

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SANAT YAPITI ve ÜRETİM SÜRECİNDE ‘ÖTEKİ’ ile
İLİŞKİ**

Şehnaz LAYIKEL

**SBE Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı
Sanat ve Tasarım programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Zerrin İREN BOYNUDELİK, (YTÜ)

İSTANBUL, 2006

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....	iii
ÖNSÖZ.....	1
1. GİRİŞ.....	2
2. ‘ÖTEKİ’ İLE İLİŞKİ: KURAMSAL KAVRAMSALLAŞTIRMALAR.....	4
2.1 ‘Öteki’ni Bil(eme)me.....	4
2.2 İlişkiselik.....	5
2.3 Diyalog, Konukseverlik ve <i>Miteinandersein</i>	7
2.4 Niyet, Zihinsel Tasarım, Beklenti ve İddia.....	11
2.5 ‘Öteki’nin Öznelliği ile Kurulan İlişki: Sunum, Temsil ve Öznellikler-Arası Dil.....	12
2.6 ‘Öteki’ne Bakışı Belirleyen Temsil.....	14
3. DÜNYADA ‘ÖTEKİ’ İLE İLİŞKİ KURAN SANATSAL SÜREÇLERİN TARİHÇESİ ve ÖNERİLEN KAVRAMLAR.....	16
3.1 Dünyada ‘Öteki’ ile İlişki Kuran Sanatsal Süreçlerin Tarihçesi.....	16
3.2 Dünyada ‘Öteki’ ile İlişki Kuran Sanatsal Süreçler için Önerilen Kavramlar.....	27
4. GÜNCEL SANATTA ‘ÖTEKİ’ İLE İLİŞKİ KURAN İSTANBUL KÖKENLİ SANAT YAPITLARI VE SÜREÇLERİ.....	30
4.1 Oda Projesi.....	31
4.2 Kutluğ Ataman: “Peruk Takan Kadınlar” ve “Küba”.....	42
4.3 Selda Asal: “Restore Hope / Umudun Geri Kazanılması” – “Aşk Yalan” ve “Cinlerle Yarışmak”.....	53
4.4 Hale Tenger: “Dışarı Çıkamadık Çünkü Hep Dışardaydık, İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerdeydik”, “Temiz Ölüm Nöbeti: Bosna-Hersek”, ve “The Closet / Sandık Odası”.....	65
5. SONUÇ.....	74
KAYNAKLAR.....	78
ÖZGEÇMİŞ.....	81

RESİM LİSTESİ

Şekil 3.1	Picasso'nun Guernica'sı önünde protesto, Guerilla Art Action Group, 8 Ocak 1970, http://www.otherthings.com/janvanraay/photos/	17
Şekil 3.2	En acil kültürel görev, beyaz, Avrupa ve ABD kökenli egemen sınıf sanatının hükümlerliğini teşhir etmek ve buna karşı savaştır, Henry Flynt, 1964, http://www.artnotart.com/fluxus/hflynt-actionagainst.html	17
Şekil 3.3	Whisper, Waves, Wind (Fısıltı, Dalgalar, Rüzgar), Suzanne Lacy, 1983-84, http://www.suzannelacy.com/1980swhisper_waves.htm	18
Şekil 3.4	Whisper, Waves, Wind (Fısıltı, Dalgalar, Rüzgar), Suzanne Lacy, 1984, http://channel.creative-capital.org/grantee_121.html	19
Şekil 3.5	The Street Speaks (Sokak Konuşuyor), Judy Baca, 2002, www.judybaca.com	19
Şekil 3.6	The Street Speaks (Sokak Konuşuyor), Judy Baca, 2002, www.judybaca.com	20
Şekil 3.7	Ofrenda to Domestic Worker (Ev Emekçisi için Sunak), Judy Baca, www.judybaca.com	20
Şekil 3.8	From One Generation to Another (Bir Kuşaktan Diğere), Stephen Willats, 1992-93; Kestner, G. H., 1995, s.94.....	21
Şekil 3.9	Brentford Towers (Brentford Kuleleri) , Stephen Willats, 1986, Kestner, G. H., 1995, s.97.....	22
Şekil 3.10	Amerika - For The People of Bathgate (Amerika-Bathgate'de Yaşayanlar İçin) Tim Rollins ve Kids of Survival (Hayatta Kalma Mücadelesi Veren Çocuklar: Tim Rollins'in Aşağı Bronx'ta sanat çalışmaları yürüttüğü okulda birlikte çalıştığı öğrenme güçlüğü çeken bir grup öğrenci),1988, http://www.lehman.edu/publicart/rollins.htm	23
Şekil 3.11	Tim Rollins ve KOS, http://www.psu.edu/dept/palermuseum/past/kos/kos1.jpg	23
Şekil 3.12	Soul Shadows: Urban Warrior Myths (Ruh Gölgeleleri: Kentli Savaşçı Mitleri), Dawn Dedeaux, 1990, http://www.dawndedeaux.com/soul_shadows01.html	25
Şekil 3.13	Where We Come From (Geldiğimiz Yer), Emily Jacir, 2004, http://www.debsandco.com/jacir.html	26
Şekil 3.14	Where We Come From (Geldiğimiz Yer), Emily Jacir, 2004, http://www.debsandco.com/jacir.html	26
Şekil 4.1	Oda Projesi'nin Galata Şahkulu Sokak'taki çalışma mekanı, Oda Projesi Koleksiyonu.....	31
Şekil 4.2	Oda: Bir Sergi Mekanı - "Kalp Ağrısı", Hale Tenger, 2000, Oda Projesi Koleksiyonu.....	32

Şekil 4.3	Oda: Bir Sergi Mekanı - “Salıncak”, Seçil Yersel, 2000, Sayfa Oda Projesi Koleksiyonu.....	32
Şekil 4.4	Odada Bir Gün - “Kilitli Oda”, Güneş Savaş, 2000, Oda Projesi Koleksiyonu.....	33
Şekil 4.5	Odada Bir Gün - “Evinden Bir Nesne Getir”, Özge Açikkol, 9 Eylül 2000, Oda Projesi Koleksiyonu.....	33
Şekil 4.6	Odada Bir Gün - “Slayt Gösterisi”, Aydan Murtezaoglu, 2000, Oda Projesi Koleksiyonu.....	33
Şekil 4.7	Odada Bir Gün – “Piknik”, Erik Gönrich, 2001, Oda Projesi Koleksiyonu.....	34
Şekil 4.8	Odada Bir Gün - Çocuk Bayramında “Komet” Resimleri, Nadi Güler, 23 Nisan 2001, Oda Projesi Koleksiyonu.....	34
Şekil 4.9	Oda’da çocuklarla gerçekleştirilen etkinliklerden bir görüntü, Oda Projesi Koleksiyonu.....	39
Şekil 4.10	Odada Bir Gün - “Mahalle Düğünü ve Özge’nin Doğumgünü”, Seçil Yersel, 23 Eylül 2000, Oda Projesi Koleksiyonu.....	41
Şekil 4.11	Peruk Takan Kadınlar, Kutluğ Ataman, 1999, Sanat Dünyamız, 94, Yapı Kredi Yayınları, s. 68.....	44
Şekil 4.12	Küba, Kutluğ Ataman, 2005, http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,11710,1447260,00.html	45
Şekil 4.13	Küba, Kutluğ Ataman, 2005, http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,11710,1447260,00.html	48
Şekil 4.14	Küba, ayrıntı, Kutluğ Ataman, 2005, http://artangel.org.uk/kuba/inhabitants	51
Şekil 4.15	Küba, ayrıntı, Kutluğ Ataman, 2005, http://artangel.org.uk/kuba/inhabitants	53
Şekil 4.16	Love is Fake (Aşk Yalan), Selda Asal, 2005-2006, http://www.seldaasal.com/kizlar.html	56
Şekil 4.17	Competing with Genies (Cinlerle Yarışmak), Selda Asal, 2005-2006, http://www.seldaasal.com/oglanlar.html	64
Şekil 4.18	Decent Death Watch : Bosnia-Herzegovina (Temiz Ölüm Nöbeti: Bosna-Hersek), Hale Tenger, 1992, http://www.antenna.nl/gma/tenger.html	66
Şekil 4.19	Dışarı Çıkamadık Çünkü Hep Dışardaydık, İçeri Giremedik Çünkü Hep İçerdeydik, Hale Tenger, 1995, http://www.undo.net/cgibin/atmosfere/view.pl?idcontrib=951671294	67
Şekil 4.20	The Closet (Sandık Odası), Hale Tenger, 1997, http://www.artpace.org/aboutTheExhibition.php?axid=35&sort=artist	68

ÖNSÖZ

Sanat yapıtları ve üretim süreçleri, sanatçının bir ‘öteki’ni referans alması açısından, ‘öteki’ ile ilişkiden ayrı düşünülemez. Ancak 1960’lardan başlayarak, sanat ile yaşam arasındaki sınırın muğlaklaşması ile birlikte, çağdaş sanatta genellikle dezavantajlı gruplar arasından seçilen belirli bir ‘öteki’ ile doğrudan ilişki kuran, ‘öteki’ni yapıtının ve üretim sürecinin merkezine yerleştiren bir tarz giderek yaygınlaşmaya başlamıştır. Türkiye’nin çağdaş sanat ortamında bu etki ağırlıklı olarak 1990’larda hissedilmeye başlanmıştır. ‘Öteki’ ile ilişkiyi merkezine yerleştiren bu üretim tarzının, insanlararası ilişkiye dayanıyor oluşu, farklı disiplinler açısından konuya yaklaşma gerekliliğini beraberinde getirmektedir.

Felsefe, psikanaliz, antropoloji ve özellikle temsil bağlamında sinema literatürü, söz konusu ilişkinin anlamlandırılabilmesi için etik açımları olan fikirler önermektedir. Sanat bağlamında, bu disiplinlerin önermelerinden etkilenen ‘ilişkisel estetik’ kuramı giderek önem kazanmaktadır. Bu kavramsallaştırmalar doğrultusunda sanat yapıtlarını ve süreçlerini, ilişkinin etik ve estetik açımları bağlamında tartışan bu tezde, günümüz Türkiye sanatında ‘öteki’ ve ‘ötekilik’ durumu ile kurulan farklı ilişki olanaklarına ve temsil biçimlerine örnek teşkil etmeleri açısından Oda Projesi, Kutluğ Ataman, Selda Asal ve Hale Tenger’in çalışmaları kaynaklık etmiştir. Tezde savunulmaya çalışılan fikirler, sanatsal dilin, ‘ötekileştirme’nin yaygın olduğu mevcut sosyal ilişki modellerine ve temsillere bir alternatif üretebilmesini önemseyen bir yaklaşımı benimsemektedir.

Çalışmalarımın her aşamasında, değerli fikirlerini ve desteğini esirgemeyen tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Zerrin İren Boynudelik’e teşekkür ederim. Bu yüksek lisans programına başvurmam konusunda beni cesaretlendiren, tezimde de desteklerini esirgemeyen Zeynep Günsür ve Can İlbey’e ayrıca teşekkür ederim.

Ekim 2006

Şehnaz LAYIKEL

1. GİRİŞ

Sanatçı, kendisinin dışında kalan ‘öteki’yle ve ‘ötekilik’ durumuyla hep ilgilenmiştir. Bu ilgilenmenin biçimi sanat tarihi boyunca farklı biçimler almış, içinde bulunulan dönemin dinamiklerinden kaçınılmaz olarak etkilenmiştir. Atölyesinde günlerce tek başına çalışan geleneksel sanatçı bile aslında üretim sürecinde bir ‘öteki’ ile ilişki kurmakta, ona yönelmekte, yarattığıyla hayalindeki bir izleyiciye hitap etmektedir. Bu çalışmada, hep orada olan ‘öteki’ ile böyle bir ilişkinin ötesinde, sanatsal üretim pratiğinde belirli bir ‘öteki’yle doğrudan ilişki kuran ve ‘öteki’ni yapıtın merkezine oturtan, konusu ya da aktif bir parçası haline getiren örnekler ele alınacaktır. Özellikle, son yıllarda giderek yaygınlaşan bir pratik olarak belirli bir ‘öteki’ ile ilişki içerisinde bir sanatsal üretim sürecine girmek farklı biçimler alabilmektedir. Aldığı farklı biçimlere rağmen, söz konusu sanat yapıtlarında ve üretim süreçlerinde hep belirli bir ‘öteki’yle ilişki söz konusudur. Nitekim, içinde bulunduğumuz dönemin sosyal, politik ve ekonomik dinamikleri ile sanatçının kişisel duyarlılıkları ve öznel kimliği birleştiğinde, belirli bir ‘öteki’-ki bu genelde dezavantajlı kişi ve gruplar arasından seçilmektedir- ile ilişkiyi neredeyse bir zorunluluk olarak gören, bu konuda bir sorumluluk hisseden bir sanatçı tipi giderek daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Sanat yapıtı ve üretim sürecinde ‘öteki’ ile kurulan ilişkinin niteliği çeşitli açılardan ele alınabilir. Söz konusu yapıtlar ve süreçler, yalnızca biçimsel açıdan incelenebileceği gibi, ‘öteki’ ile kurulan ilişkinin niteliği ve üretim süreçlerinde nasıl bir etkileşimin etkin olduğuna da bakılabilir. Günümüzde bu alanlar giderek birbirine yakınlaşmaktadır. Hatta, ilişkisel estetik adlı yeni bir estetik kuramı önerilmektedir. İlişkisel estetik kuramı, sanat yapıtlarını “betimledikleri, ürettikleri ya da kaynaklık ettikleri insanlararası ilişkilere dayanarak yargılamaya çalışan bir estetik kuramı” olarak tanımlanmaktadır (Bourriaud, 2005, s.175).

Sanat ile yaşam arasındaki sınırı bulanıklaştıran, sanat tarihinde egemen olan ‘yüksek sanat’ pratiklerinden farklı bir estetik anlayışı geliştiren ilişkisel üretimler, estetik açıdan yetersiz bulunabilmekte, sosyal projelere daha yakın oldukları ileri sürülebilmektedir (Jacob, 1995). Bu çalışmada, üretim sürecinde belirli bir ‘öteki’ni merkezi bir yere oturtan sanat yapıtlarının ve üretim süreçlerinin farklı niteliklerinden yola çıkarak bu yapıt ve süreçleri estetik açıdan değerlendirmekten çok, ‘öteki’ ile nasıl bir ilişkisellik içerisinde oldukları ve felsefe, psikanaliz, antropoloji ve film çalışmaları alanlarının bize önerdiği ve etik açımları olan kavramsallaştırmalar açısından bu ilişkiselliğin nerede konumlandırılabilceği tartışılacaktır. Ne var ki, çalışmanın çerçevesini bu şekilde belirliyor olmak, estetik açıdan bir incelemeyi

aslında dışlamamaktadır. Estetik ve ilişkisellik diye adlandırabileceğimiz iki alanın birbiriyle nasıl içiçe geçtiği, dolayısıyla birbirinden ayrı düşünölemeyeceği aslında bu çalışmanın varacağı temel noktalardan biri olacaktır.

İkinci bölümde, ‘öteki’ ile ilişkiye dair farklı alanların önerdiği ve bu çalışma bağlamında ele alınan sanatsal süreçleri ve yapıtlarını ‘öteki’ ile kurdukları ilişki bakımından incelememizi kolaylaştıracak bazı kavramsallaştırmalar özetlenecektir. ‘öteki’ ile ilişki, pek çok disiplinde yüzyıllardır geniş bir şekilde ele alınmış bir konudur. Bu çalışmanın kapsamı göz önünde bulundurulduğunda, yukarıda belirtilen öncelikleri gözetmek adına var olan literatürden bilinçli bir seçme yapılmıştır. Bu bölümde, farklı düşünürlerin fikirleri vurgu ve sınıflandırma amacıyla belli başlıklar altında ele alınacaktır ve ‘öteki’ ile ilişkiye bakışımızı şekillendirebilecek bazı yeni kavramlar önerilecektir.

Üçüncü bölümde, dünyada belirli bir ‘öteki’ ile ilişkiyi çalışmalarının merkezine yerleştiren sanatçıların sanat tarihi içerisinde nasıl bir gelişim çizgisi içerisinde değerlendirilmesi gerektiği tartışılacaktır ve bu gelişim çizgisi belirli örnekler yardımıyla özetlenecektir. İkinci bölümde olduğu gibi bu bölümde de, geniş sanatçı listesi içerisinde kaçınılmaz olarak bilinçli bir seçme işlemi gerçekleşmiş, önemli örnekler atlanmamaya çalışılmıştır. Çalışma kapsamında ele alınan sanatsal süreçlerin ilk örneklerinin batıdan kaynaklanması ve var olan kaynakların daha çok batı kökenli olması ne yazık ki bu bölümde ağırlıklı olarak batılı örneklere yer verme konusunda bir zorunluluk yaratmıştır.

Dördüncü bölümde, ‘öteki’ ile ilişki kurma biçimleri açısından farklı olanakları temsil ettiği düşünülen ve İstanbul kökenli dört örnek, Oda Projesi, Kutluğ Ataman, Selda Asal ve Hale Tenger’in bazı yapıtları daha önceki bölümlerde tartışılan kavramlar çerçevesinde, ‘öteki’ ile kurdukları ilişki bakımından detaylı bir şekilde incelenmeye çalışılmıştır.

2. ‘ÖTEKİ’ ile İLİŞKİ: KURAMSAL KAVRAMSALLAŞTIRMALAR

Pek çok disiplinde, insanın ‘öteki’yle, yani kendisinden başka bir varlıkla ilişki kurması ve bu ilişkinin niteliği üzerine çeşitli kavramsallaştırmalar mevcuttur. Bu disiplinler arasında öne çıkanlar psikanaliz, felsefe, antropoloji, film çalışmaları ve siyaset olarak sıralanabilir. Söz konusu disiplinlerin ‘öteki’ ile ilişkiyi kavramsallaştırma biçimleri, sanatsal süreçlerde ‘öteki’ ile kurulan ilişki üzerine düşünme çabasında bize özellikle etik açılımları olan önemli referans noktaları sağlamaktadır. Bu referans noktaları, farklı disiplinlerden kaynaklanan çeşitli kavramsallaştırmaları belirli ortak başlıklar altında ele almayı ve bu sayede sanatsal süreçleri değerlendirebilmemizi kolaylaştırmaktadır.

2.1 ‘Öteki’ni Bil(eme)me

Çeşitli alanlardaki literatüre bakıldığında, ‘ötekini tümüyle bilmenin mümkün olup olmadığı’ sorusunu sormadan ‘ötekini bilme’ konusunu tartışmak pek mümkün gibi gözükmemektedir. Bu sorunun kökenine baktığımızda özellikle antropoloji disiplininin ve postkolonyalizm, doğu-batı ilişkisi ile bu ilişkinin tutarsızlıklar barındıran yapısı bağlamında farklı yazarlar tarafından sıklıkla sorulmuş bir soru olduğunu görmekteyiz. Bu soru, ilk olarak açık bir şekilde **Yoshimoto Mitsuhira** (1997) tarafından, bu haliyle sorunun kendisinin batıya imtiyaz tanıyan emperyalist bir yaklaşıma dayandığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Ancak son zamanlarda, Mithusira’nın düşüncesinin, ‘öteki’ toplulukların kendi aralarındaki bilme ve kavrama biçimlerini göz ardı ettiği, yani yalnızca batıyı ‘öteki’ni bilmesi muhtemel özne konumuna yerleştirerek etnomerkezcilik yaptığı gerekçesiyle eleştirildiğine tanık olmaktadır. Benzer bir şekilde **Readings**’e (1997) göre de, tek bilme hali, ‘öteki’ ile ilişkili olmaması muhtemel değerleri ona atfeden, dolayısıyla olanı çarpıtan bir batı hümanizmi çerçevesinde mümkün olabilmektedir (Kaplan, 1997).

Antropoloji alanında, pozitivistimin etkilerinin zayıflamasıyla birlikte giderek daha da yaygınlaşan ‘ötekini hiçbir zaman tam olarak bilememe olasılığı’na ilişkin bir farkındalık göze çarpmaktadır. ‘Öteki’ sürekli olarak dönüşmekte, kendini dönüştürmekte, böylece onu inceleyenler için aslında belirli bir zaman ve mekanda dondurulmuş bir imge ya da anlatı çerçevesinde tam olarak kavranamaz bir varlık haline gelmektedir. Araştırmacının işi giderek zorlaşmaktadır. Bir yandan ‘öteki’ni eskisine göre çok daha geniş bir bağlamda araştırmak, tüm çeşitliliğini görebilmek; diğer yandan da bütünlüklü, kendine özgü ve indirgenemez

varlığı ile anlamlandırmak zorundadır. Buna ek olarak, ‘ötekini bilme’ ile ilişkili bir biçimde vurgulanan bir diğer nokta da ‘öteki’ hakkında daha fazla bilgiye sahip olmanın kendiliğinden onu daha iyi anlayacağımızın garantisini beraberinde getirmeyeceğidir (Khare, 1992). Diğer bir deyişle, antropolojide ‘öteki’ giderek objektif bir şekilde kavranabilir bir inceleme nesnesi olmaktan, araştırmacının özneliliğiyle ilişki içerisinde anlaşılmaya çalışılabilecek bir özne konumuna doğru yol almaktadır.

Feminist film eleştirmeni **E. Ann Kaplan**’a (1997) göre de, ‘öteki’ni bilme biçimlerine dair ileri sürülen eleştiriler erkek değerlerinin etkisi altında ileri sürülen, dolayısıyla da özneliliğin önemini göz ardı eden eleştirilerdir. Aksine, ‘öteki’ni bilmek, ‘öteki’ne bakmak, seslenmek, ona hitaben bir söz söylemekten pek de ayrı düşünülebilecek bir şey değil ve bütün bunlar öznelilik sorunsalı altında değerlendirilmesi gereken durumlardır. Kaplan’a göre, “nesne yerine ancak bir özne olduğunda bakmak ya da hitaben konuşmak mümkün olabilmekte, ‘öteki’ni bilmek de ancak ‘öteki’ ile ilişki içerisinde kendini farklı bir biçimde inşa etmiş ve kendi dışına çıkabilen bir öznelilik konumundan mümkün olabilmekte”dir. ‘öteki’ ile kurulan ilişkide ara bir öznelilik alanı oluşmakta ve bu alanda artık ben ve ‘öteki’nin özneliliği arasındaki sınır içiçe geçmekte. Dolayısıyla, Kaplan ‘öteki’ni bilmekten ziyade, bu ilişkisel durumu daha iyi karşılayan bir terim olarak ‘öteki’ne yaklaşmayı önermektedir (Kaplan, 1997).

2.2 İlişkisellik

Psikanaliz, insanın varoluşunu açıklamada her ne kadar psikolojiye ve normal-anormal / sağlıklı-patolojik ayrımlarına indirgenemeyecek görüşler içeren bir kuram olsa da, muhtemel bir yanlış anlamayı önlemek için bu noktada bir hatırlatma yapmak yerinde olabilir. Psikanaliz kuramı içerisinde seçilen kavramsallaştırmalar, bu tezde ‘öteki’ ile kurulan ilişkinin niteliğine dair bir farkındalık sahibi olunmasında faydalı olabilecekleri düşünüldüğü için seçilmiştir, ‘öteki’ ile kurulan ilişkinin niteliği konusunda herhangi bir yargılamaya varmak için değil. Psikanaliz, ‘öteki’ ile kurulan ilişki üzerine düşünürken işe yarayabilecek bir takım süreçler ve kavramlar önermektedir. Bu süreçler ve kavramlar kısaca özetlendiğinde, ‘öteki’ ile ilişkinin olası dinamikleri üzerine düşünmeye yarayacak kuramsal araçlar zenginleşmektedir.

20. yüzyılın başlarından itibaren edebiyat, sinema, felsefe gibi pek çok alanı ve insanın kendi varoluşuna bakışını derinden etkilemiş bir düşünce sistemi olan psikanaliz, insan zihnini başta biyolojik olarak belirlenmiş, dolayısıyla kendisi dışındaki varlıkların niteliğinden bağımsız bir şekilde yalıtılmış bir zihin olarak düşünme eğilimindeyken, 1920’lerden itibaren giderek ilişkisel yapılara önem verir hale gelmeye başlamıştır. Nesne ilişkileri kuramı ile birlikte, insan artık sadece doğuştan getirdiği temel dürtüleri olan libidinal ve agresif dürtülerini ne şekilde olursa olsun bir nesneye, faaliyete ya da kendine yöneltmeyle birlikte bir rahatlamaya ulaşma eğiliminde olan bir varlık olarak düşünülmemeye başlanmıştır. Nesne ile kurulan ilişkinin, insan için merkezi bir öneme sahip olduğu görüşü yaygınlaşmaya başlamıştır. Bir başka deyişle, insan artık dürtü boşaltımı amacıyla ilişki kuran bir varlık olarak düşünülmemekte, bir nesne ile ilişkinin kendisi temel motivasyon olarak ele alınmaktadır. Yani ilişkiselliğin, insan yaşamının başından itibaren çok temel bir yere sahip olduğuna inanılmaya başlanmıştır. Son dönemde, anne-bebek etkileşimine ilişkin araştırmalarından elde edilen bulgularla da desteklenen ve bugün psikanalizde önemli bir yere sahip olan görüş, insanın dünyaya gözünü açtığı andan itibaren ve özellikle de anne ile kurulan ilişkide bir ilişkisellik matrisi / örüntüsü içinde var olduğu ve bu ilişkisellik örüntüsünün insanın yaşamı boyunca kendini çeşitli şekillerde tekrar ettiği yönündedir (Mitchell ve Black, 1995). Psikanalitik bir bakış açısından, artık insanın gerçekleştirdiği herhangi bir eylemi ilişkisellikten bağımsız, izleyicisi, referansı ve yönelineni olmayan bir eylem olarak düşünmek mümkün değildir. Yani, insan ancak bir ilişkisellik içinde var olabilmektedir.

