

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

TÜRKİYE'DE KİMLİK İNŞASININ
GÜNCEL SANAT YAPITLARI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20116270 Deniz Güvensoy

Danışman:

Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu

İSTANBUL 2015

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

TÜRKİYE'DE KİMLİK İNŞASININ
GÜNCEL SANAT YAPITLARI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20116270 Deniz Güvensoy

Danışman:

Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu

İSTANBUL 2015

Deniz GÜVENSOY tarafından hazırlanan **Türkiye’de Kimlik İnşasının Güncel Sanat Bağlamında İncelenmesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 15 / 04 / 2015

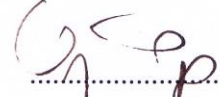
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Emre ZEYTİNOĞLU (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.T.Melih GÖRGÜN (MSGGSÜ Grafik Tas. Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Can AYTEKİN



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Mürteza FİDAN (Marmara Ü. Öğ.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Berna KARAÇALI (Kemerburgaz Ü. Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER:

ÖNSÖZ.....	II
TEŞEKKÜR.....	IV
ÖZET.....	V
SUMMARY.....	VI
KISALTMALAR.....	VII
RESİMLER LİSTESİ.....	VIII
1.GİRİŞ.....	1
1.1 Çalışmanın Amacı.....	3
1.2 Çalışmanın Kapsamı.....	5
1.3 Çalışmanın Yöntemi.....	12
2. BEDEN, CİNSİYET ve KİMLİK TEMSİLLERİ.....	15
2.1 Erkek Kimliğinin Kurgulanması ve Temsili.....	18
2.2 Kadın Kimliğinin Kurgusu ve Temsilleri.....	37
2.3 LGBTTQ Kimlik Kurguları ve Temsilleri.....	48
3. HAFIZA ve KİMLİK TEMSİLLERİ.....	58
4. MEKAN ve KİMLİK TEMSİLLERİ.....	91
5. SONUÇ.....	121
5.1 Geçit, Apori.....	122
5.2 Harita.....	131
5.3 Boğaz Köprüsü'nün Aporisi.....	135
5.4 Kamuflej.....	140
6. SONSÖZ, TARTIŞMALAR ve İLERİ ARAŞTIRMA KONULARI.....	142
7. KAYNAKÇA.....	148
8. ÖZGEÇMİŞ.....	161

ÖNSÖZ

'*Kimlik temsilleri*' üzerine bir araştırma yapmak istememin nedeni; Türkiye'de, siyaset ve toplumbilimde olduğu gibi sanatta da bu konunun sıklıkla gündeme getirilmesine rağmen, özellikle 1980 sonrası sanatı bu bağlam çerçevesinde toparlayan akademik yayınların azlığını fark etmemdir.

Kimlik ve özellikle kimlik krizi Türkiye bağlamında oldukça araştırılması uzun ve çetrefilli bir konudur. Batı'da 1970'lerden beri gelişen Eleştirel Teori, Oryantalizm ve Sömürge sonrası düşünce, toplumsal cinsiyet üzerine geliştirilen düşünceler; göçmen, eşcinsel, madun gibi öteki olarak görülen kimliklerin temsili sorununu gündeme getirmiştir.

Türkiye'de kimlik olgusunun çok daha uzun bir geçmişi olduğu söylenebilir. Tanzimat'tan itibaren; ulusal kimliğin inşası, Batılılaşma ve modernleşme sürecinde kendi öz kimliğini bulma ve koruma sorunu en önemli konulardan biri haline gelmiştir. Feroz Ahmad'ın Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan itibaren Türkiye tarihini anlattığı çalışmasına '*Bir Kimlik Peşinde Türkiye*' ismini vermesi anlamlıdır. Türkiye tarihi; değişen, dönüşen, bastırılan, unutulmuş, yeniden hatırlatılan, 'geri dönen' kimliklerin çatışmasının dinamizmiyle oluşmuş bir tarihtir.

Böylesine kapsamlı ve zor bir konuyu elbette bir eser metni çerçevesine sığdırmak olanaksızdır. Burada yapılmak istenen; özellikle 1980 sonrası sanat yapıtlarında kimlik temsillerinin nasıl gündeme getirildiğini, hangi sorunsallara değindiğini araştırmak ve de Türkiye'de kültürel kimlik temsilinin sanatla kesişen temel dinamiklerini belirlemektir. Sanat eleştirisini bir yöntem olarak kullanarak yapılan bu analizden elde edilen sonuçlar; kendi sanatsal araştırmamda referans noktası olarak kullanılmıştır.

Özellikle ulusal kimlik üzerine yapılan kuramsal araştırmalarda vurgulanan 'tahayyül' ve 'inşa' eylemleri bile doğrudan yaratı ve tasarım kavramlarıyla ilişkilidir. Cemaatler kendilerini 'tahayyül ederken', ulusal kimlik

'inşa edilmektedir'. Ulusal kimlik inşa edilirken (tahayyül edilirken) toplumun içinde barındırdığı farklılıklar, çokluklar, çeşitlilikler elenmektedir, bu eleme süreci aynı zamanda siyasi bir mesele olduğu için kendi içerisinde bir şiddet biçimine dönüşmekte ve burada da karşımıza bir ötekilik kurgusu çıkmaktadır. Bu ötekilik kurgusu; bir benlik kurgusuyla birlikte işlemektedir. Dolayısıyla ben ve öteki arasındaki ilişkinin gerçek ve kurgusal doğası tezin inceleme alanını oluşturmaktadır.

Tahayyül ve inşaa kavramlarının benliği oluşturmadaki rolünün anlaşılması; gerçekliğin bir fantezi alanıyla çevrili olduğunu fark etmemizi sağlar. Bu durum bir sanatçı için resmi söylemlerin kalın duvarları arasından geçip farklı alanlara gidebileceği boşluklar bulabilmek anlamına gelir. Ben ve öteki arasındaki gerilimli ilişki bu yüzden yaratıcı süreç için oldukça besleyici bir kaynaktır.

TEŞEKKÜR

Bu tezin yazılmasında ; değerli yorumlarıyla bana yol gösteren Yrd. Doç. Emre Zeytinođlu'na, Sanat Tarihi'ne bölgesel bir perspektiften bakmak konusunda güncel tartışmaları sunduğu keyifli dersleriyle fikirlerimi geliştirmeme yardımcı olan Prof. Dr. Susanna Milevska'ya, feminizm, kuir çalışmaları, sömürgecilik, kamusal alan ve müşterekler, göçmenlik, kapitalizm gibi konulardaki tartışma ve sunumlarla dolu dersleriyle kimlik meselesine daha küresel bir ölçekte bakmamı sağlayan Prof. Dr. Marina Grzinić'e, dilbilgisi düzeltmelerini yapan Güneş Dođan'a ve her zaman olduğu gibi bu konuda da bana destek veren sevgili aileme katkılarından dolayı teşekkür ederim.

