



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK
KİMLİĞİ İNŞA ETMEK**

SELMA TÜRLÜ

RESİM ANABİLİM DALI

TEMMUZ 2019



**GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK KİMLİĞİ
İNŞA ETMEK**

Selma TÜRLÜ

DANIŞMAN Prof. Atilla İLK YAZ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

TEMMUZ 2019

Selma TÜRLÜ tarafından hazırlanan ‘‘Güncel Sanat Pratiği Olarak Kimliği İnşa Etmek’’ adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİğİ / OY çOKLUğU ile Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Atilla İLK YAZ

Görsel Sanatlar Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Başkan : Prof. Tansel TüRKDOğAN

Resim Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

ye : Doç. Zuhel BAYSAR BOERESCU

Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Tez Savunma Tarihi: 14/07/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Prof. Dr. Figen ZAİF

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Selma TÜRLÜ

11/07/2019

GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK BİR KİMLİĞİ
İNŞA ETME

(Yüksek Lisans Tezi)

Selma TÜRLÜ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Haziran 2019

ÖZET

Bu tez çalışması, Gazi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda (GGSER) yapılmıştır. Bu araştırma temelde, 20. yy. başlangıcından beri siyasi, sosyoloji, felsefe ve sanat gibi alanlar da kimliğe getirilen yorumlara, analizlere odaklanmaktadır. Kimliğin sosyoloji literatürüne ait bir kavramdan çıkarıp bir güncel sanat pratiği olarak sanatsal dille varoluşu üzerine kurgulanmıştır. Postmodern süreç içerisinde kimliğin konumu sorgulanarak ontolojisine ilişkin cevaplar aranmıştır. Kimlik okumaları sanatçı yapıtları üzerinden hareketle toplumsal göstergeleri kimlik normlarına öteki kavramı dahil edilerek çözümlenmeye çalışılmıştır. Sanat alanına disiplinlerarası bir yaklaşımla dahil olan *kimlik politikaları* manifestosu ve güncel sanat pratikleri ile kesişen yanlarına yanıtlar aramak araştırmanın omurgasını oluşturarak tez formunda sunulması amaçlanmıştır.

Kimlik ve Sanat pratiği arasındaki ilişkiyi, merkezi bir yere oturtan bir yaklaşım izlenmiştir. Kimliğin inşası aşamasında önemli yer teşkil eden, kültürel bellek olgusuna odaklanılmıştır. Kültürel belleğin etkisi ile sanat ortamındaki değişen fikirler ve yenilikçi atılımlar araştırılmış, kuramları analiz edilmiştir. Güncel sanat da kültürel kimlik sorgulamalarının giderek artması dikkat çekmiştir.

Kimliğin gerekliliği; kimlik politikaları paralelindeki sorgulamalara dönüşmüştür. “Ötekilik” mefhumunu meydana getirerek, politik, siyasi, sanat gibi hayatın her alanındaki çatışmalardan beslenmiş olan kimlik politikaları ekseninde ele alınmıştır. “Öteki” ile ilişki kurma, sanatsal süreçleri ve kimliğin “öteki” üzerinden yapılandırılmasını; günümüzdeki örneklerin analizleri bağlamında araştırılmıştır. Tezde, kimliğe ‘kültürel ve öteki’ açısından bilhassa sanatla sınırlı kalınması amaçlanmış olsa da bu kavram siyasi, sosyoloji, felsefe vb. disiplinlerarası bir bakışı gerekli kılmıştır.

Bilim Kodu: 404

Anahtar Kelimeler : Kimlik, Toplumsal Kimlik, Kültürel Bellek, Öteki

Sayfa Adedi: 105

Danışman: Prof. Atilla İLK YAZ

CONSTRUCTING AN IDENTITY, AS CONTEMPORARY ART PRACTICE

(Master's Thesis)

Selma TURLU

Gazi University

Graduate School of Fine Arts

June 2019

ABSTRACT

This thesis study is made in Gazi Graduate School of Fine Arts, Art Painting Department (GGSER). This research focuses on the interpretations and analyses on the identity in the fields of political, sociology, philosophy and art since the beginning of 20th cc. The study is built upon the existence of identity in artistic language as a contemporary art practice by excluding it from sociology literature. By questioning the positions of the identity during the postmodern period, the research looks for an answer related to its ontology. The studies on identity are endeavoured to be analysed by including 'other' term to identity norms as their role to be social indexes thus using artist works for the studies. It is aimed to be introduced in thesis quality that the research becomes the basis of seeking answers for the intersections of contemporary art practices and identity politics manifestation that takes its place in art branch by its interdisciplinary approach.

An approach that settles the relation between Identity and Art practice to center is applied. Cultural memory fact, that is an essential factor in the construction of the identity process, is focused on. With the effect of cultural memory; changed ideas and innovative advancements are researched, and theories are analysed. The increasing rate of questioning cultural identity in contemporary art drew attention.

The necessity of identity is transformed into questioning in parallel to identity politics. It is approached from the light of identity politics that is fed by the conflict around politics and art and that creates the "Otherness" concept. Relating with the "Other", artistic process and constructing identity through "other" are studied in terms of the analyses of the contemporary examples.

In this study, it is needed to use an interdisciplinary frame such as politics, sociology and philosophy etc. even though the aim is to keep it limited with art and "cultural and other".

Science Code :404

Keywords : Identity, Social Identity, Cultural Memory, Other

Number of Pages: 105

Advisor: Prof. Atilla İLKİYAZ

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans tezimin gelişim aşamalarında önerileriyle yanımda olan yardımlarını esirgemeyen, değerli danışmanım Prof. Atilla İlkyaz'a; düşünsel ve sanatsal anlamda beni cesaretlendiren paylaşımlarıyla bana yol gösteren üzerimde emeğini asla inkar edemeyeceğim lisans atölye hocam Prof. Cebrail Ötgün'e; tezimin omurgasını oluşturmakta bana yardımcı olan Prof. Tansel Türkdoğan'a; desteği için aileme ve kalbimde ısıldayan hayat arkadaşım Reşit Tercan'a teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	xi
1. GİRİŞ	1
2. KİMLİK POLİTİKALARI VE KİMLİK KAVRAMI ÜZERİNE	3
2.1. Modernist İdeolojinin Reddi; Postmodernist Kimlik Olgusuna Yönelik Yeni Bir Bakış	6
2.2. Bir Başkaldırı Hareketi Taşıyan: Kimlik Politikaları	9
3. KİMLİĞİN SANATLA OLAN BAĞI?.....	15
3.1. Çağdaş Sanatın Çelişkilerinden Kimlik Olgusuna	17
3.2. Kültürel Bellek Yaklaşımlarının; Çağdaş Sanat Yapıtlarına Yansımaları	24
4. KİMLİĞİN ‘ÖTEKİ’ ÜZERİNDEN YAPILADIRILMASI.....	41
4.1. Çağdaş Sanatta Politika ve Ötekileştirme	46
4.2. Ötekiliğin Uç Hali : IRKÇILIK	54
4.3. Mecburi İstikamet: GÖÇ - SÜRGÜN.....	65
5. UYGULAMALAR.....	75
6. SONUÇ	97
KAYNAKLAR	101
ÖZGEÇMİŞ.....	105

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 3.1.1.Cyprien Tokoudagba, Voodoo Tanrıları (Pantheon), Heykel grubu, 1989.....	20
Resim 3.1.2. Rasheed Araeen, Bismullah, 1988.....	23
Resim 3.2.1. Emre Zeytinoğlu, Devletin Belleği, 'Elli Numara-Anı/Bellek II' Sergisi, Türkiye, 1993, İstanbul.....	27
Resim 3.2.2. James Luna, 'Kültürel Nesne', performans, (Balboa Parkı Uygarlık Tarihi Müzesi), San Diego, A.B.D,1987.....	28
Resim 3.2.3. Luc Tuymans, Gaz Odası (Gaskamer), 1986.....	29
Resim 3.2.4. Doris Salcedo, Unland - Geri Dönüşü Olmayan Tanık, Barcelona, 1998 (San Diego Müzesi).....	30
Resim 3.2.5. Doris Salcedo, Unland: The Orphan's Tunic, ayrıntı, Barcelona, 1998 (San Diego Müzesi).....	31
Resim 3.2.6. Mona Hatoum, Annem/ Uzaklık Ölçüleri, video 1998.....	33
Resim 3.2.7. Halil Altındere, Tabularla Dans, Dijital Baskı, 5. İstanbul Bienali, 1997.....	35
Resim 3.2.8. Gülsün Karamustafa, Kuryeler (Courier), 1991.....	36
Resim 3.2.9. Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, 1992.....	37
Resim 3.2.10. Hale Tenger, İçeri Giremedik Çünkü Hep İçerdeydik / Dışarı Çıkamadık, Çünkü Hep Dışardaydık - Fotoğraf, 1995.....	39
Resim 4.1.1. İlya Efimoviç Repin, Volga'da Sal Çekicileri, 1870-73.....	48
Resim 4.1.2. Pablo Picasso, Guernica, 1937.....	49
Resim 4.1.3. Anselm Kiefer, Gecenin Siparişleri, 1996.....	50
Resim 4.1.4. Cebrail Ötgün, Öteki (enstalasyon), 1996,.....	51
Resim 4.1.5. Hale Tenger, 'Böyle Tanıdıklarım Var III, röntgen filmlerine kuru lazer baskı Pleksiglas levhalar', 2013.....	53
Resim 4.2.1. Adrian Piper, Everything 21, 2010 -2013.....	57
Resim 4.2.2. Adrian Piper, Everything 2.8, 2003.....	58
Resim 4.2.3. Jimmie Durham, Dünyanın Merkezi, 2017.....	60

Resim 4.2.4. Carrie Mae Weems, Bazıları, Kötülüğün Tükürdüğü Resim Olduğunu Söyledi , Fotoğraf 1995-1996.....	61
Resim 4.2.5. Kara Walker, Duvar Üstü Kağıt, 1999-2000.....	62
Resim 4.2.6. Kara Walker, Duvar Üstü Kağıt, Victorya Miro Gallery, 2000.....	63
Resim 4.2.7. Kara Walker, End of Uncle Tom,(Duvar üstü kağıt)2000.....	63
Resim 4.2.8. Lorna Simpson, Completing the Analogy,1986.....	64
Resim 4.3.1. Jacob Lawrance, Büyük Göç –“Panel 18”, 45.72x30 ,48 cm, 1940	67
Resim 4.3.2. Claire Fontaine, Yabancılar Her Yerde (Arapça), Pencere veya duvara monte edilmiş neon, 100x4.5 cm. 2005.....	69
Resim 4.3.3. Owais Husain, “Sessiz Kalp”, Çoklu ortam kurulumu; Kağıt, ahşap, akrilik, grafit, çelik, su, aynalar ve video, 2015.....	70
Resim 4.3.4. Gülsün Karamustafa, Muhacir, 2003.....	72
Resim 4.3.5. Hüseyin Alptekin ve Michael Morris, Turk Truck, 1995.....	73
Resim 4.3.6. Hüseyin Alptekin, Hiemat, 2001.....	74
Resim 5.1. Selma Türlü, Kimliği Yüzmek!, Video 2.50 sn. 2018.....	78
Resim 5.2. Selma Türlü, Statüko 1, Video 2017.....	80
Resim 5.3. Selma Türlü, Peçe /Çifte Bilinç, fotoğraf, 40 x 40 cm 2015.....	81
Resim 5.4. Selma Türlü, Peçe / Çifte Bilinç, ayrıntı fotoğraf 40x40cm, 2015.....	82
Resim 5.5. Selma Türlü, Şark – Garp Paradoksu, (enstalasyon) 2018.....	83
Resim 5.6. Selma Türlü, BEN Bir Başkasıdır, 90x120 cm, 2015.....	84
Resim 5.7. Selma Türlü, Göç – Sürgün, 90x120 cm, 2013.....	86
Resim 5.8. Selma Türlü, Tahayyül / Gri Gölgeleler, boyutlarında, karışık teknik, 60cmx2m, 2018.....	87
Resim 5.9. Selma Türlü, Oyun Alanı (Ortadoğu), enstalasyon 60x60 cm 2018.....	88
Resim 5.10. a. Selma Türlü, Çokkültürlülük: Hepimiz Mozaik Birer Parçasıyız, 50x100 cm. Karışık teknik- Cam mozaik, 2017.....	89

Resim 5.10. b. Selma Türlü, Modernleşme Süreci, (tek-tipleştirme politikası), ayrıntı.....	89
Resim 5.11. Selma Türlü, Adı Hasan, (tektipleşme) tuval üzerine karışık teknik, 90x120 cm, 2016.....	90
Resim 5.12.Selma Türlü, Adı Ayşe, (tektipleşme,) tuval üzerine karışık teknik, 90x120 cm, 2016.....	91
Resim 5.13. Selma Türlü, Adı Fatma (tektipleşme), tuval üzerine karışık teknik, 90x120 cm, 2016.....	91
Resim 5.14. Selma Türlü, Unland, 12x17cm (enstalasyon) 2015.....	92
Resim 5.15 Selma Türlü, Hasat Zamanı 1, tuval üzerine karışık teknik, 90x120 cm, 2015.....	93
Resim 5.16. Selma Türlü, Hasat Zamanı 2, tuval üzerine karışık teknik, 90x120 cm, 2015.....	94
Resim 5.17.Selma Türlü, Bahçesini Zararlı Otlardan Temizleyen Bahçıvan, Fotoğraf, 40x60 cm 2016.....	95

1. GİRİŞ

*Kimlik*¹, oluştuğu tarihsel bağlama göre yeni anlamlara bürünen, bu anlamlandırma sürecinde çok farklı bileşeni bünyesinde barındıran, dinamik – çok yönlü bir kavramdır. Kimlik, 20.yy. dan beri “politika, edebiyat, sosyoloji, felsefe, psikanaliz ve sanat” gibi farklı perspektiften yaklaşım gerektiren, birçok alanın merkezinde bulunmuş bir kavramdır. Bu alanlardaki gelişmelere bağlı olarak hem ulus hem de uluslararası platformda oldukça hızlı ve köklü değişimlere sahne olmuştur. Ontolojisine ilişkin sorgulamalar kimlik kavramını sorunsallaştırmış ve daha sert sınırlar arasına hapsetmiştir.

Sokrates’in “*Kendini Tanı!*” sorusundan başlayan, Freud’a, Kant’a, Descartes ve çağdaş düşünörlere dek uzanan upuzun bir süreç içinde varolmuştur. Birçok alanın öncelikli meselelerinden biri haline gelmiş, hakkında sayısız analiz – çalışma yapılmış ve sanat alanında da yankı uyandırmış bir kavramdır.

1960-70’li yıllar da sanat ortamı büyük farklılıklara, değişen-dönüşen sanat anlayışlarına sahne olmuştur. Sanatın değişen bakış açılarına, ontolojisine ilişkin polemiklerin başladığı zamanlardı. 1960- 1970’li yıllar boyunca bütün dünyada, sanatın *ne’liğine dair* sorgulamalar aynı zaman aralıkların da baş göstermiştir. Geleneksel sanat anlayışına karşı varolan yeni ifade biçimleri sanatın çerçevesi genişlemiştir. 70’li yıllar da sanat ortamının yaşadığı bu gelişmeler geleneksel sanat anlayışının dışında kalan sanat akımlarının varolmasına imkân sağlamış; “sanatta *obje*’ye ihtiyaç var mı?” gibi tartışmalar baş göstermiştir. Böyle köklü dönüşömler ve sorgulamalar sanat ortamında büyük yankı uyandırmıştır.

Disiplinlerarası araştırma ve düşünme etkinliğinin konusu olarak “*kimlik*” 80’li yıllarda çok tartışıldı. Özellikle 1990’li yıllardan günümüze çok geniş bir üretim alanını kapsayan “*kimlik politikaları*” sanatı, Amerikalı sanat kuramcısı Hal Foster’ın altını çizdiği gibi, politik sanatının günümüzdeki karşılığını oluşturur. Artık söz konusu olan ‘toplumcu gerçekei’ bir yaklaşımla sınıf farklılıklarını

¹ Kimlik kavramının içeriğini dolduran bir yandan farklılık duygusu, öte yandan süreklilik ve tutarlılık duygusu ‘benlik’ imgesi içinde de bir araya gelmektedir. Gelecekte oluşacak değişimlere rağmen, birey hayatı boyunca devamlılık ve aynılığı arayacaktır. (Lichtwark-Aschoff, 2008:372).

görünür kılmak değil, toplumda yaygınlık kazanmış ‘temsillerin’ üzerine giderek toplumsal ayrımcılığı gözler önüne sermek ve yapı-söküme uğratmaktır (Antmen, 2010, s. 298).

1980’li yılların sonlarında askeri darbenin yarattığı politik ortam; kültürel, siyasi bir boşluk yaratmıştı. Politik ortamdaki bu boşluk, sanat ortamı köklü değişimlere sahne olmuştur. 20. yy. süresince kendini temsil etme fırsatı bulamamış çevrelerin ‘kimlik’ olgusuna yoğunlaşarak ürettikleri sanat yapıtları, Batı sanat ortamında var olmaya başlamıştır. Batı kültür ve düşünce dünyasındaki bu eğilimler ‘çok-kültürcülük’ politikasının etrafında şekillenmiştir. “Çok-kültürcü” eğilimin önemli bir parçası olan dönüşüm olgusu, farklı kültürlerin sanatta temsil olanağı bulması ve globalleşme sürecinde etkili olmuştur. “Çokkültürcülük” eğilimler kavramsal sanatın politikasını devam ettiren, kimliği sanatın odak noktası haline getiren özelliği ile sanatı kimlik politikalarının aracı konumuna getirmiştir. Toplum içerisinde sınıf, kültür, ırk, ya da cinsiyet gibi ayrımcılığın izlerini bulabileceğimiz kişisel tavırlar görülmeye başlanmıştır sanatta. Batı kültür dünyasının bazılarını neden ‘öteki’leştirdiğini – nasıl ‘öteki cephe’ yarattığını gözler önüne sermektedir. (Antmen,2010, s. 295). Sanatçılarda gelenekselden arınma, sorgulamalar, çatışmalar, yeni oluşumlar eğilimler görülmeye başladı.

Güncel sanat yapıt analizleri üzerinden okumalar yaparak; görsel çözümlemeler – sorgulamalar sunan sanatçıların benzer bir dil kullandıkları gözlenmiştir. Bu nedenle sanatçıların üretim sürecinde ki kimlik sorgulamalarına dair doğru perspektiften bakış oluşturmak için çağdaş kuramcıların kimlik sorunsalına dair yaklaşımları disiplinlerarası bir yöntemle incelenmesi tez çalışması için gereklilik arz etmiştir.

2. KİMLİK POLİTİKALARI VE KİMLİK KAVRAMI ÜZERİNE

*“İğrenç de olsa bırak her şey açığa çıksın!
Değersiz de olsa yaşamımın gizini çözmeliyim.
... Kendimden başkası olmak istemiyorum,*

Nasıl doğmuşsam öyle

Kim olduğumu bulacağım!”

Kral Oedipus / SOPHOKLES

*“...Oedipus’un pek çok kimliği vardır, fakat
aralarında “yabancı” olmak yoktur.”*

Anthony D. Smith

İ.Ö. 429 yılında Atina’da Sofokles en büyük trajedisi olan *Oedipus Tyrannos*’u (Kral Oedipus) sahnelemiştir. Oyunun ana teması *kimlik* sorununa dayanmaktadır. Oyun Oedipus’un *kendini keşfidir* aslında; *“Kim olduğumu bilmeliyim!”* Kendi’nin nasıl çoklu, ülkesel, sınıfsal, etnik ve cinsel-kimlik rollerden oluştuğunu gösteren Oedipus’un öyküsü, kimlik sorununu bütün keskinliğiyle ortaya koyduğu gibi, bu kimliklerin her birinin değiştirilebilir veya hatta ortadan kaldırılabilir toplumsal sınıflamalara nasıl dayandığını da gözler önüne sermektedir” (Smith, 2004, s. 13-16; Sophokles, 2006). Buckingham’a göre ise kimlik; muğlak ve kaygan bir terim olduğundan benzerliklerin içinde farklılıkları da barındıran kompleks bir kavramdır. Bu bağlamda ‘kimlik’ olgusunun temel paradoksu zaten kavramın kendisine içkin olduğundan söz eder (Buckingham, 2008, s.1). Kimlik tam da bu paradoks içinde varolur. Bu nedenle kimlik meselesi sosyal bilimlerin alanının en tartışmalı en karmaşık meselesidir.

Kimliğin başlıca bileşenlerinden oluşan *tanınma – tanımlama* duygusu, sosyoloji literatüründe *tanınmaya* denk gelmektedir. Bu bağlamda kimlik, tamamen insana has bir kavramdır.

Kimliğin söylemi, Weber' in demir kafesinden, Gellner'in plastik kafesine yerleştirilen insanlığa dairdir ve *benliğin* söylemine bağlıdır. '*Kim olduğumuzu, tesis etme* ' ; '*kendi kimliklerimizi*' ve '*ötekilerini tanıma*' ve bunları sürdürebilme basit şeyler değildir. Mücadele, kültürel biçimlenme olmadan verilmez. Çünkü, modern kimliklerin tesis edilmesinde, kültür başat rolü oynar ve modern çağın kimlikleri, hangi yönden bakılırsa bakılsın, kültürel söylemlerle yapılır (Sözen, 1999, s.13).

Herkes yaşamının bir döneminde kendini 'Ben Kimim?' sorgulamaları yaparken *kimlik* kavramı bu sorgulamaların sonucunda varılan nokta olarak tanımlamak mümkün. Kimlik; insan gelişimi doğrultusunda olması ve yaşantımızı düzenlemesi nedeniyle hem insani bir gereklilik hem de insana has bir ihtiyaçtır. Bu açıdan kimlik², kültürel çalışma alanlarında hararetle tartışılan anahtar kavramlardandır.

Kılıçbay 'ın kimlik hakkında yapmış olduğu söylem şöyledir;

Türkçe' de kimlik; "*kim*" yani '*kimlerden(sin)?*' sorusuna türetilmiş, zorunlu bir mensubiyet işaretidir. Batı dillerinde ise Latince '*İdem*' (aynı) kökünden türetilen '*identiy*' kelimesi ile özdeşliği, aynılığı ifade etmektedir. Demek ki kavram, ana işareti ve yönelişi itibarıyla tercih küresi içinde yer almayan bir mensubiyeti, bir aidiyeti, bir çokluğu aynılaşmayı göstermektedir. Bu açıdan kimlik; bir ayrışma değil, bir aynılaşma göstergesidir. Ve kimlik bu paradoks içinde varolmaya çalışır (Kılıçbay, 2003, s.160).

Kılıçbay 'ın da belirttiği gibi 'Kim olduğumuz' meselesi, aslında aidiyet göstergesi olan özdeşliği – aynılaşmayı gösterir, bununla birlikte kimlik ötekilerin konumuna ve farklılığına göre de biçimlenmiştir. Kimlik kavramı bir taraftan aidiyet göstergesi olan özdeşliğin – aynılaşmanın tasarımıyken, diğer taraftan özdeşliğin ötekilere göre kendini konumlandırması ve planlaması açısından negatif bir inşadır. Kim olduğu değil, kim olmadığına dair sorgulamalar kimlik süreçlerini belirlenir.

"İnsan varlığı yalnızca varolmakla kalmak istemez, bir yandan da kim olduğunun bilgisine ve sorumluluğuna sahip olmak ister" (Heidegger, 1997, s. 12) der

² Freudyen id-ego-süper ego modelinden türetilmiş bir biçimde anlaşılan bireysel kişiliğin iç gelişimi ve topluma iştirak etmek, onun kültürel değerlerini içselleştirmek, farklı statüler kazanmak ve farklı roller oynamaktan neşet eden bir benlik duygusunun gelişimi arasındaki bir etkileşimi ihtiva ettiğidir (Fırat Mollaer, 2014 Kimlik Politikaları, s 27).

Alman filozof Martin Heidegger. Kimlikler sürekli bir değişim – dönüşüm içinde olan farklılaşmaları simgesel bir yöntemle entegre eden, çok farklı bileşenleri bünyesinde barındıran kavramsal oluşumlardır. Kimliklerimiz geçmişimizin süreklilik halkalarıdır.

“Kimlik kavramı, cazibesi altında kaybolan ilginç kavramlardan biridir” (Bilgin, 2007, s. 7-15). Zihnimizi hem aydınlatıyor hem de karıştırıyor; çözümlediği oranda da sorun yaratıyor. Paradoksal, çelişkili, belirsizliklerle dolu, dalgalı, merkezsiz, sofistike bir olgu yumağı halini alıyor. Aslında *kimlik* çok komplike bir sorun hem çok boyutlu bir mesele hem de her boyutu farklı bir disiplini ilgilendirmesi kimliği analitik bir yapıya dönüştürüyor.

Hall’e göre; “kimlikler, kökten bir tarihselleşmeye maruz kalırlar; sürekli bir değişim ve dönüşüm sürecinde” (Hall, 2014, s. 281) olduğunu savunur. Kimliklerimiz asla sabit, değişmez veya nötr değildir, değişim süresince kendini yeniden var eden kavramsal oluşumlardır. Kimlik sürekli değişim içinde olan çoğulcu bir yapıya sahip olması nedeniyle, kimliği çözümlemek için sadece bir değişken yoktur. Bu nedenle kimlik çalışmaları alanında analiz yapılabilmesi için interdisipliner (sanat, politika, siyaset, ekonomi, sosyoloji vb.) bir yaklaşım gereklidir.

Bütün bu bilgiler ışığında sorgulamamız gereken *kimlik kavramının* önemli noktasından biri de *kimlik*’e dair tartışmalar süregelirken kimlik arayışı tam olarak ne ve neyi sorgulamaktadır?

Kimlik arayışının ardında farklı, çelişkili, karmaşık değerler yatmaktadır. Kendi olma durumumuza ilişkin söylemlerimiz esasen kim olduğumuzu, neye inandığımızı ve nasıl bir durum istediğimizi anlatmaya çalıştığımız karmaşık bir olgu yumağına dönüşür. Bu istekler, gereklilikler ve ihtiyaçlar genellikle çatışma halindedir. Bu çatışma hem bireyler arasında hem de farklı gruplar arasında yaşanmaktadır. Tüm bu çatışmalar bilhassa hassas değerler üzerinden gerçekleştirilir. Bunlar yalnızca dünya üzerindeki konumumuzla ilgili

spekölasyonlar değildir, aynı zamanda kim olduğumuzla, nereye ait olduğumuzla alakalı hayati konulara değinmektedir.

Kimlik modern insanın en temel ihtiyacıdır. Bu ihtiyacı siyaset kuramcısı Charles Taylor şöyle ifade eder;

“Modern ‘*kimlik*’, bir tanınma takıntısı, bu takıntılarla işleyen bir tanınma politikası ve bunlarla yakından bağlantılı bir biçimde, deneyimin sahiciliği idealine yaslanmaktadır. Kimlik, modern insanın temel bir gereksinimidir. Başka bir ifadeyle, ‘*kimliklerimiz*’ deneyimlerimizin sahiciliğinin başkalarınca kabulüne dayalı politikalarla oluşmakta; oluşturmaktadır (Tarhan, 2003, s. 232). Kimlik sorunu aslında yaşamımızdaki ihtiyaçtan ve tanınmaya duyduğumuz gereklilik duygusunun çatışması ile ilgilidir. Değerler üzerinden yaşanan bu çatışmalar tanınma arzusuna dönüşür ve ortaya modern insanın tanınma takıntısı çıkar. Ve bu durum tanınma takıntısının bir uzantısı olan tanınma politikalarını kaşımaktadır.

2.1. Modernist İdeolojinin Reddi; Postmodernist Kimlik Olgusuna Yönelik Yeni Bir Bakış

Kimlik kavramının analizine başlamadan önce, farklı bir perspektiften bakışı gerektiren yaklaşımla Postyapısalcı – Postmodernist düşüncelerin analiz edilmesi gerekmektedir. Kimlik 20. yy.’ a ait bir kavram gibi algılansa da aslında postmodernist dönemde üzerinde daha çok durulmuştur.

Calhoun’ a göre; Modern dönemde, *kimlik* daima heterojen bir yapıda, çatışan kültürel öğeler tarafından konumlanır – inşa edilir. Modernist bir yaklaşımla sorunsallaşan kimlik kavramı, postmodernist bakış açısıyla siyasallaşmıştır. Kimlik söyleminin, bariz şekilde modern olduğunu ve modernitenin kimlik meselesini problematik hale getirdiğini ifade etmektedir (Calhoun,1994, s.10). Bu bağlamda modern kültürün tek boyutlu, tek biçimci, tek kimlikli, kendini ötekine benzetmeye veya ötekini kendinden uzaklaştırma yoluyla oluşan etkiden kurtulmaya çalışan modern kimlik anlayışı, kendini var ederek kimliği

sorunsallaştırır. Fakat postmodern dönem bu tek biçimci, tek kimlik olgusu yerine çok sesli, farklılıkları içine alan bir yapıya dönüştürür kimlik olgusunu.

Sözen göre ise; “Kimlik, bireysel boyutta *benlik*, evrensel boyutta *çokkültürlülük*, kültürel ve siyasi boyutta *marjinallik* üzerine oturur; modernitenin ürettiği özcü anlayış yerine, postmodern düşüncenin kalbini teşkil eden *tanıma-tanınma* ile bütünleşir” (Sözen,1999, s.12). Kimlik kavramı, modernist ideolojiyi reddediyor? Bu bağlamda kimlik kavramı homojenliğe karşı heterojenliği, düzene karşı karmaşayı, bütünselliği parçalayan bir anlayışla kutsallaştırdığı postmodernist bakış açısı ile heterojen, merkezsiz ve parçalı bir boyut kazanmaktadır.