İnsanın içerisinde kendini var ettiği matrisin nasıl bir ilişkisellik içerdiğine ilişkin olarak çeşitli kuramcılar farklı açıklamalar getirmiştir. Burada hepsinden söz etmek yerine, ‘öteki’ ile ilişki kuran sanat yapıtlarının dayandığı ilişkisel yapının analiz edilmesine yardımcı olabilecek iki kuramcının düşüncesine yer vermek daha anlamlı olacaktır. Bu kuramcılardan ilki olan **Lacan**’ın (1995) kuramında özne, yaşamın başında bir arzulanma deneyimi yaşar. Çocuğun annesiyle olan ilişkisini, düşüncesini oluşturmada esas alan Lacan’a göre, ‘ayna evresi’ diye adlandırdığı dönemde anne bebeğine hayranlıkla bakar ve bebek, annesinin gözündeki kendisine hayranlıkla bakan bakış üzerinden kendi varlığını algılar, hatta şekillendirir (Mitchell ve Black, 1995). Bu dönem, benliğin oluşumunda çok önemli bir dönemdir ve öznenin yaşamı boyunca değişik derecelerde arzulanmayı arzulaması, yani hep annenin gözündeki o hayranlık dolu bakışı araması ile sonuçlanabilir. Bu da öznenin, bağımsızlaşması ve ‘öteki’ni kendisine bakan bakışından bağımsız olarak algılamasının önünde ciddi bir engel oluşturabilir.

1950’lerde kendilik psikolojisi kuramını oluşturan **Kohut**’un (1995) düşüncesinde ise *kendiliknesnesi* kavramı merkezi bir yer teşkil etmektedir. Kohut’a göre kendiliğin, yani kişiliğin özünü oluşturan yapının oluşumunda ikizlik, aynalanma ve idealizasyon ihtiyaçlarını içeren narsistik ihtiyaçların erken yıllarda önce doyurulması ve süreç içerisinde yavaş yavaş hayal kırıklığına uğratılması çok önemlidir. Bu süreç, narsistik ihtiyaçların herhangi bir sebeple fazla doyurulduğu ya da eksik doyurulduğu bir seyir izlediğinde, kişi kendi varlığını bütünlüklü bir şekilde sürdürebilmek için bir *kendiliknesnesi*, yani kendi ihtiyaçlarının doyurulması için sıkı bir bağ içerisinde olduğu, adeta kendisini var eden bir nesne ile ilişki kurmak zorundadır (Mitchell ve Black, 1995). Diğer bir deyişle, ilişki içinde bulunan nesnenin, yani ‘öteki’nin kişinin kendini var etme aracı haline dönüşme riski vardır.

1970’lerden itibaren ise, psikanaliz içerisinde, insan zihnini yalıtılmış bir şey olarak düşünen kartezyen düşünceye karşı çıkan **öznellikler-arası yaklaşım** giderek önem kazanmaya başlamıştır. Bu yaklaşıma göre, insan zihni bebekliğinden itibaren yaşadığı karşılaşmaları, ilişki anları ve durumları içselleştirdiği bir süreçten, yani zaten öznellikler-arası bir süreçten geçerek oluşmaktadır. Diğer bir deyişle, ‘öteki’nden bağımsız bir ben yoktur. Zihindeki ben düşüncesi, kaçınılmaz olarak ‘öteki’ ile ilişki içerisindeki bir ben’ olmaktan başka bir şey değildir. Dolayısıyla ben ve ‘öteki’ ayrımı artık büyük ölçüde geçerliliğini yitirmektedir. Ben ve ‘öteki’ ancak bir ilişki içerisinde tanımlanabilmekte, çeşitli ‘öteki’lerle olan ilişkiler beni belirleyen dinamikler olarak ele alınmaktadır.

Kısaca özetlersek, psikanalitik kuramın içerisinde giderek daha geniş bir alan kaplayan görüşe göre, ilişkisellik insan yaşamının ilk anlarından itibaren insanın kendisini içinde bulduğu durum olarak değerlendirilebilir. Bir diğeri ile ilişki kurma, seçilmiş bir durum olarak değerlendirilemeyecek kadar kendiliğinden, doğal ve hayatidir. Öyle ki, artık insanın varoluşunu ilişkisellik bağlamı dışında düşünmek mümkün değildir.

2.3 Diyalog, Konukseverlik ve *Miteinandersein*

Felsefe alanında ‘öteki’ ile ilişki üzerine düşünmüş ve bu konuda ürün vermiş bazı düşünürlerin kavramsallaştırmalarına bakıldığında, ‘öteki’ ile benzerlik ve farklılık bu düşünürlerin her biri tarafından açıkça ifade edilmese de, düşüncelerinin altında yatan temel eksenlerden biridir. Bir genelleme yapmak gerekirse, farklı olduğu için yaklaşılan ‘öteki’, kendisine yaklaşıldan farklı olduğu kadar ona benzemektedir de.

Ezilenlerin Pedagojisi adlı yapıtında geleneksel eğitim bağlamında öğretmen ile öğrenci arasındaki ilişkinin eşitliksiz doğasına dikkat çeken eğitim felsefecisi **Paulo Freire** (1970), okuyucusunu ‘öteki’ni anlamaya çalışma ve gerçek bir diyalogun ortaya çıkmasına imkan tanıyacak karşılıklı etkileşime olanak verme konularında duyarlı olmaya çağırmaktadır. Bilginin ancak *keşfetme* ve *yeniden keşfetme* yoluyla kazanılabildiğini söyleyen Freire’e göre, bu dinamik her iki taraf için geçerlidir (Freire, 1970). Önceden belirlenmiş sabit zihinsel tasarımlarla, beklentilerle yaklaşılan bir ‘öteki’ söz konusu olduğunda, onu olduğu haliyle görme ve anlama çabaları da sekteye uğrayacaktır. Ancak iki tarafın önceden belirlenmiş beklentilerle biraraya gelmediği ve karşılıklı bir etkileşim içerisine girdiği süreç, gerçek bir anlama ve iki taraflı bir ilişkiyle sonuçlanabilir. İşte o zaman, enteraktif bir diyalogdan söz edilebilir.

Yahudi etiğinden etkilenmiş bir düşünür olan **Levinas** (2003) ise, ‘öteki’ ile ilişkiyi farklı bir şekilde, ama paralel bir çizgide kavramsallaştırmıştır. Yahudi etiğinin etkisiyle, ‘öteki’ ile ilişki konusunda, özellikle etik açıdan pek çok gönderme içeren *konukseverlik* ve *aşkınlık* kavramlarını önermiştir. Levinas’a göre, ‘öteki’ne bir şekilde, başkalığının göz ardı edilmediği ve sonlu bir deneyimi aşan bir şekilde yaklaşılması gerekir. Yahudi etiğine göre herşey, ‘öteki’ne koşulsuz bir açıklıkla hareket eden özneyi silahsız, korumasız bırakan bir dolaysızlık içinde temellenir. ‘Sen’ her zaman ‘ben’e üstün çıkar, yani ‘öteki’ne bir tür teslimiyet aslolandır. Levinas’a göre ‘öteki’ ile ilişkide onu anlamayı istemek çok önemli bir yer tutmaktadır. Ancak bu ilişkinin onu anlamayı aşması gerekir. Başkası, yani ‘öteki’ öncelikle muhatap olunan, seslenilendir ve ona konuşmaksızın yaklaşmak olanaksızdır. Konuşan ve karşısındakine bakan yüz ise, sürekli olarak kendi biçimini bozar, “sonsuz açılan sınırları hiç bir kavram tarafından kapsanamayacak bir anlam kazanır”. Öylesine güçlü ve kucak açan bir konukseverlikle ‘öteki’ne yaklaşılmalıdır ki, en başta onun başkalığına maruz kalındığı varsayımını ne olursa olsun doğrulamayacak kadar çok ona benzenilmelidir. Konuşan ve sürekli değişen yüzü gibi ‘öteki’ de tanımlanamaz ve sabit bir kavrayışa sığdırılamayacak bir hal alır. Sonunda, ‘ben’ ve ‘sen’in sürekli değişen yüzleri ve halleriyle karşılıklı hem benzeyerek hem de radikal bir biçimde farklı olarak birarada var olmalarından başka bir ilişkisellik düşünmek, konukseverlik kurgusunu bozar (Levinas, 2002). Derrida’nın Levinas yorumuna göre, “başkayı başka olarak özgürlüğünde olmaya bırakabilmem gerekir ve bu karşılıklıdır” (Derrida, 2006, s.87).

Derrida, hayatının son on yılında *konukseverlik* kavramını pek çok çalışmasında ele almıştır. “Konukseverlik, Derrida için, çelişkili gibi duran iki buyruk arasındaki müzakereye dayanır:

birincisi, herhangi bir bilgi, tanıma veya koşuldan önce, hatta herhangi bir kimlikten ve isimden önce ötekini koşulsuzca buyur etmek buyruğu; ikincisi ise belirsiz herhangi birini değil, adı, kimliği, nereden geldiği belli olan birini buyur etme buyruğu. Kimliğini ve kişiliğini kesin olarak bilmediğimiz, bu yüzden belki de bizim için tehdit olabilecek, ‘yuvamız’ dediğimiz şeye yönelik hak iddiamızı sorgulamamıza sebep olabilecek, bizi o yuvadan ve ‘bize ait’ sandığımız her şeyden çıkarmaya çalışacak olan bir ötekini koşulsuzca kabul etmeksizin *konukseverlik* olamaz” (Naas, 2006, s.246). Derrida’nın *konukseverlik* kavramında farklılığa ve sürprize açık olma vardır, “neyi ve kimi umduğunu bilmeden” ‘öteki’ beklenir. ‘Öteki’ ile her karşılaşmada ona tanımaya yönelik sorular “kendi sınırlarını koruyup dayatmaya, kendi kimliğini onaylamaya yönelen bir sorguya dönüşebilme” riskini içinde barındırır (Naas, 2006, s.240).

Levinas ve Derrida’nın *konukseverlik* kavramıyla tarif ettikleri ilişkisellik hali, sonlu, sınırlı, belirli sıfatların atfedildiği değişmez bir kimliğe sahip ‘öteki’nin karşısına; sonsuz, sınırsız ve sürekli evrilen bir kimliğe sahip ‘öteki’ni koymaktadır. Birinci durumda güvenlik ve belirlilik kaygısıyla sınırlanan, yani koşullu bir *konukseverlik* söz konusu iken, ikinci durumda tehdide ve belirsizliğe açık tekinsiz bir *konukseverlik* söz konusudur. *Konukseverliğe* ‘öteki’ni olduğu gibi kabul etme özelliğini kazandıran özellik, adeta bu tekinsizliği göze almakta yatmaktadır. Naas , Derrida’nın *konukseverlik* kavramının yorumundan, ‘öteki’ni koşulsuzca hoş karşılamamanın “içten, zararsız, sevecen, barışçı ya da rahatlatıcı” bir şey olması ihtimaline karşı okuyucuyu uyarır. Zira, Derrida’nın önerdiği türden bir *konukseverlik* kaçınılmaz olarak, ‘yuva’ya olası bir tehdidi, huzursuzluğu ve tekinsizliği beraberinde getirir, bütün bu ‘yuvabozan’ olma ihtimaline rağmen önerilir (Naas, 2006, s.246).

‘Öteki’ ile ilişkiye dair kavramsallaştırmasında etik boyuta Levinas ve Derrida kadar açık bir şekilde olmasa da değinen bir diğer düşünür de **Heidegger**’dir. Heidegger (2005), ‘öteki’ ile kurulan ilişkideki varoluş halini açıklamak için Almanca’da ‘birlikte var olmak’ anlamına gelen *miteinandersein* kavramını önerir. Kendisi olmak, Heidegger felsefesinde önemli bir yere sahiptir, özgürlüğe giden yoldur. *Dasein*’ın, yani Heideggerci anlamda var olanın başkasıyla ilişkisinin yapısı şöyledir: *Dasein* dünyada başka *Dasein*larla birlikte var olmaktadır. Başkalarıyla birlikte olmak *Dasein*’ın varlığına aittir. “Başkalarıyla birlikte oluşunda *Dasein* başkalarına yönelmiştir; başkalarıyla ilgilenir (*Fürsorge*). Başkaları için kaygı duymak başkalarıyla yalnızca ilgilenmenin bir biçimidir. Heidegger’e göre ilgisizlik de bir ilgi biçimidir. Ancak “gündelikliğinde kendini kaybetmiş olan *Dasein*’ın başkalarıyla birlikte olması ile kendisi olma olanağını üstlenmiş olan *Dasein*’ın başkalarıyla birlikte

olması arasında çok temel bir fark vardır. Böyle bir birlikte oluş, diğer *Dasein*ları onların keşfini ve kavranmasını içeren algıdan bağımsız bir şekilde anlamayı ve dolayısıyla onlarla yalnızca nesneler olarak değil varlıklar olarak ilişkilenmeyi beraberinde getirir. Heidegger'e göre başka bir insanla böyle bir 'birlikte var olma' hali, her iki tarafında kendi varoluşuna ilişkin soruları içinde barındıran ontolojik bir ilişkiye dayanır" (Direk, 2005, s.67).

'Öteki'nin kendisi olmasına izin vermek, Heidegger'in başkalarıyla birlikte olmanın etiğinde, her ne kadar etik kavramını kullanmasa da öne sürdüğü önemli bir kavramdır. "Ötekinin olanaklarını onun yerine geçerek üstlenmek ve ötekine fedakarca yardım etmek suretiyle onun yükünü omuzlarından almak, ötekinin kendisi olmasının yolunu açmak değil, bunun yolunu tıkamak, ötekine zarar vermek olabilir. Kendisi olmak için üstlenmesi gereken olanakları görmesini sağlamakla sınırlıdır. Özgürce kendi olma yolunda yürüyen başkasına refakat etmekten öte bir anlam taşımaz bu. Hatta bir rehberlik bile değildir. Olmakla ilişkide ben ve başkası yan yana, olmaktan sorumluyuzdur" (Direk, 2005, s.68).

Bu bölümde ele alınacak olan bir diğer düşünür de **Alan Badiou'dur**. Badiou, etik, daha çok da insan hakları etiği alanındaki çalışmalarıyla tanınan bir felsefecidir. Badiou, diğer düşünürlerden farklı olarak, daha çok azınlıklar, engelliler gibi dezavantajlı gruplarla kurulan ilişkiyi etik açısından inceleyen bir felsefecidir. Hakim postmodern etik anlayışını eleştirel bir yaklaşımla ele alan Badiou (2004), 'öteki'ni tanımlamada yararlanılan mağduriyet söylemine ve korunmaya muhtaç olanı maruz kalabileceği kötülöklere karşı koruma anlayışına karşı çıkar. Bugün yaygın olan batı merkezli evrensel insan hakları düşüncesinde çokkültürlölük, hoşgörü gibi kavramların öne çıktığını; ancak bu kavramların dürüstlüğünün sorgulanarak ele alınmaları gerektiğini ileri sürer. Ona göre, çokkültürlölük, farklı olana saygı ve hoşgörüye dayalı mevcut söylemin ne gücü vardır ne de hakikati. Tezini farklı kültürlerin yadırganan uygulamalarına verilen tepkiyle destekleyen Badiou'ya göre, Afrikalılar'ın adetlerini barbarca, Müslümanlar'ınkini korkutucu, Çinliler'inkini totaliter bulan bir "farklılık hakkı" etiği bize şunu söylemektedir: Meşhur 'öteki' ancak bir ötekiyse kabul edilebilir ve ona ancak farklılığı kabul edildiğinde hoşgörü gösterilebilir. Buradan çıkardığı sonuç ise, mevcut insan hakları düşüncesinin kötü olana karşı bir söylem ürettiği ve var olan pratiklere baktığımızda, geriye şu düşüncenin ötesine geçen bir etik anlayışının kalmadığıdır: "Benim gibi ol ki farklılığına saygı duyayım". "Badiou'ya göre bu bize sömürgeci anlayışın bıraktığı bir mirastır ve evrensel bir özne tanımı arayışı içerisinde olan mevcut etik anlayışı, bizi hazmı güç bir muhafazakarlık içinde kalmaya itmektedir" (Badiou, 2004, s.52). Bu düşünce, bir adım daha ileri götürüldüğünde, 'benim beklediğim gibi ol ki farklılığına saygı duyayım'

şeklinde yorumlanabilir. Bu anlamda, Badiou'nun düşünceleri sömürgeci anlayışın Levinas ve Derrida'nın tarif ettiği tekinsizliği göze alan konukseverlik kavramını çağrıştırmaktadır.

2.4 Niyet, Zihinsel Tasarım, Beklenti ve İddia

Öznellikler-arası yaklaşım çerçevesinde, 'öteki' ile kurulan ilişkinin iki öznellik arasında gerçekleştiği kabul edildiğinde, sanatçının 'öteki' ile ilişki içerisindeki kendi öznelliği ile kurduğu ilişki büyük önem kazanmaktadır. Sanatçı, herhangi bir 'öteki' ile ilişki kurmamanın da içinde bulunduğu olasılıklar arasından belirli bir 'öteki' ile ilişki kurma ve bu ilişki sonucunda ya da süresince ortaya sanatsal bir üretim çıkarmaya karar verdiği andan itibaren ilişkiselliğin başladığı varsayılırsa, daha ilk somut buluşma gerçekleşmeden kaçınılmaz olarak orada olan niyet, zihinsel tasarım, beklenti ve iddia kavramlarını tartışmak gerekir. Zihinsel tasarım, psikanaliz literatüründe var olan zihinsel temsil kavramından esinlenilerek önerilen bir kavramdır ve kişinin içselleştirmiş olduğu 'öteki'ne ilişkin bilinçaltı algısını ve öğrenilmiş imgelerini tarif etmek için kullanılmaktadır.

Sanatçı hangi bilinçli ve bilinçdışı süreçler ve dinamikler sonucu böyle bir ilişkisellik içerisine girmeye karar vermiştir? Nasıl bir niyetle o 'öteki' ile ilişkiye geçmeyi seçmiştir? 'Öteki'yle fiziksel anlamda karşılaşmadan önce zihninde ona dair nasıl bir tasarım vardır? Sanatçı, 'öteki' ile kuracağı ilişkide kendisinin rolüne dair nasıl bir zihinsel tasarıma sahiptir? 'Öteki'nin sanatçıya ilişkin nasıl bir zihinsel tasarım ve beklenti içerisinde olduğunu ummakta ve beklemektedir? 'Öteki' ile kurulan ilişkinin nasıl bir süreç ya da yapıt ortaya çıkaracağına ilişkin sanatçının önceden belirlenmiş herhangi bir kurgusu var mıdır? Bu kurgu, herhangi bir iddia içermekte midir? Bu sorular, süreci ilk karşılaşmanın öncesine kadar genişlettiğimiz takdirde, kaçınılmaz olarak önemli sorular haline gelmektedir. Nitekim, bu sorulara verilen yanıtlar, 'öteki' ile kurulan ilişkiyi ister istemez etkileyecek ve ortaya çıkan yapıta ve sürece yansıyacaktır. Diğer taraftan şu da gözardı edilmemelidir ki, bu soruların cevaplarını sanatçının kişisel dinamiklerine ve öznelliğine indirgemek yetersiz kalacaktır. Bu kararın nasıl bir dönemde, hangi coğrafyada, ne tür duyarlılıkların ön planda olduğu bir dönemde ve coğrafyada verildiği de göz ardı edilmemelidir. Diğer bir deyişle, hiçbir şey için iddia edilemeyeceği gibi, bu da elbette ki bağlamından kopuk bir karar değildir.

2.5 ‘Öteki’nin Öznelliği ile Kurulan İlişki: Sunum, Temsil ve Öznellikler-Arası Dil

Sanat yapıtı bağlamında ‘öteki’, yani sanatçının kendisi dışında bir insanı ya da grubu merkezine oturttuğu yapıtı bağlamında, daha önceki bölümlerde özetlenen kavramlara dayanan bir okuma yapılmasını sağlayacak üç kavram tartışılabilir. Bu kavramlar, bakılan / izlenen / katılınan sanat yapıtının üretim ve sergilenme sürecinde ‘öteki’ ile kurulan ilişkinin niteliğini anlamaya çalışırken, sürecin ve yapıtın farklı katmanlarda incelenmesini sağlayabilecek, aslında birbirleriyle ilişki içerisinde okunması gereken kavramlardır.

Tartışılacak kavramlara geçmeden önce, şöyle bir soru sormak yerinde olabilir: ‘Sanatçının ‘öteki’ ile ilişki kurarak ürettiği yapıtında ve üretim sürecinde kurulan ilişkinin niteliği nedir?’. Var olan örneklerden yola çıkarak, bu soruya verilebilecek yanıtlar çeşitlendirilebilir. Ancak, bu çeşitlilik farklı örneklerin özelliklerine bakıldığında, genel eksenler olarak ileri sürülebilecek üç ana ilişki eksenini ile açıklanmaya çalışılacaktır.

İlişki eksenini olarak adlandırılabilir ilk iki kavramı birbirleriyle ilişki içerisinde ele almak daha anlamlı olabilir: “sunum” ve “temsil”. İngilizcede aynı kökten gelen *prezentasyon* ve *representasyon* kelimelerine karşılık gelen bu iki kavramın kökeninde *present*, yani *mevcut* kelimesi yer almaktadır. Her iki durumda da bir mevcut olma durumu, ‘öteki’ ile ilişki kuran yapıtlar bağlamında düşünüldüğünde, sunum ya da temsil ekseninde bir üretim söz konusuysa ‘öteki’nin mevcudiyeti yapıtın önemli bir parçası haline gelmektedir. Sunum, daha çok bir belge niteliği taşıırken, yani ‘öteki’ni belgeleyen, onu sureti aracılığıyla sergi alanına taşıırken, temsilin ‘öteki’nin suretini yeniden üretmek anlamına geldiği söylenebilir. Her iki durumda da ‘öteki’, sanatçının müdahalesiyle yeniden üretilmekte ve izlenebilir bir mevcudiyet ile izleyicinin karşısına çıkmaktadır. İki durum arasındaki fark daha çok sanatçının müdahalesinin, yani sürecin niteliğinden ve yapıtın izleyiciyle bulunduğu anda bulunduğu biçimden kaynaklanmaktadır. Sunumda, temsile göre bir ölçüde nesnellik iddiası ile belgelenen ‘öteki’ daha çok teşhir edilmekte, temsilde ise ‘öteki’ öznelliği ile birlikte bir sanat yapıtı bağlamında yeniden üretilmektedir. Diğer bir deyişle, temsili sunumdan ayırmanın sanatçının müdahalesinin ‘öteki’nin yeniden üretim biçiminde belirgin bir fark yaratması, ‘öteki’nin temsil edildiği biçimiyle başka bir boyuta taşınmasıdır. Temsilde, yapıtın konusunun ‘öteki’ olması, bu anlamda yeterli olmamaktadır, sanatçının müdahalesi ile sanatçının ve ‘öteki’ arasındaki özgün ilişkinin izlerini içinde barındıran başka bir şeye dönüşmesi gerekmektedir. Bu da büyük ölçüde sanatçı ile ‘öteki’nin toplumsallık tarafından

belirlenmiş kimliklerinin ötesine geçen öznelliklerinin devreye girmesiyle mümkün olabilir. Bu noktada, üçüncü bir kavram olarak olan ‘öznellikler-arası dil’den söz edilebilir.

‘Öznellikler-arası dil’ kavramı ile kastedilenin sanatçının özneliği ile konu aldığı, ilişki içerisine girdiği ya da yapının merkezine oturttuğu ‘öteki’nin özneliğinin etkileşimi sonucu ortaya çıkan ara alanda beliren temsil biçimi olduğu söylenebilir. Sanatçının özneliğinin yapının üretim sürecinde etkili olmadığı bir durumu tahayyül etmek zordur. Yapının üretim sürecinin en başından itibaren seçilen ‘öteki’, mekan, etkinlik, biçim ve dil hep sanatçının özneliğinden etkilenen unsurlardır. Öte yandan, ‘öteki’ ile kurduğu ilişkide kendi özneliğini ne ölçüde devreye soktuğu, ‘öteki’nin özneliği ile nasıl bir ilişki içerisine girdiği, tüm üretim sürecinde kendine atfettiği rol gibi unsurlar öznellikler-arası alanda sanatçının katılımının tanımlanmasında etkili olacaktır. Bu ara alan, sanatçı ile ‘öteki’nin bulunduğu alandır. Sanatçı kendi özneliğini devreye soktuğu oranda ve kendisini Levinas’ın önerdiği *konukseverlik* kavramını anımsatacak şekilde ‘öteki’ ile ilişki sürecine teslim etmeyi ve bu esnada dönüşmeyi göze aldığı ölçüde bu ara-alan genişleyecek; özneliğinin yapıta ve üretim sürecine olan etkisini izlediği oranda gerçek bir öznellikler-arası üretimden söz edilebilecektir. Öznellikler-arası alan genişlediği ve sanatçının özneliğinin izdüşümleri yapıta etki ettiği sürece de ‘öteki’, artık yapının konusu, hatta nesnesi olmaktan öteye geçecektir.

Öznellikler-arasılığın önemi, daha çok izleyici ile sanatçı arasındaki ilişki bağlamında, sanat düşünürleri arasında da farkedilmeye başlanmıştır. Bourriaud (2005), “sanatsal pratiğin özünün birtakım öznelar arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer aldığını” söyler ilişkisel bir estetik kuramı önerir. Bu kurama göre, “karşılıklı-öznellik, yalnızca sanatın ortamını, alanını oluşturan, sanatın algılandığı toplumsal çerçeveyi temsil etmekle kalmaz, ayrıca sanatsal pratiğin özü haline gelir” (Bourriaud, 2005, s.35).

