

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ PROGRAMLAR ENSTİTÜSÜ
KÜLTÜREL İNCELEMELER YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

KÜRT ALANINDA ÇAĞDAŞ SANAT VE SİYASET İLİŞKİSİ ÜZERİNE:
OLAĞANÜSTÜ HAL KOŞULLARINDA BİR SANAT DENEYİMİ

SERVET KAPLAN

117611031

DOÇ. DR. FERDA KESKİN

İSTANBUL

2021

ÖNSÖZ

Öncelikle danışmanım Doç. Dr. Ferda Keskin olmak üzere; değerli jüri üyeleri Prof. Dr. Sibel Yardımcı ve Doç. Dr. Zeynep Talay Turner'a değerlendirmeleri ve önerileri için teşekkür ederim.

Bu çalışmanın henüz daha ön araştırma kısmındayken kütüphanelerini kullanmama müsaade ederek ve arşiv çalışmalarını benimle paylaşarak materyallere erişimimi kolaylaştıran, Diyarbakır'da faaliyetlerini sürdüren sanatçı oluşumu LOADİNG'e ve sanatçı Cengiz Tekin'e bu çalışmanın ortaya çıkışında sağladıkları destek için teşekkür ederim.

Son olarak, bu çalışma süresi boyunca desteğini hiçbir zaman esirgemeyen Evin, Zana ve Berfin'e sonsuz teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GÖRSEL LİSTESİ	v
ABSTRACT	vi
ÖZET.....	vii
GİRİŞ	1
1. KÜRT ALANINDAN ÇAĞDAŞ SANATIN KONUMUNU BELİRLEYEBİLMEK.....	6
1.1. Kürt Alanı.....	6
1.2. Sanatın Zaman Boyutu: Çağdaş ve Güncel.....	8
1.3. Çağdaş Sanatın Çağdaşlığı: Estetik ve Politika	16
1.4. Kürt Alanından Çağdaş Sanatın Görünürlüğü.....	25
2. KÜRT ALANINDA ÇAĞDAŞ SANAT: OLAĞANÜSTÜ HAL KOŞULLARINDA BİR SANAT DENEYİMİ	28
2.1. Kürt Alanının Çıplaklık İmgeleri: Zombi Beden.....	35
2.2. Kürt Alanının 90'lar Hafızası: Hayalet Yüz.....	45
2.3. Kürt Alanının Uyuşmazlık Sahneleri.....	54
SONUÇ.....	66
KAYNAKÇA	72

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Şener Özmen, Welcome to Diyarbakır, 2003	31
Görsel 2: Halil Altındere, Ya Sev Ya Terk Et, 1998.....	40
Görsel 3 ve 4: Cengiz Tekin, Entegre, 2007.	42
Görsel 5: Şener Özmen, Untitled/Megafon, 2006.	43
Görsel 6 ve 7: Cengiz Tekin, Fotoğraf, 2005.....	46
Görsel 8: Halil Altındere, Kayıplar Ülkesine Hoş geldiniz, 1998.	47
Görsel 9: Anıl Olcay, Aşıkâr Sır, 2019.	48
Görsel 10: Cengiz Tekin, Untitled/Press (Basın), 2007.....	52
Görsel 11: Cengiz Tekin, Natürmort, 2007.	53
Görsel 12: Şener Özmen, Flag/Bayrak, 2010.....	57
Görsel 13: Şener Özmen, On The Road (Yolda)	59
Görsel 14: Cengiz Tekin, Normalizasyon, 2009.....	61
Görsel 15: Cengiz Tekin, Sanatçının Sözde Portresi, 2003	62
Görsel 16: Şener Özmen, Optik Propaganda, 2010.....	63
Görsel 17: Halil Altındere, Tabularla Dans, 1997.	64
Görsel 18: Mehmet Ali Boran, Bu Bir Toros Değildir, 2009.	65
Görsel 19: Ahmet Öğüt, Untitled/İsimsiz, 2007.	66

ABSTRACT

The latter half of the 1990s was a significant era in regard to a generation of contemporary artists started to be visible from the Kurdish space and a period that the relationship between art and politics was controversial and was being rediscussed in Turkey in the meantime. The contemporary art organizations that were in interaction with varied disciplines by the effect of curatorial interventions, were centered on the "political" themes during this period, especially the ones exhibited in the contemporary art environment in Istanbul. While such an experience of contemporary art started to be visible in these years, on the other hand, the supreme law, which was consisted of conditions of the emergency state determined the discourse of the Kurdish space. In this study, it has been analyzed how the discussed artists, who produced their artistic works from this era to recent times, have explored the main themes of their works of art such as the bare life of the Kurdish space produced under the conditions of the state of emergency, the vulnerable subjects, the narrative sovereignty that has control over life, deaths, unmourned loss, traumatic memories. This study examines the contemporary art images of the Kurdish space by referring to the thoughts that discuss that art and politics are closely-related forms of reality. Based on the images produced by these works of art, this study investigates how the Kurdish space turns its aesthetical and political visibility into a conflict scene.

Keywords: Comtemporary Art, Political Art, Aesthetic, Dissensus, Kurdish Space, State Of Emergency, Biopolitics, Necropolitics, Bare Life, Precarious Life.

ÖZET

Kürt alanından bir çağdaş sanatçı kuşağının görünür olmaya başlaması açısından önemli olacak olan 90'lı yılların ikinci yarısı aynı zamanda Türkiye'de sanat ve siyaset arasındaki ilişkinin yeniden ele alındığı, tartışıldığı bir dönemdir. Bu dönemde özellikle İstanbul'un çağdaş sanat ortamında gerçekleştirilmeye başlayan, küratöryal müdahalelerin de etkisiyle farklı disiplinlerle etkileşim halindeki çağdaş sanat organizasyonları “politik” temalar etrafında şekillenmektedir. Öte yandan ise böylesi bir çağdaş sanat deneyiminin görünür olmaya başladığı bu yıllarda Kürt alanının anlatısını belirleyen egemen yasayı, olağanüstü hâl koşulları oluşturmaktadır. Bu çalışmada ele alınan sanatçıların, üretimlerini gerçekleştirdikleri böylesi bir dönemden yakın döneme dek sanatsal çalışmalarının esas konularını oluşturan; Kürt alanının olağanüstü hal koşullarında üretilen çıplak yaşamı, kırılğan öznelere, yaşam üzerinde hüküm süren egemenlik anlatısı, ölümler, tutulamayan yaslar, travmatik hafızası gibi temaların nasıl konu edindiklerini incelemektedir. Bu çalışma tam da estetik ve politikayı birbiriyle yakın ilişkili gerçeklikler olarak ele alan düşüncelerden hareketle Kürt alanından böylesi bir çağdaş sanat deneyiminin imgelerini ele almaktadır. Bu sanatsal çalışmaların ortaya koydukları imgeler ile birlikte Kürt alanının estetik ve politik görünürlüğünü nasıl birer uyumsuzluk sahnesine dönüştürdüğünü soruşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Politik Sanat, Estetik, Uyuşmazlık, Kürt Alanı, Olağanüstü Hal, Biyopolitika, Nekro-Siyaset, Çıplak Yaşam, Kırılğan Yaşam.

GİRİŞ

İstanbul'da 90'lı yılların ikinci yarısında gerçekleştirilen Genç Etkinlikler sergileri ile Kürt alanından birçok genç sanatçı, sanat pratiklerini “periferi”den sanat merkezlerine taşıma imkânı buldular. Türkiye’de özellikle bu dönemde yoğun bir şekilde yapılan kavramsal sanat tartışmaları etrafında gerçekleşen sergilerde Kürt alanından sanatçılar 90'lı yıllarda Kürt alanındaki savaşı, tahakkümü, şiddeti, ölümleri, kayıpları konu edinen sanatsal çalışmaları ile yer aldılar. Halil Altındere, Şener Özmen, Cengiz Tekin gibi Kürt alanından sanatçılar, farklı disiplinler ile etkileşim içerisinde, disiplinler arası bir anlayışla gerçekleşen bu sergilerde yaptıkları politik işler ile ön plana çıktılar. 2000’li yıllara gelindiğinde artık İstanbul ile sınırlı kalmayan bu çağdaş sanat deneyimi, 90'lı yılların travmatik hafızasını taşımayı sürdürmekle birlikte konuları itibariyle mikro anlatılara ve gündelik yaşamın içerisinden imajlara odaklanacak, içerisinden geldiği alanın politik atmosferini ise görselleştirmeyi sürdürecektir.

Bu çalışma, 90'lı yılların ikinci yarısından günümüze dek Kürt alanından çağdaş sanatçıların, Kürt alanının tarihsel, sosyolojik, politik anlatısını sanat pratiklerine ne şekilde taşıdığını incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, Kürt alanından çağdaş sanatçıların sanat pratiklerinin analizi ile yoğunlukla kimlik, şiddet, kayıplar, yas gibi meseleleri odağına alan sanatsal çalışmaları incelenerek inşa edilecektir. Dolayısıyla temel yaklaşım, Kürt alanındaki çağdaş sanat pratiklerinin tümünü kategorize ederek tarihsel bir analize tabi tutma yerine, belli bir takım çağdaş sanat eserleri üzerine düşünme imkânı yaratmaktır. Bu çalışmada, Kürt alanının toplumsal hafızasını yansıtan ilk kuşak sanatçılar olan Halil Altındere, Şener Özmen, Berat Işık, Cengiz Tekin, Fikret Atay’ın yanı sıra, üretimlerini yakın dönemde gerçekleştiren, fakat bu kuşak ile de iç içe geçen Mehmet Ali Boran ve Ahmet Öğüt’ün sanatsal çalışmaları üzerine de bir düşünme arayışı içinde olunacaktır. Kürt alanının sosyo-politik durumunun ve önemli toplumsal meselelerinin görselleştiği, politik bir sanat olduğunu iddia edeceğimiz

bu sanat deneyiminin özellikle sanat-siyaset ilişkisi etrafında tartışılabilmesi amaçlanmaktadır.

Kürt alanında bir çağdaş sanat deneyiminden ilk defa söz edilebilir yıllar olan 90'lı yıllar, çağdaş sanat alanında özellikle yeni eğilimlerin görüldüğü yıllardır. Bu dönem, çağdaş sanat alanında küratöryal müdahalelerin etkisini iyice artırdığı yıllardır. Küratöryal müdahaleler ile oluşan sergilerin; felsefe, sosyoloji, siyaset bilimi gibi disiplinler ile etkileşim içerisinde, disiplinler-arası bir anlayışla gerçekleşmesine verilen önem artmaktadır ve bu sergilerin, bienallerin içeriğini ise küreselleşme, savaş, şiddet, göç vs. gibi politik konular oluşturmaktadır. Bu dönemde gerçekleşen sergilerde toplumsal cinsiyet, kültürel meseleler, ekoloji meselesi gibi politik temalı sanatsal çalışmalara sıklıkla rastlanmaktadır. Çağdaş sanat alanında 90'lı yıllar, giderek daha melez bir alanın ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde, özellikle politik hafızanın güçlü olduğu Çin'den, Sovyetlerin dağılmasının ardından ortaya çıkan eski Sovyet Doğu Avrupa ülkelerinden, Balkan ülkelerinden, eski sömürge ülkelerinden ve ulusal, kimlik mücadelelerinin sürdüğü ülkelerden sanatçıların sanatsal ürünlerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Ayrıca "tarih sahnesinden silinen", görünmez kılınan anonim özneler, yeni dönemin hem siyaset hem de sanat alanındaki "yeni toplumsal güçleri" olarak anılmaktadırlar. Dolayısıyla bu dönem, sanat ve siyaset ilişkisinden belki de en fazla söz edilebilir yıllardır. Tam da böylesi bir dönemde görünür olmaya başlayan Kürt alanından bir çağdaş sanatçı kuşağı, bu alanın toplumsal-politik koşullarını belirleyen *egemen yasayı* oluşturan olağanüstü hâl koşulları ve onun altında üretilen yaşamı sanatsal üretimlerine taşımaktadırlar. Kürt alanında olağanüstü hâl koşulları altında yaşanan faili meçhul cinayetler, gözaltında kayıplar, köy yakılmaları, köy boşaltmaları gibi dönemin travmatik hafızasını oluşturan olaylar, bu alanda üretilen sanatsal çalışmalarda sıklıkla yer bulmaktadır. Dolayısıyla Kürt alanının politik meselelerin sadece siyaset alanında değil sanat alanında da görünürlük kazanmasının bu dönemin belki de en önemli sanatsal olaylarından birini oluşturduğu söylenebilir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde Kürt alanındaki sanat deneyiminin, çağdaş sanat tartışmaları içerisinde konumu belirlenecek ve ardından ikinci bölümde ise sanatsal çalışmaların analizine yer verilecektir. Çalışmanın ilk bölümünde yer vereceğimiz kavramlar ve tartışmalar ile birlikte sanat ve siyaset arasındaki yakın ilişkilinin yapısına dair kavramsal ve tarihsel bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır. Bu bölümde ilk olarak ele alacağımız kavram olan *Kürt alanı*, sanat ve siyaset ilişkisi etrafında ele almaya çalıştığımız bu çağdaş sanat deneyiminin kimlik temelli olmadığını vurgulamak ve sanat ile siyaset arasındaki yakınlığı belirli bir temsil rejimi içerisinde düşünmemek açısından çalışmamız için önemli bir kavramdır. Belli kodları referans alarak ortaya çıkmış bu sanat pratiklerini, coğrafya-kimlik ilişkisinden ziyade özellikle mekân-beden ilişkisi etrafında tartışabilme olanağını açığa çıkarabilmek için bu kavrama başvurulacaktır. Bu bölümde gündeme getireceğimiz *çağdaş* ve *güncel* kavramları ile birlikte ise hem resmi tarih yazımı ile paralel görülen belirli bir sanat tarihi anlayışının çelişkilerini açığa çıkarabilmenin hem de eleştirel bir sanat kuramının imkânı sorgulanmaya çalışılacaktır. Bu kavramlar etrafında yapılan tartışma esasen sanat ile siyasetin nasıl yakın bir ilişki içinde düşünüldüğünü de göstermektedir. Bu bölümde sanat ve siyaset arasındaki yakını düşünmemizi esas olarak sağlayacak olan *estetik* ve *politika* kavramları ise alışlagelmiş kullanımlarının dışında yeniden ele alınmaya çalışılacaktır. Jacques Rancière'in düşüncesinden hareketle ve onun etrafında yapılandırılarak başvuracağımız tüm düşünürlerle birlikte ele alacağımız bu kavramlar, sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi (belli bir siyasetin sanatı olarak düşünmenin ötesinde) esasen mekanlar, zamanlar, bedenler ve imgeler arasındaki ilişkilerin yeniden düzenlenmesi talebi olarak düşünebilmenin imkanını yaratacaktır. Rancière'in duyulurun belli bir paylaşımı olarak tarif edeceği *polis* düzeni ya da *consensus* rejimi, öznelerin sınırlarını belirleyen, ortak duyulur alanda nasıl, ne şekilde bir yere ve paya sahip olacaklarını önceden tayin eden bir duyulanam örgütlenişini ifade etmektedir.¹ Bu bölümde estetik ve politika arasındaki yakın ilişkiyi tam da polis düzeninin (ya da *consensus* rejiminin) verili algılayış

¹ Jacques Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, çev. Hakkı Hünler, İzmir: Ara-lık Yayınları, 2005, s.51-52.

biçimleriyle bir ihtilaf, Rancière'in terminolojisi ile ifade edecek olursak *uyuşmazlık (dissensus)*, ve temsil mantığının çelişkilerini açığa çıkarabilme olanağı olarak tartışılacaktır. Estetik ve politika, bilgi-iktidar ilişkilerine ve temsil edilme tarzlarının duyu-anlam üzerinde sağladığı denetime bir müdahalede bulunma imkânını taşıması itibariyle birbiriyle yakın ilişkili gerçeklikler olarak incelenecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise Kürt alanının normatif durumunu belirleyen koşulları oluşturan olağanüstü hâli ve onun altında üretilen yaşamı yansıtan bu çağdaş sanat deneyiminin pratikleri üzerine düşünülecektir. Rancière'in bir yönetim tekniği olarak tarif edeceği polis düzeni (ya da consensus rejimi)² tartışması, bu bölümde ise bu kez Giorgio Agamben, Michel Foucault ve Hannah Arendt'in *biyopolitika* kavrayışı üzerinden sürdürülecektir. Ayrıca biyopolitika kavramına olan katkıları itibariyle Judith Butler ve Achielle Mbembe, Kürt alanının yalnızca yaşamı değil ölümü de kuşatan siyaseti üzerine düşünürken ele alınacaktır. Bu bölümde, ortak olanda bir yere ve paya sahip olmaması sebebiyle bir görünürlüğe sahip olmayan ve tarih sahnesinden silinmeleriyle birer anonim özne olarak algılanan öznelerin kırılğan durumu ve yaşamlarının *çıplak yaşama* indirgenmesi, sanatsal çalışmalara yansımaları itibariyle tartışılacaktır. Kürt alanında üretilen çağdaş sanat eserlerine baktığımızda Agamben'in siyaset felsefesine kazandırdığı “öldürülmesi cinayet sayılmayan *Homo Sacer (Kutsal İnsan)*”³ figürünün yanı sıra “yaşayan hayatlar olarak algılanmadığından yası da tutulmaya değer görülme⁴yen *kırılğan özneler*”⁴ sık sık bir ikon olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Kürt alanından çağdaş sanat üretimlerinde yaşayan bir ölü olarak “zombi” ile yerine getirilememiş yas sebebiyle varlığını bir “hayalet” olarak sürdüren figürler, bir imge olarak gündeme getirilmektedir. Bu figürler esasen Kürt alanının normatif durumunun “anormal”, “olağandışı” hali ile biyopolitikasını ve

² Jacques Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, s.51.

³ Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Yaşam*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

⁴ Judith Butler, *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları, 2018.

nekrosiyasetini tahayyül edebilmemiz için iki önemli imgedir. Dolayısıyla ilk bölümde tartışacağımız sanat ve siyaset arasındaki yakın ilişkiyi, bu çağdaş sanat deneyiminin temsili alanına dahil edilememesi ile bir görünürlüğe sahip olmayan özneleri görünür kılmaları ve görünürlük formlarını (neyin görünür olup neyin olmayacağını yanı sıra nasıl bir görünüme sahip olacağını belirlenmesi) askıya alması üzerinden tartışmayı sürdürülecektir. Son olarak, Kürt alanının olağanüstü hâl koşullarının yerleşik tüm anlamlarıyla bir uyumsuzluğu gündeme getiren sanatsal üretimleri ele alınacaktır. Kürt alanında üretilen çağdaş sanat üretimleri, politik anlamlarını kimliğin (Kürt) bir temsil edilişinden almadığı gibi, siyasal-toplumsal alanın içerisinde üretilenin temsil ilişkileriyle bir benzeşim ilişkisi kurarak da almamaktadır. Tam aksine bunlarla bir uyumsuzluk alanı yaratması ile politik olmaktadır. Bu çalışma boyunca Kürt alanından bir çağdaş sanat deneyimi, sanat ve siyaset arasındaki yakın ilişkiyi açığa çıkarabilme potansiyelini taşıyabilmesi itibariyle soruşturmaya çalışılacaktır.

1. KÜRT ALANINDAN ÇAĞDAŞ SANATIN KONUMUNU BELİRLEYEBİLMEK

1.1. Kürt Alanı

Bu bölümde ele alınacak kavramlarla birlikte, son yıllarda alanları giderek bulanıklaşan felsefe, sanat tarihi, sosyal bilimler disiplinleri içerisinde sanat ile hayat, sanat ile siyaset ilişkilerine odaklanılacaktır. Sanat ile hayat ve sanat ile siyaset, sınırların belirsizleştiği, iç içe geçtiği eleştirel bir düşünce fikrinin ortaya çıkışı itibariyle birbirinden ayrı değerlendirilmesi mümkün olmayan gerçeklikler olduğu düşüncesi etrafında ele alınmaktadır. Sanat ve siyaset arasındaki bu yakınlık düşüncesi, esasen sanatın politik mesajlar içermesinin ötesinde zaman ve mekanın özgül biçimlerini açığa çıkarabilmesi ve temsil mantığının çelişkilerini gösterebilmesi açısından son yıllarda üzerine yeniden düşünülen bir estetik kavramı ile mümkün olmaktadır.⁵ Dolayısıyla bu bölümde kimlik politikalarına katılmayan, temsil mantığı ile örtüşmeyen bir sanat deneyiminden söz ederken incelenecek olan Kürt alanı kavramı ile birlikte; özellikle sanat tarihinde modern anlayışın kırılmalarına işaret edecek olan *zaman* ve *estetik* tartışmaları, böylesi bir eleştirel sanat kuramı içerisinde sanat ve siyaset arasındaki ilişkilerin gösterilebilmesi açısından önemli kavramlar/tartışmalar olarak ele alınacaktır. Bu bölümde 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren çağdaş sanat sahnesinde görünür olmaya başlayan Kürt alanından bir sanat deneyiminden söz edilirken amacımız; bu sanat deneyiminin “sabit yerini” tayin etmekten ziyade ortaya çıktığı dönemin eleştirel estetik düşüncesi içerisinde, sanatçıların aldıkları “pozisyonların” ve bu estetik düşüncenin sanatsal çalışmalarına olan yansımalarının gösterebilmesidir.

İlk olarak ele alacağımız kavram olan Kürt alanı (*Espace Kurde*) kavramı Engin Sustam tarafından ortaya konularak, coğrafya-kimlik-toplumsal hafıza ilişkilerini yeniden düşünme olanağını açığa çıkarabilmesi ve sanat alanındaki

⁵ Bkz. Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.

estetik tartışmalara da imkân sağlayabilmesi açısından önemli bir kavramdır. Sustam'a göre, "Kavramın kendisi kimliği temel almayan sanatsal okumalara olanak sağlayan ve coğrafi olarak o alan içindeki kodları, ritüelleri, taktikleri sorunsallaştıran bir siyasi tercihi mümkün kılmaktadır."⁶ Ayrıca Kürt alanı kavramı, *Kurdish Studies* içerisinde çoklu ve heterojen çalışmalara gönderme yapabilme kapasitesine sahip bir kavramdır.⁷ Dolayısıyla Kürt alanı kavramı Sustam için, coğrafi-mekan sınırları içerisinde üretilen özdeşlik (*identity*) yasalarının yansıtılmasının ötesinde tekil anlamların açığa çıkarılabilmesine imkan vermektedir. Coğrafi-mekân sınırlılıklarının bir koordinat sistemiyle belirlenmesinin ardından mekânı sabit, değişmez, tek anlamlı bir yapı ve bu sınırlar içerisinde yaşayan özneleri bir "aynılık" ideali olarak düşünme esasen mekânın coğrafya-kimlik ilişkileri ile ele alınmasının tezahürüdür. Coğrafi-mekânın bu anlamının ötesinde bir anlama sahip olacak olan Kürt alanı kavramı, özneler tarafından deneyimlenen ve içerisinde eylemde bulunabilen bir *mekâna* işaret ederek, mekâna müdahale edilebilme potansiyelini açığa çıkarabilme açısından önemlidir.

