllı İngiliz sanatçı Rasheed Araeen tarafından Üçüncü Dünya’ya olan bu ilginin yeni-sömürgecilik olduğu iddiasında bulunmasına neden olmuştur. Öteki kültürlerin egzotik bir numune gibi sunulma tehlikesi baş göstermiştir. (Antmen, 2009: 296)

Bu bağlamda “*Magiciens de la terre*” sergisinin niyet açısından devamı niteliğinde olan *Documenta X* etkinliği örnek verilebilmektedir. Catherine David’in

küratörlüğünü yaptığı 1997 tarihli bu sergi, sanatçıların olduğu kadar yazarların, sosyologların, mimarların katılımıyla disiplinlerarası bir alanda yüzden fazla etkinlikle izleyici karşısına çıkmıştır. *Politics&Poeties* adı altında toplanan etkinlik çerçevesindeki metinler, farklı disiplinlerden birçok yazarın dahil olmasıyla birlikte politik gündemin başlıklarını tartışmaya açar. Sanatta kuramsal arka planın öne çıktığının ve belirleyici olduğunun göstergesi olan bu sergi, 1990'lı yıllarındaki refah dönemin apolitik karakterini ele aldığı için “geçmişe dönük ve nostaljik” bulunarak çeşitli eleştiriler de almıştır. (Stallabrass, 2009: 167)

Küresel sanat algısının daha da görünür olduğu bir etkinlikte Documenta X den bir sonraki etkinlik olan 2002 yılındaki Documenta 11'dir. Afro-Amerikan kökenli Okwui Enwezor etkinliğin küratörlüğünü üstlenmiştir. Güncel politikaları sanat yapıtlarının odağına taşınmasıyla belge-sanat nitelikli bir etkinlik olarak tanımlanan *Documenta 11*, “sömürgeciliğin dünyadaki etkileri, emperyalizm, Ruanda Katliamı, yasadışı göçmenlik olgusu, ırkçı politikalar, Kürt sorunu” gibi yerel kültürle ve politikalarla ilgili konuları tartışmaya açmıştır. Ayrıca yakın tarihe dair perspektifler sanat yoluyla ifade olanağı bulmuştur. *Documenta 11*'i diğer Documenta etkinliklerinden ayıran bir ayrıntı ise Afrika kıtasından sanatçıların geniş çaplı katılımıdır. Sosyal, kültürel, politik ve tarihsel alanlara temas eden içeriğiyle izleyiciyi politik merkezli bir alana çekmiş ve küresel bilinç ve bunun temsiliyle ilgilenmiştir. (Aliçavuşoğlu, 2006: 33-34) Etkinlikte eleştirel bir dizi işle birlikte dünyanın çeşitli yerlerinde gerçekleştirilen tartışmalarda demokrasi, hakikat ve uzlaşma, melezleşme gibi konular üzerinde durulmuştur. Fakat sanat dünyası sınırları içerisinde gerçekleştirilen bu eleştirel dozu yüksek etkinliklerle ilgili tepkilerin kararlaştırılmış, uzlaşmış tepkiler olduğuna dair eleştiriler de dikkate değerdir. (Stallabrass, 2009:167-168)

Güncel etkinliklerdeki sunum biçimi ve temsil çeşitliği günümüz sanatını örnekleyebilecek verileri de barındırmaktadır. Çağdaş sanatın günümüzdeki yönelimi belirli bir tür ya da ortamın disipliner biçimi baz alınarak hareket edilen “dikey düzlem” yerine, bir çok toplumsal meseleye ve politik tartışmaya değinen “senkronik yatay

düzlem” halindedir. (Foster, 2009: 244) Fakat bu değişim -günümüz sanatında sanatsal ifade ve kültürel değerin yatay olarak genişlemesi- sanatsal derinlikle ilgili şüpheyi götürmüştür. Üçüncü Dünya’nın sanat ve kültürel perspektiflerinin desteklenmesi ve tahlili amacıyla oluşan *Third Text* dergisinin editörlerinden Jean Fisher için, kimlik odaklı sanatın temel sorunu artık sesini duyuramaması değil, fazlaca görünür olmasıdır. Bu durumun nedeni olarak kültürel farklılıkların çok kolay pazarlanır hale gelmiş olması söylenmektedir. (Stallabrass, 2009, 42) James Luna’nın 1993’de yaptığı performans cümleleri sanatta kimliğin popüler konumunu özetler niteliktedir:

*“Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes bir kültüre ait olmak istiyor
Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes ruhani olmak istiyor
Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes devletten fon almak istiyor
Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes kurban olmak istiyor
Herkes Kızılderili olmak istiyor, çünkü herkes çok-kültürcü olmak istiyor.”*
(Antmen, 2009:299)

James Luna stereotipleşme, ilkelcilik ve özcülük gibi unsurları performansına dahil ederek kimlik konusuyla ilgilenen sanatçının yerleşik bir topluluğun kimliği çerçevesinde değerlendirilip, bu şekilde kurumsal beklenti içine sokulmasını eleştirmektedir. Aynı zamanda, sanat dünyasındaki kimliğe dair içeriği olan çalışmaların ne kadar revaçta olduğunu ve bunun nedenlerini aktivist bir söylemle görünür kılmaktadır.

Yerel düzlemdeki geleneksel, dilsel, dinsel ve ahlaki yaklaşımların entegre edilmesi adına, ticari engelleri ortadan kaldıran bir küreselleşme hedefi söz konusudur. Bu açıdan yereli liberal üretim-tüketim ağına katmak için inşa edilen toplumsal ortam, sanatsal ortamda da karşılık bulmaktadır. Yerel bölgeselleştirme ile küresel yersiz-yurtsuzlaştırma arasındaki ilişki aracılığıyla “...toplumsal, kültürel veya sanatsal kimliklerin ve iktidarın küresel dağılımında hala bağlamsallaştırılamamış bir dünya” olarak Balkanlar, Rusya-İskandinavya, Çin-Küba bugünde Orta Doğu bir biçimde küresel dünyaya dahil edilmektedir. (Suvakovic, 2013:189) “Çevreye karşı merkez biçimindeki şematik ikili ilişkiye dayanan modernist Avrupa kültür-sanat modelinden, işaretlenmiş bölgeler ve bölgesel kültürel kimlikler olarak çoğul ve/veya melez sanatsal

haritalara geçiş. Çoğulluk, melezlik, haritalandırma yoluyla gerçekleştiriliyor, böylece bölgesel sanatsal pratikler vurgulanıyor.” (Suvakovic, 2013: 191)

Balkanlardaki sanatsal ortama dair Misko Suvakovic’in bu tespitleri günümüzdeki genel manzaraya da uymaktadır. Kimlik odaklı sanatsal sunumlar, kuramsal açıdan hegomanya kuran merkez ile tramvatik ya da edilgen çevreler arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Küresel sergiler emperyalist modernist modelleri sökerken, parçalanmış tramvatik mekanların merkezi olmayan yeni dünya tahayyülünde tanınabilir olmasını sağlamaktadır. Yerel bölgeler melezleşen mekan adaylarına dönüşmektedir. Böylece birbiriyle karşılaştırılması mümkün olmayan toplumsal modellerin birbiriyle çatışmadan karşı karşıya geldiği melez haritalar oluşturmaktadır. (Suvakovic, 2013: 191-192) ağdaş Balkan sanatının sunulmasındaki paradoksal düğümler, farklı coğrafyalardaki kimliklerin kültürel farklılık temelinde gösterilen sanatsal pratikleri için de dile getirilebilir:

*“(a) Tikelliği (hususiyeti, başkalığı) evrenselci bir yolla nasıl göstermeli;
(b) Tikelciliğin (hususiyetin, başkalığın) en azından silinmiş izlerini evrenselci bir yolla nasıl göstermeli;
(c) Sanatsal üretimlerin tikelliklerini ve evrenselliklerini çatışmasız bir tarzda uzlaştıran güncel Avrupa melez haritasını, sanatsal-kültürel bir Frankenstein inşa etmeden ya da konumlandırmadan nasıl kotarmalı? Başka deyişle, iyimser olmayan koşullar ve şartlar altında, yeni dünyaya dair iyimser bir imajı nasıl yürürlüğe sokmalı?” (Suvakovic, 2013:192-193)*

Çizilen bu tabloda küresel sanat ortamında tikellikle evrenselliğin, yani yerellik ve küreselliğin nasıl yan yana getirilebileceği ve melez yapılarının görünürlük stratejileriyle nasıl kurgulanabileceği okunabilmektedir. Ötekiyi, otantiği, sahiciyi arzulayan hegemonya ilişkileriyle bağıntılı bu atmosferin, modernitenin geç katılımcılarını, kapitalist sistemin dışında kalanları veya büyük ekonomik ve toplumsal kırılmalar yaşayan coğrafyaları küresel ortam içerisinde belirli temsil ilişkileriyle sunduğu söylenebilmektedir. Bu durum Slavoj Zizek’in küresel kapitalizmle ilişkilendirdiği okkültürcülük ile ilgili tespitini gündeme getirmektedir:

“Çokkültürcülük, kendi konumunu her türlü pozitif içerikten arındıran bir ırkçılıktır (çokkültürcülük doğrudan doğruya ırkçı değildir, Öteki’nin karşısına kendi kültürünü çıkarmaz) ama yine de diğer kültürleri gerektiği şekilde takdir (ya da takdir) edebileceği ayrıcalıklı boş evrensellik noktasını oluşturan bu konumu elinde tutar- çokkültürcülüğün Öteki’nin özgüllüğüne duyduğu saygı, tam da kendi üstünlüğünü beyan etme biçimidir.” (Zizek, 2013: 80)

Sergilerdeki farklı bölgesel üretimlerin kabulü küresel hegomanya kuranların karar verici konumunu hatırlatmaktadır. Yapıtlarda arzulanan içeriksel bağlam, sanatçının içinde bulunduğu tramvatik atmosferin izlerini taşıyan, kültürel ve tarihsel katmanlara temas eden ve egzotik yeni vurgulara hizmet eden farklılık göstergeleri gibidir. Dolayısıyla kültürel farklılığın yüceltilmesindeki arka plan sanatçının üretimini etkileyebilecek veya üretiminin önüne geçebilecek yeni tartışmalara gebe dir.

Yerel zemindeki tramvatik öğelerin sanat yoluyla aktarımı günümüz sanatında belirgin bir yer kaplamaktadır. Özellikle savaşların ve yıkımların izleri sanat etkinliklerinde ve sanat üretiminde gündeme gelen öğelerdendir. Renata Salecl bu konuyla ilgili, “Günümüzün savaşları ve günümüz sanatı birbirinden son derece farklı iki alan olsa da, ikisinde de günümüz toplumunda öznelliğin doğasına ilişkin ortak bir problemi görebiliyoruz.” der. Salecl’e göre günümüzün kaygı toplumunda sanat, “öznenin toplumdaki yeriyle ilgili değişimlerin tasvirinde” kuramdan daha önde olmaktadır. (Salecl, 2008: 282)

“Öznenin toplumdaki yeriyle ilgili değişimlerin tasvirini” sıcak bölgelerdeki sanatçılar çalışmaları aracılığıyla gözler önüne sererler. Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo’nun ülkesindeki uzun süreli iç savaşın kaybolan insanlarına atfen ürettiği yontular ve mekana dönük oluşturduğu enstalasyonlar yok olmaya, zorunlu göçe, kayba dair çağrılarla örülüdür. Başkasına ait mobilya parçalarını iç içe geçirerek, birleştirerek oluşturduğu yarı soyut melez formlar veya çimentoya batırılmış nesneler şiddetin, zorbalığın yarattığı enkazlar gibidir. Ülkesine dair açık bir göndermeden ziyade izleyiciyi ortak duygulanıma götüren çalışmalarıyla Salcedo, kamusal ve kurumsal alanlarda da tarihin yükünü sırtlayan müdahalelerde bulunur. (Wilson, 2015: 322) Boris Mihailov ise “Vaka Geçmişi” adlı eserinde Sovyet sonrası kapitalist

ekonomiyle birlikte gerçekleşen toplumsal buhranı evsiz nüfusun para karşılığı verdiği pozlarda gün yüzüne çıkarmaktadır. Sanatçının pozlarda belli müdahaleleri de olsa çıkan sonuçlar yüzleşmeye açık birer davettir. (Wilson, 2015: 258)



Resim 3.18. Boris Mihailov, “*Vaka Geçmişi*”, kromojenik renkli baskı, 236.2 x 126.8 cm, 1997-1998



Resim 3.19. Marina Abramovic, “*Balkan Baroque*”, 3 ekranlı video enstalasyon ve performans; 4g. 6sa., 1997, performans: 47.Venedik Bienali



Resim 3.120. Doris Salcedo, “*Untitled*”, ahşap, beton, metal, kumaş, 189,0 x 233,0 x 82,5 cm, 2007

Savaş ortamından beslenen bir başka çalışma Marina Abramovic'in 1997'deki Venedik Bienali'nde gerçekleştirdiği "*Balkan Baroque*" performansıdır. Çalışma, sanatçının kökensel bağı olan coğrafyadaki Bosna Savaşı'nın yıkımlarını, savaşın çıplak gerçekliğini gözler önüne sermektedir. (Salecl, 2008: 282) Bir kemik yığının temizlenme performansı yaşamın kırılganlığını, yaşam-ölüm çizgisinin soyutluğunu somut biçimde izleyiciyle yüzleştirmekte ve bu bağlamda sanatçı yası ortaklaştırmakta gibidir. Sayıbaşı'nın örneklediği sanatçı Zarina Bhimji, sanatsal üretiminde yıkımdan geriye kalan manzarada aslında yitirilen şeyin hala bir biçimde yaşadığını şiirsel bir dille göstermektedir. "*Out of Blue*" (2002) adlı video çalışması zorunlu göçle köklerinden koparılanların geride bıraktığı izleri takip etmektedir. Çalışma, General İdi Amin'in diktatörlüğünde Uganda'daki Asyalı nüfusunun tecrit edildiğinden yıllar sonra bölgedeki insansız doğa manzarasıyla başlamaktadır. Kamera sömürgecilerin eski köşklerinde, kışlalarda, hapishanede, boş ev ve sokaklarda dolanırken görüntüye mırıltılar, bebek ağlaması, çığlıklar, ateşin çıtırtısı ve patlayan silahlar uğultu halinde eşlik etmektedir. Geçmiş seslerle, mekanlardaki izlerle bugüne musallat olmuş gibidir. (Sayıbaşı, 2011: 55)



Resim 3.21. Zarina Bhimji, "*Out of Blue*" videosundan bir kare, Super 16mm renkli film, 24dk. 25sn, 2012

Savaşların günümüzde en keskin ve doğrudan görünür olduğu coğrafya olan Ortadoğu sanat mecrasındaki içeriğiyle bereketli topraklar gibidir. Yıkımın bilançosunu

çıkaran sanatçılar öznel deneyimlerini veya travmatik ortamın soykütüğünü oluşturan kurum ve iktidar ilişkisini eleştirel bakışla çalışmalarında ele almaktadırlar. Toplumsal hareketliliğin yoğun olduğu, kültürel, etnik ve geleneksel öğelerin belirleyici olduğu bu bölgede sanatsal üretim de ortam koşullarının verilerinden beslenecektir. Dolayısıyla kimlik ve kültürel farklılıklar çalışmaların içeriğinde ve küresel dolaşımında okunabilir öğelerdir.

Bölgenin 20. yüzyılın başından beri etkisi yoğunlukla hissedilen savaş ortamı, yerel güçlerin dayattığı yasalar ve askeri müdahaleler, yeni küreselleşmenin getirileri gibi çeşitli maskelerle örtülen kolonyalist baskılar sanatçıların üretimini engellemese bile temsilin parametrelerini ve sanatın alımlanmasını etkilemiştir. Günümüzde Irak işgali, Filistin bölgesinde süren kaos, İran ile Amerika arasındaki soğuk savaş, Suriye'deki gerilimler ve fundamentalist hareketler gibi durumlarla sıcak toplumsal ortamda sanatın dönüşümü bu coğrafyaya olan ilgiyi arttırmaktadır. Sanatçılar savaş ve baskı ortamında kişisel seçimleri veya politik tercihleri yüzünden hem Orta Doğu coğrafyasında hem de Batı'da farklı yerlere göç ederek veya dolaşım halinde üretimlerini gerçekleştirmektedirler. Sosyo-politik gerilim ve kronikleşen politik karışıklıklar, temel insan haklarının yok sayılması ya da sansür ironik bir biçimde imgeleri farklı biçimlerde inşa etme sürecinde sanatçılar için zengin bir çalışma sahası sağlamıştır. (Shabout-Mıkdadı, 2009: 9)

Orta Doğu'lu sanatçıların üretim biçimlerini ortaklaştıran etken olarak, imgeleri farklı şekillerde gösterebilecekleri yeni medyum denemeleri olduğunu söylemek yeterli değildir. Sanat için yeni araçların bulunması anlamı nasıl oluşturduğuyla ve bu araçları sanatçıların nasıl kullandığıyla ilişkilidir. Sanatın ilişkili olduğu ya da yorumlanması için oluşturulan alanların günümüz Orta Doğu'lu sanatçıları tarafından nasıl tersyüz edildiği dikkate değer bir ayrışmadır. Video sanatının, dijital medyanın ve enstalasyonun yaygın kullanımı ortama bağlı olarak değişen sanatsal üretim koşullarıyla veya problematiğe uygunluğuyla ilintili olarak ele alınabilir: Altyapı ve desteğin yokluğunda resme nazaran taşınabilir ve paylaşılabılır olan video art bu süreçte sanatçılar için iyi bir temsil aracıdır. Dijital medyayı ve enstalasyonu kullanmak

sanatçıların içinde bulundukları politik ve toplumsal atmosfere uygun düşer; özellikle dokümanter zeminden beslenen çalışmalar genel kavramları sorgulayarak ve tarihsel anlatıları kazıyarak gerçeklikle hayal arasındaki imgeler aracılığıyla sanatçılara görece özgür bir alan kazandırır. (Shabout-Mıkdadı, 2009: 9) Bu açıdan sanat, provokatif, yaratıcı ve yorumlamaya açık metaforlarla örülü ve tanıklık edilen gerçekliklerden beslenen bir pozisyonudur.