Yukarıda özetlenen sunum, temsil ve öznellikler-arası dil kavramlarından yola çıkarak, bir önceki bölümde ele alınan *ilişkisellik*, *konukseverlik* ve *miteinanderssein* kavramlarının da üretim sürecinde ve yapıta ne kadar belirleyici olduğu ve görünür hale geldiği incelenebilir. Öyle görünüyor ki, sanatçının özneliği işin içine girdiği ölçüde bir *ilişkisellik* ve *miteinanderseinden* söz edilebilmektedir. Konukseverliğin ise daha çok sunum ve temsil kavramlarının farkında izi sürülebilir gibi gözükmektedir. Sunumda, daha sonlu, önceden belirlenmiş, diğer bir deyişle yaklaşılmaktan ziyade bilindiği iddia edilen bir ‘öteki’ sureti sunulurken; temsilde ‘öteki’nin yapının üretim süreci boyunca sanatçı tarafından algılanabilen ve ‘öteki’nin sanatçı ile paylaşmayı tercih ettiği nitelikleri hesaba katılmakta, sonunda da

ortaya sanatçının bu süreç boyunca deneyimlediği ‘öteki’nin bir yeniden temsili çıkmaktadır. Dolayısıyla, belirli ölçüler çerçevesinde özümseven ‘öteki’, bütün / tamamlanmış bir sunum kaygısı taşımayan ucu açık bir ‘öteki’ temsili ile izleyici karşısına çıkmaktadır. Böylece, izleyici ile yapıt bağlamındaki ‘öteki’ temsili arasında oluşacak öznellikler-arası alana da yer açılabilmektedir. Bu da, Levinas’ın söz ettiği konukseverlikle yaklaşılan ‘öteki’nin yüzünün sürekli –bu bağlamda her bir izleyicinin özneliliğiyle karşılaşmasında- değişen ve sabit bir şekilde tanımlanamayacak oluşunu hatırlatmaktadır.

2.6 ‘Öteki’ne Bakışı Belirleyen Temsil

Sanatçının müdahalesiyle ortaya çıkan ‘öteki’ temsili, çok farklı biçimler alabilir. Temsilin en yaygın biçiminde genelde görsel anlamda ‘öteki’ne bakılan bir yapıtla sonuçlanır ya da sanatçı ile birlikte çalıştığı topluluğun geçirdiği sürece tanık olunur. İzleyicinin ‘öteki’yle ya da ‘öteki’ ile geçirilen süreçle bu temsil bağlamında ne şekilde karşı karşıya geldiği, ‘öteki’ne bakışı belirleyen bir unsurdur. Diğer bir deyişle, sanatçının müdahalesi ve temsil biçimine dair tercihleri, izleyicinin bakışını büyük ölçüde şekillendirir, dolayısıyla bu anlamda antropoloji bağlamındaki araştırmacıya benzer bir biçimde sanatçıya, bir sorumluluk yüklemektedir.

Psikanaliz, bakışa dair pek çok söz söylemiştir. Freud, kuramında cinselliğe atfettiği merkezi öneme paralel olarak, bakma eyleminin de çoğunlukla, bakışı erotize eden libidinal bir unsur barındırdığından söz etmiştir. Freud’a göre, bakış, yasaklanmış bir zevk ya da gerçekleşmesi mümkün olmayan bir arzu tarafından belirlenir (Hall, 1997). Baudrillard (2001) da benzer bir şekilde bakışı, ‘öteki’ne yönelen arzulu bir eylem olarak kavramsallaştırmaktadır.

Yukarıda özetlenen görüşler çerçevesinde artık pek de masum olmadığı bilinen bakış, temsil biçimine bağlı olarak Freudyen bir bağlamda farklı arzulara hitap edebilir hale gelmektedir. Örneğin, izleyiciyi hiç şaşırtmayan ve zihnimizdeki klişeleşmiş ‘öteki’ temsillerini sorgulatmayan, aksine doğrulayan, dolayısıyla da hiçbir dönüşüme uğratmayan bir temsil biçimi, sanat yapıtı bağlamında temsil edilen ‘öteki’nin özneliliğini ya da kendine özgü niteliklerini göz ardı etmiş olur ya da Stuart Hall’un ifadesiyle “farklılığını indirgemiş, özelleştirmiş, doğallaştırmış ve sabitlemiş” olur. Yine Hall’un değindiği tehlikelerden biri “sonlandırma ve dışlama” ihtimalidir, yani ‘öteki’ne sembolik olarak sınırlar çizen ve o sınırlar dahilinde yer alamayacak bütün özelliklerini dışlayan bir temsil olasılığıdır (Hall,

1997, s.258). ‘Öteki’ni belirli sınırlar içerisine hapsemek, metaforik anlamda, ‘öteki’nin imgesini öldürmek, yani canlılığını göz ardı etmek anlamına gelmektedir. Böyle bir temsil karşısında, izleyici de ‘öteki’ni verili sınırlar dahilinde algılayacak ve ‘ölü’ bir ‘öteki’ imgesi ile ilişkiye geçiyor olacaktır.

Hall’un düşünceleri, Bella Habip’in sembolizasyon ile ilgili düşüncelerini çağrıştırmaktadır. Habip’e (2003) göre sembolizasyon, dil ile sınırlandırılmış yapısı gereği kaçınılmaz olarak bir ‘öldürme’ eylemidir. Zira, sembol nesneyi öldürür, yani sembolize edilen nesne artık yoktur, temsili vardır. Sembolize edebilmek için, sembolize edilmeye çalışılardan ayrılmak, onu terketmek, bir anlamda ‘öldürmek’ gerekir. Ancak Hall’un ‘ölü temsil’den kastettiği daha ziyade indirgenmiş ve sonlandırılmış bir temsildir.

Derrida’ya göre “konukseverlik, öyle yaratıcı, “‘öteki’nin nin buyur edilmesine göre öyle düzenlenmiş olmalıdır ki; her konukseverlik deneyimi yeni bir dil icat etmelidir” (Naas, 2006, s.240). Konukseverlikle ortaya çıkan her yeni dil –ki bu dil sanat yapıtlarında kendisini ağırlıklı olarak biçimsel öğelerde hissettirecektir- ‘öteki’nin temsilini baştan belirli, sonlu ve bu anlamda ölü bir temsil olmaktan kurtaracaktır.

3. DÜNYADA ‘ÖTEKİ’ İLE İLİŞKİ KURAN SANATSAL SÜREÇLERİN TARİHÇESİ VE ÖNERİLEN KAVRAMLAR

Bu bölüme sanat yapıtını ilişkisellik bağlamında düşünmeden değerlendirmek ne kadar mümkün sorusuyla başlamak yerinde olacaktır. İster bir galeride yer alsın, ister kamusal alanda sergilensin, sanatçının dışında bir izleyiciyle ya da katılımcıyla paylaşılan bir sanat yapıtı ister istemez bir ilişki bağlamında değerlendirilmelidir. Hatta, bu argümanı daha da genişletirsek, yapıtın üretim sürecinde sanatçının yalıtılmış bir zihin ve beden olarak üretmesi ne kadar mümkündür? Başlangıçtan itibaren bir ilişkisellik bağlamında var olan insan, her türlü üretim sürecinde de içinde bulunduğu ilişki bağlamdan kaçınılmaz olarak etkilenecek, hatta belki de onun tarafından belirlenecektir. Bu geniş ilişkisellik tanımı bir yana bırakılırsa, bu bölümde kastedilen daha çok sanat yapıtının üretim sürecinin ve içeriğinin sanatçı dışında somut bir ‘öteki’yle ilişkiye dayandığı bir ilişkisellik durumudur. Burada ‘öteki’ni konu alan, görüntüleyen ya da onunla kurulan ilişkinin yapıtın merkezine oturduğu durumlardan söz edilmektedir. Öyle ki, bunlar ‘öteki’nin varlığı dışında tutulduğunda, geriye sanat yapıtına ilişkin hiçbir şeyin kalmadığı durumlardır.

3.1 Dünyada ‘Öteki’ ile İlişki Kuran Sanatsal Süreçlerin Tarihçesi

‘Öteki’, sanat tarihi boyunca sanatçıların ilgi alanı içerisinde olmuştur. Bir başkasını resmetmek, onun fotoğrafını çekmek, heykelini yapmak geleneksel sanatta (burada kastedilen daha çok 20. yüzyıl öncesi ve 20. yüzyıl başlarıdır) hep önemli bir yere sahip olmuştur. Ancak bu tez kapsamında ele alınan ilişki daha çok güncel sanat bağlamında ortaya çıkan ve üretim sürecinde sanatçı dışında bir ‘öteki’nin aktif katılımını ve belirleyiciliğini ön plana çıkaran sanat yapıtlarını kapsamaktadır. Bu tarz üretimler, sanat alanında giderek yaygınlaşmaktadır. Sanatsal pratik, Bourriaud’nun ifadesiyle “artık insanlararası ilişkiler çemberinde yoğunlaşmakta, sanat yapıtının özünde bulunan ilişki karakterin ötesinde, insan ilişkileri artık birer sanatsal form haline gelmektedir” (Bourriaud, 2005, s.46).

Her ne kadar, ‘öteki’ ile ilişki kuran yapıtları tek bir kategori altında ele almak mümkün olmasa da, bu bölümde son dönemlerde ortaya çıkan ve giderek yaygınlaşan üretim tarzları arasından bu tez bağlamında kastedilen ilişkiyi temsil edici özelliklere sahip olduğu düşünülen bazı üretim biçimlerinin tarihsel gelişimi ele alınacaktır.

1960'lar ve 70'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde sanatçılar arasında galerinin dışına çıkıp izleyici ile doğrudan ilişki kurma yönünde bir ihtiyaç kendini hissettirmeye başlamıştır. Bu ihtiyacın pratikteki yansıması, daha çok boş ve kullanılmayan mekanları sergi mekanlarına dönüştürme, böylece konvansiyonel anlamda kabul görmüş galerilerin dışına çıkma şeklinde olmuştur. Bu dönemde gerçekleştirilen üretim biçimleri iki ana kategori altında özetlenebilir. Biri, dönemin savaş-karşıtı hareketinden beslenen, fluxus performans ve situasyonizm akımlarından etkilenen nispeten ajitasyonel ve protesto içerikli işlerden oluşmaktadır. Bunlar arasında **Guerilla Art Action Group**, **Black Mask Group** ve **Henry Flynt** gibi sanatçı gruplarının ve sanatçıların işleri önemli örnekler olarak sayılabilir (Kestner, 2004).



Şekil 3.1 Picasso'nun Guernica'sı önünde protesto, Guerilla Art Action Group, 8 Ocak 1970, <http://www.otherthings.com/janvanraay/photos/>

**THE FIRST CULTURAL TASK is PUBLICLY
TO EXPOSE AND FIGHT THE
DOMINATION OF WHITE, EUROPEAN-U.S.
RULING-CLASS ART**

Şekil 3.2 “En acil kültürel görev, beyaz, Avrupa ve ABD kökenli egemen sınıf sanatının hükümranlığını teşhir etmek ve buna karşı savaşmaktır”, Henry Flynt, 1964, <http://www.artnotart.com/fluxus/hflynt-actionagainst.html>

İkinci grupta ise, Los Angeles'te Woman's Building ile ilişki içerisinde olan ve feminizm hareketine yakın duran kadın sanatçıların gerçekleştirdiği diyaloga ve ortak üretime dayalı işler yer almaktadır. Bu kadın sanatçılar arasında en öne çıkan isimler olarak **Suzanne Lacy**, **Judy Baca**, **Judy Chicago**, **Cheri Gaulke**, **Lesley Labowitz** gibi sanatçılar sayılabilir . Bu kadın sanatçılar feminizmin bilinç yükseltme grupları, ben-öteki ilişkilerinin incelenmesi gibi yöntemlerinden esinlenmiş ve bu yöntemleri performans ve happening gibi sanatsal üretim biçimleri ile birleştirerek, feminist eğitim sürecinin kolektif deneyiminden beslenen yeni bir estetik anlayışı geliştirmeye çalışmışlardır. Bu yeni estetik anlayışında, basit teatrallığın ötesine geçerek, gerçek yaşam içerisinde bağlantılar kurarak geniş kitlelere ulaşmaya çalışmışlar ve kendi rollerini daha çok bir aracılık, iletişimi kolaylaştırma gibi tanımlamışlardır. Feminizmden aldıkları, insanları bilgilendirme ve toplumsal dinamikleri değiştirme misyonları, bu sanatçılar için kamusal alanın özel bir anlama kavuşmasına sebep olmuştur (Lacy, 1995). Örneğin, **Suzanne Lacy**'nin tasarladığı ve bir buçuk yıl süren hazırlık, ilişki kurma, medya çalışması ve politika düzeyindeki çalışmaların ardından gerçekleştirdiği performanslar dizisine ait bir performansta 65 yaşın üzerinde 154 kadın, bir yamacın kenarındaki bir kumsala yerleştirilmiş masalarda hayatları, ilişkileri, umutları ve korkuları ile ilgili sohbet ediyor, yamaçta oturan yaklaşık bin kişilik izleyici kitlesi de başta onları izliyor, performansın ortalarında yaşlı kadınlar arasında geçen sohbetleri daha yakından dinlemek için kumsala davet ediliyorlar, en sonunda ise yaşlı kadınlar kumsalı terkederek yerlerini izleyicilere bırakıyorlar ve yamacın tepesine çıkıyorlardı. Diyalog, bu performansa dahil olan sanatçı, performansçı ve izleyicilerin herbirini kapsayan, her biri arasında ilişki kuran bir yöntem olarak başından sonuna bu işin ayrılmaz bir parçası olarak düşünülebilir.



Şekil 3.3 Whisper, Waves, Wind (Fısıltı, Dalgalar, Rüzgar), Suzanne Lacy, 1983-84,
http://www.suzannelacy.com/1980swhisper_waves.htm



Şekil 3.4 Whisper, Waves, Wind (Fısıltı, Dalgalar, Rüzgar), Suzanne Lacy, 1984, http://channel.creative-capital.org/grantee_121.html

Yine aynı kadın sanatçılar grubu arasında sayabileceğimiz **Judy Baca** ise, Latin Amerika kökenli yerel sanatlardan etkilenmiş bir sanatçıdır. Gettolarda yaptığı işlerde, akademik estetik anlayışı ile geleneksel sanatsal biçimleri biraraya getirmeye çalışmıştır (Lacy, 1995). İşleri daha çok kamusal mekanlarda o bölgede yaşayan insanlarla birlikte yaptığı büyük duvar resimleri ve açık hava enstalasyonlarından oluşmaktadır. İşlerin içeriği ise evsizlik, yoksulluk ve aile içi şiddet gibi sosyal temalara dayanmaktadır. Örneğin, resmin yer aldığı mahallede yaşayan bir grup insanla birlikte yaptığı duvar resimlerinden birinde evsizlerin ihtiyaç duyabileceği yiyecek, barınak ve tıbbi bakım gibi hizmetlere nereden ulaşabileceklerinin bir krokisi yer almaktadır.



Şekil 3.5 The Street Speaks (Sokak Konuşuyor), Judy Baca, 2002, www.judybaca.com



Şekil 3.6 The Street Speaks (Sokak Konuşuyor), Judy Baca, 2002, www.judybaca.com

Baca, bir başka işinde ise eviçi kadın emeğini temsil eden bir enstalasyonu şehrin merkezinde bir meydana yerleştirmiştir.



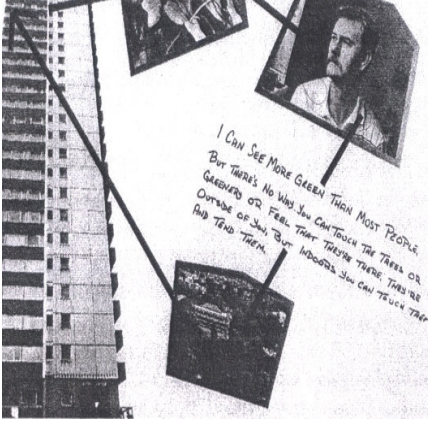
Şekil 3.7 Ofrenda to Domestic Worker (Ev Emekçisi için Sunak), Judy Baca, www.judybaca.com

Judy Baca'nın işlerinde, 'öteki' ile ilişki kurma biçiminin diyalogdan çok işin kamusal alanda sergilenmesi ve sosyal içerikli olmasına dayalı olduğu söylenebilir.

1960’larda ve 70’lerde ABD’deki bu gelişmelere paralel olarak İngiltere’de de topluluğun –burada topluluktan kastedilen yüksek sanat kurumlarının dışında kalan ve bu kurumlardan soyutlanmış toplum kesimleriydi – önemini vurgulayan işler üretilmeye başlanmıştı. İngiltere’de o yıllarda bu yönde çalışan sanatçılar ve sanatçı grupları arasında **Artists Placement Group** ve **Stephen Willats** sayılabilir. Londra, Berlin ve Finlandiya’da çalışmalarını yürüten Stephen Willats, özellikle yüksek binalarda soyutlanmış bir yaşam deneyimi olarak gördüğü toplu konut yaşamına ilgi duymuş ve buralarda yaşayan toplulukların gündelik yaşamları içerisinde geliştirdikleri direnme ve eleştirel bilinç biçimlerini ortaya çıkarmaya ya da birlikte çalıştığı toplulukların gündelik deneyimlerine belirli bir mesafeden bakarak bu direnme ve bilinç biçimlerinin gelişebileceği alanlar yaratmaya çalışmıştır. Örneğin, ‘Bir Kuşaktan Diğere’ başlıklı işinde, toplu konutlarda yaşayan insanların evlerindeki nesne ve mekanlar üzerine düşünmelerini, bunlar ve kendi yaşamları arasında bağlantılar kurmalarını teşvik etmiş ve bu özel alanlara ilişkin psikolojik ve sosyal anlamları içeren fotokolajlar üretmiştir (Kestner, 2004).



Şekil 3.8 From One Generation to Another (Bir Kuşaktan Diğere), Stephen Willats, 1992-93; Kestner, G. H., 2004, s.94.



Şekil 3.9 Brentford Towers (Brentford Kuleleri), Stephen Willats, 1986; Kestner, G. H., 2004, s.97.

1980’lerde ABD’de **Mark Dion**, **Gran Fury** gibi Reagan yönetiminin dış politikasına karşı protestolardan etkilenen ikinci kuşak aktivist sanatçılar ortaya çıkmaya başlamış ve dönemin galeri ve müze gibi geleneksel sanat mekanları ile sınırlanmış ve ‘yüksek sanat’ anlayışı ile hareket eden sanat çevrelerinden pek fazla destek görmeyen siyasi içerikli performans, video, enstalasyon tarzında işler üretmişlerdir. Bu sanatçıların çabalarıyla yüksek sanat dünyası ile daha geniş kitleler arasında bir yerlerde konumlanan ve genellikle yoksul mahallelerde yer alan alternatif mekanlar belirmeye başlamıştır. Ağırlıklı olarak beyaz ve orta sınıf sanatçıların yerleştiği bu mahallelerde sanatçılar ile mahalleli arasında güven sorunu yaşandığına dair ifadeler rastlanmaktadır. Mahalleliyle farklı etnik köken ya da toplumsal sınıftan gelen sanatçılar mahallelerdeki varoluşlarını meşrulaştırma konusunda sorunlar yaşamış gibi görünmektedir. Örneğin, **Tim Rollins**, ağırlıklı olarak siyahların ve Porto Rikolular’ın yaşadığı New York’un aşağı doğu kesiminde kalıcı olarak yerleşerek oradaki topluluklarla işler üretmeye başladığında, orada yaşayanlardan “bu kötü koşullarda herhangi bir romantizm görmüyoruz” şeklinde tepkiler gelmeye başladığı ve Rollins’i izleyerek aynı bölgeye yerleşen başka sanatçılar için de “Neden buradasınız?” sorusunu cevaplamak zorunda kaldıkları ve bunun işlerini zorlaştıran önemli bir soru olarak karşılırlarına çıktığı görülmektedir (Kestner, 2004). Tim Rollins ve ardından giden sanatçıların New York’un aşağı doğu kesimindeki deneyimi, ‘öteki’ ile kurulan ilişkinin niteliği üzerine düşünmenin, yerel bağlamı ve olası zorlukları hesaba katmanın önemi konusunda bir örnek teşkil etmektedir.



Şekil 3.10 Amerika - For The People of Bathgate (Amerika-Bathgate’de Yaşayanlar İçin) 1988; Tim Rollins ve Kids of Survival (Hayatta Kalma Micadelesi Veren Çocuklar: Tim Rollins’in Aşağı Bronx’ta sanat çalışmaları yürüttüğü okulda birlikte çalıştığı öğrenme güçlüğü çeken bir grup öğrenci), <http://www.lehman.edu/publicart/rollins.htm>



Şekil 3.11 Tim Rollins ve KOS, <http://www.psu.edu/dept/palermuseum/past/kos/kos1.jpg>

Topluluklarla ilişki kuran sanatsal üretimlerin gelişim süreci olgunlaştıkça, 1980’lerin sonları ve 1990’lara doğru ana akım sanat camiaları tarafından tanınan, sanat kurumları ve yerel idarelerden maddi destek bulabilen bir üretim biçimi haline geldiği, üretilen işlerin ortak bir söylem içerisinde değerlendirilmeye başlandığını, kamusal sanatla ilişkilendirildikleri ve sosyal boyut ile yerel bağlamın giderek ağırlıklı bir önem kazandığı görülmektedir (Lacy, 1995). Bu tarihlerden itibaren, kamusal bir alana bir sanat yapısı

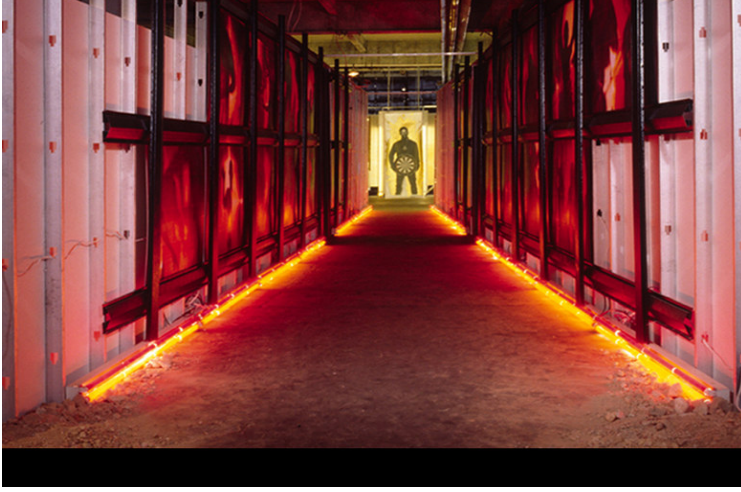
yerleştirmek ile yerel toplulukların aktif katılımı ile üretilen işler giderek birbirinden ayrılmaya başlamaktadır.

Yukarıda söz edilen ayrılmanın altında yatan kaygılara bakıldığında, topluluklarla gerçek ve somut bir ilişkinin kurulup kurulmadığına dair bir duyarlılığın vurgulandığı görölmektedir. Mary Jane Jacob, bu duyarlılığı sanatçı, izleyici ve sanat yapıtı arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanması şeklinde kavramsallaştırmakta ve üretim ile paylaşım sürecinde katılımcılığın önemi vurgulamaktadır. Bu kavramsallaştırmayla birlikte, Jacob’a göre kültür ile toplum ve sanat ile hayat arasındaki ilişkiler yeniden kurulmakta ve sanatın sanat kurumları için değil, izleyici için yapıldığı hatırlatılmaktadır (Jacob, 1995).

İzleyici ile toplumsal sorunları buluşturmaya amaçlayan işlere gösterilebilecek önemli örneklerden biri Chicago’da faaliyet gösteren **Temporary Services** adlı sanatçı kolektifidir. Grup, özetlemek gerekirse; evsizlik, ayrımcılık gibi üstü kapalı bir biçimde yaşamın içinde var olan, görmezden gelinen toplumsal sorunlara ilişkin bir fardındalık yaratmaya yönelik işler üretmektedir. Örneğin, Chicago halk kütüphanesine ABD cezaevlerindeki mahkumlara nasıl davranıldığını resmeden kitaplar bağışlamışlar ya da yıllardır evsiz olarak yaşayan bir kişinin kendisi gibi evsiz yaşayanlarla kaydettiği röportajlara dayalı bir proje gerçekleştirmişlerdir (Boynudelik ve Eğrikavuk, 2006).

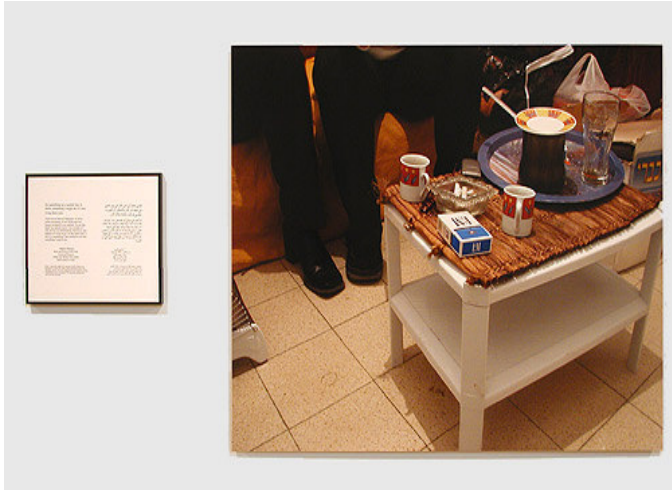
1990’larda ‘öteki’ ile ilişkiye dayalı üretim sürecinin yanısıra sunum aşamasında izleyici ile ‘öteki’ni buluşturmaya da bir o kadar önemseyen işlerden biri olarak New Orleanslı kadın sanatçı **Dawn Dedeaux**’un ilk olarak 1993 yılında sergilediği “Ruh Gölgesi: Kentli Savaşçı Mitleri” adlı yapıtı sayılabilir. Enstalasyon biçimde sergilenen bu iş, Dedeaux’un New Orleans’taki hapishanelerde yetişkin ve çocuk mahkumlar ile gerçekleştirdiği sanat projesinin süreç ve çıktılarına dayanmaktadır. Dedeaux, bu işi gerçekleştirmesinin altında yatan niyeti, beyaz ve orta sınıf izleyicinin siyah mahkumlarla empati kurabilmesini sağlayabilmek olarak özetlemekte ve bu niyetini iki kez yaşadığı sokak saldırılarına bağlamaktadır. Sokakta iki kez genç siyah adamların saldırısına uğrayan Dedeaux, daha önce kendisinde farketmediği ve yaşadığı bu deneyimler sonucunda sezdiği gizil ırkçı eğilimleriyle yüzleşmesi sonucunda böyle bir yapıt üretmeye karar vermiştir. Enstalasyonda, elli metrelik bir koridor boyunca yer alan odalarda hapishanede mahkumlarla yürüttüğü sanat çalışmasına ve röportajlara ait video kayıtları, müzik kayıtları, güvenlik kameraları ve dev fotoğraflar yer almaktadır (Kestner, 2004).