DENİZ GÜVENSOY

ÖZET

Bu eser metni çalışmasında; 1980'den günümüze uzanan, otuz beş senelik zaman diliminde Türkiye Güncel Sanatı'nda kimlik olgusunu ele alan çalışmalar incelenmiş, yer aldıkları tarihsel dönemin siyasal ve sosyokültürel yapısı da göz önüne alınarak, kimliği nasıl inşa ettikleri/yapı bozuma uğrattıkları algılanmaya çalışılmıştır. Beden, Hafıza ve Mekan ara başlıklarında; sanat yapıtları bu kavramların kimlikle ilişkisi çerçevesinde incelenmiş, ortaya çıkan tartışmalardan hareketle sonuç bölümünde kimlik ve mekan kavramı üzerine sanat yapıtları kurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler:

Çağdaş Sanat, Kimlik, Beden, Mekan, Bellek

SUMMARY

The artworks that focus on the concept of identity between 1980- 2015 in Turkey are the main research material. It is intended to analyze how they construct/deconstruct identity in the context of the political, sociocultural properties of this period. In the chapters, Body, Memory and Space; artworks were analysed in the framework of the relation of identity with Body/Gender, Memory and Space. The evaluation of the discussions on these artworks and their interpretations lead to an artistic research and some artworks with a theme on space and identity were produced.

Keywords:

Contemporary Art, Identity, Body, Space, Memory

KISALTMALAR

Bkz. Bakınız

t.u.a Tuval Üzerine Akriik

a.g.k. Adı geen kitap

a.g.m. Adı geen makale

RESİMLER LİSTESİ**Sayfa No:**

- Resim 1.2. : Cumhuriyet Gazetesi Haberi, 9 Şubat 1991.....9*
- Resim 2.1: Bedri Baykam, Fahişenin Odası, 1981.....19*
120 x 240 cm., Sunta üzerine yağlıboya ve kırık aynalar
- Resim 2.2: Bedri Baykam, Cinsel Taciz mi Ne Mutlu Sana!.....20*
1992, 22 x 43 cm., Kağıt üzerine kolaj
- Resim 2.3: Bedri Baykam, Bir Haremim Olsun İsterdim,.....22*
1987, Fotokolaj
- Resim 2.4: Bülent Şangar, İSİMSİZ (KURBAN),.....27*
1994, 240 X 170 cm.
- Resim 2.5:Bülent Şangar, İSİMSİZ (BABA NASİHATI),28*
1995-2008, Çeşitli Boyutlar
- Resim 2.6:Bülent Şangar, İSİMSİZ 1997-1999, Üç Fotoğraf.....29*
- Resim 2.7:Bülent Şangar, İSİMSİZ, 1997-1999, Üç Fotoğraf.....29*
- Resim 2.8:Bülent Şangar, KOT REKLAMI,.....31*
1994-2007, (3X 40 X 55.6 cm.)
- Resim 2.9.:Bülent Şangar, Küreselleşme, Devlet, Sefalet, Şiddet,.....31*
1995-2007, (120 x 78.5 cm.)
- Resim 2.10: Servet Koçyiğit,Blue Side Up,.....34*

9. İstanbul Bienali, 2005

<i>Resim 2.11: Servet Koçyiğit, Everything, 2009.....</i>	<i>35</i>
<i>Resim 2.12: Füsun Onur, Nü, 1974.....</i>	<i>42</i>
<i>Resim 2.13, Hale Tenger, 'Böyle Tanıdıklarım Var II', 1992.....</i>	<i>43</i>
<i>Resim 2.14, Hale Tenger, 'Mütekabiliyet Esası', 1990.....</i>	<i>44</i>
<i>Resim 2.15, Aydan Murtezaoğlu, 'Tur', 1995.....</i>	<i>45</i>
<i>Resim 2.16 Kutluğ Ataman "Türk Lokumu" (2007).....</i>	<i>50</i>
<i>Resim 2.17 Erinç Seymen "İttifak" (2007).....</i>	<i>51</i>
<i>Resim 2.18 Erinç Seymen, 'Bir Paşa'nın Portresi' (2009).....</i>	<i>53</i>
<i>Resim 2.19 Taner Ceylan, 1640 (2011).....</i>	<i>56</i>
<i>Resim 2.20 Taner Ceylan, 1881 (2011).....</i>	<i>56</i>
<i>Resim 2.21 Taner Ceylan, 1923 (2011).....</i>	<i>57</i>
<i>Resim 3.01 Michael Blum, Safiye Behar Anısına, 2005.....</i>	<i>60</i>
<i>Resim 3.02 Handan Börüteçene, 2008.....</i>	<i>60</i>
<i>Resim 3.03 Handan Börüteçene, 2008.....</i>	<i>62</i>
<i>Resim 3.04: Sarkis, Çaylak Sokak, 1986,.....</i>	<i>67</i>
<i>Maçka Sanat Galerisi</i>	

<i>Resim 3.05 Muhafaza I, Didem Erk, 2010.....</i>	<i>68</i>
<i>Resim 3.06 Muhafaza I, Didem Erk, 2010.....</i>	<i>69</i>
<i>Resim 3.07 Ayrıksı, Didem Erk, 2010.....</i>	<i>69</i>
<i>Resim 3.08 Extramücadele, 'İnsan', Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003.....</i>	<i>74</i>
<i>Resim 3.09: Nefes filminden bir sahne.....</i>	<i>75</i>
<i>RESİM 3.10: Benim naciz vücudum elbet bir gün toprak olacaktır,.....</i> <i>Vahap Avşar, 1994 – 2010</i>	<i>79</i>
<i>RESİM 3.11: Aydan Murtezaoğlu, Karatahta, 1992 – 1993.....</i>	<i>80</i>
<i>RESİM 3.12: Vahap Avşar, Atatürk ve Alfabe, 1990-91.....</i>	<i>80</i>
<i>RESİM 3.13: İsmet Doğan, Imago, 2010.....</i>	<i>81</i>
<i>RESİM 3.14: İsmet Doğan, Imago, 2010.....</i>	<i>81</i>
<i>RESİM 3.15: İsmet Doğan, Imago, 2010.....</i>	<i>82</i>
<i>RESİM 3.16: Bülent Şangar, Y.A.N.G.I.N, 1993.....</i>	<i>84</i>
<i>RESİM 3.17: Gülsün Karamustafa, Anti-Hamam Confessions.....</i>	<i>88</i>
<i>RESİM 4.01 Nil Yalter, Topak Ev, 1973.....</i>	<i>93</i>
<i>RESİM 4.02: Gülsün Karamustafa, Kapıcı Dairesi, 1976, 30 x 40 cm.....</i>	<i>94</i>