Jacques Rancière eleştirel sanatın ne olduğu üzerine tartıştığı yazısında Ortadoğulu sanatçıların çalışma pratiklerini şu şekilde ele alır:

“Eleştiri, ayrılık çizgilerini yerinden oynatarak gerçeğin uzlaşım sal kumaşına bir ayırım getirme ve bu açıdan, verili olanla ilgili mutabakat alanını yapılandıran ayırım çizgilerini genişletme sanatıdır –örneğin belgeseli kurmacadan ayıran çizgiyi: İnsanlığı bile isteye –etkilenen veya harekete geçen, nesne ve özne olan insanlık diye- iki tipe ayıran bir türler ayrımını. “Kurmaca İsraililer içindir, belgesel ise Filistinliler için” diyordu Godard ironik bir üslupla. İşgal ve savaş gerçeğini izlemek üzere, popüler veya sofistike çeşitli kurmaca biçimlerini kullanan veya sahte arşivler yaratan çok sayıda Filistinli ve Lübnanlı sanatçının –İsraililerin de- bulundurmak istediği şey işte bu ayırım çizgisidir. Bu tür ifade sistemleri arasındaki ayırım çizgilerini sorgulayan kurmacalar ve toplumun edilgen marjlarına itilmiş olanların konuşma ve oynama kabiliyetlerini açığa çıkararak mağduriyet yoluyla yozlaşma döngüsünü tersine çeviren icralar için eleştirel diyebiliriz pekala.” (Rancière, 2010: 72)

Bu bağlamda şiddetin psiko-coğrafyasında sanatçıların içerisinde bulundukları duygusal evren üretimlerinin belkemiğini oluşturmakta ve geliştirdikleri yöntemle eleştirel bir pozisyon alabilmektedirler. Rancière’in vurguladığı gibi gerçeğe dair kurmacayla örülü sanatsal pratik sanatçılarda uzlaşılan alanları “ayırım çizgisini sorgulayarak” yeniden gündeme getirmektedir. Bunu yaparken tarih ve bellek sanatçıların önemle üzerinde durduğu başlıklardır. Dördüncü bölümde detaylı inceleyeceğimiz Walid Raad ve Akram Zaatarı’yi bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Raad videoyu, interneti, performansı, dijital fotoğrafı ve kolajı kullanarak kurguyla gerçek arasında gidip gelen bir üretim biçimi oluşturmaktadır. Lübnan İç Savaşına ve Arap-İsrail çatışmasına odaklanan sanal bir arşiv inşa etmekte ve analitik

bağlantılar kurmaktadır. Son dönem işlerinde kültür kurumlarının ve dolayısıyla sanat tarihi ve müzeciliğin eleştirel analizine yoğunlaşmıştır. Yine Lübnan'lı bir sanatçı olan Zaatari ise bir fotoğrafçının kişisel arşivini ve üretim alanını sergileyerek mikro tarihleri ve anlatıları, poz vermenin bir kimlik oluşturma biçimi olarak tezahürünü gözler önüne sermektedir. Tüm bu anlatılar içinde kendi kişisel tarihinden de parçaların görüldüğü işlerinde bellek kaydı olarak arşiv ve modernleşme ve cinsiyet temsilleri yüzleşme araçlarıdır. Filistinli Khalil Rabah içinde yaşadığı toplumsal ve siyasi koşullara ithafen oluşturduğu “Filistin Doğal Tarih ve İnsanlık Müzesi” adlı çalışmasında geleneksel bir müze formatına benzer hayali bir müze oluşturmaktadır. Bölgeye dair gerçekte kurgu arasında sanatsal, tarihsel, jeolojik ve botanik araştırmaları ve örnekleri toplamakta, bunların devamlılığını sağlayacak etkinlikler düzenlemektedir. (E-Flux, 2013)



Resim 3.22. Khalil Rabah, “*About The Museum*”, yün, cam, vinil, 11 tane zeytin ağacı, 210 x 210 x 64 cm, 2004-2011

Orta Doğu’lu sanatçıların gelişiminde ve görünür olmasında bölgede sanata destek olan kurumların artması önemli rol oynamıştır. Sanatı destekleme sistemleri kurulmadan önce petrol zengini körfez ülkelerinin sanat pazarını beslemesiyle hareketlenen ortam, sanata destek fonu sağlayan kurumların girişimleri, Guggenhiem Abu Dhabi, Qatar Arap Museum of Modern Art, Beiurt Art Center gibi yeni kültür

sanat kurumlarının oluşması, yeni sanat tasarım okullarının açılması, coğrafyanın farklı yerlerinde rezidansların varlığı sanat üretimi için altyapı oluşturmuş ve dolaşımını sağlayacak koşulları oluşturmaya başlamıştır. Sanatçıların yurtdışına çıkışlarında yol veya üretim masraflarını karşılayan bütçeler vesilesiyle dünya çapında hareket olanağı kazanması, diaspora sanatçılarının desteği ve Sharjah Bienali, Dubai Sanat Fuarı gibi sanat organizasyonlarında farklı bölgelerdeki sanatçıların ve küratörlerin buluşma imkanı küresel sanat ortamıyla teması güçlendirmiştir. Fakat Batı'nın bu bölgedeki sanatsal üretime olan ilgisi “öteki”nin sanatını keşfedişleriyle baş gösterdiği söylenebilmektedir. Başlangıçta bu ilgi, Batılı sanat ortamlarında sergilenmesi için bölgeyi ziyaret edenler tarafından sanatçıların kabul görebilirlikleri ve uygunluklarıyla oluşan değerlendirmelere bağımlı hareket etmektedir. Özellikle Batılı küratörlerin bölgedeki sanatçıları otantik görme eğilimi (yerel danışmanların da bu şekilde yönlendirmesi) yüzeysel bakışa maruz kalınmasına neden olmuştur. (Shabout-Mıkdadı, 2009: 9)

Postkolonyal tartışmaların yaygınlık kazanmasıyla algıda belli kırılmalar yaratsa da, küresel sanat pazarının geniş yeni üretim kaynakları olarak gördüğü Orta Doğu'ya problemli bakışı üst perdeden değerlendirme ve yanlış sunum stratejileriyle hala ötekilik tehlikesini korumaktadır. Önceden kabul görmeyen sanatçıların görünür olma şansı yakaladığı 2009 yılında yapılan Saatchi Galerisi'nin “*Middle Eastern Art*” sergisi ile ilgili Brayn Appleyard'ın *The Sunday Times*'a yazdığı yazı dikkat çekicidir. Appleyard, gösterimin iyi sanat olarak sınıflandırılması zor olsa da bunun sanat olduğu ve asıl üzerinde durulması gereken meselenin basit Orta Doğu algısını bozmuş olması olduğunu vurgulamıştır. (Shabout-Mıkdadı, 2009: 9)

Pazar payının belirleyiciliği ve güncel politik gelişmeler, kurumların sunum biçimleri nedeniyle sanatçıların çalışmalarındaki bağlamı etkiler hale gelmiştir. 2006 yılında MOMA'da gerçekleşen “*Without Boundary: Seventeen Ways of Looking*” sergisi yaşamlarını Avrupa ve Amerika'da sürdüren on yedi Orta Doğulu'lu sanatçının çalışmalarında (metinde islami köken vurgusu yapılmakla birlikte) belirleyici etken olarak kökenlerinin kullanılmasını sorgulayarak çeşitliğe vurgu yapan bir vizyon

oluşturmaya çalışmaktadır. Kimlik meselesine, inanç ve maneviyata dair bir inceleme alanı oluşturmak isteyen bu sergi, katılımcı sanatçıların çalışmalarının politik yapısına ve bağlamına zarar verdiği gerekçesiyle ağır eleştiriler almıştır. Coğrafyayla ilişkilenen sanat hala Batı algısıyla oryantalizm tartışmalarına gebe kalırken, ideolojik yapıdan beslenen sanatsal sunum, küreselleşmenin retoriğine uygun olarak biçim değiştirmektedir. (Shabout, 2009: 14-15)¹⁶

Sanatta kimlik tartışmalarının yoğun olarak yaşandığı 1980'lerden günümüze sanatçıların bu problematikle ilgili üretimleri ve temsil ilişkileri küresel sanat algısıyla birlikte çeşitlenmiştir. Postmodernizm ve postkolonyalizm tartışmaları ekseninde sanatta kültürel farklılıkları öne çıkaran, ötekilik kategorisini parçalamaya çalışan yaklaşımın sonuçlarını 2008'de düzenlenen 3. Guangzhou Trienali "*Farewell to Post-Colonialism*" (Postkolonyalizme Veda) başlığı altında tartışmaya açmıştır. Trienal 40 ülkeden 181 katılımcı ile gerçekleşmiştir. Londra, Guangzhou, Hangzhou, Shanghai, Beijing, Huangshan Mountain ve Hong Kong'da düzenlenen forumlarda 300 sanatçı, araştırmacı ve küratör toplantının bir parçası olmuştur. Etkinliğin içeriğine dair yayınlanan metin burada tartışılan konuların özeti niteliğindedir. Trienal, postkolonyalizm önemini inkar etmez, her ne kadar küreselleşme mekanizması içine yerleştirilse bile politik meselelerde eleştirel yapısının gerilemediğini dile getirmektedir. Fakat küratöryal pratik ve eleştiri hakkında tartışmalar sürerken, postkolonyalizm ideolojik bir kavram olarak kurumsallaşmakta, sınırları çizilmektedir. Dolayısıyla, sanatta taze fikirleri ve sanatsal yaratıcılığı gölgeleyecek sınırlamalar getirdiği söylenmektedir. Küresel çağdaş sanat kimlik, ırk, cinsiyet ve sınıf etrafında dönen sosyo-politik konulara olan ilgiden yararlanırken, bu kavramlar politik arenadaki kullanımlarıyla boyut değiştirmektedir. Postkolonyal söylem, kültürel ifadelerin içindeki güç yapılarının analizine ve öteki olarak tasvir edilen öznenin kendilik inşasına kaynaklık eder fakat metinde inşa ve analiz biçimlerinin günümüzde yeni stereotipleri filizlemesiyle kurumsallaşan çoğulcu manzaraları olumsuz bir şekilde etkilediği vurgulanmaktadır. (GDMOA, 2008)

¹⁶ Without Boundary: Seventeen Ways of Looking sergisiyle ilgili diğer bir eleştiri yazısı için bkz. Roland Kapferer, Frieze Magazine sayı:99, May 2006

Trienalin hedeflediği şey küratöryal pratikte yüzleşilmesi gereken acil konulara dikkat çekmek ve tartışmaya açmaktır. Kültürel üretimlerde farklılığın alanı içinde farklılığın etiğini nasıl kurarız? Gücün statüsüne karşı halihazırda elde edilmiş yeri kurban etmeden ötekinin tahakkümünü nasıl engelleriz? Metin, dünya çapında bir çok önemli uluslararası çağdaş sanat sergilerinin politik doğruluğa vurgu yaparak “Birçok farklı ses için müzakereye açık ortamlar” ve “çeşitli değerlerin müzakere edildiği mekanlar” inşa ederek çalıştığından bahsetmektedir. Fakat bu durum sanatsal yaratıcılığa yönelik bağımsız arayışın ve alternatif yaratıcı dünyaların ihmal edilmesiyle sonuçlanmaktadır. Üretimlerin yanlış temsil ve çokkültürcülük olgularına yenik düşmesi nedeniyle günümüzde, kimlik, farklılık, çeşitlilik gibi kavramların sanatsal pratikler için yavaş yavaş ayrıcalıklı konumunu yitirmeye başladığı gözlemlenmektedir. Bu açıdan 3. Guangzhou Trienali “*Farewell to Post-Colonialism*”ın geniş perspektifi içinde çokkültürlülük ve bu kavramın sınırları üzerine kafa yormayı merkeze almaktadır. Trienal çağdaş sanatta teorik bakışın yeniliğine çağrıda bulunmaktadır. Bugünün dünyasıyla ilgili sanatçı ve eleştirmenlerin yeni düşünme metotları, taze analiz araçları geliştirmek adına sirayet eden bütün sosyo-politik tartışmalardan ayırmak amacıyla oluşturulan bir çağrıdır bu. (GDMOA, 2008)

Metnin üzerinde durduğu temel öge dominant kültürel tartışmaların günümüz koşullarını güçlü bir şekilde biçimlendirdiği, aynı zamanda sanatsal yaratıcılığa dair bağlamları oluşturduğudur. Dolayısıyla çağdaş sanat toplumsal gerçekler ve amaçlar arasındaki çatışmadan nasibini alacaktır. Metne göre sosyal ve politik bağlantılarda sanata atfedilen önem başka bir deyişle, toplumsal bağlantılarda bulunmak ve etkileşmek için sanatı sorumluluk altında tutmak sanatın konumuyla ilgili kritik bir noktaya götürmektedir. Bu nedenle yaratıcılık hakkındaki tartışmaların görmezden gelinmesi tehlikesiyle karşı karşıya olunduğu savunulmaktadır. Teknolojinin, sanal ortamın günlük hayata nüfus ettiği, yeni sosyal araçları deneyimleyen öznenin var olduğu bir ortamda “Günümüzde kültürel varoluş bağlamında yaratıcılık nasıl mümkün olabilir? Sanatçılar için sınırları aşmanın anlamı nedir? Sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi nasıl yeniden tanımlarız?” etkinliğin sorduğu bazı önemli sorulardır. (GDMOA, 2008) Trienalin üzerinde durduğu konulara yeni bir soluk getirip getirmediği

tartışılabilir fakat ilgilendiği alana dair öne sürdüğü fikirler kritik noktalara değinmekte gibidir.

Küresel sanat ortamında yerelden beslenen sanatçıların fazlaca görünür olması trienal metninde de dile getirildiği gibi çeşitli tehlikeler barındırabilmektedir. Tanınma politikalarının sonucunda tartışılan politik kavramlara artık kültür ve sanat alanında yoğun bir biçimde değinilmektedir. Fakat eleştiriye göre bu durum hem birbirine benzeyen belirli bir temsil ve sunum tarzı oluşturmakta hem de sanatsal açıdan nitelik kaybına yol açabilmektedir. Yani içeriksel derinlik ve sanatsal yaratıcılıkla ilgili şüphe duyulur bir ortam oluşmaktadır. Kültürel farklılık ve ötekilik hakkında sanatsal alan açmanın küresellik nezdinde sömürünün farklı bir boyutu olduğu bu bölümde çeşitli görüşlerce dile getirilmektedir. Ayrıca trienal metninin üzerinde durduğu mesele olarak sanatı toplumsal uzlaşma alanı olarak düşünmek, sanatsal problemleri göz ardı etme riski barındırmakta gibidir. Dolayısıyla metnin sorduğu sorular güncelliğini korumaktadır. Bu açıdan kimlik konusuyla ilgili farklı noktalara temas eden -belki de yukarıdaki sorular üzerinden düşündürebilecek- yaşadıkları coğrafyaya dair kültürel bağlarının sanatsal pratiklerini beslediği sanatçılar olarak Walid Raad, Akram Zaatari, Rabih Mroué ve Mona Hatoum'un çalışmalarına yakından bakmak mümkündür.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SANAT YAPITLARINDA GÖRSEL DİLİ BÜTÜNLEYEN KİMLİK VURGUSU İLE ALAKALI OLGULAR

Bu bölümde Lübnan’da doğmuş, oranın ve Orta Doğu coğrafyasının tarihinden ve travmatik ortamından beslenmiş dört sanatçı ele alınacaktır. Sanatçılardan Walid Raad, Akram Zaatari ve Rabih Mroué’nin çalışmaları bilginin gerçekliğe olan mesafesi, tarih yazımının göreceliği, belleğin aktarımı, fotoğraf veya videonun temsiliyeti ve siyasal göstergeler üzerine eğilmektedir. Kimlik kavramı üzerinden tartışılan olgular, toplumsal tahribatın ve kültürel açıdan bağlayıcı öğelerin izinde gerçeklikle kurgu arasında gidip gelen anlatısal yapıda işlenmektedir. Uzun süren şiddet ortamı, zorunlu yer değişiklikler, bireylerin baskıcı düzene karşı başkaldırma yöntemleri, yani içinde bulundukları toplumsal ortam çalışmalarda bir biçimde sorgulanmıştır. Kökensel bağlarla bağlı olduğu coğrafyanın gerçekliğini bire bir deneyimlemeyen fakat dolaylı yoldan duyumsayan konumuyla Mona Hatoum ise çalışmalarında küresel olarak yeri ve yerel olarak ise yurdu/evi travmatik zeminde ele almaktadır.

4.1. Bir İfade Aracı Olarak Arşiv: “The Atlas Group” – Walid Raad

Modern anlatıların yeniden ele alınması sürecinde, geçmiş zamanın bugünde yazılma eylemi çeşitli biçimlerde sorgulanmaktadır. Tarihsel anlatının gerçekliğinden şüphe edilen inşası sanatsal alanda da eleştirel okumaya teşvik etmektedir. Anlatıyla oluşturulan mesafe inşa araçlarının görünür olduğu bir sorgulamaya götürecektir. Broodthaers sanatsal problemini ifade etmek için çalışmalarında kullandığı yöntemi şöyle ifade etmektedir: “Kurmaca, hem gerçekliği, hem de bu gerçekliğin gizlediği şeyi görmeyi sağlar.”(Aktaran Erickson, 2015) Bu bağlamda Walid Raad’ın geçmiş zamanla olan flörtü, bu araçların deşifresi ve yeniden üretimiyle gerçekle kurgu arasındaki bir güzergahta ilerlemektedir. Raad, tarihin yazınsal öğelerini çalışmalarında temel bir manipülasyon aracı olarak kullanmaktadır. Sanatçı bilimsel formasyon, belgeleme

yöntemleri, arşivleme, sunum ve temsil biçimlerini bu sayede manipüle ederek hem içeriği hem de biçimi belirleyen rasyonel bakışa ve tanıklığa ilişkin tartışmalara zemin hazırlamaktadır. Raad, genel olarak Lübnan çağdaş tarihini ele aldığı çalışmalarında videoyu, interneti, performansı, dijital fotoğrafı ve kolajı kullanmaktadır.

Raad'ın 1999'da kurduğu "*The Atlas Group*" çeşitli kişileri ve kurumları içeren gerçekle kurgu arasında bir oluşumdur. Amacı 1975-1991 sürecinde farklı etnik, bölgesel ve politik olayların yaşandığı Lübnan İç Savaşıyla ilgili materyal üretmek, toplamak ve korumaktır. (The Atlas Group, 2015) Raad, sanatçıları, araştırmacıları ve tarihçileri kapsayan kolektif bir oluşum gibi hareket etmektedir. Bu kurmaca kolektif, hayali/gerçek kişilerin araştırmaları veya yorumlamaları baz alınarak bir veri tabanı gibi işlemektedir. Sunulan sahte kanıtlar inşa edilen gerçeklik olgusunun kişisel kavrayışlarla tartışılmasını sağlamaktadır. Çeşitli fotoğraflar, çizimler, baskılar, edebi metinler, defterler ve videolar farklı dillerde üretilmektedir. Bu üretimler enstalasyon kurgusu içinde sergilendiği gibi, tek kanallı video gösterimleri ve sunum-performanslar aracılığıyla da izleyiciyle buluşmaktadır. Aynı zamanda internetten ulaşılan bu çalışmalarda arşiv mantığıyla belirli bir haritalandırma söz konusudur. Raad'ın çalışma yöntemi günümüz sanatında sıklıkla kullanılan enstalasyon, video ve sunum-performans gibi sanatsal stratejileri kullanarak geleneksel anlatım dillerinden ayrılmaktadır. Bu bakımdan hem anlatım dili hem de ele aldığı içerik bağlamında eleştirel bir yapıyı ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.