Dedeaux, bu yapıyla Stephen Willats'ın toplu konutlarda yaptığına benzer bir şekilde kapalı ve aksi takdirde ulaşılması mümkün olmayan bir kamusal alanı ulaşılabilir bir kamusal alan haline getirmekte ve izleyicinin ancak hakkında tahmin yürütebileceği bir yaşantıyı galeri mekanına taşımakta, böylece sosyal alanda aksi takdirde mümkün olmayan bir buluşmayı mümkün kılmaktadır.



3.12 Soul Shadows: Urban Warrior Myths (Ruh Gölgeleeri: Kentli Savaşçı Mitleri), Dawn Dedeaux, 1990, http://www.dawndedeaux.com/soul_shadows01.html

Böyle bir buluşmaya bir başka örnek olarak, **Emily Jacir**'in 2004 yılında 8. İstanbul Bienali'nde sergilenen Filistinli mültecilerle ilgili işi gösterilebilir. Farklı ülkelerde yaşayan ve ülkelerini ziyaret etme imkanları olmayan Filistinli mülteciler ile görüşen ve onlara “Sizin için Filistin’e gidip bir şey yapacak olsaydım ne yapmamı isterdiniz?” sorusunu yönelten Jacir, Filistin’e giderek bu dilekleri onlar adına gerçekleştirmiş ve mültecilerin dileklerinin yer aldığı metinlerle birlikte Filistin’de bu dilekleri gerçekleştirirken çektiği fotoğrafları sergilemiştir. Böylece, dolaylı olarak Filistinli mülteciler, sanatçı, izleyici ve Filistin arasında pek çok buluşmayı aynı anda gerçekleştirmiştir.



Şekil 3.13 Where We Come From (Geldiğimiz Yer), Emily Jacir, 2004,
<http://www.debsandco.com/jacir.html>

Do something on a normal day in Haifa, something I might do if I was living there now.

I have never been to Palestine. It never seems an option, to see Haifa and our homes occupied is too painful. It's not the Haifa my parents knew. I do wonder if I will not be overwhelmed by bitterness and sadness if I were to go. At the same time, I feel it is something I am entitled to do and something I need to do.

- Marie-Therese
 Born and living in New York
 American Passport
 Father and Mother from Haifa
 (both exiled in 1948)

Notes: I spent the night with a group of girls living in an apartment in Haifa. We drank coffee and talked about life, marriage, careers. We also compared living in Haifa to living in Ramallah and in Jerusalem. We stayed up talking until early into the morning.

قومي بعمل أي شيء كان في يوم عادي
 في حيفا، أمر كان بالامكان أن أقوم به
 بنفسي لو كنت عائشة هناك الآن.

لم أذهب في حياتي إلى فلسطين أبداً. ولم يكن هذا وارداً أبداً، رؤية حيفا و منازلنا وقد احتلت أمر مؤلم جداً. حيفا لم تعد حيفا التي عرفها أهلي. وإنني أتساءل إذا ما كان الآسى والحزن سيفغرني إذا ما ذهبت إلى هناك؟ وفي الوقت نفسه أشعر بأن هذا من حقي وهذا شيء علي أن أقوم به.

- ماري تيريز
 من مواليد و سكان نيويورك
 جواز سفر أمريكي
 الأب و الأم من حيفا
 (تفنيا عام ١٩٤٨)

ملاحظات: قضيت الليلة مع مجموعة من البنات القواني يعيشن بشقة في حيفا. شربنا القهوة و تحدثنا في أمور الحياة، و الزواج، المهن، كما قارنا العيش بين حيفا و رام الله و القدس. لقد تحدثنا حتى ساعات الصباح المبكر..

Şekil 3.14 Where We Come From (Geldiğimiz Yer), Emily Jacir, 2004,
<http://www.debsandco.com/jacir.html>

Bu bölümde çeşitli örneklerine yer verilmeye çalışılan ABD ve İngiltere'deki üretimlerin yanı sıra, bu gelişmelere paralel olarak dünyanın çeşitli bölgelerinde benzer bir üretim kendini göstermeye başlamakta ve genç sanatçıların başını çektiği sanat kolektifleri kurulmaya başlanmaktadır. Örneğin Buenos Aires'te **Ala Plastica**, Danimarka'da **Superflex**, İrlanda'da **Maurice O'Connell**, Senegal'de **Huit Facettes**, Paris'te **Ne Pas**

Plier (Kestner, 2004). ve İstanbul'da da 1990'larda Oda Projesi gibi sanatçı ve oluşumlar topluluklarla etkileşimi temel alan bir üretim sürecini tercih etmişlerdir.

3.2 Dünyada 'Öteki' ile İlişki Kuran Sanatsal Süreçler için Önerilen Kavramlar

Bu tezin kapsamı içine giren ve 'öteki' ile ilişkiyi sanat yapıtının üretim sürecinde merkezi bir yere koyan sanatsal üretim biçimlerini ortak bir kavramsal çerçeve altında toplamak çok kolay görünmemektedir. Farklı topluluklarla birlikte geçirilen bir üretim süreci söz konusu olduğunda, bu süreci tanımlamak için kimi zaman *kamusal sanat* kavramı kullanılmaktadır. Ancak, kamusal sanat tanımı içine giren sanat yapıtlarına bakıldığında, belirleyici olanın yapıtın kamusal alana yerleştirilmesi olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, kamusal sanat kavramına denk düşen işler söz konusu olduğunda 'öteki'nin üretim sürecine aktif bir şekilde katıldığı bir süreçten söz etmek pek mümkün değildir. Suzanne Lacy, 1980'lerin sonları ve 1990'ların başında yaygınlaşmaya başlayan ve 'öteki' ile etkileşime dayalı, yerel bağlama ve kültüre duyarlı, yani yeni sanat nesneleri üretmekten çok hem sanatçının hem de yerel katılımcıların bilincini dönüştüren ortak bir üretim ve paylaşım sürecini önemseyen işleri tanımlamak için *yeni tip kamusal sanat* terimini önermektedir (Kestner, 2004). Boynudelik de, 'öteki'nin katılımının ve belirleyiciliğinin ön planda olduğu bu sanatsal üretim pratiğini diğer kamusal sanat pratiklerinden ayırtedebilmek açısından yeni tip kamusal sanat teriminin söz konusu pratiği daha iyi karşıladığını belirtmektedir (Çalikoğlu, 2005). 'Yeni tip' sıfatı, 1960'ların sonlarından itibaren geleneksel üretim araçlarından ayrılan sanatsal biçimleri tarif etmek için kullanılan bir terimdir. Kamusal sanat ise, ilk olarak 1970'lerde ortaya çıkan ve daha önce de belirtildiği gibi kamusal alanlara yerleştirilen heykelleri tarif etmek için kullanılan bir terimdir (Lacy, 1995).

Söz konusu süreçler için önerilen bir diğer kavram da, giriş bölümünde sözü edilen sanat ile hayat arasındaki sınırın muğlaklaşmasına dayanan bir kavramdır. İngiltere'de çalışmalarını yürüten Ian Hunter ve Celia Lerner, sanat ile hayat arasında konumlanan bu işlerin melez doğasını karşılayabilmek için İngilizce'de sahil boyu anlamına gelen, yani kara ile denizin yaklaştığı yeri tarif eden *littoral* terimini önermişlerdir (Kestner, 2004).

Bu tez bağlamında ele alınan üretim biçiminde ilişki kurulan ‘öteki’nin de bazı ortak özelliklere sahip olduğu söylenebilir. Burada ‘öteki’ ile kastedilen, hayattaki tercihlerinden ya da toplumsal ve ekonomik dinamiklerin bir sonucu olarak toplumsal yaşamda kendine bir yer edinmek için bir mücadele vermek zorunda kalan, bu anlamda dezavantajlı olarak nitelendirilebilecek bir ‘öteki’dir. Böyle bir ‘öteki’yle ilişki içerisine giren sanatçının sanatsal üretiminde de bir sosyal sorumluluk ögesinin ister istemez etkili olduğu söylenebilir. Öncelikle, en başından sanatçı neden başka bir şey yapmayı değil de o ‘öteki’yle ilişkiye geçmeyi tercih etmiştir? Neden başka birinin öyküsüne ve yaşamına değil de onun öyküsüne ve yaşamına merak duymuştur? Burada kastedilen, sanatçının kendi kimliğinden ve duyarlılığından bağımsız bir şekilde ‘öteki’ne yönelmesi değildir. Bu yönelim, elbette ki toplumsal dinamiklerden olduğu kadar sanatçının kimliğinden ve kişisel duyarlılıklarından da etkilenecektir. Sonunda ortaya çıkan süreç ya da yapıt da kaçınılmaz olarak ‘öteki’nin olduğu kadar sanatçının kimliğinden de izler taşıyacaktır. Belki bu anlamda, bu tür bir sanat üretimini sanatçı ile ‘öteki’ arasında bir diyalog içerdiği için Bhabha’nın (1998) önerdiği gibi, Türkçe’ye *karşılıklı konuşma-temelli sanat* olarak çevrilebilecek *conversational art* olarak adlandırmak yerinde olabilir. Ancak *conversation* kelimesi çok fazla sözel bir konuşma edimine gönderme yaptığı için belki de onun yerine iki zihnin etkileşimine gönderme yapması açısından, Finkelpearl’in de önerdiği gibi *diyalog* terimi bu bağlamda daha karşılayıcı olabilir (Kestner, 2004). Bakhtin’in edebiyat eleştirisi metinlerinde edebiyat metinlerinin, karakterler aracılığıyla farklı anlam, yorum ve görüşlerin biraraya geldiği karşılıklı konuşmalar olarak ele alınabileceğini vurgulamak için önerdiği diyalog kavramı, sanatçı, katılımcı ve sanat yapıtı arasındaki ilişkiler düşünüldüğünde bu bağlama da oturuyor gibi görünmektedir.

Önerilen bir diğer terim de, *topluluk-temelli sanat* olarak Türkçe’ye çevrilebilecek olan *community-based art* terimidir. Bu terim, daha çok belli bir bölgede yaşayan insanlar, evsizler, fahişeler, göçmenler gibi ortak özellikleri bulunan ve bu özellikleri kimliklerinin bir parçası haline gelmiş bir toplulukla, etkileşim halinde üretilen bir sanat yapıtı ya da süreç söz konusu olduğunda karşılayıcı olabilmektedir. Burada önemli olan bir diğer unsur da söz konusu topluluğun süreçte aktif rol alıyor olması, hatta süreç üzerinde belirleyici bir role sahip olmasıdır. Dolayısıyla, topluluk-temelli vurgusu sanatçı ile ‘öteki’ arasındaki etkileşimde, topluluğa yani ‘öteki’ne daha etkin bir rol atfetmektedir. Diğer bir deyişle,

diyalogda ‘öteki’ daha çok söz almakta, hatta diyalogun konusunu ve çerçevesini belirlemektedir.

Yukarıda özetlenen kavramlar dikkatle incelendiğinde, her birinin farklı bir duruma işaret etmediği açıkça görülebilir. Söz konusu kavramlar, birbirleriyle örtüşmektedir. Farkları daha çok benzer süreçlerde dikkati çektikleri ve vurguladıkları öğelerin farklılığından kaynaklanmaktadır.

4. GÜNCEL SANATTA ‘ÖTEKİ’ ile İLİŞKİ KURAN İSTANBUL KÖKENLİ SANAT YAPITLARI ve SÜREÇLERİ

Bu bölümde ‘öteki’ ile ilişki kurma açısından farklı olanakları temsil ettiği düşünülen ve yakından incelenecek olan örneklerden birincisi, her ne kadar ortaya yapıtlar çıkarsa da daha çok süreci ön plana çıkaran ve ana eksen olarak ‘öteki’ ile uzun soluklu bir ilişkiyi tercih eden Oda Projesi olarak belirlenmiştir. Sürece ilişkin kapsamlı bir örnek olması açısından İstanbul için önemli bir örnek olduğu düşünülmüştür. İkinci örnek ise farklı ‘öteki’lerle konuşmak ve onları görüntülemek üzerinden video yapıtları üreten Kutluğ Ataman’ın işleridir. Ayırdedici özellik olarak, burada bir yapıt ortaya koyulmaktadır ve bu yapıtta ‘öteki’nin sureti, yani görüntüsü merkezi bir yer teşkil etmektedir. Üçüncü örnek, Selda Asal’ın belirli gruplarla gerçekleştirdiği ve sonunda sergilenebilir bir yapıt ortaya çıkardığı “Restore Hope / Umudun Geri Kazanılması” projeleri olarak belirlenmiştir. Son örnek ise, Hale Tenger’in sergilenabilir yapıtları aracılığıyla ‘öteki’ ile kurduğu ilişki olarak belirlenmiştir. ‘öteki’ ile ilişki kuran bu dört farklı üretim biçiminin daha önce tartıştığımız kavramlar çerçevesinde ele alınmasının İstanbul’da öne çıkan sanat yapıtları ve üretim süreçleri çerçevesinde ‘öteki’ ile ilişki kurma biçimleri hakkında bilgilendirici ve düşündürücü olması umulmaktadır.

Bu bölümde incelenecek olan dört farklı üretim biçimini, her ne kadar var olan sanat terminolojisi ve üçüncü bölümde ele alınan kavramlar çerçevesinde tek bir kategori altında değerlendirmek mümkün olmasa, hatta örneğin Kutluğ Ataman’ın ve Hale Tenger’in işlerini o kavramların hiçbirisi tam olarak karşılamasa da, bu dört örnek bir bakımdan birarada değerlendirilebilir. Hepsinde üretim süreçlerinde ve/veya ortaya çıkan yapıtlarda sanatçının dışında bir ‘öteki’nin ya da sanatçıyı aşan bir ‘ötekilik’ durumunun yapıtın konusunu ya da ana eksenini belirlediği söylenebilir. Buna ek olarak, söz konusu örneklerin seçilmiş olmasının bir diğer nedeni başta da belirtildiği gibi ‘öteki’ ile ilişki kurma açısından içerik ve biçim açısından birbirinden farklı olanakları temsil ediyor nitelikte olmalarıdır.

4.1 Oda Projesi

Oda Projesi, öğrencilik yıllarına denk gelen 1997 yılında, Galata'da atölye ve yaşam alanı olarak kullanmayı tasarladıkları bir daire kiralayarak Galata'ya 'taşınan' İstanbullu üç kadın sanatçıdan: Seçil Yersel, Özge Açikkol ve Güneş Savaş'tan oluşan bir gruptur. 1997-2000 yılları arasında Galata'da İtalyan Çıkmazı Şahkulu Sokak'ta kiraladıkları apartman dairesinde, 2000-2005 yılları arasında da yine aynı adreste, bu kez zemin katta yer alan ve bir avluya açılan dairede çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Galata bölgesinin mutenalaştırma (gentrification) sürecinde apartman sahibinin daireden çıkmalarını istediği 2005 yılına kadar bölgede yaşayan mahalleliyle birlikte pek çok proje üreten grup, şu anda mekansız bir şekilde çalışmalarını sürdürmektedir.



Şekil 4.1 Oda Projesi'nin Galata Şahkulu Sokak'taki çalışma mekanı, Oda Projesi Koleksiyonu

1997-2000 yılları arasında gerçekleştirdikleri çalışmalar, ağırlıklı olarak çocukların dahil edildiği çalışmalardır. Açıkavada gerçekleştirilen resim çalışmaları ve bunların sergilenmesi, çocukların oyun alanlarını tehdit edecek olan otoyol yapımına karşı çıktıkları ortak resim çalışmaları bunlardan bazılarıdır. 2000 yılından itibaren ise taşındıkları ve 'Oda: Bir Sergi Mekanı' olarak duyurdukları zemin kattaki avluya açılan yeni mekanlarında kendi kişisel çalışmalarını sergilemişler ve dışarıdan sanatçıları burada

işlerini sergilemek üzere davet etmişlerdir. Bu çalışmaya, Oda Projesi sanatçılarının dışında Hale Tenger, Serkan Özkaya ve Selim Birsal gibi sanatçılar işleriyle katılmıştır.



Şekil 4.2 Oda: Bir Sergi Mekanı - “Kalp Ağrısı”, Hale Tenger, 2000, Oda Projesi Koleksiyonu



Şekil 4.3 Oda: Bir Sergi Mekanı - “Salıncak”, Seçil Yersel, 2000, Oda Projesi Koleksiyonu

Oda Projesi sanatçıları, daha sonra ‘Odada Bir Gün’ başlığı altındaki çalışmalarıyla, bu kez kendilerinin yanısıra farklı sanatçıları mahalleli ile sergilenen sanat yapıtı aracılığıyla değil doğrudan bir ilişki kurmalarını ön plana çıkaran projeler gerçekleştirmek üzere Oda’ya davet etmişlerdir. Bu çalışmaya Aydan Murtezaoglu, Naz Erayda, Denis Tricot, Fabrice Charles, Erik Göngrich, Nadi Güler ve Serkan Özkaya gibi sanatçılar bir günlük projeleriyle katılmıştır.



Şekil 4.4 Odada Bir Gün - “Kilitli Oda”, Güneş Savaş, 2000, Oda Projesi Koleksiyonu



Şekil 4.5 Odada Bir Gün - “Evinden Bir Nesne Getir”, Özge Açikkol, 9 Eylül 2000, Oda Projesi Koleksiyonu



Şekil 4.6 Odada Bir Gün - “Slayt Gösterisi”, Aydan Murtezaoğlu, 2000, Oda Projesi Koleksiyonu



Şekil 4.7 Odada Bir Gün – “Piknik”, Erik Gönrich, 2001, Oda Projesi Koleksiyonu



Şekil 4.8 Odada Bir Gün - Çocuk Bayramında “Komet”Resimleri, Nadi Güler, 2001. Oda Projesi Koleksiyonu

‘Öteki’ni Bil(eme)me

Oda Projesi sanatçıları, Galata’ya yerleştikleri 1997 yılından itibaren mahalleli ile “organik bir komşuluk ilişkisi” kurmaya çalıştıklarını ifade etmekte (www.odaprojesi.com). Bu ilişkinin izleri, sekiz yıllık süreç ve işlerin niteliği göz önünde bulundurulduğunda belirgin bir şekilde görülmektedir. ‘Öteki’ bu bağlamda bilinmesi, kavranması planlanan bir varlık olarak değil, komşuluk ilişkisi içerisinde zamanla yaklaşılan, birlikte ortak anılar üretilen bir ‘öteki’ haline gelmektedir. Oda Projesi, Galata’daki sekiz yıllık süreç boyunca, mahalleliye ilişkin bir bilme, tümüyle tanıma iddiasında bulunmamış gibi görünmektedir. Karşılıklı evrilen ve sürekli rollerin değiştiği

bir ilişki olarak tarif ettikleri komşuluk ilişkisi, böyle bir iddiaları olmadığının en belirgin işaretidir.

İlişkisellik

İlişkisellik, ilk bakışta Oda Projesi'nin temel çıkış noktası gibi görünse de, ilerleyen bölümlerde daha net bir şekilde görüleceği gibi, sanatçı grubu için Galata'da yaşayan mahalleli ile ilişki kurmak, süreç içerisinde beliren hareket noktalarından biri olarak öne çıkmaktadır. Belirli bir 'öteki' ile ilişki kurma, Oda Projesi'nin temel motivasyonu değildir. Sosyal bir soruna tepki vermek amacıyla yola çıkılmamıştır (Lind, 2003). Kendi tariflerine göre, "mahallede oturanlarla kurulan ilişki projenin başlangıç noktalarından biri, ama projenin tek bir noktadan ortaya çıktığı söylenemez" (Altuğ, 2002, s.81). Oda Projesi'nin gerçekleştirmeye çalıştıklarını bir 'sosyal heykel', biriken bir "anılar bütünü" (Kosova, 2003) olarak tanımlamalarından yola çıkarak, ilişkiselliğin projenin çıkış noktası olmaktan ziyade, projenin ana eksenlerinden biri, bir anlamda temel yöntemi, hatta 'yapıtı' olduğu ileri sürülebilir.

İlişkisellik, Oda Projesi bağlamında, sanatçının dışarıyla kurduğu ilişkinin nasıl bir ilişki olabileceğine dair bir önerme içermektedir. Başta kendi sanatçı kimliklerini kiraladıkları dairenin kapılarını mahalleliye açarak sorguladıkları, dönüştürdükleri söylenebilecek olan Oda Projesi sanatçıları, bir bakıma sanatçı olarak dışarıyla nasıl bir ilişki kurabileceklerine dair ucu açık, sonunu kestiremedikleri bir deneme ile yola çıkmıştır. Mahalleliyle kurdukları karşılıklı "tanıma, güven ve paylaşma" (Altuğ, 2002, s.82) ilişkisi güçlendikçe, bu deneyim ve buluşma alanını başka sanatçıları da davet ederek genişletmişlerdir. 'Odada Bir Gün' başlıklı çalışma çerçevesinde daha önce Galata'da yaşayan gruplara benzer gruplarla bir çalışma yapmamış sanatçılar Oda'ya davet edilerek, onlardan İtalyan Çıkmazı'nda yaşayanlarla birlikte ya da onlara yönelik bir proje üretmeleri istenmiş, Seçil Yersel'in ifadesiyle "ortak bir şeyleri olmayanların ortaklığı nasıl kurgulanır?" (Altuğ, 2002, s.82) sorusuna cevap aranmaya çalışılmıştır. Bu sorunun net bir cevabının olmadığından baştan kabulüyle birlikte, aslında yapılmaya çalışılanın özel bir çaba gösterilmediğinde gerçekleşmeyecek bir karşılaşmaya alan açmak olduğu söylenebilir. Oda Projesi'nin 1997 yılında Galata'da bir apartman dairesinde başlayan süreci bir bütün olarak değerlendirildiğinde, kurulan ilişkiselliğin Galata sakinleri ile sanat dünyası arasında gerçekleşen bir buluşmaya dayandığı ileri sürülebilir.

Tekrar etmek gerekirse, Oda Projesi bağlamında ilişkisellik, sekiz yıllık çalışma sanatçıların tercihi doğrultusunda bütün bir süreç olarak değerlendirildiğinde, tüm bu sürece yayılan ve ‘sosyal heykel’ ya da bir ‘anılar bütünü’ anlamında bir yapıt olarak düşünülebilir. Süreç boyunca ilişkisellik, çeşitli katmanlarda gerçekleşmiştir: Oda Projesi ile komşuları, dışarıdan gelen sanatçılar ile Oda Projesi ve komşuları, Şahkulu Sokağı sakinleri ile sanat dünyası arasında ve etkinliklere katılımcı olarak katılan kişiler ile bütün diğer aktörler arasında.

Diyalog, Konukseverlik, Miteinandersein

Oda Projesi ekibinin mahalleli ile kurduğu ilişki *diyalog, konukseverlik ve miteinandersein* kavramları açısından ele alındığında, ‘komşuluk’ kilit bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Komşuluk, kavram olarak, Derrida’nın *konukseverlik* anlayışındaki kabul edilen konunun beraberinde getirebileceği tekinsizliği de göze almayı, diğer bir deyişle bu bağlamda şaşırmayı, yanılmayı ve dönüşmeyi göze almayı çağrıştırmaktadır. Oda Projesi deneyimine bakıldığında, mahalleli ile kurulan ilişkinin baştan itibaren konuksever bir ilişki olduğu söylenebilir. Bu durum sembolik bir biçimde, ilk etkinlik olarak boş ve işlevsiz odanın komşulara açılmasında ve Oda’nın anahtarlarının mahalledeki çocuklara verilmiş olması ile birlikte istedikleri zaman mekanı kullanabiliyor olmalarında somutlaşmaktadır (Lind, 2003).

Levinas’ın kastettiği anlamda bir *konukseverlik* de, Oda Projesi sanatçılarının mahalleli ile kurdukları ‘komşuluk’ ilişkisi çerçevesinde sürekli değişen roller üstlenmelerinde somutlaşmaktadır. Kendi ifadeleriyle bir gün sanatçı, bir gün psikolog, vb. davranmak zorunda kalmışlar (Altuğ, 2002) ve bunu da sürecin doğal bir parçası olarak kabul etmişlerdir. Bir anlamda, Levinasçı anlamda ‘öteki’nin sürekli değişen yüzünü sabitleme, sınırlama çabasına girişmemişlerdir. Mahallelinin değişen beklentileri, onların rolünü de dönüştürmüş ve bu ‘komşuluk’ ilişkisi içerisinde kaçınılmaz kabul edilmiştir.