<i>RESİM 4.03: Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet, 1976.....</i>	<i>95</i>
<i>RESİM 4.04: Bülent Şangar, 'Katliam', 4 adet fotoğraf, 1997 (detay).....</i>	<i>96</i>
<i>RESİM 4.05: Halil Altındere, Annem Pop Art'ı Seviyor.....</i>	<i>97</i>
<i>Çünkü Pop Art Çok Renkli, 1998</i>	
<i>RESİM 4.06: Ahmet Öğüt Şener Özmen The Coloring Book, 2004.....</i>	<i>97</i>
<i>RESİM 4.07: Ahmet Öğüt Şener Özmen The Coloring Book, 2004.....</i>	<i>98</i>
<i>Resim 4.08: Neriman Polat, Dedeevi, 2008.....</i>	<i>99</i>
<i>Resim 4.09: Neriman Polat, Babaevi Apt., 2008.....</i>	<i>100</i>
<i>Resim 4.10: Nalan Yırtmaç, Tekstil üzerine Stensil ve akrilik, 2011.....</i>	<i>102</i>
<i>Resim 4.11 Nalan Yırtmaç, Fotoğraf.....</i>	<i>102</i>
<i>Resim 4.12 Hüseyin Bahri Alptekin, Heimat, 2001.....</i>	<i>103</i>
<i>Resim 4.13 Hüseyin Bahri Alptekin, Ceketler.....</i>	<i>104</i>
<i>Resim 4.14: Servet Koçyiğit, Anavatan, 2007, Video.....</i>	<i>106</i>
<i>Resim 4.15: Nil Yalter, Başsız Kadın 1973.....</i>	<i>106</i>
<i>Resim 4.16: Halil Altındere, Tabularla Dans, 1997.....</i>	<i>107</i>
<i>Resim 4.17: Tate Modern'e giden yol,</i>	<i>108</i>
<i>Şener Özmen & Erkan Özgen, 2003</i>	

<i>RESİM 4.18: Aydan Murtezaoğlu, Sarhoş Kapı, 1995.....</i>	<i>110</i>
<i>RESİM 4.19: Hale Tenger, Strange Fruit, 2009.....</i>	<i>112</i>
<i>Resim 4.20: Burak Arıkan Mülksüzleştirme Projeleri: 2013.....</i>	<i>113</i>
<i>Resim 4.21: Ayşe Erkmen, Wertheim ACUU, 1995.....</i>	<i>114</i>
<i>Resim 4.22 Ayşe Erkmen, Shipping Ships, 2001.....</i>	<i>115</i>
<i>Resim 5.1: Boy turnikesi modelleri.....</i>	<i>126</i>
<i>Resim 5.2 Boy Turnikesi Teknik Çizim.....</i>	<i>126</i>
<i>Resim 5.3: Geçiş, Enstalasyon, 2013, Mamut Art Project,.....</i>	<i>127</i>
<i>Karaköy Antrepo</i>	
<i>Resim 5.4: Geçiş, Enstalasyon, 2013, Mamut Art Project,.....</i>	<i>128</i>
<i>Karaköy Antrepo</i>	
<i>Resim 5.5: Geçiş, 2013, Teknik Çizim.....</i>	<i>128</i>
<i>Resim 5.6: Geçiş II , 2013, Dijital Kolaj.....</i>	<i>129</i>
<i>Resim 5.7: Kafes, 2013, Dijital Kolaj.....</i>	<i>130</i>
<i>Resim 5.8: Ordu, 2013, Dijital Kolaj.....</i>	<i>130</i>
<i>Res. 5.9: Nicole Jolicoeur, Femme en hystérie.....</i>	<i>132</i>
<i>(d'après JM Charcot) 1981 46 cm x 8.54 m.</i>	
<i>Renkli kuruboya, guaj ve kömür kalem</i>	

<i>Resim 5.10: Nicole Jolicoeur, Charcot:133</i> <i>deux concepts de nature 1985 Çizimler ve Sanatçı Kitabı</i>	133
<i>Resim 5.11: the Man of Commerce.....133</i>	133
<i>Resim 5.12: Avrupa'yı bir kraliçe olarak gösteren harita, 1614.....134</i>	134
<i>Resim 5.13: Boğaz, Enstalasyon, 2012, İskoçya.....135</i>	135
<i>Resim 5.14: Boğazda İntihar, t.u.a, 200x150 cm136</i>	136
<i>Resim 5.15: Düşüş, t.u.a, 200x150 cm., 2014.....137</i>	137
<i>Resim 5.16: Düşen Kadınlar, t.u.a.,200x150cm., 2014.....137</i>	137
<i>Resim 5.17: Janus, temsili resim.....138</i>	138
<i>Resim 5.18: Öpücük, t.u.a., 100x80 cm. 2013.....139</i>	139
<i>Resim 5.19 Janus Buluntu İmge, 2012139</i>	139
<i>Resim 5.20 Kamuflaj Rüyası, t.u.a, 2013, 200x150 cm.....141</i>	141
<i>Resim 5.21 Anavatan, t.u.a., 2013, 100x80 cm.....141</i>	141
<i>Resim 6.1: Eylül Cansın'ın son görüntülerini içeren video.....147</i>	147
<i>Resim 6.2: Burcu Namlı'nın Son Fotoğrafı.....147</i>	147

1.GİRİŞ:

Bu araştırmada; 1980 sonrası üretilen sanat yapıtlarındaki kimlik temsilleri Beden, Hafıza ve Mekan isimli üç ana başlık altında incelenmiştir. Çağdaş Sanat'ın hangi stratejilerle kimlik kurgularını yapıbozuma uğrattığı araştırılmış ve kimi yapıtlardaki kimlik temsilleri incelenmeye çalışılmıştır .