Modern dönem sonrası olarak tanımlanan Postmodernizm; yaşamı radikal bir yöntemle yeniden biçimlendirmesi ve yeni yaşamsal bir olgu yaratması olarak tanımlayabiliriz. Kimlik; modernite ile sorunsallaşmış, postmodernite ile birlikte siyasallaşmış bir kavramdır. Postmodernizm, siyasallaştırdığı bu spesifik problemin yanısına olduğunu savunur. Postmodernizm; hakikatin aslında bir kurgu olduğunu ve hakikate doğal bir yolla oluşmadığını, kültürel kodlar aracılığıyla kabul edilmiş dogma düşünceler ve mefhumlar silsilesi etrafında varolmaya çalıştığını inceler. Postmodernist dönemde kimlik sıkışmaya, çatışmaya duyulan tepkiden varolmuştur. Sanat yapıtı inorganik ve parçalıdır bir yapıdadır artık. Bu yapı – bozucu durumun özgürce ifade edilmesiyle birlikte, insan biçimi bundan böyle küçülmüş – değersizleşmiştir.

Şöyle ki; “postmodernizm kimlik siyasetine getirdiği, benliğin bölünmüşlüğüne yücelten bir anlayışla kimliğin sabitliğini reddeder. Öte yandan negatif bir okuma ile postmodern düşünce içerisinde kimliğin gerçekliğinin yadsımasını beraberinde getirmekle son tahlilde bir ‘kimliksizlik siyaseti’ ne işaret eder. Burada kimliksizlik T. Adorno’nun ifadesiyle ‘varlığın bilmeyi aşması’ argümanına bağlı olarak kurulur” (Coşar-Özman, 2003, s. 109-110).

Franfurt okulu, Baudrillard ve diğer postmodern kuramcılara göre kimlik özerk, kendini kuran özne; modern bireylerin, bir bireycilik kültürünün başarısı iken, toplumsal süreçler ve rasyonelleşen, bürokratikleşen, dolayımlanan ve tüketicileşen bir kitle toplumu yüzünden parçalanmakta ve gözden kaybolmaktadır. Postyapısalcılar öznel kimliğin kendisinin bir söylence, dilin

ve toplumun bir inşası olduğunu, kişinin tözsel bir özne olması, gerçekten sabit bir kimliğe sahip olmasının üst belirlenmiş bir yanılsama olduğunu iddia ederek, özne ve kimlik kavramlarına saldırır (İmançer, 2003, s. 242-243).

Oluşan tüm toplumsal hareketler postmodernizmin yarattığı düşünce ortamı modernizmin sunduğu evrensel norm olan yapı ve düşünceyi yapı-bozuma uğratmakta; yerine yeni, çelişkiye düşmeyen, güçlü olan fikri bulabilmek için psikoloji, felsefe ve sanat gibi disiplinlerden faydalanarak düşünme ve yaratım alanlarında polifonik bir iz ve etki bırakmaktadır.

Modernist dönem politik süreçte sınıfsal ve ulusal ölçütler önemsenirken; postmodernizm' in kimliğe getirmiş olduğu yeni bakış ile kolektif bütünsellikler erimekte; yerini parçalı, heterojen, merkezsiz bir atmosfere bırakmaktadır. Bu atmosferin yaratmış olduğu ortam sonraları farklılıkların yüceltildiği çokkültürcülük siyasetinin temelini atılmasında önemli bir rol oynamıştır. Postmodernizm, kozmik modernite karşısında çokkültürlü kolektif bir yaşam tarzı sunması; kendi içinde parçalanmaya, kutuplaşmaya ve daha öfkeli bir tarz da 'biz' ve 'öteki' ayırımına neden olmuştur. Postmodernite' nin en önemli söylemi; dışlayıcı kimlikleri filizlendirmiş ve bu dışlanan kimliklerin birbirlerine karşı tahrik unsuru oluşturabileceği ortamın hâkim olmasına sebep olmuştur.

Harvey postmodern kimlik hakkında şöyle der;

“postmodern söylemler, öznel kimliğin kendisinin bir söylence, dilin ve toplumun bir inşası olduğunu, kişinin tözsel bir özne olması, gerçekten sabit bir kimliğe sahip olmasının üst belirlenmiş bir yanılsama olduğunu iddia ederek, özne ve kimlik kavramlarına saldırırlar. Zaman ve mekân tanımı; bireysel ya da toplu kimlik yaratımı açısından temel bir önem taşımaktadır” (Harvey,1997, s. 319).

Çoğulculuğu ve farklılığı önemseyen, tekillikleri global düzende tek-tipleştirmeyi reddeden yaklaşımı ile postmodernite de '*kimlik*' söylemi hem kişisel hem de toplumsal alanlarda kimliği yeniden tanımlamamıza olanak sağlar. Günümüz dünyasında kimlik postmodernizm ile birlikte marjinalleştirilmiş, farklı kültürlere yer verme adına parçalanmıştır. Bu durumda kişi '*kendi*'ni ve '*öteki*'ni yeniden tanımlamak mecburiyetinde kalmıştır.

Kimlik olgusunda postmodernizm ile birlikte köklü değişimler görülmektedir; bölünmüşlüğü, parçalanmanın, yapay olmayanın vurgulandığı, kimlik kavramı farklılıkları – evrenselliğin yörüngesinde değerlendirilir. 1970’li yıllardan beri süregelen modernizm eleştirilirken, ‘*farklılık*’ – ‘*eşitliğin*’ önüne geçmiştir. Siyasi planda; evrensel eşitliğin uzantısı olan özgürlük anlayışı cazibesini kaybetti yerini şiddetli yaşanan ‘*kimlik savaşlarına*’ bırakmıştır.

Postmodernizm aynı zamanda *kimlik politikaları* ile iç içedir; yalnız Postmodernizmde ki güç eşitsizliklerinin derinden hissedilmesi ve postmodernizmin bu duruma bir çözüm sunamaması; kimliği akışkan ve devamlı bir değişime maruz kalan bir yapı haline dönüştürmüştür.

Postmodern anlayış, günümüze dışlayıcı kimlikleri filizlendirmiş, aynı zamanda kışkırtıcı politikaların önünü de açmıştır.

2.2. Bir Başkaldırı Hareketi Taşıyan; *Kimlik Politikaları*

“Bir ulusa dilediği türkülerini söyletebilen kimse,
yasalarını kimin yaptığına bakmaz.”
John Dewey

“Topluluk çöktükçe, kimlik inşa edilir.”
Zygmunt Bauman

Modern toplumsal – politik yaşamın genellikle etrafında yer alan *tanınma politikası*, kişinin derisinin rengini, etnik kökenini, kültürün gerçekte politik (siyasal) bir durum gibi kabullenilmesinin gerekliliğini vurgular. Meselenin kalbinde aslında *tanınma* arzusu yatmaktadır.

“*Kimlik politikaları*” yalnızca özerklik peşinde değildir; *tanınma arayışlarının* yanında *meşruluğu* da kapsamaktadır, başlı başına bir örgütlenme hareketidir. Kimlik politikası aslında siyasal bir harekettir; çünkü ötekileştirilen, dışlanan,

reddedilen, yersiz – yurtsuz kalan, yerinden edilen birey ve grupların tanınmayı arzulan kimlikleri kapsamaktadır.

Kimlik, politik varoluşun modern zamanlardaki- hem mecazi hem de gerçek anlamıyla can alıcı boyutlardan biri; daha özel anlamda ise, Türkiye gibi bir siyasal coğrafyada ikamet edenlerin epey aşına oldukları yakıcı bir politik kavram/soyutlama meselesidir. ‘Doğululuk’, ‘Batılılık’, ‘Kürtlük’, ‘Türklük’, ‘Müslümanlık’ ve diğerleri; bu kimliklerin kültürel, siyasi, toplumsal ilişkiler içinde kurduğu güç dengelerini bir an düşünürsek, kimliğin basit ve ölü bir analitik kavram olmadığını, bu ülke de neredeyse herkesi yakalayan, politik varoluşuna öyle ya da böyle tesir eden kanlı canlı bir mesele olduğunu kolaylıkla anlayabiliriz. Milan Kundera’ nın klasikleşen aforizmasındaki gibi, “*kişinin varoluşu nereden yaralanıyorsa kimliği orada teşekkül ediyor*” (Mollaer, 2014, s. 7).

Kullanıldığı alana, mekâna kişiye ve toplumsal kültüre göre çeşitli anlamlar içeren kimlik politikası, geniş ve farklı türlerde politik bir hareketliliği göstermekle beraber; seçilmiş, belli bir amaç ya da amaçlar için toplanan bireylerin yaşadığı mağduriyetin ortak tecrübeleri tabanında örgütlü duruma getirir. Kimlik politikasının faaliyetleri yalnızca bireylerin inanç türlerine, bildirilerine, isteklerine cevap vermek yerine geniş ve çelişkiye yer vermeyen bir bağlantı içinde marjinalleşmiş grupların siyasi söylemlerini içerir. “Kimlik politikaları, yalnızca ideolojik ve kültürel değişimlere değil, toplumsal yapı ve entegrasyonun dönüştürülmesine de dayanmaktadır” (Calhoun, 2014, s. 151).

Kimlik politikalarının iki temel özelliği Zaretsky’e göre; ortaklıklardan ziyade *farklılıklara* vurgu yapması ve benliğin tanımlanmasında yerel ve belirli kimlik topluluklarını merkeze almasıdır (Zaretsky, 1994, s.198). Böylece, kimlik politikaları- farklılık politikalarına dönüşümünü kolaylaştırmıştır. Kimlik çağdaş politikanın kelime haznesindeki en önemli terimdir; toplumu analiz edenlerin bunu göz önünde bulundurması şarttır. Ayrıca *kimlik politikaları* modern siyasetin ve toplumsal yaşamın önemli bir parçası haline gelmiştir.

Kimlik siyasetine ilişkin önemli yaklaşımlardan biri de ‘*farklılık bağı*’ üzerinedir. Tanınma meselesi aslında farklılık politikaları üzerinden hareket eder. 1960’ların son çeyreğinde kimlik ve farklılık politikaları, dünyanın globalleşme sürecinin bir sonucu olarak belirlemiştir. 1970’li ve 1980’li yıllar ‘farklılığın

tanınması' hareketini özgürleştirici bir vaat olarak değerlendirmişlerdi. Toplumsal cinsiyet, etnisite, cinsellik, toplumsal kimlik, 'öteki', 'ırk' gibi benzer ifadeleri kullananlar, yalnızca o zamana kadar reddedilen-yadsınan kimlikleri ön plana çıkarma niyetinde değillerdi, aynı zamanda iktidarın uyguladığı *yeniden dağıtım politikalarını* yaygınlaştırmayı da amaç edinmişlerdi. Kimlik politikaları, özdeş (aynılık) olandan çok farklı olanı vurgulaması, kişinin kendi benliğini tanımlaması esnasında etnik kimliği merkezi bir konuma yerleştirmişti. Böylece, kimlik politikaları – farklılık politikalarına dönüşümünü kolaylaştırmıştır.

Kimlik politikaları, aslında güce sahip olanların üzerlerinde uydukları ezici politikalarla karşı direnme mücadelesi veren ve kendi kaderlerini tayin talebinde bulunan eylemci sosyal hareketleri refere etmektedir. Bu nedenle kimlik politikaları, kimliğin daha önceleri yadsınan, marjinalleştirilen ya da damgalanan görüşlerinin tanınma ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Bu ihtiyaç farklılıklara rağmen değil, farklılık nedeniyle kimlik için bir taleptir. Bu direnme mücadelesi sırasında iki karşıt amaç arasında çoğu kez gerilim bulunmaktadır; bir tarafta (marjinalleşme ile sonuçlanabilecek durum) ayrılma talebi, diğer tarafta ise (kimliğin yok olması ile sonuçlanacak) ana akım ile bütünleşmeye doğru bir hareket gerektirir (Buckingham, 2008, s. 7-8).

Dayatılmış kimliklere direniş mücadelesi sorunu kimlik politikalarının yarattığı; farklı olanı ötekileştirdiği, farklılığın bir tür örgütlenme şekli sunduğu yeni siyasi – politik yaklaşımlar, '*farklılık politikaları*' olarak ifade bulmuştur. Farklılık politikaları olarak ifade edilen bu arayışlar – varolma durumu sadece gruplaşmak isteği değildir, aynı zamanda politik bir mücadeledir, iktidarla olan ilişkiler bu politik mücadeleler içerisinde şekillenir. Kimlik (tanınma) mücadeleleri yürüten kişiler yalnızca özerklik peşinde değillerdir, meşruluk ve tanınma arzusu içindedirler.

Mevcut durumda yaşanan gelişmelerde, kimlik arayışları ve tanınma politikaları popülerlik kazandıkça, bireylerin bu durumun bir gereklilik olduğu konusundaki talepleri çeşitli problemlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bauman'ın, "*bahçesini zararlı otlardan temizleyen bahçıvan*"³ metaforuyla ifade ettiği gibi, modernitenin ötekini yok sayan ulus – devletin tasavvur ettiğinin aksine,

³ Bauman'a göre, 'modern kültür, bir bahçe kültürüdür... Modern soykırım, modern kültür gibi, genelde bir bahçıvanlık işidir... Bahçe olan her yerde yabancı otlar mevcuttur. Ve bu yabancı otların yok edilmesi gerekir.'(Zygmunt Bauman, Modernite ve Holocaust, Çev. Süha Sertabiboğlu, Venüs Yayınları. İst. 2007: s. 129-133).

farklılıkların gündeme gelmesi siyasetin çözmesi gereken acil sıkıntılar doğurmuştur” (Bauman, 2007, s. 129-131).

“*Kimlik*, sorunları etnik temizlik ve hatta soykırım kampanyalarını körüklemiştir- aynı zamanda onlara direnmek üzere başlatılan hareketleri de. Kimlik (tanınma) politikası bağlamında, *yerinden etme* ve *şeyleşme* sorunlarını da beraberinde getirmiştir” (Fraser, 2014, s. 259).

Empoze edilmiş veya uydurulmuş kimliklere karşı bir başkaldırı hareketi taşıyan *kimlik politikaları*, yeni dönem siyaset alanında da büyük ses getirmiştir. Ayrıca *kimlik politikaları* modern siyasetin ve toplumsal yaşamın önemli bir parçası haline gelmiştir. Bundan böyle, artık kimlik sorunsallaşmış ve siyasallaşmıştır. Siyaset alanını yeniden şekillendirmiş ve yeniden tanımlamıştır. Kimlik çağdaş politikanın kelime haznesindeki en önemli terimdir; toplumu analiz edenlerin bunu göz önünde bulundurması şarttır.

Son zamanlar da ‘kimlik’ etrafında bir söylem patlamasına tanık olmaktadır. Kimlik çoğunluğa vurgu yapan bir kavramdır, aynı zamanda öteki kimlikleri de kapsamaktadır. Çoğunluk olmadan birlik, öteki olmadan ben-lik olmaz.

‘ABD’de kimlik siyaseti, 1970’li yıllarda Erikson’un ‘*kimlik Ben’im inşasıdır*’ tanımını yaparak; kimliği hem psikoanalize hem de politik – kültürde kimlik siyasetine dayandırır. *Aynı potada eritme* gibi tanımlamalarla ‘*çokkültürcülük*’ düşüncesi etrafında şekillendirir. Kimlik kavramı çerçevesinde tanımlamakta zorlandığımız bazı durumlar vardır; bilhassa evrensellik – çokkültürcülük, ulus gibi küreselleşme ile alakalı olanları. Avrupa ve ABD ülkelerinin, farklı birçok milleti birarada barındırması siyasi, politik, ekonomik gelişmeler zorunlu olarak kimlik siyasetini gelişimini gerekli kılmıştır.

Globalleşmenin bir uzantısı olarak tanımlayabileceğimiz “Çokkültürcülük” kavramı; 1941 yılında ilk kez İngilizcede bir anlamı olmayan, önyargısız ve birbiri ile bağısız – bağlantısız kişilerden meydana gelen kozmopolit bir toplumu ifade etmek için kültürel farklılığı – çeşitliliği özendirmesi nedeniyle devlet politikalarında kullanıldı. Uygulanan bu politikalar çoğul olarak

tanımlayabileceğimiz toplumları, ırk, dil, renk ayırımına dayanan rejimlerin tümünü içermektedir. Aynı zamanda “Çokkültürcülük” kavramı etnik kökeni, dini veya ırkı niteleyen bileşenlerin tümünün tanınmasından hareketle inşa edilen entegrasyon politikasıdır aslında.

Çokkültürcülük, ilk olarak toplumun bir özelliği değil, bir ideal ya da siyasi bir programdır. Çokkültürcülük aidiyetlerin varlığını ve değerlerini kabul etmekle kalmayan aynı zamanda siyasi normları ve siyasi programı da iade eder. Çokkültürlülük dikkatimizi kültürel farklılıkların toplumsal örgütlenmesine çeker ve özünde demokratik bir ideoloji olan çoğulculuğun terimleriyle ifade edildi (Doytcheva, 2016, s. 9-17).

“Tanınma isteyenlere yönelik ‘haddini aştıkları, her yeri ele geçirecekleri’ gibi yakınmalar ülkemizde de çeşitli sorunlara yol açmıştır. Çokkültürcülük ve tanınma politikaları bir yandan ulus-devletin milliyetçi yapısını aşındırırken, diğer taraftan milliyetçi olarak tanımlamayan tarafların damarlarını kışkırtmaktadır?” (Bauman, 2007, s.133).

Modern toplumların “çokkültürcülük⁴” kavramı çerçevesinde kültürel farklılıkları kabul etmesinin yanı sıra azınlıklarla da yüzleşmektedir. Bu yüzleşme sırasında kimlik politikaları, birey ve grupların (genellikle marjinal grupların) meydan okuyuşuna sahne olmaktadır. Yani kimlik politikaları başlı başına bir başkaldırı hareketidir.

⁴ Çokkültürcülük meselesinin tartışmalı doğasına işaret eder. Bu politikanın muhalifleri azınlıkları, toplumun ana gövdesiyle kaynaşmasını engelleyecek ölçüde gettolaşmaya ittiğini iddia ederken, tarafları ise azınlıkları toplumla bütünleştirme hevesinin kültür emperyalizmi olduğunu savunur. (Will Kymlicka, *Çokkültürlü Yurttaşlık: Azınlık Haklarının Liberal Teoris*, Çev. Abdullah Yılmaz, İst. Ayrıntı Yay. 1998, s.38).



3. KİMLİĞİN SANATLA OLAN BAĞI?

“Eğer sanatçılar
İnsanlık onuru ve İnsan Haklarından bahsetmeyecekse,
Bunu başka kim yapacak ki?”

Ai WeiWei

1980 sonrası Batı kültür dünyasında etnik köken, ırk, cinsiyet, cinsel kimlik gibi kavramların sorgulandığı farklı olanın kendini ifade etme imkânı bulabildiği uluslararası etkinlikler düzenlenmeye başlanması ile sanat ortamında ‘çok-kültürcü’ eğilimler görülmeye başlandı. ‘Ötekileri’ kabul eden bu yaklaşım, Batı modernizminin önemseydiği evrensellik idealinin başarısız olduğunun kabulü sayılmış, bir nevi ‘özeleştirisi’ olarak tanımlanmıştır. Öte yandan, sanat – kültür dünyasında sanatsal kriterlerin yerine kimlik merkezli kriterlerin geçerlilik kazanması sert eleştirileri beraberinde getirmiş, ayrıca Batı kültür dünyasındaki etkinliklerde ‘ötekilere’ yalnızca ‘numune’ olarak yer verildiği ileri sürülmüştü. Başka bir deyişle, sadece Batı merkezli ülkelerde değil, Batı dışı ülkelerde de, ancak Batılı küratörler eşliğinde gerçekleştirilen uluslararası bienaller gibi büyük çaplı etkinlikler de sıklıkla görülmeye başlandı. Aynı zamanda farklı kültürel kimliklerin kendini ifade etme imkânı bulması, ‘sanat – kültür dünyası’nın coğrafyasını büyük çapta genişletmiştir (Antmen, 2010, s.296). Bu yaklaşımın, globalleşmeyle birlikte ekonomik ve siyasi düzenin yarattığı ortamın bir yansıması olarak algılamak ya da uzantısı olarak değerlendirmek pek de zor değildir.

1987’ de başlatılan İstanbul Bienali 1990 sonrasında ülkedeki en önemli sanatsal etkinlik olarak varlığını perçinlemiş ve uluslararası çevrelerin dikkatini daha çok çekmeye başlamıştır. Bienal için belirlenen kavram ve 38 temaların siyasal dozu gittikçe belirginleşmiş; kültürel, siyasi ve cinsel kimlik, etnisite ve ulusallık çelişkisi, adalet, iktidar, tarihin yapıbozumu, modernlik ve postmodernlik, medya, mekan, göç, melezlik, ötekilik, bellek ve daha birçok konu sorunsallaştırılmıştır (Yılmaz, 2015, s.195).

Sanat, artık “*düşünce nesnesi*” haline gelmiştir. 90’lı yıllarda bir ‘*beklentisizlik*’ hali hakimdi ve sanat dünyası hala kurumsallaşamamıştı. Dünyanın hızla küreselleşmeye başlaması; bu durumun ne anlama geldiği arayışı, sanat ortamında egemen normlar ve yeni durumun getirdiği farklı bakış açıları arasında sert çatışmalar yaşanıyordu. Ayrıca köklü ideolojik yaklaşımlar ve yeni durumun getirdiği farklı bakış açıları nasıl algılanmalıydı? Aralarındaki nasıl bir ilişki inşa edilmeliydi? Bu güncel yeni siyasi – politik dönüşümlere nereden bakılmalı –nasıl tanımlanmalıydı? Sanat ortamı tam bir bunalımdaydı.

Tabii ki, sanatçılar da bu garip durumun birer parçasıydılar; bu bağlamda ‘bir şeyleri’ onaylamak, reddetmek, çürütmek istiyorlardı. Belki de siyasi görüşlerini referans alarak ‘bir şeyleri’ artık değiştirmenin veya var olan değerleri korumanın gerekliliğine inanmışlardı. Sanatçıların bir kısmı, bu durumlardan edindikleri referansları sanatlarına uyarlayarak; siyasi – politik düzen içerisinde aktif şekilde rol almış oluyorlardı. Böyle bir ortamda varolan bu ‘metin-yapıt’ olarak tanımlayabileceğimiz çalışmalar, aynı zamanda ‘sanatçı ve entelektüalizm’⁵ ilişkisini oluşturuyordu. Mevcut sanat ve siyaset ortamlarının birbirlerinin alanlarına katılmasıyla ‘*sanat siyaset*’ arasındaki bağ oluşmaya başlıyordu. Küratörlük kavramı çerçevesinde ulusal çapta sergiler ve bienaller; sanatla alakalı yeni paradigmaları yeni düzenleme şekilleri yaygınlaşıyordu.

“Sanatın siyaseti, düpedüz meşruluk kazanan ve kazanmayan terimlerin birer gösterge gibi kullanılmasıyla tesis edilmekteydi. ‘Yeni-meşruluk’ ile ‘meşruluk-dışı kalışlar’ arasına sıkışmış olan veya belirgin bir siyasi sonuca sahne olamayan sanat ortamı hakimdi. Yeni’ telaffuz edilmeye başlanan ‘biz/öteki’, sınır/geçirgenlik’, ‘yersiz/yurtsuzlaşma’, ‘göç/göçmen’, ‘kimlik/kimliksizlik” (Zeytinoğlu, 2013, s.15) gibi kavramlar sanat alanında sorgulanmaya başlandı.

Böyle bir ortamda sanat, postmodern dönem sonrası ve globalleşme sürecinin etkisiyle birlikte bir söylem haline gelen ‘öteki’ kavramının ön plana çıkmasıyla özgün bir duruma kavuştu. Siyasetin ‘onayladığı’ ya da ‘reddettiği’ durumlar o kadar büyük çelişkiler oluşturuyordu ki, bu durum tartışmaları daha da

⁵ Entelektüalizm, çağa uyum sağlayarak bilim ve sanat yapma çabasıdır.

sertleştiriyordu. Ancak bu tür çatışmalar meseleyi ana bağlamdan uzaklaştırıyordu. Tartışılan bu meseleleri konu alan yapıtlar üreten sanatçılar; yapıtları hakkında sanatsal alanda eleştiriler olsa da, bu sanatçıların sadece 'öteki' olarak tanımlanan kimliklerine karşın var olmaları bu direnişi göstermeleri bile aslında siyasi-politik bir yeniliktir.

2000'li yıllarda sanat dünyasında yalnızca belli kimlikler sorgulanmış, bu durum kültürel çatışmaların yaşanmasına neden olmuştur. Sanat alanında yaşanan değişimler-dönüşümler siyasi bir meseledir aynı zamanda. Kültür – kimlik hem siyasal alana hem de sanat alanına ait kavramlardır artık. Toplumsal çatışmaların, biçimsel olarak modernist estetiğine dayalı olduğu düşünülse de aslında tam bir post-modernist anlayışa bağlı olarak değerlendirmek gerekir.

3.1. Kimlik Olgusundan Çağdaş Sanatın Çelişkilerine

1980'lerden beri çokkültürlülük, kültürel farklılıklar, coğrafya, öteki, kimlik gibi birçok kavram uluslararası sanat dünyasında; sanatçıların, eleştirmenlerin, sanat kuramcılarının üzerinde düşündüğü, farklı açılardan sorguladığı olguların başında yer alıyordu.

Bourriaud'ın yapmış olduğu söylem şöyledir;

“Çokkültürlülük politikası ile çizilen kültürel sınırlar ve korunan farklı kimlikler, batı dünyasının hegemonyasında imgelerin ve formların genel olarak standartlaştırıldığı bir potada eritilir. Bu anlamda, çağdaş sanat, batı harici birçok görsel gelenekten gelen heterojen sanatsal etkinlikleri bünyesine ne kadar çok aldıysa, o kadar açık, tek bir küresel kültürün özelliklerinin ortaya çıktığı görülür” (Bourriaud, 2009, s.13).

Çağdaş sanatta kimlik kavramı tezini / anti-tezini birlikte barındırır, sanat çalışmaları da tam bu paradoks içinde varolur. Çağdaş sanat yapıtların da bu paradoksal ve kendiyle çelişme – çatışma haline tanıklık ederiz. Çağdaş sanat çalışmaları hem Batı'nın vurguladığı öteki-ötekileştirme kavramlarına saldırır, hem de dışlanmış – ötekileştirilmiş kimlikleri (ötekilik mefhumunu) bu paradoks içinde gösterir.

Çağdaş sanat, birçok krizi aynı anda yaşayarak varlığını sürdürür. Çağdaş sanat doğası gereği çelişkilerle doludur, bu bağlam da egemen normları hem savunmasından hem de direnmesinden dolayı spesifik bir alan yaratır kendine. Kimliğin diyalektik yapısı ve çağdaş sanatın yenilik, marjinallik arayışı; bu arayışı da 'öteki' olarak konumlandırır. Aynı zamanda bu arayış çokkültürlülük politikalarının 'öteki'ni önemseyen yaklaşımıyla farklı kültürel (etnik) kimliklere odaklanarak farklı olanı – 'öteki'nin keşfeder.

"Modernliğe karşı örgütlenen çağdaş kültür ya da çağdaşlık kültürü, öncekinin zıddına heterojendir; evrenselliğe karşıdır – tekilikle ilgilenir" (internet 1).

"Nüfusun küçük bir azınlığı tarafından izlendiği sürece sanatın rolü ne olabilir? Tek düğmeye basıldığında milyonlarca imaja erişiliyorken, bir kişinin veya küçük bir grubun yarattığı sanatın rolü ne olabilir? Sınıf ayrımı, eşitsizlik, ırkçılık, cinsiyetçilik gibi konularda artan bilince sanatın cevabı nedir?"(İnternet 2) gibi sorgulamalarla çağdaş sanat paradoksal bir obje olarak varlığını sürdürür. Bu paradoksal durum içinde ırkçılık, toplumsal kimlik, cinsiyet, eşitsizlik, ötekileştirme, politik ortamın yarattığı kaos içinde varolmaya çalışır. Bu nedenle sanatçılar çalışmaların da kozmopolitliği vurgulamaktadır. Bugünün sanatı yersiz yurtsuz, göçebelik, ırkçılık, öteki – ötekileştirme gibi kavramları sorgular. Bu tür sorgulamaların sanatsal olarak ele alınışı, kendinden farklı olan kültürü veya kimliği 'öteki' olarak konumlandırma – tanımlama eğilimindedir.

Çağdaş sanat, kendini temsil etmek için çırpınan kimliklerin sahası haline gelmiştir. Bu bağlamda sanat dünyasının da çağdaş sanatın daha demokratik olduğunu söylemek yanlış olmaz sanırım.

"Kimlik sanatı nosyonu sanat dünyasının çeşitli kesimleri arasında eleştirilerin hedefi olmuştur. Kimliğin toplumsal bir kurgu olduğunu savunan kuramcılara göre kimlik sanatı altında yapılan sergilerde sanatçıların biyografik bir olguya (deri renkleri, etnik kökeni, toplumsal cinsiyeti ya da cinsel yönelimi) indirgendığı görülür" (Heartney, 2008, s. 242).