Resim 4.1. Walid Raad, “*Hostage: The Bachar Tapes*” videosundan bir kare, tek kanal video, 16dk. 28sn., 2001

“*The Atlas Group*” 1989-2004 yılları arasında 15 yıllık süre boyunca süren birçok çeşitli çalışmayı kapsayan bir projedir. “*Hostage: The Bachar Tapes*” (2001) işinde, 1980’lerde geçen bir rehine olayı anlatılmaktadır. Batılı rehinelere ele alan hayali karakter Souheil Bachar’ın ifadesine dayanarak oluşturulmuştur. Kurguya göre Bachar kaçırılmasıyla ilgili 53 video üretmiştir fakat ancak 17. ile 31. kayıtlar Lübnan dışına çıkarılabilmektedir. (Menick, 2002) 1983-1993 yıllarında gerçekleşen bu olayda 16 Batılı ve bir Arap erkek, rehine krizinin aktörleridir. Bachar özellikle 1985 yılında tutsak kaldığı üç aylık süre boyunca bir hücreyi beş erkek Amerikalıyla paylaşır. Arasında Terry Anderson ve David Jacobsen gibi gerçek figürlerin de isimlerinin kullanıldığı bu çalışmada rehine krizi Arap birinin perspektifinden öznelere anlatıcı olarak yer değiştirdiği bir biçimde hikayeleştirilmektedir. Bachar’ın tanıklık eden olarak ifadesi esaretin deneyimini yazma biçimlerini, Batılı ve Arap erkeklik temsillerinin ve eril ilişkilerinin betimleniş şeklini tartışmaya açmaktadır. (Smith, 2003:125)

Yaşanmış durumlara dair önemli olayları referans alan çalışmanın farklı izleyici kitlelerinde çeşitli etkileşimlere neden olduğu söylenebilmektedir. Çünkü bir Amerikalı izleyicinin bölgedeki rehin kriziyle tanınmış isimlerin yer aldığı bu işi yakın geçmişi ve günceline dair izlerle değerlendirmesi ile Lübnanlı bir izleyicinin ulusal olarak tanınmış bir aktörü rehin olarak görmesi ve oluşturulan rehin tertibini algılama

şekli farklı olabilmektedir. (Kaplan, 2004: 138) Janet A. Kaplan’ın belirttiği bu durum izleyicinin kimliğinin de çalışmanın sürecine bir parça dahil olduğunu düşündürmektedir. “Kimlik temsilleri üzerine yapılan çalışmalar izleyiciyi de bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde sürece dahil eder mi?” sorusu gündeme gelmektedir.



Resim 4.2. Walid Raad, “*Hostage: The Bachar Tapes*” videosundan bir kare, 2001

Raad, politik arkaplanı güçlü, provakatif işlerini, bilginin görsellikle desteklenerek dolaşıma geçtiği sunum biçimleriyle şekillendirmektedir. Bir el kamerasıyla çekilmiş izlenimi veren tek kanallı görüntüler, parçalı montajlar, Bachar’ın arkasındaki fonun değişkenliği, olay mahalline dair görseller mizansenini oluşturan öğelerdir. Bachar, videoda rehin alınanların deneyimlerini paylaştığı kitapları kendi deneyimleriyle karşılaştırarak eleştirmektedir. Kamera karşısında olduğunu bilerek ve izleyiciye dönük konuşmaktadır. Söylediklerinin izleyenin ana diline çevrilmesini istemektedir. (The Atlas Group, 2015)



Resim 4.3. Walid Raad, “*I Only Wish That I Could Weep*” videosundan bir kare, tek kanallı video, 5dk., 2002

Raad çalışmalarında tarihsel olay ya da durumları kurgusal bir inşa ve uydurma ana karakterlerle ele almaktadır. “*I Only Wish That I Could Weep*” (2002) çalışmasında videoya izmini veren “*Operator 17*”, Batı Beyrut’ta deniz kenarı yürüyüş yolu ve aynı zamanda eylemcilerin, falcıların, entelektüellerin buluşma noktası olan Le Corniche’i izlemekle görevli bir güvenlik elemanıdır. Her akşam güneşin batışına yakın kamerayı yolda gezenlerden ufka doğru kaydırmaktadır. Kameranın döndüğü taraf iç savaş boyunca Beyrut’u ikiye bölen hapsedilmiş doğu yakasının kapalı sınırlarıdır. Raad’ın operatörünün, resmi hedefe odaklanan göz yerine meraklı bir araştırmacı gibi kanıt toplayan göz olmayı seçtiği söylenebilmektedir. (Kaplan, 2004:134) Raad izleyicinin bakışını gündelik bir manzaradan Orta Doğu ve Lübnan’daki savaş ortamına kaydırmıştır. Otoriter bir yönetimin verdiği görevle gerçekleşen gözetleme eylemi ana karakterin tavrıyla hegomanya öğelerini ve toplumsal gerçekleri deşifre etmektedir. Raad’ın gerçeklikle olan ilişkisi sayesinde tarihsel manzaraların seyrinde alternatif bakış yarattığı söylenebilmektedir.



Resim 4.4. Walid Raad, “*My Neck is Thinner Than a Hair: A History of the Car Bomb*”, 100 tane pigmentli mürekkep baskı içeren seriden, 24 x34 cm,1996-2004

“My Neck is Thinner Than a Hair: A History of the Car Bomb” (1996-2004) projesi 100 siyah beyaz fotoğraftan oluşmaktadır. Fotoğraflar, patlatılan araçlardan geriye kalan tek parça olan motorları ve olay yerindeki insanların merak dolu bakışlarını izleyiciye aktarmaktadır. (Ersoy, 2009) Projede Lübnan’da 1975-1991 arası yaklaşık 145 tane bomba yerleştirilen arabaların izi sürülmektedir. Çalışmada “Lübnan iç savaşının üstün tarihçisi” Dr. Fadl Fakhouri’nin bu olayı gözler önüne seren fotoğrafları, belgeleri ve not tuttuğu defterleri kaynak olarak kullanılır. Olay mahalline gönderilen fotoğrafçılar bomba konan arabaları ve patladığı yeri kayıt altına almaya çalışmıştır. Dr. Fakhouri bu fotoğrafları toplamış ve arabaların modeli, rengi, motor özellikleri gibi mekanik bilgilerin yanı sıra patlama tarihi, saati, nedensellikleri, hasarın nitelikleri, patlayıcının gücü gibi olaya dair bilgileri de defterlerine not etmiştir. *“Already Been in Lake of Fire”* (1999) çalışması ise bu defterlerden oluşmaktadır. Uydurma karakter olan Dr. Fakhouri’nin defterleri Raad’ın çeşitli yerlerden kestiği araba görsellerinin kolajlarından ve Arapça olarak yazdığı el yazılarından oluşmaktadır. Bu projede Raad, Lübnan Savaşları tarihinin yeni sunumları için farklı yollar aramaktadır. Amaç, anlatıların ne olduğuna değil nasıl mantıklı verilere dönüştüğüne ve ikna yöntemlerinin nasıl şekillendiğine dikkat çekmektir. (Kaplan, 2004:169) Dolayısıyla tarihsel bir kanıt ve kişisel iradeyle oluşan tanıklığa dair eleştirel mesafe geliştirdiği söylenebilmektedir. Değişken bir gösteren olarak tarihi belge, nesne veya öznel gerçekliğe dair şüpheli bakışın birer parçasıdır.

Sanatçı, çalışmaları anlamlandırmaya çalışan izleyiciyi kuşkulandıran bir duruma sokmakta gibidir. Bu bağlamda Özge Ersoy, Raad’ın sanatsal problemini şu şekilde özetlemektedir:

“Bir ikilemle karşı karşıyayız. Bir yandan, belgesel niteliği taşıyan çalışmalara büyük anlamlar yüklüyor ve tek yönlü bilgi akışı talep ediyoruz. Diğer yandan ise, arşivlerin ve belgelerin gerçekliğine duyduğumuz güven giderek azalıyor. Buna bağlı olarak, yazılı metinlerin ya da fotoğrafların hangi koşullarda tarihi belge özelliği kazandığı tartışma konusu. Yazılı ya da görsel dökümanlara belgesel değer biçme yetkisi kime ait? Arşiv oluşturmak ne anlama geliyor? Tarih nasıl yazılıyor?”(Ersoy, 2009)

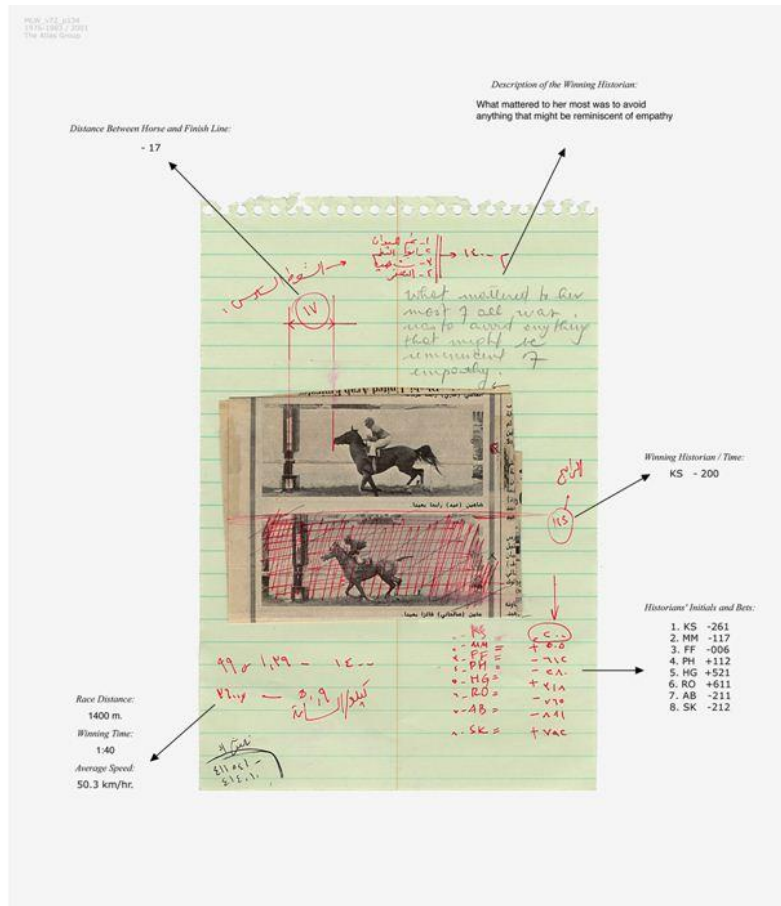
Raad, Ersoy'un da ifade ettiği gibi izleyiciyi huzurlu hissettirmeyen sorularla baş başa bırakmaktadır. Gerçeğe dair ipuçları yakalamak ancak gerçek olarak gösterilen şeylerin dibini kazıyarak mümkün gibidir. Hatta çalışma “güvenilir dayanakları” ortadan kaldırarak eleştireliliğiyle heyecanlandırırsa da hakikate dair muğlaklık yaratan çizgisiyle karamsarlığa da sürükleyebilmektedir.



Resim 4.5. Walid Raad, “Already Been in Lake of Fire”, 9 tane digital renkli baskı, 30 x 42 cm, 1999

“Missing Lebanese Wars” (1989) projesi Lübnan An-Nahar gazetesinden kesilen at yarışlarının fotoğraflarından ve bilgilerin kaydedildiği 6 defter sayfasından oluşmaktadır. Kurguya göre bu sayfalar Dr. Fakhouri'nin defterlerinden alınmıştır. Projenin kurgusuna göre Lübnan tarihçiler her Pazar buluşarak atın fotoğrafının

çekildiği esnada bitiş çizgisine ne kadar uzak olduğu, hangi atın galip geleceği ya da sınır çizgisine yaklaşıp yaklaşamayacağı konusunda iddiaya girmektedirler. İddia sırasında aldıkları notlar, atın kazandığı saat, tarih vs. kaydedilir. Kazanan tarihçinin tanımlamaları Dr. Fakhouri tarafından defterlere yazılır. Dr. Fakhouri'nin yazdığı söylenen notlar ise Raad'ın İngilizce yayımlanan gazetelerdeki seçtiği pasajlardan kurgulanmıştır. (Smith, 2003: 125-126) "Saygıdeğer tarihçilerin" bilimsel araştırma yöntemlerini kullanarak belgelediği kumar oyunları Raad'ın anlatısı içinde simgesel bir ağ örmektedir. Tarihçilerin bahis oynama durumu ve bunu rasyonel biçimde ele alışları ironik bir şekilde tarihin çalışma sahasına atıfta bulunmakta gibidir. Absürd olan hem olayın kendisi –yani söz konusu bahis-, hem de tarihçi kimliğinin bu olayda devreye girmesi olarak değerlendirilebilmektedir.

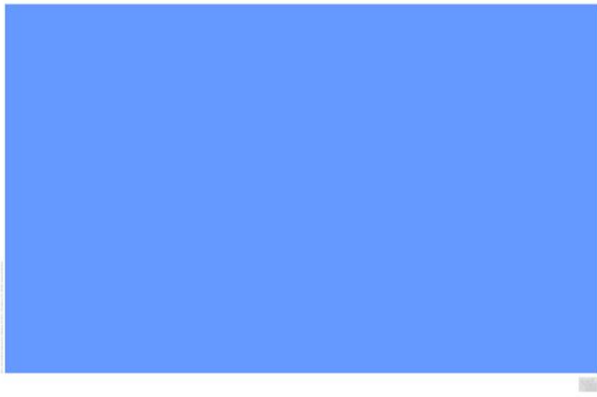


Resim 4.6. Walid Raad, "Missing Lebanese Wars", 20 tane renkli fotoğraf, 25x32 cm, 1989

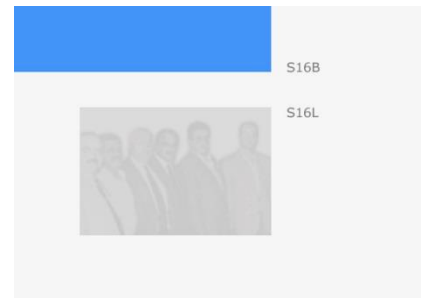
Raad'ın çalışma pratiği çağdaş sanatın yöntemlerinden ayrı düşünülemez. Lee Smith için sahte kurum, kavramsal sanatın ve edebi modernizmin mirasıdır. “*The Atlas Group*”, Marcel Broodthaers'ın müzesine ve Jorge Luis Borges'in kütüphanesine akrabadır. (Smith, 2003: 126) Broodthaers'ın Modern Sanat Müzesi Kartallar Departmanı'nda karşımıza çıkan sınıflama, tasnif ve anlamlandırma süreçlerini andırır şekilde Walid Raad kurgularını oluşturur. Yine Borges'in Çin Ansiklopedisi'nde olduğu gibi Batılı sınıflandırma metodlarının dışında bir yöntem önerisi bulunmaktadır. Raad'ın çalışmalarında cezbedici olan şey, merkezdeki konunun neredeyse özelleşen kurgu-anlatının belirgin tarzıyla ve anlatılan olayların şüpheli halleriyle oluşturulmasıdır. Her bir işinde öznelerin başrolü üstlenmesi ve kurguların nedensellikleriyle birlikte bir olay çerçevesinde gerçekleşmesi, izleyiciyi ikna etmek içindir. Sanatçı, uzman kişinin söylediğine koşulsuz şartsız inanmaya hazır olan izleyiciyi bu şekilde konunun içine çekebilmektedir. Raad'ın ikinci adımı ise ele aldığı konuyu bilimsel bir araştırma yapılacak şekilde analitik bir incelemeye tabi tutmasıdır. Bu noktada bilimsel metodları tam olarak kullanmaması ele alınan konunun özü itibarıyla ironik yapısını devreye sokmaktadır. Dolayısıyla ele alınan konunun ötesinde tarih, gerçeklik, etik gibi felsefeye ait daha kapsamlı soruları açığa çıkarmaktadır. Çalışmanın absürt yapısı izleyiciyi inanmakla inanmamak arasında bıraktığı için eleştirel bir bakışın ortaya çıkması da mümkün olmaktadır.

Walid Raad sanatçı kimliğinin yanı sıra bir akademisyen olarak teorik üretimin içindedir. Raad birçok kez “*The Atlas Group*” projesini “*The Loudest Muttering Is Over*” başlığı altında sunum-performans biçiminde sunmuştur. Fakat kurgu gereği sanatçı yerine akademisyen rolünü üstlenmektedir. Ortam oluşturulmak istenen mizansene uygundur: Önünde su bardağıyla ve mikrofonla konuşmasını gerçekleştirmektedir. Benzer şekilde teknik yetersizliklerin yaşanması, kimi izleyicilerin senaryolaştırılmış sorularıyla müdahalesi, Raad'ın “*The Atlas Group*” projesini anlatırken aceleci tavrı buna hizmet etmektedir. Hayli inanılır bir sunumun kurgu olduğunu öğrenen seyircinin şikayetine cevaben bu metodolojiyle sabit olmayan, biçimlenebilir, tarihin tüketilebilen ve yorumlamaya açık elemanlarını göstermeye niyetli olduğunu vurgulamıştır. New York'da 2002 yılında Orta Doğu Çalışmaları Derneği'ne yaptığı bir sunumda

izleyicilerin bu hoşnutsuzluğuna karşılık sanatçı, The Atlas Group projesinin Lübnan Savaşı'nı soyut olarak düşünme süreci olduğunu söylemektedir. Raad'a göre sorulması gereken soru Lübnan tarihinin tarihsel inşasını hangi gerçeklerin nosyonu altında işleyebiliriz? Savaşın gerçeklerine nasıl yaklaşıyoruz? dır. (Kaplan, 2004:136) Raad'ın çalışmalarının geneline de hitap eden bu soruyu soruyla düşünmek anlamlı olacaktır: travmatik olayları, savaşı, yıkımı anlatmanın ya da bununla baş etmenin yolu ironik bir anlatımdan mı geçmektedir? Ya da sanatçının içinde bulunduğu travmatik ortamla bağlantılı olarak tarihi parçalamak ve yeniden üretmek, görünmeyen hakikati görünür kılma isteğinden midir?