Bu çalışma boyunca üzerinde belki de en çok duracağımız husus, analizine soyunacağımız estetik deneyimin, tahakküm ilişkilerinin eleştirisini görselleştirirken sanat pratiğine kimlik aidiyetlerinin temsilini taşımadığı, aksine tam da temsil mantığı ile arasına koyacağı mesafenin, onun politik-estetik dilinin ifadesini oluşturduğudur. Kürt alanında siyaset ve estetik ilişkisi üzerine düşünmeye çalışırken, 90 sonrası çağdaş sanat alanının eleştirel-politik anlayışını görünür kılacak en önemli tartışmalar olan kamusal alan tartışmaları ve ulus, etnik grup, toplumsal cinsiyet kimlikleri gibi her türlü kimliğin sorunsallaştırılması düşüncesi içerisinde bakabilmek önem taşımaktadır. Dolayısıyla, Kürt alanı kavramı esasen coğrafya, kimlik, toplumsal hafıza ilişkileri içerisinde toplumsal ve siyasal olanı yansıtan bir temsil mantığının ötesinde *mekân* ve *beden*

⁶ Engin Sustam, "Kürt Alanında Güncel Sanat: Karşı-Şiddet ve Politik Estetik", *Teorik Bakış*, no:8 (2016), s.47.

⁷ A.g.e., s.47.

meselelerini gündeme getirebilmesi açısından sanat ile hayatın, sanat ile siyasetin kesişim alanında ele alınması gereken bir kavram olarak böylesi bir çalışma için önemli olmaktadır.

1.2. Sanatın Zaman Boyutu: Çağdaş ve Güncel

Başlarken eski, fakat hâlâ sürmekte olan sanat alanında önemli bir tartışma konusu olarak gündemi fazla meşgul eden bir tartışma ele alınacaktır: 90'lı yıllar ile birlikte sanat ortamında görülen çağdaş ve güncel sanat tartışması. Bu tartışmayı tekrar gündeme getirmek istememizin sebebi, güncel ve çağdaş sanat arasındaki gerilimin beraberinde getirdiği birtakım problematikleri gösterebilmenin yanı sıra her iki kavramın da özellikle taşıdığı zaman anlamlarıyla birlikte, bir eleştirel sanat kuramı düşüncesine olası katkısının ne olabileceğini tartışabilmektir. Ayrıca, bu çalışmada inceleme konusu edeceğimiz Türkiye'nin 90'lar sanat ortamına sanatsal çalışmaları ile dahil olan Kürt alanından sanatçıların, bu sanatçıların sanatsal çalışmalarını inceleme konusu eden sanat eleştirmenlerin ve akademisyenlerin çağdaş/güncel geriliminin merkezinde yer almaları, çağdaş yerine güncel kavramını kullanmayı önermeleri ve bu kavrama sıklıkla başvurmaları sebebiyle, bu tartışmanın tekrar gündeme getirilmesi zorunlu olmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde tartışmanın bizi ilgilendiren kısmına yani özellikle Türkiye'deki çağdaş/güncel tartışmalarına kısaca değindikten sonra bu tartışmanın eleştirel bir tarih anlayışı itibarıyla nasıl ele alındığını gösterebilmek, bu çalışma içerisinde bu tartışmaya yer vermek istememizin esas amacını oluşturmaktadır. Esasen her iki kavramın da sanat alanında gündemi yoğunlukla meşgul ettiği yıllar olan 60'lı ve 90'lı yıllar, eleştirel tarih anlayışının, özellikle sosyal bilimlerde görülen "tarihin sonunun ilanı" tartışmalarıyla birlikte, güçlü ifade bulduğu iki önemli dönem olmaktadır.

Özellikle 90'lı yıllar sanat alanında görülen yeni eğilimlerle birlikte açığa çıkan sanatın "yeni bir sanat" olduğunun düşünülmesi ve kendinden önceki sanat ile bağının sorgulanabilmesi için, Türkiye'de bu dönemde güncel sanat kavramının kullanıldığını ve kavramın öneminin vurgulandığını görmekteyiz. Ayrıca bu

dönemde *contemporary art*'in çevirisinin “çağdaş” ile mi yoksa “güncel” ile mi karşılık bulabileceğine dair bir dizi tartışma da yürütülmüştür. Çağdaş ve güncel sanat kavramları arasında bir gerilimin var olmasının sebeplerinden birini de bu dönemden öncesine kadar, uzun bir süre boyunca çağdaş ve modern (sadece sanatta alımlanışı ile değil, gündelik dilde, metinlerde vs.) kavramlarının birbirinin yerine geçecek şekilde kullanılması oluşturmaktadır. Burada kafa karıştırıcı olan özellikle modern-çağdaş ve çağdaş-güncel gibi kavram çiftlerinin taşıdığı zaman anlamları veya dil içerisindeki kullanımları ile sıklıkla birbirinin yerine kullanılabilmesidir. Nitekim, sanat alanında bu dönemin önemli aktörlerinden biri kabul edilen Vasıf Kortun'un güncel kavramını tanımlarken “modern ve çağdaşın iç içeliği, geçişliliğinden bir kırılma”⁸ olarak ele alışını da bu durumları göstermektedir. Ayrıca Kortun'un güncel için “çağdaş sanat ve sanatçının aksine güncel sanat ve sanatçı, modern cumhuriyet projesini sürüklemiyor” ve “güncel sanat, geleceği tasarlamak ile uğraşmıyor, burada ve şimdi ile ilgili” diyerek verdiği diğer tanımlar ise bu tartışmanın sadece sanat alanı ile sınırlı bir tartışma olmadığını göstermektedir.⁹ Burada altı çizilmesi gereken belki de en önemli husus, modern, çağdaş ve güncel kavramlarının sadece sanatta alımlanan, sanattaki değişimler ile düşünülen kavramlar olmadığıdır. Aksine, tarihsel, siyasi, sosyolojik, toplumsal değişimlerin ve felsefi tartışmaların sanat alanında etkisini göstermesiyle ortaya çıkan tartışmalarla şekillenen kavramlar olduğudur.

Bu tartışmayı uzun uzadıya tekrar ele almak bu çalışmanın esas amacını oluşturmadığından burada sadece Türkiye’de 90’lı yıllardaki tartışmaya dair kısa bir özet sunduktan ve Türkiye’deki çağdaş ve güncel sanat tartışmasının ortaya çıkışında önemli bir aktör olan Vasıf Kortun’un görüşlerine yer verdikten sonra, çağdaş ve güncelin birbirini değillediği düşüncesinin ya da birbirinin yerine kullanılmasının sanat tarihi açısından ne gibi problematikleri beraberinde taşıdığına

⁸ Vasıf Kortun, “Güncel Sanat/Çağdaş Sanat” anabellek.org sitesinden (bu siteye erişim sağlanamadı) aktaran Osman Erden, “Modern, Çağdaş ve Güncel’in Kısa Tarihi”, *Teorik Bakış*, no: 8 (2016), s. 89.

⁹ A.g.e., s.89.

kısaca yer vereceğiz. Dolayısıyla şimdilik güncel kavramını bir kenara bırakarak, öncelikli olarak modern ve çağdaş sanatın birbirinin yerine kullanılmasının problemli olduğunu belirterek bu duruma açıklık getirmeye çalışılacaktır. Estetik üzerine yazdığı kitapları ile tanınan Arthur Danto'ya göre çağdaş sanattan uzun bir süre boyunca anlaşılan “şu anda yapılmakta olan modern sanat”, “çağdaşlarımızın ürettiği modern sanat” olmuştur.¹⁰ Bu ikisi arasındaki ayrımın netleşmesi ise Danto'ya göre, yetmişlerle seksenlerin ortalarına dek sürecek tartışmalar ile mümkün olacaktır.¹¹ Bu ayrım özellikle felsefede ve sosyal bilimlerde görülen “zamansallık” eleştirilerinin sanata yansımaları ve sanat alanında belli bir takım sanat yapma üsluplarının terk edilişi ile gündeme gelmektedir. Danto, nitekim bu durumu “...*modern* kavramının salt yakın tarihli sanata değil bir üsluba, hatta bir döneme atıfta bulunması gibi, *çağdaş* kavramı da sırf şu anın sanatından daha fazlasına işaret eder oldu”¹² diyerek açıklamaya çalışmaktadır. Danto'ya göre çağdaş sanat artık sanat üretme üslubundan çok, üslupları kullanma tarzlarına işaret etmektedir.¹³ Danto'nun altını çizeceği en önemli husus ise belki de çağdaş sanatın bir dönemden çok sanatın büyük anlatısında dönemlerin tükenişinin ardından ne olacağını gösteriyor olmasıdır.¹⁴ Dolayısıyla çağdaşın zamansallığı tarihin (sanat tarihinin) dönemselleştirme mantığından da farklı bir şeyi ifade ediyor olmaktadır. Çağdaş, kendinden önceki dönem ile bağını koparan, ilerlemeci bir tarih anlayışının aksine ve yepyeni bir duruma işaret etmesinin ötesinde, özellikle Danto'nun “tarihsel-sonrası” diyeceği belirli bir tarih (geleneksel tarih) anlayışının dışında düşünmenin imkânı olarak düşünülmektedir. Burada Danto'nun “tarihsel-sonrası” ile modern-sonrası (post-modern) bir döneme işaret etmediğinin altını çizmek gerekmektedir. Çağdaş, özellikle felsefe ve sanatta kat ederek ilerleyen, gelişim gösteren, kronolojik bir tarih anlayışının dışında düşünmenin olanağı ve zamanı düzenleyen tarih anlayışının dönemselleştirme mantığının uzağında bir anlama işaret eden bir

¹⁰ Arthur Danto, *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s.33-34.

¹¹ A.g.e., s.34.

¹² A.g.e., s.33.

¹³ A.g.e., s.33.

¹⁴ A.g.e., s.33.

kavram olarak ele alınmaktadır. Esasen çağdaş sanat modernizme karşıtlığı üzerinden tanımlanan bir sanat pratiğine işaret etmektedir.¹⁵ Dolayısıyla modern ve çağdaş sanatın birbiriyle örtüşmesi mümkün olmadığı gibi, güncel sanatın da kendinden önceki sanat deneyiminden bir “koparma edimiyle” ayrıldığını ve yeni bir döneme denk düştüğünü iddia etmek sanatı geleneksel bir tarih anlayışı ile ele alma çabasının bir tezahürü olmaktadır.

Sovyetlerin yıkıldığı ve küresel kapitalizmin hakimiyetini tüm dünyada arttırdığı 90’lı yıllar, tarihin zaman kavrayışı üzerine yeniden bir düşünme yoluna gidilecek yıllardır. Güncel sanat kavramına tam da bu yıllarda özellikle “çevre” diye tabir edilen ülkelerde ortaya çıkan sanat tartışmalarında rastlanmaktadır. Güncel sanat tartışması esasen tüm dünyada görülen bir tartışma olmamakla birlikte gündeme geldiği ülkelerde de farklı biçimlerde ele alınmaktadır. Güncel sanat Türkiye’de devlet ideolojisinden bir kopuşa işaret ettiği düşüncesi etrafında tartışılırken, Çin’de ise Kültür Devrimi’nin sona ermesinin ardından ortaya çıkan sanat tartışmaları etrafında şekillenmektedir.¹⁶ Türkiye’deki güncellik tartışmalarında Kürt alanından çağdaş sanatçılar önemli aktörler olarak ön plana çıkmaktadır. Kürt alanından sanatçılar için resmi tarihin (resmi tarih anlayışıyla paralel sanat tarihi yazımının) modernleşme ve çağdaşlaşma paradigmasından kopuşu tarif edebilmesi açısından güncel, önemli bir kavramdır. Türkiye’deki güncellik tartışmaları esasen “egemen” bir sanat tarihi eleştirisini de beraberinde taşımaktadır.¹⁷

Sanat tarihinde çağdaş ve güncel arasında var olduğu düşünülen gerilimin esas kaynağını, 60’lı ve 90’lı yıllar sonrasında eleştirel tarih güçlü bir ifade bulmasına rağmen yine bu yıllara “tarihsel bir dönem” atfetme anlayışının sürdürülmesi oluşturmaktadır. Çağdaş ve güncel kavramları farklı bir zamansallığı

¹⁵ John Rajchman, “Çağdaş: Yeni Bir Fikir Mi?” çev. Elçin Gen, *Çağdaş Sanat Nedir: Modernlik Sonrasında Sanat* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s.27.

¹⁶ Osman Erden, “Modern, Çağdaş ve Güncel’in Kısa Tarihi”, s.86-89.

¹⁷ Ceren Özpınar, “Türkiye Sanat Tarihinde Dönemler”, *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, no:1 (2016.).

işaret ettikleri bağlamında tartışılıyor olsa da bu kavramların modern veya modern-sonrası (postmodern) gibi kavramlarla birlikte düşünülmesi sürdürülmüştür. Modern, post-modern, çağdaş, güncel gibi kavramların farklı eleştirmenler ve sanat tarihçileri tarafından farklı bağlamlarla ele alınıp kavramsallaştırılması da kafa karışıklığının esas sebeplerinden birini oluşturmaktadır. Üzerinde uzlaşılması mümkün gibi görülmeyen tüm bu tartışmalar ise esasen bir sanat tarihi yazımı krizi olduğuna işaret etmektedir. Bu çalışma için estetik bir deneyimin analizini yaparken meseleleri, “kurumsal” bir sanat anlayışıyla bakan salt “sanat tarihi” çalışması olarak ele almanın ötesinde de düşünebilmek, önemli olan hususların başında gelmektedir. Bu sebeple çağdaş ve/veya güncel (aktüel) kavramlarının yalnızca sanat tarihinde alımlanışı ile değil, bunun da ötesinde eleştirel bir düşünce anlayışını ortaya koyabilmesi açısından, yeniden düşünülmesi gerekmektedir. Böylesi bir çaba için ihtiyacımız olan ise eleştirel bir tarih anlayışıdır. Özellikle geçtiğimiz yüzyılın önemli düşünürlerinin materyalist tarih fikrini yeniden ele alırken baş vurdukları Nietzsche’nin *zamana aykırı (l’intempestif)* düşüncesi, böylesi eleştirel bir anlayışın ortaya çıkışını mümkün kılmaktadır. Nietzsche düşüncesinden hareketle Agamben, Foucault, Rancière gibi düşünürlerin ortaya koydukları çağdaşlık ve güncellik (aktüalite) anlayışları ise tarih eleştirilerinden siyaset ve estetiğe kadar birçok alanda etkisini göstermektedir. Esasen sanat tarihi eleştirilerinde alımlanan çağdaş ve güncel (aktüel) kavramları, eleştirel tarih düşüncesinin kronolojik olmayan “farklı bir zaman” anlayışına işaret ettiği bir kavramlardır.

Bu metin içerisinde çağdaş ve günceli, birbirinden uzak anlamlarda kullanımlarının aksine özellikle sanatsal üsluptaki değişim/dönüşümler ve taşıdıkları *zaman* anlamları ile modernle (sanat) olan “hesaplaşmaları” üzerinden eleştirel bir düşünceye kapı aralayabilmeleri için bir arada ele almak önerilmektedir. Fakat metin içerisinde hem sanat tarihinin çağdaş/güncel gerilimine müdahil olmamak üzere hem de kavramın geniş bir spektrumda kullanılan anlamından faydalanabilmek için “çağdaş”ın kullanımı sürdürülecektir. Dolayısıyla öncelikle Boris Groys’ın “çağdaş sanat nedir?” sorusunun esas işaret

edeceğini söylediği soruya, “çağdaş nedir?” sorusuna bir cevap arayışı içerisinde olunacaktır.¹⁸ Böylelikle de Danto’nun bir “sonluluktan” itibaren düşündüğü çağdaş kavramının, farklı felsefeciler tarafından alımlanışı itibariyle bizim çalışmamıza olası katkısının ne olabileceğini burada tartışmaya çalışılacaktır.

Çağdaş: Nasıl Bir Zamansallık?

Modern tarih anlayışının tarihin bir devamlılık arz ettiği düşüncesinin aksine çağdaş kavramının işaret edeceği zamanın bir “süreksizlik” arz ettiği düşüncesi, bu tarih anlayışının zamanı algılayış biçimini eleştiriye açmaktadır. Modern tarih anlayışı, tarihin aktarılmasını ve zamanın algılanmasını kolaylaştırmak için zamanı düzenleme, bölümlere ayırma yoluna giderek tarihi dönemselleştirme anlayışı ile ele alırken¹⁹ çağdaş bambaşka bir zaman kavrayışını açığa çıkarabilme düşüncesi etrafında tartışılmaktadır. Modern tarihin çizgisel, ilerlemeci anlayışının aksine çağdaş, kronolojik açıdan *uyumsuz*, zamanların bir iç içe geçişliliği anlamındaki bir zamansallığa işaret etmektedir. Giorgio Agamben *Çağdaş Nedir?* adlı metninde çağdaşlığı “kişinin bağlı olduğu ve aynı anda mesafeli durduğu zamanıyla arasındaki tekil ilişki” olarak ele almaktadır.²⁰ Agamben’e göre çağdaş, kendi zamanına bir *ayrılma* ve *anakronizm* aracılığı ile bağlıdır.²¹ Agamben, Nietzsche’nin *Unzeitgemasse Betrachtungen** kitabında ortaya koyduğu eleştirel tarih anlayışından etkilenerek geliştirdiği çağdaşlık düşüncesini, Nietzsche’nin *zamana aykırı (l’intempestif)* kavramına dayandıracaktır. Agamben, Nietzsche’nin şimdiki zamanla “çağdaşlığı” bir

¹⁸ Boris Groys, “Zamanın Yoldaşları”, çev. Kemal İz, *Çağdaş Sanat Nedir: Modernlik Sonrasında Sanat* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s.54.

¹⁹ Ceren Özpınar, “Türkiye Sanat Tarihinde Dönemler”, s.132.

²⁰ Giorgio Agamben, “Çağdaş Nedir?”, çev. Suna Kılıç, *Çağdaş Sanat Nedir: Modernlik Sonrasında Sanat* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s.43.

²¹ A.g.e., s.43.

* Nietzsche’nin *Unzeitgemasse Betrachtungen* isimli kitabı farklı isimlerle Türkçeye çevrilmiş, biz bu metinde Mustafa Tüzel’in İthaki yayınlarından yayımlanan çevirisinden yararlandık. Bkz. Friedrich Nietzsche, *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası: Zamana Aykırı Bakışlar 2*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları, 2006.

itibarsızlığa ve uyumsuzluğa yerleştirdiğini söyleyerek kendi çağdaşlık anlayışını şöyle ifade etmektedir:

Kendi zamanıyla mükemmelen çakışmayan, çağın taleplerine de uymayan ve bu yüzden, bu anlamda, güncel olmayan kişi, gerçekte kendi zamanına ait ve çağdaştır; fakat bilhassa bu nedenle, bilhassa bu itibarsızlık ve anakronizm aracılığıyla, kendi zamanını görme ve kavrama konusunda başkalarından çok daha yeteneklidir.²²

Agamben'e göre çağdaş, kendi zamanına ait olduğunu bilen fakat "bağlantı kopukluğu" sebebiyle zamanı ile uyumsuzluk içerisinde olandır. Bu uyumsuzluk ve örtüşmeme sayesinde esasen çağdaş, kendi zamanının "karanlığını" başkalarından daha iyi algılayabilen olacaktır. Ayrıca Agamben'e göre çağdaş, zamana kronolojik olmayan bir zamanla bağlı olmaktadır.²³ Agamben, şimdinin zamanının "henüz değil" ile "artık değil" arasında yakalanamaz olmakta olduğunu söyleyerek "zamanımız, şimdiki zaman, aslında sadece en uzak olan değildir: hiçbir durumda ulaşılmaz olandır" demektedir.²⁴ Dolayısıyla Agamben'e göre çağdaş, zamanıyla çakışmama sayesinde "çizgisel zamanın atıl türdeşliğinde şimdinin bu parçalanması vasıtasıyla zamanlar arası özel bir ilişkiyi" açığa çıkarabilen olmaktadır.²⁵ "Şimdiyi parçalayan" ya da Agamben'in diğer bir deyişi ile "zamanın omurgasını kıran" çağdaş, zamanı "zamanlar ve kuşaklar arası karşılaşmanın ve randevunun yeri haline"²⁶ getirmektedir. Şimdiki zamanıyla bir irtibatsızlık ve uyumsuzluk düşüncesini taşıyan çağdaşlık kavrayışının aksine kendi zamanıyla örtüşen, sadece şimdi-burada olanı algılayan ve bunu yansıtan bir "zamansallık" anlayışı esasen tarihsel bir bakışı cezbetme riskini de beraberinde taşımaktadır. Boris Groys bu durumu şöyle dile getirmektedir: "Mevcut, geçmişten geleceğe bir geçiş noktası olmaktan çıktı; onun yerine hem geçmişin hem de geleceğin sürekli yeniden

²² Giorgio Agamben, "Çağdaş Nedir?", s.42.

²³ A.g.e., s.47.

²⁴ A.g.e., s.48, s.50.

²⁵ A.g.e., s.50.

²⁶ A.g.e. s.50-51.

yazımının, tüm bireysel kavrayış ve denetimin ötesinde, tarihsel anlatıların daimi çoğalışının yeri haline geldi.”²⁷ Groys ayrıca çağdaşlığın zorunlu olarak mevcut olmak, şimdi-burada olmak anlamına gelemeyeceğini söyleyerek, çağdaşın “zamanda olmaktan” ziyade “zamanla olmak” anlamına geleceğini söylemektedir.²⁸ Agamben ise çağdaşın zamansallığına vurgu yapmak için Roland Barthes’ın College de France derslerinde söylediği “çağdaş olan, vakitsiz olandır” sözlerini hatırlatmaktadır.²⁹

Çağdaş sanat tarihinin belirli bir dönemine denk gelen, bir başlangıç noktası -1960’lar ve/veya 1989 sonrası, tayin edilen ve de kendinden öncekiyle bir kopuş olarak düşünmenin ötesinde özellikle felsefenin modernizmle olan “hesaplaşmasından” istifade eden bir “eleştirel kuram” olarak düşünmek mümkün olabilir mi? Şüphesiz cevaplanması çok zor bir soru olan bu soruya bu çalışmada bir cevap üretme amacında olmadığımız gibi bu soruya cevap üretmenin bu çalışmanın maksadının çok üzerinde bir çaba gerektirdiğini de belirtmemiz gerekmektedir. Fakat bu çalışma içerisinde, sorunun kendisini olumlayarak kendi sorularımıza cevap ararken sağlayabileceği katkıdan faydalanmaya çalışmanın önemi ise şüphesiz büyük olmaktadır. Eleştirel bir sanat anlayışının “uyuşmazlık sahnelerinin” gösterilebilmesi için başvuracağımız çağdaş kavramı, bu çalışmada sanat ve siyaset ilişkisini açığa çıkarabilmek açısından da birçok yerde başvurulacak önemli bir kavram olmaktadır. Öncelikle bu çalışmada ele alınacak olan sanatsal çalışmaların politik bir değerinin olup/olamayacağı ve/veya bu politikliğin nasıl bir politiktik olduğu tartışılırken böylesi bir çağdaşlık kavrayışı bu çalışma için önemli olmaktadır. Ayrıca şimdiye kadar problematize etmeye çalıştığımız haliyle salt tarihsel-coğrafi düşünmenin ötesinde zaman-mekân ilişkilerini eleştirel bir anlayışla ele alma olanağını açığa çıkarabilmek ve analizine soyunacağımız sanatsal çalışmalara da bu şekilde yaklaşabilmek, zorunlu olarak eleştirel bir çağdaşlık düşüncesinden geçmektedir. Öte yandan bir sonraki bölümde

²⁷ Boris Groys, “Zamanın Yoldaşları”, s.58.