1980 sonrası Batı kültür dünyasında düzenlenen uluslararası bienal gibi etkinliklere farklı kültürel kimliklere sahip sanatçıların da yer alması küreselleşme sürecinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

“Kültürel Farklılıklar” kavramı, 80’li yıllardan beri birçok sergi ve etkinliklerde çeşitli biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. “Modernizmin yüceliklerinin ve karşıtlıklarını, postmodernizmin uzlaşmalarını ve çözümlerini barındıran 20.yy Batı düşüncesi, yüzyılın sonunda bilinen kitlesel göç hareketleri, etnik kimlik manifestoları, kültür farklılıklarının varlığını kabul etmek zorunda kaldı, bu sorunu kendi sistemi içinde çözme ve eritmenin yöntem – yollarını araştırmaya başladı” (Madra, 2003, s. 73). Bu tür temaları sorgulayan sergiler ve etkinlikler 80’li yıllar da ardı sıra birbirini izledi.

Dünya pazarının ihtiyaçları doğrultusunda 3. dünya ülkelerinin, Batı’lı olmayan kültürlerinin varlığını kabul eden ve gündeme taşıyan “*Yeryüzünün Büyücüleri* 1989 (Magiciens de la Terre)” sergisi büyük ses getirmiştir. ‘Yeryüzünün Büyücüleri’ sergisi çağdaş sanat alanına küresel (global) bakış açısı farkındalık oluşturmayı amaçlayan girişimlerin ilkiydi. ‘*Öteki – Ötekileştirilen, Kültürel Farklılık, Sömürgecilik*’ konulu ‘*Yeryüzünün Büyücüleri*’ adlı sergi sanat dünyasında bakış açılarını – farklı olana algıyı değiştiren önemli bir sergiydi.

1989’da Jean-Hubert Martin’in küratörlüğünü yaptığı ‘*Yeryüzünün Büyücüleri (Magiciens de la Terre)*’ sergisi Paris ‘Centre Georges Pompidou’da’ gerçekleştirildi. Batı’lı olmayan 50 sanatçı ve Batı’lı olan 50 sanatçı tarafından gerçekleştirilen sergide; çokkültürlülük ve kimlik kavramlarına yönelik bakış sorgulanmıştır. 20.yy. çığır açan bu sergisi tüm kültür ve kimliklere yönelik ‘küresel’ bir vizyon içerisinde olduğunu iddia etmiştir. Aynı zamanda sanat dünyasında ki kültür, kimlik, çokkültürlülük kavramlarına dair tartışmaları alevlendirmiştir. Sergideki yapıtlar Batı’lı olmayan sanatların egzotikliğine – otantikliğine vurgu yapıyordu.



Resim 3.1.1. Cyprien Tokoudagba, “Voodoo Tanrıları” (Pantheon), Heykel grubu, Yeryüzünün Büyücüler sergisi (1989).

Tokoudagba, Voodoo tanrılarında olan Zangbeto’yu (arkada ki boynuzlu) çıplak bir şekilde Legba’yı (önde elleri bağlanmış) günahlarından dolayı yargılarken gösterir. (Bkz. Resim 3.1.1.) Sanatçı, kendi ülkesindeki bir tanrıyı kültürlerine ait ritüeller (çıplak yargılamak tanrının duygularından arınmış, adil bir yargılamaya yapacağının kanıtı olarak gösterilir) içinde Batı dünyasıyla tanıştırıyor.

“Yeryüzünün Büyücüler” sergisi birçok polemiği beraberinde getirmiş, aynı zamanda kendinden sonra ki sergilerde de etkisini sürdürmüştür. Batı’lı olmayan kültürlerin Batı’da ki etkinliklerde, sergilerde nasıl-hangi biçim de temsil edileceği hususun da belirleyici rol oynamıştır. “Yeryüzünün Büyücüler” sergisi çağdaş sanat dünyası için bir dönüm noktasıydı.

“Yeryüzünün Büyücüler” sergi kataloğunun hazırlanması yardımıyla bulunan Pierre Glaudibert Dakar’da ilk “kara ırk festivalini” gerçekleştirerek, ırk kavramını ve düşüncesini gündeme getirmiştir. Sydney Bienali “Ready Made Bumerang”

ismiyle, aborijnleri sergiye dahil ederek bu kavramların sorgulanmasında ve düşüncenin gelişimi açısından çok önemli etkinliklerdir.

Batı'lı olan ve Batı'lı olmayan kimlikleri birleştiren bu sergi; "öteki" kültürleri; öteki'-ötekileştirme tavırlarıyla yine egzotik birer numune gibi sunduğu için eleştirilerin hedefi olmuştur. Sergiye getirilen en büyük eleştirilerden biriydi. Çokkültürlülük, toplumsal farklılık, coğrafya, kimlik gibi pek çok kavram uluslararası sanat ortamında, bienallerde özellikle 1980'lerden itibaren sıklıkla görülmeye başlandı" (Antmen, 2010, s. 296).

Kültürel farklılıklar kavramı, tüm dünyada büyük yankı uyandırmıştı. 'İstanbul bienalinde' 1980'li yılların sanatın ortamına hâkim olan; bireysel-eklektik-çoğulcu düşünce yapısının sanat yapısının üretimin de alternatif yöntemler aradığı için, farklı seslere yer verme adına bir tür gereklilik doğurmuştur. Kültürel farklılıklar, etnik, yerel, coğrafi, farklı kültürlerin (Batı'lı olmayan) sanata dahil edilmesi, ayrışmanın yanı sıra bir tür aynılaşıma göstergesidir de, bu bağlamda sanat üretimine olanak sağlamıştır.

Kortun'a göre; 1980'li yıllarda New York'ta gerçekleştirilen '*Interrogating Identity*' (Kimlik kavramını Sorgulamak) tema sergisi büyük ses getirmişti. Bu etki devam etmiş ve 1992' yılında gerçekleşen '*Kültürel Farklılığın Üretimi*' temalı 3. İstanbul Bienali sergileri ile siyaset – sosyoloji literatürüne ait bir kavram olan '*Kimlik*', bundan böyle sanat alanında da irdelenmeye sorgulanmaya başlamıştır. İstanbul artık uluslararası bir kültür merkezi olma sürecine girdi oldu. Bu bienalle birlikte Türkiye'nin çağdaş kültür kimliğini uluslararası düzeyde tanıtılması ve Türkiye'de çağdaş bir kültür ortamı yaratmak, kültürler arası diyaloga ve sanatta farklı bakış açıları – yeni yönelimlere zemin oluşturulması amacını taşıyordu. İstanbul Doğu-Batı arasında köprüdür (Kortun, 2006, s. 6).

Küreselleşmenin bir sonucu olarak değerlendirilen 'yerel' ve 'evrensel' kavramlarını kültürel farklılık kavramının bir uzantısı olarak sorgulayan '*Kültürel Farklılıkların Yeniden Üretimi*' şeklinde belirlenmiştir.

Batı sanat dünyası, küresel etkinliklerin, bienallerin, sergilerin Batı'lı olmayan, farklı kültürleri keşfettikçe "öteki'ne yönelik ilgisi, merakı bilinen bir durumdur artık. Yukarda bahsettiğimiz gibi, farklı olan kültürleri yani Batı'lı olanı ve Batı'lı olmayanı aynı sergide göstermek, Pakistan asıllı İngiliz sanatçı Rasheed Araeen'in ifade ettiği; biçimde, kültürel sömürgecilik algısının dışında gerçekleştirebilmek pek mümkün değildir!" (İnternet 1).

Rasheed Araeen etnik kökeni Afrika, Asya olan azınlık sanatçıların sanat dünyasında varolmayışının – var olamayışının nedenlerini sorgulayan "haklarını savunan ateşli bir aktivisttir. Araeen, Batı dünyasının Üçüncü Dünya'ya yönelik ilgisinin yeni sömürgecilik olarak değerlendirilmesi gerektiğini öne sürerek, sanat dünyasında görülen açılımların bu tavrın bir uzantısı olduğunu iddia etmiştir" (Antmen, 2010, s. 296).

Dünyanın hızla küreselleşmeye başlaması, bu durumun çağdaş sanata yansımalarının önemli sonuçlarından biri de; Batı dışında ki sanatçılar etnik-yerel damgasını reddedip, kökenine ait aidiyetleri, 'öteki' konumundan – 'ırk ayrımcılığından' sıyrılmış 'bireysel kimlik' olarak kendilerini yeniden keşfetmesidir. Araeen gibi farklı (öteki) etnik kökenden olan sanatçıları göz ardı eden, kültürel farklılıklara kapılarını kapatan sanatın modernist geleneğinden hak iddia etmiştir. Araeen'in yapmaya çalıştığı, sanat tarihinde yer almayan sanatçıların geri kazanılması için modernist geleneği yeniden sorgulamaya düşünmeye, bir nevi postmodernist sanatının kapısını aralamaya yönelik güçlü bir çağrıydı.



Resim 3.1.2. Rasheed Araeen, “Bismullah” (1988).

Madra’ya göre; sanatçıların birçoğu azınlık olarak tanımlanan sanatçıları bile 20. yy. sanatına ait kavramlarını, estetiğini, uygulama yöntemini, felsefesini kapsayan benzer bir dil – benzer bir ifade kullanıldığını savunur. “Farklı, ezilmiş, ötekileştirilmiş, azınlık sanatçıların, gelişmekte olan ülke sanatçıların veya siyasal baskı altında kalmış sanatçıların yapıtlarını siyasal manifestoya dönmüştür. Buradaki kültür, içinde yerel kültürleri asimile ve entegre etmek isteyen, post-emperyalist üst kültür ile küresel kitle kültüründen oluşan karışık bir yumaktır” (Madra, 2003, s.73).

New York’ta 1980’li yıllarda ‘Interrogating Identity’ (Kimlik Kavramını Sorgulamak) sergisiyle sanat ortamına girmeye başlayan kimlik kavramı; 1992’de “Kültürel Farklılığın Üretimi” temalı 3. İstanbul bienali ile sanat alanına da kimlik kavramı girmiş oldu.

3.2. Kültürel Bellek Kavramının Sorunsallaşması; Çağdaş Sanat Yapıtlarına Yansımaları

*“Bir kez var olmuş olan, var olmamış sayılmaz bir daha:
Artık bu gizemli, bu son derece karanlık olgu, ‘var olmuş
olmak’ olgusu, sonsuza dek o kişinin yaşam kaynağı olacaktır.”*

Vladimir Jankelevitch

*“Evladın unutmak istediği şey,
torunun hatırlama istediği şeydir.”*

Herberg/ Hasen yasası

Tezin bu bölümünde, bu çalışmanın anahtar kavramını oluşturan kültürel bellek kavramı ele alınarak, bu kavram üzerine geliştirilmiş çeşitli tanımlamalara yer verilerek, tezin ileri aşamalarında bu kavramın çağdaş sanat alanında ki yapıtların izinden giderek, kültürel bellek kavramının saptanması yoluna gidilecektir. ‘*Kültürel Bellek*’ konusunu rastgele değil, dinamik bir kavram olarak ele alıyorum.

Son zamanlar da bir ‘*hatırlama – bellek*’ furyasına tanıklık ediyoruz. Bellek konusu Doğu’da ve Batı’da birçok düşünürün ilgisini çekmeye başladı. Bu durumun bir rastlantı olduğunu düşünmüyorum.

Jan Assmann’ a göre; bugünün kültürünü geçmiş de yani daha önce varolan ‘ardıl kültür’ (devrini tamamlamış) olarak tanımlanan, geçmiş kültürü anlama çabasını veya hatırlamak konusunu içeren bir tavrın yaygınlaştığından bahseder. Bellek ve tarih, hatırlamayı kolaylaştıran kavramlarını, anılar-anımsama, kültür bilimleri gibi çeşitli kültürel olgulara ve alanlara yönelik ilgisine (toplum-politika, edebiyat-sanat, hukuk-din) farklı bir bakış açısı sunmayı hedefleyen yeni paradigmasının varolmaya başladığını iddia ediyor, hareketlilik devam ediyor (Assmann, 2015, s. 17-29).

“Belleğin oluşum ve anımsama sürecinde, algılanmış olan nesne zihinde canlandırılır ve bellekte imge oluşur. Bu imge, anımsayanın geçmişinin bir parçası haline gelir ve psikolojik ya da fiziki bir zaman çerçevesi içine yerleştirilir” (Cevizci ,2010, s. 26).

‘Kültürel bellek’ kavramı deyince aslında neyi kastediyoruz? Bu kavram neden bu kadar komplike ve neden farklı katmanları olan bir yapıya sahiptir?

Hafıza – bellek genel tanımıyla; geçmişle bağını tekrardan yapılandırmak veya farklı yöntemlere başvurarak bilişsel bir kapasite olarak tanımlayabiliriz. Kültürel bellek sürekli bir iletişim halindedir ve canlıdır. Çatışmalar, kopmalar, tartışmalar, yenilenmelerle tanımlanabiliriz. Yani unutulmanın bir anda belirmesi ancak yeni anlamlara bürünerek karşımıza çıkar. Unutulan imgeye–anıya uzanma, geçmişe ait olan bir anının yeniden hatırlanması, bir köşeye itilmiş olanın belki de geri dönüşüydü.

Bellek toplumsal ve kültürel alanların koşullarını belirler. Maurice Halbwach bellek konusunun çevresel faktörlerin belirlediğinden bahseder.

“İnsanlar belleklerini edindikleri yer normal olarak toplumun içidir. Yine toplumla beraber hatırlar, anlar ve hatırladıklarını nereye konumlayacaklarına karar verir.”

Maurice Halbwach

Halbwach’a göre bellek; bireyin sosyalizasyon süreci sonucunda oluşur. Bellek bireye ait bir kavramdır fakat bu belleği toplumsal normların belirlediğini savunur. Bu nedenle ‘toplumsal bellek’ metafor olarak algılanmamalıdır (Halbwach, 1985, s. 264). Şüphesiz ki toplumsal normlar, çatışmalar, değişimler-dönüşümler bireyin belleğinin oluşum sürecine katkı sağlar. Toplumun oluşturduğu sosyal gruplar arasındaki etkileşimleri referans alarak, bireyin yaşadığı en özel anıların dahi belirlenmesinde önemli rol oynar.

Toplumsal kimlik de grup tarihini hatırlayarak ve kökenine ait hatırlama figürlerini belleğinde canlı tutarak kimliğini korur ve emin olur. Bu kimlikler bir tür törenselliğe sahiptirler. Ritüel belleğin kodlanmasında en ünlü örneğidir. Kültürel bellek, gündelik olmayan olayları hatırlama organıdır, katı kuralları içine alındığı nesneleştirmelere dayanır. Yani katı olana bağlıdır (Assmann, 2015, s. 94).

Bellek yalnızca sürekliliği ve aynışmayı üzerinden temellendirilir. Hatırlamak kimliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. İnsan geçmişini, kültürünün, dilini hatırlamak ister ve belleğine kodlar. “Sadece hatırlamak değil, unutmakta⁶ sosyal bir olgudur” (Halbwasch, 1985, s. 265).

Türkiye’de 1980’li yıllar da başlayan sanatta siyasi – politik eğilimler, sosyolojik yaklaşımlar, toplumsal eleştiri olarak ilk defa 1991 tarihin de Vasıf Kortun’un düzenlediği ‘*Anı/Bellek I*’ sergisi ile ülkemizde ki sanat ortamında temalı (sorgulamaların görüldüğü) sergilerin başlangıcı olarak görülür. ‘*Anı/Bellek I*’ sergisi son zamanlar da çok tartışılan bir kavram olan ‘kültürel bellek’i merkezi konuma alarak ‘Anı/Bellek’ olarak kavramsallaştırmıştır. Sergi, belleğin toplumla olan bağı üzerinden Anı/Bellek kavramsallığına odaklanmıştır. Sanat ortamımıza düşünsel, sorgulayan bir alan sunmuştur. 1991 yılın da Vasıf Kortun’un düzenlediği ‘*Anı/Bellek I*’ sergisine; Gülsün Karamustafa, Hüseyin Alptekin, Micheal Morris, Halil Akdeniz gibi sanatçılar davet edilmiştir.

1991-1992 yılların da ‘*Anı/Bellek I*’ sergisi düzenledi. Hemen ardından 1993 yılında ‘50 Numara: Anı/Bellek II’, sergisi yine Vasıf Kortun’un küratörlüğünde gerçekleştirildi. ‘50 Numara: Anı/Bellek II’ sergisi, ‘*Anı/Bellek I*’ sergisinde de olduğu gibi ‘bellek’ kavramı metafor olarak algılanmamalıdır. İronik bir söylem çerçevesinde ‘Anı/Bellek’ kavramlarını, toplumun hafızasını, belleğindeki sergileri sorgulanmıştır.

‘*Anı/Bellek II*’ sergisi sanat ortamının, siyasi – politik düzenin, en karmaşık döneminde gerçekleştirildi; önemli siyasi – politik nitelikli bir sergisiydi. Sergi

⁶ ‘*unutma*, bu çerçevenin tamamen ya da kısmen kaybolması anlamına gelir. Unutmak ya da bazı anıların deforme olması aynı zamanda bu çerçevenin bir zamana diliminden ötekine değişmesinin sonucudur. Sadece hatırlamak değil, unutmakta sosyal bir olgudur (M. Halbwasch, 1985, s. 265).

de; birçok yapıtta küreselleşme söylemi, ideolojik tartışmalar, toplumsal çatışmalar seziliyordu. ‘Anı/Bellek II’ sergisi bir yandan mevcut sistem eleştirisi yapıyor diğer yandan yaklaşmakta olan küreselleşme söyleminde bulunuyordu. İktidarın içinde bulunduğu ideolojik yapısına dair sorgulamalar, eleştirilerin yoğunluğu dikkat çeker. Sergiye, Taner Ceylan, Lerzan Özer, Emre Zeytinoğlu, Vahap Avşar gibi sanatçıların katılımıyla gerçekleştirilmiştir.

‘Anı/Bellek II’ sergisi için Emre Zeytinoğlu’nun ‘Devletin Belleği’ adlı yapıtı, önemli bir sistem eleştirisi olarak göze çarpar. Bireyin, ‘kimlik’ kavramıyla karşılaştığı ilk yer devlet dairesidir.



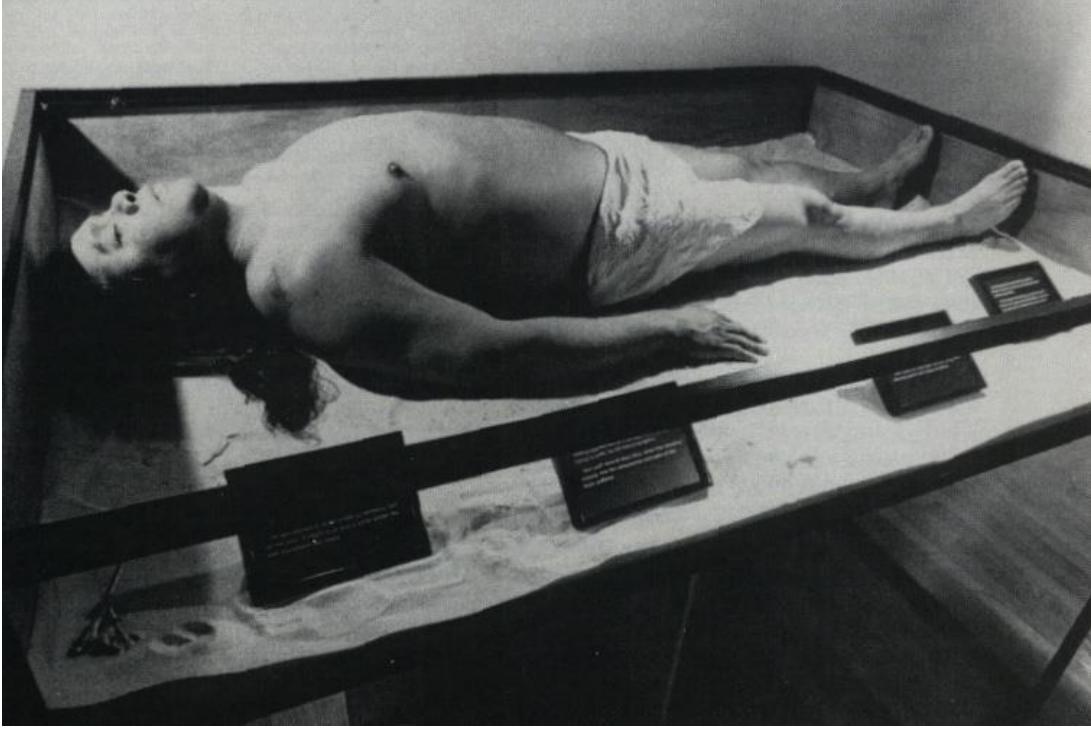
Resim 3.2.1. Emre Zeytinoğlu, “Devletin Belleği, Elli Numara-Anı/Bellek II Sergisi”, Türkiye, İstanbul (1993).

Zeytinoğlu, ‘Devletin Belleği’ enstalasyonuna ilişkin söylemi şöyledir; şu söylemde bulunur;

İnsanların anıları ve belleği, artık kendilerinin dışında, bir otorite tarafından yönetilmekte ve denetlenmektedir. Oda griye boyanmış ve kısık bir floresan ışığı ile aydınlatılmıştır. İçeriye girildiğinde, insanın yüzüne nemli bir serinlik çarpar... Bir mezar odasını da andıran bu “arşiv odası”nda, her şey çürümeye terk edilmiş gibi durmaktadır. Anılar çürümekte, bellek donmaktadır (Zeytinoğlu, 2013, s. 51).

1980’li yıllardan bugüne dek kimlik politikalarına dayalı çalışmalar yapmış birçok sanatçı; Batı dünyasın da dolaylı ya da doğrudan uyguladığı ayrımcı–dışlayıcı

politikaları somut bir düzleme indirgemeye çalışmışlardır. Bu yapıtları üreten sanatçılar, ideolojik ve dilsel olarak iktidarın, toplum üzerinde 'öteki' etkisini ve düşüncesini içselleştirmesine yönelik uyguladığı kimlik politikalarını toplumsal bir yaklaşımla açıkça sorgulanmış, 'öteki' kavramının birey ve toplum üzerinde ki yansımaları incelenmiştir.



Resim 3.2.2. James Luna, "Kültürel Nesne", performans, (Balboa Parkı Uygarlık Tarihi Müzesi), San Diego, A.B.D (1987).

1987'de yılında San Diego'da Kızılderili asıllı Amerikalı sanatçı James Luna insanlığın uygarlaşma serüvenini konu edinen 'Kültürel Nesne' adlı performansta 7 gün boyunca müzede kendi bedenini 'kültürel bir nesne' olarak 'bir Kızılderili örneği' sunmuştur. Ayrıca bedenini kullanarak 'canlı' enstalasyon örneği olarak dikkate değer önemli bir örnek oluşturmuştur. Luna, bir yandan sömürgeci Batı'nın yok ettiği etnik kültürel geçmişini sorgularken öteki yandan Kızılderili kültürünün günümüzde ticarileştirilmesinin ve turistikleştirilmesine vurgu yapmıştır. Beyaz Amerikalıların Kızılderili kültürüne yönelik sergilemiş oldukları ırkçı yaklaşımlarıyla dikkat çektiğinden bahseder. Sanatçı toplumda ki kronikleşen önyargıların ifade etme imkanı bulduğu bu tür sorgulamaları amaçlanmıştır (Antmen, 2010, s. 296).

Luc Tuymans, Duchenwald ve Dachau gibi toplama kamplarının – soykırım propogandasını sorgulayan-eleştiren bir yaklaşımla resimler yaptı. Resimlerin yarattığı gerçeklik algısı dehşete düşüyor insanı. En bilinen resmi, 1986'da Gas Odası (Gas Chamber)dir.

“Gaz odaları, kampların son durağıdır. Nazi kamplarının gerçek tanıklarının şiddetin ve aşağılanmanın en üst düzeyde olduğu yerdir. 1945'te Naziler devri kapanınca gaz odalarını havaya uçururlar” (Primo, 1996, s. 70).



Resim 3.2.3. Luc Tuymans, “Gaz Odası” (Gaskamer) (1986).

Gaz odası resmi ilk bakışta renklerin sıcaklığı, mekânın sıradan bir banyo havasında olması, kompozisyonun güzelliği insanda güzel bir mekan duygusu yaratır. Alman olan bir koleksiyoner, Tuymans'ın ‘Gaz Odası’ resmini satın almak ister, resimde ki renklerin, mekanın sıcaklığından – canlılığından çok etkilenir. Fakat resmin ismini duyunca dehşete kapılır. Çünkü Alman halkının ötekileştirdiği kişiler bu mekanın içinde katledildiler. Resimde ki, yıkımı, şiddeti, vahşeti, katliamı ilk bakışta fark edemiyoruz. Bu boş odanın yarattığı yanılsama insanı büyülüyor. Gaz Odası resmin de; tıpkı insan derisinde olduğu gibi sıcak – canlı renkler kullanılmış, sanatçı aslında katliamın da sıcak ve canlı bir biçimde gerçekleştiğine dair güçlü bir metafor yaratır resimde.

Kolombiyalı sanatçı 'Doris Salcedo' tıpkı Luc Tuymans gibi ülkesin de şiddete maruz kalmış insanların yaşamını, toplumsal konuları çağdaş bir dille yapıtlarında sorgulamıştır. Sanatçı, Beuys'un '*toplumsal heykel*' düşüncesinden etkilendi. Sosyo-politik sorunları sanatının merkezine taşır. Doris, yapıtlarında 'post-modernist' bir tutum içerisinde olduğunu açıkça ortaya koyan, heykel sanatın da ses getiren eserler vermiştir.

Doris, çalışmalarını şiddet nesnesinin birey üzerindeki yansımalarını irdelemiştir. Eşzamanlı olarak, şiddete maruz kalmış insanların yaşamını / 'öteki'nin yok olmasıyla biçimsizleşen yaşamını sanat yoluyla sürdürmeye çalışır. Derrida şöyle der, "Ötekilerle olan ilişkimizin canlı şimdisine kaybettiğimiz her şey, hep mezarın ötesinden gelen anıların imzasını taşır" der (Derrida, 2003, s. 47). İnsan sevdiği kişiyi, olayları, şiddeti belleğin de canlı tutarak, 'öteki'nin belleğine bağlı kalma arasında sürekli bir mücadele içerisinde. Acıyı, bireyin belleğinden (şiddetin–trajedi) hareketle ulusal (ortak) belleğin merkezine taşır.

"Doris Salcedo, uzun yıllar ülkesini dolaşmış, ülkesindeki iç savaşın şiddet kurbanlarıyla-kahramanlarıyla yüz yüze görüşmeler de bulunmuştur. '*Unland*' (1995-1998) adlı eserimiz için her masanın Kolombiya'da bu kişilerin anlattıklarının hikayesini doğrudan heykellerine aktarmıştır. Basit bir imgeyi kullanarak yaşanan trajediyi teşhir ederim" (Harrison, Wood, 2016, s. 1235).

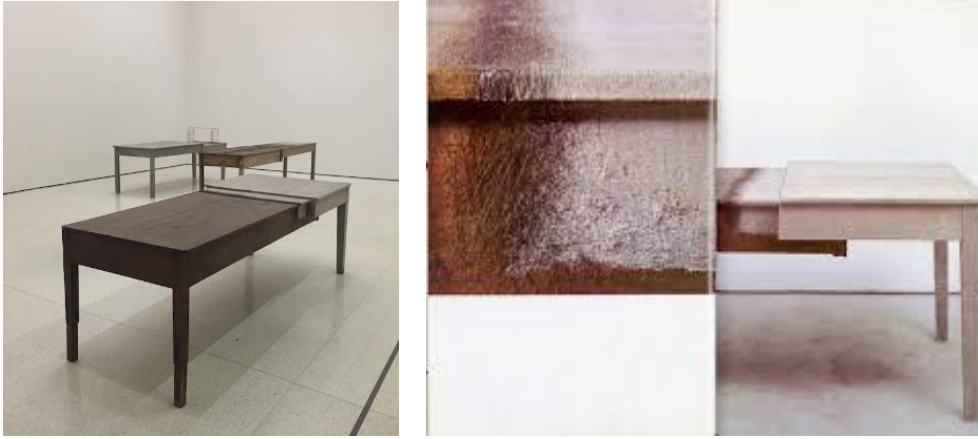


Resim 3.2.4. Doris Salcedo, "Unland - Geri Dönüşü Olmayan Tanık", Barcelona, (San Diego Müzesi) (1998).

Türkçe 'de 'Unland' kelimesi 'yer-olmayan, yokluk, yerinden edilme, yer-siz yurtsuz' olarak tanımlayabilir; vatani olmayan diye çevirebiliriz. 'Unland' şiddete uğramış insanların elinden zorla alınmış, yer-siz/yurtsuz kalmış bireylerin var olduğu üzerine oturtulan olumsuz – negatif bir inşa sürecidir. Vatanları talan olmuş, insan yaşamıyordu artık; kimliklerini (hem bireysel hem de ulusal) inşa ettikleri vatanları yoktur artık. Vatanları yabancılaştıkları – tekinsiz bir atmosferdir artık.

'Unland' adlı çalışmasın da; basit bir masa imgesinden yola çıkarak yaşanan şiddeti, trajediyi sorguluyor.

'Unland' adı, Salcedo tarafından bir yer değiştirme duygusu önermek için icat edilen bir kelimedir. Her bir heykelin Holokost- Holocaust'ın travmatik olaylara hitap eder. Doris Salcedo, şiddet kurbanlarının yaşadıkları yörüngesinde ki acıyı, travmayı, kayıpları, belleğinden esere dönüştürür. Sanatçının işleri, talan olmuş vatanları, kayıp sevdiklerinin ardından bıraktığı anıları ve izlerle ilgilidir ve kurbanların (bireysel) belleğinden- ortak (ulusal) belleğe taşır acıyı (İnternet 3).



Resim 3.2.5. Doris Salcedo, "Unland – Geri Dönüşü Olmayan Tanık" ayrıntı, Barcelona, (San Diego Müzesi) (1998).