Resim 4.7. Walid Raad, “*Secrets in The Open Sea*”, 6 panel, 112 x 175 cm, 1999



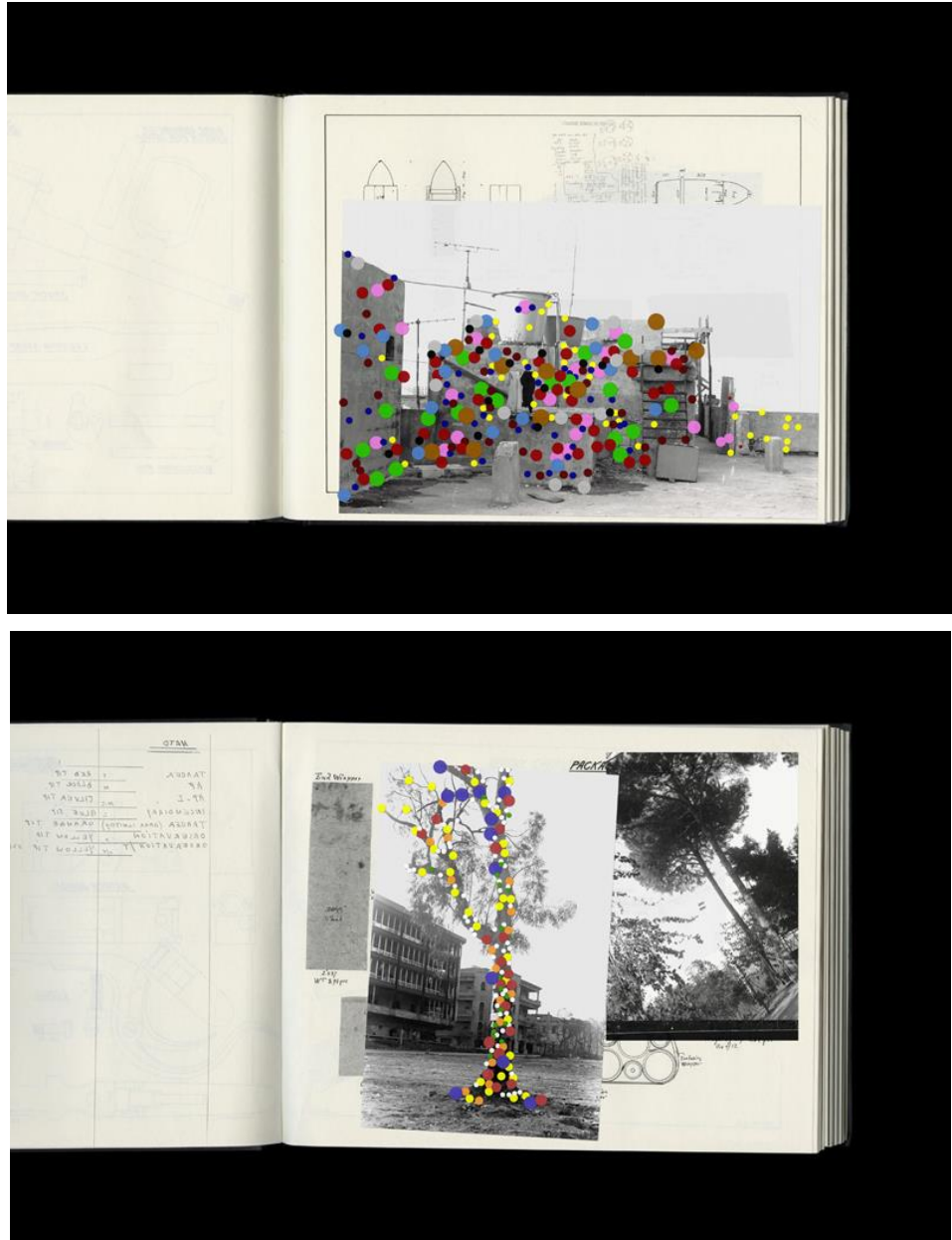
Resim 4.8. “*Secrets in The Open Sea*”, detay

“*Secrets in The Open Sea*” (1999) çalışmasında ilk etapta görülen şey görsel açıdan soyut bir resme benzetebilecek mavinin tonlarından oluşan 4x6 oranında panellerdir. Biraz daha yaklaşıldığında ise çerçevenin sağ alt kısmında $\frac{1}{2} \times \frac{3}{4}$ inc boyutlarında siyah beyaz fotoğraflar görülmektedir. İnsan gruplarının portrelerinin çekildiği bu fotoğraflar zar zor seçilen silik lekelerden oluşmaktadır. Raad'a bu çalışmada esin kaynağı olan şey 1992 yılında savaş sonrası harap olmuş şehrin ticari bölgelerinde başlatılan kazıdır. Buradan hareketle sanatçı 1990'lı yıllara ait Lübnan gazetelerinden küçük grup fotoğrafları toplamıştır. Fotoğraflar o kadar küçüktür ki kişilerin yüzleri seçilemez. Anlatıya göre Raad kişilerin yüzlerini daha net görebilmek için kazıdan çıkmış mavi kağıt yapraklarına gömülü fotoğrafları Fransız

laboratuvarlarına teknik analize gönderir. Sanatçı kazıdaki bir arkeolog gibi eldeki kanıtların gerçekliğine, bozulmamış önceki hallerine ulaşmak ister. Fotoğraftan tespit edilen insanlar 1975-1991 arası Akdeniz’de boğulan, ölen veya ölmüş bulunanlardır. Silik fotoğraftaki kişileri keşfe çıkan bu uğraş aslında bir kurgudan ibarettir. Kullanılan görseller Gillette kuruluşunun direktörlerinin duvarlarındaki geleneksel toplantı fotoğraflarıdır. (Kaplan, 2004:137)

Raad’ın kayba, yıkıma dair görselleri renkli imajlarla işaretleme eylemi sürekli bir arayışın temsilidir. Bulduğu kanıtlarda vurgusunu yapmak istediği yerlere izler bırakmaktadır. Bu açıdan örneklenebilecek bir diğer çalışması “*Let’s Be Honest, The Weather Helped*” (1998) dir. Raad’ın hazırladığı defterlerden oluşan bu çalışma Beyrut’taki tahrip olmuş bina fotoğraflarına müdahaleyi içermektedir. İç savaş sırasında çatışmalardan arda kalan yapılar, yıkımın şiddetini açık şekilde gösteren manzaralardır. Raad, fotoğraflardaki binaların kurşun izlerini canlı renkteki noktalarla kapatmıştır. Defoyu gösteren etiketlere benzer bu müdahale şeklinin sanatçının ürettiği şifrelere dönüşmekte olduğu söylenebilmektedir.

Çalışmalarının genelinde var olan işaretleme eylemi, Raad’ın kendi açıklamasıyla daha katmanlı hale gelir. Kırk yıl boyunca süren bir savaşın tanıklığı sanatçıyı Lübnan’da yaşayanları, civarındaki bölgeleri, sokakları, binaları nasıl etkilediğini yakinen gözlemlemeye ve deneyimlemeye itmektedir. Raad özellikle savaşın renkleri, çizgileri ve formları da etkilediğini vurgulamaktadır. Bazı renkler, çizgiler ve şekiller fiziksel olarak etkilendiği için tamamen yok olmaktadır. Onlara ulaşmak artık imkansızdır. Fakat bazıları çok derinlere gizlenmiştir. Hala manzaranın içindedir ve Raad gibi bazı duyarlı insanları rahatsız etmektedir. Tehlikeye giren renkleri, çizgileri ve şekilleri sezinlemek mümkündür fakat her biri saklanmış, kamufle olmuş, kış uykusuna yatmıştır. Raad bunları arar, kimi zaman eski usta ressamalarda –ki burada bulacağını düşünerek yanıldığını söyler- kimi zaman kaybolmuş fotoğraflarda, anlatılarda, metinlerde. (Raad, 2014)



Resim 4.9. Walid Raad, “*Let’s Be Honest, The Weather Helped*”, renkli mürekkep baskı, arşiv fotoğrafı, 17 tane baskı, 46,4 x 71,8 cm, 1998

Sanatçının yaşadığı yere ve tanık olduğu manzaraya bakışı özgün ve derinlikli bir yöntemle çalışmalarında yerini almaktadır. Janet A. Kaplan için Raad’ın yaklaşımındaki ustalık, evini derinlikli çağdaş tınlamalar taşıyan çalışmalarına en hareketli şekilde taşımasıdır. (Kaplan, 2004:169) Raad, Lübnan’ın çağdaş tarihi aracılığıyla Orta Doğu ortamını ve jeopolitik temsilini işlerinde göstermektedir.

Çalışmalarında tarihsel anlatıların girdabındaki “öteki” Doğu açık bir biçimde okunmayabilir fakat yarattığı karakterlerin tarihsel veri oluşturma şekilleri bu bağlamda izleyiciye çeşitli ipuçları vermektedir. Raad içeriden bir bakışla tarihsel anlatıları ve güven veren kanıtları parçalamaktadır. Tarihe bakarken öznel kavrayışların belirleyiciliği, yöntemlerin sorgulanabilirliği öne çıkan tartışma öğeleridir.

4.2. Geçmişe Bakmak: Akram Zaatarı

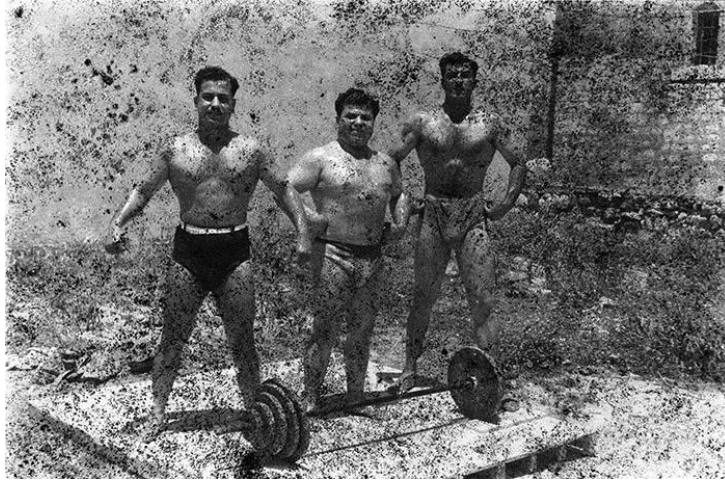
Farklı şekillerde poz vermiş portreler, yılların izlerini taşıyan fotoğraf stüdyosu, çeşitli yerlere dağılmış insanların yaşam öyküleri, zamanın izine yenik düşmüş fotoğraflar, bir şehri yeniden inşa etmek, bir savaştan geriye kalanlar... Akram Zaatarı'nın çalışmaları sanatçının yaşadığı ortama aidiyetinden referansla tarihin derinliklerinde bir yolculuğa çıkarmaktadır. Çalışmaları aynı zamanda otobiyografik öğelerden de beslenmektedir. Sanatçı geçmişin izlerini ve özneyi çerçeveleyen kimlik tertiplerini kazıyarak bir arkeolog gibi hareket etmekte, bir arşivin soykütüğünü çıkarmaktadır.

Sanatçının tarihin dehlizlerinde dolaşmasına kaynaklık eden şeylerden biri eski fotoğraf arşivlerine ulaşmasıdır. Buna vesile olan *Arab Image Foundation*, Akram Zaatarı ve Walid Raad tarafından bir arşiv projesi olarak kurulmuştur. 1997'de kurulan bu oluşum Orta Doğu, Kuzey Afrika ve Arap diasporasından fotoğrafların toplanmasını, korunmasını ve üzerlerinde 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. (Gery Art, 2005) Fotoğrafın estetik, felsefi ve kültürel bağlamının sorgulanmasına olanak sağlayan bu arşiv poz verme ediminin arkasındaki temsil biçimleriyle de ilgilenmektedir.



Resim 4.10. Akram Zaatar, “On Photography, People and Modern Times” videosundan bir kare, 38dk., 2010

“On Photography, People and Modern Times” (2010) isimli video çalışması sanatçının Arab Image Foundation (AIF) ‘nın ilk dönem araştırmaların sonucunda topladığı fotoğrafların sahipleriyle yaptığı röportajları içermektedir. Söyleşilerde fotoğrafların nerede çekilip saklandığı ve fotoğraflarla nasıl ilişkiler kurulduğu sorulmuştur. Anlatıcılarla birlikte kayda alınan mekanlar -muhafaza edenlerin evleri ve AIF arşiv mekanı- fotoğrafların saklandığı yerlerdir. Zaatarı “tarih yazımının istek ve ön yargılarla şekillenen, boşluklarla dolu kişisel bir yolu” olarak fotoğrafın sunduğu göstergelerle ilgilenmektedir. (Salt, 2015) Görseller muhafaza edenlerin kişisel anlatılarıyla katmanlaşmaktadır. Bu anlatılar aracılığıyla fotoğraftaki öznelerin mikro tarihlerine dair ayrıntılar yakalanmaktadır. Aynı zamanda videoda *postmemory* olarak tanımlanan kişinin direk deneyimlemediği fakat önceki kuşağın aktardığı geçmişe dair kişisel anlatıların fotoğraflar aracılığıyla hatırlanmasına tanık oluruz. Dolayısıyla “zaman açısından daha özgül, doku açısından daha mahrem ve öznel bir boyut söz konusu” olmaktadır. (Sarlo, 2012: 81) Sanatçının eleştirel düzlemde araştırdığı alanlar fotoğrafın çekildiği andan ne kadar uzaklaştığıdır ve kişisel anekdotlarla aktarılanların gerçekliğe olan mesafesidir.



Resim 4.11. "Akram Zaatari, *Bodybuilders*, hasar görmüş negatif (1948), 2011.



Resim 4.12. Akram Zaatari, "*The End of Time*" videosundan kareler, 16mm film, 13dk. 33sn., 2012

Zaatari'nin fotoğrafçı Hahem el Madani ile tanışması *Arap Image Foundation* aracılığıyla gerçekleşmiştir. Zaatari ile Madani uzun soluklu bir çalışma yürütmüşlerdir. Madani'nin stüdyosu olan Stüdyo Şehrazat ve arşivi Zaatari'nin çalışma sahası olmuştur. Sanatçının üzerinde durduğu kültürel ortam ve cinsiyet olgusu çalışmalarındaki önemli alt metinlerden biridir. "*Bodybuilders*" (1948-2011) vücut geliştiren erkeklerin olduğu hasar görmüş fotoğrafların büyük boy baskılarından oluşmaktadır. "*Studio Practice*" (1957-2012) isimli çalışmanın bir parçası olan kadın fotoğrafları çizilmiş 35mm negatiften üretilmiştir. Fotoğraflar duruş ve ifade, cinsiyet ve cinsel kimlik rollerinin görünür olduğu unsurlarla değerlendirmeye açılmaktadır. Vücut geliştirenlerin olduğu fotoğraftaki hasarı, görüntünün ve dolayısıyla abartılı erkeklik gösterilerinin uçuculuğuyla ilişkilendirmek mümkündür. Kadın portrelerindeki çizikler ise tahrip

edilenin fotoğraftan ziyade gösterilen kadın imgesiyle ilişkili olduğu hissi uyandırmaktadır. Kadın imgelerinin naifliğiyle fotoğraftaki bilinçli tahribat bir zıtlık oluşturmaktadır. “*An Other Resolution*” (1998-2013) çalışması çocukların kamera karşısında erotik sayılabilecek belirli bir pozda gösterilmelerinden referans almaktadır. Zaatari bu pozları kadın ve erkeklerden oluşan bir grupta yeniden canlandırmıştır. Duruşların ve beden dilinin kullanıldığı diğer bir işi ise “*The End of Time*” (2012) videosudur. Oluşturulan mizansende üç erkeğin beden dilleri ve hareketleriyle aşka dair sahip olma-saklama çabası gösterilmektedir.



Resim 4.13. Akram Zaatari “*Baqari’s wife*”(1957), jelatin gümüş baskı fotoğraf, 29 x 19 cm, 2007



Resim 4.15. Akram Zaatari, “*An Other Resolution*”, c-print, 126 x 156 cm, 2007

Çalışmaların bel kemiğini oluşturan Stüdyo Şehrazat, Madani’nin çalışma sahası olarak Zaatari’nin dikkatini çekmektedir. “*28 Night and A Poem*” (2010) çalışmasında sanatçının stüdyodaki arkeolojik kazısına şahit olunmaktadır. Toplumsal belleğe dair görüntülerin üretildiği bu mekan, kaydetme-belgeleme-saklama uğraşısıyla şekillenen tarihsel bir üretim alanıdır aynı zamanda. Zaatari bellek kaydında araçların değişimini, dönüşümünü de görünür kılmaktadır. Teknolojinin belgelemeye dair

yöntemlere ve sanata olan etkisini araştırmaktadır. Dolayısıyla bu durum bizi fotoğrafın ve/veya fotoğrafçının doğasını da düşünmeye itmektedir. Bir başka dikkat çeken unsur Zaatari'nin bilimsel bir araştırmacı titizliğiyle Madani'nin fotoğrafı hangi koşullarda ürettiği ve nasıl bir düzende sakladığını göstermesidir. Stüdyo haritalandırırken kullanılan çeşitli araç ve makinaların, arşiv malzemelerinin detaylı olarak belgelenmesi sergi sunumunun bir parçasıdır. Ailelerin zamanında anılarını kaydetmek için kullandığı Super 8 kamera gibi araçlarla mekanın ve Madani'nin çalışma anının belgesel tadında videosu çekilmiştir.

Zaatari çağdaş Lübnan tarihinin ve savaş ortamının bıraktığı izleri takip etmektedir. Saklanan kanıtların önemi perde arkasındaki insan hikayelerinin dolayısıyla sosyo-politik ortamın bir parçası olmasında yatmaktadır. *“Letter for a Time of Peace”* (2007) tarihsel bir kanıtın nedenselliğiyle ilgili öznel bir bakışın ürünüdür. Çalışma bir kapsülün antropolojik bir belgeymiş gibi fotoğraflanan hallerinden oluşmaktadır. Kapsül İsrail hapishanelerinde esir düşmüş birine yaptırılmıştır. *“Ain el mir”* (2002) videosu bu fotoğrafı anlamak adına yol göstermektedir ve sanki bir bağlantısı olduğu izlenimi vermektedir. Video, Lübnan İç Savaşı'nın sonlarında boş bir evi işgal eden komünist direnişçilerin bu işgalin nedenlerini açıklamaya çalıştığı aileye bırakılan mektubun aranma hikayesidir. (Salt, 2015) Zaatari ev sahiplerinden izin alarak mektubu bulmak için bir kazı başlatmıştır. Sanatçı Ali Taptık bu çalışmayla ilgili şu yorumu yapmaktadır:

“Ev sahiplerinin de izniyle bu belgeyi bulmaya kendini adayışı, sadece saklı bir mesajı açık etmiyor, Sol haysiyetine dair bireysel bir hikâyenin tarih ve çatışmalar içinde kaybolmasını engelliyor. Bahçede gömülmüş bir top mermisi kovanına saklı mektubun kazılarak arandığı videoda, bu gergin ve tutkulu performans izlenebiliyor. Acaba bulabilecekler mi? ” (Taptık, 2015)

“Letter to Samir” (2008) videosuna bakmak politik atmosferde saklama eyleminin perde arkasını görmek için önemlidir. 32 dakikalık video, İsrail'de esir tutulan savaşçıların hapishanedeki aramalardan kaçırmak için parmaklıklardan ağızdan ağıza geçirilerek ulaştırıldığı özel kapalı kapsüller içindeki mektuplardan esinlenerek oluşturulmuştur. Videoya göre 16 yaşında girdiği hapishanede 10 yıl boyunca kalan

Filistin Kurtuluş Cephesi'nin eski üyesi Samir al Kuntar'ın 2008'de serbest bırakılmasının ardından gelişen yeni siyasal sürecine dair Nabih Awada'nın yazdığı sorgulayıcı mektup, benzer şekilde kapsülün içine koyarak gönderilmiştir. (Saadawi, 2009) (Nabih Awada'nın hapisanede kaldığı dönemdeki diğer mektupları ise “*All Well is on The Border*” (2007) başlığı altında sergilenmiştir.) Bu videodaki anlatı, geçmişteki saklama rituelini benzer hareketlerle tekrarlarken “*Letter for A Time of Peace*” ve “*Letter to Samir*” (2007) fotoğraf çalışması geçmişte gizli kalan, ulaşılamamış bir veriyi elde etmeyi amaçlamaktadır. Çalışmalar tarihsel anlatıyı kazarak sosyo-politik ortamda kapatılma-saklama-kaybetme-yeniden bulma gibi çatışmalı unsurları içermektedir. Aynı zamanda savaş dönemine dair nesnelerin siyasal arka planlarıyla birlikte benzer unsurları taşıyan serüvenine de tanık olunmaktadır.