Oda Projesi ekibinin ilişkiselliğin iki taraflı belirleyiciliği konusundaki duyarlılığı, mahalleliyi izleyici ya da projenin konusu olmak yerine aktif katılımcı olarak kabul etmeleri baştan bir duyarlılık ve kaygıyla yola çıktıklarını gözler önüne sermektedir. Ancak, sürecin ağırlıklı olarak çağdaş sanat kavramları ve sanatsal pratikler üzerinden kurgulanmış olması, diyalogun içeriğinin belirlenmesinde mahallelinin ne ölçüde etkin

olabildiğini sorgulanabilir hale getirmektedir. Oda’da gerçekleştirilen projelerin hemen hepsi her ne kadar kurgulama aşamasında mahallenin koşulları kaçınılmaz olarak göz önünde bulundurulduysa da, sonunda sanatçıların kurguladığı, Oda’yı mekan, sokak sakinlerini de katılımcı olarak işin içine kattıkları projelerdir. Dolayısıyla, kurgulama aşamasından itibaren var olan bir diyalogdan söz etmek pek de mümkün olamamaktadır.

Heidegger’in kastettiği anlamda, ‘öteki’ni olduğu gibi kabul eden bir birarada var olma, yani *Miteinandersein* durumunun ne ölçüde gerçekleşmiş olabileceği düşünüldüğünde, Oda Projesi’nin herhangi bir dönüştürme misyonu ile hareket etmemesinin önemli bir vurgu olarak öne çıktığı söylenebilir. Süreç boyunca evrilen komşuluk ilişkisi elverdiği ölçüde mahalleli ile biraraya gelinmiş, bunun ötesine geçilmeye çalışılmamıştır.

Bu felsefi kavramların ideal durumlara işaret ettiğini ve insani sınırlar çerçevesinde ne kadar mümkün olduğu da bir bakıma tartışma konusudur. Ancak, bu kavramlar ideal bir durumu tarif etmeleri bakımından, sürekli bir farkındalık ve sorgulama durumunu teşvik etmektedirler ki bu, ‘öteki’ ile kurulan ilişkide etik kaygıların sürekli canlı tutulmasını da beraberinde getirmektedir.

Niyet, Zihinsel Tasarım, Beklenti ve İddia

Oda Projesi sanatçıları, ağırlıklı olarak Doğu Anadolu ve Karadeniz’den göç yoluyla İstanbul’a yerleşmiş olan ve düşük sosyoekonomik gruplardan gelen ailelerin yaşadığı Galata’da daire kiralamaya karar verişlerini, okul ve üst orta sınıf semtlerde yaşayan ailelerinin evleri dışında bir mekana ihtiyaç duymaları ile açıklamaktadır. Diğer bir deyişle, çalışma mekanı olarak Galata’nın seçilmesi Özge Açıkkol’un ifadesiyle, sanatçıların “kendi alanlarını tarif etme ihtiyaçlarından” kaynaklanmıştır (Altuğ, 2002, s.81). Galata’nın 1970’lerden itibaren göç alan yapısı ve bunun sonucunda ortaya çıkan düşük sosyoekonomik profili, sanatçıların içerisinde büyüdüğü ve onlarda Seçil Yersel’in ifadesiyle “bir iç sıkıntısı, bir kıpırdanma ihtiyacı” (Kosova, 2003, s.71) yaratan üst orta sınıf mekanlar ile karşılaştırıldığında, kendi alanlarını yaratabilmeleri için, farklılığıyla daha elverişli bir mekan teşkil etmiş olabilir.

Galata’da kiraladıkları daire, başta ve aslında süreç boyunca onlar için içinde ne yapacaklarını tasarlayıp geldikleri bir mekan değil, aksine Georges Perec’in ‘ne işe yarayacağı belli olmayan bir mekan’ kavramından esinlenerek yerleştikleri ‘boş’ ve

‘anlamlar yüklenmemiş’ bir yaşam alanıdır. Bu yaklaşımlarını, mekanın kapılarını mahalleliye ilk açtıklarında bir duvara astıkları Georges Perec’in metni çok iyi özetlemektedir: “Defalarca, içerisinde kesinlikle ve kasıtlı bir biçimde hiçbir işe yaramayan bir odanın olduğu bir daire düşünmeye çalıştım. Bu oda bir depo olmayacaktı ya da bir koridor ya da bir odacık ya da bir köşe. Hiçbir işlevi olmayan bir mekan olacaktı. Hiçbir şeye hizmet etmeyecekti, hiçbir şeyle ilişkisi olmayacaktı” (Perec, 1998). Mekana önceden belirlenmiş anlamların yüklenmemesi, ikinci bölümde ele alınan beklenti, niyet zihinsel tasarım ve iddia kavramları açısından önemlidir. Öyle görünüyor ki, Oda Projesi sanatçıların Galata’ya yerleşme kararı oradaki mahallelinin, yani ilişkiye geçecekleri ‘öteki’nin özelliklerinden çok, kendilerine süreç içerisinde kendini var edecek bir alan açma ihtiyacından kaynaklanmıştır. Dolayısıyla, kendilerinin de ifade ettiği gibi “proje, yaşadığı alan içinde o mekanın kendi verileriyle kendiliğinden oluşmuş durumda”dır (Altuğ, 2002, s.81).

Oda Projesi ekibi, projenin temel amacını sıradan yaşam biçimlerine dikkat çekerek, sanatsal üretim olanaklarını zenginleştirmek olarak tanımlamakta. Gündelik yaşamın kendisini bir sanatsal üretim alanı olarak kabul eden Oda Projesi, insan ve mekan arasındaki ilişki çerçevesinde tekrar tekrar farklı biçimlerde yeniden üretilen gündelik yaşamı hiç bitmeyen bir tür performans ya da ‘sosyal heykel’ olarak görmekte (www.odaprojesi.com). Bu noktada üretim sürecinin sonunda bir sanat nesnesinin ortaya çıkma zorunluluğunu ortadan kaldıran ve bu durumu tarif etmek için ‘sosyal heykel’ kavramını öneren Joseph Beuys’u hatırlamak önemli olacaktır.

Hiç bitmeyen bir performans anlayışı, sürecin ucu açık bir şekilde, dönüştürmenin ön planda olduğu pek çok yeni tip kamusal sanat örneğinin aksine, kendi dönüşümünü kabul eden bir tarzda kurgulanmış olmasıyla pekiştirilmektedir. Projenin başından itibaren büyük bir beklenti ve iddiaları olmadığını belirten Oda Projesi ekibi, proje ya da mahalledeki varlıkları üzerine düşüncelerini gerektirecek her türlü dış etkene açık olduklarını belirtmektedir (Holmqvist, 2004, s.36).

Mahallede çalışmaya başlamadan önce sanatçıların orada yaşayanlara dair zihinsel tasarımlarının neleri içerdiği ve sürece ilişkin kaçınılmaz olarak sınırları çok belirli olmasa da ne tür beklentileri olduğu soruları ilişkinin ön planda olduğu hiç bir durumda geçerliliğini yitirmeyecektir. Ancak Oda Projesi ekibinin başından itibaren mahallede

gelişen komşuluk ilişkisinin etkisinde evrilen rollerine dair bir farkındalık, merak ve esneklik geliştirmiş olmaları, çalışmada gelişen ilişkiselliğin sağlam ve daha az sorgulanabilir bir zemine oturmasını sağlamaktadır.



Şekil 4.9 Oda’da çocuklarla gerçekleştirilen etkinliklerden bir görüntü, Oda Projesi Koleksiyonu

‘Öteki’nin Öznelliği ile Kurulan İlişki: Sunum, Temsil, Öznellikler-Arası Dil

Oda projesi ekibi, mahalleliyle, yani bu tez bağlamında ‘öteki’ ile kurdukları ilişkiyi şöyle açıklamakta: “Mahalleli sanatsal üretim sürecinin sonunda yönelinen bir izleyici olmak yerine projelerin çoğunda aktif rol alan bir katılımcı” (www.odaprojesi.com). Ayrıca, mahallede geçirilen sekiz yıllık sürenin kaçınılmaz olarak uzun soluklu bir ilişkiselliği beraberinde getirdiğini de gözardı etmemek gerekir. Dolayısıyla, daha önceki bölümlerde tartışılan kavramlara göre Oda Projesi’ni değerlendirirken ‘öteki’ni tek bir sanat yapıtı çerçevesinde biraraya gelinen bir ‘öteki’ olarak değil, beş yıl boyunca bir tür komşuluk ilişkisi içerisinde deneyimlenen bir ‘öteki’ olarak düşünmek ilişkinin niteliğini farklı bir boyuta taşımaktadır. Ancak bu ilişkiyi, tek bir yapıtla sonuçlanan bir süreç olarak ele almak her ne kadar anlamlı gözükme de, yine de mahallede geçirilen sekiz yıllık süreyi sürekli evrilen bir ilişkisellik içeren uzun bir üretim süreci olarak düşünmek de mümkün olabilir.

Oda Projesi sanatçılarının mahalleliye kendilerini tanıştırma biçimlerinde dikkat çekici olan, kendilerini ‘sanatçı’ olarak değil ‘komşu’ olarak tanıtmalarıdır. 1997-2000 yılları arasındaki üç yıl boyunca ‘işlevi belirlenmemiş olan’ dairede hem kendi çalışmalarını üreten, hem de mahalleliyle, özellikle de çocuklarla biraraya geldikleri etkinlikler düzenleyen üç sanatçının çalışmalarında başta mahalleliyi mekanlarında konuk etme, süreç içerisinde de mekanın anahtarlarını çocuklara vererek “çocuklarda bir sahiplenme ve koruma duygusu” (Altuğ, 2002, s.82) yarattıkları bir sürece tanık olunmaktadır. Başka bir deyişle, mahalleli için başta merak edilen, konuk olunan mekan uzun soluklu ilişkinin ilerleyen aşamalarında sahiplenilen ortak bir mekan haline dönüşmüştür.

Mahalleliyle sanatçı olarak ilişkilenecek yerine komşuluk kavramının tercih edilmesi, Oda projesi ekibinin öznelliğinin kaçınılmaz olarak devreye girmesini, diğer bir deyişle mahalleliyle kendini sakıncacı bir ilişki kurmak yerine çocukların ‘Seçil abla’sı, ‘Özge abla’sı, ‘Güneş abla’sı olmaları ile sonuçlanmıştır. Diğer taraftan, sürdürülen uzun soluklu ilişkiye rağmen bir ‘yabancılık’ durumu hep oradadır. Bu ‘yabancılık’ durumu, Özge Açikkol’un ifadesiyle, “birlikte çalıştıkları insanlarla farklı yaşam biçimlerine sahip oldukları için ve dışarıdan bir bakışla hareket etmeleri nedeniyle yabancı olma durumunu hep yaşıyorlar zaten” (Altuğ, 2002, s.85). Kadın sanatçılar olarak, mahalledeki kadınların yaşamlarıyla belirli noktalarda ayrışan hayatları ve tercihleri (evli olmamaları, aileleriyle yaşamıyor oluşları, aktif ve kamusal alanda çalışmalar üreten kadınlar olmaları, vb.), bir bakıma onları mahalleliye göre ‘öteki’ konumuna yerleştirmekte ve bu ‘ötekilik’ durumu uzun süreli komşuluk ilişkisi çerçevesinde üzerine düşünülmesi ve iletilmesi gereken bir duruma dönüşmektedir. Diğer bir deyişle, onlar da kendi ‘ötekilik’lerini mahalledeki kadınlarla paylaşmak durumunda kalmaktadırlar. Bu noktada, öznellikler-arası bir süreçten söz etmek mümkün hale gelmektedir.

Oda Projesi’nin Galata’da biriktirdiği ve paylaştığı sekiz yıllık deneyim göz önünde bulundurulduğunda, bu deneyimi en iyi karşılayan kavramın öznellikler-arası dil olduğu belirginleşmektedir. Diğer taraftan, katıldıkları bienaller ve Oda’da sergiledikleri işler açısından bakıldığında, öznellikler-arası ilişkiyi içinde barındıran bir tür temsil biçiminin öne çıktığı görülmektedir. Örneğin, Seçil Yersel’in “Mahalle Düğünü ve Özge’nin Doğumgünü” başlıklı işinde adından da anlaşılacağı gibi söz konusu olan yalnızca mahallelinin, yani ‘öteki’nin yaşantısı değil, aynı zamanda Oda Projesi sanatçılarından biri olan Özge Açikkol’un doğumgünüdür. Bu iki olay Şahkulu Sokağı’ndan birbiriyle

yanyana, aynı günde gerçekleşmekte ve bu paralellik içerisinde temsil edilmektedir. Dolayısıyla temsil edilen, ‘öteki’ değil, sanatçı grubuyla ‘öteki’nin yanyanalığı ve aslında birbirlerine karşı ‘öteki’ oluşlarıdır. Hatta, Oda Projesi’nin ‘Odada Bir Gün’ projesiyle daha da somutlaştığı biçimiyle, gündelik yaşamları içerisinde Şahkulu sokağı sakinleriyle tanışmaya çağırdığı çağdaş toplumda kısıtlı çevrelerde varolan günümüz sanatçısının ‘öteki’lik durumunun altını çizdiği bile söylenebilir (Lind, 2003).



Şekil 4.10 Odada Bir Gün - “Mahalle Düğünü ve Özge’nin Doğumgünü”, Seçil Yersel, 23 Eylül 2000, Oda Projesi Koleksiyonu

‘Öteki’ne Bakışı Belirleyen Temsil

Yukarıda ele aldığımız temsil biçimi, belirgin bir ‘öteki’ni sanat yapıtı aracılığıyla temsil etme kaygısı taşımadığından, ‘öteki’ni belirli bir biçimde görmeyi arzulayan bakışı da bir bakıma etkisiz hale getirmektedir. Bakılan, hatta çoğu zaman bakılan değil katılım yoluyla deneyimlenen yalnızca ‘öteki’ değil, ilişkiselik içerisinde Oda’da biriken anılardır. Dolayısıyla ortaya çıkan ürünler çerçevesinde, sanatçı da ‘öteki’ ile aynı ölçüde temsil edilmektedir.

Oda Projesi sanatçıları, 2002 yılında Proje 4L: İstanbul Güncel Sanat Müzesi’nin daveti üzerine Galata’da gerçekleştirdiği çalışmayı, İstanbul’un en eski gecekondu bölgelerinden biri olan Gültepe’de tekrar etmeyi denemiş, ancak mahallenin farklı yapısı ve çıkış noktasının nispeten yapaylığı sebebiyle bu kez Galata’ya göre daha sınırlı bir birliktelik

yaşanabilmiştir. Buradaki çalışmalar, Gültepe içinde bulunan mekan tanıma turları, çevrede yaşayan çocuklarla Proje 4L'ye yapılan müze turları, ilkokul içi çalışmaları, Oda Projesi'nin çalışmalarına daha önce katılmış çeşitli sanatçılarla ev içinde gerçekleştirilen projelerin ötesine geçememiştir. Altı aylık bu Gültepe dönemi, mahallenin dinamiklerinin projenin gidişatı üzerindeki belirleyici rolünü açıkça ortaya sermektedir. Bu deneyimden çıkarılabilecek bir diğer sonuç da, sanatçıların doğal süreçleri içerisinde kendilerine bir alan arayışı ile geldikleri Galata'dan farklı olarak, bir sanat kurumunun daveti üzerine gelinen Gültepe'de baştan belirli olan niyet ve beklentiler, çalışmanın doğallığına müdahale ederek 'komşuluk' ilişkisini olanaksızlaştırmıştır. Gültepe deneyiminin gelişimi, Galata'da biriken deneyimin iddiasızlığı, dolayısıyla da *konukseverlik* ekseninde gelişen bir süreç içerisinde evrilmiş olmasının projenin güçlü tarafları olduğuna somut bir örnek teşkil etmektedir. Son bir söz olarak, Oda Projesi'nin dünyada pek çok örneği bulunan diğer bazı yeni tip kamusal sanat örneklerinden ayıran bir özelliğinin sanat kurumları, fon kuruluşları ya da yerel idareler gibi herhangi bir kurumsal yapıyla organik bir bağ içerisinde olmamasının sağladığı bağımsız yapısı, projenin yukarıda incelediğimiz kavramlar açısından başarılı bir örnek olmasını sağlayan etkenlerden biri olduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

4.2 Kutluğ Ataman: “Peruk Takan Kadınlar” ve “Küba”

Kutluğ Ataman, 1996 yılından itibaren bir diğerini konu alan ve ilk izlenimde belgesel olarak algılanabilecek, ancak içine girildiğinde gerçekle kurmaca arasında bir yerde yer aldığı izlenimi veren video işleri üretmektedir. Görsel kayıtların kurgulanması sonucunda ortaya bir yapıt çıkmakta ve bu yapıt geleneksel sergi mekanlarında sergilenmektedir. Bu anlamda, Kutluğ Ataman'ın yapıtlarını üçüncü bölümde ele aldığımız yeni tip kamusal sanat, topluluk-temelli sanat, vb. kavramlar çerçevesinde ele almak mümkün değildir. Ancak, yapıtların ortak bir özelliği başta da belirtildiği gibi, belirli bir 'öteki'nin başrolde olduğu temsillere dayanmalarındır. Kutluğ Ataman, görünürde marjinal yaşam öykülerini tercih etmektedir ve bu öykülerin içerisinde olduğu belirli bir sosyal bağlam da arka planda yer almaktadır.

Kutluğ Ataman'ın işlerinde 'öteki' ile nasıl bir ilişki kurulduğunu daha yakından anlatabilmek için iki işi üzerine odaklanılacaktır. Bunlardan birincisi, farklı sebeplerle peruk takmak zorunda kalmış dört kadının öyküsünü aktaran Peruk Takan Kadınlar adlı video enstalasyon çalışmasıdır, diğeri de İstanbul'da sakinlerinin Küba adını verdikleri bir mahallede yaşayanlarla yapılan video röportajlarının yer aldığı Küba adlı video enstalasyon çalışmasıdır.

Peruk Takan Kadınlar

Peruk Takan Kadınlar dört ayrı ekrandan oluşan bir video enstalasyondur. Her bir ekranda farklı bir kadının takmak zorunda kaldığı peruğuyla olan ilişkisine tanık olunmaktadır. İlk ekrandaki kadın, siyasi bir örgütle olan bağları sebebiyle Türkiye'deki askeri darbe sonrasında terörist olmakla suçlanan bir kadındır ve bir peruk aracılığıyla o dönemde kimliğini gizlemek zorunda kalmıştır. İkinci ekranda, göğüs kanseri tedavisi sırasında kemoterapi gördüğü için saçları dökülen ve peruk takmak zorunda kalan bir kadının öyküsüne tanık olunur. Üçüncü ekran siyahtır. Röportaj yapılan kadının sadece sesi duyulur ve üniversitelerdeki başörtüsü yasağından dolayı peruk takarak üniversite eğitimine devam edişini anlatmaktadır. Dördüncü ekranda ise transseksüel bir fahişe, polislerin kadına benzemeyip sokağa çıkamasın diye saçlarını kazıdığı için peruk takarak hayatına devam etmek zorunda kalan bir kadındır. Bu dört öykü dört ayrı ekranda biraraya gelerek, farklı 'öteki'lerin farklı sebeplerle kimliklerini yaşayabilmek ve ifade etmek için bir perukla nasıl ilişki kurduklarını anlatmaktadır (Ataman, 2001).



Şekil 4.11 Peruk Takan Kadınlar, Kutluğ Ataman, (1999), Sanat Dünyamız, 94, Yapı Kredi Yayınları, s.68

Küba

Küba işinde ise, Kutluğ Ataman İstanbul'da sakinlerinin Küba adını verdikleri bir mahallede gerçekleştirdiği video röportajlarına yer vermektedir. İşin üretim sürecinde Ataman'ın üç yıl boyunca aralıklarla yaşadığı Küba, pek çok açıdan özgün bir mahalledir. Mahallenin adının sakinleri tarafından belirlenmiş olması bile mahallenin özgünlüğüne işaret etmektedir. Mahallenin bir diğer özelliği de, çeşitli sebeplerden dolayı mevcut kamusal sistemin içinde yasal bir kimlik edinemeyen kişilerin burada yaşıyor olmasıdır. Mevcut sistem içerisinde yasal yollardan bir kimlik edinememiş olmak ve Küba'da yaşıyor olmak, onları biraraya getiren ortak özelliklerdir. Dolayısıyla Ataman, çalışma bölgesi olarak bu mahalleyi seçmekle, yasal sistemin dışına itilmiş kişilerle ilişkiye geçmektedir. Bu anlamda, toplumun 'öteki'leştirdiği bir grup insan ile ilişkiye geçtiği söylenebilir. Diğer taraftan işin üretilme ve sergilenme biçimine bakıldığında, farklı ekranlarda izlenen farklı öykülerin her birinin ayrı bir öznelliğe işaret ettiğini görülür. Diğer bir deyişle, tek bir ortak kimlik içerisinde eriyip gitmiş kimliklerden ziyade ortak özellikleriyle olduğu kadar öznel farklılıklarıyla da temsil edilen bir çeşitlilik söz konusudur. Her röportajda, Ataman aslında yeni bir öznellik ile ilişkiye geçmekte; yapıyla karşı karşıya gelen izleyici de bu farklı öznellikler arasından birini seçip bir anda sadece onunla ilişkiye geçebilmektedir. Sergileme biçimine ilişkin bu tercih sayesinde, izleyici tarafından farklı öznelliklerin ortak kimlik içerisinde eriyip gitmiş bir halde algılanması da engellenmektedir. Bu Ataman için belki de, Volk'un (2005) deyişiyle "sosyal tahakkümler altında bireyselliğin nasıl sürdürüldüğü"nü paylaşmanın bir yoludur.



Şekil 4.12 Küba, Kutluğ Ataman, <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,11710,1447260,00.html>

Ötekini Bil(eme)me

Kutluğ Ataman'ın video enstalasyonlarında yer alan karakterler, adeta bilinmeye direnmektedir. İlk bakışta öyküleri izleyicide pek çok tanıdık çağrışım yaratmaktadır. Ancak, anlatılan öykü sosyal içeriğinin yanısıra, aynı zamanda o kadar kişiseldir ki izleyicinin alışık olduğu “açık mesajlar”ı içermemektedir. Kimi eleştirmenler, Ataman'ın karakterleri için “akışkan kimlikler” ifadesini tercih etmektedir (Honigman, 2004). Kimlik denen şey, Kutluğ Ataman'a göre, “aslında likit, değişik formlar alabilecek, suyun değişik şişeler içinde değişik formlar alması gibi bir şey” (Çalıköğlu, 2005, s.72).

Küba adlı çalışmada, her bir ekranda, içinde şiddete maruz kalma, yoksulluk ve umutsuzluk barındıran oldukça ağır hikayeler anlatılmaktadır. Buna rağmen, canlı bir öznellik barındıran öykülerin hiç biri mağduriyet öyküsüne indirgenemeyecek kadar zengin ve biriciktir. Peruk Takan Kadınlar'da da benzer bir şekilde, her bir kadının deneyimi sosyal katmanda pek çok benzer öyküye denk gelmesinin yanısıra, her bir öykü tek tek ekrandaki kadınların kendi öyküsüdür. Ataman'ın ilgilendiği kendi ifadesiyle, “sosyal bağlamda öznenin nasıl inşa edildiği”dir (Honigman, 2004).

Video enstalasyonların ‘öteki’ni tümüyle kavramamıza direnen bir diğer özelliği de uzun kayıtlardan oluşmaları ve hepsinin tamamını makul bir zaman içerisinde izleme olanağının olmayışıdır. Dolayısıyla, bilinçli bir şekilde uzun tutulmuş olan kayıtların karşısında, izleyicinin yapabileceği en fazla bu insanların hayatlarına kısa bir süre için girip çıkmaktır (Çalıköğlu, 2005). Her izlenen video ardında, gerçek hayattakine benzer bir şekilde, yaşamını sürdürmeye devam edecek olan karakterlerden ayrılma ve onları yaşamlarıyla geride bırakma deneyimi yaşatmaktadır. Bu bütünüyle kavranamama hali, Oda Projesi'nde sürecin tamamının yapıtı oluşturması, dolayısıyla katılımcı, hatta sanatçı açısından tüm sürece hakim olmanın mümkün olamamasını çağrıştırmaktadır.

İlişkisellik

İlişkisellik, Oda Projesi'ne benzer bir şekilde, Ataman'ın işlerinde de pek çok katmanda gerçekleşmektedir. Aktarılan öyküler, kaydedilen mimikler ve jestler, teoriyle paralel bir şekilde bir ilişkisellikler matrisi içinde gerçekleşmektedir. Karakterlerin, ‘öteki’nin bakışını temsil eden kamerayla olan ilişkileri, kendi öznellikleriyle olan ilişkileri, sosyal bağlamla ilişkileri ve birden çok karakterin öyküsünün birarada sergilenmesinin sonucu

olarak karakterlerin öznelliklerinin birbirleriyle olan ilişkisi. Örneğin Peruk Takan kadınlar'ın ilk karakterinin aynı anda ayna karşısında ve kamera karşısında konuşuyor olması bu farklı ilişkisellik eksenlerine gönderme yapması açısından önemlidir. Kendisini kaydeden sanatçının öznelliğinin yanısıra, aynadaki imgesiyle de ilişki kurmaktadır. İzleyici ise tüm bu ilişkisellik eksenlerine tanık olmakla, aslında kendisi de her bir eksenle bir ilişki geliştirmektedir.

Ataman'ın karakterlerinde belki de en çok dikkati çeken özelliklerden biri, kendilerini bu ilişkisellik matrisinde inşa ediyor olmalarıdır. Bu, sanatçının tercihi doğrultusunda bilinçli bir vurgudur. Ataman, daha önce farklı bir bağlamda belirtildiği gibi, farklı ilişkisellikler içerisinde öznelğin her seferinde nasıl yeniden inşa edildiği ile ilgilenmektedir ve izleyiciye tüm gerçekliğiyle bunu yansıtmaya çalışmaktadır. Gerçeklik ile burada kastedilen, Ataman'ın deyimiyle aslında var olmayan tek bir nesnel gerçeklikle karşıtlık içerisinde ele aldığı kurgulanmış “yalan”dır (Çalıkoglu, 2005).