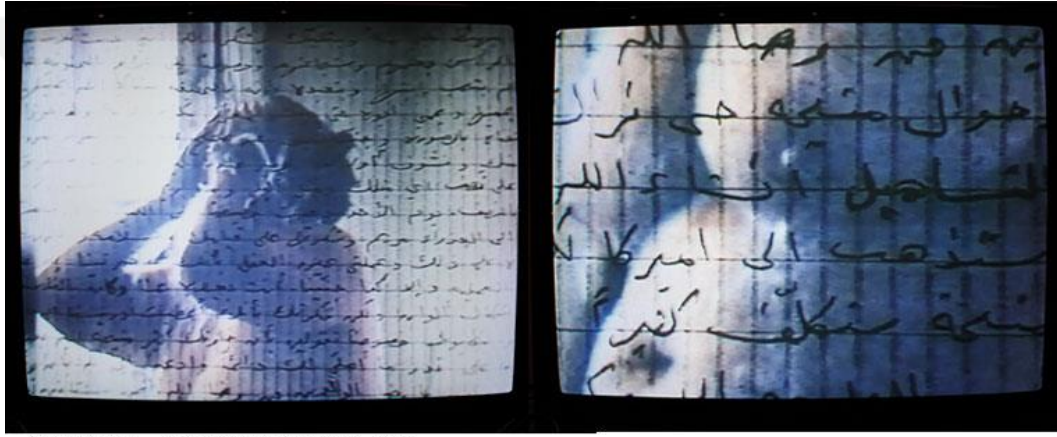
Salcedo, iki masanın masayı birleştirerek 'hibrit' bir yapı elde eder. Kolombiyalı kadın saçını (siyah ve koyu kahverengi) masa üzerinde açtığı yüzlerce deliklerin içine sardı. Masanın üzerin de, yaşana trajedinin şiddetin izlerinin temsili için derin kesikler bulunur. "Bu kırılmış, parçalanmış masalar kesintiye uğramış

kırılmış bir aileye ve eve aittir; bu da araçların en istikrarsızı tarafından bir arada tutulan bir yaşamla sonuçlanır” (İnternet 3).

Luc Tuymans, Doris Salcedo gibi Mona Hatoum da politik işler üretiyor. İktidarın ayrımcı politikalarının getirisi olan; ‘yurt/ev, yersiz/yurtsuz, sürgün, yerinden edilme, kayıp/ayrılık’ gibi konularına kapsamlı bir bakış getirmiştir. Eş zamanlı olarak sanatçı iktidarın uyguladığı ayrımcı politikaları – ırkçı siyaseti görünür kılmayı amaçlıyor.

Filistin asıllı İngiliz sanatçı Mona Hatoum, tehdit altında yaşayan bireyin yaşadığı travmaları bireysel bellekte – ulusal (ortak) belleğe taşır. Hatoum, yapıtların da yarattığı algıyla büyülüyor, devasa enstalasyonlarıyla izleyiciyi karşı karşıya bırakır izleyici ve eser arasında bir sorgulama süreci başlar. Bu süreç sonunda izleyici de tedirgin – tekinsizlik hissi ile gerçeklik algısı insanı dehşete düşürür. Mona, sürgünde ki kadın imgesinin yaşadığı travmatik anıları belleğinde canlanmıştır, sürgün, tekinsizlik hissi, ev/yurt, vatan gibi konularına sanatının merkezin de konumlandırır.

Hatoum, sürgünde ki anılarını, ‘Uzaklık Ölçüleri (Measures Of Distance)’ adlı video çalışmasın da; sürgünde yaşadığı bireysel travmalarından yola çıkarak ulusal belleği sorgulayan önemli bir çalışmadır.



Mona Hatoum. *Measures of Distance*, 1988

Resim 3.2.6. Mona Hatoum, “Annem/ Uzaklık Ölçüleri”, video (1998).

Arap harflerinden oluşan duş perdesinin ardında ki bulanık görüntü Hatoum'un annesine aittir. Perdede ki Arap harfleri tıpkı ülke sınırların da kullanılan dikenli telleri andırması iktidarın ideolojisini yansıtmaları ve suyun akışkanlığı güçlü bir paradoks yaratıyor. Son derece iyi kurgulanmış bu çalışmanın alt metnin de güçlü bir iktidar eleştirisini barındırmaktadır. Video da görüntü akarken Hatoum da kendi sesiyle sürgünde ki mektupları okur, yani video çift katmanlıdır. Video aynı zamanda Hatoum'un çifte sürgünlüğüne güçlü bir gönderme de yapar. Video parçalı bir yapıdadır, tıpkı Filistin kültürünün parçalı – dağınık yapısı gibi benzerlikler barındırır.

Çağdaş sanat ortamı 1990'lı yıllar da sanat ortamının da disiplinlerarası bir yaklaşım görülür. 1990'lı yıllar sonrasında politik, siyasi ve sosyolojik alanların nasıl bir dönüşüm içinde olduğunu, bu dönüşüm içerisinde sanatçı nasıl konuma sahipti? gibi sorgulamalar görülmeye başlandı. Bu dönem de Doğu kimliğine sahip çağdaş sanatçılar, daha çok toplumsal olayları, yaşanan değişimleri 'belgelemek'e yönelik bir yaklaşım sergilemişlerdir. İronik, siyasi içerikli çalışmalarıyla tanınır Halil Altındere. Sanatçı çalışmaların da postmodern söylemin getirdiği olan; heterojen, merkezsiz, parçalı, seyirciyi sorgulamaya iten yaklaşıma odaklandığını görüyoruz.

"Kültürel kimliğin sanatı biçimlenişi noktasında Altındere, yaşamının öte bir coğrafyada nasıl biçimlendiği, nasıl bir bellek oluşturduğu ve nelere yol açtığı konusunda önemli toplumsal verilere ulaşılabilir olduğunu ortaya koymuşlardır. Sanatçının çalışmalarında kültürel kimlik ve kolektif belleğin yansımaları, yaşadığı travmalara tanıklık ediyoruz" (Çalıkoğlu, 2005, s. 68).

Altındere 'Tabularla Dans' çalışmasını 5.İstanbul Bienalinde sergilemiştir. Çalışma 6 renkli dijital baskıdan oluşuyordu. Sanatçı, gündelik kullanılan objelerden faydalanmış, bildiğimiz tanıdığımız biçimleri farklı bir bakış açısıyla yeniden bize sunuyor. Tabularla Dans çalışmasında çok boyutlu, çok katmanlı bir çelişkiye vurgu yapar. Kimlik sanki, 'suçlu resmi' hatırlatır gibidir; kimliği nedeniyle bireyleri 'suçlu' olarak tanımlananlara ve devlet mekanizmasının uyguladığı fişleme politikasına sorgulayarak dikkat çeker. Altındere, bu çalışmasında izleyiciye kimlik, fotoğrafın ötesinde bir yer-dir (Antmen, 2010, s. 296).

Doğduğunda bireye verilen dayatılmış kimliğin içine / mekana sıkıştığını, fakat usulca sıvışarak bu sorgulamadan dogmatik bir anlayışla dayatılan bu kimlikten sınırlamadan kurtulduğunu görüyoruz.



Resim 3.2.7. Halil Altındere, “Tabularla Dans”, Dijital Baskı, 5. İstanbul Bienali (1997).

Altındere, bu çalışmasın da, devlet kurumları tarafından bize sunulan bu kimliklerin üzerinde ki bilgileri “sorgulamadan kabul edilmiş olgular olarak üretir. Aslında Altındere iktidar eleştirisi yapar; kültürel çatışmaları, kimliği, sosyo-politik, siyasi bir tavırla sorgulamalar yapar. ‘*Tabularla Dans*’ çalışması; doğduğumuz zaman aldığımız bu kimlikler, kişinin ne aidiyetlerini ne de kültürüne tanımlamaktadır. Bir tür aidiyet sorgulamasıdır aslında” (Antmen, 2010, s. 296).

90’lı yıllarda Türkiye’de sanat ortamı kültürel kimlik, kültürel bellek ve toplumsal olayları yansıtan bireysel hikayelere yoğunlaştı. Göçe ilişkin problemler, siyasi – politik uzantılı göçebelik, cinsiyet, kültürel bellek, toplumsal cinsiyet, toplumsal kimlik, feminizm gibi kavramlar sanat ortamında siyasi bir tavırla sorgulanmalara tanıklık ediyoruz. Batı’nın Doğu’ya bakışına dair sert siyasi sorgulamalar, eleştirel çözümler sanatçı çalışmaların da dikkat çeker.

Kimlik, kültürel bellek, kültürel kimlik ve göç gibi kavramlar üzerine çalışmalar yapan diğer bir sanatçı Gülsün Karamustafa'dır. Sanatçı, 'toplumsal olaylar', 'belleğindeki anılar', 'göç', ve 'geçmişle hesaplaşma' gibi kavramlar çalışmalarının ana konusunu oluşturur. Karamustafa, toplumsal bakışı sanatının merkezine yerleştirir.



Resim 3.2.8. Gülsün Karamustafa, "Kuryeler (Courier)" (1991).

"Kuryeler" Karamustafa'nın büyükannesinin anlattığı bir göç hikayesidir. "Pleksiglas standların üzerinde sergilenen çocuk yeleklerinin nesneleştirdiği,

geçmişe ait bir edinimi yalın bir biçimde ifade ediyor: Yazılı ufacık kağıtlar kumaş katlarının aralarına dikilmiştir. Teyel basit, sargı bezi gibi saydam bez katmanlarından oluşan yelekleri üzerinden hatlar çiziyor. Karamustafa'nın çocuk yelekleri bedensizdir" (Şengel, 1993, s. 145). 'Kuryeler' referansları; bu çocuk yelekleri (içine sakladıkları anıları) belleğin yokluğuna gönderme yapar.

"3.İstanbul Bienali, 'Kültürel Farklılık' kavramı çerçevesinde üretilen eserler dikkat çekicidir. Gündelik yaşamdan ve eşyalardan yola çıkan Karamustafa'nın saten yorganlar doldurulmuş market sepetleriyle Romanya bölümündeki Avrasya adlı yapıtını kaydıraklarını karşılaştırdığımızda, bu yapıtın bize göçebelikteki devinim ortamının güçlü bir biçimde yaşattığını görüyoruz" (Madra, 2003, s. 73-79).



Resim 3.2.9. Gülsün Karamustafa, "Mistik Nakliye" (1992).

Karamustafa, 1992 yılında 3. İstanbul Bienali için düzenlediği '*Mistik Nakliye*' enstalasyonu, göç/göçmenlik, yersiz/yurtsuz duruma maruz kalan insanların geçmişlerini belleğinde ki anıları taşıyor çalışmasına.

"*Mistik Nakliye*, market arabasıyla küfenin arasında ne birinin ne ötekinin tümüyle birbirini sildiği bir zamana kilitlenir. Karamustafa, tekerlekli küfe

biçiminde çok sayıda oluşturduğu metal market arabalarının içine yorganları, yüklüğü oturtur, göç ve yerinden edilmişliği yeniden belleğinde ki anılara odaklanır” (internet 4) Çünkü insan belleğinde ki anıların korumak ister.

Sanatçı çalışmasında yorganı kullanır, yorgan seni sarar, korur. Gündelik bir nesne olan yorgan hem ‘yerel’ hem de “evrensel” çağrışımlarla etkileyen güçlü bir nesnedir. Yorgan imgesi bir yandan yurt, yuva, aidiyet ve barınma duygularına karşılık gelirken öte yandan göçebelik kavramının yarattığı nesnelere de karşılık gelir. Karamustafa, toplumsal, politik-siyasi dönüşümlere ve küreselleşmeye güçlü göndermeler yapar. Sanatçı çalışmalarında toplumun siyasi belleğine odaklanır. Kişinin belleğindeki bir pencere açar.

Karamustafa’nın, ülkenin siyasi – politik dönemin de oluşturulan militarist söylemleri referans aldığını çalışmaların da görürüz. Sanatçı tarihsel belleği, sanatsal bir düzleme oturtan yaklaşımıyla çalışmaları tarihsel belge özelliği taşır.

Militarist söylem için olan diğer bir sanatçımız da Hale Tenger, “Doğu ve Batı toplumları arasındaki sınırların irdelenmesine yönelik çalışmaları; birey, gelecek ve geçmiş arasında köprü görevi gören çalışmalarıyla tanınır. Çalışmalarında ideolojik sorgulamalar yapıtlarının en belirgin özelliğidir. Hareket edememenin, göçememenin, dışarı çıkamamanın, kapalı kalmanın hikayesidir” (Tenger, 1995, s. 266).

4.Uluslararası İstanbul Bienalinde Hale Tenger, “Dışarı Çıkamadık, Çünkü Hep Dışardaydık. İçeri Giremedik Çünkü Hep İçerdeydik” isimli çalışmasıyla katılmıştır. Tenger, bu çalışmasını Edip Cansever’in bir şiirinde hareketle gerçekleştirmiştir.



Resim 3.2.10. Hale Tenger, “İçeri Giremedik Çünkü Hep İçerdeydik / Dışarı Çıkamadık, Çünkü Hep Dışardaydık “- Fotoğraf (1995).

Şu durumu anlamak önemli; hepimiz aynı dünya da yaşıyoruz ve başka “gidecek yer yok en azından şimdilik; hepimizin ömrü sınırlı ve özellikle vardığımız zamanlar içinde ‘çıkart’ dediğimiz şey bütün anlamlarıyla ve nihai olarak ‘ben’ ve ‘öteki’ diye ayrılması mümkün olmayan bir içerik geri tepiyor. Artık bahçemizde huzur yoksa evimizde de yok” (Tenger, 1995, s. 266) çalışmasını diye tanımlar.

Bilhassa “içeri – dışarı” artık iç içe geçmişliği daha komplike bir durumdur. Toplum ve birey iç içe geçmişliği, tedirgin, tekinsizlik hissi, baskıcı atmosfer, geçici – sahte ‘korunmuş alanlar’ varlığının” (İnternet 5) vurgulanması açısından “Dışarı Çıkamadık, Çünkü Hep Dışardaydık. İçeri Giremedik Çünkü Hep İçerdeydik” adlı çalışması mevcut konjonktürü görmemiz açısından önemli bir çalışmadır.



4. KİMLİĞİN ‘ÖTEKİ’ ÜZERİNDEN YAPILANDIRMASI

“Kimlik bir süreç olarak , bir anlatı olarak, bir söylem olarak daima

‘öteki’nin konumunda anlatılır.

Ben öteki’nin bakışında yazılır”

Staurt Hall

“Öteki olmak insanın başına gelebilecek bir kaza ya da

talih değildir. Temel bir niteliktir.”

Ortega Gasset

Öteki ve ötekileştirme kavramları, ideolojik analizlerde, kimlik politikalarında fazlasıyla öne çıkan bir kavramdır. Bu kavram sosyal bilimler alanında kullanılan ‘ötekilik - ötekileştirme’ kavramları anlamını aşan bir içeriğe sahiptir.

Straut Hall “Kimlik bir olarak, bir anlatı olarak, bir söylem olarak daima ‘öteki’nin konumunda anlatılır. *Ben öteki’nin bakışında yazılır*” (Hall, 1998, s.73) ve Jose Ortega Gasset “ Herkesin kendi yaşamında karşılaştığı ilk şey öteki insanlardır” (Gasset, 2014, s.105) ‘öteki’ne dair tanımlamalarından hareketle ‘kimliğin öteki üzerinden yapılandırması’ başlığı altında analiz edilmiştir.

Ötekiliğin kimlik oluşumunun özdeşleşme ve farklılaşma süreçlerini birlikte barındıran, kendi kimliğini konumlandırmak için, farklılığı ötekine dönüştürür. Her özdeşlik alanı (kimlik) öyle olmayana, öyle tasarlanmayana, yani ötekine nazaran konumlandırılmak ve oluşturulmak zorundadır. Bu ise, ne olduğunu değil, ne olmadığı üzerine oturtulan negatif bir inşadır. Öte yanda, kendi kimliğinin inşa aynası olan ‘öteki’ de zaten hem kendini negatif bir şekilde inşa etmiştir; hem de ‘kimlik’ cephesinde yeniden inşa edilmektedir (Kılıçbay, 2003, s. 156).

“Avrupa’nın yy. geliştirdiği ‘öteki’ terimi; kimliği siyasi ve ekonomik alanda bir güç ve kültürlerarası bir karşılaştırma olarak ‘öteki’ne göre tanımlama kendi gücünü ortaya koyma süreciyle eşdeğer bir özellik gösterir” (Sözen, 1999, s.24).

‘Öteki’ 7.– 6. yy da Grek halkının ‘yabancı’ları tanımlamak için kullandıkları bir kavramdı; Grekler bu kavramı kendilerini yabancılardan (öteki) ayırt etmek için başvurdukları bir yöntemdi. Eşzamanlı olarak ‘öteki’ söylemi kapsamında, bir diğer kavram da ‘barbar’lık terimidir; alt insanlık düşüncesini geliştirmek nedeniyle aşağılayıcı bir biçimde yaptığı konumlandırmadır.

“Öteki’ modern kimliğin kurucu unsurudur. Kimliği yeniden inşası ya da restorasyonu, farklılık yaratmayla ve heterojenliğin pekiştirilmesiyle gerçekleştirilir.”

(Bilgin, 2001, s. 59).

“Ben’in kuvvetle içerimlediği ‘öteki’ algısı, etnik, dinsel farklılıklar, ekonomik-sınıfsal ayrımlar, cinsiyet vb. konumlandırmalar kimliklerin şekillendirilmesinde belirleyici rollere sahiptir. Bütünleşme farklılık, insanın varoluşsal bir eğilimdir. Kimliğin temel bileşenlerinden biri olan aidiyet duygusu, biz’in tanımlanmasında ortak noktaları belirlerken, diğer yandan biz’im dışımızda” (Karaduman, 2010, s. 81) konumlanan yani ‘öteki’leri tanımlar.

Kimlik inşasında; biz’den olanlara olumlu bir vurgu yapılırken, onlara (farklı-öteki) olumsuz/negatif bir vurgu yapılarak; biz – onlar (öteki) ayrımını, toplumsal yaşantımızda ki öteki’ni konumlandırırlar. ‘Öteki’ söylemin de bulunmak aslında kendinden söz etmektedir. Birey toplumsal düzende ki olumsuz – önyargıları ‘öteki’ne varolmasına yükleyerek, kendini korur. Bir nevi ‘öteki’ni günah keçisi seçer.

Kimliğin ‘öteki’ üzerinden yapılandırılması sürecinde ‘öteki’ne biz’den olmayana – biz’den başkasına yüklenen negatif anlamlar beraberinde şu hususu önemli kılar. Farklı olanı ‘öteki’ olarak konumlandırma eğilimindedir. Ancak reddedilen ‘öteki’ ne derece belirginse, bireyin kendi kimliği de o derece de belirgindir. Yani kimlik inşasında ‘Ben’ ötekinin konumunda yazılır. Kimlik, bu karşıtlık üzerine oturtulan paradoksal bir kavramdır. Söylemde ki bu karşıtlıklar, toplumsal bir olgu olan ‘kimlik’ kavramını algılamamızı kolaylaştırır.

Geleneksel toplumlarda günümüzde yaşanan bireyin kimlik sorunu diye bir durum yoktu. Modernleşme süreciyle birlikte, toplumsal yaşam da çözümler başladı. Toplumsal yaşamda ki bu çözümlerin beraberinde yaşanan modernleşme sürecinin bir uzantısı olan 'bireyselleşme' en önemli söylemidir. Modernleşmeyle birlikte bireyin kimlik sorunu baş göstermiştir. Modernleşmenin getirisi olan 'Ben' vurgusunun yarattığı '*kimlik*' kavramı hızla yükselişe geçmiştir. Modernizm homojen (tek – kültürlü) bir toplum yapısını savunur, farklılığı 'öteki – ötekilik' olarak tanımlar ve bu kavramlar üzerinden temellendirir.

Farklılaşmanın, parçalanmışlığın, ve bölünmüşlüğü , yapay olmayanın yüceltildiği, kimlik kavramının ontolojisinde, yapısal bir dönüşümü – değişimi beraberinde getirir. Modernitenin bütüncül, düzen, ulusal, homojen, temel değerlerini reddederek; Postmodernizm ile; düzene karşı karmaşayı, homojenliğe karşı heterojenliği, bütünselliğe karşı parçalanmayı, toplumsal dayanışmanın zayıflaması ve kutuplaşması, merkezsizleştirmeyi; bu parçalanmanın akabinde gelen tekinsizliği, 'öteki'- 'ötekileştirme' şiddetli çatışmaların yaşanmasına zemin hazırlamıştır. Postmodernizm, farklılık kavramını vurgular. Kişinin kendi kimliğini tanıması, kendinden farklı olana 'öteki' olarak konumlandırması ve kendini 'öteki'nin konumunda tanımlar. Connolly ; 'kimlik varolmak için farklılığa gereksinim duyar ve kendi kesinliğini güven altına almak için farklılığı 'öteki'ne dönüştürerek yapar (Connolly, 1995, s. 93).

Ben'in 'BEN' olarak varolabilmesi için bir başkasına 'öteki'ne gereksinim duyar, benliğin varoluşu ancak 'öteki'nin var olabilmesiyle mümkündür. Psişik bir olgu olarak tanımlanan benlik duygusu varoluşu sonrasında tanınma gereksinimine ihtiyaç duyar ve başkasının varlığına gerektirdiği için toplumsaldır. Bu tanınma gereksinimi aslında toplumsal olgu olarak tanımlanan kimliğe ihtiyaç duyar. Tanınma arzusu (kimliği) ben'den başkasının (öteki) var olabilmesini gerektirmesi nedeniyle toplumsal bir olgudur. Kimliğin oluşumu, başkasının varlığını gerektiren '*öz-bilinç*' sürecidir. Bu bağlamda kimliğin inşasında en önemli unsur ben'den başkasının var olması yani (postmodern ifadeyle) 'öteki'nin gerekliliğidir. Yani, 'Ben' sadece 'öteki'nin varoluşuyla varolabilirim; zira ben, 'öteki' olmayanım. Tuhaf olan durum ise, kimliklerin 'öteki'nin konumunda şekilleniyor olmasıdır. Toplumsal bir olgu olarak kimliğin 'öteki'ne odaklanması, benim bir başkası (öteki) olmayışım veya bizim 'öteki' olmayışımıza vurgulu göndermelerde bulunur.

Hall'e göre; "Kişinin içindekine ait olan Öteki'dir. Kişinin durduğu yerden bilebileceği yalnızca ötekidir. *Ben öteki'nin bakışında* yazılır. Ve bu, içerisi – dışarısı arasındaki, ait olanlarla olmayanlar arasındaki, tarihleri yazılı olanlarla bağımlı ve konuşulamayan bir tarihe sahip olanlar arasındaki sınırları alaşağı eden bir anlayıştır" (Hall,1998, s. 73).

Hall'in diğer bir ifadesi de şöyledir; "Öteki' ve 'Biz' ilişkisi, birbirini tamamlayan bir ilişkidir. Öteki'ni dışlarken, 'biz'i, 'biz' oluştururken de, öteki'ni biçimlendiririz. Biz, kendisinin nerede olduğunu, ne olduğunu bilir ve geri kalan her şeyi, buna göre konumlandırır. Kimlik gelişimi, ötekilere uygun yanıtlar bulabilme çabasına bağlıdır" (Hall, 1998, s. 74) der Straut Hall.

"Kimliğin inşası karşıtların, ötekilerin belirlenmesini gerektirir; bunların fiili halleri 'biz' den farklılıklarına ilişkin kesintisiz yorumlamalara konu olur. Her çağ her toplum kendi ötekisini yeniden yaratır"

(Said, 2003, s. 346)

"Öteki'nin yaratılmasında birey düzeyinde bir yaklaşan psikologlar, bireyin kendine olan öfkesinden, nefretinden, önyargılarından psikolojik sağlıkları açısından yaklaşmaktadır. Freud'un benliğin varlığını sürdürebilmesi için bir düşman yaratmaya gereksinim duyar. Kendine olan öfkesini, nefretinin, kızgınlığını bu yarattığı düşmanına yönelterek, psikolojik sağlığını korumaya çalışır" (Tekeli, 2000, s. 4). Bilim dünyası önyargıların temelinde bireyin kendine karşı duyduğu öfke, nefret, korkma , kendinden kaçınma eğilimi içinde olduğunu saptamışlardır. İnsan kendine olan nefretini, kendi yetersizliklerini, öfkesini 'öteki'ne (başka birine/farklı olana) kanalize ederek nefret, öfke duygusundan kendini korur. Kendinde gördüğü yetersizlikler, öfke, nefret duyguları siyasal-politik hareketlerce yönlendirilerek ötekileştirme, yabancı düşmanlığı, şeklinde yönlendirmektedir. Kendi haklılık iddialarını, ötekileştirme, yabancı düşmanlığı, öfke, nefret duygularının altında eziklik – haksızlık hali yatmaktadır.

'Platon, Aristoteles, Hegel, Nietzsche' gibi düşünürler 'öteki – ötekileştirme' kavramlarına yönelik tanımlamaların ötesinde; dışlama, yabancı düşmanlığı,

aşağılama, yok sayma gibi davranışları içerdiğinden ve bu tutumun sadece bireysel değil aynı zamanda toplumsal olgulara yönelik bir tutum olduğuna dikkat çekerler. Bilhassa; ‘Oryantalist’⁷ düşünürler için coğrafi uzamlara eleştirel bir göndermeden ziyade oryantalist bir söylemle kurgulanmış biçimde Doğu toplumları artık istisnasız ‘öteki’ konumundadır. Öteki’nin var olmadığı bir toplumu tahayyül etmek imkansızdır artık. Farklılık kavramı, artık ‘öteki’liğe dönüşmüştür.

Esas mesele toplumda ayrışma olmadan, çatışma yaratmadan, aşağılamadan, kaçınmadan, dışlayıcı olmadan, nasıl bir ‘öteki’ anlayışının inşa edileceğidir?

‘Öteki’ni tanımlama yaparken ‘biz’den uzaklığı referans alınarak konumlandırılan; ‘biz’ oluşturan da aynı zamanda ‘öteki’dir. ‘Öteki’nin mi biz’i oluşturduğu yoksa tam tersinin mi geçerli olduğu tam olarak belirgin değildir. Bu durumu karşılıklı etkileşim içerisinde değerlendirmek mümkündür. Batı’nın türlü yollarla ötekileştirdiği Doğu’yu (Şark) savunan Edward Said’ göre oryantalizm (şarkiyatçılık) Şark’la – Şark hakkında saptamalar da bulunarak, Şark (Doğu) – Garp (Batı) arasındaki paradoksu görülür kılmayı amaçlar. Said, Batı’nın Şark’a ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, konumlandırarak, oraya yerleştirerek, onu yöneterek; özetle Şark’a egemen olmakta, Şark’ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde hakimiyet kurmak farklı yöntemler kullanan Batı’nın Doğu’ya bakışı incelenebilir, irdelenebilir, çözümlenebilir. Şark (Doğu) Avrupa’nın yani Batı dünyasının muhatabı değil, sessiz ötekisi’dir (Said, 2003, s. 13) olduğuna dair saptamalarda bulunur.

⁷ Çok genel anlamda oryantalizm, Avrupa ve Batı’nın Doğu düşüncesi olarak tanımlanabilir. Kuşkusuz bu çalışmalar Batı’nın Doğu’yu sömürgesinin aracı olarak ortaya çıkmıştır. Oryantalizm adına üretilen bilgiler ve çizilen olumsuz Doğu imajı, Batı’nın emperyalist çıkarlarını korumaya dönük olmuştur. Oryantalizm bir ötekileştirme biçimidir. Ötekileştirmenin, küçük bir grup veya bir halk olarak değil; birçok ülkeyi hatta kıtaları kapsayan ötekileştirme biçimidir. Bu Doğu’yla ilgili bir bakış durumudur. Doğu ilginç ve farklı bir yedir. Bu farklılık ve çeşitlilik; Batı’yı tahrik etmekte, Batı üzerinde güdüleyici bir etkisi taşıyan bir coğrafyadır Doğu. Sadece coğrafi bir farklılık değil; kültürel ve siyasal bir farklılık sebebiyle cazibe halini alır Doğu (Said, 2003, s. 11).

4.1. Çağdaş Sanatta Politika ve Ötekileştirme

1980 sonrası Batı kültür dünyasında etnik köken, ırk, cinsiyet, cinsel kimlik gibi kavramların sorgulandığı farklı olanın kendini ifade etme imkânı bulabildiği uluslararası etkinlikler düzenlenmeye başlanması ile sanat ortamında 'çok-kültürcü' eğilimler görülmeye başlandı. '*Ötekileri*' kabul eden bu yaklaşım, Batı modernizminin önemseydiği evrensellik idealinin başarısız olduğu kabulü sayılmış, bir nevi 'özeleştirici' olarak tanımlanmıştır. Öte yandan, sanat – kültür dünyasında sanatsal kriterlerin yerini kimlik merkezli kriterlerin geçerlilik kazanması sert eleştirileri beraberinde getirmiş, ayrıca Batı kültür dünyasındaki etkinlikler de 'ötekilere' yalnızca 'numune' olarak yer verildiği ileri sürülmüştü. Başka bir deyişle, sadece Batı merkezli ülkelerde değil, Batı dışı ülkelerde de, ancak Batılı küratörler eşliğinde gerçekleştirilen uluslararası bienaller gibi büyük çaplı etkinlikler de sıklıkla görülmeye başlandı. Aynı zaman da farklı kültürel kimliklerin kendini ifade etme imkânı bulması, 'sanat – kültür dünyası'nın coğrafyasını büyük çapta genişletmiştir (Antmen, 2010, s. 296). Bu yaklaşımın, globalleşmeyle birlikte ekonomik ve siyasi düzenin yarattığı ortamın bir yansıması olarak algılamak ya da uzantısı olarak değerlendirmek pek de zor değildir.