²⁸ A.g.e., s.62.

²⁹ Giorgio Agamben, “Çağdaş Nedir?”, s.41.

daha geniş bir şekilde ele almaya çalışacağımız, sanatı küresel kapitalist sermayenin gözünün ötesinde sanatçıların pratikleri açısından ele alma çabasının getireceği bir zorunluluk olarak çağdaş kavramına başvurulacaktır. Tüm bu durumların bir araya gelmesiyle birlikte, esasen bu çalışmanın cevap arayışında olacağı asıl mesele olan sanat ve siyaset ilişkisine dair bir tartışma yürütebilmek, bir cevap üretebilmek mümkün olacaktır.

1.3. Çağdaş Sanatın Çağdaşlığı: Estetik ve Politika

Çağdaş sanatta çağdaşlık tartışmasının hem zamansal hem de estetik boyutta bir tartışmaya işaret ettiğine bir önceki bölümde değinilmişti. Dolayısıyla bir önceki bölümde çağdaş sanatın çağdaşlık tartışmalarının zamansal boyutuna ağırlıkla yer verdikten sonra, bu bölümde ise çağdaş sanatın çağdaşlık tartışmalarının estetik boyutu üzerinde durmaya çalışılacaktır. Böylelikle de eleştirel bir çağdaşlık anlayışının zaman ve estetik tartışmalarıyla birlikte kapı aralayacağını düşündüğümüz sanat ve siyaset arasındaki ilişki ele alınacaktır. Bu bölümde özellikle, bir önceki bölümde ele aldığımız çağdaşlık anlayışının sürdürülebilmesi için de hem politikanın hem estetiğin eleştireliliğini uyumsuzluk (dissensus) ilkesine dayandıran Rancière'in düşüncelerine başvurulacaktır. Son olarak da Kürt alanından bir çağdaş sanat deneyiminden ilk defa söz edilebilir olan 90'lı yıllarda, bu sanat pratiğinin ortaya çıktığı dönemin eleştirel sanat kuramı düşüncesiyle paralelliği içerisinde edindiği “yeri” göstermeye çalışılacaktır.

Modern sanat düşüncesinin bir eleştirisi olarak çağdaş sanatın estetik tartışmaları, zamansallık tartışmaları ile paralel olarak iki farklı tarihlendirme düşüncesi etrafında ele alınmaktadır: 60/70'li yıllar ve 90 sonrası. Arthur Danto'ya göre sanatın çağdaşlığına işaret edecek olan belirlenim *Andy Warhol'un Brillo kutusu (1964)* adlı çalışması olurken³⁰ çağdaş sanata ilişkin bir diğer estetik belirlenim ise *Berlin Duvarının (1989)* yıkılmasının ardından küresel bir sanat

³⁰ Bkz. Arthur Danto, *Andy Warhol*, çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.

anlayışının ortaya çıktığı 90 sonrası dönemin “milat” kabul edilmesi olmaktadır. Modern sanat anlayışının bir eleştirisi olarak çağdaş sanat 60’lı yıllarda, artık bir atölyede üretilmeyen, geleneksel anlamda bir becerinin (heykel, resim becerilerinin) gereksinmediği, sergi mekanında sergilenmesi şart olmayan “yeni” bir sanatın ortaya çıkışına işaret ettiği düşüncesi etrafında ele alınmaktadır.³¹ Görsel sanatlarda “yüksek” ya da “güzel” sanatlar fikrinin aşındığı 60’lı yılların sanat anlayışı, sanatın giderek gündelik hayatın içerisinde imajlara yöneldiği, popüler kültür, kitle kültürü gibi dönemin hakim anlayışının eleştirisine eğildiği ve minimalizm, happening gibi yeni sanat üsluplarının görüldüğü bir sanat düşüncesine işaret etmektedir.³² Sanat ile eleştirel tutumun bu dönemde yakın temasının arttığı ve görsel sanatlarda geleneksel sınırların aşındığı düşüncesiyle birlikte, müzik yerine ses sanatı, tiyatro yerine performans sanatı gibi sanatlar arasında yeni kesişim alanlarını ortaya çıkarmaktadır.³³ Bu dönemin eleştirel tutumu, özellikle sanatın “ne” olduğu üzerine bir düşünme faaliyeti gerçekleştirerek, modern sanat anlayışının terk edilmesinin olanağını açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Küresel bir sanat anlayışının ortaya çıktığı 90’lı yıllar ise sergi ve bienal gibi sanat organizasyonlarının düzenleyicisi olarak küratörün önemini vurgulandığı bir dönem olmaktadır. Küratörlü müdahalelerle ortaya çıkan sergilerin, felsefe ve sosyal bilimler disiplinlerinden beslenen disiplinler-arası sergiler olması ve özellikle emek, şiddet, savaş, küreselleşme, göç gibi politik konulara eğinilmesi,³⁴ dönemin önemli sanat olaylarını oluşturmaktadır. Sanat eserinin “tek anlamlı” yapısının artık ortadan kalktığı, seyircinin rolünün arttığı düşüncesi ile birlikte çağdaş sanat, durumlar ve karşılaşmalar üreten bir *ilişkisellik* yaratabilme olanağı olarak ele alınmaktadır. Sanat, “ortak olanın yerini yurdunu maddi ve simgesel olarak yeniden şekillendirmek için mekanlar ve ilişkiler kuran”

³¹ John Rajchman, “Çağdaş: Yeni Bir Fikir Mi?”, s.27,28.

³² A.g.e., s.28.

³³ A.g.e., s.28.

³⁴ Irmgard Emmelhainz, “Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu Mu?”, çev. Nursu Örgü, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s.173.

³⁵ bir estetik deneyim olarak düşünölmektedir. Son dönemin önemli bir sanat eleştirirneni/küratörü olarak kabul edilen Nicolas Bourriaud'un ele aldığı *ilişkisel estetik*³⁶ düşüncesi, sanatsal pratiğin özünü insanlar arası ilişkilerin açığa çıkarılmasına dayanan ve yeni toplumsal bağların kurulmasına katkı sağlayacak sanatsal formların üretilmesine işaret eden, eleştirel bir sanat kuramı olmaktadır. Bourriaud'a göre insan ilişkilerine sanatsal bir form kazandırma çabası 60'lı yıllardan bu yana görölen bir durum iken, 90 kuşağı bu sorunsalı 60/70 kuşağı için temel olan sanatın tanımı sorusundan kurtulmuş olarak tekrar ele alınmaktadır.³⁷ Sanat alanında (ve tarih düşüncesi içerisinde) 60'lı ve 90'lı yıllar, "büyük anlatıların" son bulduğu ve modernin eleştirisi üzerinden eleştirel bir düşüncenin öneminin ön plana çıktığı "dönemler" olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla 90'lı yılların eleştirel sanat anlayışını 60'lı yılların zamansal/estetik eleştirilerinden bağımsız ele almanın, bu tartışmalardan koparmanın mümkün olmadığı eleştirel bir sanat kuramı içerisinde çağdaşlık ve aktüalite kavrayışını bir karşıtlık olarak düşünmenin aksine, John Rajchman'ın da ifadesiyle "kendisinden önceki kritik anlar arasında, kolajda veya üst üste bindirme de olduğu gibi, onlarla birlikte var olacak şekilde, nasıl bağ kurulabileceği"³⁸ sorusuyla bir arada ele alabilmek önemli görünmektedir.

Farklı sanatlara özgü araç, malzeme ve düzenlemelerin özgülüğünü yitirmesi ve ayrıca bedenler, imgeler, mekanlar ve zamanlar arasında ilişkilerinin yeniden düzenlenmesine dair pratiklerin tümünün açığa çıkaracağı sanatsal durumlar, çağdaş sanatın *çağdaşlığına* işaret etmektedir.³⁹ Nitekim Rancière'e göre "verili olan ortak dünyanın nesnelere ve imgelerini yeniden düzenleyen ya da kolektif çevreye yönelik bakış ve tavrımızda değişikliğe neden olabilecek durumlar yaratabilen" bir çağdaş sanat düşüncesi, sanatın siyasal anlamını da açığa

³⁵ Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s.26.

³⁶ Bkz. Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2018.

³⁷ A.g.e., s.47.

³⁸ John Rajchman, "Çağdaş Yeni Bir Fikir Mi?", s.35.

³⁹ Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s.25.

çıkacaktır.⁴⁰ Rancière, sanatın siyasal anlamını dünyaya dair aktardığı mesaj veya duygularla, kimliklerin temsil edilme tarzlarıyla almadığını özellikle vurgulayarak, tam da bu işlevlerle arasına koyacağı mesafe ile zaman ve mekanın özgül yeniden tasarımlarını açığa çıkarabilmesinin, sanatı siyasal kılacağını söylemektedir.⁴¹ Hal Foster'a göre ise retorik verili bir anlam içine hapsolmuş, ideolojik temsilleri yeniden üreten *siyasi sanat* fikrinden farklı olarak, artık düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal içindeki etkinliğini gündeme getiren, özellikle bilgi ve iktidar ilişkilerini açığa çıkarabilme olanağı açısından önemli olacak *siyaseti bir olan sanattan* söz etmek mümkün olmaktadır.⁴² Her iki düşünürü göre de sınıf mücadeleleriyle ilgili çatışmaların yerini alacak olan yeni toplumsal çatışmalar ve toplumsal öznelerin politik mücadelelerin görünür olacağı çağdaş sanat alanı, tam da temsil mantığının çelişkilerini açığa çıkarabilme olanağı ile sanatı siyasal kılmaktadır. Dönemin önemli politik meselelerinin sanat alanında da yer bulduğu ve sanatın, siyasete ait olduğu düşünülen meseleleriyle yakından ilişkili olduğu görüşünü, Foster ve Rancière dile getireceklerdir. Foster, *yeni toplumsal güçler* olarak tanımlayacağı kadınlar, siyahlar, “azınlıklar”, LGBTİQ+ ve gençlik hareketleri, ekoloji grupları ile toplumsal cinsiyet ve cinsel farklılık, “ırk ve üçüncü dünya” gibi özellikle bilgi ve iktidar ilişkilerinin görünür kılındığı siyasal tartışmaların,⁴³ Rancière ise içerme/dışlama, toplumsal bağın kaybı, tehdit altındaki kırılğan gruplar ve çıplak insanlık gibi meseleler ile cemaat duygusunun yeniden düşünülmesi beklentisinin, sanatın siyasal potansiyelini açığa çıkardığını söylemektedir.⁴⁴

Çağdaş sanatın siyasal tartışmalarla belki de en çok anılacağı 90 sonrası dönem ise, küreselleşme olgusunun tüm dünyayı etkisi altına alacağı bir dönem

⁴⁰ A.g.e., s.25-27.

⁴¹ A.g.e., s.27.

⁴² Hal Foster, “Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı”, çev. Elçin Gen, *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s.151.

⁴³ A.g.e., s.133.

⁴⁴ Jacques Rancière, “Estetiğin Siyaseti”, çev. Elçin Gen, *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s.227.

olmaktadır. Berlin Duvarı'nın yıkıldığı, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin (SSCB) dağıldığı ve Soğuk Savaş döneminin sona erdiği 90 sonrası dönem, kapitalizmin mutlak zaferini ilan edeceği ve artık ulus-aşırı bir boyutta seyredeceği bir dönemi ortaya çıkarmaktadır. Bu dönemde siyaset bilimci Francis Fukuyama ilan ettiği “tarihin sonu” tezi ile artık iki kutuplu dünyanın sonuna gelindiğini ve devrimci tahayyüllerin son bulduğunu; “insanın ideolojik evriminin” son noktası olarak ekonomik/siyasal bir liberalizmin ve mevcut “demokratik” sistemlerin zafer kazandığını iddia etmektedir.⁴⁵ Berlin Duvarı'nın yıkılışı ile birlikte tescillenen bir *neoliberal consensus*,⁴⁶ küresel kapitalizmin zaman ve mekân üzerinde mutlak egemenliğini tesis edişiyile sonuçlanmaktadır. John Rajchman'a göre çağdaş Fransız düşünür Jacques Rancière, estetik ve siyaset arasındaki yakın ilişkiyi ele alacağı uyuşmazlık (dissensus) düşüncesiyle tam da böylesi bir consensus fikrine karşı politik ve zamana aykırı (l'intempestif) olanı açığa çıkarmaya çalışmaktadır.⁴⁷ Ayrıca Rajchman'a göre Agamben'in mesihvari çağdaşlık anlayışından farklı olarak uyuşmazlık anlayışıyla Rancière, Foucault'nun Kant düşüncesinden hareketle ortaya koyduğu actuel (güncel) anlayışını yeniden ele alarak, özellikle Berlin Duvarı'nın yıkılışı sonrası döneme odaklanarak kendi çağdaşlık anlayışını ortaya koymaktadır.⁴⁸ Hem Agamben hem de Rancière'in, Nietzsche'nin zamana aykırı (l'intempestif) anlayışından hareketle geliştirdikleri eleştirel düşünceleri ise özellikle 90 sonrası sanatın anlaşılabilir kılınmasında ve eleştirel bir sanat kuramının ortaya çıkarılabilmesi de sıkça başvurulan referanslar olmaktadır.

⁴⁵ Francis Fukuyama, *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, çev. Zülfü Dicleli, İstanbul: Profil Yayıncılık, 2011, s.97-98.

⁴⁶ John Rajchman, “Çağdaş Yeni Bir Fikir Mi?”, s.36.

⁴⁷ A.g.e., s.25.

⁴⁸ A.g.e., s.24.

Jacques Rancière'in Uyuşmazlık Düşüncesi

Rancière, günümüz mevcut siyasal durumunu anlatmak için başvurduğu consensus kavramı ile karşıtlık içinde kullanacağı uyuşmazlık (dissensus) sözcüğünün basit anlamda bir “yanlış anlama” ya da “anlayışsızlık” olarak anlaşılması gerektiğini belirterek esasen bunun çok ötesinde, politik bir felsefenin var olma kipine işaret eden bir kavram olduğunu söylemektedir.⁴⁹ Dissensus sözcüğü Rancière tarafından, consensus sözcüğü ile zıtlık içerisinde kullanılmak üzere türetilmiş bir sözcük olmaktadır. Rancière'in kullanacağı consensus sözcüğü, Türkçeye yaygın olarak uzlaşma veya mutabakat olarak çevrilirken; bu genel görüş birliğiyle bir çatışmaya işaret edecek olan dissensus sözcüğü ise uyuşmazlık olarak çevrilmiştir.* Rancière consensus sözcüğünü, *con*: ‘birlikte’, *sentir*: ‘duyumsamak’ *consentir*: ‘rıza vermek/onaylamak’ *sens/sense*: ‘duyu/anlam’ ifadelerini taşıyacak bir şekilde kullanırken; dissensus sözcüğünü ise consensus’a karşı olarak özellikle duyuda/duyguda ayrılık anlamlarında kullanmaktadır.⁵⁰ Ayrıca Rancière, metinlerinde bu sözcüklerle ortak bir köke dayandırılan ve birbiriyle yakın ilişkili kullanılan birçok sözcüğe daha yer vermektedir. Sanat ve siyaset arasındaki yakın ilişkinin açıklanmasında başvuracağı *sensoryum* (duyu ve algıların ortak merkezi) teriminin yanı sıra *sens commun* (ortak duyu/anlam), *common sense* (ortak akıl/ortak duyu) gibi terimler Rancière metinlerinde, ortak kelime köklerine dayandırılarak kullanılmaktadır.⁵¹ Rancière'in, dilin sınırlarını zorlayarak yeni anlam olanakları yaratabilmek ve çok katmanlı kullanımlarından faydalanabilmek için başvurduğu sözcüklerden oluşan bu terminolojik dil, esasen estetik ve siyaseti birbiriyle yakın ilişkili gerçeklikler olarak gördüğü düşüncesinin kıyılarını göstermektedir.

⁴⁹ Jacques Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, s.13-14.

* Bkz. Jacques Rancière, *Uzlaşma Çağına Notlar*, çev. Didem Tuna, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2019 ile özellikle Aziz Ufuk Kılıç tarafından çevrilen *Estetiğin Husursuzluğu ve Siyasalın Kıyısında* kitapları.

⁵⁰ Jacques Rancière, *Siyasalın Kıyısında*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları, 2016, s.161 (çevirmen notu).

⁵¹ Jacques Rancière, “Estetiğin Siyaseti”, s.208.

Rancière'e göre consensus, insanlar arası bir anlaşmadan daha ziyade *duyu* (*sens/sense*) ile anlam (*sens/sense*) anlaşması olmaktadır.⁵² Bu anlaşma, şeylerin sunumunun duyumsal düzeni ile anlamlarının yorumlanma tarzları arasında olmakla birlikte, verili algılayış biçimleri arasındaki uyumu da göstermektedir.⁵³ Ayrıca önceden belirlenen rollerin, şekillendirilen yer ve zamanlarının, paylaştırılan *ortaklığın* duyulur düzenini tarif etmektedir. Rancière'in bu düşüncesi ile yakın ilişkili olarak ele alacağı bir diğer önemli kavram da *duyulurun paylaşımı* (*partition of the sensible*) olmaktadır. *Görüntülerin Yazgısı* kitabında Rancière, duyulurun paylaşımını, "hem ortak olan bir şeyin varlığı, hem de ortak olan da karşılıklı yer ve payların dekupajını görmeyi sağlayan duyulur apaçıklık sistemi" olarak açıklamaktadır.⁵⁴ Dolayısıyla duyulurun paylaşımı, hem paylaşılan ortaklıkta payı olanların belirlenmesini hem de paydan mahrum bırakılanları tanımlamaktadır. Öznelerin sınırlarının belirlendiği, ortak olanda nasıl, ne şekilde bir yere ve paya sahip olacağını önceden tayin edildiği, duyu-anlam örgütlenişini tarif eden örtük bir yasa olmaktadır. Duyulurun paylaşımının bu şekilde düzenlenmesine müdahale edilmesi ise Rancière'in siyaset düşüncesinin temelini oluşturmaktadır. Rancière'e göre siyaseti, iktidara sahip olmak için verilen bir mücadele ya da iktidarın uygulanması olarak görmemek gerekmektedir.⁵⁵ Siyaset esasen duyulur olanın mevcut, belli bir paylaşımının yeniden yapılandırılması, paydan yoksun bırakılanların ise payının saptanması ile ilgilidir. Rancière bu düşüncesini şöyle ifade etmektedir:

*Siyaset, duyumsanabilir olanın paylaşımının yeniden düzenlenmesi, sahneye yeni nesnelere ve öznelerin çıkarılması, görünmez olanın görünür kılınması, sesleri gürültü çıkaran birer hayvan gibi işitilenlerin söylediklerinin söz olarak dinlenebilir kılınmasıdır.*⁵⁶

⁵² Jacques Rancière, *Uzlaşma Çağına Notlar*, s.10.

⁵³ A.g.e. s.10. Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, çev. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s.64.

⁵⁴ Jacques Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus Yayınları.s.147.

⁵⁵ Jacques Rancière, *Siyasetin Kıyısında*, s.139.

⁵⁶ Jacques Rancière, "Estetiğin Siyaseti", s.209.

Rancière'in siyaset düşüncesinin temelinde, görülebilene ve söylenebilene bir müdahale edilmesi ile hesaba katılmayan, ortak olanda *payı olmayanların payının* (*the part of those with no part*) saptanması işlemleri yatmaktadır.⁵⁷ Böylesi bir müdahale ya da *consensus* rejimi ile çatışmayı doğuracak her hareket esasen Rancière'in dissensus(uyuşmazlık) diyeceği ve hem siyasetin hem de estetiğin özünü bu ilkeye dayandırdığı düşüncesini ortaya koymaktadır. Rancière'e göre uyuşmazlık tam da duyumsanabilir olanın kendisiyle arasına giren mesafenin dışavurumu olmaktadır.⁵⁸ Dolayısıyla uyuşmazlık, *consensus* ile uygunluk içerisinde olan görülebilir ve işitilebilir olma tarzlarının, ortak olan duyulurun paylaşımının yeniden şekillendirilmesi ile ilgili olmaktadır. *Consensus-dissensus* ile yakın ilişkili olarak Rancière'in üzerinde durduğu bir diğer kavram seti de *polis-politika* arasında olmaktadır. *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe* adlı kitabında Rancière, eşitliğin yadsındığı düzeni polis olarak tanımlarken *politikanın* ise polisin tam zıttı olduğunu söylemektedir.⁵⁹ Rancière göre polis, sözcüğün basit anlamda karşılığı olarak anlaşılan asayiş ile alakalı bir teşkilatlanmaya işaret etmenin çok ötesinde bedenlerin düzenlenmesi, güçlerin örgütlenmesi, yerlerin ve işlevlerin eşitsiz, hiyerarşik dağılımı ile bu tüm bunların meşrulaştırması süreçlerini kapsayan bir "yönetim tekniği" olmaktadır.⁶⁰ Esasen polis, duyulurun belli bir paylaşımına işaret etmesi itibariyle Rancière'in *consensus* dediği rejim fikri ile doğrudan ilişkilidir. Rancière, *politikanın* ise polis üzerinde etkin olma, polis düzeninin özgül bir tasarımının açığa çıkarılması olduğunu söyleyecektir. Politika tam da polis düzeninin işleyişleri arasında bir ihtilafın yaratılması olmaktadır. Dolayısıyla politika özü itibariyle Rancière'in uyuşmazlık (*dissensus*) düşüncesiyle yakın ilişkili olmaktadır.

Rancière'in estetik ve politikayı yakın ilişkili görmesinin temelinde ise estetiği salt *duyulurun* (*aisthesis*) bilimi olarak düşünmenin ötesinde duyulurun

⁵⁷ Jacques Rancière, *Siyasetin Kıyısında*, s.148-151.

⁵⁸ A.g.e., s.151.

⁵⁹ Jacques Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, s.51-52.

⁶⁰ A.g.e., s.51.

paylaşımının yeniden düzenlenmesi olarak görmesi yatmaktadır. Rancière'e göre hem estetik hem de politikayı, duyulurun yeniden şekillendirilmesinde yer edinmeleri itibariyle birbirinden ayrı ve iki sabit gerçeklik değildirler.⁶¹ Rancière bu düşüncesini ise şöyle açıklamaktadır:

Bir yanda siyasetin sahneler yaratma anlamında bir estetiği vardır, bir yandan da estetiğin siyaseti olarak sanat pratiklerinin, zamana ve mekâna müdahale etmesi anlamında 'duyumsanabilir olanın paylaşımında' yer tutması; siyaset ve sanat bu anlamda birbirinden tümüyle bağımsız iki gerçeklik değildir, her ikisi de 'duyumsanabilir olanın belirli bir paylaşımına bağlı olan' gerçekliklerdir.⁶²

Estetik ve politikayı yakın ilişkili kılan ise tam da “uyuşmazlık sahneleri” yaratabilme olanaklarıdır. Böylesi sahneler yaratabilmek ise polis düzeninin uzlaşmaya dayalı, temsil mantığının görünürlük formlarının askıya alınması ile mümkün olmaktadır. Önceden belirlenmiş duyu-anlamlarla örtüşmeyen ve tek yerden şekillendirilen algılanabilir olan ile bir bağlantı kopukluğu yaratan deneyimlerle olanaklı hale gelmektedir. Uyuşmazlık, tam da söz ettiğimiz manada consensus rejiminin temsil hiyerarşilerinin yerinden edilmesi olmaktadır. Dolayısıyla duyulur olanın ortak deneyiminin yeniden şekillendirilmesi ile alakalı olacak Rancière'in uyuşmazlık düşüncesi, estetik ve politika arasındaki yakın ilişkinin de temelini oluşturmaktadır.