Resim 4.15. Akram Zaatarı, “*Letter for A Time of Peace*”, c-print, 126 x 156 cm, 2007



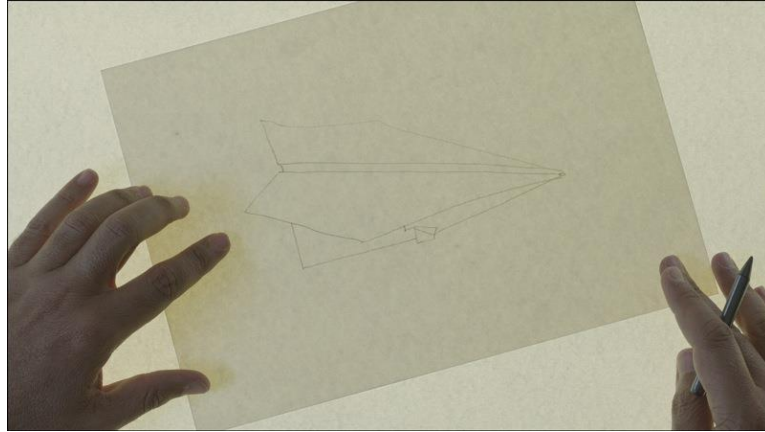
Resim 4.16. Akram Zaatarı, “*Letter to Samir*”, c-print, 126 x 156 cm, 2007

Zaatarı arşivin gerekliliğini birçok çalışmasında ele almaktadır. Fakat aynı zamanda bu arşivin nasıl korunabileceği/saklanabileceğini de hayal eder. *Documenta 13* için gerçekleştirdiği “*Time Capsule*” (2012) İç Savaş sürecinde Beyrut ulusal müzesinin arkeoloji bölümündeki birçok eseri beton bloklar içinde saklama kararını (bloklar 1991’e kadar müzenin ana salonunda durur) sorgulamaktadır. Parçası olduğu Arap Image Foundation varlığının tehlikeye girdiği riskli durumlarda nasıl korunabileceğine dair bir tasarı oluşturmaktadır. (Salt, 2015) Zaatarı burada fiziksel bir inşa sürecine

girmiştir. Çalışmasında demir çubuklar ve ahşap parçalarla heykelsi bir form oluşturmuştur. Bu şekildeki koruma çabası abartılı bir kaygı gibi gelebilse de aslında bu tepki, Orta Doğu'nun tarihinde ve bugününde kültüre, sanata dair eserlerin, tarihsel belgelerin varlığı ve konumuyla ilgili ne gibi badireler atlattığıyla doğru orantılıdır. Saklama tertipleri bu ortamın kırılğan zemininden beslenmektedir.

Sanatçı tarihsel olayların ve kalıntıların takıntılı bir şekilde peşinden gitmektedir. Bir yandan anlatıların gerçekliğini araştırmakta, öte yandan gerçek olarak sunulan temsil ve araçlarının hakikatini sorgulamaktadır. Yaşadığı yerle olan diyalogu bir anlatının izini sürerken öz yaşamöyküsüyle kesişmektedir. “*Letter to a Refusing Pilot*” (2013) Zaatarı'nın doğup büyüdüğü yer olan Sayda'da dolanan bir söylentiye “kazarken” oluşturduğu 45 dakikalık çok katmanlı bir video çalışmasıdır. Video görsel sunumuyla birlikte altyazıyla çeşitli anekdotlar vermektedir. Söylenti 1982'de Lübnan'ın güneyindeki İsrail saldırısı sırasında bir okula bomba atma emri alan bir pilotun bu emre uymayarak bombaları denize bırakmasını içermektedir. Babasının kurucusu olduğu erkek öğretim okulu emre uymayan pilottan sonra başka bir pilot tarafından bombalanmıştır. Zaatarı bu hikayeyi duyduğunda 16 yaşındadır. Uzun yıllar boyunca bu hikayenin farklı versiyonlarını dinlemiştir. Söylentinin gerçekliğini araştırırken gerçekten böyle bir pilot olduğunu ve olayın gerçekten yaşandığını öğrenmiştir. Pilotun ismi Hagai Tamir'dir.

Video olay mahallinin kuş bakışı görüntüleriyle açılmaktadır. Bunlar, yeni çekilmiş ve arşivden alınan parça görüntülerdir. Ardından Antoine de Saint-Exupéry'nin Küçük Prens kitabını tutan iki el ortaya çıkmaktadır. Eller eski basım kitabın ilk sayfalarını yavaş yavaş izleyicilerle buluşturmaktadır. Videoda yer bulan Küçük Prens kitabının içeriği ve yazarın öz yaşam öyküsü anlatıyla ortaklaşan bazı öğeler taşımaktadır. Kitap uçağı bozulan pilotun Sahra çölüne zorunlu inişi sonucunda Küçük Prens'le karşılaşmasıyla başlamaktadır. Yazar Saint-Exupéry mimarlık eğitimi alırken bunu yarıda bırakıp pilot olarak savaşa katılmış ve bir hız rekoru denemesinde Sahra çölüne zorunlu iniş yapmıştır. (Antoine de Saint-Exupéry, 2015) Benzer şekilde pilot Tamir'de mimarlık kökenli olup savaşta pilot olarak görev almıştır.



Resim 4.17. Akram Zaatari, “*Letter to a Refusing Pilot*” videosundan bir kare, 34dk., 2013

Videonun devamında beyaz eldivenli Zaatari’nin elleri eski aile fotoğraflarını sıralamaktadır. Bunlar Zaatari’nin okul binasının önünde çekilmiş çocukluk fotoğraflarıdır. Sunumdaki eldivenler önce bir pilotun ardından titiz bir araştırmacının sahip olduğu eldivenler olarak yorumlanabilmektedir. Bir ışıklı masada yapılan çizimlerle video devam eder. Amatör bir mimarın elinden çıkmaymış gibi görünen çizimler önce okulu ve sonra kağıttan uçağı farklı açılardan betimlemeye çalışmaktadır. Teknik çizim tarzında sayılabilecek bir betimlemedir bu.

Görüntülerde zamanın olağan gündelik halleriyle akmakta olduğunu görürüz. Faaliyet gösteren bir okulun koridorlarında ve bahçesinde dolaşırken kamera bahçenin içindeki bir heykele odaklanmaktadır. Heykel ilk başta modernist sanat örneklerini hatırlatan soyut bir heykel olarak algılansa da yaklaştıkça kolları birbirine kenetli birbirinden kopmamaya çalışan iki figür olduğu anlaşılır. Gezilen bu yer 1982’de bombalandıktan sonra yeniden yapılan eski erkek öğretim okuludur. Okulun çatısında iki arkadaş kağıttan uçaklar yapıp gökyüzüne savururlar. Bir üçüncü uçak okulun bahçesine bakan binadan gelmektedir. Ortam, hayalperest üç kişinin oynusu bir buluşması gibidir. Arkasından hayran şekilde bakılan kağıt uçaklardan biri şehrin üzerinde süzülür. Yorgun bir şehir hissi yaratsa da Sayda’da sakin bir manzara izlenmektedir.



Resim 4.18. Akram Zaatar, “*Letter to a Refusing Pilot*” videosundan kareler, 34dk., 2013

Videonun ilerleyen sahnelerinde merkeze alınan bir karakter göze çarpmaktadır. Genç, Françoise Hardy’dan “*Comment te dire adieu?*” şarkısını dinleyerek heyecan pırıltısıyla dolu gözlerle aynaya bakmakta, kravatını düzeltmektedir. Sanatçı burada modern yaşama ayak uydurmuş “batı müziği” dinleyen bir genç profili çizmektedir. Genç mavi kravatını takarak aynada yansıyanın hayalindeki görüntüye yakın olduğunu gördüğü için memnun gibidir. Tarih 6 Haziran 1982’yi gösterdiğinde uçak sesleri Sayda’nın tepesinde uğuldar. Bir uçak üç bombayı peşi sıra denize bırakır. Aynı genç artık anı kaydeden ellerdir. Zaatarı’nın elleriyle titiz bir araştırmadan elde edilen kanıtlar teker teker gösterilmektedir. Olay mahallinin arşiv fotoğrafları, kitaptan okul binasıyla ilgili görseller ve bir fotoğraf albümü... Aslen mimar olan pilot, bombalama emri verilen yapının okul ya da hastane olabileceğini öngörerek emre itaat etmez ve bombaları Akdeniz’in sularına bırakır. Tamir “bir şehri kurmak, bir hedefi

vurmaktan daha zordur” der. Fakat bir kaç saat sonra okul başka bir pilot tarafından bombalanır.



Resim 4.19. Akram Zaatarı, “*Letter to a Refusing Pilot*” videosundan bir kare, 34dk., 2013

Zaatarı olayla ilgili kişisel anekdotları devreye sokmaktadır. Abisinin o güne ilişkin günlüğüne yazdığı yazı ve bir gazeteden kestiği İsrail jetinin fotoğrafı, Zaatarı’nın o döneme ait fotoğrafları, hedefi gösteren televizyon yayını... Videoda üç bombanın da nereyi vurduğu videodaki elin hareketiyle gösterilmektedir. Devamındaki İsrail ve Suriye saldırılarının detayları o dönemki televizyon yayınından dinletilmektedir. Ayrıca videoda saldırı sonrası erkek ortaöğretim okulu yeniden inşa edilmiş olduğunu görüyoruz. Zaatarı’nın çocukken çektiği fotoğraf videonun son karesinde hikayenin öznel tarafını samimi bir ayrıntıyla göstermektedir: İnşaata tamamlanan binaların önünde neşeyle oynayan iki çocuk...

Sanatçının resmi tarihin öznelerden muaf yüzeysel göstergelerini parçaladığı çalışmalarında, es geçilen tarihsel figürleri derinlikli bir anlatının özneleri olarak gösterdiğini söylemek mümkündür. Mektup çalışmalarında çoğu zaman Zaatarı’nın geçmiş zamanla kurduğu bir iletişim aracı olarak işlemektedir. Şiirsel bir üslupla oluşturduğu bu video “kişisel etikle Tamir’in aldığı emir arasındaki çatışmanın en iyi şekilde sunulduğu bir hikayedir.” (Siegal, 2013) Etrafı merakla gözlemleyen bir gencin

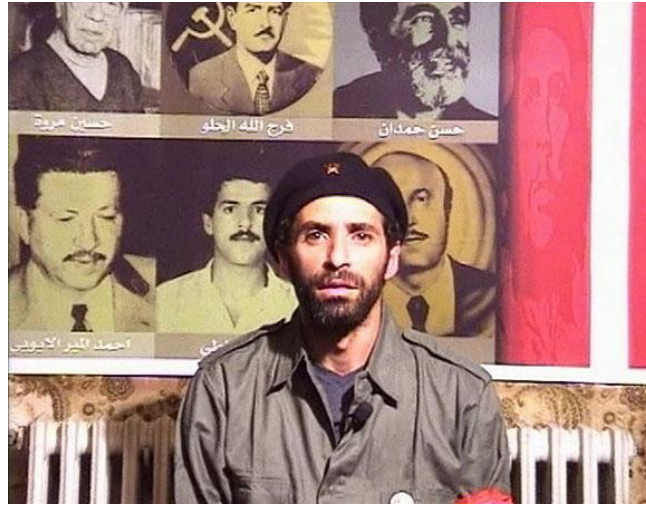
perspektifinden kurgulanan hikaye, kişisel anıları toplumsal gerçeklerle harmanlamaktadır. Sanatçının üst üste eklenilen hikayeye ilgili her bir detayı özenle işlemiş olduğu ve oluşturduğu imgelerle derinlikli bir görsel zenginlik oluşturduğu söylenebilmektedir.

Zaatari 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. (Azimi, 2013)

4.3 Kaydeden İmgeler: Rabih Mroue

Gerçekliği göstermeyi hedefleyen araçların kaydettiği şey, gerçeği bir filtreden geçirerek sunuma indirgemekte gibidir. Çıkan sonuç artık imgeyi dönüştüren teknik araçlarla veya üretenin ya da izleyicinin algısıyla ve amacıyla yeni anlamlar kazanacaktır. Buradan sonrası imgenin görünür olduğu sürece yeniden ve yeniden üretildiği bir yolculuktur. Bu tanımlamalar Rabih Mroué'nin metinsel üretimlerinde üzerinde durduğu, çalışmalarında esin kaynağı olan içeriksel unsurlara temas etmektedir. Gerçekle imge arasındaki ilişkiyi farklı bir bakış açısıyla değerlendiren Mroué, çok katmanlı çalışmalarında Orta Doğu'nun politik ortamında kaydedilen öğeleri yeniden gösterme, yorumlama ve üzerinde tartışma alanı oluşturmaktadır. Oyuncu, yönetmen, oyun yazarı ve görsel sanatçı Rabih Mroue tiyatrodan gelen alt yapısıyla beden ve hareketin imgede ve imgenin tekrar gösteriminin anlamda ne gibi değişiklikler yarattığını araştırmaktadır. İmgeyi üreten araçların payı, gösterim araçlarının konumu anlamı etkileyen faktörler olarak tartışmaya açılmaktadır.

Mroué genel olarak çalışmalarında imge üzerine düşünmeye meyillidir. Siyaset ortamının imgelerinde veya imge üretim şekillerinde temsili gözden geçirmektedir. Lübnanlı bir sanatçı olarak yaşadığı sosyopolitik ortamdaki aktivist geçmişi öznel yorumunu da etkilemekte gibidir. Politik mecrada imgenin izini sürdüğü erken çalışmalarından biri “*Three Posters*”dir. İmgenin gerçeklikle bağlantısı veya mesafesi felsefi bir arayışla sorgulanmaktadır.



Resim 4.20. Rabih Mroué - Elias Khoury , “*Three Posters*”, performanstan bir kare, Beyrut, 2000

“*Three Posters*” çalışmasında en ideal ve en iyi imgeyi yaratma çabası içine giren bir eylemci özelinde temsil ele alınmaktadır. Çalışma tiyatral bir performanstan oluşmaktadır. (Mroué, 2014, 80) Hem yok sayılamayan toplumsal izlere sahip fakat aynı zamanda insani değerlerle ve aidiyet bilinciyle ilgili bir durumu izleyiciyle yüzleştirmekte hem de imgenin dönüşüm serüvenini görünür kılmaktadır. Bu çalışma ilk olarak 2000 yılında Beyrut’ta gerçekleşmiştir. 2014’te TATE’in araştırma programında yeniden gündeme gelmiştir ve sanatçı ile küratör işle ilgili metin üretmişlerdir. Çalışmanın Lübnan tarihiyle ilgili olmasından dolayı, Batı izleyicisiyle buluşması işi farklı bağlamlara açık hale getirmiştir. Özellikle 11 Eylül saldırısı çalışmanın alımlanmasını olumsuz etkilediği için sanatçının kararıyla performans bir daha tekrarlanmamıştır. (Tate, 2014)

Mroué, Orta Doğu'daki siyasal göstergelerin ve iletişim aracının anlamı nasıl etkilediği üzerinde düşünme alanı yaratmaktadır. “Bedeni öne atan devrimlerin ve eylemlerin coğrafyasında” günümüz ayaklanmalarının kimyasıyla ilgilenmektedir. Occupy Wall Street, Yunanistan, Tunus, Cezair, Mısır, Suriye ve Türkiye’deki kitlesel eylemler yerel tepkilerle şekillenirken öznel nitelikler taşır ve aynı zamanda bireyler çeşitli eylemselliklerle kendilerini var etmektedirler. Pablo Martinez’e göre kitleler farklılığın dar sembolik boyutundan uzaklaşan fakat politik öznellikleri tetikleyen yeni özneleşme kipleriyle hareket ederek olayları kameraya almaktadırlar. Katıldıkları eylemlerde düşük çözünürlüklü telefon kameralarıyla kaydettikleri videolar öznel tarafından gerçekleştirilen imge üretimleridir. Fakat Mroué için bu üretimler belirleyici bir farkı içinde barındırmaktadır: kaydeden cihazlarla eylemcilerin bedenleri iç içe geçmektedir. Bedenler performatik bir nitelikle kaydederken imgeye dönüşmektedir. Eylemciler yaratan, yapan, yaşayan gözleriyle kendi imgelerini oluşturmaktadırlar. (Martinez, 2014: 16)

Documenta 13’de sunulan “*The Fall of a Hair*” (2012) başlığı altındaki çok parçalı çalışması Rabih Mroué’nin bireyleri ayıran aidiyet bağları yerine, birleştiren kitlesel bağlarla hareket eden Suriye direnişçilerinin bedenlerinin imgelere dönüşme sürecini ele almaktadır. Suriye’deki Arap Baharı olarak nitelendirilen kitlesel eylemlerde, eylemciler tarafından çekilen videoların çeşitli sosyal paylaşım sitelerine düşmesi sanatçının dikkatini çekmiştir. Kitle iletişim araçlarında yer bulamayan eylemlerin eylemciler tarafından çekilmesi, kişilerin kendi iletişim ağını yaratmasını ve yaymasını mümkün kılmaktadır.

Mroué dolaşım halinde olan videolara odaklanmaktadır ve bu videoları ciddi bir taramadan geçirmiştir. Videolar bir telefon kamerasıyla çekilmiş eylemcinin o an yaşadıklarını gösteren bir göze dönüşmüştür. Sanatçının videolarda üzerinde durduğu şeylerden biri asker ya da güvenlik müdahaleleri sırasında hedef olanın bu gözler olmasıdır. “*The Fall of a Hair*” sergisinin 4. bölümü olarak “*Eye vs Eye*” başlığıyla sergilenmiştir. Hegemonya ve sindirme biçimi olarak tabancanın vizöründeki göz ile telefon kamerasının lensi olan göz birbirine bakmaktadır. İki farklı görüntünün ard arda

birleştirilmesiyle oluşan video, 16 mm. filmi okuyan bir makina aracılığıyla izlenmektedir. Kaydetme eylemiyle hedef olma durumu arasındaki ilişki videoda tartışılmaktadır.



Resim 4.21. Rabih Mroué, “*The Fall of a Hair*”, Part 4: *Eye vs Eye*”(Documenta 13), 16 mm film, loop, 2012

Berlin’de Tempelhofer Havaalanı’nda gerçekleşen “*Double Shooting*” (2012) çalışmasında 72 kareye bölünerek her bir karenin görselleştirildiği enstalasyonun 18 saniyede deneyimlenmesini –yürünecek mesafe 45 metredir- hedeflemektedir. Görseller Suriye’de kendisini filme çeken kameraya silahını doğrultan askerin an be an silahın namlusunun hareketinden oluşmaktadır. İzleyicinin tünele sıralanan görselleri izleyerek tünelin sonuna ulaşması hedeflenmiştir. Amaçlanan şeylerden bir diğeri izleyicinin yere yerleştirilen gizlenmiş aygıtı basması ve silahın patlama sesinin duyulmasıdır. (Blumenstein, 2012) Çalışmada videodaki görüntünün stop-motion şekliyle çoklu görsellere dönüşmesi ve şehrin kaotik noktası olabilen tünelde sunulması güçlü bir mizansen üretmektedir. Oluşturulan mizansen sonucunda izleyici temsili olarak vurulmaktadır. Mroué gerçekliğin imgesini provakatif bir biçimde izleyicinin deneyimine açmaktadır. Martinez’e göre izleyicinin temsili olarak direnişçinin yerine geçme eyleminde sanatçı, izleyeni olaya dair sorumluluk almaya teşvik etmekte veya buna itmektedir. (Martinez, 2014: 16)



Resim 4.22. Rabih Mroué, “*Double Shooting*”, Tempelhofer Havaalanı, Berlin, 2012



Resim 4.23. Rabih Mroué, “*Double Shooting*” çalışmasından bir ayrıntı, Tempelhofer Havaalanı, Berlin, 2012

Sanatçının kamerayla silahın arkasındaki gözün birbiriyle karşılaşması durumunu ele aldığı “*Pixelated Revolution*” (2012) sunum-performansında tank videolarını tartışmaktadır. Videolardan biri kavşaktan boş sokağa dönen bir tankla açılmaktadır: Suriye ayaklanmalarında çekilen amatör bir videoda tank, sokağa girdikten sonra bir şey fark eder ve ona yönelir. Ardından tankın namlusu videoyu çeken kişiye ya da izleyene/izleyiciye çevrilidir. 14 saniyelik videoda son görülen şey ise güçlü bir silah sesi ve kararan görüntüdür. Bir başka tank ise diğer bir videoda, *Geride Kalan* filminde görünmektedir. Yönetmen Elia Suleiman, kameranın arkasında

bir İsrail tankının işgal ettiği sokağa gizlenmiş tankı gözlemektedir. (Filmden seçilen sahnede gözükmesiyle bu duruma tanık olduğunu anlarız.) Öte yandan tankın önünde telefonla konuşan bir kişi vardır. Tankın başı telefonla konuşan kişiye döndüğünde, kişi durumdan rahatsız değilmiş gibi konuşmasını sürdürür ve konuşması bittiğinde sokaktan ayrılır. Namlu ilk baştaki konumuna yani kameraya dönmektedir. Fakat aslında tankın görüş açısı izleyicilere değil yönetmenedir. (Mroué, 2014: 123-124) Bu çalışmada sunulan biri gerçek diğeri kurmaca olan iki video hedef olma-hedef gösterme ilişkisi üzerine okumaya açık veriler oluşturmaktadır.