20. yy.' da Batı merkezli olmayan (Batılı olmayan) sanat Batılı Avangard sanat dünyasının da büyük bir etki yaratmıştır. Batılı olmayan (Batı dışı) kültürler 'öteki' olarak tanımlanmış, Avrupalı kültür ve değerleri dışında tutulmuştur. Batı sanat anlayışı, farklılığı 'öteki' olarak kabul etmiş ve reddeden bir tutum sergilemişlerdir.

Ancak globalleşme süreciyle birlikte, modernizm 'in tek-kültürel bir dokuya sahip yapısı, postmodernizm ile kültürel farklılıklara, değerlere ve farklı düşüncelere kucak açmıştır. Sanat eserini, etnik kimlikleri, kökenlerine ait değerleri, kendi aidiyetleri üzerinden değerlendirmenin doğru bir yaklaşım olduğu düşünölmeye başlanmıştır. Kültürel farklılıkları kabul etmek, marjinal yaklaşımlara saygı göstermek, kendi kültürüne ait imajlar üretmenin ve sergilenmenin gerekliliği önemsenmeye başlandı.

“Sanat ve kültür tarihlerinin değerlendirilmeleri, Avrupa merkezli bakış açılarını sorgulama ve daha önce ötekileştirilen sömürgecilik öncesi ve sonrası kültürleri, egemen Batılı fikirler ve değerler üzerinden değil, kendi başlarına değerlendirilmesi gerektiği kabul gördü” (İnternet 6).

Sanat tarihine baktığımızda aslında öteki probleminin ezelden beri var olduğunu görürüz. Sanayi devriminin baş göstermesiyle birlikte; hem Romantizm hem de Realizm akımları toplumsal olayları sanatın merkezine taşıdılar. Sanatta ‘öteki’ne ilişkin sorgulamalar yoğunluk kazanmaya başladı. Sanatın hiç alışkın olmadığı bir süreç yaşanıyordu; yırtık-yamalı pantolonlar, yırtık gömlekli halk tasvir edilmeye başlandı. Sanat artık dönüşüme uğramıştı. Sanat – yaşam arasındaki uçurum kapanıyordu. Halkın sıradan gündelik yaşamının ötelenen yanlarının sanata yansmasıyla birlikte sanatta büyük değişimler görülmeye başlandı. Kimliğin tasvir edilmesi ve teşhir edilmesi sanat dünyasında büyük etki yaratmıştır. Sadece ‘ben’in mücadelesi değildir, özgürlüğün, ötekileştirilmenin, yabancılaştırılmanın, tanınma arzusunun mücadelesidir. ‘Biz’ ve onlar yani ‘Öteki’ sürekli karşılaştırılmıştır.

Rusya’nın önemli Realist sanatçılarından biri olan İlya Efimoviç Repin’in 1870-73 yılların da ‘biz’ ve ‘öteki’ sorunsalına ilişkin ‘Volga’da Sal Çekicileri’ resmi önemli bir örnektir. Repin, sosyal, politik, kültürel gerçekleri irendeler. Zenginleri ve ötekileştirilen yoksul halkı paradoksal bir nesne olarak sunar.

1870-73 tarihli “Volga’ da Sal Çekicileri”, ilginç gerçekleri yansıtır. Yüksek sınıfların halka ödemediği borçlar nedeniyle köleleştirdiği – ötekileştirdiği halk.



Resim 4.1.1. İlya Efimoviç Repin, “Volga’da Sal Çekicileri” (1870-73).

Repin, Neva Nehri’ne yapılan yolculukta perişan bir durum da, bir tekneyi çeken yersiz- yurtsuz-burlaklar çektikleri işkenceleri, acınası hallerini konu alır. Kasvetli ve karanlık burlakların (yurtsuzlar) çevresi canlı renkle resmedilmiş; burlakların için bulundukları ortam yabancılaştırıldıkları tekinsizdir bir atmosferdir. Resimde ön ve arkada ki atmosfer tezatlık içerir. Bu tezatlık, atmosferin sıcak ve rengarenk olması, karanlık ve kasvetli burlakların (yersiz-yurtsuzların) bu ortama uygun olmamalarıdır. Burlaklar resmin ‘öteki’leridir. Yani fakir, ezilen, sürekli çalışan, köleleştirilen ötekileştirilen halktır.

Repin gibi Picasso’da toplumsal gerçekleri sorgular. Picasso ‘Guernica’ resmini 1937 tarihinde, faşist Franco’nun Guernica’yı Alman uçaklarıyla bombalatmasını konu alır. Bu saldırı masum birçok insanın ölümüyle son buldu. Tam bir vahşet yaşandı. Sanatçı bu eseriyle yaşanan faşizme, savaşa duyduğu öfkesini nefretini eleştirisini kişisel bir dille gösterir.

“Guernica resmi tarihsel olay, sanatçının politik tavrı, resmin biçimsel kurgusu ve simgelerin çok anlamlılığından dolayı sürekli tartışılan bir yapıttır. Picasso’nun, savaşa, acıya, özgürlüklerin barbarca bastırılmak istenmesine karşı duyduğu olağanüstü-ancak estetize edilmiş- kin ve nefret sloganlaştırılmıştır” (Ötgün, 2009, s. 98).

Guernica, 20.yy toplumsal şiddeti – faşizmi sorgulayan en etkili eseridir. Resimde sanatçı İspanya ülkesinin Bask bölgesinde ki Guernica kentinde maden işçilerinin vahşice katledilmesini, yaşanan faşizmi simgesel yollarla ifade eder. Resmin ölüm rengini çağrıştıran civa ve gümüş parlaklığında oluşu; yapı-bozuma uğramış bedenlerin gerçeklik algısı insanı sarsar. Faşizm gibi, acı gibi donuk renkleri seçmiştir. Faşizmin, acının, sanatsal olarak ele alınışını görürüz. Sanatçı resminde; acıya, hayata ve ölüme, isyana, barışa, vahşete, faşizme güçlü göndermeler yapar.



Resim 4.1.2. Pablo Picasso, “Guernica” (1937).

Resmin tam ortasında acı çeken at kendini gösterir. Atın resimde varoluşu Guernica 'nın hatta İspanya'nın savaş süresi boyunca acı çeken masum insanları temsil ettiği düşünülür. Yerde yatan adamın kopmuş elinde kılıcın üstünde çiçek filizlenmektedir yeniden doğuşa çok güçlü göndermeler de bulunur sanatçı. “Elektrik ışığı, gaz lambası ve yangının aydınlattığı resimde, elektrik ampulü insan eliyle bozulan insanlığın yine insan iradesiyle düzeltilmesi gerektiğini anımsatır. Picasso'nun tuale yansıyan kimliği, sanatçının çektiği acıların, korkuların tarihten soyutlanarak protesto içindeki bir doğaya armağanı olarak sunulur” (Bingöl, 2003, s. 262).

Anselm Kiefer tıpkı Picasso gibi yüzleşmek zorunda kaldığı olgular olmuştur. Sanatçı yıkıntıların, harabelerin içinde dünyaya gelmiş, moloz yığınları arasında çocukluğunu geçirmiş ve aynı harabeden sanatına bakıyor.



Resim 4.1.3. Anselm Kiefer, “Gecenin Siparişleri” (1996).

Anselm Kiefer’ in “*Gecenin Siparişler*” adlı yapıtı öteki söylemi hakkında önemli bilgiler veriyor bize . Sanatçı kendisini çorak bir toprağın üstünde sırt üstü yatan bir adam olarak gösterir. Yanmış ayçiçeklerinin de ölümüdür sanki. Ayçiçekleri yerde yatan (sanatçıyı) kişiyi takip ediyor gibidirler. Buradaki Ayçiçekler dünyeviliği temsil eden, maneviliğin somutlaşmış hali gibidirler; sanatçı sanki onları (ayçiçeklerini) kişileştirmiştir. Ayçiçekleri, atmosferde yaşanan hüznü, dışa vuruyor gibi bakıyor. Ayrıca Ayçiçekleri; doğum-ölüm-yeniden doğuş gibi kavramları hatırlatır. Kiefer’in bütün yapıtlarında olduğu gibi bu yapıtında da karanlık, puslu, muğlak ve tekinsiz bir atmosfer hakimdir. Sanki Nazi döneminde ki, Auschwitz ve Birkenau toplama kamplarında yaşanan soykırımı, katliamı günümüze taşımış gibidir. Sanatçı, Alman halkının yaptığı katliamın kurgusunu; tüm ötekileştirilen insanları sadece tek figürle betimlenmiştir.

1980'lerden sonra 'Öteki'ne olan yaklaşımlar, toplumsal düzende yaşanan çözümler, toplumsal meseleler, Türk sanat dünyasını ve sanatçı yapıtlarını siyasi-politik konulara kanalize etmektedir.

1980'ler, Türk toplumunun, yeni kültürel kimlik oluşturma sürecinin en yoğun yaşandığı dönem olarak nitelendirilebilir. Türkiye'deki sanatçıların bu kapital yaklaşımın ilk basamaklarında, 1980'lerin sonundan itibaren daha yoğun bir şekilde kişisel yaşam öykülerinden, fantezilere, güç, cinsiyet ve kimlik sorunlarına kadar birçok sorunu kendisine konu edinerek, toplumla ve yaşadıkları çevreyle ilişkilendirmeleri ve iletişim kurma istekleri bu durumun birer göstergesidir (Türkdoğan, 2014, s. 187-188).



Resim 4.1.4. Cebail Ötgün, "Öteki" (enstalasyon), enstalasyon görüntüsü (1996).

Cebail Ötgün'ün 1996'da 'Öteki' (Enstalasyon) adlı 4. kişisel sergisini Mersin'de gerçekleştirdi. Sergi, 'Öteki' sorunsalı ve kimliğin siyasi – politik yanını gündeme getirmiştir; toplumsal eleştiriye odaklanan çalışmalar yer alıyordu. Ötgün'ün 'Öteki' adlı kişisel sergisi 'mekan-yapıt' arasındaki ilişkiyi sorgulamaya

yöneliktir. Ötgün'ün kendisiyle ve yapıtının mekanla kurduğu diyaloglar 'öteki'ne olan yaklaşımının sanatsal olarak ele alınışı önemlidir.

Sanatçı, sergi mekanını 2 gün boyunca kapatarak çalışmalarını üretmiştir. Mekanı da işinin bir parçası gibi sunarken; bilinçaltının yansımalarını görürüz. Sergi mekanının duvarlarını ve çalışma esnasında kullandığı eşyalarla birlikte sergiler. Sergi; görünen – görünmeyeni, oluşturulanı – oluşturulmak istenenini tam bir paradoks içinde gösterir. Çalışmalarını paradoksal bir nesne olarak sunar. Öteki tam bu paradoksal çelişkiden doğar. Bu paradoks içinde varolan 'öteki' soyut bir boyuttan somut biz düzleme taşınır.

Hale Tenger, 1992'de ki 3. İstanbul Bienalinde 'Böyle Tanıdıklarım Var II' adlı enstalasyonunda, 12 Eylül travmasının ardından iktidarın uyguladığı faşizm boyutunda şiddeti uygulayanlar /maruz kalanlar arasındaki ilişkiyi irdelemiştir. İktidarın yarattığı toplumsal düzen üzerinden bir sorgulamayla 'öteki'ni – 'ötekileştirileni' tüm çıplaklığıyla görünür kılmayı amaçlamıştır.

Hale Tenger, 2013 yılında gerçekleştirilen Arter'deki 'Haset, Husumet, Rezalet' adlı sergiye 'Böyle Tanıdıklarım Var III' adlı enstalasyonu ile katılmıştır. 1992 3. İstanbul Bienali için yaptığı 'Böyle Tanıdıklarım Var II' enstalasyonunda ki tepkisini 2013 yılına taşımıştır. Fotoğrafların röntgenlerini kullanarak düzenlediği enstalasyonunda faşist, toplumsal şiddet – vahşet olaylarını görselleştirmiştir. Bu bağlamda Tenger, 'öteki' – 'ötekileştirilen' sorunsalını gündeme taşıyarak oldukça dikkat çekmiştir



Resim 4.1.5. Hale Tenger, “Böyle Tanıdıklarım Var III” röntgen filmlerine kuru lazer baskı Pleksiglas levhalar, enstalasyon görüntüsü (2013).

Arter’deki ‘Haset, Husumet, Rezalet’ adlı serginde Hale Tenger’in ‘Böyle Tanıdıklarım Var III’ enstalasyonuna dair;

Priapos ve üç maymun gibi simgesel unsurlar yerine, gerçeği gözler önüne süren belge niteliğindeki fotoğraflar kullanılmış. İktidar, şiddet karşısında, istemli, kabullenilmiş ve sessiz bir biat içinde üç maymunu oynayan; ama söz konusu şiddete maruz kalmaktan kurtulmayan bizlerin tavrını ve iktidarın şiddetini sorgulamaya açmıştır. Fotoğrafların özgün halleriyle değil de röntgen filmleri şeklinde sunulması da arzu edilen inceleme edimini tetikliyor. Böyle Tanıdıklarım Var, Priapos heykellerini kullanarak bir metafor oluşturur (İnternet 7).

4.2. Ötekiliğin Uç Hali: “İRKÇILIK”

“Üçüncü kişi bana Öteki’nin gözleri ile bakıyor”

Levinas

*“İrkçılık bir düşünce değil, bir anlamda kişinin
izlemeye mecbur kaldığı bir praksistir”*

Jean Paul Sartre

Bugünün dünyasında ‘İrk’ terimi komplike bir kavramdır. ‘İrk’ hakkında biyolojik bir alt yapının yoksunluğundan, etnik (köken) farklılığı – ırksal farklılıktan ayıran unsurun ne olduğunu algılamak oldukça güçtür.

“İrk terimini kullanırken, birilerine çoğunlukla, salt fiziksel görünümünün ötesine geçen biyolojik veya kültürel bir şeyin atfedildiğini belirtmek isterim. Deri rengi farklılığın dikkat çekici olması nedeniyle göze çarpıcıdır ve bu yüzden de ilk ırka dayalı sınıflandırmanın temelini oluşturmuştur” (Bernasconi, 2015, s. 130).

‘Öteki’ – ‘Ötekileştirme’ kavramları hem karşıtlığın bir aradalığını hem de karşılaştırma durumlarını birlikte barındırması bu kavramları analitik bir boyuta taşır. Genellikle ‘öteki’ ve ‘ötekileştirme’ kavramları birbiri içine geçmiş karmaşık bir olgu yumağına dönüşmüştür. ‘Öteki’ kavramı psişik bir olgu olarak tanımlanan ben(ler)in mücadelesidir. ‘Ötekileştirme’ kavramı ise politik bir zemine oturtulan ırkçılığa, bölmeye, dışlayıcı yaklaşıma, ayrımcılığa, özdeğerliliğini önyargılarını ötekini (başkasına) yadsımaya, yok saymaya (kötülemeye) kanalize edilmesidir.

“Öteki insanın temelde tehlikeli olduğunun bilinci tarih boyunca canlılığını korur.”
Ortega Gasset

Toplumsal bir varlık olan birey, asırlardır ‘ben’in dışındakilere yani ‘öteki’ne dair sürekli farklı yöntemler kullanarak geliştirdiği yargılama mekanizmasının

yarattığı perspektiften ‘öteki’ne bakar. Ötekini tehdit unsuru oluşturması nedeniyle (ötekini) yadsıması, yok edilmesi gereken bir problem olarak görür.

Amerika’nın Siyahlara karşı uygulamış oldukları ırksal tecrit politikasının (segregation) en faşizan biçimde yaşandığı süreçte; Beyaz Amerikan yerlileri, Siyahları aşağılamak – alçaltmak, yadsımak için insanlığını bile açıkça reddedecek kadar uç boyutlara varan bir anlayışla ‘ötekileştirmek’ için her yolu denemişlerdir. Martin Luther King’in ırkçı – ayrımcı - dışlayıcı politik uygulamaların sonucunda öldürülmesini protesto eden bir grev süreci başladı. Amerikalı – Afrikalı taraftarları pankart taşıyarak protesto yürüyüşü başlattılar. Durumun ilginç olan yanı ise pankartlar da ki ‘BEN BİR İNSANIM’ yazısıydı. Aslında bu protesto, uygulanan ırksal tecrit politikasına (segregation) karşı bir yanıt olarak bireyin (insanlığını) kendi varlığını beyan etme ihtiyacı nedeniyle ortaya çıkmıştır. ‘İnsan olmak istedim, sadece insan’ sözleriyle Fanon uygulanan ırkçı yaklaşımın hangi boyutlarda olduğunu gözler önüne sermiştir. Evrensel eşitlik ilkesi sorgulanmaya başladı. Ortadan kalkmış, eşitlik bozulmuştu. Belki de hiç var olmamıştı.

Taylor “*eşitlik varsayımını - değer yargısına nasıl dönüştüğünü*” adlı makalesin de şöyle der:

Kısmi kültür, azınlık kültürü, ulusal bağımsız olduğu yalanını belleten içsel farklılıkların, ‘*yabancı bedenler*’in, ulusun eşitsiz kalkınmasından neşet eden yarıkların altını çizer. Nicos Poulantzas’ın kıvrak bir zekayla öne sürdüğü gibi, ulus-devlet farklılıkları, toplumun zamanına ‘*aralarındaki mesafeyi kodlayarak sadece çoklu zamansallıkları teke indirgeyen müstakil, homojen bir ölçü aracılığıyla hükmederek eritir (homojenleştirir)*’. Zamanın bu şekilde mesafeye dönüşü, Taylor’un iddiasının bütüncül ve parçalı toplumlar arasında mekânsal ikilik üretme biçiminde gözlemlenebilir. Bu mekânsal ikilikte ötekinin yadsınması berikinin ilkesi olarak işlev görür. (Bhabha, 2014, s. 385).

“Bütün içindeki parçanın çifte yazımı ya da azınlığın içerinin dışı olduğu şeklindeki konumu reddedilir. Bu ‘bütünün içindeki parçadan’ bir şey, içsel eşikte durma veya ‘yabancı beden’ olarak azınlık, Taylor’ın söyleminde açık biçimde ifadesini bulur. Taylor ‘*diyolojik*’ olanı melezleştirici gücünden yoksun bırakır” (Bhabha, 2014, s. 386). Bu durumun “en çarpıcı belirtisi, ‘eşitlik varsayımına’ karşın

Taylor'ın Çokkültürcülüğü veya azınlık konumunu her daim 'dışardan' gelen taleplerini dışardan söyleyen bir dayatma olarak sunar. Asıl uğraştırıcı olan mesele, temel siyasi ilkelerimizden ödün vermeden onların (azınlıkların) kenara itilme hissiyle başa çıkmaktır" (Bhabha, 2014, s. 387). Asıl sorun öteki ve biz değil, ulus sınırları içerisinde azınlıkların muğlak – belirsiz bir konuma sahip olmalarıdır.

Jean-Paul Sartre; "*Fanon'u okuyun... kendine gelen insanı göreceksiniz*" der. Fanon "Siyah Deri Beyaz Maske" kitabında şöyle der;

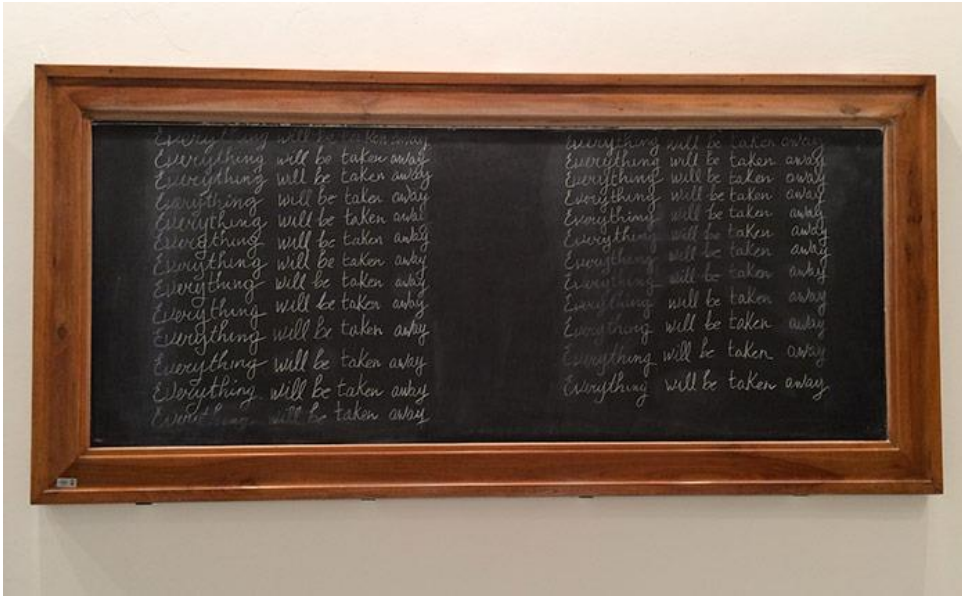
"Beyaz, beyazlık, beyaz, beni öfkeden kireç gibi ağartan, kireç gibi yakan beyazlık... Ateşin yanında oturuyor ve derimi inceliyorum, postumu. Daha önce hiç dikkatimi çekmemiş sanki, ne kadar da çirkinmiş meğer. Ama bir an duraksıyorum: kim söyleyebilir bana güzelin ne olduğunu?" (Fanon, 2016, s. 142).

ABD sanat ortamında yakın tarihte ırksal politikaların (segregation) toplumsal gerçeklik olgusu üzerinden hareket etmesiyle birlikte sanatın kimlik politikalarına ilişkin ilginin artmasına neden olmuştur. 1980'ler den sonra bilhassa Amerikalı sanat ortamı ve sanatçıları arasında kimlik politikaları ve ırkçılığa odaklanan çalışmalar hızla artış göstermiştir. Sadece Siyah – Beyaz arasında yaşanan ayrımcı yaklaşım değil, farklı etnik kimliğe sahip bireylerin kendini temsil olanağı bulmaya başladı. Eş zamanlı olarak toplumsal cinsiyet ayrımcılığına maruz kalan kadın sanatçılarla başlayan sorgulamalar, toplumsal bir olgu olan kimlik kavramının farklı yönlerini kapsayan geniş bir düzleme yayılmıştı. Bu bağlamda sanatta gündeme gelen toplumsal kimlik – cinsiyet meseleleri, kimlik, etnik köken, aidiyet meselesi gibi kavramlarına radikal bir tepki göstermişlerdir. ABD'de yaşanan ve sansürlenmiş politik – siyasi sloganlarla birlikte sanat ortamında hızla artış gösteren 'ırkçılık' yaklaşımına dair yeni ve sert sorgulamalarla gündeme taşındılar.

1960'lı yıllarda, bu avangart ve filozof sanatındaki dünyayı şekillendiren sosyal yapılara dair varsayımlarımıza meydan okur. Bu durumu da Kavramsal sanatın

arkasındaki kavramların fiziksel nesne üzerinden önceliğe sahip olduğu çalışma potansiyelini analiz etti. Piper'in sıklıkla kişisel deneyimlerinden yola çıkarak, cinsiyet, ırk, ayrımcılık, yabancı düşmanlığı, ötekileştirme gibi konularından hareketle sanatını biçimlendirir. Sanatında interdisipliner bir yaklaşım sergileyen sanatçı, multimedya enstalasyonları, performanslar ve videolar bir araya getirdiği sergileri provokatif yönlerine kapsamlı bir bakış sunar (internet 8).

ABD'de toplumsal yaşamda ki çözümlerin beraberinde yaşanan olaylar, sansürlenmiş politik – siyasi sloganlar, ırkçı, ayrımcı, ötekileştirici yaklaşımlar siyasi bir tavırla sorgulanmaya başladı. Sanatta gündeme gelen toplumsal kimlik, kimlik, etnik köken, cinsiyet rolleri, aidiyet meselesi vb. gibi olguları irdelenmişti. Bu sorgulamaları gündeme taşıyan Afrika asıllı Amerikalı avangart sanatçı olan Adrian Piper'dir. Kavramsal sanatçı Piper, kimlik olgusu üzerinden hareketle enstalasyon ve performansları sert politik sorgulamalarıyla tanınır. 1981 yılında ki 'Zenci Hatlarımı Abartarak Yaptığım Oto-portre' adlı yapıtların da ABD toplumlarında ki melezliğin ne anlama geldiğini irdelenmiştir. Sanatçı, bireyin bilinçli veya bilinçsizce uyguladığı 'ırkçılık'a dair farkındalık oluşturmayı amaçlayan çok yönlü performanslar ve yapıtlar gerçekleştirmiştir.



Resim 4.2.1. Adrian Piper, "Everything 21" (2010 -2015)

“Piper aynı kelimeleri sınıf cezaları tarzında tekrarladığı ‘*Everything 21*’ adlı çalışmasını dört kara tahta kullandı. Bu seri; siyasetten, çağdaş global çatışmanın yıkıcılığına, sansüre, politik sorunları gibi çeşitli soruları gündeme getirerek sorgulamıştır” (Antmen, 2010, s. 297).



Resim 4.2.2. Adrian Piper, “Everything 2.8” (2003).

Adrian Piper, kimliksizleştirilmiş - değiştirilmiş ve silinmiş–sansürlenmiş fotoğraflarıyla 2015 yılında ‘di Venezia’da Bienali’ne katılmıştır. Amerika’da yaşanan ve sansürlenmiş politik söylemler siyasi sloganlar, etnik kimlik, ırkçılık, ayrımcılık, cinsiyet sorununa dair sert sorgulamaları gündeme taşıdı. Sanat dünyasında hızla artış gösteren ırk, öteki-ötekileştirme, toplumsal kimlik meseleleri gibi olguları mercek altına alındı. Piper ‘Everything 2.8’ yapıtında fotoğrafta ki kişilerin yüzlerini silerek (karalama yaparak) Amerika’da yaşanan politik sansüre dikkat çeker.

“Bu sorgulamaları bir dizi fotoğraf ile yaptı. Kullandığı fotoğraflar da, bir dizi kollaj ve basılmış fotoğraf yarattı. Bu fotoğraflarda; tasvir edilen figürleri, yaşanmış olayları ve yaşanan konuların neden yaşandığı hakkında fikir yürütemiyoruz; yani bilinçli gizle ile dikkat çekmeyi başardı” (Antmen, 2010, s. 297).

Amerikan yerlisi Kızılderili asıllı Jimie Durham, etnik – ilkel klişeleri yapıtlarında eleştirel ve alaycı bir üslubu kullanır. Tıpkı şaman, savaşçı, Kızılderili sanatçı James Luna gibi sorgulamalarını ‘etnik klişeleri’ eleştirel alaycı bir tavırla kullanmayı tercih ediyor.

“Anti-kolonyal devrimci – kuramcı Frantz Fanon; ‘*Yerlilerin yaşadığı bölge, yerleşimcilerin yaşadığı bölgenin bir parçası değildir*’ bu alıntıyı ekler. Sürrealist nesneyi post-kolonyal gereksinimlere göre yeniden işleyen bu tür bir melez sanat, ayrı ‘bölgelere’ yeni ‘yerleşimlere’ direnecek ve karşı çıkacak şeklinde anti-kategorik bir alaycılık” içerir (İnternet 9).

Beyaz Amerikan (beyaz adam) yerlileri ‘Kızılderili’ etnik kimliğine – kültürüne yönelik ırkçı–ayırıcı yaklaşımlarını görünür kılmayı amaçlamaktadır. Sanatçı, ‘çakma Kızılderili mamulleri’ üretir. Değersiz (atık) çerçöpleri ve modern ürünleri birleştirerek eksantrik ilkel nesnelerle yapıtlarını üretir. Bir bakıma, yıkıcı – kışkırtıcı yanları olan bu melez (çoğunlukla) çerçöplerin komplike bir kimliğin bir nevi simgesel portreleridir sanki. Sanatçı yaşadığı zaman dilimi içerisinde politik dönemin siyasi söylemi olan dışlayıcı – ırkçı yaklaşımını sorgulayan sanat arayışı içindedir.



Resim 4.2.3. Jimmie Durham, “Dünyanın Merkezi” (2017).

‘*Dünyanın Merkezi*’ adlı yapıtında tahta bir barış çubuğunu figürün tam ortasına yerleştirir. Bu tahta figürü güçlü bir metafor olarak kullanır sanatçı; Amerikalı yerlilerinin Kızılderililere karşı ırkçı- ayrımcı yaklaşımlarını görünür kılmak için absürt nesneleri karşıt (modern) nesnelerle harmanlayarak yaftalamak ister.

İrkçı söylemleri siyaset diliyle harmanlayan Afrika asıllı Amerikalı Carrie Mae Weems; 'cinsiyeti, ırkçılığı – ayrımcılığı, kimlik' temalı yüzleşmeleri oldukça dikkat çekicidir. 'Zenci' kadının Amerika da varolma çabasının toplumsal yansımalarını inceleyen önemli bir sanatçıdır.



Resim 4.2.4. Carrie Mae Weems, “Bazıları, Kötülüğün Tükürdüğü Resim Olduğunu Söyledi”, Fotoğraf (1995-1996).

Carrie Mae Weems, seyircinin önyargılarıyla, öfkesiyle, nefretiyle, ötekileştirerek – ırkçı yaklaşımıyla yüzleşmelerini istiyor. Politik, siyasi ve sosyal dönüşümü vurgulamak için kurgusal bir anlatım yolunu tercih eder.