⁶¹ Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s.30.

⁶² Jacques Rancière, “Estetiğin Siyaseti”, s.210. özgül çeviri için Mehmet Şiray'ın Jacques Rancière'de Sanat-Siyaset İlişkisi Üzerine adlı metninden yararlanılmıştır. Bkz. Mehmet Şiray, Jacques Rancière'de “Sanat-Siyaset İlişkisi Üzerine”, İstanbul: *Teorik Bakış 8* içinde, Minör Yayınları, 2016, s.128.

1.4. Kürt Alanından Çağdaş Sanatın Görünürlüğü

Çağdaş sanatın 90 sonrası dönemi içerisinde yer edinen Kürt alanından çağdaş sanatçıların ortaya koydukları sanat pratikleri, tam da şu ana kadar ele almaya çalıştığımız dönemin eleştirel anlayışıyla paralellik göstermektedir. Kürt alanından bir çağdaş sanat deneyiminin görünür olacağı bu dönemde, çağdaş sanat alanında estetik tartışmaların özellikle zamansallık, kamusalılık, kimlik, temsiliyet, iktidar ilişkileri gibi politik tartışmalardan koparılmasının mümkün olmadığı düşüncesi hâkim olmaktadır. Özellikle dönemin görünürlük formları üzerinden yürütülen sanatsal ve politik tartışmalar, estetik ve siyaset arasındaki yakın ilişkiyi de gözler önüne sermektedir. Estetik ve siyasetin yakın ilişkili düşünülmesinin temelinde neyin görünür olup neyin olmayacağını belirleyen “yasaların” hem pratikte hem de sembolikte örgütlenmelerine müdahale edilmesi yatmaktadır. Gösteren ile gösterilen arasındaki uyumu yani temsil mantığını askıya alan formlar üreten çağdaş sanat, böylelikle politik niteliğini de ortaya koymaktadır. Ayrıca tarih sahnesinden silinen, görünmez kılınan anonim özneler, bu “yeni dönemin” hem siyaset hem de sanat alanındaki “yeni toplumsal güçleri” olarak anılmaktadırlar. Rancière, siyasetin bir estetik meselesi olarak en önce *görünüşlerle* ilgili olduğunu söylerken tam da bu duruma işaret etmektedir.⁶³ Duyu ve anlam tarzlarının verili algılanış biçimleri arasında bir bağlantı kopukluğu yaratmasına işaret eden Rancière’in uyumsuzluk düşüncesi, esasen böylesi bir görünürlük meselesiyle doğrudan ilişkili olmaktadır. Estetik ve politik bir boyutu beraberinde taşıyan Rancière’in görünürlük düşüncesi esasen 90 sonrası çağdaş sanatın anlaşılabilir kılınmasında sıkça başvurulan bir referans olmaktadır. Rancière, estetik ve siyaset arasındaki ilişkiyi çok daha eskiye dayandırsa da özellikle 90 sonrası tek kutuplu neo-liberal dünyaya bir ihtilaf olarak geliştirdiği düşünceleri, dönemin çağdaş sanat alanında görülen sanat hareketlerini açıklamada sıklıkla ele alınacaktır. Sanatın; ortak olanı, “kırılgan özneleri, “çıplak insanlık” gibi meseleleri daha fazla gündeme

⁶³ Jacques Rancière, *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, s.108.

getirmesini ise Rancière, siyaset ve estetiğin etik içerisinde erimesi olarak değerlendirilmektedir.⁶⁴

Bu çalışmanın ikinci bölümünde Rancière'in polis düzeni tanımı bu kez biyopolitika ve nekrosiyaset kavramları üzerinden sürdürülecektir. Rancière'in duyulur alanı çerçeveleyen, ortak nesnelere ve öznelerin görünürlüğü üzerinde bir denetim sağlayan polis düzeni düşüncesiyle bir ihtilafı gündeme getirebilmeleri açısından, yaşamları çıplak yaşama indirgenen öznelerinin kırılma durumunu ele alınacaktır. Tam da bu öznelerin görünür kılınması ile birlikte ifa ettikleri durum anlaşılmalı çalışılacaktır. Rancière'in "ortak olanağındaki yerin ve payın dağıtımı olarak ele aldığı polis düzeni (ya da consensus rejimi)" ile "bu yerden ve paydan yoksun bırakılanların görünür kılınması olarak ele aldığı estetik ve politika" tam da Kürt alanında üretilen sanatsal çalışmalar üzerinden ele alınacaktır. Bu sanatsal çalışmalarda temsil alanına dahil edilemeyen çıplak yaşamların ve kırılma öznelerin, "yaşayan bir ölü (zombi)" ile "hayalet" olarak algılanışının gündeme getirilmesi, temsil mantığının çelişkilerini açığa çıkarılabilme potansiyeli olarak estetik ve politika arasındaki yakın ilişkiyi göstermektedir. Bu imgeler esasen temsilin sınırlarına direnebilme imkânını da kendilerinde taşıyabilmeleri sayesinde "hem devlet iktidarının örgütlendiği hem de bu iktidardan özgürleşmenin"⁶⁵ imkanını düşünebilme olanağı yaratmaktadır. Dolayısıyla ikinci bölümde, Kürt alanının normatif durumunu yansıtan bu sanatsal çalışmalarda ön plana çıkan çıplak yaşamların ve kırılma öznelerin algılanışı, suçlu kimliklere indirgenişi gibi durumlar tartışılırken polis düzeni ile biyopolitika, uzamda yerleşik şeylerin göstermesi anlamında birbiriyle yakın ilişki düşünülecektir.⁶⁶

Kürt alanından bir çağdaş sanat deneyiminden söz edilebilir olması ancak 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren mümkün olmaktadır. 90'lı yıllar ile birlikte

⁶⁴ Jacques Rancière, "Estetiğin Siyaseti", s.227.

⁶⁵ Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan*, s.18.

⁶⁶ Jacques Rancière, *Dissensus: Politika ve Estetik Üzerine*, çev. Mustafa Yalçınkaya, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020, s.85. A.g.e., s.85.

küresel sanatın önemli bir merkezi olarak kabul görecektir İstanbul’da, dönemin kültür-sanat hafızası içerisinde önemli bir yere sahip olan *Genç Etkinlik Sergileri* (1995-1998) ile birlikte Kürt alanından çağdaş sanatçılar, sanat pratiklerini çağdaş sanat ortamına taşıyabilme olanağı buldu. Türkiye’de özellikle 90 sonrası sanat alanının çağdaşlık ve güncellik tartışmaları içerisinde yer edinen Kürt alanından sanatçılar, resmi tarih anlayışıyla paralel olduğunu düşündükleri sanat tarihi yazımına bir itirazı da gerçekleştirdi. Kürt alanından çağdaş sanatçıların görünür olmaya başlaması açısından da önemli bir yere sahip olacak *Genç Etkinlik* sergileri, sonraları bu sanatçıların “95 Kuşağı” olarak adlandırılmalarının ve sanatsal çalışmalarında içinden geldikleri alanın meselelerini yansıtmaları sebebiyle de “travma kuşağı sanatçıları” olarak anılmalarının önünü açmaktadır.⁶⁷ Bu dönemin Kürt alanından önemli sanatçıları olacak olan Halil Altındere ve Şener Özmen, 1996 yılında gerçekleştirilen Genç Etkinlik sergisinde ortak çalışmaları *Untitled (Enstalasyon)* ile yer alarak, kimlik meselesi, köy yakılmaları, toplumsal hafıza gibi önemli meseleleri gündeme getirdiler. Bu enstalasyon çalışmasında sanatçılar Altındere ve Özmen’e ait büyütülmüş kimlikler, kimlikliğin üzerinde yer alan fotoğrafların ağız kısmı bantla kapatılarak sergilenirken; görsellerin önünde duran dosyalarda ise o güne kadar yakılmış üç bin köyün isimlerine ve bilgilerine yer verilmektedir. Halil Altındere’nin büyütülmüş/ağzı bantlı kimliğinin önündeki dosyada ise yakılmış olan kendi köyünün adı da yer almaktadır. Halil Altındere ve Şener Özmen’in yanı sıra Kürt alanının olağanüstü hâl koşulları altındaki anlatısını görselleştiren Cengiz Tekin, Erkan Özgen, Berat Işık, Fikret Atay, Ahmet Ögüt gibi sanatçılar, dönemin anlayışını da yansıtan politik işlerle ön plana çıkmaktadır. Kürt alanında çağdaş sanatın siyasetle ilişkisi “kimliği” temel almanın ötesinde, sanatçılar tarafından tam da ortaya çıkardıkları sanatsal formlar aracılığıyla temsil edilme tarzlarının ihtilafını gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın ikinci bölümünde Kürt alanından bir çağdaş sanat deneyiminin siyaset ile olan ilişkisine sanatsal üretimler üzerinden bakmayı sürdürürken sanatçıların neyi, nasıl görünür kıldıklarına yer vermeye çalışılacaktır.

⁶⁷ Şener Özmen, *Travma ve Islahat*, Diyarbakır: Lis Yayınları, 2016, s.158.

2. KÜRT ALANINDA ÇAĞDAŞ SANAT: OLAĞANÜSTÜ HAL KOŞULLARINDA BİR SANAT DENEYİMİ

Tıpkı vampirler gibi, hayaletlerin de “kendine özgü yanı”, aynadaki görüntüden, aynadaki gerçek, doğru görüntüden yoksun olmalarıdır (yoksun olmayan var mı sanki?).⁶⁸

Çalışmanın ilk bölümünde özellikle 90 sonrası çağdaş sanat alanındaki estetik tartışmalar içerisinde Kürt alanından çağdaş sanatçıların yerini belirleyebilme girişiminin ardından, bu bölümde bu deneyimin imgeleri üzerine düşünme arayışında olunacaktır. Çağdaş sanat alanında 90’lı yılların ikinci yarısından itibaren üretimlerini gerçekleştiren Kürt alanından sanatçıların, kendi zamansal ve mekânsal anlatılarını dönemin estetik ve politik tartışmaları ile paralel olarak nasıl ortaya koyduklarını anlamaya dair bir çaba sarf edilecektir. Bu çalışmanın ilk bölümünde de üzerinde durduğumuz üzere Kürt alanından çağdaş sanatçılar, 90 sonrası çağdaş sanat alanının önemli aktörleri arasında yerini alarak, çağdaş sanat alanını meşgul eden “kırılgnalık/yaralanabilirlik”, “çıplak insanlık” ve madunluk anlatıları gibi meseleleri yansıtan çalışmalarıyla da dönemin estetik-politik tartışmalarına dahil olmaktadır. Tarih sahnesinden silinen, görünmez kılınan madun öznelerin görünürlüğü ise esasen ortaya koyacakları bellek anlatılarıyla mümkün olmaktadır. Tam da böylesi bir dönemde üretimlerini gerçekleştiren Kürt alanından sanatçılar da çağdaş sanat alanına, sanat pratiklerine yansıyan görselleşen hafızalarıyla katılmaktadır.

Kürt alanının çağdaş sanat üretimlerine taşınan 90’lı yılların travmatik anlatısı, özellikle kolektif hafızada yer edinen dönemin yerinden edilme/zorunlu göç, faili meçhul cinayetler, zorla kaybetmeler/göz altında kayıplar gibi

⁶⁸ Jacques Derrida, *Marx’ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019, s.234

anlatılardan meydana gelmektedir. Dönemin şiddetine, savaşına, ölümlerine tanıklık eden ve/veya yaşanmış deneyimlerinden hareketle sanatçıların, öznel tarihlerinde yer edinen olaylar/olgular çağdaş sanat alanına taşınmaları ile birlikte yaralı hafızaları bir ifade aracı bulmaktadır. Kürt alanının tutulamayan yasını, ölümlerini yansıtan bu canlı bellek ise esasen “devletin rasyonelliğine içkin olan yazılı tarih”⁶⁹ anlayışıyla karşıtlığını, uyuşmazlığını güçlü bir şekilde gündeme getirmektedir. İstanbul’un 90 sonrası sanat ortamının çağdaşlık/güncellik tartışmalarında önemli aktörler olarak öne çıkan Kürt alanının sanatçıları, modernliğin tarih anlayışına estetik bir itirazı gündeme getirebilmenin yanı sıra tam da bununla paralel olduğunu düşündükleri resmi tarih anlayışının dışında bırakılan mikro hafızalarını çalışmalarına taşıyarak, bu tarih anlayışına politik bir müdahalede bulunabilmeyi de amaçlamaktadır. Enzo Traverso, *Geçmiş Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek, Politika* adlı kitabında, tarih yazımının çoksesli olmama nedenini madun öznelerin tarih yazımından dışlanması olarak saptarken; madun öznelerin bu tarihin karşısında “küçük seslerini (*small voice*)” yükseltmeleriyle birlikte politik bir özne olarak, *tarih sahnesinde* yerini aldıklarını belirlemektedir.⁷⁰ Kürt alanının çağdaş sanatçıları çalışmalarında Kürt alanının madun öznesinin kamusal alanda görünür kılınabilir ve sesinin işitilebilir olması için tam da ilk bölümde de üzerinde durduğumuz üzere estetik ve politik bir “dil” ortaya koymaktadır. Bu anlamda yeri gelmişken değinmeden geçmek istemediğimiz, Kürt alanının önemli sanatçılarından biri olan Berat Işık’ın *Dancer In The Dark/Karanlıkta Dans* (2003)⁷¹ adlı video çalışmasıdır. Bu çalışmada karanlığın içerisinden Kürtçe *Ez li vir im! (Buradayım!) Qey tu min nabîni? (Beni görmüyor musun?)* diye haykıran, görüntüsünü göremediğimiz sesin tam da sesini duyurma ve görülme arzusu/isteği yaklaşık iki dakikalık video boyunca sürmektedir. Zaman zaman öfkeli bir hal alan sese eşlik eden müzik de videonun gergin bir atmosferde geçmesine katkı sağlamaktadır. Videonun son bölümünde ise *piştî 3000 salan*

⁶⁹ Enzo Traverso, *Geçmiş Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek, Politika*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 25.

⁷⁰ A.g.e. s.26-37.

⁷¹ Berat Işık, *Dancer In The Dark (Karanlıkta Dans)* (2003) için Bkz. <https://www.beratisik.com/video> son erişim zamanı: 2 Aralık 2020.

(3000 yıl sonra) yazısıyla birlikte mekanik bir hal alacak ses, ötekinin sesini duyurma ve görünür olma çabasını gözler önüne sermektedir.

Öte yandan Kürt alanından çağdaş sanatçılar, bu alanın görünür ve sesinin duyulur kılınmasının yanı sıra görünürlük formlarıyla ihtilafı çalışmalarına taşıyarak bu verili formlara politik bir müdahalede bulunabilmeyi de amaçlamaktadır. Kamusal alanda görülür olurken tam da yarattıkları uyumsuzluk sahneleri ile egemen anlatının görünüş biçimlerine müdahalede bulunmaktadırlar. “Görüntü ile gerçeklik, form ile malzeme, hakikat ile yanılısama arasındaki olağan, süregiden bağlantıları askıya alan”⁷² bu sanat pratikleri böylelikle politik bir anlam kazanmaktadır.

Bu uyumsuzluk sahnelerine çalışmanın ilerleyen bölümünde tekrar döneceğiz fakat söz açılmışken Şener Özmen’in 2003 yılında Diyarbakır’ın Keçi Burcu’nda gerçekleşen ve küratörlüğünü Ali Akay’ın yaptığı *Dilin Gücü: Minör Oluş* sergisi için hazırlamış olduğu *Welcome to Diyarbakır (Diyarbakır’a Hoşgeldiniz)* adlı fotoğraf çalışmasına değinmek isteriz. Bu fotoğraf çalışmasında Şener Özmen, Batı’nın Doğu’ya egzotik bakış açısını ironik, eleştirel bir dille ele almaktadır. Görselin mekânı olarak seçilmiş yer, eski bir halı fabrikası olan Sümer Halı Fabrikası’dır. Görselde özellikle egzotizme gönderme yapmak için yer alacak olan Haitili kadınlar, bir karşılama edasında buyurgan tavırlarla Diyarbakır’da gerçekleşen belki de en önemli çağdaş sanat sergisi olan sergiyi gezmeye gelecek olan sanat severleri karşılamaktadır. Kürt alanının kolonyal durumunu gözler önüne serme amacıyla olan bu fotoğraf çalışmasında Özmen, ötekileştirilen kolonyal öznenin ve Kürt alanının kendi “gerçekliğinden” uzak, egzotik bir şekilde algılanışını, görünüşünü alaycı bir dille ele almaktadır. Özmen tam da periferide bir sanat pratiği içerisinde bulunan bir sanatçı olarak özellikle Avrupa-merkezci düşünce yapısının *Batı* dışında başka bir tarih ve kültür varsaymayışının tezahürünü

⁷² Mehmet Şiray, “Jacques Rancière’de Sanat-Siyaset İlişkisi Üzerine”, s.123.

ve sömürgeleştirilen yerlerin (*Doğu'nun*) kültürünün, sanatının, yaşamının egzotizmle özdeşleştirilmesini eleştirmektedir.



Görsel 1: Şener Özmen, Welcome to Diyarbakır, 2003

Sömürgeciliğin çözülmeye başlaması ile birlikte ortaya çıkan postkolonyal anlatılar ve madunluk çalışmaları, çağdaş sanat alanının 90 sonrası tartışmalarında önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle sosyal bilimlerde Avrupa-merkezli, aydınlanmacı, ilerlemeci tarih anlayışının ve modernliğin eleştiriye açılmasıyla birlikte “ötekinin mikro tarihinin” çalışma alanı olarak ortaya çıkışı, çağdaş sanat alanında da etkisini göstermektedir. Kolonyal/postkolonyal anlatılar ve madunluk çalışmalarının çağdaş sanatla olan ilişkisi, küreselleşme içerisinde yeni bir kültürel duruma işaret ettiği şeklinde okunabildiği gibi egemen anlatının karşısında bir öteki tarihin (ötekinin mikro tarihinin) yani bambaşka bir tarih anlayışının ortaya çıkarılması açısından da ele alınabilmektedir. Özellikle eski sömürge ülkelerinde ortaya çıkan anti-kolonyal hafıza ve madunluk çalışmaları, periferi diye tabir edilen bu yerlere yönelik anlatıların görünürlüğünü gündeme getirmesi açısından 90 sonrası çağdaş sanat alanında önemli bir etki yaratmaktadır. Bu görünürlük meselesi ile birlikte dönemin çağdaş sanat alanına, “merkez-periferi gerilimi” ve “periferide sanat yapma deneyimi” gibi tartışmalar da tesir etmektedir. Şener

Özmen ve içinden geldiği Kürt alanının sanatçı kuşağı da birçok çalışmasında bu meselelere sıklıkla yer vermektedir. Kürt alanının çağdaş sanatçıların bu sanatsal üretimleri, Kürt alanından bir çağdaş sanat deneyiminin ortaya çıktığı dönem itibariyle -dönemin sanat tarihi tartışmaları içerisinde- periferide sanat yapma pratiğini anlayabilmenin de olanağını sağlamaktadır. Kürt alanında çağdaş sanatın bu periferi deneyimi, çalışmamızın sınırlılığı açısından maksadının çok üzerinde bir çaba gerektirmesi ve belki de başka bir çalışmanın konusunu oluşturabilecek olması sebebiyle zorunlu olarak bu çalışmanın kapsamının dışında bırakılmaktadır. Dolayısıyla 90 sonrasında özellikle periferide ortaya çıkan çağdaş sanat alanındaki tartışmalar içerisinde, Kürt alanından çağdaş sanat deneyiminin yerini vurgulayabilmenin ardından bu çalışma için asıl önem teşkil eden Kürt alanının 90 sonrasındaki travmatik anlatısına ilerleyen kısımda yer verilecektir. Kürt alanının kolonyal/postkolonyal anlatısından koparılması mümkün olmayan 90 sonrası travmatik hafızasını bu referans noktasından uzaklaştırmadan, travmatik hafızanın gündelik yaşama olan etkisi itibariyle çağdaş sanatta konu edilişi incelenecektir.

Kürt alanının egemenlik anlatısının travmatik hafızası, arka planda büyük bir tarihselliği barındıran ve uzun erimli bir araştırma gerektiren devlet şiddeti, baskı, tahakküm ilişkileri gibi meseleler; bu çalışmada özellikle son 30 yıllık bir zaman dilimi içerisinde ele alınmaktadır. Sanatsal/kültürel ürünlerin imgelerinin “okunabilirliği” ve bu çalışmanın sınırlılığı göz önüne alınarak Kürt alanının 90 sonrası anlatısını büyük ölçüde belirleyen ve *egemen yasanı* oluşturan olağanüstü hâl üzerinden Kürt alanının biyopolitikası anlaşılmasına çalışılacaktır. Dolayısıyla Kürt alanının kolonyal/postkolonyal anlatısından koparılması mümkün olmayan şiddet, savaş, çatışma, aidiyet, kimlik, siyasallaşan yaşam ve ölüm gibi meselelerini sınırlı bir bakış açısıyla ele alma gibi bir maksadın ötesinde amacımız, Kürt alanının mikro-politik bir analizini yapabilmektir. Kürt alanının *nomosunu*⁷³ oluşturan olağanüstü hâl koşulları altındaki gündelik yaşam anlatısının taşındığı çağdaş sanat

⁷³ Nomos, yasa ve hukuk anlamlarına gelmektedir. Ayrıca Giorgio Agamben sözcüğü, *yasanın aracılığı olmadan hukuksal bir gücün saf yansıması* olarak tanımlanmaktadır. Bkz: Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Yaşam*, s.45.

alanı tam da böylesi bir okumaya imkân sağlamaktadır. Kürt alanının olağanüstü hâl koşulları altındaki totaliter siyasetinin yaşamı çıplaklaştırmak suretiyle biyopolitikaya dönüşmesi ve bu siyasetin asıl faaliyeti olan *çıplak yaşam (bare life)* üretimi,⁷⁴ Kürt alanının 90'lardan günümüze dek en büyük anlatısını oluşturmaktadır. Hukukun askıya alındığı bir istisnai yönetim biçimi olarak olağanüstü hâl koşulları, yaşam ile ölüm, şiddet ile yasa arasındaki ayrımın bulanıklaştığı, belirsizlik alanına işaret etmektedir. Kürt alanında yaşamı idare eden biyopolitikanın yanı sıra kimin yaşayacağına kimin de öleceğine karar veren nekrosiyasetin,⁷⁵ yaşam ve ölüm üzerindeki tahakkümünün yol açtığı sosyal patoloji, Kürt alanının algılanış biçimini derinden etkilemektedir. Böylesi bir sosyal patoloji içerisinden üretimlerini gerçekleştiren Kürt alanından çağdaş sanatçılar ise siyasallaşan, sınırda, eşikte duran kırılğan/yaralanabilir ve çıplak yaşamın görselleştiği bir sanat deneyimini ortaya koymaktadır. Hayatın, siyasetin, hukukun ve şiddetin iç içe geçtiği kesişme noktasında yer alan olağanüstü hâl rejimi altındaki Kürt alanının egemenlik anlatısını, gündelik yaşama sirayet etmiş iktidar söylemlerini, tahayyül ve algılanış biçimlerinin çarpıklığını çağdaş sanat alanına taşımalarıyla da bir ifade biçimi bulmuş olmaktadır.