'*Beden ve Cinsiyet*' bölümünde heteroseksüel '*Erkeklik*', '*Kadınlık*' temsillerinin yanı sıra eşcinsellik ve kuir kimliğini ele alan çalışmalar incelenmiştir. Toplumsal cinsiyet ile ilgili tüm temsillerin ortak özelliği; gelenek ve modernlik, geçmiş ve bugün, Doğu ve Batı, İmparatorluk ve Cumhuriyet gibi ikili kavramsallaştırmalar arasında sıkışmış bir öznenin ifadesini anlatıyor olmalarıdır. Özellikle Erinç Seymen ve Taner Ceylan'ın yapıtlarında görülen Osmanlı'daki eşcinsellik tahayyülü, Cumhuriyet ideolojisine bir eleştiri getirmenin yanı sıra bu sıkışmışlığı anlatır. Orhan Pamuk'un '*Benim Adım Kırmızı*'sında geçen kısa bir şiir; Türkiye'de öznenin cinsel aidiyetinin, iki yapı (düalizm) arasında kalmışlık duygusunu yansıttığını kısaca özetler:

*Diyor ki kararsız kalbim; Doğu'dayken Batı'da,
Batı'dayken Doğu'da olmak istiyorum
'Erkeksem kadın, kadınsam erkek olmak istiyorum',
diyor öteki yerlerim
Ne zormuş insan olmak, daha da çetini insan gibi bir hayat
Hem önümle, hem arkamla,
hem Doğu'yla hem Batı'yla keyif almak istiyorum¹*

Erinç Seymen ve özellikle de Taner Ceylan'ın Osmanlı İmparatorluğu'na nostaljik bakışı; 'hafıza' konusunun Türkiye'de kimlik

¹ PAMUK Orhan, Benim Adım Kırmızı, syf.403

kurguları bağlamında önemine de dikkat çeker. Özellikle Ceylan'ın işleri; Osmanlı geçmişi için eşcinsellik için ideal bir zaman birimi gibi kurgular, sanki Cumhuriyet'in ilanı ile eşcinsellerin varlığı tehlikeye girmiştir. Burada da ikili bir yapı arasında kalmışlık devreye girer: Osmanlı'nın yitirilen kültürel hafızası ve de Cumhuriyet'in gelecek ideali arasında sıkışmışlık. 'Hafıza' bölümünde; farklı geçmiş tahayyüllerinin bugüne etkisi ve kimlik temsilleriyle ilişkisi incelenmiştir. Bu noktada 'Harf Devrimi' kilit bir metafordur, özellikle 1990'lı yıllarda birçok sanatçının Harf Devrimi'ne göndermede bulunan yapıtlar ürettiği görülür. Harf Devrimi sanki çizgisel zaman akışında bir milattır, geleneksel ve modern arasında yaratılan ikilikteki sınır çizgisini oluşturur.

Cumhuriyet'in kurucusu olan Atatürk, kendisine verilen soyadından da anlaşılacağı gibi ulusun babasıdır. Atatürk imgelerinin adeta birer kutsal ikona işlevi görmesi, özellikle yurdun her tarafına yayılan anıtları ve portreleriyle Atatürk çerçevesinde oluşturulan lider kültürünün dünyada eş benzeri görülmemiş bir zamansal süreklilikte olması hafızayla ilintili olarak araştırılması gereken konulardır. Özellikle 1990'lardan itibaren sanat yapıtlarında; Atatürk ikonografisi incelenmeye başlanır.

Anıtlar; Çağdaş Sanatın pratiği ve kuramında son dönemlerde popülerleşen ilgi alanlarından birisidir. Anıt konusunun bu denli merak uyandırmasının nedenlerinden biri, anıtların ulus devletinin hafızasını inşa etmekte oynadıkları önemli roldür. Anıtlar resmi ideolojinin dayattığı geçmiş 'taşlaştırılır', bir anlamda hafızayı donduran, hapseden yapıtlardır. Anıtın bir başka önemi de kamusal alanı anlamlandırarak ona kimlik kazandıran, sınırlar çizen araçlar olmalarıdır. Anıtların mekanla kurdukları ilişki, aslında mekanın da çevremizi dolduran bir boşluk değil, hafızayla güçlü bir bağı olan bir kültürel üretim olduğunu da düşünmemizi sağlar. Anıt gibi müze de Çağdaş Sanat'ın eleştirel bakışının ana odaklarından biri olmuştur. O da yaşayan hafızayı taşlaştırır, kültürleri ve coğrafyaları hiyerarşik bir düzen içerisinde sunarak, egemen söyleme uymalarını sağlar. Müze ve anıt; ulus-devletin mekanının üretiminde önemli rol oynarlar. Bu yüzden müze ve anıtların konu

edildiği sanat yapıtları da hafıza ve kimlik kurguları çerçevesinde incelenmiştir.

Mekan; üçüncü bölümün ana başlığıdır. Lefebvre'e göre; mekan sadece Descartes'ın önerdiği gibi düşünen öznenin dışarısında kalan şey, 'res extensa'² değildir. Kültürel ve siyasi bir üretdir. Mekanın üretiminin; üretim tarzlarıyla, özellikle de kapitalist üretim tarzıyla ilişkisi vardır. Üretilen bu mekan, kimlik kurgularının inşasında da büyük önem taşır.

Sanat yapıtlarını 'kimlik ve mekan' ara başlığı altında genel bir tarayış; sanatçıların ele aldığı bir çok konuyu ortaya çıkarır: Ulus-devletin mekanının kuruluşu (Harita, Yurt ve Vatan kavramları), ev kavramı ve beraberinde getirdiği tekinsizlik duygusu, göç (İç göç ve uluslararası göç), merkez ve çevre ilişkisi, kırsal alan ve kent arasındaki çatışma, küreselleşme ve küresel sanat piyasasının çok kültürlü mekanında yerelliğin temsili sorunu, küresel kapitalizmin kent mekanında yol açtığı sorunlar, kamusal/özel alan tartışmaları değinilen konulardır.

1.1 Çalışmanın Amacı:

Osmanlı İmparatorluğu'nun dine dayalı yönetim anlayışı ve birçok farklı etnik özellik, dil ve inanca sahip topluluğu barındıran çoklu yapısından Cumhuriyet'in Türklük esasına dayalı seküler yapısına geçişte oluşan sancılar ve travmalar bugünün öznesini kurmaktadır. Bugün yaşanan karmaşa, kendi kimliğini bir yerlere oturtamama durumu, tarihin sürekli farklı ideolojik bakışlara göre yeniden kurgulanmasından kaynaklanır. Cumhuriyet'in, Osmanlı İmparatorluğu'nun, ondan önce kurulan Türk devletlerinin ve bu topraklardaki Ermeni, Kürt, Çerkez gibi diğer öğelerin tarihlerinin iç içe geçen farklı anlatılarla anlatılması, anlaşılması zor bir

² LEFEBVRE Henri, Mekanın Üretimi, syf, 33, Türkçesi Işık Ergüden

palimpsest üzerinde yaşadığımızı gösterir. Böyle bir ortamda kimlikleri kaybolan, muğlaklaşan bireylerin; milliyetçilik ve kökten dincilik gibi aşırı uçlara yönelimlerinin artması beklenen bir sonuçtur.