Bu yüzleşmeyi “belgesel fotoğrafçılığın dilinden yararlanıyor. Sanatla politika arasında bir ayrım görmeyen; Carrie Mae Weems’in temel meselesi, kendi söylemlerine de yansıdığı gibi, ‘Amerika’daki Afro-Amerikalıların statüsü’dür. İfade aracı olarak fotoğrafa yönelen sanatçı, örtük bir ırkçılık taşıyan popüler imgelerini ya da edebi kaynakları irdelemişlerdir” (Antmen, 2010, s. 297).

'İrkçilik, şiddet, cinsiyet, cinsellik, ayrımcılık' gibi tartışmalı kavramları irdeleyen Afro-Amerikalı olan diğer bir sanatçı da Kara Walker'dır. Sanatçı, sergi mekanlarına, duvarlara 'siluet' kağıtlardan resimler yaparak Amerika'nın uyguladığı ırksal politik yaklaşımlara güçlü göndermeler yapar. Eş zamanlı olarak ırk ayrımcılığına – ırksal tecrit (segregation) politikalarının günümüzdeki yansımalarını irdelemiştir.

Walker'ın çalışmaları; "Afro-Amerikalı bedenin baskı sistemleri içinde tutsak olduğunu düşündürür. Walker'e göre; savaş öncesinde güney'deki ırk ilişkilerini tanımlayan ve bugün de devam etmekte olan stereotipleşmeyi⁸ sorgularken kışkırtıcı oluyor. Duvar boyutu büyüklüğünde siluetleriyle; figürleri vahşi yahut abartılı eylemler esnasında betimliyor" (İnternet 10).



Resim 4.2.5. Kara Walker, "Duvar Üstü Kağıt (1999-2000).

Walker, yapıtlarında 'ırkçı' yaklaşımın tarihsel tavırlarını ve günümüz olaylarına yansımalarını ve benzerlikleri tüm çıplaklığıyla gözler önüne seriyor. Tarih seyri içerisinde değişmeyen bir anlayışın hakim olduğunu görürüz. Sanatçı 'siluet' resimlerinde bir yandan yalnızca siyahi bireylerin kültürel sunumlarını yapmaz. Öte yandan deri renginin bireyin toplumsal düzen içerisinde ki davranışlarının nasıl algılanabileceğini sorgulatmayı amaçlıyor.

⁸ Psikanalistlere göre: Öz kaygıyı azaltmaya yönelik savunma mekanizmalarıdır. Antropologlara göre: sosyal ortamda daha az bir psikolojik bedel karşılığında yaşanan zihinsel süreçlerdir.



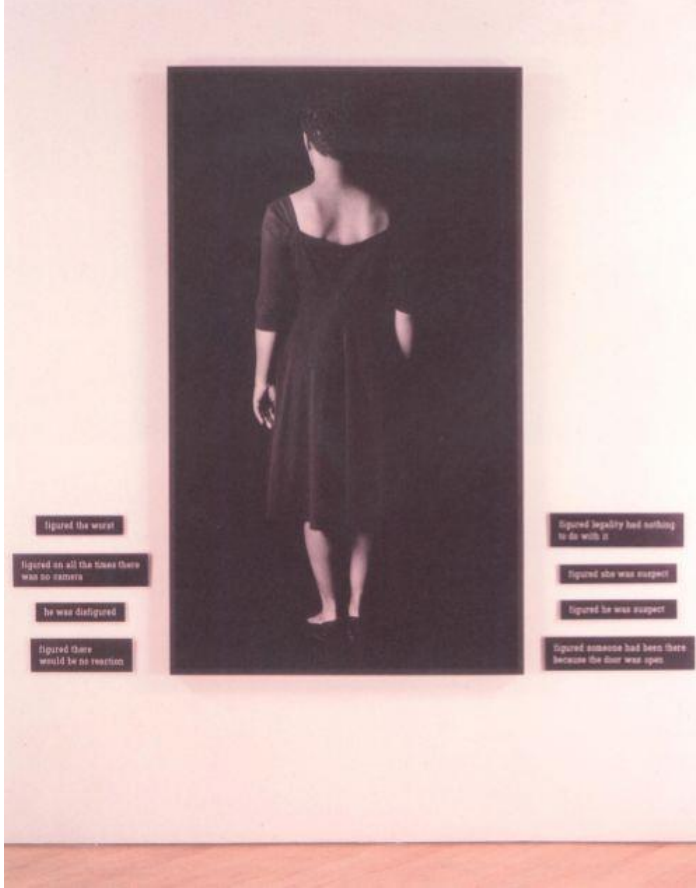
Resim 4.2.6. Kara Walker, “Duvar Üstü Kağıt”, Victoria Miro Gallery (2000).



Resim 4.2.7. Kara Walker, “End of Uncle Tom” (Duvar üstü kağıt) (1999- 2000).

Walker artık çalışmalarını gören “izleyicilerin rahatsız olmasına alışmış; üstelik rahatsızlığın sebebi sadece çalışmaların ırk ve kimlik hakkında konuşmaya cür’et ediyor olması değil, aynı zamanda bu türden izleyicilerle de alay ediliyor olabileceği gerçeği. ‘İnsanların midesini bulandırıyor ve bu mide bulantısı hissini seviyorum” diyor Walker (İnternet 10).

Sanat ve siyasi – politik meseleler arasında hiçbir fark olmadığı düşünen sanatçılar kışkırtıcı sorgulamalarıyla ‘ırkçılık’ meselesini tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Asıl mesele aslında birçok sanatçının manifestolarında belirttiği üzere, ‘Amerika toplumlarında ki Afro-Amerikalı insanların statüsüdür’.



Resim 4.2.8. Lorna Simpson, “Completing the Analogy” (1986).

Afro-Amerikalı Lorna Simpson çalışmalarında; beden baskı sistemleri içinde tutsak olduğundan bahseder. İfade aracı olarak fotoğrafı kullanan sanatçı, örtük bir ırkçılık taşıyan yanlarını popüler kültür imgelerinin üzerinden sorgulamalarda bulunur. Bu ‘anti-portreler’ kadınların sadece sırtlarını gösteren ve çoğunlukla seri resimler sunuyordu. Siyah kadınının Amerika toplumunda ki ‘görünmezliği’ sorunsalına işaret ederek; fotoğrafta ki kadınlara dair izleyiciye bilinçli bir tavırla hiçbir şey anlatmayan etkili bir yol seçer (İnternet 9).

4.3. Mecburi İstikamet: GÖÇ- SÜRGÜN

“Evsizlik dünyanın kaderi olmaya doğru gidiyor.”

Martin Heidegger

“Göç tek yönlü bir yolculuktur. Geri dönülecek yuva yoktur.”

Stuart Hall

Göç kavramı, kültürel geçişler, ve sınırlarla ilgilidir. Çağdaş toplumun derinine kazınmış can alıcı meselesidir. Çünkü sürgün (zorunlu göç) ve göçmen olmak; Edward Said'in “işaret ettiği gibi, ‘kesintili bir varolma durumu’dur ve geride bıraktığınız yerle kavgaya tutuşma biçimidir” (Said, 2015, s. 187) diye tanımlar.

Göçmen olmak genellikle toplum içerisinde parazit olarak algılanır. Çünkü hem tehlikelidir hem de tehdit unsuru olarak görülür; devlete kene gibi yapışan bir yük olarak düşünülür. Göç ve Göçmen meselelerine dair yaşanan polemikler de, göç alan geleneksel toplumların genellikle siyasi alanda istikrarsızlaşmasıyla ilişkilendirilir. Toplum arasında ki endişe uyandırıcı – tehlikeli değişimlerin nedeni hep göçmenler olarak görülür. Göçmenlere suçlu yaftası yapıştırılır.

Sürgün hakkında düşüncenin tuhaf şekilde çekici fakat deneyimi korkunç olan bir şeydir. O, bir insan ile doğduğu yer, benlik ile benliğin gerçek yeri arasında zorla açılmış kapatılamaz bir gediktir: Üstesinden asla gelinemeyecek özsel bir mutsuzluktur. (...) Sürgündeki başarılar, sonsuza dek arkada bırakılmış bir şeyin kaybıyla sürekli olarak baltalanır. Sürgün iflah olmaz şekilde seküler ve katlanılmaz derecede tarihseldir; sürgün insanların başka insanlar için ürettiği bir şeydir; sürgün aynen ölüm gibi fakat ölümün nihai merhameti olmaksızın milyonlarca insanı, geleneğin, ailenin ve coğrafyanın beslenmesinden koparmıştır. Modern savaşlar, emperyalizm ve totaliter yöneticilerin yarı teolojik tutkularıyla bizim çağımız gerçekten mülteciler, yerinden edilmiş kişiler ve kültürel göçler çağıdır (Said, 2015, s. 187).

“Sürgün, temelde süreksiz, temelde süreksiz bir varolma durumudur. Sürgünler, köklerinden, topraklarından ve geçmişlerinden koparılmıştır. Sürgün genellikle

kendilerini muzaffer bir ideoloji veya itibarının yeniden kazanmış bir halkın parçaları olarak görmeyi seçerek parçalanmış yaşamlarını yeniden kurmaya yönelik acil bir ihtiyaç hissederler” (Said, 2015, s. 187-188).

“Korku ve öfke çırılçıplak cirit atıyor.” Frantz Fanon.

Günümüzde ‘göçmen’ ifadesi kişide ‘müphem, tekinsiz ve muğlak’ gibi çağrışımlar uyandırır. Toplum kendine bir özdeşlik alanı yaratır, homojenleştirdiği korunaklı alanın sınırlarını belirler, farklılığını çizer ve ‘öteki’ni, (göçmen olanı) çizginin dışına iter. Toplum dışına itilen göçmeni gettolaştırarak⁹ yok etmek ister.

“Zillet/ İğrenç’, ‘ben ile Öteki’ arasındaki karşıtlıkları parçalayan muğlak ‘şey’ ya da ‘tekinsiz’ figürdür. Kapsayıcı mekan açısından dışlanan asla tek, homojen ya da toptanlaştırılabilir olmadığını öne sürer, ‘İğrenç’ ile sürgün arasında bir bağ kurar. Dışlanan esasen bölünebilir, katlanabilir ve felaketseldir” (Saybaşıllı, 2011, s.25). Başka bir ifadeyle, göçmenin sürgün olarak gitti mekanlar akışkandır, zira göçmen sürgün de iğrenç’ten meydana gelen bir varlık olarak tanımlanır.

Chambers’in göçer olmakta ki şu sözleri oldukça etkilidir; Göçerlik, ne kalkış yerinin nede varış noktasının bir önemi vardır. Göçer olmak sürekli değişime maruz kalan insanların tarihlerinde, dillerinde ve kimliklerde ikamet etmeyi zorunlu kılar. Varılan her yerin aslında geçici bir geçiş yeri olduğunu bilir göçer. Eve giden kestirme bir yol bulmak gibi, göçte eve dönmek hikayeyi noktalamak gibi göçerin yeni bir hayat yapılandırması gibi bir umudun gerçekleşmesini imkansız hale geldiğinden bahseder (Chambers, 2014, s. 13).

Göçerin aidiyet hissinden yoksun köksüzlük duygusu, yitirilmiş geçmişle yüzleşmek gibidir. Farklı coğrafyalar arasında bütünleşilememiş hep yarım kalmış; ne düne ait olabilmış ne de bugüne ait olabilmış zaman kavramları arasında sıkışıp kalmışlık duygusu gibidir. Tıpkı Araf da kalmak gibi sarsıcı

⁹ Ötekini dışlamak, beriki ile birleşmek’ anlamına gelir.

sanırım (post)modern durumu anlatan en iyi metafordur. Göçmen olmak, umudun ve başka bir yere yerleşmek zorunda kalmanın çaresizliği, dillerimiz, aidiyetlerimiz, kültürlerimiz geleneklerimizi algılama biçimlerimiz burada ki yabancılaşmanın verdiği sakatlayıcı acısının üstesinden gelmenin duygusudur göçerlik.

(Post)modern sanat pratiklerinin en önemli mefhumu göç – göçerlik temasıdır; göçerlik – göç kavramlarının toplumsal boyutlarıyla yüzleşmek zorunda kaldıkları olgular olmuştur.

Afro-Amerikalı asıllı Jacob Lawrence göç-göçmenlik olgusuna odaklanır. “Siyahi bir insan olmak” ve “ötekinin temsiliyeti”nin yarattığı bakış açısı yaklaşmaktadır sanatına.



Resim 4.3.1. Jacob Lawrence, “Büyük Göç – Panel 18”, 45.72 x 30 ,48 cm (1940-41).

Lawrence, ‘Büyük Göç’ serisi, sanayileşmenin sonucunda Amerikalı siyahilerin Kuzey Amerika’ya göç edişini konu alan 60 adet resim yoluyla yaşanan trajediyi anlatmaktadır. “Büyük Göç” serisinden “Panel 18” adlı yapıtına, göç olgusu aslında eylemin yapıldığı anı aktarmaktadır.

Başka bir deyişle göç olgusunun eyleme dönüşmesinin tasvir edilmesidir. Resimler lekeler aracılığıyla meydana gelmiştir. Kompozisyonda siyahilerin taşıdığı yükler göçün fizikselliğine vurgu yapar.

Resimler de sanatçı, beyazları detaylı tasvir ederken; siyahları yalnızca dış hatlar çizgisini belirginleştirerek yüzeyden ince bir tabaka şeklinde ayırır. Bu bağlamda ırkçılığın – dışlayıcı politikanın yansıması olarak görmek pek de zor değildir.

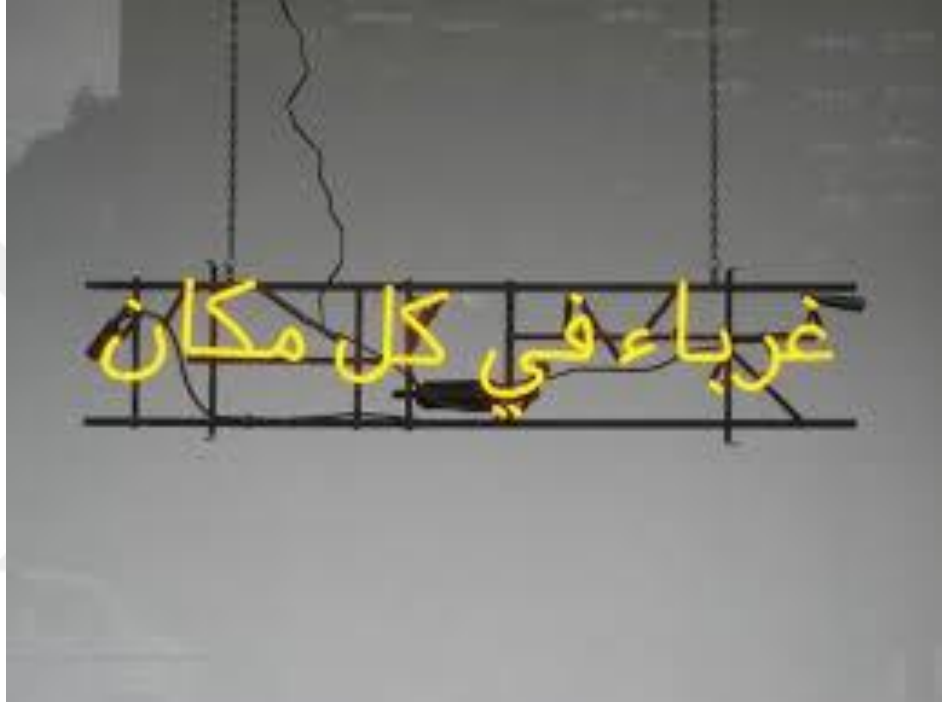
Resimde ön ve arkada ki atmosfer tezatlık içerir. Bu tezatlık, atmosfer de sıcaklığın yarattığı canlılık; figürleri tedirgin edici, tehlikeli bir biçimde karanlık, karamsar ve kasvetli resmederek kaos yaratmak istemiş sanatçı, göç ve göçmen olgusuna dair derin sorgulamalarda bulunmuş ve göçmen olgusunu farklı bir boyuta taşımaktadır. Siyahiler bu resmin ‘öteki’leridir. Aşırı ırkçı politikanın sert uygulandığını tüm çıplağıyla tanıklar gibidir. Resimde ki kompozisyonun üst kısmın da uçan kuşlar, alt kısımda ki siyahilerin fiziki hareketliliğini sembolik olarak vurgulamaktadır.

Haksız iktidar uygulamalarına ‘ırkçılığa’, farklı olanı ‘öteki’nin dışlayan bir mekanizmanın geliştiğine ‘öteki’leştirmenin boyutuna ve göç olguna insanlar üzerinde ki etkilerine odaklanmaktadır. Konu edinen siyahiler açlık, yoksulluk, yaşadıkları linçin yarattığı olumsuzluklar, kölelikten kurtulma, ‘ötekileştirilme’ boyutunun hangi noktalar vardığını gözler önüne serer.

Niels Van Tomme’nin küratörlüğünde “Nereye Göç Edeceğiz?” adlı sergi, göçer olmanın estetik potansiyelini ve göçmenlerin deneyimlerine odaklanmaktadır. Sergiye ayrıca sanatın sınır ötesi bir arabuluculuk yapabileceği ve birçok dilde konuşabileceği üzerine vurguluyor” (Girgin, 2017, s. 66). Sergiye de ortaya çıkan ifadeler önemlidir; birçok kolektif grubu ve birçok sanatçıyı buluşturan etkinlikte, ‘ötekileştirmenin’, kimlik politikalarının, göçün ve sürgün edilmenin yarattığı yabancılık - yabancılaştırma mefhumunun etrafında şekilleniyor. Sergi, sürgün edilmenin, göç – göçer olmanın evrensel yönlerini; yabancılaşmanın deneyimini yeniden yapılandırarak seyirciye sunar. Yabancı olmanın yarattığı

'tekinsizlik' hissinin verdiği rahatsızlığı, göçmenleri tanımaya sürgün olmanın çaresizliğini sorgulamaya davet ediyor.

Sergiye katılan sanatçılardan biri de Claire Fontaine'dir. Sanatçı, "Nereye Göç Edeceğiz?" adlı sergi için neon u-ışıklardan oluşan bir tabela üzerine Arapça dilinde "Yabancılar Her Yerde" yazılı çalışmasıyla dahil olur.



Resim 4.3.2. Claire Fontaine, "Yabancılar Her Yerde" (Arapça), Pencere veya duvara monte edilmiş neon, bağlantı elemanları, kablolama ve transformatörler, 100+4.5 cm (2005).

Sanatçı çalışmasın da; "galeri duvarında öyle bir noktaya konulur ki, çalışmanın izleyiciyle etkileşimi sadece galeriyle sınırlı kalmaz. Kentsel çevreyle de etkileşim içine girer. İzleyiciye, göç eden kişiyi hayal etmek için herhangi bir yerde, bir noktada bir yerlerde yabancı olabileceğimizi ya da yaşayabileceğimizi hatırlatır" (Girgin, 2017, s. 66).

"Yabancı Her Yerde", yazılı tabelada yabancılaşmanın yarattığı 'tekinsizlik' ve 'musallat olma' hissine dair sorgulamalarda bulunarak yabancılaşma mefhumunu yeniden yapılandırır. Aslında bu neon ışıklarla yazılı olan kısacık yazı; kültürel – coğrafi kimlikleri, toplumun içinde ki göçmenin deneyiminin evrensel yönlerini tüm çıplaklığıyla görünür kılmayı amaçlamıştır.



Resim 4.3.3. Owais Husain, “Sessiz Kalp”, Çoklu ortam kurulumu; Kağıt, ahşap, akrilik, grafit, çelik, su, aynalar ve video (2015).

Hint asıllı Owais Husain önemli bir multimedya sanatçısıdır. Çalışmalarında kimlik ve göç olgusu üzerine odaklanır. “Sessiz Gemi” adlı enstalasyonu üçgen biçiminde içi aydınlatılmış kağıttan oluşan evlerdir.

Sanatçı, ev formunu evrensel kimliği vurgulamak için seçer; kağıttan oluşan evleri sergi mekanının tavanına asarak sergiler. Asılı olarak sergilenen kağıt evler bir yandan sessiz, samimi ve sıcak öte yandan bilinen ev formunu alaşağı ederek tam tersi biçimde döndürülerek; açlık, şiddet, acı, göç – göçerlik duygusunun getirdiği köksüzlük ya da yerinden edilme gibi metaforlar yaratır.

Enstalasyon, mekanın duvar boyu aynalar kağıttan evleri yansıtarak derinlik etkisi yaratır. Kağıttan evlerin sergilendiği mekanın en uç kısmında ise gezginin sadece ayaklarının olduğu bir video bulunur.

Sanatçı, göç olgusu temalı enstalasyonu dair şu ifadelerde bulunur; “Herkes bugün bir göçmendir, biz dalgaların karaya attığı odun parçasıyız... Dünyanın en uzak köşesinde bile bundan etkilenmeyen hiçbir insan yok. Çevrede yaşayan ve herkesin sonuçlarını hissettiği kaymalardır” (How Are Artists Responding, 2016).

Türkiye'nin çağdaş sanatta yersiz – yurtsuz, yersizleşme, göç – göçmen meselesi, 'öteki', kimlik, sürgün ve aidiyet gibi konularına odaklanan sanat ortamı hakimdi. Ülkemiz sanatın da 1960'lı yıllarda göç – göçmen olgularına odaklanmıştır; yaşanan toplumsal çözümler beraberinde toplumsal kimlik meselelerini biçimlendirdi. Sanatta yaratılan göç olgusunu derinden sorgulayan düşünsel ve fikirsel pratikler henüz yoktu. Ayrıca göçün yarattığı farklı etnik kültürel bileşenleri umursamadılar, hiç ilgilenmediler, sorgulamaya gereğinde bile bulunmadılar.

"Kültür üreticileri ve sözleri, yine aynı döneme dek, göç olgusunun birincil sinyali olan 'arabesk'i yoz sanat, olarak nitelendirerek umursamadılar. 1970'lerin sonların doğru, Gülsün Karamustafa resimlerinde arabeski evcilleştirerek temellük etmişti. Kapanmalardan ziyade açılımlara ve hareketliliğe bakmayı tercih edenlerdendi Karamustafa" (saltonline.org katalog, 2014).

1992 yılında ki 3. İstanbul Bienali'nde Gülsün Karamustafa'nın (bknz. 3.2.9.) "*Mistik Nakliye*" adlı enstalasyonunu, göç olgusunun en çarpıcı çalışmalarındandı. İlk olarak yerel bağlamda ürettiği göç kavramını daha sonra global düzlemde fenomen olarak sanatına taşıyan ilk sanatçıydı.

"1990'lı yıllarda 'içerisi' ile 'dışarı' arasında aşılmaz mesafelere, suyun öte yakasına toplu bir özlem duyar, kendimizi başka bir yere ait gibi hissetmeye çalışırdık. 1992 İstanbul Bienali, burası ile ötesi arasındaki zihinsel yarılmaya mümkün olabilecek en saldırgan biçimde, küstahça müdahale etti" (saltonline, 2014). Karamustafa'nın çalışmalarında ki, göç – göçmenlik olgusunun tüm izleğini enstalasyonlarında görmek mümkündür. Toplumsal hafızayı sanatının merkezine konumlandırır.



Resim 4.3.4. Gülsün Karamustafa, “Muhacir” (2003).

Sanatçı “*muhaçir*” adlı video çalışmasında; yerelliği güncelliğin tersi doğrultusunda kurgulamıştı. Bu bağlamda üzerinde önemli durduğu kültürel – coğrafi kimlikleri tarihsel bir kapsamda işliyor.

20.yy’da milliyetçilik duygusunun kabarması sonucunda travmatik olayların yaşanmasına neden olmuştur. Türkiye – Balkanlar arasında ki sınırlar da yaşayan zorunlu göçlerin yarattığı göçmenleri ve mübadele usulü nüfus değişimlerini ele almış sanatçı.

Hüseyin Alp Tekin, “megalopol” – “ heterotopya” kavramlarını sorgulayarak üretir çalışmalarını. 4.İstanbul Bienali’nde “*Turk Truck*” (1995) adlı enstalasyonunu *Michael Morris*’le ortak çalışması sonucunda gerçekleştirdiler.



Resim 4.3.5. Hüseyin Alptekin ve Michael Morris, “Turk Truck” (1995).

Kırmızı renkli bir kamyonunun içine tıktırılmış ucuz naylon topların piramidal bir biçimde istiflenmesiyle oluşturulan enstalasyon; “Rus yapımı ve Türk plakalı. En tepesinde, sarı, kırmızı ve yeşil bir top duruyordu. İş eski gümrüklü bölgenin yanında yer alıyordu. Bavul ticaretinin, yerinden olmanın, zoraki sürgünün ve gri ekonominin irdelediği en empatik işlerden biriydi” (saltonline, 2014, s.58).



Resim 4.3.6. Hüseyin Alptekin, “Hiemat” (2001).

Hüseyin Alptekin enstalasyonun da; küreselliğin parçalı yapılarını, bir yere – yurda ait olamamanın, aidiyet hissinin yoksunluğunun, köksüz olmanın, yersiz – yurtsuzlaşmanın verdiği çaresizliği sorgular. Aynı zamanda sürgün halini, yabancılaşma, göç ve göçmen olgularını da irdeler.

Sürgün olarak göç (zorunlu) ettikleri bölgelere, yerellikleri, kendi köklerine ait aidiyetleri, çokkültürlü bir potada harmanlayarak ‘öteki’ne olan yaklaşımı sorgulamıştır. Artık göçmenin sahip olduğu ne bir evi ne de bir yurdu vardır, yersiz – yurtsuzdur.

5. UYGULAMALAR

“Kafesin biri bir kuş aramaya çıktı.”

Franz Kafka / Aforizmlar

“Kimlik her ne kadar 20.yy ürünümüz gibi algılsa da, postmodernist bir yapıya sahiptir. Modernite ile sorunsallaşan kimlik, postmodernite ile siyasallaşmıştır. Modern çağ da, *kimlik* her zaman heterojen bir alanda ve çatışan kültürel söylemler arasında inşa edilir ve konumlanır” (Calhoun, 2014, s. 137). Modernizmin temel değerlerini reddetmekte; homojenliğe karşı heterojenliği, düzene karşı karmaşayı, bütünselliğe karşı parçalanmayı yücelten postmodernist bakış açısı ile kimlik heterojen, merkezsiz ve parçalı bir boyut kazanmıştır.

Modernitenin benimsediği, ulus – devlet biçiminin örgütlenme tarzıyla, mevcut sistemin (egemen kültürün) dışında olan, farklı – yabancı – öteki – azınlık ve marjinal gruplara karşı; entegrasyon, dışlama, ötekileştirme, asimilasyon politikaları uygulanmaya başlandı. Modernite kendi yarattığı ulus – devlet sistemini muhafaza etmek için toplumu; homojen, tektipleştirme, türdeşleştirici gibi politikalar uygulayarak kontrol etmeye çalıştı.

Modern kimliğin paradigması; kültürel farklılığı yok sayan hatta bu kimlikleri yok edilmesi gerektiğine inanmıştır. Postmodernite, tam da bu noktada modernite’yi ve onun ulus – devlet homojenleştirici kimlik politikasına karşı bir ideoloji benimsemiştir. Modernitenin dayandığı ontolojik ve epistemolojik temellerini yapıbozuma uğratmış; özellikle modernitenin ötekini reddeden tutumunu, farklılığı – marjinalleri yok saymasına karşı politik bir duruş sergilemiştir. Modernizmin tetiklediği üst kimlik – alt kimlik durumların yaratmış; bazı kimlikleri dışlayıp “öteki” olarak kategorize etmesi, postmodernitenin ayrımcı – dışlayıcı politikalara karşı “ farklılıklara ses vermesi, kültürel farklılığı” yücelten, homojenliğe karşı heterojen toplumu savunan karşı bir ideoloji ile karşılık vermektedir.

1960'lı yıllarda global eleştiri kuramları, modernitenin getirdiği homojen kimlik siyasetini, siyasi otoriterliğini, ideolojik baskı unsuru haline getirmesini sorguladılar. Küreselleşen dünya da kimlik üzerinden siyaset tarzı başladı ve yeni bir dönem olan “Kimlik politikaları” dönemi başladı. Bauman'ın deyişiyle “kimlik politikaları siyaset tarzı; gürültü ve öfkeyle doludur. Geçmişten öğ alma, yapılan yanlışla dur deme ve sahici kimliklerin başkaldırdığı bir dönemdir” (Bauman, 2017, s. 65) olarak ifade eder.