Kürt alanından çağdaş sanatçıların ağırlıklı olarak üretimlerini gerçekleştirdikleri fotoğraf, video, enstalasyon gibi çalışmalarına baktığımızda ise modernliğin *yüce* ve *güzel* sanat anlayışının aksine politik, ilişkiselsel bir estetiğin ön plana çıktığı görülmektedir. Görüntü kalitesi düşük video ve günlük yaşamın imajlarının bir araya getirildiği enstalasyon çalışmalarının yanı sıra ağırlıklı olarak üretimlerini gerçekleştirdikleri fotoğraf çalışmalarında, imgelerin hiyerarşik ilişki biçimlerine ve örgütlenmelerine bir müdahalede bulunulması ile “duyulur alanı” yeniden şekillendirmek amaçlanmaktadır. Günlük yaşamın nesnelere aracılığıyla çağdaş sanat alanına taşınan bu imgeler sayesinde sanat tarihinin üsluba ve forma dayalı anlayışının sınırları zorlanacaktır. Ayrıca Kürt alanından çağdaş sanat

⁷⁴ A.g.e., s.215-216.

⁷⁵ Achille Mbembe, “Nekrosiyaset”, çev. Abdurrahman Aydın, *Öteki Olarak Ölmek* içinde. Der. Evrim C. İflazoğlu ve A. Aslı Demir, Ankara: Dipnot Yayınları, 2016.

çalışmalarına baktığımızda bir imge yaratımından ziyade var olan imgelerin yeniden ele alınışı itibariyle yepyeni anlam olanaklarının yaratımı söz konusu olmaktadır. Kürt alanından çağdaş sanatçılar, sanat pratiklerinde birer politik ifade aracı olarak başvurdukları ironik dil sayesinde imgelerin tersleştirilmesinin imkanını yaratarak bu imgeleri izleyicinin bakışına sunmaktadır. Böylelikle bu seyirlik nesnelere, Kürt alanının *kolektif imgeleminin* başka boyutlarıyla, alt katmanlarıyla görülebilmemesinin de olanağını yaratmaktadır. Bu imgelerle birlikte düşünmek bugün bize mevcut, verili anlamın kendisini sorgulayabilme olanağı yaratırken dünyaya dair yeni bir *imgelemin* yaratılabilmesinin de aciliyetini hatırlatmaktadır. Bu ilişki estetiğin ikonik figürü olan öldürülmesi suç sayılmayan Homo Sacer figürü ise esasen yeni toplumsal bağların tesis edilebilmesinde etik, siyasal ve estetik bir rol oynamaktadır.

Kürt alanından bu çağdaş sanat deneyiminin imgelerinde Kürt alanının 90'lar belleği ile cesedi günlerce yerde bekletilen Taybet Ana'dan cesedinin panzer arkasında sürüklendiği Hacı Lokman Birlik'e, yakılıp yıkılan mezar taşlarından asfalt altına gömülen kemiklere kadar yakın dönemin anlatısı iç içe girmektedir. Holocaust'tan Ebu Garib'e, Guatamo'da yaşananlara kadar başka zamansallıklar, coğrafyalar ve belleklerle de ilişki kurmanın olanağını yaratmaktadır. İmgelerin, zamanların ve coğrafyaların ötesinde sürdürdüğü bilinçdışı varlığı, sanat ve hafıza arasındaki yakını ilişkiyi de gözler önüne sermektedir. Bu anakronizm ise esasen sanat tarihinin aynı zamanda bir hayaletler tarihi olduğunu söyleyen Aby Warburg'u hatırlatmaktadır.⁷⁶ Bellek, sınırdaki yaşam deneyimi (zombileştirilen eşikteki yaşamı), ötekinin ölümü, ölü beden/ceset, tutulamayan yas/hayalet gibi Kürt alanındaki *tekinsiz* imgelerin* anlamının izini bir antropolog gibi sürebilmek

⁷⁶ Aby Warburg'tan aktaran Georges Didi-Huberman. Bkz. Ali Akay ile Georges Didi-Huberman söyleşisi. Ali Akay, "Georges Didi-Huberman: Sanat Tarihi Şu Tuhaf Disiplin!", *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin* kitabı içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 34.

* Burada belki de imgenin Türkçede geniş manada kullanımlarına değinmek gerekmektedir. İmge ya da "imaj" Türkçeye Latince *imago* sözcüğünden gelirken; Türkçede hayal/(et), suret-yüz, görünüm/görünüş, iz/izlenim anlamlara gelecek şekilde geniş bir spektrumda kullanılmaktadır. Ayrıca Türk Dil Kurumu imgenin tanımı şu şekilde yapmaktadır: "duyularla algılanan bir uyaran söz konusu olmaksızın nesne ve olaylar". Dolayısıyla böylesi bir tanım imgeyi hem bireysel düzeyde hem de kolektif düzeyde bellek ile yakını ilişkili düşünebilmenin olanağını da yaratmaktadır. Bu

gerekmektedir. Bu *imge antropolojisi*⁷⁷ Kürt alanından çağdaş sanat deneyimini “yöntem-bilimsel” olarak salt sanat tarihiyle sınırlı kalmayan, son zamanlarda yeni bir çalışma alanı olarak ortaya çıkan görsel kültür çalışmalarına yakınlaştırmakta ve felsefe, sosyoloji, antropoloji, psikanaliz gibi disiplinlerle birlikte okumayı zorunlu kılmaktadır.

2.1. Kürt Alanının Çıplaklık İmgeleri: Zombi Beden

Kürt alanında olağanüstü hâl koşulları altında geçen 90’lı yıllar, resmi bir savaş ilanı olmamasına rağmen yaşanan faili meçhul cinayetler, gözaltında kayıplar/zorla kaybetmeler, köy yakılmaları, köy boşaltmaları gibi savaş politikalarını aratmayan uygulamalar ile hafızalarda yer edinmektedir. Devlet ve Kürt güçleri arasında yaşanan çatışmalar sonrasında 19 Temmuz 1987 ile 30 Kasım 2002 tarihleri arasında ilan edilerek Kürt alanının yaklaşık on beş yıl boyunca asli yönetimi haline gelecek olan olağanüstü hâl, 4 ayda bir olmak üzere toplamda 46 kez uzatılacaktır.⁷⁸ Fiili olarak 2002 yılında kaldırılmış olmasına rağmen ise yakın döneme kadar da etkisini sürdürecektir ve olağanüstü hâl rejimini aratmayacak baskı yöntemleri Kürt alanında uygulanmaya devam edecektir. Olağanüstü hâl rejiminin hükmünü sürdürdüğü süre zarfında yerinden etme, zorla kaybetme, işkence gibi uygulamalar, Kürt alanının kırılabilir öznelerinin bedenlerine kazınarak gündelik yaşama etki etmiştir ve Kürt alanının mikro politik belleğinin ortaya çıkmasında önemli rol oynamaktadır.

Kürt alanında terörle mücadele adı altında ilan edilen olağanüstü hâl koşulları ile birlikte yasal düzenin askıya alındığı ve yasanın, kanun hükmünde kararnamelere yerini bıraktığı uygulamalara 90’lı yıllar boyunca tanıklık

düşünceyi ise bu metin içerisinde imgenin geniş spektrumunda kullanılan anlamlarına başvurarak göstermeye çalışacağız.

⁷⁷ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

⁷⁸ Naif Bezwan, “Kuzey Kürdistan’da Devletin Değişen Savaş Stratejileri”, *1990’larda Kürtler ve Kürdistan* içinde, Der. Ayhan Işık, Bülent Bilmez, Ronay Önen ve Tahir Baykuşak, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s.46-47.

edilmektedir. Yasanın varlığını sürdürdüğü fakat uygulanamamasından kaynaklı, hukuk düzeninin yasa değerine sahip olmayan kararnamelerle sağlandığı olağanüstü hâl; bireysel hak ve özgürlüklerin sınırlandırıldığı, insan haklarının yasal düzenin dışına çıkarıldığı ve hayatın çıplak yaşama (yalın yaşama) indirildiği hukuk ve siyasetin kesişme alanındaki belirsizlik durumunu ifade etmektedir.⁷⁹ Olağanüstü hâl, yasanın yasa tarafından askıya alındığı bir istisna durumuna işaret etmektedir. Bu istisna durumuna karar veren ise egemenin ta kendisi olmaktadır. Carl Schmitt'e göre egemen, olağanüstü hal ilan edebilen kişidir.⁸⁰ Agamben ise Schmitt'in bu tanımından hareketle egemenin olağanüstü hal ilan edebilme kudreti sayesinde yasal düzenin sınırları içerisinde kalmayı başararak aynı zamanda kendini bu yasal düzenin sınırları dışında tutabildiğini belirtmektedir.⁸¹ Dolayısıyla egemenliğin paradoksallığını gösteren durum tam da herkesin/her şeyin üzerinde bir güç olarak tanımlanmasının ötesinde egemenin hukukun alanına ait olmasında yatmaktadır. Agamben, hukuk ile siyasetin kesişim alanını tarif edecek olan istisna halinin giderek bir yönetim paradigmasına dönüştüğünü söyleyerek bu durumun günümüzün demokratik ve totaliter devletler arasında var olan içsel bir dayanışmayı da su yüzüne çıkardığını belirtmektedir.⁸²

Egemen ve istisna durum arasındaki ilişki Agamben'in biyopolitika düşüncesinin de temelinde yatmaktadır. Biyoiktidarın egemenlikle olan ilişkisini belirleyen istisnai durum ise egemenin hukuken temsil edilemez, hukukun korumasından çıkarılan çıplak yaşam üretimidir. Bu durum çıplak yaşamı siyasetin merkezine yerleştirmek suretiyle egemenin biyopolitik kurgusunu oluşturmaktadır. Agamben, biyopolitika teorisini ise özellikle Hannah Arendt'in *İnsanlık Durumu*⁸³

⁷⁹ Giorgio Agamben, "Olağanüstü Hal", çev. Ferit Burak Aydar, *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* içinde, Haz. Aykut Çelebi, Metis, İstanbul, 2014: s.165-174.

⁸⁰ Carl Schmitt, *Siyasal İlahiyat: Egemenlik Kuramı Üzerine Dört Bölüm*, çev. A. Emre Zeybekoğlu. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2020.

⁸¹ Giorgio Agamben, "Olağanüstü Hal", s168.

⁸² Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan*, s.20.

⁸³ Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2018.

ve Michel Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi*⁸⁴ kitaplarında ortaya koyduğu düşüncelerden hareketle geliştirmektedir. Arendt'e göre ulus-devletin ortaya çıkışı ile birlikte özel hayata dair olan özellikler giderek kamusal anlam kazanmaya başlar.⁸⁵ 18. yüzyılda ulus-devlet ile birlikte daha önce "ev idaresi" olarak düşünülen ekonomi artık toplumsal bir mahiyete vurgu yapmaktadır. *Oikos* ve *nomos* kelimelerinin bir araya gelmesi ile ortaya çıkan ekonomi kelimesi artık toplumsal bir anlam kazanır ve ulus-devlet içinde giderek toplumsal, politik bir anlam bulur.⁸⁶ Dolayısıyla politikanın en büyük amacı ekonominin yaratılması olmaktadır. İnsan yaşamının karşılıklı bağımlılığı ile aldığı biçim toplum dediğimiz şeyi oluşturmaktadır. Bu karşılıklı bağımlı olma durumu içinde insanın biyolojik ihtiyaçlarının karşılanması, yaşamını devam ettirmesi gerekmektedir. Biyolojik yaşamla ilgili bu kaygının alanı artık Antik Yunan'da olduğu haliyle *oikos*'ta değil, kamusal alanda gerçekleşmektedir. Oysa Arendt'e göre Antik Yunan'da insanın biyolojik yaşamı *polis*'te değil, *oikos*'ta gerçekleşir. Dolayısıyla artık kamusal anlam toplumun aldığı biçim, toplum da biyolojik yaşamın politik yaşama taşınması özelliklerini taşımaktadır.⁸⁷ Toplumsal denen şey yaşamın siyasetin içine taşındığı alandır ve insanın, bedeninin biyolojik ihtiyaçlarını karşılamak için yaptığı faaliyet olan emek gücünün kamusal olarak yönetilmesidir. Biyolojik yaşamın kendisi, yani tek tek insanların bireysel bedenleri ile bir tür/nüfus olarak insan, siyasetin içine taşınmışlardır. Modernitede politika, biyolojik yaşamın, biyolojik yaşamın sürdürülebilmesi için gerekli olan emeğin üretiminin yönetimi haline gelmiştir.⁸⁸ Modern politikada krizin çıkışı aslında kamusal alanın politikayı ele geçirmesi ile olmuştur. Michel Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* 'nin birinci cildinin son bölümünde⁸⁹ yaptığı biyopolitika analizi Arendt'in yaptığı analizlere yakınlık göstermektedir. Foucault, insanın biyolojik yaşamının giderek siyasi stratejilerin

⁸⁴ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.

⁸⁵ Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, s.71.

⁸⁶ A.g.e., s.66., s.71.

⁸⁷ A.g.e., s.65-76.

⁸⁸ A.g.e., s.454-456.

⁸⁹ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.96-112.

nesnesi haline geldiğini söylemektedir. Toplumun modernliğe geçişi tam da toplumda siyasetin biyolojik yaşam üzerine tesis edilmesi anı ile olmuştur. İnsan bedeninde var olan emek gücü kapitalizmin hedefi, nesnesi haline gelmektedir.⁹⁰ Siyaset, hem tek tek insan bedenleri hem de tür/nüfus üzerinde yönetim faaliyeti olduğundan artık toplumsal ile politika ya da devlet ile toplum arasındaki ayrımlar ortadan kalmaktadır.⁹¹ Agamben için ise Arendt ve Foucault iki önemli düşündürür, fakat iki düşünürün modernite ile birlikte biyolojik yaşamın siyasetin bir parçası haline geldiğini öne sürmesinin aksine Agamben bunun Antik Yunan'dan beri var olan bir durum olduğunu göstermeye çalışır. Agamben için Antik Yunan'dan bugüne Batı geleneği içinde iktidar daima doğal yaşam üzerinde kurulmuştur, modernite ise bu durumu görünür kılmaktadır. Agamben'in Roma Hukuku içerisinde bulduğu Homo Sacer, yani kutsal insan figürü öldürülebilir ama kurban edilemeyen kutsal insandır.⁹² Bu figür, öldürülmesinde bir engel bulunmayan fakat kurban edilmesi yasaklanmış bir figürdür. Agamben'e göre Homo Sacer'in, doğal/çıplak yaşamın öldürülebilir fakat kurban edilemeyen bir figür olarak temsil edilmesi aslında siyasetin dışlamak suretiyle bir içeri alma edimidir.⁹³ Bu edim, çıplak yaşamın içeriye alınarak dışarı çıkarılması, dışarıya çıkarılarak içeriye alınması, dolayısıyla egemenliğin kurgusunu kuran edimdir.⁹⁴ Ve bu durum Agamben için bir istisna halidir. Çıplak yaşam, dışlanması suretiyle politikayı temellendiren şeydir ve politikanın var olabilmesi için çıplak yaşamı sürekli dışlaması gerekmektedir. Egemen iktidarın yaşamı siyasallaştırmak suretiyle biyolojik varoluş olan çıplak yaşamın üzerinde tahakküm kurması mümkün olurken bu durum kendini yeniden kurmasının yani egemenliğinin tesisinin olanağını yaratmaktadır.

Kürt alanından çağdaş sanatçı Halil Altındere *Ya Sev Ya Terk* (1998) adlı fotoğraf çalışmasına tam da böylesi bir egemenlik kurgusunu taşımaktadır. Bir

⁹⁰ A.g.e., s.100.

⁹¹ A.g.e., s.99-10

⁹² Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan*, s.17.

⁹³ A.g.e., s.16-18.

⁹⁴ A.g.e., s.16.

dönemin ve esasen hala da varlığını sürdüren milliyetçi iktidar söyleminin görselleştirildiği bu fotoğraf çalışmasında, sanatçı kendi bedeninin içerisinde bulunduğu durumu da yansıtmaktadır. Bu çalışmada üzerine büyük harflerle “Ya-Sev” ve “Ya-Terk Et” yazılan duvarın ortasında -iki yazının ortasına gelecek şekilde- büyük bir Türk bayrağının resmedildiği görülmektedir. Yazıların iki yanında ise farklı yönlere doğru gittiği görülen iki kişiden biri sanatçının kendisidir. Türkiye’de özellikle devletle “barışık” olmayan bütün toplumsal kesimlerin maruz kaldığı bu söylemle, 90’lı yıllarda özellikle yaptığı politik işlerle ön plana çıkan sanatçının kendisi de karşı karşıya kalmaktadır. “Ya-Sev”, “Ya-Terk Et” arasında ikilikli gibi görünen durum bir “tercih hakkını” gözetmenin ötesinde birbirini tamamlayan esasen egemenliğin kurgusuna dahil olan ve onu oluşturan bir söylem bütünü oluşturur. Dolayısıyla bu söylem Agamben’in *dışlama* ile *içleme* dediği egemen pratiği ile, bu pratik de istisna durumu ile doğrudan ilişkilidir. Çünkü Agamben’e göre istisna (*exception*) bir dışlama (*exclusion*) olmaktadır.⁹⁵ Dışlama ise içleme ile doğrudan ilişkilidir. Dışlama edimi aynı zamanda bir içeri almaz. Çıplak yaşamın dışlanarak içeri alınması, içeri alınmak suretiyle dışarı çıkarılması onu biyopolitik bir beden olarak kurarken bu durum yukarıda da belirttiğimiz üzere egemenliğin kurgusunu da oluşturmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafta yer alan ve sanatçının kırılma durumunu gösteren bedeni, tam da egemen iktidarın ilk etkinliğinin biyopolitik bir beden yaratmak olduğunu söyleyen Agamben’i aklı getirmektedir.⁹⁶

⁹⁵ A.g.e., s.28.

⁹⁶ A.g.e., s.15.



Görsel 2: Halil Altındere, *Ya Sev Ya Terk Et*, 1998.

Agamben'e göre Batı siyasetinin temelini Schmitt'in yaptığı *dost* ile *düşman* ayrımının aksine *dışlama* ile *içleme*, *çıplak yaşam* ile *siyasal varoluş*, *zoe* ile *bios* arasındaki ayrım belirlemektedir.⁹⁷ Çıplak yaşam (*zoe*) bireyin doğal, yalın varlığı iken siyasal varoluş (*bios*) ise bireyin çerçevesi belli (hukuki) varlığına işaret etmektedir. Siyaset alanının (*polis*'in) dışında olan çıplak yaşamın giderek daha fazla siyasetin alanına dahil edilmesiyle de çıplak yaşam siyasallaşacaktır. Çıplak yaşamın siyasallaşması ise dışlama-içleme ile mümkün olmaktadır. Yani bir istisna durumudur. Kürt alanının siyasallaşan çıplak yaşamının görünür kılınmasında Cengiz Tekin'in *Entegre* (2007) adını taşıyan fotoğraf çalışması dikkat çeken bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Kürt alanının olağanüstü hâl koşulları altındaki politik atmosferini çalışmalarına sıklıkla taşıyan sanatçı, çalışmalarında özellikle yaşam ile ölüm, yasa ile yasasızlık arasındaki *çıplaklık* (şiddete açık bırakılma) hallerine yer vermektedir. Üç fotoğraftan oluşan *Entegre* çalışmasının mekânı bir et deposudur. İlk fotoğrafta arka planda asılı etlerin önünde yüksek bir zemin üzerinde ölü gibi yatmakta olan erkek figürü, ikinci fotoğrafta ise bu erkek figürünün et parçalarının arasında olduğu görülmektedir. Son fotoğrafa elinde silah

⁹⁷ A.g.e., s.17.

olan bir başka erkek figürün görülmesi ile bu kişinin öldürülmüş olduğu anlaşılmaktadır. Tekin'in bu çalışması olağanüstü hâl koşulları altındaki bir coğrafyanın egemenlik anlatısını, "öldürülebilen fakat kurban edilemeyen Homo Sacer" figürünü gözler önüne sermektedir. İktidarın kendini doğal yaşam üzerinden kurduğu biyopolitik bir toplumun ve yaşamı siyasallaştırmak suretiyle biyolojik varoluş olan çıplak yaşam üzerinde kurduğu tahakkümün izlerini bu fotoğrafta görmek mümkün olmaktadır. *Zoe*'nin (çıplak yaşamın) Antik Yunanda bütün canlıların (insanlar, hayvanlar ve tanrılar) canlı olma vasfından dolayı edindiği bir ifade olduğunu Agamben bize yeniden hatırlatmaktadır.⁹⁸ Dolayısıyla bu fotoğraf çalışmasını şiddete açık bırakılan eşikte yaşamın (*zoe*) bir ifadesi olarak okuyabilmek, yorumlayabilmek mümkün olmaktadır.



⁹⁸ A.g.e., s.9.



Görsel 3 ve 4: Cengiz Tekin, Entegre, 2007.

Şener Özmen'in *Untitled/Megafon* (2006) adlı fotoğraf çalışması ise sanatçının kendi bedenini politik bir imgeye dönüştürerek Kürt alanının *çıplak* durumunu ve yaşamların çıplak yaşama indirgenmesini en sarıh bir şekilde anlatmaya çalışmaktadır. Beş fotoğraftan oluşan bu çalışmada fotoğrafların her birinde üstü çıplak olarak görülen Özmen, elinde tuttuğu megafon ile de adeta bir "performans" sergilemektedir. Megafonu bazen bir hedefe yöneltir gibi nişan alan bazen de agresif bir vücut haliyle kendine doğru yönelten sanatçı, bedeninin şiddete açık bırakılmasının yarattığı öfke halini gözler önüne sermektedir. Sanatçının elinde tuttuğu megafon işitilmeyen sesini *duyulur*, çıplak bedeninin varlığını ise *görünür* kılan birer imgeye dönüştürürken bu imgeler sayesinde sanatçı, Kürt alanının egemenlik kurgusunu ifşa etmeyi amaçlamaktadır. Sanatçının teşhir ettiği ise kendi bedeninden daha ziyade öldürmenin cinayet sayılmadığı çıplak yaşamıdır. Sanatçının çıplak bedeni, yaşam ile ölüm, yasa ile yasadışı (işkencenin, her türlü

kötü muamelenin yapılabileceği) arasındaki (eşikteki) durumunu “temsil” eden bir imgeye dönüşmektedir. Sanatçının çıplaklığı (giyinik olmayışı) elbette ki gerçek bir çıplaklık değildir. Bütün örtük anlamların açığa çıkarıldığı bir durumdur ve böylesi bir *çıplaklık* durumu ise en nihayetinde Homo Sacer topluluğunun murdar, kutsal ve bu sebeple de öldürülebilir “doğasına” işaret etmektedir.⁹⁹



Görsel 5: Şener Özmen, *Untitled/Megafon*, 2006.