Türkiye’de kimlik kurguları; çok boyutlu ve çok aktörlü bir konudur. Kimliği özdeşlik değil de ‘farklılık’ üzerine temellendirecek olursak, bu farklılıkların bir çok ikilikler yarattığı görülür: Başörtülü/başı açık, Türk/Kürt, heteroseksüel/eşcinsel, kadın/erkek, Alevi/Sünni, Türk/Ermeni, Müslüman/Gayrimüslim, laik/İslamcı, Kemalist/Neo-Osmanlıcı gibi ikili ayrımlara dayanan bu çatışmalar sık sık siyasetin konusunda gündeme getirilmektedir. Bu meseleye siyasetin dışında kalarak sanatsal uygulamaya dayanan bir araştırma açısından nasıl bakılabileceği konusu bu eser metninin ana fikrini oluşturur.

Sanat bu karmaşanın neresinde durmaktadır? Sanatçılar; kimlik kurgularını işlerinde sorgulayarak bir yapı bozum gerçekleştirmekte ve bu ikili anlayışları tartışmaya sokmaktadırlar. Her ikili karşıtlığın arasında onları birbirinden ayıran bir sınır çizgisi olması gereklidir. Ben ve öteki arasındaki bir sınır var ise, bu sınırın nerede başlayıp bittiği, sınırın çelişkili doğası ve de sınırın herhangi bir geçide olanak verip vermeyeceği sanatsal araştırmada sormak istenen sorulardır. Ayrıca; sanat yapıtlarından çıkardığım özetle; şu sorular da sorulmak istenmektedir: Birbirinden farklı iki epistemoloji arasında kalan birey, kendi modern kimliğini nasıl kurgulamaktadır? Bu kimliği kurgularken öznenin bedeni, içinde bulunduğu mekan ve toplumsal / bireysel hafıza ile kurduğu ilişki nasıl etkilenir/etkide bulunur?

1.2 Çalışmanın Kapsamı:

Sovyetler Birliği'nin çöküşü sonrası kapitalizmin küresel hegemonyasını ilan etmesi, küresel sermayenin hareketliliği nedeniyle kültürlerin birbirleriyle etkileşiminin artması, iletişim ve ulaşım araçlarının artan hızının zaman ve mekan algısını değişikliğe uğratması, ulus-devletin özünü oluşturan milliyetçilik benzeri 'meta-anlatıların gücünü yitirmesi, bilişim teknolojilerinin gerçeklik ve temsil kavramlarını sorgulatması, Yapısalcılık sonrası felsefenin dil ve diğer temsil mekanizmalarında gizlenen söylemsel yapıları ortaya çıkarması, Oryantalizm ve Sömürge sonrası tartışmalar, toplumsal cinsiyet anlayışının sorgulanması gibi siyasal ve entelektüel alanda yaşanan birçok gelişme; kimlik kavramının tutarlı, yerleşmiş, durağan yapılarını uzunca bir süredir yerinden etmektedirler.

Türkiye'de kimlik çatışması ya da kimlik bunalımı denildiğinde, bu konuyu iki ayrı bağlama oturtarak düşünmek gereklidir: Birincisi Türkiye'nin 'tepeden inme' bir Modernleşme sürecinin beraberinde ulus-devlet projesini gerçekleştirme sırasında yaşadığı kimlik krizi, ikincisi de küreselleşmenin ve 1980 darbesi sonrası politikalarının da etkisiyle; tek ve bütün ulusal kimlik yerine çok kültürlülüğün , yerel kimliklerin çatıştığı kimlik krizi.

Birinci süreçte yaşanan krizin temelinde; Tanzimat'tan bu yana yaşanan Batılılaşma serüveninin bir yandan Modernist bir ilerleme, medeniyete ulaşma idealine dayanırken, İslamiyet'ten gelen değiştirilemez mutlak doğru kavramlarından kopamamasından kaynaklanan çelişki yatar. Buna göre; her ne kadar Batı'nın medeniyetini, gelişmesini takip etmemiz ilerlememiz açısından gerekli olsa da kendi özümüzü, değerlerimizi korumamız gereklidir. Cumhuriyet'in Batılılaşma projesi; farklı etnik ve dini grupların kimliklerini yok saydığı için ve de kadın kimliğini cinsiyetinden ve özne oluşundan arındırarak, ideal ahlaklı bir çağdaşlık sembolüne dönüştürdüğü için eleştirilmiştir. Bu eleştirilere daha sonra değinilecektir.

Bir yandan aşırı Batılılaşma yozlaşma olarak görülürken, diğer taraftan 'Muasır Medeniyetler' seviyesine erişmenin gerekliliği, 'Avrupa'lının bizi nasıl gördüğü'nün'³ öz eleştiride bulunmak için toplumda bir yöntem olarak benimsenmesi, Alaturka gibi Doğulu sözcüklerin aşağılama amacı olarak kullanılması⁴, Osmanlı'ya ait kültürel referansların gerici olarak görülmesi; Doğu/Batı, şarkiyatçılık/garbiyatçılık gibi kavramların Türkiye'de yaşanan kimlik krizinde temel noktalar olduğunu gösterir.

1980'li yıllarda Türkiye'de entelektüel ve sanatsal çevrelerde; Postmodernizm tartışmalarıyla beraber, kimliğin hegemonyacı söylem tarafından inşa edildiği ve bu insanın yapı bozuma uğratılabileceği düşüncesi geçerlilik kazanmaya başlamıştır. Ayrıca 1980'li yıllar; köyden kente göçün, özelleştirmeye dünya açılmanın başladığı yıllardır. 12 Eylül travmasının ardından sağ ve sol ideolojilerine dayanan kimlik tasarımlarının bastırılıp yerine etnik, dini ve cinsel açıdan bastırılan kimliklerin ortaya çıkması yeni çatışmaları körükler.