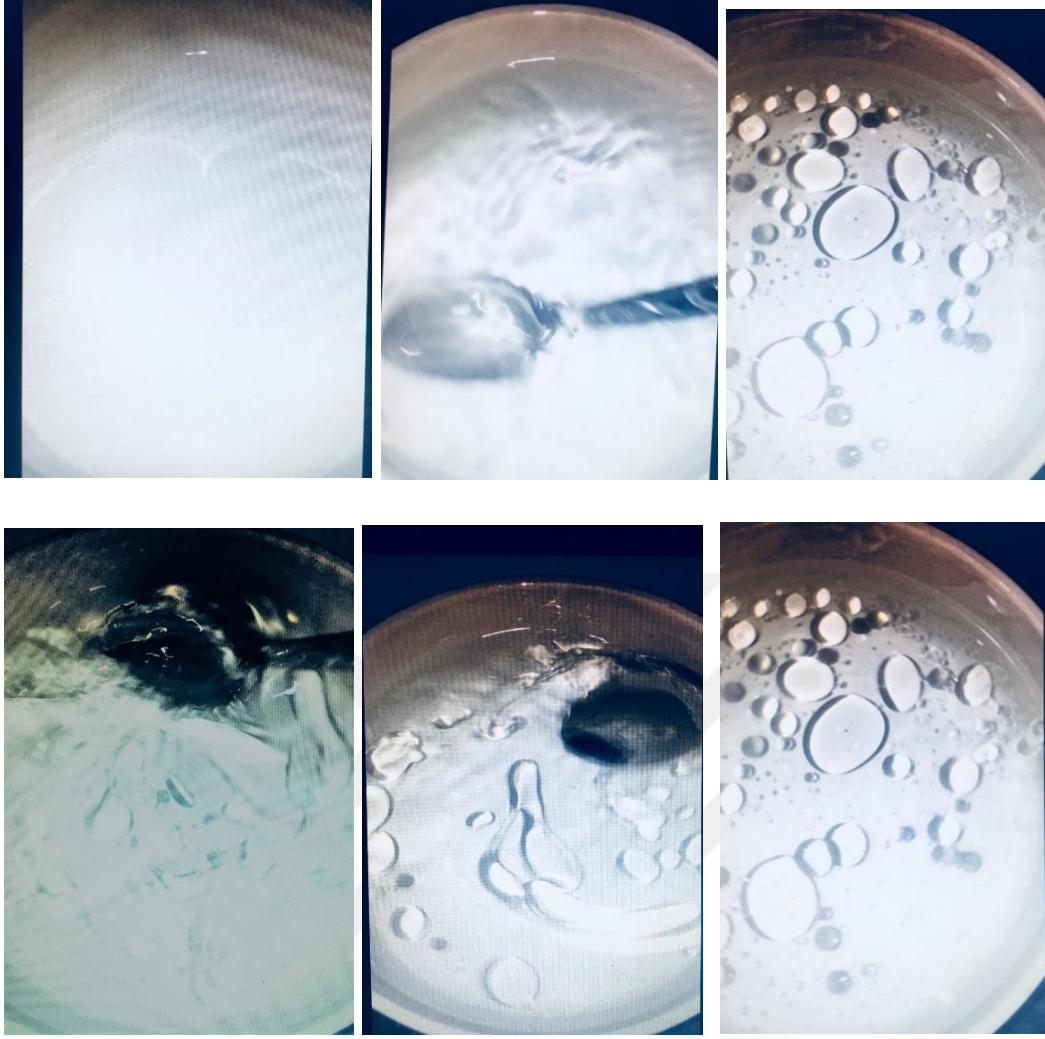
“İnsan varlığı yalnızca varolmakla kalmak istemez, bir yandan da kim olduğunun bilgisine ve sorumluluğuna sahip olmak ister” (Sözen, 1999, s. 15-29) der Alman Filozof Martin Heidegger. Çalışmalar da ‘kültür – bellek – ben – öteki’ sorunsalı eleştirel bir bakışla irdelenmiş, toplumsal dinamikleri araştırılmıştır. Toprak işlerimin ana malzemesini oluşturmuştur. Çünkü toprak ve yurt arasındaki ilişki incelemek istenmiştir. Kullandığım renkler tıpkı Luc Tuymans'ın ‘Gaz Odası’ resminde kullanmış olduğu renkler gibi sıcak ve canlıdır.

Öncelikle kimliğin tartışmalı bir kavram olduğunu kabul etmek gerekiyor. Kimlik kavramının iktidarın manipülasyon aracı haline gelmesi, böylelikle çatışma, ayrıştırma, ırkçılık, ayrımcılık – ötekileştirmenin yarattığı şiddet kültürünün toplum tarafından özümsemişi sorgulanmak istenmiştir. Türkiye içinde bulunduğu kozmopolitik durumun, toplumun farklı kesimlerinde, yarattığı ayrışmalar, dönüşümler üzerine odaklanan temalardan oluşmaktadır. Ayrışma ve dönüşümlerin ortaya çıkardığı yeni imge dünyasının altını dolduran kavramlar ortaya çıkmış ve yeni görsel gerçeklik varolmaya başlamıştır. Çalışmalarım bu bağlamda hareketle gerçekleştirilmiştir.

Çalışmalarım da, toplumun benim yaşadığım zaman dilimi içerisinde karşılaştığı sosyal olaylar ve bu olaylara bakışımı anlatmaya çalıştım. Kişisel ve ailemin deneyimlerinin aktarıldığı ve ‘tanık’ kavramı yoluyla belleğindeki kişilerden ve zihnimde uyanmış bazı fikirlerden yola çıkarak gerçekleştirildi. Bu yaratım sürecinde “Tekinsiz – Yabancı – Öteki” mefhumunun yarattığı gerilim ilişkisini sorgulamaya çalıştığım bir bağlama oturttum.

Tıpkı Luc Tuymans'ın Gaz Odası resminde ki Holokost – Holocaust hesaplaşması gibi hesaplaşmak istedim, Mona Hatoum ve ailesinin maruz kaldığı zorunlu göç ve sürgün imgesini birleştirmesi gibi, tıpkı Gülsün Karamustafa gibi maruz kalmadığım acıları içselleştirdim ve kendi gerçeklik süzgecimden damıtarak görsel bir gerçekliğe ulaşmaya çalıştım. Bu durumda Frantz Fanon'un, Edward Said gibi entelektüellerin görüşlerini içselleştirerek gerçekleştirdim çalışmalarımı.

Tez kapsamında ürettiğim çalışmalarım da kimlik – bellek - ötekinin başkalaşım süreçlerinin altını çizerken, kendimi izleyebileceğim öznel çalışmalar gerçekleştirdim.



Resim 5.1. Selma Türlü, “Kimliği Yüzmek!”, Video 2.50 sn. (2018).

2018 yılında gerçekleştirdiğim “Kimliği Yüzmek! “ adlı bu çalışma, sabit gruplara karşı yürütülen toplumsal süreçleri ifade eder. Ayrıştırma – dönüştürme – bir potada eritme politikasının sonuçlarını çarpıcı şekilde gözler önüne serer.

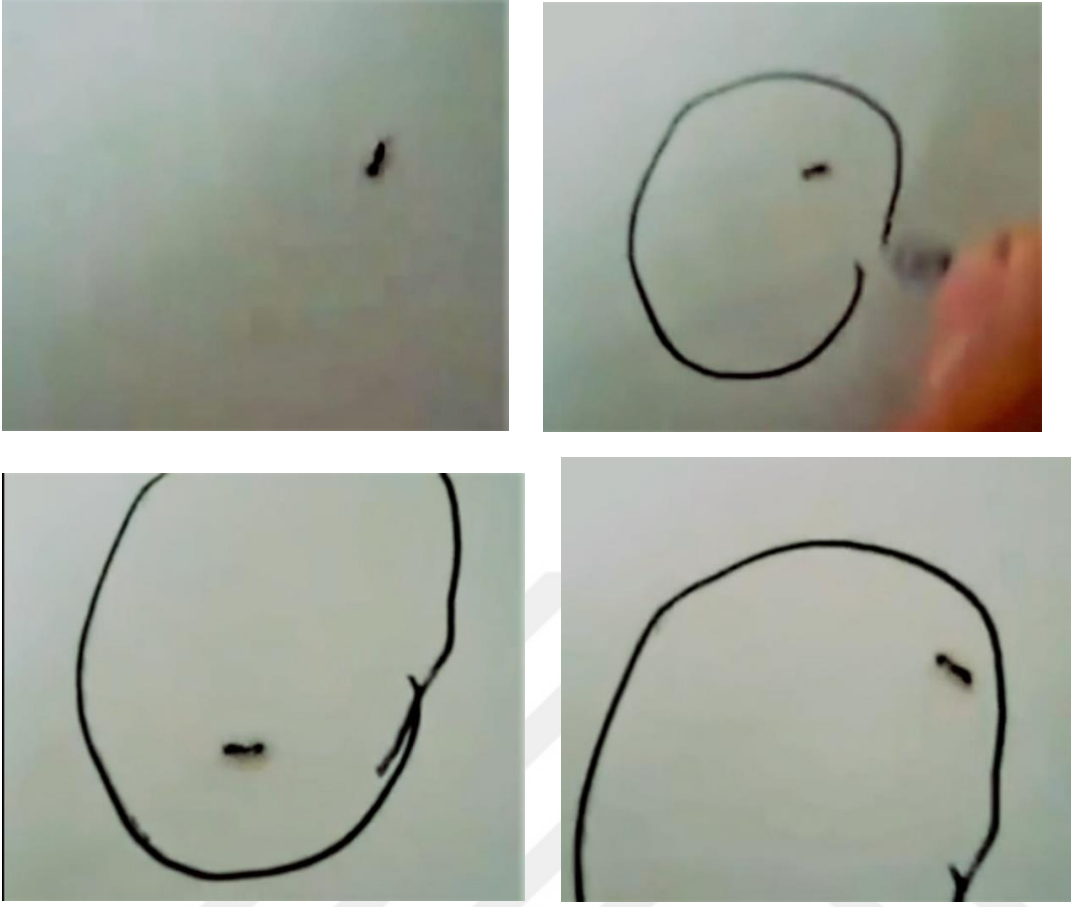
Azınlık her daim çoğunluğun tahakkümü altında olmuştur. Benzer yapı kendisine benzemeyeni, kendisine benzeme – aynılaştırma – gayreti içerisine girer. Toplumsal aynılaştırma süreç olarak ırklaştırma tam da burada kendini belli eder.

Kimyasal bir olay olan eritme, sosyolojinin literatürüne aynılaşma, benzeştirme, tek-tipleştirme olarak geçer. Kavramın bağlı olduğu kimya yasalarına göre her

madde aynı kapta eritilemez. Nasıl ki her madde aynı kapta erimiyorsa, sosyal olarak da her azınlık çoğunluğun içerisinde eritilemez.

Video da, demir kaşık iktidarı sembolize ettiği için bilinçli kullanıldı. Kabın içine önce su konur kaşıkla her köşesinden karıştırılmaya başlanır. Herhangi bir değişim olmayınca bu defa farklı bir sıvı olan yağ eklenir; demir kaşıkla tekrar karıştırılır bu defa bölgelere ayrılmaya başlar. Birbiri içine dahil olmaz demir kaşığın ısrarcı yaklaşımı görülür. Tıpkı iktidarların kimlik konusunda ısrarcı yaklaşımları gibi. Suyun yüzeyinde bölgesel ayrılan yağ ve su imgeleri metafor olarak kullanılmıştır.

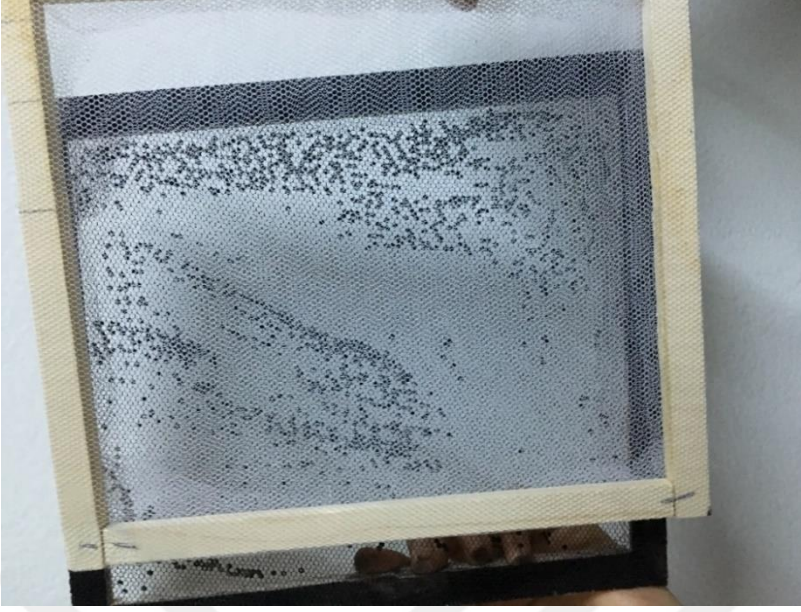
Tayfun Atay'ın şu sözleri aslında ifade etmek istediklerimin anlamlı bir özeti niteliğindedir: "Kimlik, Homo sapiens'in kültürel derisidir. O deri'yi yüzüp bir başka 'deri' yapıştırıramazsınız insan üzerine..." (İnternet 11).



Resim 5.2. Selma Türlü, “Statüko 1”, Video (2017).

2017 yılında gerçekleştirilen “Statüko 2” adlı bu çalışma da, çember varoluşu gereği belli bir alanı sınırlar. Sınırları belirlenmiş alan içerisinde çemberin tahakkümü baş gösterir. Çember içine aldığını yok etme politikası üzerine kuruludur.

Bu çalışma, beyaz bir zemin üzerinde varolmaya çalışan bir karıncanın, etrafına çizilen çemberin yaratmış olduğu çaresizliği gözler önüne sermektedir. Çember bütün despotluğunu ,bünyesinde varolmaya çalışan özne üzerinde hissettirmeye başlar. Bununla beraber öznenin toplumsal bir nesneye dönüşmesine şahit oluruz.



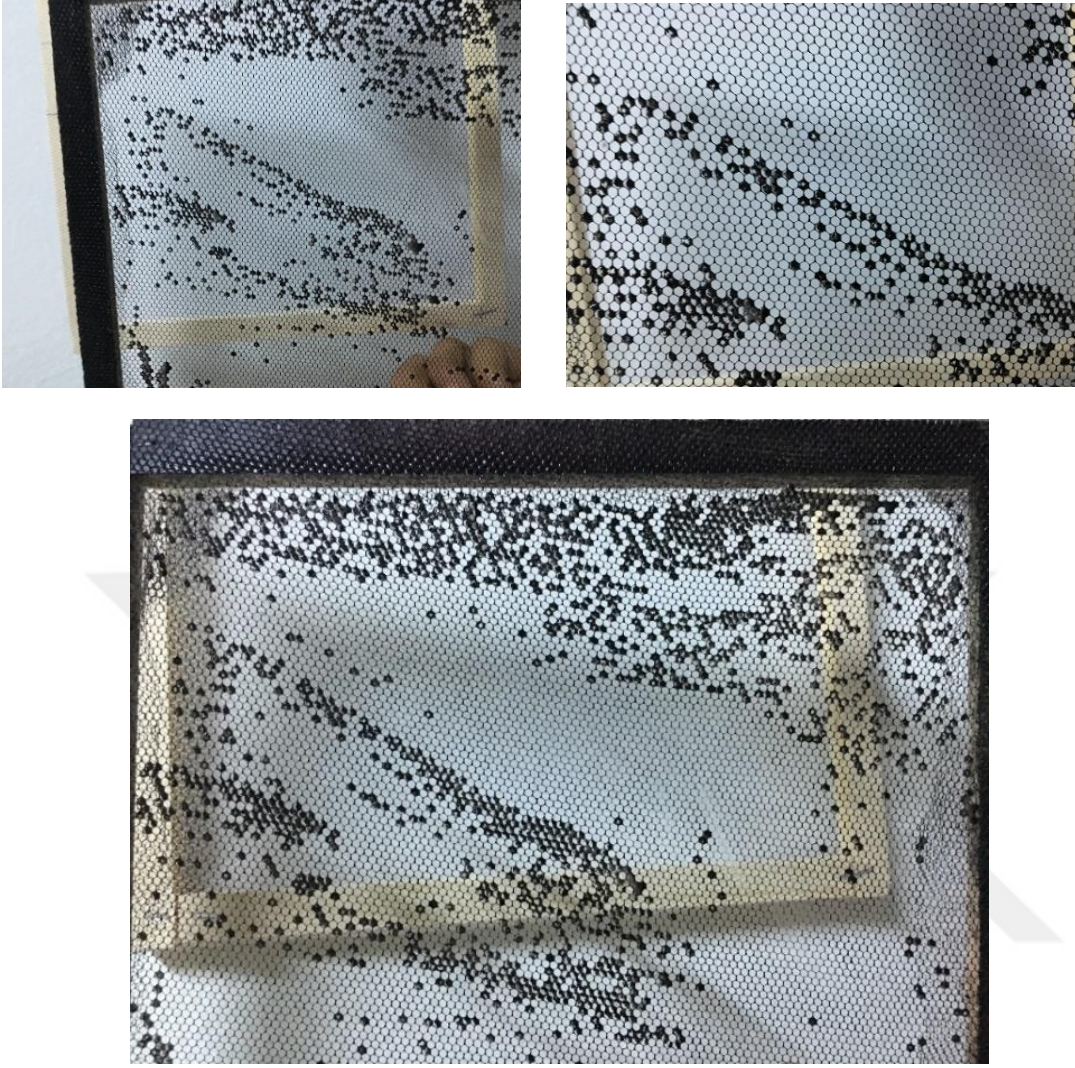
Resim 5.3. Selma Türlü, “Peçe /Çifte Bilinç”, fotoğraf, 40 x 40 cm (2015).

2015 yılında “ Peçe / Çifte Bilinç” adlı gerçekleştirilen bu çalışma, Du Bois’ un Doğu-Batı dergisinde yayınlanan ‘*Gelenek*’ sayısında ki makalesinden hareketle gerçekleştirildi.

Peçe kavramı, toplumun ayrımını, ötekileştirilen yanını, dışlayıcı bir bariyer olarak tanımlar. Peçe ince, gözenekli ve ötesini gösteren yapısına rağmen yine de ırkları ayırır. Bu perspektiften hareketle peçeyi kaldırıp; öncelikli kılınan ırkın dünyayı ikincil olarak konumlandırılan *ötekinin* gözünden anlatmaya çalışmasıdır. Peçe, ırkları ötekileştiren nesne, kaldırılması mümkün olan ve ardı görülebilen bir nesne olarak görünse de, Du Bois bu durumun opaklığından ve imkansızlığından söz eder. Çünkü, peçe¹⁰, bir duvar imgesi değildir, ince gözenekli, geçişken ve ırkların birbirini görebilen güçlü bir metafor imgesidir. Ötekileştirilen ırkların yapısal ayrımı tanımlarken, çifte bilinç¹¹ peçe kavramının sosyal psikolojik dinamiklerini sorgular (Bois, 2012, s. 54).

¹⁰ **Peçe:** iki ırk arasındaki ayrımı ifade eden bir metafordur. Ötekileştirilen bireyin ikiye bölünüşünü, kendine ait iki bilince sahip olma hissidir.

¹¹ **Çifte Bilinç:** ötekileştirilen bireylerin ikiye bölünüşünü, kendine ait iki bilince sahip olmasını ifade eder. Diğer yandan bu bölünmüşlük devasa bir karışıklık ve gerilim yaratır (...) Birey sosyal ve psikolojik acı çeker (Bois, 2012).



Resim 5.4. Selma Türlü, “Peçe / Çifte Bilinç”, ayrıntı fotoğraf 40 x 40cm (2015).

“Bir insanın benliğine her zaman başkalarının gözleriyle bakan, acımayla seyreden bir dünyanın bakışıyla ölçen bu duygu, bu çifte bilinç, özgül duygulanımları yansıtır. Hissedilen bu ikiliktir; iki ruh, iki düşünce, iki uzlaşmaz çabası; bir bedende farklı iki bilinç birbiriyle savaştan iki idealdir” (Bois, 2012, s.17).

“Peçe/Çifte Bilinç” adlı çalışma kasnak bir çerçeveye gerilen tül ana malzeme olarak kullanıldı. Tül ardını gösteren özelliği ile Du Bois’ un “Peçe / Çifte Bilinç” adlı makalesine göndermelerde bulunan rastlantısal değil, bilinçli bir seçimle tercih edildi. Ardını gösteren tül malzemesi ötekini dışlayan bir bariyer olarak kullanılır.



Resim 5.5. Selma Türlü, “Şark – Garp Paradoksu” (enstalasyon) (2018).

2018 yılında “Şark (Doğu) – Garp (Batı) Paradoksu” adlı çalışma, İbn-i Haldun’un “Coğrafya kaderimizdir” sözlerinden hareketle gerçekleştirilmiştir. Bezin üstüne iliştirilen birbirine yara bandı ile kenetlenmiş Doğu toplumları, sargı beziyle kendini sarıp sarmalayan bir Batı toplumunu simgeleyen güçlü metaforlar olarak kullanıldı. Doğu toplumlarını simgeleyen kaşık ve Batı toplumlarını simgeleyen çatal figürü güçlü bir paradoks içinde birlikte varolmaya çalışırlar. Kaşık tıpkı doğu toplumları gibi kaderciliği, doğmayı, geleneği birbirine yara bandı gibi sıkı sıkıya kenetlenmiş toplumların yazgısını gözler önüne sermektedir. Çatal imgesi ise; tıpkı Batı toplumları gibi seçmeci, doğmaya karşı durumlarını ifade eden yaklaşımla sorgulanmıştır.

Şark ve Garp ayrımına dayanan bu ikili mantık Oryantalist bir bakış gerektirmiştir. Oryantalist bakış açısı kendini başkasından yani Şark’tan dışsallaştırıp varolmaya çalışır. Kimlik ötekinin varlığında vücut buluyordu. Batı’nın yaşamış olduğu kimlik arayışını -bunalımını- Doğu’yu ötekileştirerek elde etti. Elde edilen bu kimlikle kendi ötekisi olan Doğu’yu yeniden inşa etti. Yapay olan bu bilinci Doğu’nun belleğine yerleştirerek kendi arzu ettiği Doğu’yu yarattı. Eski kimliğinden kopup süratle bu suni kimliğe bağlanmak durumunda kalan Doğu’ya karşı oryantalist bakış doğdu. Temelde Doğu toplumları, kendi dinamiklerinden kopup ithal edilen bir kimliğe, bakışa maruz kaldı.



Resim 5.6. Selma Türlü, “BEN Bir Başkasıdır”, tuval üzerine karışık teknik, 90x120 (2015).

2015 yılında gerçekleştirdiğim “BEN Bir Başkasıdır” adlı çalışmamda, ötekinin başkalaşım süreçlerinin altını çizerken, kendimi izleyebileceğim öznel bir çalışma gerçekleştirdim. Çalışmanın üretim sürecinde kendi kendime sürekli sorduğum öteki sorunsalına ait tanımlamalar beni; “*Öteki Ben’in bakışında gizlidir*” diyen Straut Hall’e götürdü ve öteki sorunsalına ait bakışımı konumlandırdı. Bu noktadan hareketle Rimbaud’un şiiri olan “*BEN bir başkasıdır*” sorularıma yanıt niteliği oluşturmuştur.

‘Ben’ kendisi olarak vareden bir öz varlıktır. Çünkü Ben bir başkasıdır. Eğer bakır bir borazan olarak uyanırsa, onun bir suçu yoktur. Bu benim için gün gibi ortada: Düşüncemin doğuşuna tanık oluyorum: Ona bakıyor, onu dinliyorum: Kemanın yayını harekete geçiriyorum: Senfoni derinlerde

kımıldamaya başlıyor ya da bir sıçrayışta sahneye geliyor (Rimbaud, 1999, s. 72).

Rimbaud, bu sözleriyle toplumsal yapıyı eleştirmektedir. İnsan doğarken ırk, cinsiyet, inanç gibi durumlardan sorumlu değildir, doğarken seçim şansı olmayan bir bireyin toplumda ötekileştirilmesinin yanlış bir tutum olduğundan bahsetmiştir. Bu çalışmayı yaparken öteki' ye bakışımı irdelemek istenmiştir.

Tual üzerine rölyef hamuru sürülmüş ve bazı bölgeleri kazınmıştır. Yer yer katmanlaşması ve kabarması tesadüfi değildir bilinçli bir eylemdir. Birbirini kabul etmeyen – iten iki yüzeyin karşılaştırılması istenmiştir. Tezin genelinde savunduğum fikir gibi nasıl doğmuşsam öyle.

2013 yılında “Göç – Sürgün” adlı çalışmada, göç, yersizleşme ve aidiyet gibi kavramlar Türkiye güncel sanatının başat konularından olmaya başladı. Tez boyunca en içselleştirdiğim konusu olan göçerlik durumu, yerinden edilme gibi kavramlar sanatta kendine yer edinir.

Toprak zemin üzerine zift tinerle inceltilmiş üzerine su katılarak yoğunlaşması istenmiştir. Canlıdır, hacimlidir. Üst üste, katman şeklinde sürülmüştür. Katmanlaşan dipten yüzeye doğru bir hareket görülür. Yüzeyler pütürlü ve çatlaktır. Ziftin doğası gereği akışkan olması fakat istenilen kalıba girmeyen yapısı tesadüfi yanlısamlar barındırır.



Resim 5.7. Sema Türölü, “Göç – Sürgün”, tuval üzerine karışık teknik, 90x120 (2014).

Kültürel sınırlar ve geçişlerle birlikte göç, aynı zamanda pek çok çağdaş akıl yürütmenin yolculuk programlarına derinden kazınmış bir meseledir. Çünkü göçerlik ve sürgün, Edward Said’in de işaret ettiği gibi, “kesintili bir var olma durumu”dur ve geride bıraktığınız yerle bir kavgaya tutuşma biçimidir. Bundan dolayıdır ki modern kültürün güçlü, hatta zenginleştirici bir motife dönüşmüştür (Chambers, 2014, s. 13).



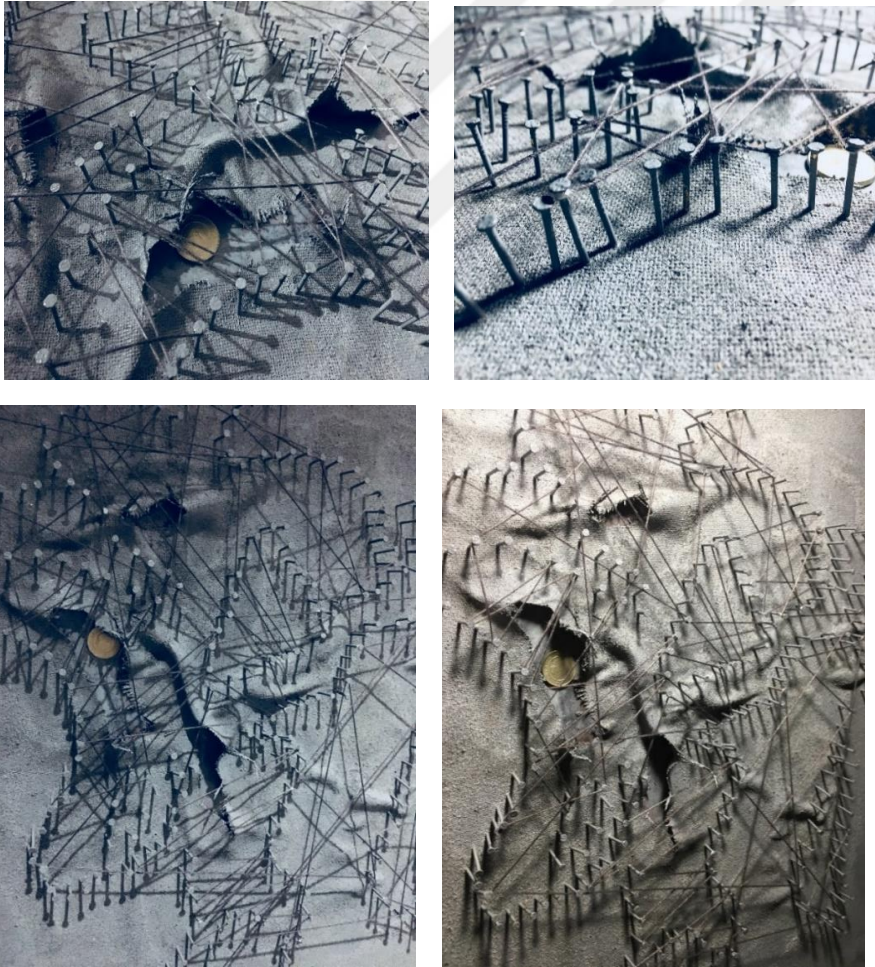
Resim 5.8. Selma Türlü, “Tahayyül / Gri Gölgeleler”, 60cm x 2m. boyutlarında, karışık teknik (2018).

2018 yılında gerçekleştirdiğim “Tahayyül¹² /Gri Gölgeleler” adlı bu seride, tuval üzerine karışık teknik yardımıyla pano şeklinde oluşturuldu ve her biri tek bir bireyi temsil etmesi planlandı. Mum akıtmalarla yüzeyde derin izler yarıklar elde edilmeye çalışılmıştır. Mum akıtmaları doğası gereği ısıya maruz kalınca öz kimliğini kaybederek farklı bir kimliğe bürünür. Tıpkı iktidarın uyguladığı asimilasyon politikası gibi. Gri gölgeler; toplumları etiketlemek, damgalamak, yok saymak için siyasetin çokça başvurduğu bir yöntemdir. Zygmunt Bauman kimlik politikaları hakkındaki görüşleri; “Tektipleştirici, aşağılayıcı, insan-dışılaştırıcı ve damgalayan kimlik politikalarıdır. Çoğumuz iki grup arasında endişeli biçimde asılı kalırız. “Ulus inşası” dönemlerinde kimlik bıçağının her iki yanının kullanıldığını ve her iki Modern dönemin benimsediği; ulus – devlet, tek kültür, tek ulus, tek ideolojinin var ettiği homojenliği savunduğu hakikatinden hareketle gerçekleştirildi. Kimlik politikalarının toplum yapısı üzerinde ki yansımaları sorgulamak ve tartışmak istenmiştir.

¹² **Tahayyül:** hakiki ile sahte arasındaki, gri gölgeyle ilgilidir, bu gri bölgeyi ortaya çıkaran şey, araştırmaya ve katliamın yarattığı “çifte eylem”dir. (Bloch, 2012)

Kimlik politikaları bizlere etiketler takmaya, damgalamaya çalıştığında kendi olma durumumuz tehlikeye girer. Uygulanan kimlik politikaları bizleri böler, parçalara ayırır, etrafımıza sınırlar çizer. Uygulanan kimlik politikaları siyasetiyle, toplumların arasına katı kalın duvarlar inşa edilir. Meydana gelen bu katı duvarlar ardında insan; yaşamla ölüm arasındaki sınır alanda varolmaya çalışır; varlığını sürdürmeye çalışır. Geriye görünenin ötesi, bin parçaya bölünmüş, yersiz yurtsuz haller kalır.