Bu başlık altında yer vereceğimiz son çalışma Fikret Atay’ın *The Walking Memories (Yürüyen Hafıza)* adlı çalışmasıdır. Özellikle Kürt alanında yaptığı başarılı video çalışmaları ile ön plana çıkan çağdaş sanatçı bu video çalışmasıyla Kürt alanının kırılğan öznelerini, egemenin çıplak yaşam üretimini sinemanın “canavarsı” figürünü referans alarak gündeme getirmektedir. Atay bu video çalışmasında, Kürt alanının meramını anlatabilmek için Hollywood sinemasında

⁹⁹ Giorgio Agamben, *Çıplaklıklar*, çev. Suna Kılıç, İstanbul: Alef Yayınevi, 2017, s.80.

kendine sıklıkla yer bulan *zombi* figürüne başvurmaktadır. Atay'ın bu çalışmasının ismi yakın dönemin popüler zombi dizisi olan *The Walking Dead* dizisinin ismiyle de bir analogi kurmaktadır. Savaşın, eril tahakkümün özellikle kadın bedeni üzerindeki etkilerinin izlerini Fikret Atay'ın bu video çalışmasında görmek mümkün olmaktadır. Bu video çalışmasında mekân sessiz, kimsesiz, terk edilmiş gibi görünen bir köy iken kahramanlar (belki de anti-kahramanlar demek daha doğru olur) ise kadın “zombi” karakterlerden oluşmaktadır. Videoda kadınların taşıdığı “yaşayan ölü”, “ucube” ve “kirli” beden imgelerinin altında ise egemenlik kurgusunun mantığı; öldürülmesinin suç sayılmayacağı (hatta öldürülmesinin makul olduğu) yatmaktadır. *Zoe* ile *bios* arasındaki salınımaya yerleşen zombinin marjdaki bedeni bu sebeple yaşayan bir ölü olarak tasvir edilmektedir. Videoda yüzleri yazmalarla örtülü kadınların aksayan/tökezleyen zombivari yürüyüşleriyle içinde gezindikleri köyün terk edilmiş, kimsesiz bir köy olduğu anlaşılmaktadır ve video kadınların zılgıtlar eşliğinde köyden kente giriş görüntüsü ile sonlanmaktadır. Bu çalışma bize 90 sonrası yakılan, boşaltılan köyler sonrasında yerinden edilenlerin önce civar şehirlere oradan da büyük şehirlere olan “zorunlu göçünü” hatırlatırken savaşın özellikle kadın bedeni üzerinde yarattığı tahribatı da düşündürmektedir. Fikret Atay, K24 haber kalanına verdiği bir röportajında bu çalışmasını savaşın üzerinde en çok etki bıraktığını düşündüğü kadınların durumuna dikkat çekebilmek için yaptığını söylemektedir.¹⁰⁰ Bu çalışmayı, kadın bedenine kazınmış savaşın yol açtığı hafıza üzerinden okuyabilmek mümkün olduğu gibi bunun yanı sıra kadın cinayetlerini erkek şiddeti üzerinden okumak da mümkün olmaktadır. Afrika inanışında *ölü insan ruhuna (nzambi)* gelen karşılığı, Haitili kökleri zombinin sömürge tarihi ile olan ilişkisini göstermesiyle birlikte yaşam ile ölüm, hukuk ile hukuksuzluk arasındaki muğlak alanın merkezinde yer alması onun bir Homo Sacer (çıplak yaşam) figürü olduğuna işaret etmektedir. Giderek daha fazla sinematografik bir figür olarak anlam kazanmaya başlayan

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=R3tLEc7WqXQ> 22-24. dakikalar arası. Son erişim zamanı: 10 Aralık 2020.

zombi figürünün insan dışı varlığı ise ötekileştirilen bütün biyopolitik bedenlerin “temsili” haline gelmektedir.¹⁰¹

2.2. Kürt Alanının 90’lar Hafızası: Hayalet Yüz

Cengiz Tekin’in kişisel aile hikayesini ulus devlet anlatısıyla buluşturduğu *Fotoğraf* (2005) adlı çalışması, Kürt alanının politik anlatısını ve hafızasını yansıtan önemli bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının kendi aile hikayesini anlattığı farklı zamanlarda çekilmiş üç farklı fotoğraftan oluşan bu çalışma, fotoğrafların birbiriyle diyalog halindeki kurgusu sayesinde bizlere bambaşka bir hikâye daha anlatmaktadır. Bu çalışmada yer alan ilk fotoğrafı eski bir aile fotoğrafıdır. Fotoğrafta sanatçının amcası ve aile bireyleri ellerinde bir başka aile bireyinin fotoğrafını tutarken görülmektedir. İkinci fotoğraf, Tekin’in amcasının askerde bir arkadaşıyla birlikte çektiği bir “hatıra” fotoğrafıdır. Bu fotoğraf karesinde dikkat çeken ise amcasının arkadaşıyla ellerinde tuttuğu Atatürk fotoğrafıdır. Son fotoğraf ise sanatçının amcasının ailesi tarafından bir fotoğraf stüdyosunda çekilmiş, sanatçı tarafından kurgulanmış bir fotoğraftan oluşmaktadır ve bu fotoğrafta ise aile bireyleri tarafından tutulmuş fotoğrafta bu kez sanatçının amcası yer almaktadır. Bu son fotoğrafta elde tutulan, sanatçının faili meçhul bir cinayet sonucu kaybettiği amcasıdır. İlk iki fotoğrafta amcanın fotoğraf karesindeki beden “varlığı” son fotoğraf karesinde yerini bir imaja bırakmaktadır. Üç fotoğraf çalışmasında da ortak olarak göze çarpan elde tutulan imajlar ve amca imgesi sayesinde birbirine bağlanan düşünce tam da bu bağlantı noktasında ortaya çıkmaktadır. Böylelikle de yeniden üretilen üç fotoğraf yeni anlam olanaklarına da kapı aralamaktadır. Sanatçının antropolojik bir bakış açısıyla farklı zamansallıkları bir araya getirdiği çalışması aynı zamanda bir yas çalışmasıdır. Sanatçının hatırlama, unutturma ve yas salınımı arasına yerleştirdiği bu çalışma tam da resmi tarihin karşısına ötekinin hafızasını çıkarmaktadır. İkinci fotoğrafta elde tutulan ve

¹⁰¹ Hollywood sinemasının bu “anti-kahramanı” hakkında daha detaylı bir inceleme için Onur Kartal’ın *Yaşayan Ölümler* kitabına bakılabilir. Bkz. Onur Kartal, *Yaşayan Ölümler: Sinema, Biyopolitika ve Felsefe*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2019.

resmi tarihin anma siyasetinin en büyük temsili olan Atatürk fotoğrafı son fotoğrafta yerini bu kez zorla kaybettirilenlerin “temsili” (ve ortak temsil haline gelmiş) fotoğrafına bırakmaktadır.



Görsel 6 ve 7: Cengiz Tekin, Fotoğraf, 2005.

Yas, hatırlama ve unutturma temalarının ön plana çıktığı bir diğer çalışma da Halil Altındere'nin *Kayıplar Ülkesine Hoş geldiniz* (1998) adlı çalışması olmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında gözü altında zorla kaybettirilen on iki kişinin fotoğraflarını bir posta pulu enstalasyonu olarak ele almaktadır. Özellikle resmi tarihinin kahramanlık anlatılarını, kahramanlarını yansıtan nesnelere olan posta pullarına Altındere çalışmasında gündelik yaşamın politikleştiği bir coğrafya içerisinden anlamlar yüklemektedir. Önemli kişi ya da olayı hatırlatmak amacıyla ulus devletler için anma, kimliğin ve kültürün yansıtıcı bir unsuru olarak görülen posta pulları bu kez yerini ulus devletin öteki anlatısına bırakmaktadır: göz altında kayıplar, zorla kaybettirme, faili meçhul cinayetler. Sanatçının bu kez malzemeye başvurması ve ona müdahale etmesi sayesinde bozulan taşıdığı anlamı, Tekin'in çalışmasında olduğu gibi hatırlama ve unutturma arasında bir mübadele yaşanmasına olanak sağlamaktadır. Tekin'in çalışmasında fotoğraflar (zamanı)

arasında yaşanan takas Altındere'nin çalışmasında nesneye yapılan müdahale ile anlamda yaşanan değişim sayesinde mümkün olurken her iki sanatçı da bu sayede bambaşka bir ilişkisel durum yaratabilmenin imkanını sorgulamaktadır.



Görsel 8: Halil Altındere, *Kayıplar Ülkesine Hoş geldiniz*, 1998.

Yas temasının en belirgin bir şekilde ortaya çıktığı bir diğer çalışma ise şu ana kadar ele aldığımız sanatçı kuşağının dışından olan Anıl Olcay'ın 2019 yılı mayısında *Karşı Sanat Çalışmalarında* gerçekleşen *Aşıkâr Sır* sergisindeki çalışmasında görülmektedir. Bu sergide zorla kaybettirilenlerin fotoğraflarının küçük mermer taşlara basıldığı Olcay'ın çalışmasına ilaveten bir de Asya Leman'ın bu taşları kaybettirilenlerin gözaltına alındıkları yerlerde gösteren bir video çalışmasına yer verilmektedir. Olcay, sergi kataloğunda yer verilen açıklamasında çalışmasıyla alakalı olarak kayıpları gündelik hayata geri çağırılmayı amaçladığını söylemektedir. Dolayısıyla ölmeyen ölünün, ölmemesi sebebiyle bir hayalet gibi musallat olduğu *tekinsiz* bir imge olarak geri dönüşüdür bu. Sanatçının

çalışmasında kullandığı malzeme olan mermer taşı özellikle mezar yapımında kullanılan bir malzemedir ve huzursuz kayıp bedeninin ritüellere uygun gömülme talebini, bir mekân arayışını ifade etmektedir.



Görsel 9: Anıl Olcay, Aşıkâr Sır, 2019.

Ölü anmaları ve yas ritüelleri esasen kolektif hafızanın en belirginleştiği alanlardır. Sekülerleşmiş halleri ile ulus devlet içerisinde sürekli yükselen anıt-mezarlar (anıt-kabir) bunun en iyi örneğini sergilerken bazı yaşamların ve olayların hatıralarının sürekli hatırlanmasına dair bir siyaseti de beraberinde taşırlar.¹⁰² Bu siyasetinin elbette ki bir diğer yüzü de “öteki” anlatılarının tarih sahnesinden silinmesidir. Tekin ve Altındere çalışmalarında tam da böylesi bir tarih sahnesine “görünmez kılınan yüzleri” geri çağırırken Olcay bunun yanı sıra çalışmasını adeta bir “heykele” dönüştürerek bir hafıza mekânı inşa etmeyi amaçlamaktadır. Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi* adlı kitabında mezar ve ziyaret kelimelerinin etimolojik yakınlığına dikkat çekerek mezarların aynı zamanda ziyaret edilen yerler olması sebebiyle de birer hafıza yerleri olduğunu söylemektedir.¹⁰³ Egemen

¹⁰² Enzo Traverso, *Geçmişin Kullanma Kılavuzu*, s.13-14.

¹⁰³ Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, s.11, s.65.

tarafından hafızaya müdahalede bulunmanın yolu ise ölene dair yaşanması istenmeyen hatıraların (imgelerin) silinmesi dolayısıyla da “onu” mekânsız bırakma koşuluyla gerçekleşmektedir. Üç çalışmada da yer verilen zorla kaybettirilenlerin sadece yüzlerinin görüldüğü vesikalık fotoğraflarda ise ölene dair imgeler, yerine getirilememiş yas görevi sebebiyle hayalet biçiminde “canlılığını” sürdürmektedir. Görünümün ardında yatan ölümlerin geri dönüşünü Roland Barthes *Fotoğrafın Tayf’i** olarak tanımlayarak bunun esasen fotoğrafın yapısına da içkin olduğunu göstermeye çalışır.¹⁰⁴ Barthes, fotoğrafın belli kodlarla kuşatıldığı, bakana kendisini veren durumuna *studium* dierken bunun aksini ise *punctum* olarak tanımlamaktadır. Barthes’a göre *punctum* fotoğrafı delen, “ele geçirilemeyen” özelliği ile fotoğrafın *eidōs*’unu oluşturur ve bu da en nihayetinde ölüm (yas) ile ilişkilidir.¹⁰⁵ Barthes’a göre fotoğraftaki *punctum*’u (hayaleti) ortaya çıkarmak ise izleyicinin görevidir.

Kürt alanında çağdaş sanat çalışmalarında, temsil alanından dışlanmış, yaşayan ölünün (*zombinin*) biyopolitik bedeni tam da temsil alanına canavarı/yaratık bir beden olarak geri dönerken; adları yerine sayılardan söz ettiğimiz, görünmeyen, bir yüze sahip olmayanlar ise temsil alanına bu kez *hayalet* olarak geri dönmektedir. Hayaletler ise tam da Derrida’nın söyleyeceği üzere her şeyden önce birer yüzdür.¹⁰⁶ *Resmi* yani *sureti* olmayanlar *resme* dahil edilemez iken aynı zamanda *resmi* niteliğini yani kamusal alanda görünürlüğünü de yitirmektedir.* Egemenin görme, görülme üzerindeki sınırlayıcı faaliyeti ise yalnızca yadsınan yaşamları değil ölümleri de kuşatmaktadır. Judith Butler’a göre kimin yaşamının yasının tutulur, kimin tutulamaz olduğu sorusu aslında kimin bir yaşama sahip olduğunu ve insan olarak kabul edildiğini belirgin kılmaktadır.¹⁰⁷

* Tayf: görünüm, ruh, hayalet anlamlarına gelmektedir.

¹⁰⁴ Roland Barthes, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 2016, s.21.

¹⁰⁵ A.g.e., s.27, s.39, s.40.

¹⁰⁶ Jacques Derrida, *Marx’ın Hayaletleri*, s. 173.

* *Resm* (suret, yüz), *resim* (eser anlamıyla) ve *resmi* (belge) kelimeleri Arapça *rasm* kökünden türeyen ortak köke sahip kelimeler olmaktadır. Bkz. <https://www.nisanyansozluk.com/?k=resim>

¹⁰⁷ Judith Butler, *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, s.155.

Butler'a göre normlar, yaşamı algılanabilir, kavranabilir kılan sınırlar üzerinde etkili olurken ürettiği çerçeveler sayesinde de hangi yaşamın temsil edilebilirlik alanına dahil edilebileceğini belirlemektedir.¹⁰⁸ Çerçeveye dahil edileni ve çerçevenin dışında kalanı belirleyen sınırlar üzerinde etkili olan normlar tam da kimin insan ve bir yaşama sahip olup olmadığını tayin edici bir kudrete sahiptir. Butler, Agamben'in hukuken temsil edilemezlik düşüncesinden farklı olarak temsili alanına dahil edilmeme, çerçevenin dışında bırakılma, hiçbir görünürlüğe sahip olmama üzerinde durur. Butler'a göre bu çerçevenin dışında kalanların yaşamı yaşam sayılmadığından, yaşayan hayatlar olarak algılanmadığından yası tutulmaya değer de görülmeyecek ve gömülmeye de kadir olmadığı düşünülecektir.¹⁰⁹ Achielle Mbembe'ye göre ise egemenin yalnızca yaşam üzerinde değil, ölüm üzerinde de denetim sağlaması sadece biyopolitika bağlamında düşünülebilecek bir şey değildir.¹¹⁰ Egemenin kimin yaşaması, kimin ölmesi gerektiğini belirleyecek bir kurguyu ifa etmesi Mbembe'ye göre onun nekrosiyasetini gösterir. Mbembe, Butler'ın üzerinde durduğu yönetimsellik¹¹¹ kavramının aksine egemenlik kavramına tekrar başvurarak disiplinin, biyopolitikanın ve nekrosiyasetin bir arada yürüdüğü bir iktidar biçimini, erken modern dönem sömürge durumundan ayrı düşünülmesi gerektiğini vurguladığı geç modern dönem sömürge durumunda (Mbembe özellikle Filistin örneği üzerinde durur) görmenin mümkün olduğunu söyler.¹¹² Mbembe, egemenliğin öldürmek ya da yaşamaya izin vermek üzerinde kendini icra etmesinin "ölü-dünyalar" yaratacağını söylerken¹¹³ temsil alanına dahil edilemeyenlerin, hakları ve statüsü olmayanların ise "gölge figürler" olarak tezahür edeceğini belirtir.¹¹⁴

¹⁰⁸ A.g.e., s.154-157.

¹⁰⁹ A.g.e., s.49.

¹¹⁰ Achielle Mbembe, "Nekrosiyaset", 223-267.

¹¹¹ Judith Butler, *Kırılğan Hayat*, 64-107.

¹¹² Achielle Mbembe, "Nekrosiyaset", s.247.

¹¹³ A.g.e., 231-244.

¹¹⁴ A.g.e., s.237.

Cengiz Tekin *Untitled/Press (Basın)* adlı fotoğraf çalışması ile Kürt alanında yaşanan faili meçhul cinayetlerin *izini* sürmeye devam ederken bu kez çerçeveye dahil edilememe sorununu bir başka boyutuyla gündeme getirmektedir. Tekin'in bu fotoğraf çalışmasında yaratılan karede, yerde yatan ve alnından kanlar akmakta olan kişinin hemen yanında, ayakta duran iki kişinin yerde yatandan bihaber bir gazeteye baktığı görülmektedir. Ayaktaki iki kişinin elinde tuttuğu gazetenin ön yüzünde ise tam da önlerinde, yerde yatan “figürün” görseli bulunmaktadır. Fakat bakışlar ne yerde yatan bedene ne de bu fotoğrafa yönelmektedir. Yerde yatan kişi faili meçhul bir cinayete işaret ederken gazete de hafızada yer edinen anlamına hem sembolikte hem de gerçekte ölümlerin üzerini örtmeye (ölümlere kılıf bulma ile ölü bedenlerin üzerini örtme) gönderme yapmaktadır. Temsil alanının sınırlarını belirleyen iktidar nitekim en büyük araçlarından biri olan medyada tertip ettiği mekanizmalar sayesinde neyin nasıl görünür kılınacağı üzerinde etkili olurken; tesis ettiği “görsel ve söylemsel çerçevelerle”¹¹⁵ de kimin yaşamının (dolayısıyla da ölümünün) kavranabilir kılınacağı üzerinde tayin edici bir güce sahip tir. Butler'ın İngilizcede hem “çerçevelemek” hem de “bir tertibe kurban gitmek” anlamına gelen *to be framed*¹¹⁶ terimine başvurarak göstermeye çalıştığı gibi belli bir bakışın (egemenin bakışına) dışından bakabilmeyi imkânsız kılarken “kurbana” atfedilen durumlardan ötürü de isnat edilenin etrafını şekillendirmektedir.

¹¹⁵ Judith Butler, *Kırılgan Hayat*, s.157.

¹¹⁶ Judith Butler, *Savaş Tertipleri*, çev. Şeyda Öztürk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, s.15.



Görsel 10: Cengiz Tekin, Untitled/Press (Basın), 2007.

Cengiz Tekin, sanat tarihi içerisinde bir tür resim yapma tekniği, üslubu olan natürlümlara gönderme yaparak yeni anlam olanakları yaratabilmeyi amaçlayacağı *Natürlümlar* (2007) adlı fotoğraf çalışmasında ise Kürt alanına bambaşka bir “perspektifle” bakabilmenin imkanını arayacak ve çerçevenme, belli bir bakışa-perspektife indirgenme, temsil tartışmalarını bu kez estetik boyutu ile birlikte gündeme getirmeye çalışmaktadır. Natürlümlar bilindiği üzere hareketsiz nesnelere; doğasından koparılmış, cansız varlıkların resmedilmesine verilen isim olmakla birlikte ölü veya cansız doğa anlamlarına gelmektedir. Sanatçının çalışmasında ise yaratılan “kompozisyonda” bu kez kırsal ve kimsesiz gibi görülen seyirlik bir arazide yüzükoyun yatan bir “ölü beden” (faili meçhul bir cinayet olduğu anlaşılan) tasvirine yer verilmektedir. Sanatçının çalışmasında bir tür “dil oyunu” yaratarak gönderme yapacağı ölü doğa (natürlümlar) ise esasen yarattığı çağrışımla cansız bedenlerin kimsesiz arazilerde bulunduğu Kürt alanının 90’lı yıllardaki faili meçhul cinayetlerinin hafızada yer edinen görünürlüğüyle (imgesiyle) örtüşmektedir. Dolayısıyla yerde yatan “ölü beden”, ceset bu kez

natürmort tasvirlerinin aksine “hiçbir şeyin tekrarı, kopyası, taklidi”¹¹⁷ olmayan bir imgeyi yansıtmaktadır.



Görsel 11: Cengiz Tekin, Natürmort, 2007.

Modern sanatın göze hoş gelen manzara ve portre resimleri, Kürt alanından çağdaş sanat üretimlerinde yerini politik atmosferin tasvirine ve “hayaletli” fotoğraflara bırakmaktadır. Seyirlik olmanın ötesinde *tekinsiz* imgeler taşıyan bu üretimlerde aynı zamanda bakının bakışından da kaçan bir şey vardır. Çerçeveye dahil edilememenin yanı sıra çerçeveden “fırar”¹¹⁸ eden esasen sanatçıların belli biçimlerde ölümlerle bağlantılı olarak ortaya koyacakları imgelerle ilişkilidir. Ölümün imge, imgenin ölüm oluşu ise hafızanın asıl taşıyıcısının imge olduğuna işaret etmektedir. Bu sanatsal üretimlerde yer yer ön plana çıkan antropolojik yaklaşım bize imgenin sadece belli bir tarihsel bakışa bırakılamayacağını, tıpkı

¹¹⁷ Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, s.10.

¹¹⁸ Judith Butler, *Savaş Tertipleri*, s. 18.

hayaletler gibi ortaya çıkma anlarını beklediklerini göstermektedir. İmgelerin bu anakronik zamansallığı (çağdaşlığı) ise en nihayetinde *hayaletlerle* dolayısıyla da *yasla* ilgili olmasından ötürüdür. Ayrıca hafızanın alt katmanlarından bilinçdışı diyebileceğimiz bir çağrışımla ortaya çıkan sanatsal üretimler ise bu sanat deneyiminin hafıza ile arasındaki ilişkinin bir başka boyutunu daha gözler önüne sermektedir. Sanatçıların yeni anlam olanakları yaratabilmek için farklı zaman ve mekanlarda üretilen sanat pratiklerini, imgeleri referans alarak bu imgeleri yeniden üretecek olması, imgeleri bir tür taşıma işlemine tabi tutması (transpoze etmesi), sebebiyle de bu imgeler, yeni yorumlarda “varlıklarını” sürdürmeye devam eder. Dolayısıyla Kürt alanından çağdaş sanat üretimlerinde sanat tarihinin hayaletleri ile günlük yaşamın hayaletlerinin kesiştiği (ya da bunları zaten birbirinden ayırmanın güç olduğu) bir deneyimi de görmek mümkün olmaktadır.