Aynı tarihlerde; küreselleşmenin etkisiyle dünyada yayılan çok kültürlülük dalgası ve Batı'nın kendine yönelttiği Avrupa merkezilik eleştirisi Türkiye'de de yansımalarını bulur. Ayrıca Batı sanatında 1960 sonrası gerçekleşen deneysel arayışların, "Yeni Eğilimler" benzeri adlarla Türkiye'de örnekleri görülmeye başlanır:

'Klasik anlatıya, formalist sanat anlayışı, kavram ve teorilere karşı çıkan seslerin Batı'da en etkin olduğu, Fluxus, happening, Kavramsal Sanat gibi hareketlerin/oluşumların başı çektiği 1950'li 1960'lı yılların sanata yeni bir boyut getiren anlayışın ardından, bu duruma paralel olarak 80'lerde Türkiye'de çağdaş sanatta paradoksal bir özgürleşmeden söz edilebilir.... Ancak 1970'lerin sonu ve 1980'lerde sanat ortamında bir hareketlenme olduğu, kurum dışı, kuruma karşı duruşların ve etkinliklerin arttığı görülür.

³ PAMUK Orhan, *the Other Colors*, syf. 283, 'Eğer bir Avrupalı bunu görseydi ne düşünürdü? Bu hem korku hem de istek içeren bir cümleydi.' Çev. Deniz Güvensoy

⁴ aktaran: YÜCEDAĞ İbrahim, *NİLÜFER GÖLE'DE BATI-DIŞI MODERNLİĞİ ANLAMAK*, GÖLE Nilüfer, Nilüfer Göle ile Toplumun Merkezine Yolculuk, s. 51.,

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1977-1987 arasında iki yılda bir gerçekleştirdiği İstanbul Sanat Bayramı kapsamındaki 'Yeni Eğilimler Sergileri', Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından 1980 yılından itibaren düzenlenen 'Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri', 1984 yılında birincisi yapılan ve belirli aralıklarla devam eden tuval dışı sanatı benimseyen sanatçılara yer veren 'Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit' sergileri (1984-1988) ve kavramsal sanat temelindeki çalışmaların ağırlıkta olduğu A, B, C, D (1989-1993) sergileri ile etkileri 1990'lı yıllarda hissedilecek olan ve 1987 yılında ilki düzenlenen 'I. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergisi' (Uluslararası İstanbul Bienali) geleneksel sanat anlayışını sorgulayan çalışmaların yer aldığı, Türk sanatına yeni bir soluk getirmeye çalışan etkinliklerdi.⁵

1990'lara gelindiğinde ise; 'ötekilik' ve kimlik politikaları Çağdaş Sanat alanında yoğunlukla tartışılmaya başlanır. Doğu'da PKK ile yürütülen savaş, 28 Şubat süreci, laiklik, İslamcı terör ve şeriat tartışmaları, baş örtüsü sorunu, Gazi Mahallesi'nde kahvehane taranması ve Sivas katliamı gibi Alevi vatandaşlara yönelik şiddet olayları, gözaltında kayıplar ve faili meçhul cinayetler, Susurluk olayı ve derin devletin gündeme gelmesi, yolsuzluklar, ekonomik kriz gibi bir çok gelişme 1990'lı yılları ülkenin çatışma ve kutuplaşmalarla örülü en karanlık dönemlerinden biri kılacaktır. Sanat anlamında bakıldığında; ulusal kimliğin sorgulanmaya başladığı görülür. Bu süreçte ulus-devlet projesinin oluşturduğu tekil ve sabit bir yapıya sahip kimlik anlayışı bu kimliğin belirlenen sınırları dışında kalan ötekiler tarafından parçalanır. Öznenin hareketli ve akışkan özelliğe sahip olduğu ve var olan yapıları dönüştürme, onlara eklemeler yaparak anlamlarını değiştirme gücüne sahip olduğu gibi düşünceler herkesi olduğu kadar sanatçıları da etkiler.

Sosyoloji ve felsefe gibi alanların sanatla daha çok ilişkiye geçmesi, sanatçıların Foucault, Deleuze, Derrida gibi günümüz kuramcılarının

⁵ YILDIZ Esra , Ed. DUBEN İpek ve YILDIZ Esra, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* içinde, syf. 20-21

metinlerinden okumalar yapması, felsefi kavramlar çerçevesinde sanata yeni yaklaşımlarda bulunmaları, sanatta merkez-çevre ilişkisinin tartışılmaya başlanması, bienallerle birlikte sanat sermayesinin de küreselleştiği, 'üçüncü dünya' olarak atfedilen ülkelerin sanatçılarının yavaş yavaş Batı pazarına kabul edilmeye hatta ilgi görmeye başlaması, göçebelik, melezlik, yersiz yurtsuzluk, ulus aşırılık gibi küreselleşmeyle ilintili kavramların sergilerin kavramsal çerçevelerini oluşturmada 'popüler' başlıklar haline gelmesi Türkiye'de 1990'lardaki sanat ortamının özelliklerindedir.

Kısacası 1990'lar; kimliğin ve de ona bağlı olarak tarih / beden/ hafıza ve mekan kurgularının içindeki gizli iktidar söylemlerinin bolca sorgulandığı bir dönemdir. Bunun yanı sıra geleneksel disiplinlere bağlı sanatçılar ve 'yeni' eğilimlere bağlı sanatçılar arasında bir çatışma/ karşıtlık olduğu gözlemlenir. Emre Zeytinoğlu'na göre; özellikle Üçüncü Bienal'den itibaren resim ve heykel gibi geleneksel disiplinlere bağlı kalan sanatçılar ile enstalasyon, video, performans gibi türleri tercih eden sanatçılar arasında keskin bir ayırım oluşur fakat ilginç olan bu ayırımın nedenlerinin ve iki grup arasındaki farklılıkların asla verimli bir tartışma ortamı doğurmamasıdır:

*'Vasıf Kortun'un 3. Bienali ile birlikte bir kırılma oldu... Daha geleneksel tarzda kalan sanatçılarla o sıradaki bienallere ayak uyduran ya da bienallerin eğilimlerine ayak uyduran, disiplinler – arası pozisyonundaki sanatçılar arasında bir kopma oldu... Yani resim yapan sanatçılar, heykel yapan sanatçılar, geleneksel disiplinler içinde kalan sanatçılarla o andaki sanatsal eğilimlere daha fazla yakınlık gösteren sanatçılar arasında, Türkiye'de bir kopma oldu.'*⁶

*'90'ların başından itibaren ortaya çıkan bu ayırım, yani yeni sanat trendleriyle, kendi geleneksel disiplinlerine bağlı kalarak çalışan Türkiye'deki sanatçılar arasındaki ayırım, Türkiye'deki sanat ortamını tam ortadan ikiye böldü ... Ama tuhaflık şurada: Bu iki grup arasında –ki bunlar hakikaten iki grup, bu tabiri kullanmaktan çekinmiyorum çünkü aynen öyle – asla anlamlı bir tartışma yaşanmadı burada, benim fikrim o.'*⁷

⁶ ZEYTİNOĞLU Emre, 12 Mart 2007, Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat, Hazırlayan Levent Çalıkoğlu, SYF:145

⁷ ZEYTİNOĞLU Emre, a.g.k., syf.146

Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü'nde hocalarımız sırtı kamplaşa okulu derinden sarsıyor

Soyut sensin, figüratif babandır

LALE FİDANCI
1990 yılı Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü'nde bir 'kavay' yaşayıyor. Hocaları, öğrencileri ile bir arada, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.