Bu çalışmada, çiviler belli bir plan çerçevesinde tahta yüzeye çakıldı. Demir iktidarı anlatan metaforlar olarak kullanıldı. Gri yüzeyler öz kimliklerini kaybederek kimliksiz bir boyut kazandırılmıştır. Gri ifadesiz kimliksiz alanlar yaratır.



Resim 5.9. Selma Türlü, “Oyun Alanı (Ortadoğu)”, enstalasyon 60 x 60 cm (2018).

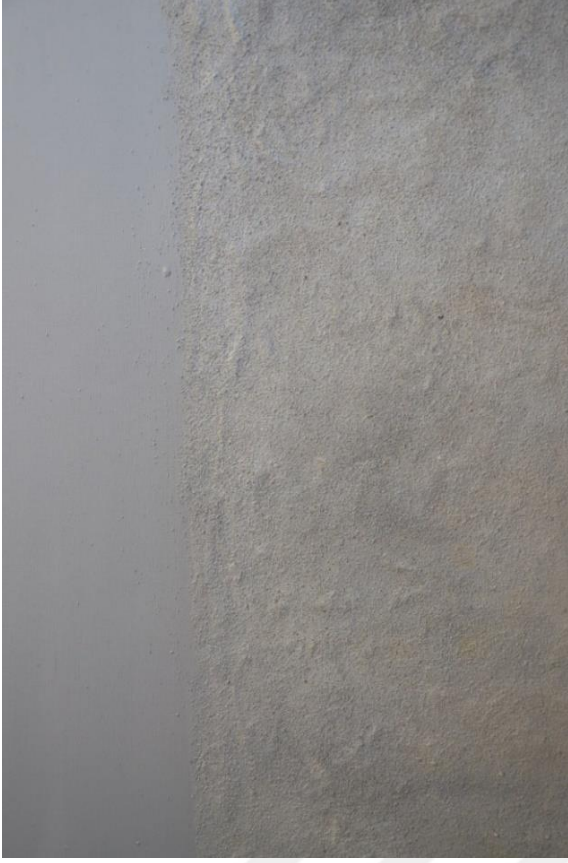


Resim 5.10. a. Selma Türü, “Çokkültürlülük: Hepimiz Mozağın Birer Parçasıyız”, 50 x 100 cm. Karışık teknik- Cam mozaik (2017).



Resim 5.10. b. Modernleşme Süreci, (tek-tipleştirme politikası), ayrıntı

Heterojen toplum yapısından, homojen toplum yapısına (tek-tipleşme) geçiş süreci hızlandı.



Resim 5.11. Selma Türlü, “Adı Hasan” (tektipleşme) tuval üzerine karışık teknik, 90x120 (2016).

2016 yılında gerçekleştirilen “Adı Hasan, Adı Ayşe, Adı Fatma” adlı çalışmalar bu seri işler, tuval üzerine karışık teknik yardımıyla oluşturuldu. Üzerinde kullanılan toprak kendi öz rengini kaybederek kimliksizleştirilmiştir. Öteki’ni yadsıyıp kendini yücelten bir akılla, söylemindeki ve varoluşundaki bu tekçiliği tabanda yaymaya çalışan tek-il politik bir yapıya sahiptir. Bu tekil varoluş hali hayatın her alanına her diline her etnik grubuna tüm despotluğuyla yansıtıldı. Tek dil tek millet söylemi devlet pratiği olarak süreğenleşti. Güncel hayat ve sanattaki bu tekçiliğe karşı geliştirilen her eylemi zorbalıkla bastıran tekçi politikalar, yaşamı grinin müphemliğine sürüklüyordu. Bu varolamama hali kimliksizliği kimlik edinmeye zorluyordu.

Bu seride oluşturulan kişiler kendi kimliklerini kaybederek toplumsal duyarsızlıktan hareketle kitlesel bir eleştiri halini almıştır. Gri ifadesiz kimliksiz alanlar yaratır.



Resim 5.12. Selma Türlü, “Adı Ayşe” (tektipleşme) tuval üzerine karışık teknik, 90x120cm (2016).



Resim 5.13. Selma Türlü, “Adı Fatma” (tektipleşme), tuval üzerine karışık teknik, 90x120 (2016).

2015 yılında gerçekleştirilen “Unland” adlı çalışmam da, Heidegger’in “*Dil varoluşun evidir*” ifadesini dil – kültür üzerinden ele aldım. İnsanın anatomik yapısında ki dil referans alınarak küçük küçük heykeller yapılmıştır. Cam fanus bir kap içerisinde seramik hamuruyla gerçeklik etkisi artırmak istenilmiştir.

Dünya ‘ben/biz’ ile ‘sen/öteki’ arasındaki ilişki üzerine kuruludur. ‘Ben/biz’ ile ‘sen/öteki’ arasında derin ve büyük bir boşluk vardır ve Jacques Ellul’e göre, bu boşluğu dil doldurur. İnsanları bir arada tutarak insani varoluşu mümkün kılan şey dildir. Etnik kimlik için en ayırt edici farklılık, dil farklılığıdır. ‘*Dil varoluşun evidir*’, der Heidegger. Bu nedenle ‘ben/biz’ ile ‘sen/öteki’ arasındaki ilişki bir dil problemidir (Sözen, 1999, s. 15-29).



Resim 5.14. Selma Türü, “Unland”, 12 x 17cm (enstalasyon) (2015).

Dil kültürün yapı taşıdır. Dilde başlayan sömürü toplumun diğer değerlerine sirayet eder ve toplumsal çözülme süreci ağır bir şekilde patolojik bir sorun haline gelir. Bu çözülme karşısında birey lal kalıp maruz kalınan yazgı olarak kabul eder. Kronik hale gelen asimilasyon kişiyi kendi benliğinden, dilinden ve kültüründen uzaklaştırıp özüne karşı yabancı hale getirir. Yabancılaşan birey dayatılanı misyon kabul edip bu sürecin – asimilasyonun – en büyük müdavimi olur. Tüm bu sosyal düzenin yeniden inşasında bireyin dili lallaşır. Acının, yerinden edilmenin, ötekileştirilmenin tezahürüdür bu çalışma. Söyleyememenin, tepki verememenin ifadesidir

2015 yılında gerçekleştirdiğim “ Hasat zamanı 1 – 2” seri halinde oluşturduğum çalışmalarım da; renkler tam kurumadan st üste katmanlaşan tesadüfi çarpışmalarıyla, sıçramalardan oluşur. Resmin üzerinde yayma, dağılma ve diğer etkilerle tesadüfi lekeler oluşturmuştur. Tüm renklerin karıştığı bir büyük ölçekli lekeler oluşur. Sıcak tonda olan “Hasat Zamanı 1-2” serisi kırmızı ve gri yüzeylerden oluşmuştur; çok sert ve acımasız resimlerdir.



Resim 5.15. Selma Türlü, “Hasat Zamanı 1”, tuval üzerine karışık teknik, 90x120cm (2015).



Resim 5.16. Selma Türlü, “Hasat Zamanı 2”, tuval üzerine karışık teknik, 90x120cm (2015).

2016 yılında gerçekleştirdiğim “Bahçesini Zararlı Otlardan Temizleyen Bahçıvan” adlı çalışmamda, sosyolog Zygmunt Bauman’ının “*Modernite ve Müphemlik*” kitabında ifade ettiği “*Bahçesini zararlı otlardan temizleyen bahçıvan*” metaforu ulus devletin nihai görevini, düzen anlayışını muhteşem bir örneğiyle açıklar. Bu metafordan hareketle toplumsal çözünme – düzen kavramları sorgulanmıştır.



Resim 5.17. Selma Türlü, “Bahçesini Zararlı Otlardan Temizleyen Bahçıvan”, Fotoğraf, 40 x 60cm (2016).

Sosyolog Zygmunt Bauman’ının “*Modernite ve Müphemlik*” kitabında şöyle der; “Modern devlet bahçeci bir devlettir. Benimsediği duruş bahçıvanlık duruşuydu. Nüfusun mevcut (yabani, terbiye edilmemiş) durumunu gayri meşru sayıp, var olanı yeniden üretim ve öz-dengeleme mekanizmaları yerleştirildi” (Bauman, 2003, s. 34).

Aklın yüksek ve sorgulanamaz otoritesince yöneltildiği varsayılan bu tasarım, gücün gerçekliğini değerlendirme ölçütlerini sundu. Bu ölçütlere göre, nüfusu

ikiye böldü: Beslenecek ve özenle çoğaltılacak faydalı bitkiler ve yok edilecek ya da kökünden sökülecek yabancı otlar. Bu ölçütlere göre (bahçıvanın tasarımca belirlenen) faydalı bitkilerin gereksinimleri el üstünde tutuldu, yabancı ot ilan edilenlerinse yok sayıldı. Bu ölçütler, bu kategorilerin her ikisini de kendi eyleminin nesneleri olarak aldı, her ikisinin de kendilerini belirleme haklarını reddetti” (Bauman, 2003, s. 34) diye açıklar Bauman.

Kimliğin siyasallaşması, kimlik merkezli çatışmaların yaşanmasına sebebiyet vermiştir. Bu bağlamda Bauman’ın “*Bahçesini Zararlı Otlardan Temizleyen Bahçıvan*” metaforunda olduğu gibi, nasıl ki bahçıvan, bahçesinde ki yabancı otları (ötekileri) temizliyorsa, aynı doğrultuda devletler de müphemliği ve belirsiz durumları/ olayları ayıklamaya – söküp atmaya – yok etmeye çalışır. Tabi ki bu “bahçıvan” politik mit ve söylencelerle donatılmış olmalıydı.

6. SONUÇ

Bu tez çalışması üretim sürecinde Kimlik ve Sanat pratiği arasındaki ilişkiyi, merkezi bir yere oturtan bir yaklaşım izlenmiştir. Bu perspektiften hareketle toplum psikolojisi, psikanaliz, felsefe, siyasi-politik alanların açılımlarını kavramsallaştırmalarından faydalanan bir yöntem izlenmiştir.

Toplumsal kimlik sorunsalına değinmemin asıl nedeni; hem ailemin, hem de nesiller arası hafızayı öncelikli kılarak; anılarıyla yüzleşen sanatçıları, kimlik – kültür – bellek - öteki kuramlarını merkeze alarak; ben'im varolması için "ötekinin" neden gerekli olduğunu dair sorgulamaların belirmesinde kendiliğinden gelişmiştir.

1960'lardan 1980'li yıllara kadar devam eden *kimlik* meselesi epey yankı uyandırdı; ulus sınırlarını aştı ve farklı disiplin alanların da kendini var etti. Toplumsal cinsiyet, ırk, din, etnisite, milliyetçilik, göç, yeni toplumsal hareketler, kültür ve kimlik siyaseti üzerine yapılan çalışmalarla birlikte '*kimliğe*' ilişkin ilginin artmasının neden olmuştur. Bu '*kimlik*'in yalnızca bir 'toplum kavramı' olmadığını aynı zamanda 'analitik bir kavram' olduğunu göstermektedir.

Sosyolojik bir bakışla *kimlik kavramı*, insan gelişimi doğrultusunda olması ve yaşantımızı düzenlemesi nedeniyle hem insani bir gereklilik hem de insana has bir ihtiyaçtır. Bu açıdan kimlik, kültürel çalışma alanların da hararetle tartışılan anahtar kavramlardan biri olduğunu söyleyebiliriz.

Kimlik sorunu aslında yaşamımızdaki ihtiyaçtan ve tanınmaya duyduğumuz gereklilik duygusunun çatışması ile ilgilidir. Değerler üzerinden yaşanan bu çatışmalar tanınma arzusuna dönüşür ve ortaya modern insanın tanınma takıntısı çıkar. Ve bu durum tanınma takıntısının bir uzantısı olan tanınma politikalarını kaşımaktadır. Tıpkı Charles Taylor'un kimlik tanımlamasına ilişkin şu söylemde bulunması gibi meselenin can alıcı noktası aslında '*tanınma takıntısı*'dır şeklinde iddia edilebiliriz.

“Kimlik varolmak için farklılığa gereksinim duyar ve kendi keşfini güvence altına almak için farklılığı ‘öteki’ne dönüştürür” (Connolly, 1995, s.94). Kimlik, bir yandan özdeşliği ve aidiyetleri ifade ederken öte yandan “öteki”nin aynasında yeniden bir inşa söz konusudur. Bu bağlamda kimlik ötekilerin konumuna ve farklılığına göre de biçimlenmiştir. Bu durum ne olduğunun değil, ne olmadığını gösteren olumsuz bir inşadır. Bu yüzden kimlik, özdeş olanla farklı olanın çatışmasında kendini inşa eden; dinamik bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kim olduğu değil, kim olmadığına dair sorgulamalar kimlik süreçlerini belirlenmesinde araç olduklarını söyleyebiliriz.

Burada kuşkusuz ki kendimize ilişkin algılarımız, öteki insanlara dair algılarımız etrafında biçimlenir. Ayrıca tüm tanınma savaşları, bu çatışmalar büyük siyasi–politik sorunlara da zemin hazırlamaktadır. Kimliklerimiz, kendi varlığımızın – ötekilerin kabulüne dayalı siyasi stratejilerle oluşturulmakta olduklarını iddia edebiliriz.

Bu tez çalışmasında ele alınan kültürel bellek kavramı kimlik inşasının zihinsel süreçlerini değerlendirmesi açısından önemli bir noktada karşımıza çıkmaktadır. Son zamanlar da bir ‘*hatırlama – bellek*’ furyasına tanıklık ediyoruz. Bellek konusu Doğu’da ve Batı’da birçok düşünürün ilgisini çekmeye başladı. Bu durumun bir rastlantı olduğunu düşünmüyorum.

Kültürel bellek sürekli bir iletişim halindedir ve canlıdır. Çatışmalar, kopmalar, tartışmalar, yenilenmelerle kendini yeniden var edildiği gözlenmiştir. Yani unutulmanın bir anda belirmesi ancak yeni anlamlara bürünerek karşımıza çıkmaktadır. Unutulan imgeye–anıya uzanma, geçmişe ait olan bir anının yeniden hatırlanması, bir köşeye itilmiş olanın belki de geri dönüşümü olarak değerlendirilebilir.

Bellek yalnızca sürekliliği ve aynışmayı üzerinden temellendirilir. Hatırlamak kimliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. İnsan geçmişini, kültürünün, dilini hatırlamak ister ve belleğine kodlar (Halbwach, 1985, s. 265). Bireyin belleğine kodlanan bu kültürel bellek kimliğin inşasında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Bu kültürel belleğin kodlarla yaşanan değişimlerle doğru orantılıdır. Dolayısıyla kimliğe ilişkin sanat yapıtları değerlendirilirken, kültürel kodlarla oluşturulan bireysel belleğin zihinsel tasarımları dışında tutulmasının aksine kimliğin inşası sürecinde farkındalık içerisinde değerlendirilmesi gerekir.

1960'lar da Batı'da yaşanan değişimler, dönüşümler furyasının etkilerini; şimdinin sanatı olan güncel sanat dünyasının yaşanan bu etkiyi halen sürdürmekte ki ısrarcı bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Globalleşmenin sonucunda yaşanan bu değişimlerin en belirgin sonuçları, 'kültür - kimlik - bellek – öteki' kavramlarıyla alakalı özümseven anlayışın; tektipleşmeden – çoğulculuğa kayan bir dönüşüm gözlenmiştir. Ayrışma ve dönüşümlerin ortaya çıkardığı yeni imge dünyasının altını dolduran kavramlar ortaya çıkmış ve yeni görsel gerçeklik varolmaya başlamıştır.

Kimliği sorunsallaştıran modernizm'den siyasallaşan postmodernist yaklaşımları değerlendirilmiştir. Modernizm ile başlayan postmodernizm ile çeşitlenen ve derinleşen kimlik meseleleri günümüzde tartışmaya devam etmektedir. Bazı sanatçılar kimlik meseleleri üzerinden işler üretmeye devam etmiştir. Günümüzde sanatçılar seçtikleri meseleleri farklı teknik ve malzemelerle biçimlendirmektedirler. Videodan, enstalasyona, resim kadar farklı disiplin alanlarında kimlik meseleleri görselleştirilmeye çalışılmıştır. Güncel sanat yapıt analizleri üzerinden okumalar yaparak; görsel çözümlemeler – sorgulamalar sunan sanatçıların benzer bir dil kullandıkları gözlenmiştir.

20. yy. süresince kendini temsil etme fırsatı bulamamış çevrelerin 'kimlik' olgusuna yoğunlaşarak yaptıkları sanat çalışmaları, Batı sanat ortamında ki varolma çabası büyük ses getirmiştir. Batı kültür ve düşünce dünyasında ki bu eğilimler 'çok-kültürcülük' politikasının etrafında şekillenmiştir. 'Çok-kültürcü' eğilimin önemli bir parçası olan dönüşüm olgusu, Batılı olmayan (öteki olarak tanımlanan) kültürlerin sanatta temsil olanağı bulması egzotik bir yaklaşım olarak değerlendirildi. Kavramsal sanatın politikasını devam ettiren, kimliği sanatın odak noktası haline getiren özelliği ile sanat alanını kimlik politikalarının yaşandığı bir platforma dönüştürmüştür (Antmen,2010, s. 295). Sanatta

toplumsal düzen içerisinde sınıf, kültür, ırk, ya da cinsiyet gibi ayrımcılığın izlerini bulabileceğimiz kişisel tavırlar görülmeye başlamışına sebep olmuştur. Batı kültür dünyasının bazılarını neden ‘öteki’leştirdiğini – nasıl ‘öteki cephe’ yarattığını gözler önüne sermektedir.

Kimlik, değişen dönüşen bu paradigmanın toplum psikolojisi, sosyoloji, felsefe, siyasi – politik vb. alanlarda olduğu gibi sanatta da yankı uyandırmış komplike bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yankı özellikle 1960’lı yıllarda Batı merkezli sanat ortamı başta olmak üzere; ülkemizde de 1980 sonra sanat ortamında değişimler görülmeye başladığı yıllardı. Ali Artun “Etnik Köken, Sanat, Kimlik Siyaseti” adlı makalesinde Türkiye’de siyaset, sanat ve dil alanında “Kimlik” en önemli mesele olduğundan bahseder. Ülkemizde 1990’lı yıllar da birçok sanatçının kültür, kimlik, bellek, öteki gibi kavramları sorgulamaları eserlerine yansımıştır. Siyasal etkinin sonucunda sorunsallaşan kimlik – kültür gibi kavramların Türkiye’de güncel sanatta neden yer edindiği saptayarak, sanatımızda hiç ele alınmamış kavramların sorgulanmaya başladığı görülmektedir.

Sonuç olarak tezin kapsamında ürettiğim çalışmalarımda; *kimliği* merkezi bir konuma yerleştiren bir yaklaşımla farklı malzemeler kullanılarak kimliğin ontolojisine ilişkin sorgulamalarda bulunulmuştur. Kimlik – bellek – ötekinin başkalaşım süreçlerinin altını çizirken, kendimi izleyebileceğim öznel çalışmalar gerçekleştirdim.

Tezin genelinde, kimlik politikalarıyla dolu bir dünyada sanatın nasıl süreçlerden etkilendiğini incelemeye çalıştım. Kültürel gettoları¹³ aşarak mantık duvarlarımızda küçük delikler açabilir. Bu deliklerden *Öteki*’ni görebiliriz belki de.

¹³ Ötekini dışlamak, beriki ile birleşmek’ anlamına gelir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2010). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalar 20. yy. Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Assmann, J. (2015). *Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2007). *Modernite ve Holocaust*, Çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Venüs Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bernasconi, R. (2015). *İrk Kavramını Kim İcat etti?*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bilgin, N. (2007). *Kimliğin İnşası*, Ankara: Aşina Kitapları.
- Bilgin, N. (2001). *İnsan İlişkileri ve Kimlik*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Blok, M. (2012). The Aesthetics of Migration, Afterall, Online, Contexts, https://www.afterall.org/online/aesthetics-of-migration-as-representative-of-the-humancondition#.WK1SX2_yjIU
- Bingöl, P. (2003). Varlığını Yaratarak İfade Eden İnsan; 'Sanatçı', Doğu- Batı, 'Kimlikler', sayı: 23, Haziran- Temmuz 2003, Ankara: Doğu- Batı Yayınları, s. 257-264.
- Bois, D. (2012). 'Gelenek' Ankara: Doğu-Batı Yayınları
- Bourriaud, N. (2009). The Radicant, Lukas and Sternberg, NewYork.
- Bhabha, H. K. (2014). *Kültürün İki Aradalığı*, 'Kimlik Politikaları', Hazırlayan: Fırat Mollaer Ankara: Doğu-Batı Yayınları s. 380- 388.
- Buckingham, D. (2008). *Genç, Kimlik ve Dijital Medya*, Ed. David Buckingham, Cambridge: The MIT Press, p.1-24.
- Calhoun, C. (1994). *Social Therory and the Politics of İdenty* Ed. Craig Calhoun, Oxford: Blackwell, p.9-38.
- Calhoun, C. (2014). *Tanınma Politikası ve Yeniden Dağıtım*, 'Kimlik Politikaları', Hazırlayan; Fırat Mollaer, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, s. 137.
- Chambers, L. (2014). *Göç, Kültür, Kimlik*. Çev. İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connlly, W. E. (1995). *Kimlik ve Farklılık: Siyasetin Açmazlarına Dair Demokratik Çözüm Önerileri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Coşar, S. – Özman, A. (2003). *Siyaset, Demokrasi ve Kimlik- Fark- Tanınma Politikaları, Doğu- Batı, 'Kimlikler'*, sayı: 23, Mayıs- Haziran- Temmuz 2003, Ankara: Doğu- Batı Yayınları, s. 213-222.
- Çalıkoğlu, L. (2005). *Çağdaş Sanat Konuşmaları*, İstanbul: YKY Yayınları.
- Derrida, J. (2003). *Öteki Hedef*. Çev. Melih Başaran, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Doytcheva, M. (2016). *Çokkültürlülük*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fanon, F. (2016). *Siyah Deri Beyaz Maske*, Çev. Cihat Koytak, İstanbul: Versus Kitap Yayınları.
- Franser, N. (2014). *Tanınma Politikası ve Yeniden Dağıtım, 'Kimlik Politikaları'*, Hazırlayan; Fırat Mollaer, Ankara: Doğu-Batı Yayınları s. 259-274.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*, Çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gasset, J. O. (2014). *İnsan ve Herkes*, Çev. Neyire Gül Ilık, İstanbul: Metis Yayınları.
- Girgin, F. (2017). *Sanatta Göç Teması*, Dergipark, s. 1-22.
- Halbwachs, M. (1985). *Das Gedachtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt, Paris: 1925.
- Hall, S. (2014). *'Kimliğe Kim İhtiyaç Duyar?'*, *Kimlik Politikaları*, Hazırlayan: Fırat Mollaer, Ankara: Doğu-Batı Yayınları s. 280- 298.
- Hall, S. (1998). *Kültürel Kimlik ve Diaspora*, İçinde J. Rutherford, (Der.) *Kimlik: Topluluk/ Kültür/ Farklılık*. Çev. İrem Sağlamer. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Hall, S. (1998). *Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etkinlikler, Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, (Der.) Anthony D. King, Çev. Gülcen Seçkin- Ümit Hüsrev Yolsal, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.
- Harrison, C. – WOOD, P. (2016). *Sanat ve Kuram 1900- 2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.
- Heidegger, M. (sayı:11- 1997). *Zaman Kavramı*, İstanbul: Cogito.
- How Are Artists, Responding to the Refugee Crisis, Flux Magazine, ART, Lifestyle.<http://www.fluxmagazine.com/artists-responding-to-the-refugee-crisis/>
- İmançer, D. (2003). *Çağdaş Kimliğin Yapılanma Süreci ve Televizyon*, *Doğu- Batı, 'Kimlikler'*, sayı: 23, Haziran- Temmuz 2003, Ankara: Doğu- Batı Yayınları, s. 237- 254.

- Karaduman, S. (2010). *Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü*, Journal Of Yasar University, <http://joy.yasar.edu.tr>
- Kılıçbay, M. A. (2003). *Kimlik okyanusu*, Doğu- Batı, 'Kimlikler', sayı: 23, Haziran- Temmuz 2003, Ankara: Doğu- Batı Yayınları, s. 160- 165.
- Kortun, V. (2006). *Vasıf Kortun ve Charles Esche ile söyleşi*. (Söyleşi. Pelin Tan). <http://arkitera-com/25-vasif-kortun-ve-charles-esche11> Haziran 2011.
- Kymlicka, W. (1998). *Çokkültürlü Yurttaşlık: Azınlık Haklarının Liberal Teorisi*, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Levi, P. (2015). *Boğulanlar Kurtulanlar*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları.
- Lichtwark-Aschoff. (2008). *Anna- van Geert, Paul Bosma, Harke- Kunnen, Saskia, 'Time and Identity'*: Developmental Review, Vol. 28, p.370-400.
- Madra, B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987-2003*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Mollaer, F. (2014). *Kimlik Politikaları*, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Ofsayt Ama Gol. (2014). *Salt Galata, 2014; Salt Ulus, Sergi Kataloğu*, İstanbul.
- O zamanlar Konuşuyorduk. (2012). *SALT Galata; SALT Ulus, 2013 Sergi Kataloğu*, İstanbul.
- Ötgün, C. (2009). *Sanatın Şiddeti ve Sınırları*, gazi-sanat-tasarım dergisi.
- Said, E. W. (2015). *Sürgün Üzerine Düşünceler*, Ankara: Hece Yayınları.
- Said, E. W. (2003). *Şarkiyatçılık*, Çev. Berna Ülner, İstanbul: Metis Yayınları.
- Saybaşıllı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler Görsel Kültürde Göç Hareketleri*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Smith, A. D. (2004). *The Nation: Inventted, Imagied, Reconstruched? The Antiquity of Nations*, Antony D. Smith, Cambridge: Politiy Press, p. 82-102.
- Sözen, E. (1999). *Demir Kafesten Plastiğe Kimliklerimiz*, İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Şengel, D. (1994). *Gülsün Karamustaf'nın İşlerinde Zaman*, Arredamento, Mart.
- Tarhan, B. A. (2003). *İki Cami Arasında Beynamaz: 'Türk' Akademisyeni Örneğinden Yola Çıkarak 'Kimlik', Hakkında Notlar: Doğu- Batı, 'Kimlikler'*, sayı: 23, Mayıs- Haziran- Temmuz 2003, Ankara: Doğu- Batı Yayınları, s: 232.
- Taylor, C. (1994). *Çokkültürcülük; Tanınma Politikası*, Haz: Amy Gutmann, Çev. Levent Köker, İstanbul: YKY.

Tekeli, İ. – İLKİN, S. (2000). *Küreselleşme Ulus-Devlet Etkileşimi Bağlamında AB-Türkiye ilişkilerinin Yorumlanması, Doğu-Batı, 'Bin Yılın Muhasebesi'*, Sayı:10, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, s. 91-116.

Tenger, H. (1995). 4. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Mas Matbaacılık, s: 226.

Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar*, , Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Yılmaz, A. N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Rimbaud, A. (1999). *Ben Bir Başkasıdır*, İstanbul: Kaya Matbaacılık.

Zaretsky, E. (1994). “*Identity Theory, Identity Politics: Psychoanalysis, Marxism, Post-Structuralism*”, Social Theory and the Politics of Identity, Ed. Craig Calhoun, Oxford: Blackwell, s. 1998-244.

İnternet 1: <http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanat-ve-kulturalizm/910>

İnternet 2: <https://www.e-skop.com/skopbulten/sinif-politika-toplumsal-degisim-cagdas-sanatin-celiskileri/2263>

İnternet 3:

[https://www.google.com.tr/search?q=doris+salcedo+unland+the+orphan%27s+tunic&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjChL-O2rvcAhXH_KOKHT_SD2cQsAQIJg&biw=675&bih=604#imgsrc=PNevitQEdoAw2M:\)](https://www.google.com.tr/search?q=doris+salcedo+unland+the+orphan%27s+tunic&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjChL-O2rvcAhXH_KOKHT_SD2cQsAQIJg&biw=675&bih=604#imgsrc=PNevitQEdoAw2M:))

İnternet 4: <http://blog.saltonline.org/post/95086465134/>

İnternet 5: <https://bantmag.com/nerden-geldik-buraya-nereye-gidiyoruz-buradan-hale-tenger/>

İnternet 6: <http://blog.kavrakoglu.com/tag/yeryuzunun-sihirbazlari>

İnternet 7: <http://www.sanatatak.com/view/Haset-Husumet-ve-Rezalet-uzerine>

İnternet 8: www.moma.org). Andrian piper.

İnternet 9: <https://www.nytimes.com/2017/11/02/arts/design/jimmie-durham-review-whitney-museum-cherokee>

İnternet 10: <http://warholamag.com/kara-walker-ozgur-birakilmis-zenci-bir-kadin/>

İnternet 11: <https://t24.com.tr/yazarlar/tayfun-atay-pazar/devletin-tunc-eli-yine-mi-inecek-dersim-uzerine,22649>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : TÜRLÜ, Selma
Uyruğu : TC
Doğum tarihi ve yeri : 10.04.1986 – Gaziantep
Medeni hali : Bekar
Telefon : 05418937276
Faks : -
e-mail : selmaturlu@outlook.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	Devam ediyor.
Lisans	Gazi Üniversitesi Resim Bölümü	2013
Lise	İsmet Paşa Lisesi	2005

Yabancı Dil

Almanca



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...