2.3. Kürt Alanının Uyuşmazlık Sahneleri

Çerçeveye dahil edilememe, temsil alanından çıkarılma ya da egemen bakışının ve görme biçimlerinin dışında başka bir görünürlüğe sahip olamama (yüze sahip olamama) ise en nihayetinde estetik ve politikayı birbirinden ayrı düşünmenin mümkün olmadığı bir duruma işaret etmektedir. Kimin yaşamının yaşanmaya değer kimin yaşamının yaşanmaya değmez olduğunu belirleyen belli bir temsil mantığı, neyin görülebilir neyin görülemez olduğu üzerinde de belirleyici olmaktadır. Temsili mantık, siyasal ve toplumsal alanın hiyerarşik düzenine tabi bir şekilde örgütlenmesi ile benzerlik ilişkileri içine girerken¹¹⁹ görsel deneyimi de örgütleyecektir.¹²⁰ Dolayısıyla egemen tarafından belirlenecek olan temsil mantığı, bu benzerlik ilişkileri neyin, nasıl görüneceği üzerinde bir mutabakat (*consensus*) sağlarken kendini de hakikat olarak sunmaktadır. Öte yandan görünürlük alanının dışına çıkarılan anonim öznelerin görünürlük alanına tekrar girmesi (görünürlük alanına birer zombi ve hayalet olarak girmesi) sayesinde ise anlam ve görünümün

¹¹⁹ Jacques Rancière, *Görüntülerin Yazgısı*, s.153, s.160.

¹²⁰ Judith Butler, *Savaş Tertipleri*, s.11.

sürekli arz eden bu bağının askıya alınabilmesinin imkânı açığa çıkmaktadır. Önceki bölümlerde yer verdiğimiz hiçbir şeyle benzeşmeyen zombi ve hayalet ile “hiçbir şeyin taklidi, kopyası” olmayan ceset imgesinin bizlere göstermeye çalıştığı gibi.

Modern düşüncede olduğu gibi sanatta da temsilin koşulları merkezde yer almaktadır.¹²¹ İmgeler ise bakışın ve görme biçimlerinin kendilerini bize sunduğu anlamın ötesinde farklı algılama ve duyumsama imkânı yaratabilme potansiyellerine sahip olmaktadır. “Modernist imgenin ve temsilin sınırlarının açığa çıkarılabilmesinin imkanlarından biri de imgede bu temsiliyetin kendisine direnen bir gücün saklı olmasıdır.”¹²² Dolayısıyla tıpkı hayaletlerin ortaya çıktıklarında korku ve paniğe neden olmaları gibi imgeler de kriz yaratabilme potansiyellerini kendilerinde taşıırken “otonom bir gücü”¹²³ de ellerinde bulundurur.

Bu son başlık altında, Kürt alanından bir sanat deneyiminin böylesi imgelerinin yanı sıra egemen tarafından düzenlenen anlam ve görünüm ile örtüşmeyen, bu anlam ve görünümünün yeniden düzenlenmesini talep eden, temsil mantığının çelişkilerini gösteren imgeleri üzerine düşünmeye devam edeceğiz. Anlam ve görünümün uzlaşıya (consensus) dayalı yapısına -yani temsil mantığına- yapılan müdahale ile yaratılan bağlantı kopukluğu sayesinde bir uyuşmazlık (dissensus) yaratacak olan bu imgeler, politika ve estetik arasındaki yakın ilişkiyi görünür kılmayı sürdürmektedir. Özellikle Kürt alanının normatif durumunu, beden ve yaşam üzerinde denetim kuran biyopolitikası ile ölüm üzerinde denetim sağlayan nekrosiyasetinin anlatısını taşıyan bu imgeler, güçlü birer uyuşmazlık sahneleri yaratabilmeleri ile önemli çalışmalar olmaktadır. Dolayısıyla ortak duyulur alanı şekillendiren iki gerçeklik olarak şu ana kadar ele almaya çalıştığımız politika ve

¹²¹ Arthur Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, s.29.

¹²² Jacques Rancière’den aktaran Mehmet Şiray. Bkz. Mehmet Şiray, “Jacques Rancière’in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği”, *İmaji Düşünmek* içinde, s.81-95, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020, s.95.

¹²³ Jacques Rancière, *Sinematografik Masal*, çev. Tacettin Ertuğrul, İstanbul: Küre Yayınları, 2016, s.117.

estetigi, bu son bölümde de ortak görünürlük alanının yeniden düzenlenme talebi olarak ele alınması sürdürülecektir.¹²⁴

Şener Özmen, *Flag/Bayrak* (2010) adlı fotoğraf çalışmasında ulusal sembol niteliğindeki bayrağın göndere çekilirken ki anını, muhtemelen bir anma anını, tam da böylesi bir uyuşmazlık sahnesine dönüştürebilmeyi amaçlamaktadır. Bu fotoğraf çalışmasında tek tip kıyafet giymiş, hizaya sokulan (ve/veya hizaya getirilen) bedenler hazır ol durumunda beklerken diğerleriyle aynı kıyafeti giymiş bir kişi de bayrağı göndere çekerken görülmektedir. Fotoğraftaki figürlerin boyunlarında taşıdığı hareket alanını sınırlayan boyunluklar ise bedeni uysallaştıran iktidar teknolojilerine gönderme yapan güçlü bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Özmen'in milliyetçi saiklere gönderme yaparak oluşturduğu bu sahne ise esasen Michel Foucault'nun kavramsallaştırdığı iki biyoiktidar teknolojisinden ilki olan "disiplinci beden teknolojisini" akla getirmektedir.¹²⁵ Foucault'ya göre iktidarın uysal ve yararlı bedenler üretebilmek için başvuracağı disiplinci beden teknolojileri, bireyi ve bedenini hedef almaktadır.¹²⁶ Bu sayede iktidar, bedeni manipüle ederek öznelere bireyselleştirme amacı gütmektedir. Böylelikle terbiye edilen (normalleştirilen) bedenin, norma uygun davranması sağlanmaktadır.¹²⁷ Özmen'in çalışması tam da böylesi bir tertipten geçirilerek itaatkâr kılınan bedeni görünür kılmaktadır.

¹²⁴ Jacques Rancière, *Estetiğin Husursuzluğu*.

¹²⁵ Michel Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir*, çev. Ferhat Taylan, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2019, s.254.

¹²⁶ A.g.e., s.254-255.

¹²⁷ Michel Foucault, *Güvenlik, Toprak, Nüfus*, çev. Ferhat Taylan, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016, s.51.



Görsel 12: Şener Özmen, Flag/Bayrak, 2010.

Öte yandan Özmen, bir jimnastikçinin elinde bavulu ile çıktığı göç yolunda görüleceği *On The Road/Yolda* adlı fotoğraf çalışmasında da benzer bir şekilde iktidarın beden üzerinde yoğunlaşan biyopolitikasına gönderme yaparken bu kez yaşamın hedef alındığı diğer veçheleri de gündeme getirebilmeyi amaçlamaktadır. Özmen'in bu çalışmasını 90'lı yıllar Kürt alanında yaşanan köy yakımları sonrası yerinden edilme, zorunlu göçle ilişkili okumak mümkün olduğu gibi bunun yanı sıra güncel mülteci, göçmen meselesi bağlamında da okuyabilmek mümkün olmaktadır. Bu fotoğraf çalışması, disipline edilen bedenin belki de en iyi örneğini sunan bir jimnastikçinin çıktığı göç yolunun güçlüğüne hazırlıklı bedeni görünür kılarken beden ve yaşamın iktidar tarafından nasıl düzenlendiğini sorgulayan güçlü bir sahne sunmaktır. Foucault'nun tanımlayacağı iktidar teknolojilerinden ikincisi olan düzenleştirici teknoloji, Foucault'ya göre bedeni hedef alan disiplinci teknolojiden farklı olarak insan yaşamını (nüfusu) hedef almaktadır.¹²⁸ Disiplinci teknolojiler ile “bireysel terbiye” amaçlanırken düzenleştirici teknolojide ise bu kez “bütünün güvenliği” amaçlanmaktadır.¹²⁹ Düzenleştirici yaşam teknolojileri

¹²⁸ A.g.e., s.255.

¹²⁹ A.g.e., s.255.

özellikle ölüm ve doğum oranları, sağlık düzeyi, göç gibi “toplumun bütünü” ilgilendiren olguların kontrol altında tutulması ve düzenlenmesi ile ilgili olmaktadır.¹³⁰ Foucault, “düzenleştirici yaşam teknolojilerini” 1977-1978 senesinde College de France’da verdiği *Güvenlik, Toprak ve Nüfus* adlı dersinde “güvenlik düzenekleri” olarak yeniden ele alırken; nüfus üzerinde düzenleme ve denetim sağlamayı amaçlayan bu teknolojsi ile özellikle toplumsal olayların önceden tahmini, doğabilecek risk ile tehlikelerin telafi edilmesi ve engellenmesinin amaçlandığını söylemektedir.¹³¹ Foucault’ya göre bu iki iktidar mekanizması birbirine eklenlidir.¹³² Foucault tarafından ele alınan her iki iktidar teknolojisi de esasen, iktidarın bedenden özellikle iş gücü olarak faydalanmayı istemesi sebebiyle giderek yaşam üzerinde örgütleneceği bir politikanın açığa çıkışına işaret etmesi açısından önemli olmaktadır. Dolayısıyla artık öldürmek yerine yaşamın teşvik edildiği bir iktidar biçimi vardır. Bu sebeple de iktidar tarafından beden üzerinde uygulanan şiddet dışarda bırakılacak ve yerini bir dizi disiplin ve düzenleyici mekanizma almaktadır. Bu durum tam da Foucault’ya göre bedenin ve yaşamın idaresinin önem kazanacağı egemen iktidardan biyoiktidara geçişe işaret etmektedir.¹³³ Fakat burada Foucault’nun, hükümlanlık, disiplin ve yönetimsellik gibi farklı iktidar modellerinin art arda, birbirini takip ederek, birinin gelişi ile öbürünün yok olacağı gibi bir düşünceden daha ziyade bir üçgen yapının söz konusu olduğunun altını çizdiğini de hatırlatmak gerekmektedir.¹³⁴ Dolayısıyla iktidar tarafından uygulanan mekanizmaların birbirini tamamen değilmesinden ziyade Foucault, farklı iktidar modelleri içerisinde farklı düzeneklerin bir arada yer alabileceğinden ve bu modellerin kendinden öncekini de içinde barındırması sebebiyle iktidarın yeri geldiğinde bu düzeneklere başvurabileceği bir yapıdan söz etmektedir. Esasen Kürt alanının biyopolitikasının tahayyülünü tam da Foucault’nun işaret ettiği farklı iktidar modellerine haiz olan mekanizma ve düzeneklerin bir arada kullanımlarının söz konusu olabileceği üzerinden

¹³⁰ A.g.e., s.251-252. ve Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.99.

¹³¹ Thomas Lemke, *Biyopolitika*, çev. Utku Özmakas, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s.57.

¹³² Michel Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir*, s.256.

¹³³ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, s.96-100.

¹³⁴ Michel Foucault, *Güvenlik, Toprak ve Nüfus*, s.97.

düşünmeye çalıştığımızı eklemek gerekmektedir. Kürt alanının bu durumunu görünür kılabilmesi açısından Özmen'in *On The Road/Yolda* adlı çalışması önemli bir çalışma olmaktadır. Bu fotoğraf çalışmasında “anormal” bir duruş sergileyen jimnastikçi, ehlileştirilen bir beden olarak sunulurken çıktığı göç yolu ise Kürt alanında 90'lı yıllar ile birlikte kitleselleşen *serhildanların** önüne geçmek isteyen devletin yaşamı düzenleyen bir dizi mekanizmaya başvurması sonrası yaşanan köy yakılmaları, yerinden edilmeler, zorunlu göç anlatısını taşımaktadır.



Görsel 13: Şener Özmen, On The Road (Yolda)

Foucault'nun disiplin ve güvenlik (düzenleme) mekanizmaları ile birlikte ele alacağı bir diğer kavram ise “normalleştirme” olmaktadır. Foucault'ya göre bir iktidar edimi olarak normalleştirme kendini her iki mekanizmada farklı işleyen bir norm ile ifa etmektedir. Disiplinde kendini norm olarak sunandan hareketle bedenin edimlerinin buna uygun hale getirilmesi amaçlanacak ve bu norma göre de bir normal ve anormal ayrımı yapılacaktır; güvenlik mekanizmalarında ise ilk olarak belirlenecek olan normaldir ve norm tam da bu normale göre şekillenmektedir.¹³⁵

* Serhildan: direniş, ayaklanma, başkaldırı anlamına gelen Kürtçe sözcük. Özellikle toplumsal halk hareketlerini tanımlamada kullanılmaktadır.

¹³⁵ A.g.e., s.51, s.57.

Bedenin ve yaşamın bu normlara göre düzenlenmesini ifade edecek olan ise normalleştirmedir. Foucault'ya göre iktidarın beden ve yaşam üzerinde bir denetim ve düzenleme tasarrufu bu normalleştirme edimi ile mümkün olurken iktidar tam da bu edim sayesinde beden ve yaşamın idaresini sağlamaktadır. Dolayısıyla burada Özmen'in *Flag/Bayrak* ve *On The Road/Yolda* çalışmaları ile paralel düşünebileceğimiz bir diğer çalışma da Cengiz Tekin'in Kürt alanının bir normalleştirme tertibatından geçirilişini gündeme getireceği *Normalizasyon* (2009) adlı fotoğraf çalışması olmaktadır. Tekin'in bu çalışmasında fotoğrafın mekanını bir köy evi gibi görülen derme-çatma bir yapı oluşturmaktadır. Hane üyelerinin evin içerisinde bir koltuk üzerinde otururken görülmesi her şeyin normal seyirinde gittiği havası yaratırken fotoğrafın alt kısmında resmi kimliğe sahip olduğunu düşündüğümüz bir görevlinin evin ortasında yaptığı kazı çalışmasının fark edilmesiyle anormal bir durumun yaşandığı anlaşılmaktadır. Bu çalışma, Kürt alanının 90'lı yıllardan yakın döneme dek devlet şiddetinin belki de en yoğun ve en sistematik bir biçimde yaşandığı "olağanüstü" durumuna işaret etmeye çalışırken aynı zamanda normal ve anormal ayrımının nasıl şekillendirildiğine dikkat çekmektedir. Kürt alanında kendini normal (norma uygun) olarak sunan ve yaşamın bütün veçhelerini normalleştirici bir tertibattan geçiren iktidar, normalleştirme edimini şiddet üzerinden sürekli yeniden düzenlemektedir. Dolayısıyla fotoğraftaki kazı çalışmasını süregelen şiddet, Kürt alanının "normali" (olağanüstü durumun olağan oluşu) olarak varlığını sürdüren durum altında yaşanan her türlü hak ihlalleri ve bunların cezasızlıkla sonuçlanması üzerinden okumak da mümkün olmaktadır. Üç çalışmada da sanatçılar tarafından başvuru alan estetik-politik ifade biçimi ve yaratılan absürt sahne sayesinde ise Kürt alanının görülür ve duyulur algılanış şekli askıya alınmak suretiyle bir uyuşmazlık yaratımı amaçlanmaktadır.



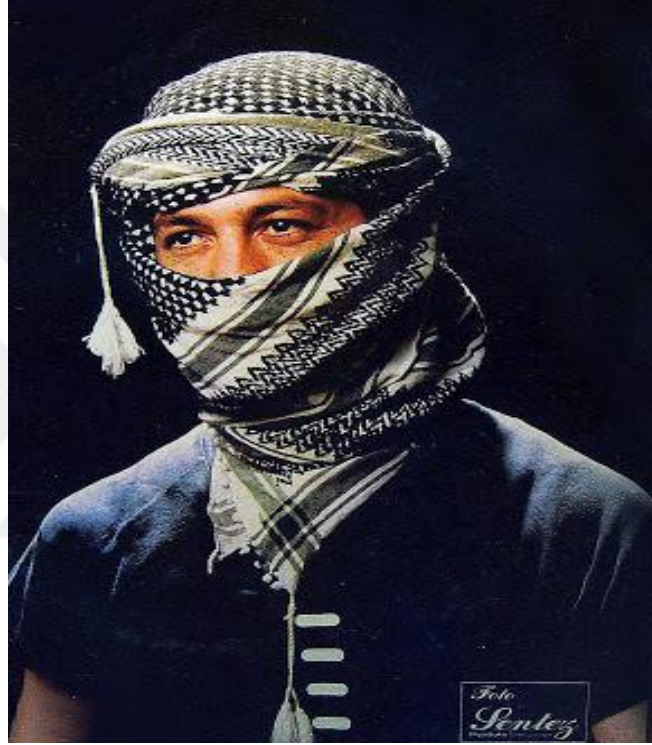
Görsel 14: Cengiz Tekin, *Normalizasyon*, 2009.

Cengiz Tekin, *Sanatçının Sözde Portresi* (2003) adlı fotoğraf çalışmasında ise bu kez iktidar tarafından atfedilen “sözde sanatçı” söylemine, ki bu en nihayetinde görünürlüğü, idrak edilmesini bir “terörist” imajına indirgenmeyi amaçlar, karşı başvuracağı yöntem ile bir uyuşmazlık sahnesi yaratabilmeyi amaçlamaktadır. Bu fotoğraf çalışmasında sanatçı, bir suç unsuru teşkil ettiği düşünülen örtü (puşi) ile yüzünü sararak mücrim algılanışının portresini çizer. Sanatçının addedileni sahiplenmesi ile temsil alanına yeniden girerek suçlandığı şeyi alay konusu etmesi sayesinde oluşturduğu ironik görüntü ise eleştirel bir sahne yaratır. Kürt alanında sözdelik anlatısını “sözde Kürt coğrafyası”, “sözde Kürtler”, “sözde Kürt dili” gibi iktidar söylemlerine yaymak mümkün iken bu durumun Butler’ın da işaret edeceği üzere yarattığı epistemolojik sorununun yanı sıra ontolojik bir boyutu da bulunmaktadır.¹³⁶ Butler’a göre kimin yaşamının bir yaşam olarak tanınacağı özgül iktidar mekanizmaları tarafından üretilirken öncelikle kimin yaşamının kavranabilir olduğunu belirleyecek olan tertipler düzenlenmektedir.¹³⁷ Bir yaşamın kim tarafından neye göre kavranabilir, idrak

¹³⁶ Judith Butler, *Savaş Tertipleri*, s.9.

¹³⁷ A.g.e., s.9.

edilebilir kılınacağını belirleyen bu tertipler ise epistemolojik bir sorunun varlığına işaret etmesinin yanı sıra normatif bir ontoloji üretimini de tesis etmektedir.¹³⁸ Dolayısıyla “sözdelik”, söylem alanına dahil edilmeyerek çerçevelenen ve muhtemelen “bir tertibe kurban gidecek” olanın üretimini ifade edecek ve onun normatif statünü belirlemektedir.



Görsel 15: Cengiz Tekin, *Sanatçının Sözde Portresi*, 2003

Benzer bir durumda ise bu kez baştan ayağa “suç unsuruna” bürünmüş bir halde sanatçı Şener Özmen’i *Optik Propaganda* (2012) adlı çalışmasında görmekteyiz. Özmen’in “suç unsurundan” bir tür kostüm üreterek kuşandığını gördüğümüz bu çalışmada, Tekin’in *Sanatçının Sözde Portresi* çalışmasında olduğu gibi ironik, nükteli bir görüntü oluşturmaktadır. Sanatçıların sıklıkla başvuracağı eleştirel bir yöntem olan ironi esasen yerleşik kalıpların hicvedilmesinde bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkarken; kavrayışın ve

¹³⁸ A.g.e., s.11.

algılanışın üzerinde hüküm süren tek anlamlı yapının (temsil rejiminin) tersine çevrilerek bozulabilmesine katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla sabit anlamların yerinden edilmesi, ortak görünürlük alanının imgelerinin yeniden düzenlenmesi, yeni bakış ve durumların yaratılabilmesi potansiyelleri ile başvurulan ironik dil sayesinde sanatçılar bir uyuşmazlık sahnesi meydana getirebilme imkanına sahip olmaktadır.¹³⁹



Görsel 16: Şener Özmen, Optik Propaganda, 2010.

Halil Altındere ise 1997 yılında gerçekleşen 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen *Tabularla Dans* adlı çalışmasında bu kez “varlığının” suçlu algılanışının yarattığı “görünümü” eleştirel bir şekilde ele almaktadır. Bu çalışma Altındere'ye ait altı adet büyütülmüş kimlik belgesinden oluşurken her kimlik belgesinin üzerinde ise sanatçının farklı pozlarda çekilmiş fotoğrafları yer almaktadır. Kimlik belgelerinin üzerinde yer alan fotoğrafların bazılarında Altındere sağa ve sola dönerek ya da eliyle yüzünü kapatarak poz verirken, fotoğraflardan birinin karartıldığı birinin de boş bırakıldığı görülmektedir. Bu belgenin üzerindeki fotoğraflar bize suçluların arşiv dosyalarının oluşturulması

¹³⁹ Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, s.25.

sebebiyle çekilen fotoğrafları hatırlatırken sanatçı, kimliğinin beraberinde getirdiği “suçluluğa” gönderme yapmaktadır. İktidar tarafından atfedilecek olan “suç unsuru” ya da belirlenecek “suçlu” giderek daha muğlak bir kategoriye ifade ederken; tehdit unsuru olarak görülen toplumun belli bir kesimine kolaylıkla yüklenebilecek ve böylelikle bu grubun hedef haline getirilebilmesinin de önünü açmaktadır. Bir “güvenlik sorunu” olarak görülecek olan suçlunun yaşamı artık hayat ile hukuk arasındaki belirsizlikte neşet edecek olması sebebiyle de iktidar tarafından denetim altına alınmaktadır.



Görsel 17: Halil Altındere, *Tabularla Dans*, 1997.

Mehmet Ali Boran’ın Kürt alanının 90’lar hafızasının önemli bir fenomeni olan Beyaz Toros’u gündeme getireceği *Bu Bir Toros Değildir* (2009) adlı fotoğraf çalışması ise Beyaz Toros’un Kürt alanının hafızasında edineceği imge ile arabanın kendi görünürlüğü arasındaki uyumsuzluğu ele almaya çalışmaktadır. Kürt alanında 90’lı yıllarda özellikle istihbarat ve sivil polisler tarafından kullanılan bir araç olan Beyaz Toroslar, gözaltı veya sorgu sebebiyle bu araçlarla alıkonan yüzlerce insandan bir daha haber alınamaması sebebiyle hafızada bambaşka bir anlam kazanmaktadır. Sadece basit bir araba olma anlamının ötesinde Beyaz Toroslar, zorla kaybetmelerin, faili meçhul cinayetlerin “faili” olarak hafızada yer edinmektedir. Çalışmada sanatçının arabanın görüntüsüne müdahalede bulunarak

yaptığı ek ilave kapılar dikkat çekmektedir. Sanatçı bu sayede aracın öldürebilme kapasitesinin artırılmasına gönderme yaparken esasen aracın öldürme kapasitesine sahip bir “makine” olduğunu ve ardında bıraktığı sayısız cinayeti bizlere hatırlatmaktadır. Sanatçının esinlendiği Rene Magritte’in temsil meselesini sorunsallaştırdığı *Bu Bir Pipo Değildir* adlı çalışmadan farklı olarak Boran, temsil tartışmaları içerisinde başka bir anlam olanağı yaratabilmeyi amaçlamaktadır. Resmedilen bir piponun hemen altında *Bu Bir Pipo Değildir* yazan Magritte, bu ünlü tablosunda temsil edeceği şeyi imleyen kelimeler ile pipoyu imleyen resim arasındaki bağlantısızlığı, benzeşme ilkelerini sorgulamaktadır.¹⁴⁰ Boran’ın çalışmasında yazının (dilin) temsili ettiği (*Bu Bir Toros Değildir*) ile görselin temsil ettiği (formu bozulan araba) bu kez örtüşmektedir. Dil ile görsel, imleyen ile imlenen, gösteren ile gösterilenin ötesinde örtüşmeyen ise bu kez Beyaz Toros’un kolektif hafızada temsil ettiği yani imgesidir.