Soyut-figüratif kavayını Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde bir 'kavay' yaşayıyor. Hocaları, öğrencileri ile bir arada, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.



Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler entrikası MSU Resim Bölümü öğrencileri bu kavayın, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Soyut ve figüratif eğilimli sanatçılar birbirlerini çağdaş resni ve sanatı anlamakla suçuyorlar

Tuvalden dergilere sığmayan tartışma



Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler: Bizans entrikası gibi

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor. Resim bölümünde öğrenciler, 'soyut' ve 'figüratif' eğilimleri, birer birer tartışıyor.

Hava kirliliği için uyarı

İstanbul'da hava kirliliği nedeniyle vatandaşlar, özellikle akciğer hastaları, dışarı çıkmamaları ve maske kullanmaları tavsiye edildi.

Baskı sonucu

Devlet görevlileri, baskı sonucu bazı işyerlerinde çalışmaları durduruldu.

Ayrılmış kazıları

İstanbul'da kazılan alanlar, ayrılmış kazıları nedeniyle tehlikeye atıldı.

Tartışmalı karar

Devlet görevlileri, tartışmalı karar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Falena yarıları

İstanbul'da Falena yarıları nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durduruldu.

Sağlık

Devlet görevlileri, sağlık nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Asıl kayıplar

Devlet görevlileri, asıl kayıplar nedeniyle bazı işyerlerinde çalışmaları durdurdu.

Resim 1.1. : Cumhuriyet Gazetesi Haberi , 9 Şubat 1991

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde 1990'lı yıllarda öğretim üyeleri arasında yaşanan soyut/figüratif tartışması⁸ da benzer bir örnektir. Akademi'deki öğretim üyelerini 'ilerici' ve 'geleneği' gibi kavramsal soyutlamalar kullanarak karşıt kutuplar oluşturularak; kimlik kurgularının çoğunlukla kendi karşıtıyla birlikte var olabildiğini gözler önüne serer. İsrarla korunmak istenen geleneğin aslında kendi kültürümüzde bulunmayan Batı geleneği oluşu, 'ilerici' ve yeni olarak adlandırılan güncel sanat akımlarının aslında ilerlemlerle kavramını sorguluyor oluşu ve de Cumhuriyet boyunca

⁸ 9 Şubat 1991 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde 'Soyut Sensin Figüratif Babandır' başlığıyla bu tartışmaya yer verilmiştir.

bastırıldıktan sonra günümüzde yeniden üretilmeye çalışan Osmanlı kültürünün hayali bir kurgu oluşu⁹; 'gelenek' kavramıyla ne kadar çelişkili bir ilişki içerisinde olduğumuzu gösterir. Geleneğin tıpkı hafıza gibi donmuş bir yapı değil de dönüşen ve gelişen bir şey olduğu fikri toplumumuzda aykırı gibi görünmektedir. Bu nedenle gelenek ve modern ayrımı gibi soyut ve kurgusal ayrımlar kimlik kurgularının anlaşılmasında önemli rol oynarlar.

Bu araştırma sırasında ortaya çıkan sorulardan biri, Türk Modernleşmesinde 'baba' metaforuna yüklenen anlamdır. 'Baba' ve 'babalık' müessesesi neden bu kadar ilgi çekmiştir? Jale Parla'ya göre babasızlık metaforu; '*gerçeği evrensel, değişmez, soyut ve sorgulanmaz olarak belirleyen bir epistemolojiye*'¹⁰ sahip Tanzimat romancılarının Batılı epistemolojiyle karşılaştıkları zaman yaşadığı krizi anlatır. Çünkü tıpkı bir baba otoritesi gibi mutlak güç olarak bu epistemolojinin koruyucusu olan padişah; karşıt bir anlayışa sahip, gerçeği, dini ve ahlakı sorgulayabilen, duyulardan gelen deneysel bilgiye önem veren Batı anlayışına yenik düşmüştür. Mutlak gerçekliğe, a priori bilgiye, tümdengelim, iyi ve kötü arasındaki kesin çizgilere dayanan bir kültür ve epistemolojiden gelen Tanzimat aydınları; bu baba otoritesini kaybedince, kendileri bu figürü oluşturmak zorunda kalmışlardır. Bu durum; edebiyatta olduğu gibi sanata da uygulanabilir mi? Acaba, Zeytinoğlu'nun bahsettiği kamplaşmanın¹¹ kökenleri, iki grup arasında verimli tartışmalar yaşanmaması, Modernleşmesini tamamlamaya çalışan bir İslam toplumunda, baba otoritesini kaybeden sanatçıların otoriterleşerek, kendi tercih ettikleri formları bir mutlak geçerliliğe dayandırma çabalarından mı kaynaklanır? Bu 'mutlak iyi' kavramı; kimilerine göre 'ilerici ve yeni', kimilerine göre de 'gelenek' olarak kutsanmakta mıdır?

1990'lardan 2000'li yıllara gelindiğinde Türkiye'nin genelinde olmasa da giderek küresel bir cazibe merkezine dönüşen İstanbul'da; sanatın ticari

⁹ ÇALIŞ H. Şaban, Hayaletbilimi ve Hayali Kimlikler: Neo-Osmanlılık, Özal ve Balkanlar

¹⁰ Jale Parla, '*Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanı'nın Epistemolojik Temelleri*', syf. 14

¹¹ ZEYTİNOĞLU Emre, a.g.k., syf.146

değerinin artmakta olduğu görülür. 2005 yılında Türkiye'nin ilk Çağdaş Sanat müzesi İstanbul Modern'in kurulması, yıllar geçtikçe kurumsallaşan ve dünyanın önde gelen bienallerinden biri haline gelen İstanbul Bienali'nin kentın uluslararası görünürlüğünü arttırması, küresel sermayenin yeni pazar ve kaynak arayışları, Türk sanatçılarının yurtdışında tanınmaya başlamaları , burjuvazinin sanatı ekonomik yatırım aracı olarak görmeye başlaması ve sayısı giderek artan sanat galerileri bu dönemde sanata yönelen ticari ilginin göstergeleridir.