Kurgusal videoda üç açı kullanılmıştır: Yönetmen Suleiman'ın açısı, videoda konumlanan tanık Suleiman'ın ve izleyicinin yani kameranın açısıdır. Gerçek videoda ise Suriyeli eylemcinin tek bir açısı vardır, o da kendisi. Videodaki son kareler Suriyeli eylemcinin akıbetini muğlaklaştırır fakat Mroué bu karelerde ölüm ihtimali üzerinde durarak somut veriler yakalanabileceğini söylemektedir. Çünkü ayaklanmaların bastırılması için çok ağır müdahalelerle karşı karşıya kalan direnişçilerin çektiği videolarda azımsanmayacak kadar çok benzer sonlarla karşılaşmaktadır: ani bir patlama sesi ve kararan görüntü. Dolayısıyla eylemci imgesi ölümden öncesi ve sonrası arasında konumlanmaktadır, ölüm anı saptanamaz. (Mroué, 2014: 114-126)



Resim 4.24. Rabih Mroué, *“The Fall of a Hair”*, Part 1: *“Pixelated Revolution”* (Documenta 13), 21 dk., 28sn. 2012

Mroué'nin çalışmalarının içeriğini oluşturan konuyla olan mesafesi, yani düşün alanı, yabancılaşmayla sonuçlanmamaktadır. Durumlara dair duygusal ilişki kuran birinin kendi deyiimiyle “unutup yeniden hatırlama”¹⁷ eylemidir. Çalışmalarındaki genel mantık (farklı yöntemleri barındırsa da benzer durumu Walid Raad'ın çalışmalarında da görmek mümkündür) Rancière'in sanat politikasında kurmacanın rolü üzerine olan yaklaşımını hatırlatır gibidir:

“(...) görünür ve ifade edilir olanın işaretlerini değiştirmeye, görülmemiş olanı gördürmeye, bağlantısı olmayanın bağlantısını kurmaya, algıların duygusal dokusunda ve duyguların dinamiğinde çatlaklar açmaya niyetli sanatçıların stratejileri vardır. Kurmacanın işi budur. Kurmaca gerçek dünyaya karşıt olan hayali bir dünyanın yaratılması değildir. Uyuşmazlık meydana getirme; duyumsanabilir sunum tarzlarını değiştirme; çerçeveleri, ölçüleri ve ritimleri değiştirerek böylece ifade biçimlerini değiştirme; görünüşle gerçeklik, biricikle genel, görünür olanla görünürün anlamı arasında yeni bağlar kurma çalışmasıdır kurmaca. Bu çalışma temsil edilebilir olanın koordinatlarını değiştirir; duyumsanabilir olayları algılayışımızı, öznelerle ilişkilendirme tarzımızı, dünyamızın olaylarla ve figürlerle dolu olma şeklini değiştirir. (Rancière, 2010: 62)

“*The World's Not Fair*” bu açıdan çoklu imaj kurgusu ve üretiminde “temsil edilebilir olanın koordinatlarını değiştirerek” imgenin seyrine tanıklık etmektedir. “*Pixelated Revolution*” ise çalışmalarının genelindeki meseleyi tartışarak Suriyeli protestocuların olayları belgeleyen çekimlerinin anlamı üzerine düşünmeyi arzulamaktadır.

Ayrıca Mroué bu çekimlerdeki genel yönelimleri baz alarak Dogma 95 ve Gerilla sinemasının reflekslerinden referansla yeni bir manifesto yazımına yönelmiştir. Manifesto, çeken ve eyleme katılan diğer aktivistleri korumak ve sağlıklı görüntü almak için oluşturulmuş bir listedir. (Mroué, 2014: 116) Bu çerçeveyi Akademik Olmayan Dersler başlığında katmanlarıyla birlikte ele almaktadır. Beden dili ve

¹⁷ Mroué, Eski Ev metninde yaklaşımını şu şekilde ifade etmektedir: “Hatırlamak için anlatmıyorum. Aksine, unuttuğumdan emin olmak için anlatıyorum. Ya da en azından, belli şeyleri unuttuğumdan, hafızamdan silindiklerinden emin olmak için. Unuttuğumdan emin olduğumda, unuttuğum şeyin ne olduğunu hatırlamaya çalışıyorum. Bunu yaparken de tahmin yürütmeye başlayıp şöyle şeyler diyorum: belki, olabilir, mümkün, emin değilim ama bana öyle geliyor ki, öyle görünüyor, muhtemelen, vs... Böylece unutmuş olduğum şeyi, aslen onu hatırlamış olmam temelinde yeniden icat ediyorum. Belirsiz bir süre sonra da tekrar anlatıyorum; hayır, hatırlamak için değil, aksine, unuttuğumdan emin olmak için, en azından bazı kısımlarını. Ve bu böyle devam ediyor.” (Mroué, 2014: 7)

söylemsel ifadeyle kurgulanan teatral bir performans olarak tanımladığı çalışmasında, videolardaki gösterilen ya da gösterilmeyen imgeleri tartışmaktadır. Karşılaştırmalı olarak çözümlediği imgelere dair izleyiciye sorular sormakta, yorumlamaya dönük alanlar bırakmaktadır. (Walker Art Center, 2012)

Sanatçı sunum-performansında medyada yer bulamayan eylemlerle ilgili görselleri tartışmaya açmaktadır. Denetim altında tutulan çekim ve dağıtım mekanizması nedeniyle gösterimi mümkün olmayan gerçekliğin ancak piksellenmiş bir görüntüyle olabileceğini vurgulamaktadır. Peki, ölme ihtimali olduğunu bile bile çekim yapmaya devam eden özneleri buna iten nedir? Telefon ekranından bakarak kaydetme eylemi gerçeklik algısında bir kırılma mı yaratmaktadır? Bedeni görünmeyen eylemcinin kendi imgesini yaratma süreci bu gibi felsefi sorularla değerlendirilmektedir.

4.4 Travma ile Gerçeklik Arasında: Mona Hatoum

Göç ve savaş kışkıracında aidiyet çabasıyla örülü bir hayatın sanatsal uzantısı şüphesiz ki duyarlı ve yaratıcı bir algıyla çok katmanlı anlatıma olanak sağlamaktadır. Mona Hatoum otobiyografik öğelerin direk temasıyla hareket etmemektedir. Çalışmalarında kavramsal tartışmalardan ziyade duygusal etkileşime ağırlık veren bir yaklaşımdan söz edilebilmektedir. Ancak Lübnan iç savaşı patlak verdiğinde eğitim için gittiği Londra’da yaşam süren Hatoum’un çalışmalarında seçtiği imgeler tanıklık etmediği savaşta yersiz-yurtsuzlaşan konumuyla bağlantılıdır. Dolayısıyla bu açıdan değerlendirildiğinde Foster’in değindiği Lacan’ın travmatik deneyime dair görüşlerine bakmak yerinde olacaktır:

“Lacan bir seminerde travmatik olanı gerçeğe ıskalanmış bir karşılaşma olarak tanımlar. Gerçek ıskalanmış olduğundan temsil edilemez; sadece tekrar edilebilir, hatta tekrar edilmelidir. Tekrarlama daha çok travmatik olarak algılanan gerçeğin sahnelenmesini sağlar. Fakat bu ihtiyaç aynı zamanda gerçeği de gösterir ve bir noktada gerçek tekrarlama sahnesini yırtar. Bu yırtılma dünyada bir imgeden etkilenen bir öznenin algısı ve bilinci arasındaki

yırtılmayla karşılaştırıldığında öznedeki olduğundan daha küçüktür.” (Foster, 2009:168)

Göç, yerinden edilme, kayıp ve ayrılık evin nesnel gerçekliğiyle değil öznel yansımasıyla ilintili gibidir. Said “Sürgün bir insan ile doğup büyüdüğü yer arasında, benlik ile benliğin gerçek yuvası arasında zorla açılmış olan onulmaz gediktir: Özündeki kaderin üstesinden gelmek mümkün değildir” der. (Said, 2006: 29) Hatoum’un çalışmalarındaki genel tematik ortaklık, eve dair muğlak fakat travmatik çerçevedir. Artık geri dönüşü olmayan, ilk anlamıyla var olmayacak travmatik bir ev tahayyülüdür bu.



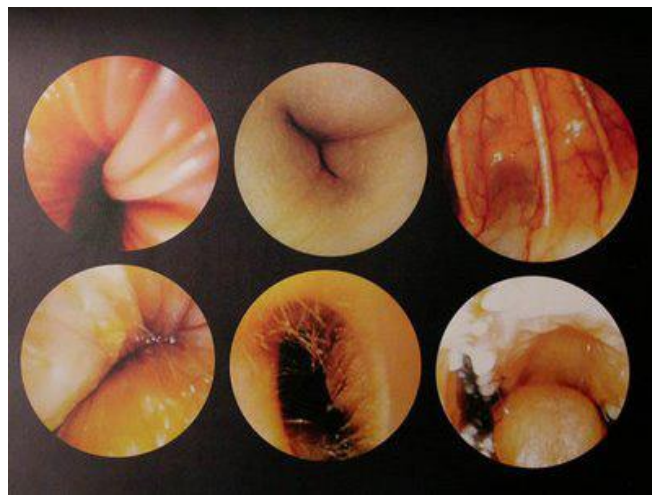
Resim 4.25. Mona Hatoum, “*Measures of Distance*”, video, 15dk. 26sn., 1988

1980’lerde denetim altında tutulan beden ya da toplumsal algının sınırladığı kadın bedeni performans ve videolarında değindiği konulardır. Politik öğelerin görünür olduğu erken dönem performans çalışmalarında, baskı, hapsedilme gibi kavramları sorunsallaştırmak için çoğunlukla kendi bedenini kullanmıştır. Beden mücadele eden ve engellenen biçimde kendini gösterir. Hatoum’un “*Measures of Distance*” (1988) çalışması onun az sayıda otobiyografik öğeler taşıyan çalışmalarından biridir. Temelde anne-kızın iletişiminden referansla oluşan bu video, Hatoum’un Londra’da olduğu ve ülkesine dönemediği bir süreçte annesi Beyrut’tayken ona gönderdiği bir dizi mektup, kayda alınmış sohbet ve 1981’de annesinin yapmış olduğu seyahatten fotoğraflarla

biçimlenir. Sanatçı Doğulu kadın kimliğinin konumunu, edilgen ve kadınlığından soyutlanmış biçimde değerlendirilmesini, öznel hikayesiyle birleştirerek ele almaktadır.

“O sıralarda tartışma kadın bedeninin pozitif bir temsilinin imkansız olduğuna dairdir. İşte bende bu videoda Arap kadınının pasif, sadece anne ve cinsel olmayan bir varlık olarak gösteren stereotipe karşı çıkmaya çalışıyorum. Bu kişiyi toplumsal/politik bir bağlama yerleştiriyordum. Eser, savaş ve ayrılık ile bir kayıp ve dezoryantasyon hissinden bahsediyor.”(Gürlek, 2012)

Kadın temsilini sosyo-politik bağlamıyla değerlendiren bu çalışmasının yanı sıra bedenin tartışmaya açıldığı “*Corps étranger*” (1994) çalışması göze çarpmaktadır. Çalışmayı oluşturan şey, sanatçının içinde gezen kamerayla kendine ait fakat bir o kadar yabancı olan bedenini inceleme eylemidir. Yabancı bir cihazın hareketiyle bedeni meydana getiren fiziki sınırlar nesnel olarak görülmektedir. (Baykal, 2012: 31) Endoskopik kayıta görüldüğü üzere nesne olarak bedenin her bir parçasını mikro düzeyde takibe çıkılması, kapatılma, gözetim altında tutulma gibi biyoiktidar biçimlerine dair bir okuma yapmayı da mümkün kılar. Denetim altında tutulan beden tehlikeye açık savunmasız bir halde gibidir. “*Deep Throat*” (1996) da ise aynı kaydın bazı bölümlerini yemek masasında tabağın içinde göstererek izleyiciyi çatışmalı bir deneyime yönlendirmiş gibidir.



Resim 4.26. Mona Hatoum, “*Corps étranger*”, video yerleştirme, 1994

Performansla başlayan üretim pratiği, video, enstalasyonla devam etmektedir. Korkunç olanla güzeli, arzu ile korku gibi karşıtlıkların yan yana gelmesiyle kurduğu çatışma, şiddet, baskı, iktidar kalıpları, bedene dair röntgencilik gibi yüzleştirici temalarla harmanlanmıştır. Sanatçı 1990’ların başından itibaren enstalasyon çalışmalarına ağırlık vermektedir. Bu noktaya kadar çalışmalarının temelinde kendi bedeni üzerinden bir aktarım çabası varken, süreç izleyicinin fiziksel ve zihinsel olarak işlerin içine çekilmesine evrilmiştir: “Değişen şu oldu; bir performans sanatçısı olarak hareketlerim vasıtasıyla izleyicilere mesaj iletmek yerine, onların iş ile fiziksel etkileşimde bulunarak tehlike, tehdit, kararsızlık ve belirsizlik hislerini doğrudan deneyimleyebilecekleri durumlar yaratmaya karar verdim.” (Mesters, 2008) Oluşturulan fiziksel ortam izleyicinin alımlanmasına açıktır.

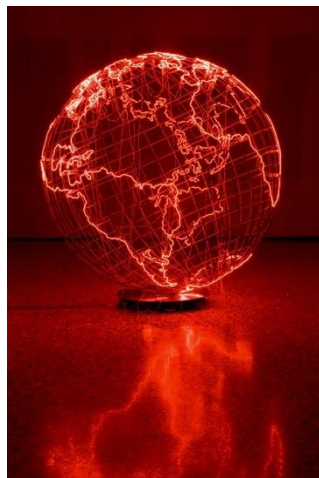


Resim 4.27. Mona Hatoum, “*The Light at The End*”, 1989

1990’lara kadar feminist ve siyasi temaların ağırlıkta olduğu önemli sergilerde yer alırken Postkolonyal teori kültürel atmosferi değiştirdiğinde, “*Identity and Alterity*” başlığında 1995 Venedik Bienali İtalyan Pavilyonunda yer alacaktır. Fakat bu görünürlüğe vesile olan ilk enstalasyon çalışması “*The Light at The End*” 1989’da

Londra’da Showroom Galerisinde sergilenmiştir. (Mesters, 2008) “*The Light at The End*” çalışması konuksever ve bir o kadar tehlikelidir. Enstelasyon, metal çerçeve ve beş elektrik elemanından oluşmaktadır. İzleyici ilk karşılaştığında sıcak ve davetkardır. Fakat koridorda ilerledikçe görülen parlak ışık baştan çıkarıcı bir tuzak gibidir. İzleyici yaklaştığında ise işe karakterini veren yakıcı elektrikli ısıtıcılar farkedilir. Kaçacak yer yok gibidir. Hatoum’un provoke edici, meydan okuyan üslubu enstalasyon çalışmalarında da belirgin hale gelmektedir. Tehdit altındaki insan bedeni, huzursuzluk verici, gerilimli atmosfer Hatoum’un sonraki işlerinde de görülebilecek baskın unsurlardır.

Sanatçının izleyiciyi estetik çekiciliğiyle yakaladığı, tekinsiz bir ortamla karşı karşıya bırakan büyük ölçekli yerleştirmeleri simgesel diliyle yeni bir boyut kazanmıştır. Özellikle ızgara formuna olan ilgisi dikkat çekmektedir. Biçimsel anlamda minimalist form anlayışı baskındır fakat malzeme ve formdaki saflık arayışını yani Minimalizm’in prensiplerini ve soyutluğunu bilinçli şekilde tahrip edecek yöntemler geliştirmektedir. (Baykal, 2012: 25) Hatoum, bu durum için "Minimalist estetiği biçim açısından ekonomik olması ve işin maddesel gerçekliğine yaptığı vurgu nedeniyle seviyordum. O dönemde minimalizmin dilini kullanmanın ve onu referanssız bırakmaktansa dış dünyaya gönderme yapan işaretlerle doldurmanın önemli olduğunu düşünüyordum." der. (Mesters, 2008)



Resim 4.28. Mona Hatoum, “*Hot Spot*”, paslanmaz çelik ve neon tüp 234 x 223 x 223 cm, 2006



Resim 4.29. Mona Hatoum, “*Globe*”, dökme çelik, 170 cm (çap), 2007

Hatoum'un 1990 sonrası çalışmaları belirli bir yere ya da tarihe açık bir atıftan ziyade, kişiselleşen bir bakışla yaratılmak istenen duygulanımlara öncelik verecek nitelikli üretimleri kapsamaktadır. Sınırlar ve denetim araçlarının girdabından ilk olarak beden ardından ufak referanslarla özelleşen ama aynı zamanda herhangi bir yer ve yurt olabilen (veya asla olamayan) alanlar arasındaki ilişkiyle genişleyen çalışma sahası gözlemlenmektedir. Bu açıdan özellikle haritayı bir imge olarak kullandığı çeşitli işlerine bakmak önemli olacaktır. *“Hot Spot”* (2006) büyük ölçeklerle oluşturulmuş ve kırmızı neon ışıklarla çizilmiş üç boyutlu bir dünya haritasıdır. Sıcak bölge hattı çizen neon ışıklar küresel bir tehlike ve korku unsuru taşımakta gibidir. Aynı zamanda enerjisi yitmeyecek, alevi sönmeyecek tehditkâr hareketin devam ettiği bir dünya tahayyülü algılanmaktadır. Hatoum üretimlerinde formları oluştururken ölçekle sürekli oynar. *“Globe”* (2007) insan boyuna küçültülmüş ve çelik örgü biçiminde enlem ve boylam çizgileri oluşturulmuş bir küredir. Çelik ızgaralarla çevrilmiş dünya küresinin hapsedilen ve kaçışı mümkün olmayan bir döngüyü ifade etmesi mümkündür.