Görsel 18: Mehmet Ali Boran, Bu Bir Toros Değildir, 2009.

Ahmet Öğüt’ün bir yerleştirme olan *Untitled/İsimsiz* (2007) adlı duvar resmi çalışması da tıpkı Boran’ın *Bu Bir Toros Değildir* çalışmasında olduğu gibi “Beyaz Toros’un” Kürt alanının hafızasında edindiği yere odaklanmaktadır. Boran’ın

¹⁴⁰ Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. Selahattin Hilav, YKY yayınları, İstanbul, 2014.

çalışmasına benzer bir şekilde Öğüt çalışmasında Beyaz Toros görüntüsüne bir ilave yaparak ona bir müdahalede bulunabilmeyi amaçlamaktadır. Üzerinde ağır bir silahla resmedilen Beyaz Toros böylelikle kolektif hafızada devlet şiddetiyle özdeşleşen anlamına, basit bir araba olmanın ötesinde bir “ölüm makinasını” temsil eden anlamına (görünümüne) ulaşmaktadır.



Görsel 19: Ahmet Öğüt, Untitled/İsimsiz, 2007.

SONUÇ

Walter Benjamin’e referansla sıklıkla dile getirilen, olağanüstü hallerin artık bir kural haline geldiğidir. Benjamin, *Tarih Kavramı Üzerine* adlı metninde olağanüstü halin bütün ezilenler için giderek olağan bir hale gelişinin yarattığı elzem durumun tarih kavramı üzerine yeniden düşünmek gerekliliğini ortaya çıkardığını söylemektedir.¹⁴¹ Benjamin bunun tam da faşizmle baş edebilmek için önemli olduğunu vurgulamaktadır. Türkiye’de ise ulus-devletin “medenileşme”

¹⁴¹ Walter Benjamin, “Tarih Kavramı Üzerine”, *Pasajlar* içinde, çev. Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019, s.41.

projesi üzerine kurguladığı *tarih* düşüncesinin (cumhuriyetin muasır* medeniyet seviyesine çıkma rüyası, modernleşme ufku, içinde yaşanan çağı yakalamak olarak özetleyebileceğimiz) nihai neticesi farklılığın yok edilmesi, silinmesi olarak tezahür etmektedir. Tarih sahnesinden silinen tüm diğer özneler gibi temsil alanının dışına çıkarılarak kırılğanlaştırılan Kürt alanının özneleri de böylesi bir tarih anlayışının beraberinde getirdiği baskı, tahakküm ve şiddetten nasibini almaktadır. Kürt alanında süreklilik arz eden¹⁴² tahakküm ve şiddetin kesintiye uğratılabilmesi için ise bu özneler ortaya koyacakları karşı-hafızaları ile bu tarih anlayışına bir itirazı gündeme getirmeye çalışmaktadır. Bu çalışmanın ilk bölümünde üzerinde durarak göstermeye çalıştığımız gibi Kürt alanından bir çağdaş sanat deneyimi böylesi bir itirazı estetik ve politik anlamda taşıma potansiyeline sahiptir. İlk olarak böylesi bir estetik ve politik itirazı, Kürt alanından sanatçıların resmi tarih yazımı ile paralel olduğunu düşündükleri Türkiye'deki sanat tarihi yazımına karşı çıkararak modern, çağdaş ve güncel tartışmalarında yer edinmeleri ile göstermeye çalışmıştık. İkinci olarak ise bu tarih anlayışının görünürlük formları (neyin görünür olup neyin olmayacağı yanı sıra nasıl bir görünüme sahip olacağı belirlenmesi) üzerinde sağlayacağı denetime bir müdahalede bulunma anlamında bir itirazı taşımaktaydı. Her iki itirazın da esasen birbiriyle yakın ilişkili olduğunu gösterecek olan ise temsil edilme tarzlarının anlam ve görünüm üzerinde sağladığı denetimin, bilgi ve iktidar ilişkilerini açığa çıkarabilme gayretini taşımasıydı. Bu çalışma boyunca sosyal bilimler, sanat tarihi, estetik kuram ve felsefe içerisinden farklı düşünürler ve kavramlara başvurarak; onları bir arada düşünmeye çalışarak hem estetik hem de politik tartışmaları kapsayacak bir eleştirel tarih anlayışını açığa çıkarabilme imkânını aradığımızı belirtmek isteriz. Friedrich Nietzsche'nin *zamana aykırı (l'intempestif)* düşüncesinden hareketle ortaya konan Giorgio Agamben'in *çağdaş* ve Jacques Rancière'in *uyuşmazlık* kavramlarına böylesi bir tarih anlayışını ortaya çıkarabilmek için başvurduk. Ayrıca metnin sınırlılığı sebebiyle

* Muasır: Aynı çağda yaşayan, modern ve bulunan çağın şartlarına uygun anlamlarına gelmektedir.

¹⁴² Kürt alanında olağanüstü hâl rejiminin esasen son 30 yıl ile sınırlı kalmadığını, Umumi Müfettişlikler (1927-1952), Sıkıyönetimler ile Cumhuriyet tarihi boyunca başvuru yaygın bir uygulama olduğunu gösteren çalışma için Bkz. Naif Bezwan'ın "Kuzey Kürdistan'da Devletin Değişen Savaş Stratejileri" adlı çalışması.

derinleştirme imkanına sahip olamasak da Aby Warburg, Roland Barthes ve Jacques Derrida gibi düşünürlerin ele aldığı *hayalet* mefhumuna (bununla da doğrudan ilişkili olan *yas*'a) tam da böylesi bir sebeple başvurulduğunu eklememiz gerekmektedir. Son olarak da metin içerisinde yer yer bilinçdışı kavramını, bellek kuramını ve antropolojik yaklaşımı ele almamızın sebebi böylesi bir eleştirel tarih düşüncesine katkı sağlayabilmektir.

Öte yandan olağanüstü halin Kürt alanında süregelen olağan bir hal aldığı durumda, Kürt alanının siyasetini belirleyen biyopolitika ile nekrosiyasetin bir tezahürü olarak ortaya çıkan “görünürlük” meselesini ise estetik ve politika arasındaki yakın ilişkiyi gösterebilmek açısından bu çalışma içerisinde ele almaya çalıştık. Judith Butler’ın da çerçeve/tertip tartışmalarıyla göstermeye çalıştığı epistemolojik sorunun işaret ettiği bir de ontolojik boyutun bulunduğu ve bunun da en nihayetinde görsel deneyimi örgütleyecek olmasında olduğu gibi;¹⁴³ neyin görülebilir neyin görülemez olduğunun tesisi esasen hukuken temsil edilemez olan çıplak yaşam ile temsil alanının dışına çıkarılan kırılğan öznenin üretiminin kurgusunu da ifa edecekti. Bu çalışmada, sanat ve siyaseti birbiriyle yakın ilişki içinde iki gerçeklik olarak ele alan Rancière’in düşüncesinden hareketle tam da estetik ve politikayı bu “görünürlüğe” bir müdahalede bulunma olarak incelemeye çalıştık. Rancière bu anlamda estetik ve politikayı, ortak duyulur alanı yeniden şekillendirme beklentisi açısından birbirine yakın görürken; estetiğin de bakış ve görme biçimlerini yeniden düzenleyebilmesi ile yeni toplumsal bağların tesis edilebilmesinde politik bir potansiyel taşıdığını belirtmektedir.¹⁴⁴ Dolayısıyla estetik-politik bir anlayışı taşıyan Rancière’in uyumsuzluk düşüncesinin, çıplak yaşam ile kırılğan öznelere durumunun giderek normatif bir statü edindiği ve yaşam ilişkilerinin de bu normativite tarafından şekillendirildiği Kürt alanının olağanüstü halinin yerleşik tüm anlamlarıyla ihtilafı açığa çıkarabilmemiz açısından çalışmamız için öneminin büyük olduğunu düşünüyoruz. Aynı zamanda bu çalışma boyunca ele almaya çalıştığımız tüm sanatsal üretimlerin Kürt alanının

¹⁴³ Judith Butler, *Savaş Tertipleri*, s.9-11.

¹⁴⁴ Jacques Rancière, “Estetiğin Siyaseti”, s.210., s.227.

verili algılanış ve duyulur biçimlerini askıya alarak Kürt alanını görünür kılması sayesinde bir uyuşmazlık sahnesi yarattığı ve böylelikle de estetik ve politik bir görünümü icra ettiği üzerinde durduğumuzu eklememiz gerekmektedir.

Bu çalışmada, bir yandan Kürt alanından bir çağdaş sanat deneyimi üzerine düşünme imkânı ararken bir yandan da Kürt alanının siyaseti üzerine düşünme imkânı yaratabilmenin peşinde olduk. Bu durum en nihayetinde çalışmanın başlığının belirlenmesini etkileyen en önemli etkenlerden birini oluşturduysa da burada amacımızın ele aldığımız bütün sanatsal çalışmaları belli bir bakışa indirgeyerek çalışmaların anlamlarının sabitlenmesi olmadığını altını çizmek isteriz. Bu durumun yol açtığı bir diğer etken olan farklı bağlamlarda da ele alınabilecek tüm bu sanatsal çalışmaların yorumlanma riskinin yanı sıra bu sanatsal çalışmaların bir arada düşünölmeye çalışılması güçlüğünün ise çalışma boyunca peşimizi hiç bırakmadığını da eklemek gerekir. Dolayısıyla bu güçlüklerle de baş edebilme yollarını aradığımız çalışmada, farklı kavramlara ve düşünörlere başvurarak bu çalışmanın kendisini sanat ile siyaset arasındaki yakın ilişkiyi inceleyen bir araştırma olarak ele aldık. İncelemeye çalıştığımız sanatsal çalışmaların taşıdığı başka anlam olanaklarını da açık bırakarak esasen bütün çalışma boyunca sanat ile siyaset arasındaki ilişkisinin nasıl bir ilişki olduğu sorusuna cevap üretmeye gayret gösterdik. Sanatın ve siyasetin birbirinden farklı iki gerçeklik olarak ele alınmaması gerektiğini belirten düşünceden hareketle Kürt alanından bir çağdaş sanat deneyiminin bu yakın ilişkiyi nasıl görünür kıldığına dikkat çekmeye çalıştık. Burada bir kez daha altı çizilmesi gereken belki de en önemli husus, bu yakın ilişkinin kimliğin ya da ulusal meselelerin temsil edilme tarzlarıyla (burada çalışmanın ilk bölümünde de göstermeye çalıştığımız gibi *Kürt alanı* kavramının bize yarattığı hareket alanının ne kadar önemli olduğunu bir kez daha vurgulamak gerekmektedir) ortaya çıkmadığıdır. Daha ziyade yukarıda da belirttiğimiz üzere bilgi ve iktidar ilişkileri ile temsil edilme tarzlarının anlam ve görünüm üzerinde sağladığı “egemenliğin” açığa çıkarılabilmesi ile ilişkilidir. Bu vesile ile bu çalışmada sanatçıların başvurduğu zombi ve hayalet gibi imgelerin gündeme getirilmesiyle tam da bu sanat deneyiminin bir kimliği temsil etmediği,

bunun ötesinde bu kimliği yeniden üretmeye dair bir faaliyet içerisinde de girmedikini göstermeye çalıştık. Bu imgeler, Kürt alanının biyopolitikası ile nekrosiyasetinin duyulur kılınmasında güçlü imgeler olarak karşımıza çıkarken; çalışma boyunca ele almaya çalıştığımız türden bir estetik-politik görünüm tartışmasına da işaret edeceklerdi. Ayrıca temsili mantığın anlam ve görünümü ile hiçbir şekilde örtüşmeyecek olması ile bu imgeler esasen farklı zaman ve mekanlarla bir ilişki kurabilmenin imkanını da aralayacaklardı. Bu durum esasen Kürt alanından böylesi bir çağdaş sanat deneyimini Nicolas Bourriaud'un işaret ettiği sanatı bir *ilişkisellik* yaratma etrafında düşünebilmek açısından da önemli olmaktadır. Dolayısıyla ortak aidiyetler yerine ortak duyulur alanı yeniden şekillendirme beklentisi ile estetik ve politik bir ifadeye sahip olduğunu düşündüğümüz bu imgelerin, zaman ve mekânın özgül yeniden tasarımlarını açığa çıkarabilme potansiyellerine çalışma boyunca değinmeye çalıştık.

Son olarak ise bu çalışmada ele aldığımız sanatsal çalışmaların, farklı algılama ve duyumsama imkânı yaratabilme potansiyellerini nasıl ifa etmeye çalıştıklarına kısaca yer vererek bu çalışmayı noktalayabiliriz. Temsil koşullarının merkezi bir yer tutması sebebiyle bakışın ve görme biçimlerinin üzerinde tesis edilen bir “egemenliğe” karşı Kürt alanından bir çağdaş sanat deneyiminin imgelerinin, bu hiyerarşik ilişki biçimlerine ve örgütlenmelere bir müdahalede bulunma gayreti içerisinde olduğunu bu çalışmada çeşitli şekillerde göstermeye çalıştık. Sanatçılar, günlük yaşamın nesnelere başvurarak onları yeniden ele aldılar ve bu sayede de yepyeni anlam olanakları yarattılar. Ayrıca nesnelere ve imgelere müdahale etmenin yanı sıra yapılan ekler ile onların verili algılanış ve görünürlüğünün yeniden düzenlenmeye çalışıldığını vurguladık. Yerleşik kalıpların, tek ve sabit anlamların yerinden edilmesi için de bir ifade biçimi olarak ironiye, nüktedanlığa başvurularak anlamlarının tersine çevrilmeye, bozulmaya çalışıldığını söyledik. Dolayısıyla temsilin sınırlarını açığa çıkarabilme ve ona direnebilmek açısından başvuru tüm imgelerin yanı sıra sanatın üslup ve formlarına müdahale edilmesiyle Kürt alanından bu çağdaş sanat deneyiminin

sadece neyi gösterdiği ile değil nasıl gösterdiği ile de estetik-politik bir ifade taşıdığına dikkat çektik.

Sonuç olarak, Kürt alanının olağanüstü hâl koşullarına “tanıklık” etmiş bir sanatçı kuşağının “tanıklıklarının” çağdaş sanat pratiği içerisinde nasıl bir estetik-politik ifade taşıdığını dönemin estetik ve politikayı birbiriyle yakın ilişkili gören düşünceyle paralel araştırdığımız bu çalışmanın, her çalışmada olduğu gibi bir tamamlanmamış hissi taşıdığını belirtmek isteriz. Dolayısıyla bu çalışmada ele alınan ve zorunlu olarak çalışmanın dışında bırakılan sanatsal üretimlerin, yeni anlam olanaklarını açığa çıkarabilmesini ve bu çalışmanın başka çalışmalara kapı aralmasını temenni ederiz.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Agamben, Giorgio. *Çıplaklıklar*. Çev. Suna Kılıç. İstanbul: Alef Yayınevi, 2017.
- Agamben, Giorgio. *İstisna Hali*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Agamben, Giorgio. *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Yaşam*. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Altındere, Halil. ve Süreyya Evren. *Kullanma Klavuzu 2.0: Türkiye’de Güncel Sanat 1975-2015*. İstanbul: Revolver Publishing, 2015.
- Akay, Ali. *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Arendt, Hannah. *İnsanlık Durumu*. Çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2018.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2016.
- Benjamin, Walter. *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Bourriaud, Nicolas. *İlişkisel Estetik*. Çev. Saadet Özen. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2018.
- Butler, Judith. *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Butler, Judith. *Savaş Tertipleri*. Çev. Şeyda Öztürk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Danto, Arthur. *Andy Warhol*. Çev. Süha Sertabiboğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Danto, Arthur. *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. Çev. Zeynep Demirsu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Derrida, Jacques. *Marx’ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019.

- Evren, Süreyya. *Halil Altındere – Kayıplar Ülkesiyle Dans*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Foucault, Michel. *Bu Bir Pipo Değildir*. Çev. Selahattin Hilav. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi*. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Foucault, Michel. *Güvenlik, Toprak, Nüfus*. Çev. Ferhat Taylan. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016.
- Foucault, Michel. *Toplumunu Savunmak Gerekir*. Çev. Şehsuvar Aktaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Fukuyama, Francis. *Tarihin Sonu ve Son İnsan*. Çev. Zülfü Dicleli. İstanbul: Profil Yayıncılık, 2011.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Trans. David McLintock. London: Penguin Books Publish, 2003.
- Groys, Boris. *Sanatın Gücü*. Çev. F. Candil Erdoğan. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2014.
- Kartal, Onur. *Yaşayan Ölümler: Sinema, Biyopolitika ve Felsefe*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2019.
- Lemke, Thomas. *Biyopolitika*. Çev. Utku Özmakas. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası: Zamana Aykırı Bakışlar 2*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: İthaki Yayınları, 2006.
- Özmen, Şener. *Sevişen Kurgular*. Diyarbakır: Lis Yayınları, 2016.
- Özmen, Şener. *Travma ve Islahat*. Diyarbakır: Lis Yayınları, 2016.
- Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2016.
- Rancière, Jacques. *Görüntülerin Yazgısı*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Versus Yayınları, 2008.
- Rancière, Jacques. *Özgürleşen Seyirci*. Çev. Burak Şaman. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

- Rancière, Jacques. *Sinematografik Masal*. Çev. Tacettin Ertuğrul. İstanbul: Küre Yayınları, 2016.
- Rancière, Jacques. *Siyasalın Kıyısında*. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- Rancière, Jacques. *Tarihin Adları: Bilgi Poetikası Alanında Bir Deneme*. Çev. Cemal Yardımcı. İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
- Rancière, Jacques. *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*. Çev. Hakkı Hünler. İzmir: Aralık Yayınları, 2005.
- Rancière, Jacques. *Uzlaşma Çağına Notlar*. Çev. Didem Tuna. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2019.
- Saybaşı, Nermin. *Sanat Sahada: Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- Sayın, Zeynep. *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- Sayın, Zeynep. *Ölüm Terbiyesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Schmitt, Carl. *Siyasal Kavramı*. Çev. Ece Göztepe. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Schmitt, Carl. *Siyasi İlahiyat: Egemenlik Kuramı Üzerine Dört Bölüm*. Çev. A. Emre Zeybekoğlu. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2020.
- Traverso, Enzo. *Geçmiş Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek, Politika*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2019.

Kitap İçinde Makale

- Agamben, Giorgio. “Aby Warburg and the Nameless Science”, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Trans. Daniel Heller Roasen. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Agamben, Giorgio. “Çağdaş Nedir?”, *Çağdaş Sanat Nedir: Modernlik Sonrasında Sanat* içinde, Ed. Ali Artun ve Nursu Öрге, Çev. Suna Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Agamben, Giorgio. “Olağanüstü Hal”. *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* içinde, Haz. Aykut Çelebi, Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

- Bezwan, Naif. “Kuzey Kürdistan’da Devletin Değişen Savaş Stratejileri”. *1990’larda Kürtler ve Kürdistan* içinde, Der. Ayhan Işık, Bülent Bilmez, Ronayi Önen ve Tahir Baykuşak, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Boris, Groys. “Zamanın Yoldaşları”. *Çağdaş Sanat Nedir: Modernlik Sonrasında Sanat* içinde, Ed. Ali Artun ve Nursu Öрге, Çev. Kemal İz. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Foster, Hal. “Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı”. *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde, Çev. Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Irmgard, Emmelhainz. “Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu Mu?”. *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik* içinde, Çev. Nursu Öрге. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Göral, Özgür Sevgi. “Devlet Şiddetinden Arta Kalanlar: Kayıp, Yas ve Kamusal Sırlar”. *İşyan, Şiddet ve Yas: 90’lar Türkiye’sine Bakmak* içinde, Der. Ayşen Uysal. Ankara: Dipnot Yayınları, 2016.
- Mbembe, Achille. “Nekrosiyaset”. *Öteki Olarak Ölmek* içinde, Der. Evrim C. İflazoğlu ve A. Aslı Demir, Çev. Abdurrahman Aydın. Ankara: Dipnot Yayınları, 2016.
- Rajchman, John. “Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?”. *Çağdaş Sanat Nedir: Modernlik Sonrasında Sanat* içinde, Ed. Ali Artun ve Nursu Öрге, Çev. Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Rancière, Jacques. “Estetiğin Siyaseti”. *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde, Çev. Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Sustam, Engin. “Sanatçı Cengiz Tekin’in “Fotoğraf” Çalışması Üzerine”. *Türkiye’de Direnişin Sanatı* içinde, Çev. Seda Niğbolu. Berlin: nGbK Yayınevi, 2015.
- Warburg, Aby, “The Entry of the Idealizing Classical Style in the Painting Of Early Renaissance”, *Art History as Cultural History*, Ed. Richard Woodfield. Amsterdam: Overseas Publish, 2001.

Makaleler

Çelik, Adnan. “Savaş ve Bellek: Doksanların Zorla Kaybetme Fenomeni Olarak Beyaz Toros”. *Toplum ve Kuram*, no. 10 (2015)

Erden, Osman. “Modern, Çağdaş ve Güncel’in Kısa Tarihi”. *Teorik Bakış*, no. 8 (2016).

Özpınar, Ceren. “Türkiye Sanat Tarihinde Dönemler”. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, no:1 (2016.)

Sustam, Engin. “Kürt Alanında Güncel Sanat: “Karşı-Şiddet” ve Politik Estetik”. *Teorik Bakış*, no. 8 (2016).

Şiray, Mehmet. “Jacques Rancière’de Sanat-Siyaset İlişkisi Üzerine”. *Teorik Bakış*, no. 8 (2016).

Şiray, Mehmet. “Jacques Rancière’in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği”. *İmajı Düşünmek* içinde, Cogito 97. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

İnternet Kaynakları

Berat Işık. “Dancer In The Dark” Erişildi: 02.12.2020

<https://www.beratisik.com/video>

Diyarbakır Sanat Merkezi. “Dilin Gücü II: Minör Oluş” Erişildi: 13.11.2020

<http://www.diyarbakirsanat.org/dilin-gucu-ii-minor-olus/c376/default.aspx>

Hafıza Merkezi. “Türkiye’de Zorla Kaybetmeler Gerçeği” Erişildi: 08.10.2020

<https://hakikatadalethafiza.org/turkiyede-zorla-kaybetmeler/>

Nişanyan Türkçe Etimolojik Sözlük. Erişildi: 04.01.2021

<https://www.nisanyansozluk.com/>

Blog

Cengiz Tekin. *Blogspot.com* (blog)

<http://cengiztekin.blogspot.com/>.

Mehmet Ali Boran. *Blogspot.com* (blog)

<http://mehmetaliboran.blogspot.com/>.

Sergi Katalođu

Altındere, Halil. *Seni Öldüreceđim İçin Çok Üzgünüm!* İstanbul: Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2003.

Güngör, Aylin. ve Ekin Sanaç. *Aşikâr Sır.* İstanbul: Karşı Sanat, 2019.

Yıldız, Naz. ve Şener Özmen. *Şener Özmen: Yeni Bir Umutsuzluk.* İstanbul: Pilevneli Mecidiyeköy, 2019.

YouTube

Kürdistan24 Production. (2016, Ekim 8). Huneri Hawcherx19082016 Fikret Atay [Video dosyası]

<https://www.youtube.com/watch?v=R3tLEc7WqXQ>