Dialog, Konukseverlik, Miteinandersein

Ataman'ın işlerinde ‘öteki’ ile kurulan ilişkiye bakıldığında, sanatçı ile kaydettiği kişisel öyküler arasında bir diyalogun varlığında söz etmek mümkündür. Karşılıklılık, işlerin planlandığı aşamadan itibaren kendini hissettirmektedir. ‘öteki’ne sabit zihinsel tasarımlarla yaklaşılmamaktadır, hatta Peruk Takan Kadınlar işinin henüz fikri oluşmamışken karakterlerinden biri ile yaşanan tanışma ve bu tanışmadan esinlenilerek işin planlanması aslında ‘öteki’nin yapıtın konusu olmaktan öte bir anlamda yaratıcısı olduğuna işaret etmektedir. Yani, kadınlarla tanışmadan önce böyle bir yapıt fikri sanatçının zihninde henüz yoktu. Zira, bu yapıt başka kadınlarla ortaya çıkarılamayacak kadar yapıtta yer alan kadınların hikayesine dayanmaktadır. Diyalogun diğer tarafında yer alan sanatçı ise, aslında seçtiği ‘öteki’lerin öyküsünde “kendi hayatından izlerin olduğunu” belirtmektedir. Ona göre, “konuşan kadınların hepsi kendi otoportreleri bir şekilde” (Çalıkoglu, 2005).

‘Öteki’nin öyküsü aracılığıyla, bir anlamda kendi öyküsü peşinde koşan, kendini anlatan Ataman, Heidegger’in *miteinandersein*: birarada var olma kavramını başarılı bir şekilde hayata geçiriyor gibi görünmektedir. Bunun bir koşulu olarak da, ‘öteki’ni tekinsizliği, yalanları ve tercihleriyle olduğu gibi buyur etmeyi baştan kabul etmektedir.

Konukseverlik, Ataman'ın işlerinin biçimsel özelliklerinde kendini hissettirmektedir. Her bir öykü, adeta kendi özgün biçimini dayatmaktadır. *Peruk Takan Kadınlar*'ın dördü de dört ayrı biçimsel yapı içerisinde kaydedilmiştir. Siyasi tercihleri nedeniyle polisten kaçmak zorunda olan kadın, ayna karşısında ve yüzü bütünüyle gözükmeyen, daha çok arkadan kaydedilmiş; kanserle cesur bir şekilde yüzleşen kadın önden kaydedilmiş; kimliğini gizlemek isteyen türbanlı öğrenci siyah bir ekranla temsil edilmiş; transseksüel kadın ise gündüz ve gece ile ikiye bölünen hayatını temsil edecek şekilde bütün bir gün boyunca kaydedilmiştir. Dolayısıyla, Derrida'nın kastettiği anlamda her karşılaşma kendi dilini üretmiştir. *Küba* işinde ise, sergileniş biçiminde her öykünün farklı bir masa ve sandalye kombinasyonu ile sergilenmesi, bir anlamda uzamsal olarak her öykünün kendi dilini oluşturmasını sağlamaktadır. Ortaya çıkan görüntüde, bir kompozisyon içerisinde farklı biçimler birarada varolabilmektedir.



Şekil 4.13 Küba, Kutluğ Ataman, (2005), <http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,11710,1447260,00.html>

Niyet, Zihinsel Tasarım, Beklenti ve İddia

Ataman'ın işlerinde niyetin nasıl bir yer tuttuğunu belki de sanatçının anlattığı şu anekdot en iyi şekilde aktarmaktadır: “Amerika’dan bir arkadaşım geçen gün aradı-geçe gün diyorum ama bu örneği sık verdiğim için, hep geçen gün diyorum. Aslında bir yıl falan oluyor. Pasadena’da bir kadın var, doldurulmuş tavşanlarla kafayı bozmuş. Evinde binlerce doldurulmuş tavşan var, ‘aman koş bunun bir şeyini çek, bu müthiş bir sanat işi olur’ dedi. Ben de diyorum ki siz beni yanlış anladınız” (Çalıkoglu, 2005, s.71).

Ataman, işlerine bir şeyleri bilerek başlamadığını özellikle vurguluyor, tıpkı Oda Projesi'nin Galata süreçlerinin başında, işlevsiz bir mekan olarak mahalleliyi buyur ettikleri Oda'da olduğu gibi. Yapıt, süreç içerisinde, 'öteki' ile ilişki içerisinde inşa edilen öykü olgunlaştıkça kendi içeriğini, biçimini ve dilini bir anlamda dayatmaktadır. Bu anlamda, sanatçı, kaçınılmaz olarak sahip olduğu beklenti ve zihinsel tasarımları konusunda şaşırma, yanılmaya ve vazgeçmeye hazır bir konum sergilemek zorundadır. Ataman'ın yaklaşımında bu konumun izlerini görmek mümkün. Sanatçının kendi ifadesiyle "özellikle zaman içine yayılan video, film gibi çalışmalarda, yapımı üstlenen kişinin kendisinin de, düşüncelerinin ve duygularının da o dönem içinde değiştiğini hesaba katarsak, başta tamamlanmış bir tasarımın birebir gerçekleşmesinin mümkün olmadığını görebiliriz. Böyle bir şey zaten sağlıklı olmaz" (Kosova, 2001, s.111). Bu yaklaşım, Oda Projesi'nin işlevsiz bir mekan ile başlayan ve ucu açık bırakılan sürecini çağrıştırmaktadır.

Oda Projesi'ne göre Ataman'ın işlerinin, geleneksel sanat mekanlarında sergilenmelerinden kaynaklanan daha yüksek bir iddiaya sahip oldukları söylenebilir, bu da bir yapıt olma iddiasıdır. Bu çalışma bağlamında, işlerin, yapıt olma iddiasından çok, 'öteki'ne ilişkin nasıl bir iddia içerdikleri daha ön planda olduğundan, birazdan ele alınacak olan temsil konusu iddiayı tartışma açısından önemlidir. Birazdan temsil bağlamında tartışılacak unsurlara ek olarak, kısaca tekrar etmek gerekirse, başta da belirtildiği gibi Ataman'ın işleri, sanat yapıtı olmalarının getirdiği iddianın yüküne rağmen, 'öteki'ne ilişkin tümüyle kavranabilir nesnel bir gerçeklik sunma iddiası taşımamaları açısından, kendilerine özgü bir tevazu içermektedir.

Peruk Takan Kadınlar ve Küba karşılaştırıldığında, iki işin başlangıcının farklı süreçler izlediği görülmektedir. Küba, aslında Ataman'ın diğer işlerine göre farklı bir şekilde başlamıştır. Mahalleyle ilk olarak tanışan kendisi değil o dönemki yapımcısıdır. Dolayısıyla, Ataman'ın işlerinin genelinde kendisini hissettiren doğal bir sürecin sonunda ortaya çıkmış olma duygusunun nispeten sekteye uğradığı söylenebilir. Tanışmanın ikinci elden gerçekleşmiş olması, etkisini farklı düzeylerde hissettirmektedir. Ataman, bu farkı kendi ifadesiyle şöyle özetlemektedir: " 'Küba' öncesinde yaptığım işlerde kendi insanlığımda olan bir şeyi onlarla paylaştığım için o insanları sanki çok iyi tanıyordum. O soruları aslında kendime soruyordum. Onları hiçbir zaman benim dışımda kişiler olarak çok algılayamadım. 'Küba'da bu biraz değişik oldu. Çünkü 'Küba'daki insanları çok iyi tanıımıyordum. Bazen öyle oldu ki, karşımdaki kişi bir gün önce anlattığından farklı

konusuyordu. Dolayısıyla bütün yapı değişiyordu” (Çalıkoğlu, 2005, s.75-76). Bu farklılıklar çerçevesinde ortaya çıkan yapıtlar karşılaştırıldığında, ‘Küba’nın ‘Peruk Takan Kadınlar’a göre kendi doğallığında gelişmemiş ve sanatçının ‘öteki’ ile daha mesafeli bir ilişki kurmuş olması anlamında, sanatçının ‘Kübalılar’la sürdürdüğü üç yıllık yoğun ilişkiye rağmen daha sentetik bir yapıt olduğu ileri sürülebilir. Dolayısıyla ‘Küba’da ortaya çıkan temsilin de ikinci bölümde ele aldığımız etik kavramlar açısından, özellikle de Ataman’ın kendi sözleriyle özetlediği biçimiyle öznellikler-arası alanın kısıtlanmış ve ‘öteki’ ile nispeten mesafeli bir ilişki kurulmuş olması açısından sorgulanabilir bir pratik olduğu ileri sürülebilir. Ataman’ın ‘Küba’ deneyimi ile Oda Projesi’nin Proje 4L’nin daveti üzerine giriştiği, ancak Galata deneyimine göre kısıtlı bir deneyim olmanın ötesine geçemeyen Gültepe deneyimi arasında dışarıdan bir müdahale ile başlamış olmaları ve ortaya çıkan sürecin kısıtlılıkları açısından bir paralellik kurulabilir.

‘Öteki’nin Öznelliği ile Kurulan İlişki: Sunum, Temsil, Öznellikler-Arası Dil

Ataman’ın işlerinin en çok tartışılan yönlerinden biri belgesel ile kurmaca arasında bir yerde yer almalarıdır. Sinema eğitimi almış olan sanatçı, belgesele denk geldiği düşünülen sunum ile kurgulanmış gerçekliğe denk geldiğine inandığı temsil farkı ile yakından ilgilendiğini belirtmektedir (Çalıkoğlu, 2005). Karakterlerinin, kamera karşısında ve izleyiciyle buluşacak kayıtlar bağlamında kendilerini yeniden kurgulamaları ve inşa etmelerine yaptığı vurgu, Ataman’ın işlerinin sunumdan çok temsile yakın durduğunu göstermekte, bu tercih objektif bir sunumun aslında mümkün olmadığını baştan kabul etmesiyle daha anlaşılır olmaktadır. Bu kabulün bir sonucu olarak, ‘öteki’ni temsil iddiası taşıyan tek başına sanatçı olmamakta, sanatçının dolayısıyla izleyiciyle buluşan ve kendisini kamera karşısında yeniden inşa eden ‘öteki’nin kendini temsilinden söz etmek bir bakıma daha anlamlı hale gelmektedir. Öte yandan, sanatçının kendi öyküsünden izler bulduğu ‘öteki’ aracılığıyla kendini temsilini de dışarıda bırakmak mümkün değildir. Hatta, sanatçının kendi ifadesiyle “kameranın gösterdiği çerçeve, içerisindeki figürlerden çok, o kamerayı onlara doğrultan özneyi ortaya çıkarır” (Kosova, 2001, s.115). Böylece, Ataman’ın işlerinde bir anlamda Oda Projesi’ndekine benzer bir şekilde tek taraflı ‘öteki’lik ilişkisi kırılmakta, her iki taraf da diğerine göre ‘öteki’ olma durumu üzerinden kendini temsil etmektedir. Yaptığı video işleriyle otoportre resmetme geleneği arasında yakın bir ilişki gördüğünü söyleyen Ataman, aslında sanatsal üretim çerçevesinde ilişki kurduğu ‘öteki’yi belirlerken, kendi kimliğinden yola çıktığını belirtmektedir.

(http://www.channel4.com/culture/microcities/T/turner/pages/ataman_pages/home.html).

Ataman, işleri ile otoportre geleneği arasında kurduğu paralellik çerçevesinde, kendi öznenliğinin başından sonuna üretim sürecinde etkin olduğunu şu sözlerle açık bir şekilde belirtmektedir: “Ressam bir şeyi resmettiği zaman, esasında o şeyi resmediyor değildir, o şeye dair algısını resmediyordur”

(http://www.channel4.com/culture/microcities/T/turner/pages/ataman_pages/home.html).



Şekil 4.14 Küba, ayrıntı, Kutluğ Ataman, (2005), <http://artangel.org.uk/kuba/inhabitants>

Röportaj formatında ve el kamerasıyla kaydedilen bu görüntülerde, sanatçının soruları çoğu zaman montajda yok edilmiş olsa da, varlığı hep hissedilmektedir. ‘öteki’nin birine hitaben konuştuğu bellidir. Yani, izleyici aslında görsel olarak ekranda sanatçıyı görmezken, bir yandan da sanatçı ve ‘öteki’ arasında bir ilişkiselliğe tanık olmaktadır. Öznellikler-arasılık kavramı açısından düşünüldüğünde, Ataman’ın işlerinde bu ara alanın mevcudiyeti oldukça belirgindir. Yapıtla sergi mekanında buluşan izleyici bu ara alana tanık olmakta, hatta bu ara alanın üçüncü bir öznellik olarak izleyiciye ayrılan bir varoluş alanı olduğu ileri sürülebilir.

Ötekine Bakışı Belirleyen Temsil

Ataman’ın işlerinde, ‘öteki’ne bakışı belirleyen ana unsur kamera ve nasıl kullanıldığıdır. Bu bağlamda ilk olarak dikkate alınması gereken, görüntülerin el kamerası ile kaydedilmiş olmasıdır. El kamerası, Vasıf Kortun’un ifadesiyle “izleyicinin bakışını

doğallaştırmaktadır” (Kortun, 1999, s.30). Ataman ise, el kamerasının işlerindeki temsil üzerindeki etkisini sabit kamera ile karşıtlık içerisinde şöyle açıklamaktadır: “Sabit kamera bir tür Big Brother pozisyonunun imasını taşıyor; ‘Ben size şimdi gerçekleri söylüyorum’ diyor. Kamera elinde sallandığında daha enformel ve ayağını yere basan bir görüntü veriyor; bir tür beceriksizlik, işin ehli olmama hali, hakikiliği getiriyor. Öte yandan pratik nedenlerle elle tutulan kameranın kullanıldığı MTV, reality show gibi alanlar var. Benim elle tutulan kamerayı kullanıyor olmam bu alanlarda oluşmuş gramere, sentaksa gönderme yapma amacını da taşıyor” (Kosova, 2001, s.119). Yukarıda söz edilen özellikleri nedeniyle el kamerasının kaydettiği görüntüler, karakterler ile sanatçının belirli bir zaman ve mekanda biraraya gelmiş olduklarını ve bu buluşmanın bir kamerayla kaydedilmiş olduğunu izleyiciye sürekli hatırlatmaktadır, dolayısıyla izleyici nesnel bir sunumdan çok iki öznellik arasındaki ilişkinin karşılıklı kurgulandığı bir temsile tanık olmaktadır.

El kamerasının yukarıda değinilen özelliklerine ek olarak, kamera kişisel mekanında kaydedilen ‘öteki’nin üzerinde merakla izleyen bir çift göz gibi sürekli gezinmektedir. Böyle bir temsil aracılığıyla ‘öteki’ ile biraraya gelen izleyici, adeta oradaymışçasına canlı bir buluşmaya dahil olmakta, diğer yandan da bunun sanatçının gözünden çıkmış bir temsil olduğunu unutmamaktadır.

‘öteki’, belirli özelliklerinden dolayı seçilmiştir, ancak o özelliklerle sınırlandırılmayacak kadar zengin ve canlı bir hikaye anlatmaktadır. Dolayısıyla, işin konusu olmanın ötesinde kendini sürekli yeniden kurgulayışıyla capcanlı bir ‘öteki’ vardır izleyicinin karşısında. Temsil edilen ise, yalnızca ‘öteki’ değil, bir yandan da ‘öteki’ temsiliyle kişiselleşen ve o anlamda canlılık kazanan sosyal bir resim. Kutluğ Ataman, bunun nasıl gerçekleştiğini şöyle açıklıyor: “Peruk Takan Kadınlar’da aynı odada tutamayacağın dört kadın var. Hem kendileriyle, hem birbirleriyle çelişiyorlar; toplumsal, sınıfsal anlamda; inanç, ideoloji, kavga anlamında. Ama bir taraftan hepsi birden bir Türkiye imgesi teşkil ediyorlar, toplumdaki katmanlara dair izler teşkil ediyorlar” (Kosova, 2001, s.111).

Ataman’ın işlerindeki ‘öteki’ temsiline ilişkin eklenebilecek bir diğer özellik de, daha önce belirtildiği gibi karakterlerin sosyal katmanlara ilişkin canlı örnekler olmalarının yanı sıra, son derece kişisel ve özgün hikayeleriyle temsil edilmeleridir. Karakterler ve öyküleri, herhangi bir sosyal soruna ilişkin klişeleşmiş çağrışımlara indirgenemeyecek ve

üst kategorilerde biraraya getirilemeyecek bir canlılığa ve zenginliğe sahiptir ki bu da izleyiciyi şaşırtmayan, umduklarını doğrulayan ‘ölü’ bir temsilin ötesinde şaşırtan, meraklandıran, bütünüyle kavranamaz yeni bir temsille buluşturmaktadır.



Şekil 4.15 Küba, ayrıntı, Kutluğ Ataman, (2005), <http://artangel.org.uk/kuba/inhabitants>

4.3 Selda Asal: “Restore Hope / Umudun Geri Kazanılması” – “Aşk Yalan” ve “Cinlerle Yarışmak”

Selda Asal, farklı tarzlarda ürettiği diğer işlerinin yanısıra 2005-2006 yıllarında Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi’nde tedavi gören iki grupla ilişkiye geçtiği ve bir yıla yakın sürecin sonunda sergilenebilir yapıtlar ürettiği “Restore Hope / Umudun Geri Kazanılması” başlığı altında iki iş üretmiştir. Bunlardan biri, intihar girişiminde bulunmuş 14-18 yaşları arası genç kızlarla gerçekleştirdiği “Love is Fake / Aşk Yalan”, diğeri ise 12-20 yaşları arası tiner ve bali bağımlısı, sokakta yaşayan genç erkeklerle gerçekleştirdiği “Competing with Genies / Cinlerle Yarışmak” başlıklı çalışmasıdır. Bunlara ek olarak Asal, kendi ifadesiyle “yaşamlarının içinde hapsolup kalmış, hiçbir geleceği olmayan kişilerle” gerçekleştirdiği “Restore Hope / Umudun Geri Kazanılması” projesi çerçevesinde, gelecek iki yıl boyunca namus cinayeti tehdidi altındaki genç kadınlarla ve eşlerini öldürdükleri için ömür boyu hapse mahkum edilmiş kadınlarla birer proje gerçekleştirmeyi planlamaktadır (www.seldaasal.com).

“Love is Fake / Aşk Yalan”

Selda Asal “Love is Fake / Aşk Yalan” başlıklı çalışmasını kendi web sitesinde şu ifadeyle tanıtmaktadır: “Aşk Yalan, 12-18 yaşları arası intihara teşebbüs etmiş, tüm umutlarını kaybetmiş kızlarla ilgili iki ekranlı bir video enstalasyonu. Enstalasyon, kızların kendi yaptıkları çizimler ve resimler aracılığıyla aşk, yaşam, ölüm ve umuda ilişkin farklı ifade biçimlerini gözler önüne sermektedir” (www.seldaasal.com).

“Competing with Genies / Cinlerle Yarışmak”

Asal, “Competing with Genies / Cinlerle Yarışmak” başlıklı çalışmasını yine kendi web sitesinde şu ifadeyle tanıtmaktadır: “Cinlerle Yarışmak, Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi’nde madde bağımlılığı tedavisi gören genç erkeklerle yaptığım çalışmaya dayanmaktadır. İşbirliğine dayalı bir çalışma. Kamera bazen onların elinde oluyordu, bazen benim. Çoğunlukla birbirlerine soruları onlar yöneltiyordu. Biraz gazetecilik, biraz da oyunculuk yaptılar. Benim rolüm pek net bir şekilde tanımlanmamıştı. Biraz anne, biraz abla, belki biraz arkadaş, ama en önemlisi, yaptıkları resimler aracılığıyla onlarla üçüncü bir dil yaratmaya çalışan bir kişiydim. Bunlar, gerçeklikle hayaller arasında sıkışık bir yaşamı seçmiş çocuklardı” (www.seldaasal.com).

Her iki işte de, yanyana yer alan iki ekranda birlikte çalışılan grupların yaptığı resimlerin animasyon şekilde montajlanmış resimlerinin yanında röportajlarından kesitler izleyiciye aktarılmaktadır. Bu görüntülere fonda elektronik bir müzik eşlik etmektedir.





Ses: Bu benim kalbim



Ses: Onu kırdılar



Ses: Onu çok kırdılar



Ses: O yüzden onu zincirleyip kilitledim

Şekil 4.16 Love is Fake / Aşk Yalan, Selda Asal, 2005-2006, <http://www.seldaasal.com/kizlar.html>

‘Öteki’ni Bil(eme)me

Selda Asal’ın yapıtlarındaki intihar girişiminde bulunmuş kızlarla, tiner ve bali bağımlısı çocuklara ilişkin temsillere bakıldığında, sanatçının ‘öteki’ olarak ilişkiye geçtiği bu grupların oldukça kısıtlı bir temsille sınırlandırıldığına tanık olunmaktadır. Öyle ki, hiç bir karakterin temsilinde, sanatçı tarafından seçilme ve hastanede bulunma sebeplerinin ötesinde bir öznellik sergilenmemektedir. Bu anlamda, ‘öteki’ne ilişkin bir çeşitlilik, kendine özgülük ve indirgenemezlikten söz etmek pek de mümkün olmamaktadır. İntihar girişimi ve madde bağımlılığı, basın gibi farklı kaynaklardan gelen ve sınırlı da olsa izleyicinin zihninde çağrışımları olan konulardır. Söz konusu kısıtlı ve o anlamda canlı olmayan temsilin, bu çağrışımların ötesine geçip geçmediği tartışma konusudur. Bu anlamda, ‘öteki’ zaten bilinen bir ‘öteki’dir ve bilinenler doğrulanmaktadır. Karakterlerin, sanatçının öznelliği ile kurdukları herhangi bir ilişkinin izlerine rastlamak da mümkün gözükmemektedir. Dolayısıyla, ikinci bölümde ele alınan “ötekine yaklaşma” durumundan söz edilememektedir. Bu sebeplerden dolayı, Asal’ın işlerinde ‘öteki’ sınırlı, belli temalar

çerçevesinde kavranabilir, zaman ve mekandan, içinde bulundukları ilişkiden soyutlanmış, sabit ve izleyiciyi zihnindeki mevcut çağrışımların ötesinde aslında onlarla tanıştırmayan bir temsilden söz edilebilir.

İlişkiselik

Asal'ın işlerinde, 'öteki'nin kendisini bir ilişkiselik içerisinde kurguladığı kesindir. Öznellikler-arası yaklaşım çerçevesinde, ilişkiye geçilen 'öteki'nden yalıtılmış bir varoluşun mümkün olmadığına ikinci bölümde değinilmişti. Burada sorulması gereken soru, bu işler bağlamında Asal'ın ilişkiye geçtiği kişilerin, nasıl bir ilişkiselik içerisinde kendilerini kurguladıklarıdır. Diğer bir deyişle, kime hitaben konuşmaktadırlar? Bu ilişkiselik, söz konusu işler bağlamında kurulan yeni bir ilişkiselik midir, yoksa zaten var olan ve bir bakıma ezberlenmiş bir öykünün tekrar edilmesinden mi ibarettir? Bir önceki bölümde değinilen ve basın gibi kaynaklarda rastlanılan öykülerden pek bir farklılık barındırmaması açısından bu işlerde, sanatçı ile 'öteki' arasında kurulan yeni bir ilişkiseliliğin izlerine rastlamak mümkün olamamaktadır. Bir ilişkiselik kaçınılmaz olarak mevcuttur, ancak bu adeta karşısında kendilerini 'öteki' olarak hissettikleri 'sağlıklı' toplum ile kurulan bir ilişkiseliktir. Bu anlamda, Asal'la değil, onları izleyen ve merak eden kamuoyu ile konuşmaktadırlar. Bu da kaçınılmaz olarak, kamuyorunun duymaya alışık olduğu ve zaten kamuoyu tarafından şekillendirilmiş olan 'öteki'liklerini pekiştiren cümleler ile olabilmektedir.

Diyalog, Konukseverlik, Miteinandersein

Hatırlamak gerekirse, Freire'ye göre diyalog, Levinas ve Derrida'ya göre konukseverlik, ancak 'öteki'ne önceden belirlenmiş zihinsel tasarımlarla ve beklentilerle yaklaşılmadığında mümkün olabilmektedir. Öyle ki, böyle yaklaşıldığında 'öteki'nin tüm canlılığı ve sürekli değişen yüzüyle belirlenmeye direndiği farkedilecektir. Asal'ın işlerinde, daha önce değinilen sabit, sınırlı ve alışılmışın ötesine geçmeyen temsiller sebebiyle, konukseverlik çerçevesinde oluşmuş gerçek anlamda bir diyalogun varlığından söz etmek pek mümkün gözükmemektedir. Bu anlamda, Derrida'nın söz ettiği 'öteki'ni tekinsizliği ve var olan sabitlemiş zihinsel tasarımlara tehdit oluşturabilecek canlılığı ve yeniliğiyle buyur etme durumu Asal'ın işleri bağlamında yerini, var olan beklentileri hiç yerinden etmemesi bakımından sınırlı bir konukseverliğe bırakmaktadır. Sonuç olarak

ortaya çıkan temsil, izleyicinin ‘öteki’ni dışarıda tutma koşulu ile huzurlu ortamını yaratmış olan evine bir tehdit oluşturmamaktadır. Bu sınırlı konukseverlik, Badiou’nun düşüncesiyle paralellik kurulduğunda, ‘benim beklediğim gibi ol ki, seni evime kabul edeyim’ şeklinde youmlanabilir. Dolayısıyla, Heidegger’in kastettiği anlamda bir birlikte var olma, *miteinandersein* durumu da engellenmektedir.