Resim 4.30. Mona Hatoum, *“Map”*, 14mm’lik bilyeler,değişebilen boyutlar, 2007, yerleştirme: Casino L  xembourg

Hatoum cam bilye, pamuk, yün, sabun kalıpları, saç gibi malzemeler kullanır. Bu açıdan örneklenebilecek “*Map*” (1999) yer yüzeyini cam bilyelerle dünya haritası biçiminde kapladığı yerleştirme işidir. Haritanın sabit biçimsel yapısını, sabit olması zor dağılmaya elverişli bir malzemeyle oluşturması, simgesel açıdan yer değişikliği ve göçe dair bir değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Ayrıca haritanın tarihsel kurgusuyla ve dolayısıyla modernitenin biçimciliğiyle ilgili dünyanın nesnel sunumunu parçaladığı söylenebilmektedir. “*3-D Cities*” (2008-2010) ise biraz daha özelleşen bölgesel ölçeklerde bir çalışmadır. Hatoum, Bağdat, Kabil ve Beyrut haritalarının üzerinde eşmerkezli daireler çizip içbükey ve dışbükey yerküreler oluşturmuştur. (Baykal, 2012: 27) Tahribatın ve yenilenmenin sürekliliği içindeki bu bölgeler tektonik hareketlerle değişen canlı kesitler gibidir. Kirsty Bell sanatçının çalışma pratiğini şu şekilde gözlemlemektedir: “Hatoum’un işlerini kuran iç içe geçmiş referansların döngüsünde, formlar tekrar tekrar ortaya çıkar ve yavaşça kendi uzam, zaman ve form topolojilerini çizerler. Ama doğası icabı istikrarsız bir topolojidir bu, hatıralarla bulanıklaşmış ve hareketle yerinden edilmiştir.” (Bell, 2012: 99)



Resim 4.31. Mona Hatoum, “*Round and Round*”, bronz, 61 x 33 x 33 cm, 2007

Topolojiyi yaratan savaş ve tahribata dair imgeler çalışmalarında görünür öğelerdir. “*Over My Dead Body*” (1988) adlı erken dönem işinde Hatoum’un burnuna tünemiş oyuncak asker, “*Infinity*” (1991-2001) ve “*Raund and Raund*” (2007) çalışmalarında yinelenir. Hatoum’un işlerinde hareket belirgin bir öğedir. Zaman zaman

gerilimi yaratan ya da içeriği destekleyen bir unsur olarak görünmektedir. Performans ve videodan gelen üretim pratiğinde ve güncel reflekslerinde de hareketi çalışmanın bir parçası haline getirmektedir. “*Misbah*” (2006-2007) çalışmasında bakırla yapılan bir feneri keserek oluşturulan asker figürleri ve sekiz köşeli yıldızlar ışığın kullanımıyla mekanda hareket eden gölgelere dönüşmektedir. (Baykal, 2012: 28) Oyunsu bir atmosfer yaratan asker figürleri imgenin yarattığı çağrışımlarla tehditkar ve huzur kaçıran bir role bürünür gibidir. İzleyici masum gölge oyunundan sıyrılıp mekanı kaplayan ve sürekli hareket eden askerlerin hücumuyla baş başa kalmaktadır.



Resim 4.32. Mona Hatoum, “*Misbah*”, pirinç fener, metal zincir, ampul, elektrik motoru, değişebilen boyutlar, 2006-2007

Hatoum tanıdık gelen, yaşam alanlarının güvenli bölgelerine dair nesneleri çalışmalarında kullanmaktadır. Başlangıçta seçtiği nesneler ev içinde kullanılabilecek niteliklere sahip eşyalardır. Hatoum’un dönüştürdüğü biçimde ise malzeme ve ölçekteki değişim onları gerilimli ve rahatsız edici formlar haline getirmektedir. Eşyalar bir biçimde hala asıllarını temsil ederler fakat işlevlerini yitirmişlerdir. Alışılmış olan yabancı, soğuk ve tehlikeli özellikler kazanmaktadır. Hatoum, konforun zıttı olabilecek her tür malzemeyi bu nesneleri dönüştürürken kullanmaktadır. Ağırlıklı olarak üzerinde çalıştığı karyola, yatak, sandalye, paspas, mutfak malzemeleri gibi günlük kullanıma dönük eşyalar bedene zarar verebilecek tehlikelerle doludur. “*Grater Divide*” (2002) ve

“*Daybed*” (2008) de ölçekleri büyütülen rendenin bir paravan ya da üzerine uzanılan bir nesneymiş gibi gösterilmesiyle izleyicinin bedeninin acı ve şiddetle sınındığı bir deneyimin eşiğine taşınmakta olduğu söylenebilmektedir. Benzer şekilde “*Marble Slicer*” (2002) çalışması, mermer ve paslanmaz çelikle oluşturulan kesme aletinin büyütülen ebatları nedeniyle, mimari bir form kazanmış ve tehdit edici pozisyonda konumlanmıştır.



Resim 4.33. Mona Hatoum, “*Grater Divide*”, dökme demir, 204 x 3,5 cm (2002) ve “*Daybed*”, siyah sac, 31,5 x 219 x 98 cm (2008), yerleştirme: Arte Marca. Buenos Aires

“Sol köşede yatağı olmayan bir karyola duruyor: kauçuğun grotesk mecalsizliğiyle, ayakları onu taşıamaz olmuş.” (Said, 2012: 128) Said’in bahsettiği çalışma “*Marrow*” (1996)’dur. Bu çalışma Hatoum’un ev içi mobilyaların bıraktığı olağan hissi parçalayan işlerinden biridir. Bebek karyolasının kauçuktan yapılmasıyla ona iskeleti alınmış bir beden gibi artık eski formuna asla kavuşamayacak bir biçim verilmekte olduğunu söylemek mümkündür. Malzemesinin doğası gereği asli inşası mümkün olmayan ve nesnenin kanıksanmış haline geri dönmesi için çaba harcansa bile boş bir meşgaleden öteye gidemeyecek tahribatın son hali gibidir. Hatoum sabit/standart bebek karyolası imgesini daha önceki işlerinde de kullanmaktadır. “*Incommunicato*”

(1993) çalışmasında metal bir yapıyla oluşturulan karyola beklenen sıcak ve huzurlu portreyi çizmemektedir. Keza “*Silence*” (1994) çalışmasında insan boyu ölçeğine yakın deney tüpleriyle inşa ettiği bebek karyolası zarif bir cam biblo gibidir. (Baykal, 2012: 29) Fakat güven ve sağlamlık yerine izleyicide her an parçalanabilecek gibi bir his bırakmaktadır.



Resim 4.34. Mona Hatoum, “*Marrow*”, kauçuk, 1996



Resim 4.35. Mona Hatoum, “*Silence*”, cam laboratuvar tüpleri, 127 x 93 x 59 cm, 1994

Nesnelerin günlük kullanımlarındaki hissiyatla Hatoum’un çalışmalarındaki algılanış şekli birbiriyle zıtlık oluşturmaktadır. Ev/yuvanın çağrıştırdığı şefkatle güven, yerini korku ve tehlikeye bırakmıştır. Hatoum’un çoklu üretimleri sıradan nesnenin her aşamada başkalaşıma uğradığı travmatik unsurlardan beslenir. Çalışmalarındaki genel öğeler Bell’in ifadesiyle “minimalist heykelde rastlayacağımız cinsten bir dizisellikle ya da formların sürekli tekrarıyla sonuçlanmaz.” (Bell, 2012: 92) Hatoum, ısrarlı biçimde kullanılan nesneye dair imge çokluğuyla ve türevleriyle anlamı yoğunlaştırmaktadır. Parçaların birleştiği çoklu karşılaşmalar deneyimlenen şeyi olgularla bağlantılı hale getirmektedir.

İkameti mümkün olmayan alanlar, aşına olunan mekan ve nesnelerin eski hatıralara saldıran tersyüz olmuş formları evin öznel biçimde kesintisiz yeniden üretimiyle görünür olmaktadır. Ev olgusunun kökensel bir bağını (Filistin asıllı olması) veya yer değiştirmenin doğasını temsil ettiği gibi son derece dünyasal bir konaklamaya da göndermesi olduğunu söylemek mümkündür. Bu açıdan evcimenlik Said'in dediği gibi "yeni ve muhtemelen hiç de evcimen olmayan kullanımı tanımlamayı bekleyen bir dizi tehditkâr ve düpedüz düşman nesneye dönüşmüştür." (Said, 2012: 129) Sanatçı izleyicinin fiziksel varlığını düşünerek nasıl etkileşime geçeceğini hassas bir şekilde hesaplamaktadır. Oluşturduğu çalışmalardaki şiddet, güç gibi kavramsallaşan sorunlar tekrar eden imgelerle her birinde yeniden ve farklı biçimlerde mimlenmektedir. Hatoum algının sıradan eşikleriyle oynar gibidir. Tramvatik geçmişten beslenen yaratıcı süreç gerçeğin farklı tezahürleriyle görünür olmaktadır.

SONUÇ

Stuart Hall kimliğin daima kısmen anlatı, kısmen bir tür temsil olduğunu söylemektedir. Ne tek başına temsil aracılığıyla dışarıda biçimlenen ne de sonradan üzerine hikayeler anlatılan bir kavramdır. (Hall, 1998: 72) Dolayısıyla kimliğin aidiyet kuran öznelerin anlatılarıyla ve toplumdaki temsil biçimleriyle anlamı zenginleşmektedir. Sanatçıların tanınma politikalarının ayyuka çıkmasıyla kimlik kavramıyla ilişkilenen meseleleri gündeme taşıdıkları çalışmaların yoğun biçimde dolaşımda olması dikkat çekicidir.

1980'lerin başında özellikle Amerika'daki çokkültürlü ortamın yarattığı süreç geçmiş yıllardan gelen ırksal, cinsel ayrımcılık ve temsil krizini konu alan çalışmalarla yörüngesi genişleyen sanat mecrasında gün yüzüne çıkmıştır. Kimlik olgusunun toplumsal ve politik düzeyde tartışılması sanat alanında da büyük oranda yankı bulmuş, sanatçılar kültürlerin ötekileştirilen öğelerini yüzleşme aracı olarak çalışmalarına taşımışlardır. Kuramsal alanın güncel tartışma başlıkları sanat alanını da derinden etkilerken önceden varlık gösteremeyen farklı kültürlerden ve coğrafyalardan olan sanatçılar sergilere ve etkinliklere geniş katılım göstermektedirler.

Başta modernist yapının oluşturduğu özne tahayyülünün eleştirisi, çizgisel tarihin reddi ve söylem boyutunun sorgulanmasıyla ortaya çıkan gerçeğin göreceliği, ötekileştirilen öznelerin farklılık temelinde yeni ifade olanakları kazanmasına neden olmuştur. Normatif sınırlamaların, Batılı veya evrensel değerler çerçevesindeki yaklaşımların ve bunun taşıyıcı/uygulamacı rolünü üstlenen hegemonya öğelerinin açığa çıkmasıyla sanatçılar cinsel, etnik, kültürel kimliklerin temsil ilişkisini çalışmalarına taşımışlardır. Tarihsel veriler ve görseller sanatçıların doğrudan veya dolaylı olarak üretiminde kullanabilecekleri kaynaklara dönüşmektedir.

Tarihin tekil yapısından ayrı olarak çoklu ve değişken haliyle gündeme gelmesi belleğin, tanıklığın ve deneyimin öncelikli olduğu öznelerin de kendi anlatılarına yönelmesine yol açmaktadır. Bireysel hikayeler öznel kavrayışları vurguladığı gibi

toplumsal ve politik ortama dair okunabilecek referanslar barındırmaktadır. Burada bağlayıcı unsurun kimlik olduğu dikkat çekmektedir. Aynı zamanda bu hikayelerin sanat mecrasındaki görünürlüğü ve sanat üretimlerindeki ele alınış şekli şüpheli bir bakışa hizmet eder gibidir. Bu çalışmalar anlatıların kurgusal unsurları da barındırma potansiyeliyle gerçekliğe ilişkin sorgulayıcı mesafeyi ve yine öznel kavrayışlarla algılanma şekillerini problem etmektedir. Hem baskılanan öznelerin anlatıları gün yüzüne çıkmakta hem de hakikate dair muğlak bir alan göze çarpmaktadır.

Hall Foster, metnin içinde geçen değerlendirmesinde, toplumsal ve kültürel temelden hareket eden sanatçıların ötekiyle aşırı özdeşleşme riski taşıdığını öne sürmektedir. Siyasal uzantısı olan kültürel bir meselenin yansıması sanatsal üretimlerde farklı sonuçlar doğurmaktadır. Fakat bu durum sanatçının ötekiyi ideolojik koruyucu olarak sanatına yansıtmasına neden olabilmektedir. Sanatçı temsilin parametreleriyle oynarken böyle bir tehlike de gündeme gelebilmektedir. Küresel sanat mecrasında farklılıklarıyla vurgulanan sanatçıların sunumu ise başka bir sıkıntıyı ortaya çıkarmaktadır.

Küresel ekonominin sınırları aşma çabası çokkültürcülüğe yeşil ışık yakmaktadır. Farklılıkların yana yana seyredebileceği arzulanan toplumsal ortamın sanatsal uzantısı da benzer beklentiler üzerine kuruludur. Çoğulcu bir yapı oluşturmak için sanat tarihinin, müzelerin ve evrensel sergilerin yer vermediği coğrafyadaki sanatçılar, farklılıklarını öne çıkaran bir sunumla kabul görmeye başlamıştır. Kuşkusuz bu durum (yereli küresel üretim-tüketim ağına katmak için gerçekleştirilen) kültürel dönüşümü sanat alanına taşımaktadır. Misko Suvakovic'in Balkanlar üzerinden ele aldığı küresel sanatın yeni stratejileri tikelliklerin otantik öğelerle ve "tehditkar" olmadan uzlaşmacı şekilde evrensele dahil edilmesiyle hareket etmektedir. Sömürgeci mantığın, ötekileştirilmenin farklı biçimde işlediği ortamda siyasal ve toplumsal olarak kriz yaşayan veya yeni bir sürece adapte olmaya çalışan bölgelerin travmatik deneyimleri sanat dünyasında paylaşılmaktadır. Savaş, sürgün, göç veya farklı yönetim sistemlerinin geride bıraktığı izler gibi toplumsal yıkımların yüzleşme yeri, eleştirel olma iddiası taşıyan küresel sergiler olmuştur.

İşaretlenmiş bölgelerdeki kültürel kimliklerin melez ve çoğulcu hedeflerle sanatsal haritalara eklemlenme şekli ve çalışmaların değerlendirilme ölçütleri sorgulanırken, bu bölgelere ait çalışma pratiklerindeki eğilimler dikkate değerdir. Özellikle son dönemde Orta Doğu coğrafyasının kaotik atmosferinden beslenen çalışmalarda kültürel ve siyasal göstergeler de dahil edilmektedir. Sanatsal üretimlerdeki kurmacanın rolü, gerçeklik sorgusunda altı çizilecek değerdedir. Aynı zamanda Foucault'un yaklaşımından beslenerek epistemolojik alanın doğruluğu, tanıklık ve bellek kurgusuyla oluşan anlatının katmanlaşan boyutları çalışmalarda tartışılan öğeler olarak yerini almaktadır. Metinde yoğunlukla durulan sanatsal üretimlerden anlaşılacağı gibi, tarihsel anlatıların derinliklerinde sanatsal bir pratik olarak kurgusal arşiv oluşturma, arşivi parçalama ve dolaşım halinde olan verileri yeniden ele alma sanatçıların yöneldiği alanlardır. Ayrıca sanatçıların deneyimledikleri ortamdan kaynaklı simgesel unsurlara yeni anlamlar yükleyerek öznel yaklaşımları çalışmalarına taşıdıkları görülmektedir.

Postkolonyal teorinin üzerinde durduğu kavramlar güncel olaylarla dönüşme potansiyelleri taşımaktadır. Fakat ötekilik, farklılık, çoğulculuk gibi başlıkların sanat mecrasında yoğun bir şekilde gösteriminin çalışmalarda sanatsal bir sınırlama tehlikesi yarattığına dair eleştiriler vardır. Günümüz kültürel varoluşu bağlamında yaratıcı üretimlerin dikkate alınmama sıkıntısına neden olduğu düşünülmektedir. Fakat kimlik olgusu güncelliğini koruduğu müddetçe bu alana dair sorgulayıcı bakış ve kültürel bağlarla oluşan yeni üretim pratikleri yeni temsil stratejilerini belirleyecektir. Benzer şekilde, günümüzde Orta Doğu'da bitmeyen savaş ve kriz halinin, Dünya'nın genelinde görülen mültecilerin muğlak süreçlerinin bireyleri yeni deneyimlere sürüklemesiyle, farklılık temelinde kimlik konusunun sanat alanında yeni üretime gebe olacağı öngörülebilmektedir.

KAYNAKÇA

- AMİRSADEGHİ, Hossein – MİKDADİ, Salwa – SHABOUT, Nada M. (2009). *New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century*, London: Thames & Hudson
- ANTMEN, Ahu (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yay.
- ARTER (2013). *Haset, Husumet, Rezalet*, İstanbul: Arter
- ARTER (2012). *Mona Hatoum – Hala Buradasın*, İstanbul: Arter
- ARTUN, Ali (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, İstanbul: İletişim Yay.
- ARTUN, Ali – KREFT, Lev (2008). *Sanat Siyaset*, İstanbul: İletişim Yay.
- ARTUN, Ali – ÖRGE, Nursu (2014). *Çağdaş Sanat Nedir?*, İstanbul: İletişim Yay.
- ASAD, Talal (2007). *Sekülerliğin Biçimleri*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yay.
- BAUDELAİRE, Charles (2014). *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim Yay.
- BAUMAN, Zygmunt (2011). *Bireyselleşmiş Toplum*, çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- BARRETT, Terry (2012). *Fotoğrafi Eleştirmek*, çev. Yeşim Harcanoğlu, İstanbul: Hayalperest Yay.
- BAYKAL, Emre (2008). *Kutluğ Ataman – Sen Zaten Kendini Anlat*, İstanbul: YKY
- BİLGİN, Nuri (1994). *Kimlik Sorunu*, İzmir: Ege Yay.
- BOURSE, Michel (2009). *Melezliğe Övgü*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- BUTLER, Judith (2015). *Savaş Tertipleri*, çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: YKY
- BUTLER, Judith (2014). *Cinsiyet Belası*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yay.
- CASTELLS, Manuel (2008). *Kimliğin Gücü*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- ÇAYIR, Kenan (1999). *Yeni Sosyal Hareketler*, İstanbul: Kaknüs Yay.
- ÇİÇEKOĞLU, Feride (2015). *Şehrin İtirazı*, İstanbul: Metis Yay.

COTTER, Suzanne - GİONİ, Massimiliano - CURİGER, Bice - ENWEZOR, Okwui - BUTLER, Connie - NİCKAS, Bob - OBRİST, Hans Ulrich - BİRNBAUM, Daniel (2011), *Defining Contemporary Art- 25 Years in 200 Pivotal Artworks*, New York: Phaidon

COTTON, Charlotte (2014). *The Photograph As Contemporary Art*, London: Thames & Hudson

DİRLİK, Arif (2009). *Kriz, Kimlik ve Siyaset*, İstanbul: İletişim Yay.