İlişkiselik, Kutluğ Ataman’ın işlerinden farklı olarak, daha çok farklılık üzerinden kurulmuş gibi görünmektedir. Birlikte çalıştığı kişilerin öykülerinde kendi öznelliğinin izlerini arayan Ataman’dan farklı olarak Asal, birlikte çalıştığı grupların farklılıklarına odaklanmış gibidir. Bu da kaçınılmaz olarak, söz konusu grupların toplum tarafından ‘öteki’leştirilmiş imgesinin sorgulanmasına engel olmaktadır. Bu durumun izleri “yaşamlarının içinde sıkışıp kalmış, hiçbir geleceği olmayan” gibi ifadelerle pekiştirilmektedir.

Niyet, Zihinsel Tasarım, Beklenti, İddia

Asal, “Umudun Geri Kazanılması” projesinde, en önemli rolünün ilişkiye geçtiği gruplarla birlikte yaptıkları resimler aracılığıyla üçüncü bir dil yaratmaya çalışan biri olmak şeklinde ifade etmektedir. Bunu, sanatçının niyeti ve ortaya çıkan yapıtların iddiası olarak kabul etmek mümkün olabilir gibi gözükmektedir. Bu niyet ve iddia, Derrida’nın ikinci bölümde değinilen ‘her karşılaşmanın yeni bir dil yaratması’ gerektiğine ilişkin sözlerini çağrıştırmaktadır. Bu kabulün ardından, burada kastedilen üçüncü dil hangi iki dile göre üçüncüdür sorusu sorulabilir. Bu iki dilin üretim sürecinde biraraya gelen sanatçı ve ‘öteki’lerin kendilerine ait, yani bu birliktelik deneyiminin öncesinde var olan dilleri olduğu varsayılabilir. Öyleyse, bu üçüncü dil diğer iki dilden farklı olma iddiası taşımaktadır. Daha önceki bölümlerde incelendiği gibi, yapıtlarda temsil edilen bu üçüncü dilin ne kadar farklı olduğu ve sanatçı ile ‘öteki’nin ilişkiseliliğini ne kadar içinde barındırdığı tartışılabilir. Sanatçının birlikte çalıştığı gruplara ilişkin zihinsel tasarımları ve beklentilerinin ortaya çıkan dili sınırlandırmış olma ihtimali göz önünde bulundurulduğunda, yeni bir dilden söz etmek zorlaşmaktadır. Kendi öznelliğini sınırlı bir şekilde sürece dahil eden sanatçı, kaçınılmaz olarak bu birlikteliğe özgün ve var olan diğer dillerin ötesine geçen bir dil yaratmakta zorlanmaktadır.

Tiner ve bali bağımlısı çocuklar gibi ‘popüler’ bir konu söz konusu olduğunda, ortaya çıkan dilin, yaygın iletişim kanalları aracılığıyla kamuoyunda baskın bir şekilde kendini hissettiren ve ‘öteki’ne ilişkin zihinsel tasarımları ve beklentileri büyük ölçüde şekillendiren dillerden farklı olması özellikle önemli hale gelmektedir. Her ne kadar, sanatçıyı var olan toplumsal atmosferden ayrı düşünmek mümkün olmasa da, sanat bağlamında ortaya çıkan dilin diğer yaygın iletişim kanallarındaki dillerden farklı olmasını beklemek, sanat yapıtını özgünlük vaadi ile tutarlı bir beklentidir.

‘Öteki’nin Öznelliği ile Kurulan İlişki: Sunum, Temsil, Öznellikler-Arası Dil

Asal’ın işleri, ikinci bölümde tartışılan *sunum* ve *temsil* kavramlarının farkı bağlamında ele alındığında, izleyicinin karşı karşıya kaldığı imgenin sunum ile temsil arasında bir yerde konumlandığı iddia edilebilir. Diğer bir deyişle, ‘öteki’nin imgesi kaçınılmaz olarak yapıt bağlamında yeniden üretilmekte, ancak sanatçının müdahalesinin ‘öteki’nin imgesini başka alanlarda var olan temsillerinden çok da farklı bir yere taşıyamamış olmasından dolayı, yeni bir temsil ortaya çıkamamaktadır. Bu duruma yol açan belirleyici etken, sanatçı ile ‘öteki’ arasındaki öznellikler-arası alanın kısıtlılığı ile açıklanabilir. Bu anlamda bir eşitsizlik içerdiği söylenebilecek sürecin sonunda ortaya çıkan yapıtlar, izleyicide iki öznenin karşılıklı ilişkisine dahil olmaktan çok, tek bir öznenin sınırlı ve tanıdık öyküsüne tanık olma hissi yaşatmaktadır.



Ses: Abi...çektüğimde...nasıl anlatayım?



Ses: Bir sürü şey görüyorum



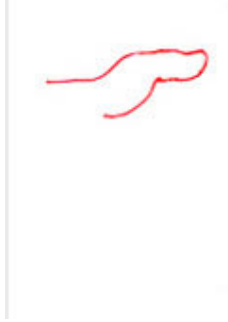
Ses: Mesela, bir keresinde cinlerle yarıştığımı gördüm



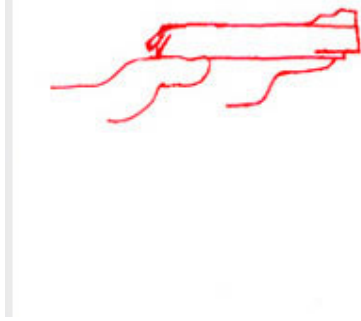
Sanatçı: Kim kazandı?



Ses: Korktum ve kaçtım.



**Ses: Baliye 11 yaşında başladım,
Sanatçı: Neden başladım?**



Ses: Başta sırf meraktan, sonra gördüm ki...



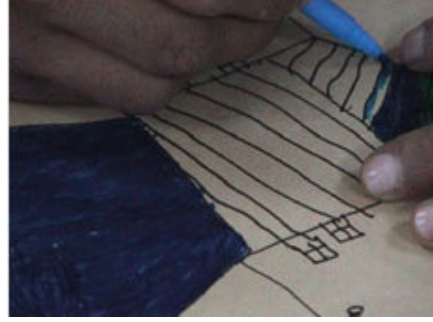
sorunlarıma çözüm oluyor, para meseleleri vardı



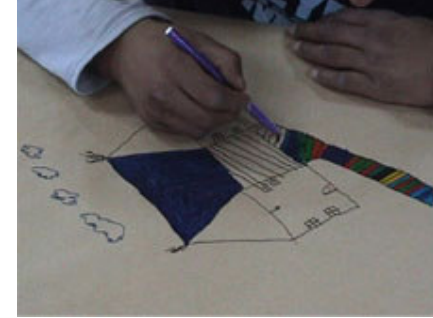
çalardım, kavgaya karışırdım, 11 yaşında, düşünebiliyor musun? Çete işleri...



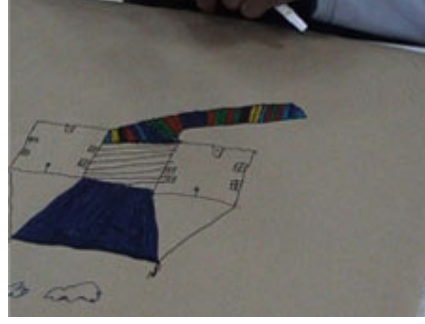
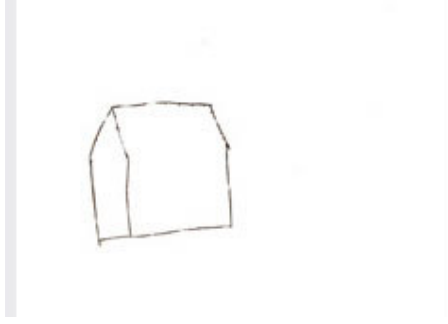
kolay para için her yolu denerdim



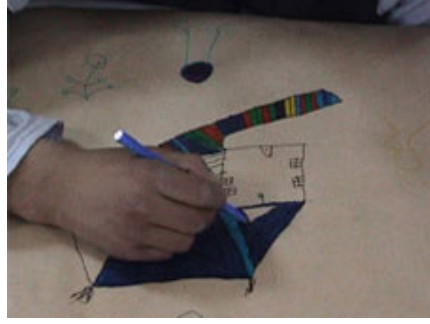
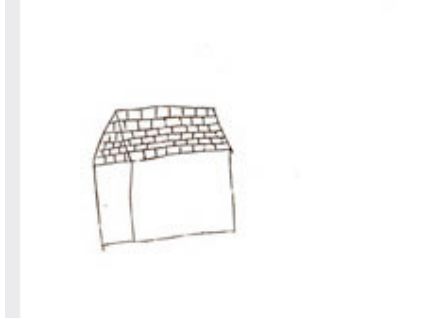
7 yaşında sokaklara düştüm



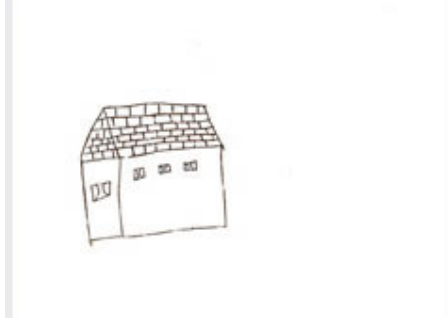
annem evden kovdu beni...babam da...



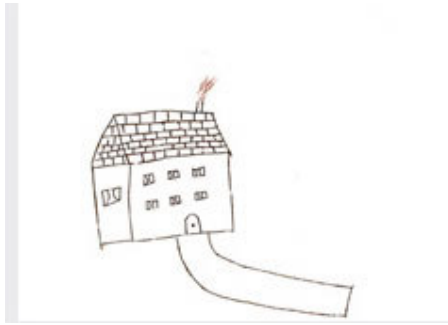
sonra hırsızlığa, kavgaya, haylazlığa, para için dövüşmeye başladım...



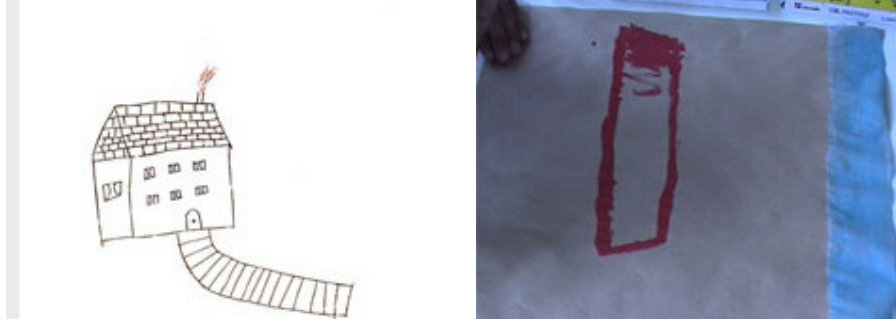
Ses (şarkı söylüyor): “Orda bir ev var uzakta”



“o ev bizim evimizdir”



“gitmesek de”



“kalmasak da”



“o ev bizim evimizdir”

Şekil 4.17 Competing with Genies (Cinlerle Yarışmak), Selda Asal, 2005-2006, <http://www.seldaasal.com/oglanlar.html>

‘Öteki’ne Bakışı Belirleyen Temsil

Önceki bölümlerde ele alındığı biçimiyle ortaya çıkan sınırlı ve tanıdık temsil, izleyici açısından ‘öteki’ne alışık olunan bir bakışla bakılmasına sebep olmaktadır. Belirli sınırlar içerisinde, Asal’ın işleri bağlamında, ‘öteki’nin hayatında önemli bir yer tutan ancak öznenliğini ve varoluşunu açıklamaya yetmeyecek olan sorun alanının (intihar, madde bağımlılığı) sınırlarına indirgenen temsil, var olan baskın temsilleri tekrar etmesi açısından kaçınılmaz olarak ‘ölü’ bir temsil olmaktadır.

Asal’ın işlerinde temsil edilen öznenliğin, var olan temsil biçimlerinden pek de farklı olmadığına ve karakterlerin özgün niteliklerine dokunamadığı değinilmişti. Dolayısıyla, bir öznenlik temsili söz etmek zorlaşmaktadır. Böyle bir durumda ya da Bourriaud’nun ifadesiyle “öznenliğin yakalanamadığı, zenginleştirilemediği ve yeniden

keşfedilemediği durumda, öznellik iktidarın hizmetindeki katı bir kolektif gerece dönüşme riski taşımaktadır” (Bourriaud, 2005, s.144).

4.4 Hale Tenger: “Dışarı Çıkamadık Çünkü Hep Dışardaydık, İçeri Giremedik Çünkü Hep İçerdeydik”, “Temiz Ölüm Nöbeti: Bosna-Hersek” ve “The Closet / Sandık Odası”

Her ne kadar Hale Tenger’in işleri, daha önce ele alınan örneklerden ilk bakışta oldukça farklı görünse de, ‘öteki’ ile ilişki kurma açısından ele alınabilecek olanaklar arasında önemli bir yer teşkil etmektedir. Tek cümleyle özetlemek gerekirse, Tenger’in sosyal atmosferin insan psikolojisi üzerindeki etkileriyle ilgilendiği ve bu etkiyi izleyiciye yaşattığı yapıtlar ürettiği söylenebilir. Bu psikolojik etkinin içeriğine bakıldığında, genellikle konu edinilenin sosyal ve siyasi baskılar aracılığıyla insanı ‘öteki’leştirici bir etki olduğu dikkati çekmektedir. Tercih edilen dil, tüm algılara hitap eden ve çok boyutlu bir biçimde deneyimlenen mekanlar yaratmak şeklindedir. Yapıtların çoğu, kokuları, sesleri, dokunsal öğeleri ile üç boyutlu ve izleyici kavrayan yerleştirmeler şeklindedir. Daha önceki örneklerde olduğu gibi, belirli bir ‘öteki’ ile ilişkiye geçildiği her yapıt için söylenemez. Tenger’in ilgilendiği, daha ziyade, daha önce de belirtildiği gibi ‘ötekilik’ durumudur, bir haleti ruhiyedir ve bu durum sanatçıyı ve izleyiciyi de içine alacak şekilde nesnesini anonimleştiren bir yapıda sunulmaktadır.

“Decent Death Watch: Bosnia-Herzegovina” / “Temiz Ölüm Nöbeti: Bosna-Hersek”

Bu duruma bir istisna, 1990’ların başında Bosna’daki savaş sonrasında Türkiye’ye sığınan ve Kırklareli’ndeki mülteci kampında kalan insanlarla yaştığı görüşmeler sonrasında gerçekleştirdiği “Decent Death Watch: Bosnia-Herzegovina” / “Temiz Ölüm Nöbeti: Bosna-Hersek” adlı yapıtıdır.



Şekil 4.18 Decent Death Watch: Boznia-Herzegovina (Temiz Ölüm Nöbeti: Bosna-Hersek), Hale Tenger, 1992, <http://www.antenna.nl/gma/tenger.html>

Bu yapıtta Tenger, izleyiciyi içine alan bir mekan yaratmıştır. Çelik raflarda sıralanmış turşu kavanozlarını andıran şeffaf, içi su ve gazetelerden kesilmiş Bosna savaşı ile ilgili haberler, fotoğraflar, yazılarla dolu 800'den fazla kavanoz yer almaktadır. Mekanda, alçak bir sesle hoparlörlerden yayılan Tenger'in mülteci kampında kalan kişilerle yaptığı konuşmalar duyulmaktadır. Mekan, izleyiciye laboratuvar ya da depo izlenimi vermektedir.

“Dışarı Çıkamadık Çünkü Hep Dışardaydık, İçeri Giremedik Çünkü Hep İçerdeydik”

Tenger'in 1995 yılında 4. İstanbul Bienali'nde sergilenen ve adını Edip Cansever'in *Oteller Kenti* şiirindeki iki dizeden alan bu yapıtı, tel örgülerle çevrilmiş bir nöbetçi kulübesinden oluşmaktadır. İzleyici önce tel örgülerle çevrili alana, oradan da kulübenin içine girebilmektedir. Asker nöbet kulübelerine benzer bir kulübedir. İçerisi pek çok yaşanmışlık izi taşımaktadır. Duvarlar ve camlar ucuz manzara posterleriyle kaplanmıştır. Yarım bardak çay, açık bir radyo gibi ayrıntılar kulübenin gerçek kullanıcısı ordaymış da az önce çıkmış gibi bir izlenim vermektedir.



Şekil 4.19 Dışarı Çıkamadık Çünkü Hep Dışardaydık, İçeri Giremedik Çünkü Hep İçerdeydik, Hale Tenger, 1995, <http://www.undo.net/cgi-bin/atmosfere/view.pl?idcontrib=951671294>

“The Closet” / “Sandık Odası”

Tenger, bu yapıtında üç odadan oluşan bir yerleştirme oluşturmuştur. İlk odada duvara dayalı, beş kişi için son derece milimetrik bir düzenle hazırlanmış bir yemek masası, bir floresan lamba ile insanı rahatsız edecek derecede yüksek sesle haberlerin ve araya sıkıştırılmış spor haberlerinin duyulduğu eski bir radyo yer almaktadır. Oda, bunlar dışında bomboştur. Buradan geçilen ikinci odada bir yatak ve masa lambasının aydınlattığı bir çalışma masası yer almaktadır. Mobilyalar kullanılmaktan aşınmıştır. Masada okuma yazma öğrenen bir çocuğun kitapları ve defterleri açık bir şekilde durmaktadır. Oda sessizdir ve perdeler kapalıdır. Bu iki odadan geçilerek varılan üçüncü oda, oldukça büyük olan ilk iki odanın aksine küçük bir sandık odasıdır. İçerisinde sıkışık bir şekilde askılara asılmış rengarenk kıyafetler ve nevresimler yer almaktadır. Diğer iki odanın sert ve soğuk renkli görünüşünün aksine, buradaki herşey kumaştan, renkli ve yumuşaktır.



Şekil 4.20 The Closet (Sandık Odası), Hale Tenger, 1997,
<http://www.artpace.org/aboutTheExhibition.php?axid=35&sort=artist>

‘Öteki’ni Bil(eme)me

Tenger’in yapıtlarında, ‘öteki’ni bilme, anlama çabası kendini mekansal düzenlemelerde hissettirmektedir. Sanatçının, yarattığı mekanlarda sosyal dinamikler içerisinde inşa edilen ve şekillendirilen bireysel yaşam alanlarını araştırdığı söylenebilir. Diğer bir deyişle, oluşturulan uzam, yani Tenger’in işleri bağlamında yapıt, ‘ötekilik’ durumunu bilme ve temsil etme alanı olmaktan çok, bir araştırma alanıdır. “‘öteki’ olma durumu gerçek ve metaforik anlamda nasıl bir mekansal düzenleme içerisinde gerçekleşmektedir ve bu izleyiciye nasıl bir uzamsal dil ile aktarılabilir?” Tenger’in yapıtlarında, cevabını bulmaya çalıştığı sorulardan biri bu gibi gözükmektedir. Bunu yaparken de, ‘öteki’ olma durumunu izleyiciye yaşatabilmek için bedensel bir deneyime çağırmaktadır. Az önce orada olan bir başkasının odasına girmiş olma duygusu hakimdir. Ancak, kimin odası olduğu pek de net değildir. Toplumsal dinamiklerin bireysel yaşamları şekillendirdiği herhangi bir coğrafyada yetişmiş herhangi birinin odası olabilir, dolayısıyla izleyicinin kendi geçmişine ve şimdiki yaşamına ait pek çok farklı çağrışım içerebilmektedir. Bu da, oluşturulan mekanın bir araştırma alanı olması ve sanatçının yaşadığı coğrafya ve zamanda şekillenmiş diğer ‘öteki’liklerle birlikte kendi ‘öteki’liğiyle kurduğu ucu açık ilişkisi sayesinde mümkün olabilmektedir. Bu noktada, Tenger’in bu tez bağlamında ele alınan yapıtları aracılığıyla kendi öznelliğiyle kurduğu ilişkinin, Ataman’ın özellikle Peruk Takan Kadınlar işinde kendi öznelliği ile kurduğunu söylediği ilişki ile bir paralellik taşıdığı söylenebilir.

İlişkisellik

Tenger’in işlerinde odaklanılan ilişkiselliğin, iki bireysel öznellik arasındaki ilişkiden çok, sosyal dinamikler ile öznel bedensel yaşantılar arasında bir ilişkisellik olduğu söylenebilir. Toplumsal kurgular ve öznellik nasıl bir ilişkisellik içinde bireyi oluşturmaktadır? Daha önce farklı bir biçimde belirtildiği gibi, Tenger’in en çok ilgilendiği ve cevabını araştırdığı sorulardan biri budur. Bu sorunun cevabını ararken de kendi öznelliği ile sosyal yapılar arasında bir ilişkisellik kurmaktadır, izleyiciye de benzer bir deneyim yaşatmaktadır.

Tenger’in yapıtlarında kendini hissettiren bir diğer ilişkisellik de, izleyicinin öznelliği ile yapıtlarda bedensel bir biçimde yaşantıladığı ‘öteki’nin öznelliği arasında kurulan çağrışım ilişkisidir. Tuhaf bir şekilde tanıdık gelen ‘öteki’nin odasına / mekanına giren

izleyici, çoğunlukla geçmişinden anımsadığı tanıdık işaretlerle karşılaşmakta ve tanık olduğunun kimin yaşantısı olduğu sorusunun cevabı muğlaklaşmaktadır. Dolayısıyla ‘öteki’nin kim olduğu sorusunun cevabı da muğlaklaşmaktadır. Daha ziyade kolektif bir ‘ötekilik’ yaşantısından söz edilebilir hale gelmektedir. Sonuç olarak, yaratılan mekanı bedeniyle yaşantılayan izleyici başka öznelliklerle birlikte kendi öznelliği ile de bir ilişki kurmaktadır. Bu anlamda, Tenger’in işleri bağlamında ‘öteki’nin kolektif olduğu kadar kişisel bilinçaltı dinamikleri olduğu söylenebilir.

Diyalog, Konukseverlik, Miteinandersein

Yukarıda değinilen sebeplerden ötürü, Tenger’in yapıtlarında ‘öteki’nin kim olduğu sorusunun cevabı muğlaklaştığından, kiminle kimin arasında bir diyalogdan söz edeceğimiz de muğlaklaşmaktadır. Diyalog, sanki daha çok sanatçı ile aktarmaya çalıştığı sosyal dinamiklerin şekillendirdiği hayatlar arasında gerçekleşmektedir. Yapıt, bu diyalogun gerçekleştiği mekan olma özelliği taşımaktadır. Yapıtı bedensel olarak deneyimleyen izleyici de bu diyaloga tanık olmaktan ziyade, kaynağını bu diyalogdan alan yapıtla ve yapıtın temsil ettiği ‘ötekilik’ durumu ile bir diyalog içerisine girmektedir. Sanatçı, izleyici ve yapıtta temsil edilen anonim ‘ötekilik’, bireysel yaşamlarını şekillendiren ortak toplumsal dinamiklerin gölgesinde bir diyalog içerisine girmektedir. Bu diyalogda, ‘ötekilik’ büyük ölçüde sanatçının kendi öznel yaşantısından ve toplumsal dinamiklerin etkisinden beslendiğinden, konukseverlik bu bağlamda sanatçının, kendi dinamiklerine ve toplumsal dinamiklere ne ölçüde kendini açtığıyla ilgili hale gelmektedir. Tenger’in yapıtlarında yarattığı atmosfer, bu anlamda konukseverliğin sağlandığını hissettirmektedir. Yapıt, sosyalizasyon sürecinin bir sonucu olan ‘öteki’liğin tekinsiz öğelerini öylesine açık bir şekilde içermektedir ki, hatta tekinsizliği çağrıştıran ayrıntılar yapıtın genelinde o kadar hakimdir ki, Derrida’nın kastettiği anlamda bir konukseverlikten söz edebiliriz. Sanatçı, yapıtta kendisinin ve izleyicinin huzurunu kaçırmaması muhtemel öğeleri dışarıda bırakmaya yeltenmemiştir, hatta daha önce belirtildiği gibi yapıtını bunlar üzerine kurmuştur.

Yapıtlarda, hemen herkesin farklı düzeylerde ve biçimlerde deneyimlediği sosyalizasyon dinamikleri, örneğin bir çocuğun sandık odasının temsil ettiği renkli dünya ile eğitim ve aile arasında bölünmüş öznel yaşantısı, öylesine anonim bir şekilde aktarılmaktadır ki, daha önce belirtildiği gibi her izleyicinin kendine özgü çağrışımlarını harekete

geçirmektedir. Bunun sağlanabilmesi, sanatçının kendi öznelliği ile sosyalizasyon sürecinde farklı ama ortak deneyimlere sahip ‘öteki’lerin öznelliğini birarada ve hakim bir toplumsal iklimin etkisinde düşünebilmesi ile mümkün olabilmektedir. Tenger, izleyicinin öznelliği ile kurmaya çalıştığı ilişkiyi şu sözlerle aktarmaktadır: “İzleyici, kurguladığım mekanın içine girdiği zaman onun duygularına, düşüncelerine hitap eden üç boyutlu bir hikaye yaratıyorum. Orada bir miktar benim koyduklarım, bir miktar da izleyicinin koydukları var. Eserim ve izleyici biraraya geldiğinde benim sözüm tamamlanıyor. Benim tercihim izleyiciyi içine alan ve hikayesini anlatabilen işler” (<http://www.geocities.com/canansenol/bazaar.htm>).