EAGLETON, Terry (2006). *Kuramdan Sonra*, çev. Uygur Abacı, İstanbul: Literatür Yay.

ERKAN, Hilal (2009). *Hollywood Sinemasında Oryantalizm*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yay.

FOSTER, Hall (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yay.

FOUCAULT, Michel (1999). *Bilginin Arkeolojisi*, çev. Veli Urhan, İstanbul: Birey Yay.

GIDDENS, Anthony (2014). *Modernite ve Bireysel – Kimlik*, çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yay.

GIDDENS, Anthony (2004). *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yay.

GÜRBİLEK, Nurdan (2014). *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yay.

HARVEY, David (2012). *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yay.

HEARTNEY, Elenaor (2008). *Sanat ve Bugün*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank

İKSV BİNENAL (2011). İsimless (12.İstanbul Bienali) El Kitabı, YKY

JAMESON, Fredric (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer – Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi Kitap

KEYMEN, Fuat - MUTMAN, Mahmut - YEĞENOĞLU, Meyda (1996). *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İstanbul: İletişim Yay.

KUMAR, Krishan (2004). *Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitapevi

- KURYEL, Aylin – FIRAT, Begüm Özden (2015). *Direnış ve Estetik*, İstanbul: İletişim Yay.
- LEPPERT, Richard (2009). *Sanatta Anlamlın Görüntüsü*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- LOOMBA, Ania (2000). *Kolonyalizm / Postkolonyalizm*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- OPPERMANN, Serpil (2006). *Postmodern Tarih Kuramı*, Ankara: Phoenix Yay.
- POSTER, Mark (2006). *Foucault, Marksizm ve Tarih*, çev. Feride Güder, İstanbul: Otonom Politika
- ŞAHİNER, Rıfat (2008). *Postmodern Kırılmalar*, İstanbul: Yeni İnsan Yay.
- SAİD, Edward W. (2014). *Şarkiyatçılık*, çev. Berna Ülner, İstanbul: Metis Yay.
- SAİD, Edward W. (2006). *Kış Ruhı*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yay.
- SARLO, Beatriz (2012). *Geçmiş Zaman*, çev. Peral Bayaz Charum – Deniz Ekinci, İstanbul: Metis Yay.
- SARUP, Madan (2010). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. Abdülbaki Güçlü, İstanbul: Kırk Gece Yay.
- SAYIBAŞLI, Nermin (2011). *Sınırlar ve Hayaletler*, İstanbul: Metis Yay.
- STALLABRASS, Julian (2009). *Sanat A.Ş.*, çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yay.
- TAYLOR, Charles (2014). *Çokkültürcülük* çev. Yurdanur Salman, İstanbul: YKY
- TOMLINSON, John (2013). *Küreselleşme ve Kültür*, çev. Arzu Eker, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- TOURAİNE, Alain (2014). *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: YKY
- RANCIERE, Jacques (2010). *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yay.
- WEST, David (2013). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, çev. Ahmet Cevizci, İstanbul: Paradigma Yay.
- WILSON, Michael (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur?*, çev. Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yay.

YEĞENOĞLU, Meyda (2003). *Sömürgeci Fantaziler*, İstanbul: Metis Yay.

YILDIZ, Aytaç (2007). *Oryantalizm*, Ankara: Doğu Batı Yay.

ZILBERMAN (2015). *Say What: Ne Dedin Ne?*, İstanbul: Zilberman

MAKALELER

AKAY, Ali (2010). “Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı- Önsöz”, *Toplumbilim*, Ekim 2010, Sayı 25, ss. 5-8

ALİÇAVUŞOĞLU, Aslı (2006). “Küresel Sergilerdeki Yerel Söylem Üzerine Bir Deneme”, *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 4. Uluslararası Öğrenci Trienali*, ss. 31-35

GÖLE, Nilüfer, SUSTAM, Engin (2010). “Nilüfer Göle ile Postkolonyalizm Üzerine”, *Toplumbilim*, Ekim 2010, Sayı 25, ss. 101-108

KAPLAN, Janet A. (2004). “Flirtations with Evidence”, *Art in America*, Ekim 2004, ss.134-169

KILIÇBAY, Mehmet Ali (2003). “Kimlikler Okyanusu”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Mayıs, Haziran, Temmuz 2003, Sayı 23, ss. 161-165

ÖZMAKAS, Utku (2012). “Foucault: İktidardan Biyoiktidara”, *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Yaz 2012, Sayı 70-71, ss. 53-81

REVEL, Judith (2012). “Kimlik, Doğa, Yaşam: Üç Biyopolitika Yapıbozumu”, *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Yaz 2012, Sayı 70-71, ss. 9-20

SEVER, Merin (2015). “Queer Teori Ekseninde LGBTİ Hareketi ve Feminizm”, *Birikim*, 2015, Sayı 308, ss. 42-47

SMITH, Lee (2003), “Missing in Action”, *Artforum*, Şubat 2003, ss. 124-129

YETİŞKİN, Ebru (2010), “Postkolonyal Kavramlar Üzerine Notlar”, *Toplumbilim*, Ekim 2010, Sayı 25, ss. 15-20

KİTAP İÇİ BÖLÜM

ABDÜLMELİK, Enver (2007). “Krizdeki Oryantalizm”, çev. Melike Kır, *Oryantalizm* (ed. Aytaç Yıldız), Ankara: Doğu Batı Yay., ss. 39-77

ARTUN, Ali (2014). “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, *Modern Hayatın Ressamı* (yaz. Charles Baudelaire), İstanbul: İletişim Yay., ss.7-86

BATUR, Enis (2007). “Joyce’nin Kulesi”, çev. Nevzat Erkmen, *Ulysses*, (yaz. James Joyce), İstanbul: YKY, ss. 7-11

BAYKAL, Emre (2012). “Kendi Güvenliğiniz İçin Sorumluluk Sizin”, *Hala Buradasın- Mona Hatoum*, İstanbul: Arter, ss. 24-32

BELL, Kirsty (2012). “Mona Hatoum İçin Bir Haritalandırma Denemesi”, *Hala Buradasın- Mona Hatoum*, İstanbul: Arter, ss. 92-99

BENJAMİN, Walter (2008). “Üretici Olarak Yazar”, çev. Haluk Barışcan, *Sanat / Hayat* (ed. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yay., ss.69-90

BORA, Tanıl (2013). “Bayrağından Kaçan Direk”, *Haset, Husumet, Rezalet* (ed. İlkay Balıç), 2013, İstanbul: Arter, ss. 167-169

BUTLER, Connie (2011). “Adrian Piper”, *Defining Contemporary Art- 25 Years in 200 Pivotal Artworks*, New York: Phaidon ss.42

ÇAYIR, Kenan (1999). “Toplumsal Sahnenin Yeni Aktörleri: Yeni Sosyal Hareketler”, *Yeni Sosyal Hareketler*, İstanbul: Kaknüs Yay. ss. 13-34

ENWEZOR, Okwui (2011). “Alfredo Jaar”, *Defining Contemporary Art- 25 Years in 200 Pivotal Artworks*, New York: Phaidon ss. 382

FOSTER, Hall (2008). “Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı”, çev. Elçin Gen, *Sanat / Siyaset* (ed. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yay., ss. 131-154

GROYS, Boris (2014). “Zamanın Yoldaşları”, çev. Kemal İz, *Çağdaş Sanat Nedir?* (ed. Ali Artun, Nursu Öрге), İstanbul: İletişim Yay., ss. 53-62

HALL, Stuart (1998). “Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik”, çev. Gülcan Seçkin- Umit Hüsrev Yolsal, *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi* (der. Anthony D. King), Ankara: Bilim ve Sanat Yay., ss. 39-61

HALL, Stuart (1998). “Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler” çev. Gülcan Seçkin- Umit Hüsrev Yolsal, *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi* (der. Anthony D. King), Ankara: Bilim ve Sanat Yay., ss. 63-96

HALLIDAY, Fred (2007). “Oryantalizm ve Eleştirmenleri”, çev. Birgül Koçak, *Oryantalizm*, (ed. Aytaç Yıldız), Ankara: Doğu Batı Yay., ss.78-106

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2008). “Sanat ve Bugün” (yaz. Eleanor Heartney), İstanbul: Akbank, ss. 7

KERAITIM, Sahar – MEHREZ, Samia (2015). “Mulid Et-Tahrir: Bir Devrimin Semiyotiği”, çev. Elçin Gen, *Direnış ve Estetik*, İstanbul: İletişim Yay., ss. 395-432

KEYMEN, Fuat (1996). “Farklılığa Direnmek: Uluslararası İlişki Kuramında Öteki Sorunu”, *Oryantalizm, Hegomanya ve Kültürel Fark* (der. Keymen-Mutman-Yeğenoğlu), İstanbul: İletişim Yay., ss. 71-106

LU, Carol Yinghua (2014). “Çağdaş Dönüş: Tek Çağdaş Sevdası, Birçok Dünya”, çev. Zeynep Baransel, *Çağdaş Sanat Nedir?* (ed. Ali Artun- Nursu Öрге), İstanbul: İletişim Yay., ss. 127-144

MELUCCI, Alberto (1999). “Çağdaş Hareketlerin Sembolik Meydan Okuması”, çev. Kenan Çayır, *Yeni Sosyal Hareketler*, İstanbul: Kaknüs Yay., ss. 81-107

OFFE, Claus (1999). “Yeni Sosyal Hareketler: Kurumsal Politikanın Sınırlarının Zorlanması”, çev. Kenan Çayır, *Yeni Sosyal Hareketler*, İstanbul: Kaknüs Yay. ss. 53-79

RAJCHMAN, John (2014). “Çağdaş: Yeni Bir Fikir Mi?”, çev. Elçin Gen, *Çağdaş Sanat Nedir?* (ed. Ali Artun- Nursu Öрге), İstanbul: İletişim Yay., ss. 19-40

RUBIN, Andrew N. (2007). “Edward D. Said (1935-2003)”, çev. Ferit Burak Aydar, *Oryantalizm*, (ed. Aytaç Yıldız), Ankara: Doğu Batı Yay., ss. 17-38

SAİD, Edward W. (2012). “Yerinden Etme Sanatı: Mona Hatoum’un Bağdaşmazlarının Mantığı”, *Hala Buradasın- Mona Hatoum*, İstanbul: Arter, ss. 128-131

SALECL, Renata (2008). “Savaş Sanatları ve Sanatların Savaşları”, çev. Ufuk Kılıç, *Sanat Siyaset*, İstanbul: İletişim Yay. ss. 281-308

SHABOUT, Nada M. - MİKDADİ, Salwa (2009). “Introduction”, *New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century*, London: Thames & Hudson ss. 8-13

SHABOUT, Nada M. (2009). “Contemporaneity and The Arab World”, *New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century*, London: Thames & Hudson ss. 14-21

SUVAKOVIC, Misko (2013). “Küratoryal Taktiklerle Kimlik İmalatı”, çev. Elçin Gen, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, (der. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yay., ss. 189- 201

TALU, Nilüfer (2012). “Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev”, *Arzu Mimarlığı* (Der. Nur Altınyıldız Artun- Roysi Ojalvo), İstanbul: İletişim Yay. 73-117

YARDIMCI, Sibel (2013). “Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?”, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, (der. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yay., ss. 103-169

ZIZEK, Slavoj (2013). “Çokkültürcülük, ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantiğı”, çev. Tuncay Birkan, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, (der. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yay., ss. 53-94

İNTERNET KAYNAKLARI

AKSOY, Asu (22.05.2005). Avrupa’da “Bügünkü” Biz, *Radikal 2*
http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=4692 (16.07.2015)

THE ATLAS GROUP. The Atlas Group Archive
<http://www.theatlasgroup.org/> (15.04.2015)

THE ATLAS GROUP. The Atlas Group Archive – Files Type A / About The Bachar File
<http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html> (16.04.2015)

AZİMİ, Negar (26.06.2013). A Pilot’s Refusal, Reimagined, *The New York Review of Books*
<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2013/jun/26/akram-zaatari-memory-war-flight/> (13.05.2015)

BBC (18.06.2015). Türkiye En Çok Mülteci Kabul Eden Ülke, *BBC*
http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/06/150618_unhcr_multeci_turkiye (24.07.2015)

BLUMENSTEIN, Ellen (Kasım- Aralık 2012). The Year in Review – Germany, *Frieze Magazine*, Sayı 151
<http://www.frieze.com/issue/article/the-year-in-review-germany/> (21.05.2015)

E-FLUX (2 Şubat- 5 Nisan 2013). Khalil Rabah: Pages 7, 8, 9, *E- Flux Journal*
<http://www.e-flux.com/program/khalil-rabah-pages-7-8-9/> (06.04.2015)

ERİCKSON, Kristen (3.07.2015). Marcel Broodthaers: Modern Sanat Müzesi Kartallar Departmanı, çev. Elçin Gen, *E-Skop*
http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-broodthaers-modern-sanat-muzesi-kartallar-departmani/2522#_edn2 (27.08.2015)

ERSOY, Özge (17.05.2009). “Boynumuz Kıldan İnce”, *Radikal* 2
<http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=936501>
 (21.01.2015)

FEARON, James D. (1999). What is identity (as we know use the word)?, *Stanford Uni.*
<http://web.stanford.edu/group/fearon-research/cgi-bin/wordpress/wp-content/uploads/2013/10/What-is-Identity-as-we-now-use-the-word-.pdf> (18.11.2014)

FRESKO, Lara (13.12.2011). “İstanbululları hüzne boğabilir”, *Radikal*
<http://www.radikal.com.tr/kultur/istanbullulari-huzne-bogabilir-1072303/> (28.10.2015)

GDMOA (2008). Farewell to Post-Colonialism, 3. *Guangzhou Triennial*
<http://www.gdmoa.org/zhanlan/threeyear/4/24/3/> (16.04.2015)

GREY ART GALLERY (11 Aralık –2 Nisan 2005). Mapping Sitting, *Grey Art Gallery*
www.nyu.edu/greyart/exhibits/mapping/mappinghome.htm (16.06.2015)

GUNYOL – KUNT (2010-2014). *Özlem Günyol – Mustafa Kunt resmi internet sitesi*
<http://www.gunyol-kunt.com/> (08.03.2015)

GÜRLEK, Nazlı (Mart 2012). Mona Hatoum'la Bir Söyleşi, *ICE Dergisi*, Sayı 6
<http://nazligurlek.blogspot.com.tr/2012/03/conversation-with-mona-hatoum-mona.html>
 (13.05.2013)

KAPFERER, Roland (Mayıs 2006). Without Boundary: Seventeen Ways of Looking
Frieze Magazine, sayı:99
http://www.frieze.com/issue/review/without_boundary_seventeen_ways_of_looking/
 (03.05.2015)

MASTERS, Hg (Temmuz/Ağustos 2008). Domestic Insecurities Mona Hatoum, *Art Asia Pasific Magazine*
<http://artasiapacific.com/Magazine/59/DomesticInsecuritiesMonaHatoum> (15.05.2013)

MENİCK, John (25.03.2002). Imagined Testimonies- An interview with Walid Raad
THE THING
<http://www.johnmenick.com/writing/imagined-testimonies-an-interview-with-walid-raad>
 (28.05.2015)

İKSV (16 Eylül- 30 Ekim 2005). 9. İstanbul Bienali
<http://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Artists&Sub=Az&Content=IRWIN> (19.10.2015)

RAAD, Walid (06.18.2014). Appendix XVII Plates 22-257, *E-Flux Journal*, Sayı 56
<http://www.e-flux.com/journal/appendix-xviii-plates-22-257/> (19.05.2015)

SALT (15 Eylül – 7 Kasım 2015). Yüzyılların Yüzyılı - İşler Hakkında, *Salt*
<http://saltonline.org/tr#!tr/1070/yuzyillarin-yuzyili?tag=17> (26.09.2015)

SALT (2 Aralık – 15 Şubat 2015). Akram Zaatari – İşler Hakkında (Kat 2), *Salt*
<http://saltonline.org/media/files/kat-2-isler-hakkinda-floor-2-about-works-2.pdf>
 (05.02.2015)

SALT (2 Aralık – 15 Şubat 2015). Akram Zaatari – İşler Hakkında (Kat 1), *Salt*
<http://saltonline.org/media/files/kat-1-isler-hakkinda-floor-1-about-works.pdf>
 (05.02.2015)

SAADAWİ, Ghalya (04.08.09). Akram Zaatari, *Frieze Magazine*
http://www.frieze.com/shows/review/akram_zaatari/ (13.03.2015)

SİEGAL, Nina (19.06.2013). Lebanese Artist Explores 'Human Face' of Conflict, *The New York Times*
http://www.nytimes.com/2013/06/20/movies/letters-to-a-refusing-pilot-by-akram-zaatari.html?_r=0 (25.03.2015)

TAPTIK, Ali (17.05.2015). Koruma ve Şefkat, *Artful Living*
http://www.artfulliving.com.tr/haber_detay/1652/koruma-ve-sefkat (02.05.2015)

TATE (7.05.2014). In Focus: Interview with Chad Elias, *Tate*
<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/in-focus-interview-chad-elias-mroue>
 (18.05.2015)

Antoine de Saint-Exupéry. *Wikipedia*.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Antoine_de_Saint-Exup%C3%A9ry (29.05.2015)

Walker Art Center (01.02.2012). Rabih Mroué in Conversation with Philip Bither, *Youtube* (video dosyası)
<https://www.youtube.com/watch?v=ZYXxPIh7zPo> (18.05.2015)

E- KİTAPLAR

KORTUN, Vasıf - KOSOVA, Erden (2014). *Ofsayt Ama Gol*, Salt E-Kitap
<http://saltonline.org/tr#!/tr/862/ofsayt-ama-gol?books> (17.09.2015)

SALT (2014). *Rabih Mroué*, çev. Nazım Hikmet Richard Dikbaş - Nermin Saatçioğlu
 (haz. Duygu Demir), Salt E-Kitap (02.12.2015)
<http://saltonline.org/tr#!/tr/897/rabih-mroue?books>

E- KİTAP İÇİ KAYNAKLAR

MARTINEZ, Pablo (2014). “İmgeler Ateş Ettiğinde”, çev. Nazım Hikmet Richard Dikbaş, *Rabih Mroué*, Salt E-Kitap ss. 8-24
<http://saltonline.org/tr#!/tr/897/rabih-mroue?books>

MROUE, Rabih (2014). “Üç Afiş – Bir Video-Performans Üzerine Düşünceler”, çev. Nazım Hikmet Richard Dikbaş, *Rabih Mroué*, Salt E-Kitap ss. 77-91
<http://saltonline.org/tr#!/tr/897/rabih-mroue?books>

MROUE, Rabih (2014). “Eski Ev”, çev. Nazım Hikmet Richard Dikbaş, *Rabih Mroué*, Salt E-Kitap ss. 6-7
<http://saltonline.org/tr#!/tr/897/rabih-mroue?books>

MROUE, Rabih (2014). “Pikselli Devrim”, çev. Nazım Hikmet Richard Dikbaş - Nermin Saatçioğlu, *Rabih Mroué*, Salt E-Kitap ss. 112-126
<http://saltonline.org/tr#!/tr/897/rabih-mroue?books>

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Ezgi Yakın
Doğum yeri ve yılı: Ankara, 25.07.1988
Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2010, Dokuz Eylül Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Lise: 2006, İzmir İnönü Lisesi