Tenger, yapıtlarında farklı yaşamların etkisinde kaldığı ortak dinamikleri yakalayabilmektedir ve bu da onun farklı yaşantılarla birarada varolabildiğine ve yapıtlarında onları içerebildiğine işaretler. Bu, kendi öznelliğinden yola çıkarak toplumsal bağlamda başka ‘ötekilik’ durumlarını kapsayıcı bir gözlem yapabilmiş olmasından ve bunun bir dilini oluşturabilmiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Tenger’in yapıtlarındaki farklı biçimsel özellikler dikkate alındığında, her ne kadar mekansal düzenlemeler benzerlikler içerse de, her yapıtta bağlamına özgü bir dil yaratıldığı söylenebilir. Örneğin, Bosna’daki savaşı anlatan kavanozlar içinde hapsedilmiş ve dizi dizi sıralanmış dil ile cumhuriyet Türkiye’inde ilkokula giden bir çocuğun üç oda arasında bölünmüş dili birbirinden oldukça farklı ve özgündür. Bu anlamda, sanatçının öznelliği bu iki farklı ‘ötekilik’ durumu ile karşılaşmasında Derrida’nın kastettiği anlamda karşılaşmaya özgü dilini üretebilmiştir. İzleyicinin yaşantısı da buna paralel olarak, iki yapıtta oldukça farklı olacaktır.

Niyet, Zihinsel Tasarım, Beklenti, İddia

Tenger’in yapıtlarında, ‘ötekilik’ durumunun farklılıktan çok, ortak toplumsal iklimin yarattığı ve sanatçının öznel deneyimini ile ötekiliğini de içeren benzerlikler üzerinden okunduğu söylenebilir. Dolayısıyla, niyet, zihinsel tasarım, beklenti ve iddia, farklı bir ‘öteki’ne ilişkin kavramlar değil, ‘öteki’ olma durumunun geneline ilişkin kavramlar olarak ele alınmalıdır. Öyleyse, bakılması gereken, Tenger’in yapıtlarında ve üretim sürecinde sosyalizasyon yöntemlerinin ve toplumsal iklimin yol açtığı ‘ötekilik’ durumuna nasıl yaklaştığıdır. Yapıtlarının formu ve izleyiciyi katılmaya davet ettiği deneyim,

Tenger'in 'ötekilik' durumuna ilişkin kurgusunun, her yeni öznellikle yeni çağrışımlara yol açacak ve 'ötekilik' durumunun sınırlarını bu anlamda genişletecek bir kurgu olduğunu göstermektedir. Bu anlamda, sanatçının 'ötekilik' durumuna ilişkin zihinsel tasarımı ve beklentisi belirli bir duruma indirgenemeyecek kadar kapsayıcı ve yeni yorumlara açıktır. Daha önce alıntılandığı gibi, sanatçı her yeni izleyicinin öznelliğiyle tamamlanan bir söz söylemeye çalışmaktadır. Dolayısıyla, tamamlanmış bir zihinsel tasarım ve belirli bir beklentiden söz etmek mümkün değildir. İzleyicinin katılımıyla sürekli evrilen söz, iddiayı ve niyeti de nispeten mütevazı bir noktaya çekmektedir.

'Öteki'nin Öznelliği ile Kurulan İlişki: Sunum, Temsil, Öznelilikler-Arası Dil

Tenger'in 'öteki'nin öznelliğiyle kurduğu ilişki, sunum, temsil ve öznelilikler-arasılık kavramları açısından ele alındığında, özneliğin Ataman'ın yapıtlarındakine benzer bir biçimde toplumsal olanla içiçe geçmiş bir öznellik olduğunu hatırlamak yerinde olacaktır. Dolayısıyla, ilişki kurulan ve izleyiciyle buluşturulan tek bir öznelikten ya da iki özneliğin ilişkisinden çok bir toplumsal iklim ve bu toplumsal iklimin içinde yetişen anonim bir özneliktir. Bunlar izleyiciye bir sunum ya da temsil aracılığıyla aktarılmaktan çok, bedensel bir deneyim aracılığıyla yaşatılmaktadır. Daha önce de değinildiği gibi, bu izleyiciye tuhaf bir biçimde tanıdık gelen bir özneliktir, aynı anda hem 'öteki'nin özneliği, hem kendi "özneliği", hem kendi ötekiliğidir. Dolayısıyla, bedensel olarak deneyimlenenin toplumsal bir yapıyı oluşturan öznelilikler-arası alanların içinde yer aldığı bir ortak alan olduğu söylenebilir. İzleyici, bir toplumsal iklim içerisinde şekillenen pek çok farklı özneliği içinde barındıran bu ortak alana davet edilmektedir.

'Öteki'ne Bakışı Belirleyen Temsil

Tenger'in yapıtlarında, bakıştan çok bedene hitap eden bir dilin hakim olduğu söylenebilir. İzleyici, mizansenler ve mekansal düzenlemeler aracılığıyla bedensel bir yaşantının içine çekilmektedir. Dolayısıyla, izleyiciden 'öteki'ne yönelen bir bakıştan ziyade, 'ötekilik' durumunu bedensel olarak deneyimleyecek bir eylemden söz etmek daha uygun olur. Yapıtlarını oluşturan mizansenleri yaratırken sanatçının da benzer bir deneyimden geçtiği açıktır. Tenger, 'ötekilik' durumu ile bedensel bir özdeşleşme yoluyla ilişki kuruyor gibi görünmektedir. Sonunda, izleyicinin bakışını yönlendiren görsel bir temsilden çok kokusu, sesi ve izleyiciyi içine alan yapısı ile ortaya çıkan yapıtta öznel çağrışımlara oldukça açık

bir deneyim alanından söz edilebilir. Yapıtın kaçınılmaz olarak, izleyicinin algısını etkileyen vurguları vardır, ancak öznel deneyimin önüne geçecek boyutta oldukları söylenemez.

İzleyici, başkasının odasına ve/veya kendi evinin gizli bir odasına girmeye benzer bir yaşantının içine sokulmaktadır. Tekinsizlik içeren bu yabancı ama tanıdık bedensel deneyime, bir yandan net bir anlam vermek zor iken ve anlayabilmek için içinde kalma isteği uyandırırken, diğer yandan da tekinsizliğinden ötürü kendini bir an önce dışarı atma isteği de uyandırmaktadır. Dolayısıyla, yapıt, o anda tamamlanması mümkün olmayan, güçlü algısal öğeler içeren bedensel deneyim sebebiyle, çocukluk anılarına benzer bir biçimde ara ara hatırlanacak, akla gelecek ve çağrışımlarla genişleyecek bir yaşantı olarak izleyicinin yaşamına dahil olacaktır.

5. SONUÇ

Bu çalışmada, üretim sürecinde ‘öteki’ ile ilişkiyi merkezi bir konuma yerleştiren sanat yapıtları ve sanatsal üretim süreçleri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bunu yaparken, yöntem olarak felsefe, psikanaliz, antropoloji ve film çalışmaları alanlarından etik açıları olan belirli kavramsallaştırmalardan yararlanılmıştır.

Psikanalizde ‘öteki’ ile ilişkiye dair düşüncenin nasıl evrildiğine bakıldığında, ilişkisellik ve öznellikler-arasılık kavramlarının giderek önem kazanan kavramlar olduğu görülmektedir. Geline nokta, ‘öteki’ ile ilişki içerisinde olmayan bir ben mümkün değildir. Buradan yola çıkarak sanatsal üretime ilişkin bir çıkarsama yapılacak olursa, atölyesinde kimseyle iletişime geçmeden üretim yapan sanatçı bile çeşitli ‘öteki’lerin düşüncesini zihninde barındırmakta ve hep bir ilişkisellik içerisinde üretmektedir. Ancak bu çalışmada ele alınan sanat yapıtları ve süreçleri, ‘öteki’ ile ilişki kurmayı zihinsel bir süreç olmaktan çıkarıp, somut alana taşıyan ve bizzat kendi dışında kalan bir ‘öteki’ne yönelmekte ya da kendini aşan bir ‘ötekilik’ durumu ile ilgilenmektedir. Yine de, psikanalizin geldiği nokta, bize ‘öteki’ ile karşılaşmadan önce sanatçının zihninde ‘öteki’ne ilişkin içselleştirdiği, benimsediği düşünceler ve tasarımlar olduğunu hatırlatması açısından önemlidir. Bu şekilde düşünüldüğünde, ‘öteki’ ile ilişkiyi fiili karşılaşmanın başladığı anın çok öncesinden başlatma zorunluluğu ile karşı karşıya kalınır. Bu demektir ki, sanatçı daha yapıtında ilişki kurmayı seçtiği ‘öteki’yle ya da ‘ötekilik’ durumuyla karşı karşıya gelmeden önce, onunla bilinçli ve bilinçdışı süreçler aracılığıyla ilişki kurmaya başlamıştır bile. Bu süreçlerde ‘öteki’ne ve onunla birlikteliğine yönelik beklentileri ve zihinsel tasarımları ister istemez belirmeye başlayacaktır. Fiili ilişkinin bu süreçten bağımsız olarak düşünülmesi pek de mümkün gözükmemektedir. Dolayısıyla, ‘öteki’ ile ilişki bağlamında üretilen sanat yapıtları değerlendirilirken, karşılaşma öncesinde belirmeye başlayan ve sanatçının aslında bir ölçüde yapıtını, üretim sürecini şekillendiren beklentileri ve zihinsel tasarımları dışarıda tutulmak yerine, bu karşılaşma öncesi sürece ilişkin bir merak ve farkındalık içerisinde değerlendirilmesi gerekir.

Felsefe, daha çok ‘öteki’ ile kurulan ilişkinin etik kaygılardan yola çıkarak nasıl bir ilişki olması gerektiğine dair kavramsallaştırmalar önermektedir. Bu çalışma kapsamında ele alınan kavramlar, daha çok ben ile ‘öteki’nin birarada nasıl var olabileceğine, iki taraflı gerçek bir karşılaşmanın nasıl mümkün olabileceğine ilişkin önermeler içermektedir.

Ancak önceden belirlenmemiş, sınırları çizilememiş, Levinas’a göre yüzü sürekli değişen bir ‘öteki’ ile ilişki kurulduğuna ilişkin bir farkındalık karşılıklı bir ilişkiyi mümkün kılmaktadır. Diyalog, konukseverlik ve birlikte var olabilmek, böyle bir ilişkisellik anlayışından doğabilmektedir. ‘Öteki’, benden farklı olduğu kadar bana benzemektedir de, yani herhangi bir kutupta yer almamaktadır. Diğer taraftan, Badiou’nun vurguladığı gibi “Benim gibi ol ki farklılığına saygı duyayım” düşüncesinin hakim olduğu evrensel insan hakları düşüncesi, farklılıktan önce benzerlik üzerine dayalı bir zemin yaratmaya çalışmaktadır. Halbuki ne farklılık ne de benzerlik tek başına bir öncül olarak kabul edilmemelidir.

Antropoloji disiplininin gelişimi, felsefedekine benzer bir şekilde ‘öteki’ni bilme iddiasını postkolonyel düşünce ile ilişki içerisinde sorgulamaktadır. ‘Öteki’ ve ‘öteklik’ durumu bilinebilir, sonlu bir şekilde temsil edilebilir olmaktan giderek uzaklaşmaktadır.

Psikanaliz, felsefe ve antropolojinin önerdiği bu kavramsal çerçeveler göz önünde bulundurulduğunda, kendisi dışında seçtiği bir ‘öteki’ ile ya da kendini aşan bir ‘öteklik’ durumu ile bir karşılaşmaya dayanan sanat yapıtı ve üretim süreçlerini karşılaşma öncesinden başlatarak değerlendirmek, sanatçının neden ve nasıl o ‘öteki’ni ya da ‘ötekilik’ durumunu seçtiğini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Ortaya çıkan yapıtta öznellikler-arası alanın ne ölçüde sanatçının öznelliğini içerdiği, yapıttaki karşılaşmanın ‘öteki’ne yönelen konukseverliğini etkilemekte ve o ölçüde de izleyicinin öznelliğine alan açmaktadır. Temsil biçimi, öznellikler-arası alanın izlerinin görülebileceği yerdir.

Bu çalışma kapsamında, ‘öteki’ ve ‘ötekilik’ durumu ile ilişkiyi üretim sürecinin merkezine oturtan dört örnek seçilen kavramlar çerçevesinde yakından incelenmiştir ve bu dört örneğin üç ayrı üretim biçimin temsil ettiği söylenebilir.

Bunlardan birincisi, çağdaş sanatta son yıllarda giderek artan bir şekilde, ‘öteki’ ile ilişkiyi ön plana çıkaran, üretim sürecini bu ilişki üzerine kuran bir tarzdır. Bu tarz, genellikle toplumsal ve ekonomik açılardan dezavantajlı diyebileceğimiz gruplarla birlikte sanatsal üretim gerçekleştirmenin kendi içerisinde süreci öne çıkaran, ortaya bir yapıt koyma zorunluluğu hissetmeyen ve bu tez bağlamında Oda Projesi ile incelenen biçimdir. Bu yeni üretim biçimini tanımlamak için yeni tip kamusal sanat, toplum-temelli

sanat, diyalog-temelli sanat gibi çeşitli kavramlar önerilmektedir. Ortak üretim ve süreç burada öne çıkan, altı çizilen kavramlar olarak düşünülebilir.

İkinci tarz üretim biçiminde ise, yine ‘öteki’ ile kurulan bir ilişkiden söz edilebilir, ancak bu ilişki daha çok ortaya konulan bir yapıyla sonuçlanmakta ve ‘öteki’ni çeşitli araçlarla – fotoğraf, video, vb.- temsil etme, bir kurgusallık içerisinde ve sergi alanında yeniden üretme yoluyla izleyiciyle buluşturmaktadır. Bu ilişki biçiminde, ‘öteki’nin görüntüsü, sesi yapının ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir. Bu tez bağlamında Kutluğ Ataman ve Selda Asal’ın işleri bu kategori altında düşünülebilir.

Üçüncü tarz üretim biçiminde, bir ‘ötekilik’ durumu, belirli bir ‘öteki’ne referans vermeden izleyiciye yaşatılmaktadır. Yapıt, temsil biçimiyle ‘ötekilik’ durumunu tarif etmektedir ve izleyici bu ‘ötekilik’ durumunu bedensel olarak deneyimlemeye davet edilmektedir. Hale Tenger’in üç boyutlu mekansal yerleştirmeleri, bu tez bağlamında bu üçüncü tarza denk düşmektedir.

İlk tarza örnek olarak seçilen Oda Projesi’nde uzun soluklu bir komşuluk ilişkisi içerisinde Şahkulu Sokağı sakinleri ile komşuluk ilişkisi içerisinde bir mekanı paylaşan sanatçılar, süreci vurgulamış, ortaya bir sanat yapıtı çıkarma kaygısı taşımamışlardır. Gündelik yaşam içerisinde ‘öteki’ ile birlikte bir sosyal heykel yaratmak iddiasıyla yola çıkan Oda projesi ekibi, kendi öznelliklerini ve kimliklerini de bu ilişkisel sürece katmaya çalışmışlardır.

İkinci tarza ilk örneği teşkil eden yapıtlarında Kutluğ Ataman farklı sebeplerle toplumsal yaşam içerisinde bir kimlik mücadelesi veren kişilerin öyküleriyle ilişkiye geçtiği video röportajlarında, izleyiciye kendisi ile ‘öteki’ arasında oluşan öznellikler-arası alanı sunmaktadır. İzleyici, bir üçüncü olarak bu sürece dahil olmaktadır. Ataman’ın işlerinde, sanatçının o ‘öteki’yi seçme kararında kendi öznelliğinin belirleyiciliği daha çok vurgulanmaktadır. Her ne kadar izleyici ekranda ‘öteki’ni izliyor olsak da, sanatçı varlığını hissettirmekte ve ‘öteki’ ile kurduğu ilişki aracılığıyla görünür olmaktadır. İkinci tarza bir diğer örnek de Selda Asal’ın Umudun Geri Kazanılması projesi olarak belirlenmiştir. Asal, bu proje kapsamında belirli bir ‘öteki’ ile, madde bağımlısı ve intihara teşebbüs etmiş gençlerle ilişkiye geçmiştir. Temsil biçimi ise ilişkiye geçtiği bu insanlarla yaptığı video röportajlar ve onların yaptıkları resimlerin montajlanarak sergilenmesi şeklindedir. Asal’ın

işlerinde, Ataman'dan farklı olarak 'öteki'nin ve sanatçının öznelliğinin izlerinden söz etmek pek mümkün görünmemektedir. Ortaya çıkan 'öteki' temsili de toplumsal tanımların ötesine geçen ve var olan ana akım temsillerin ötesine geçen bir temsil olamamaktadır.

Üçüncü tarza örnek teşkil eden Hale Tenger'in yapıtları, Bosna-Hersek yapıtı dışında diğerlerinden farklı olarak belirli bir 'öteki'ne referans vermemekte, daha çok sosyalizasyon süreçleri tarafından şekillenen bir 'ötekilik'durumu ile ilgilenmektedir. Bunun sonucunda ortaya çıkan temsil de; sanatçının, izleyicinin ve başkalarının öznelliğini kapsayan kolektif bir öznellik ve anonim bir 'ötekilik' durumunu tarif etmektedir. Biçimsel olarak da iki boyutlu görselliğe dayalı bir temsil yerine üç boyutlu ve tüm algılara hitap eden üç boyutlu bir bedensel deneyim alanı ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmada ele alınan kavramlar açısından 'öteki' ve 'öteki' olma durumu ile ilişki kuran sanat yapıtları ve üretim süreçleri değerlendirildiğinde, bir yapıtın ve sürecin 'öteki' ile ilişki kurduğunu iddia edebilmesi için iki unsurun öne çıktığını söyleyebiliriz. Birincisi, 'öteki' ile ilişkinin ilk karşılaşmanın öncesine dayandığı ve birtakım zihinsel süreçler sonunda ortaya çıktığı varsayımıyla sanatçının 'öteki'ne yöneldiği andan itibaren geriye dönük olarak kendi zihinsel süreçlerini değerlendirmesi, süreç boyunca buna ilişkin bir farkındalığı ve duyarlılığı canlı tutma gereksinimidir. İkincisi ise, karşılıklı ve diyalog içeren bir ilişkiden söz edebilmemiz için sanatçının kendi öznelliğini sürece katabilmesi, görünür olması, 'öteki'ni kendisiyle ilişki içerisinde düşünebilmesi, dolayısıyla da öznellikler-arası alanın genişleyerek benzerlik ve farklılık düşüncelerinden ne birinin ne diğerinin öncelikli bir konum kazanmamasıdır. Bu şekilde izleyici ya da katılımcı, 'öteki'ni izlenen, bakış aracılığıyla sabitlenen, sonlu bir hikayeye indirgenen, bu anlamda 'ölü bir temsil' ile tarif edilen ve üzerinde "tahakküm" kurulan bir varlık olarak algılamaktan öte konuksever bir deneyime davet edilebilmektedir. Böylece sanatçı ve 'öteki' ilişkisellikleri içerisinde, canlılıklarıyla görülebilir hale gelmekte, orataya çıkan yapıt ya da süreç de ucu açık niteliğiyle sonlu ve sözünü tamamlanmış bir sanat yapıtı iddiasında olmaktan kurtarabilmektedir. Böylece, sanat yapıtının önerdiği ilişki modeli ve o belirli karşılaşmaya özgü dil, hakim ideolojinin tekrar tekrar ürettiği ilişki biçimlerine bir alternatif teşkil edebilmekte, izleyiciyi 'öteki'ne ve 'ötekilik' durumuna farklılık ve aynılık boyutlarının ötesinde, araya net bir sınır çekmeyen bir konukseverlikle yönelmeye çağırabilmektedir.

KAYNAKLAR

- Altuğ, E., (2002), “Kentin İnsanla Oda Arkadaşlığı”, İstanbul’a Sivil Sahip Çıkış, 81-85.
- Ataman, K., (2001), Peruk Takan Kadınlar, Metis Yayınları, İstanbul.
- Badiou, A., (2004), Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme, Metis Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (2001), Baştan Çıkarma Üzerine, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Berger, J., (1986), Görme Biçimleri, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bourriaud, N., (2005), İlişkisel Estetik, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Boynudelik, Z. İ. ve Eğrikavuk, I. (2006) , "Yeni Tip Kamusal Sanat Üzerine Bir Söyleşi" , Sanat Dünyamız, 97, Yapı Kredi Yayınları.
- Çalıkoglu, L., (2005), “Söyleşi: Kutluğ Ataman”, Sanat Dünyamız, 94, Yapı Kredi Yayınları, 68-78, İstanbul.
- Çalıkoglu, L. (Der.), (2005), Çağdaş Sanat Konuşmaları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Derrida, J., (1999), Adieu to Levinas, Stanford University Press, Stanford, California.
- Derrida, J. (2006), “Şiddet ve Metafizik”, Cogito, 47-48, Yapı Kredi Yayınları, 62-161.
- Direk, Z., (2004), Levinas ve Sartre: İmge üstüne, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Direk, Z., (2005), Başkalık Deneyimi: Kıta Avrupası Felsefesi Üzerine Denemeler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Direk, Z. (2006), “Derrida ve Sorumluluk Olarak Avrupa Fikri”, Cogito, 47-48, Yapı Kredi Yayınları, 213-223.
- Emery, E., (2003), Facing “O”: Wilfred Bion, Emmanuel Levinas, and The Face of The Other, Psychoanalytic Publishing, New York.
- Eğrikavuk, I. (2005), Dialogue based art practices: artist as catalyst, (yayımlanmamış).
- Evink, E. (2006), “Patocka ve Derrida: Sorumluluk Üzerine”, Cogito, 47-48, Yapı Kredi Yayınları, 256-273.
- Felshin, N., (1996), But Is It Art? The Spirit of Art as Activism, Bay Press, Seattle.
- Finkelpearl, T. (Derl.), (2001), Dialogues in Public Art, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

- Freire, P., (1970), *Pedagogy of the Oppressed*, Herder and Herder, New York.
- Gevers, I., (2004), *Curating: Stereotyping The Other or Risking One's Own Subjectivity?*, Black Dog Publishing, London.
- Habip, B., (2003), *Yaratamama Üzerine*, (yayımlanmamış).
- Hall, S. (Derl.), (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage Publications, London.
- Heeswijk, J. V., (2002), *I and The Other: Art and The Human Condition*, Black Dog Publishing, London.
- Holmqvist, K. (Derl.), (2004), *Oda Projesi: Tensta Konsthall 17/8-24/10 2004*, Tensta Konsthall, Sweden.
- Honigman, A. F., (2004), "What The Structure Defines: An Interview With Kutluğ Ataman", *Art Journal*, 63 (1), 78-86.
- Irigaray, L., (2002), *The Way of Love*, Continuum, London, New York.
- Jacob. M. J. ve Brenson, M. (Derl.), (1998), *Conversations at The Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Kaplan, E. A., (1997), *Looking for The Other: Feminism, Film and The Imperial Gaze*, Routledge, New York, London.
- Kestner, G. H., (2004), *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley.
- Khare, R. S., (1992), "The Other's Double, The Anthropologist's Bracketed Self: Notes on Cultural Representation and Privileged Discourse", *New Literary History*, 23 (1), The Johns Hopkins University Press, 1-23.
- Kortun, V., (2001), "Hakikati Yanlış Yorumlama Hakkı", 123-126, *Peruk Takan Kadınlar*, K. Ataman, 2001, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kosova, E., (2003), "İçeriğin Olabilirliği: Aydan Mürtezaoglu ile Söyleşi", *Art-ist*, Art-ist Yayınları, İstanbul.
- Kosova, E., (2003), "Bir Aracı Olarak Sanatçı", İstanbul, 21, 68-71.
- Kwon, M., (2004), *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Levinas, E., (1998), *On Thinking-of-the-Other: Entre Nous*, The Athlone Press, London.
- Levinas, E., (2002), *Sonsuza Tanıklık*, Metis Yayınları, İstanbul.

- Lewelyn, J., (1995), *Levinas: The Genealogy of Ethics*, Routledge, London, New York.
- Lind, M., (2003), *Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi*.
- Lucy, S. (Der.), (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington.
- Martin, J., (1994), *Downcast Eyes : the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley.
- Mitchell, S. A. ve Black, M. J., (1995), *Freud and Beyond*, Basic Books, New York..
- Naas, M., (2006), “‘Alors, qui êtes-vous?’” Jacques Derrida ve Konukseverlik Sorusu”, *Cogito*, 47-48, Yapı Kredi Yayınları, 236-250.
- Rogoff, I. (2006), *De-regulation: Kutluğ Ataman and Irit Rogoff in Conversation*, www.de-regulation.org
- Sholette, G. G., (2004), *Interventionism and The Historical Uncanny: or; Can There Be Revolutionary Art without The Revolution?*
- Turanlı, G. (Der.), (1996), *Kent ve Kültürü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Volk, G., (2005), “Captivating Strangers”, *Art in America*, 84-92.

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	02.11.1975	
Doğum yeri	İstanbul	
Lise	1986-1993	Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi
Lisans	1993-1997	Boğaziçi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü

Çalıştığı Kurumlar

2001-2002	Anadolu Kültür A. Ş.
2002-Devam ediyor	Sosyal Kültürel Yaşamı Geliştirme Derneği

Katıldığı Sergiler

Boğaziçi Üniversitesi, Nilgün Bilge Heykel Atölyesi Yıl Sonu Sergileri	Mayıs 1996, Mayıs 1997
New York Üniversitesi Gallatin Bireysel Çalışmalar Okulu “Sanat Yoluyla Kültürlerarası Diyalog” Projesi Sergisi	Aralık 2001
New York Üniversitesi Gallatin Bireysel Çalışmalar Okulu “Sözlü Tarih, Kültürel Kimlik ve Sanat” Projesi Sergisi	Mayıs 2002
Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Yüksek Lisans Atölyesi “Art-a kalan” Sergisi	Haziran 2003
Akbank Kültür Sanat Merkezi “Hırsız Kent” Sergisi	Ocak 2005