2000'li yıllar dünyada çok kültürlülük söylemlerine rağmen, kökten milliyetçiliğin ve ayrımcılığın yükselişe geçtiği bir dönemdir. 11 Eylül (2001) sonrasının Batı toplumunda yarattığı travma ve arkasından gelen Irak savaşı, Müslümanlara yönelik artan şiddet ve ön yargı, Yunanistan'daki halk isyanları (2008), Amerika'da ilk kez siyahi bir başkanın yönetime geçişi (2009), 'Arap Baharı' adı verilen Müslümanların demokrasi talepleri (2010), internet ve sosyal medyanın kitlesel muhalefeti organize etmedeki öneminin fark edilmesi, Wikileaks skandalı (2010), Batı'da meydana gelen ekonomik kriz ve ardından bütün dünyada düzenlenen 'Occupy' protesto gösterileri (2011), Türkiye'deki Gezi Parkı Protestoları (2013) bu dönemin önemli olayları arasında sayılabilir.

Türkiye açısından önemli bir diğer gelişme; AKP iktidarının başa gelişidir. AKP iktidarının önemi; muhafazakâr, İslamcı çizgiye yakınlığından ve bu özelliğinden dolayı laik, Kemalist kesim tarafından bir tehdit olarak algılanmasıyla ilgilidir. Bu dönem başörtüsü tartışmasının hız kazandığı, toplumun iki kesimi arasında keskin çizgilerle ayrılan kutuplaşmalar yaşandığı ve tabu sayılan, Cumhuriyet'in ulus-devlet temelli politikalarının ve Atatürkçülük ideolojisinin eleştirilere açık hale geldiği bir dönemdir. 'Ergenekon' darbe girişimi iddialarının mahkeme sürecine taşınması ve bunun beraberinde gazetecilerin ve Silahlı Kuvvetler mensuplarının yargılanması toplumda yargının bağımsızlığı konusunda tartışmalara neden olmuş, bir kesim tarafından da ordunun yönetimdeki gücünü etkisiz hale getirdiği için kabul görmüştür. 2000'li yılların en önemli konularından diğer

ikisi de Kürt sorununa çözüm arayışları ve 1915 Ermeni Tehciri'nin soykırım olarak kabul edilip / edilmemesi problemidir. 2007 yılında Ermeni gazeteci Hrant Dink'in öldürülmesi, kadına yönelik şiddetin artması, sanat ve sansür sorunu da son yılların öne çıkan olayları arasında yer alır.

Bu araştırma; yukarıda anlatılan dönemin (1980-2015) tarihsel özelliklerini belirleyen toplumsal ve siyasal olaylarının ışığında, Türkiye'de bu süreçte üretilen ve kimlik kurguları içeren sanat yapıtlarının incelenmesini kapsar.

1.3. Çalışmanın Yöntemi:

Bu bölümde, izlenilen araştırma yöntemleri açıklanmaya çalışılacaktır. Metinde, 1980 yılından günümüze kadar olan süreç içerisinde Türkiye'de üretilmiş olan sanat yapıtları; sanat eleştirisinin yöntemlerinden yararlanılarak incelenmeye çalışılmıştır. Sergi katalogları, orijinal yapıtlar, kitap, makale ve eleştiri yazıları, sanatçılarla yapılan röportajlar incelenerek sanat yapıtında kimlik kurgularının nasıl üretildiği ele alınmıştır.

Kimlik kavramı üzerindeki kuramsal çalışmalar, özellikle de Türkiye sanatsal ortamında etkili olmuş bazı eleştirel kuramlar; bir çerçeve oluşturmada yardımcı olmuştur. İnceleme yapılırken, Türkiye'nin toplumsal, siyasal, kültürel değişim ve dönüşüm aşamalarının da bu yapıtlara nasıl yansıdığı dikkate alınmıştır.

'Kimlik' kavramı, Batı felsefesinin en temel konularından biri olan özneyi ele alan çok geniş bir alanı kapsadığı için bazı sınırlandırmalara gidilmesi gerekmiştir. Bu nedenle kimlikle ilgili olduğu düşünülen bazı temel kavramlarla ara başlıklar açılmıştır. Bunlardan ilki; beden ve cinsiyetin kimlikle olan ilişkisidir. Beden; aidiyet duygumuzun başladığı ilk mekan, ilk sınırlı alan olarak kavramsallaştırılabilir. 'Ben' dediğimiz öznenin nerede başladığı ve nerede bittiğini sınırlandırmada en belirleyici nokta bedenimiz

olacaktır. Fakat beden; her ne kadar biyolojik ve fiziksel bir gerçeklik olsa da, tarihsel söyleme dayanan bir kurgu olmaktan kaçınmaz. Foucault'nun çığır açıcı '*Cinselliğin Tarihi*'¹² ve de Judith Butler'ın '*Cinsiyet Belası*'¹³ yapıtlarının toplumsal cinsiyet kavramına ve heteronormativiteye olan eleştirel bakışları önemli çıkış noktalarıdır. Özellikle Foucault'nun bilgi/iktidar kavramı çerçevesinde bedenin ve cinsiyetin nasıl kurgulandığı ve bu kurguların Çağdaş Sanat çerçevesinde yapıbozuma uğratılması incelenmiştir. Kimi sanat yapıtları, eleştirel yaklaşımlarıyla bu yapıbozumu kendileri gerçekleştirirken, kimi zamanda bir sanat yapıtındaki ataerkil kodlar yazar tarafından yapıbozuma uğratılmaya çalışılmıştır.

Şerif Mardin; hızla Batılılaşan İslam toplumlarının adil hükümdar yerine koyabilecekleri bir baba figürü aradığını belirtir.¹⁴ Baba otoritesine verilen bu önem; erkek kimliğinin kuruluşu ve de ataerkil yapılanmadaki rolü üzerine düşünmemizi sağlar. 'Baba' kavramı bu derece önemliyen erkekliğin inşasının pek fazla araştırılmaması ilgi çekicidir. Bu yüzden '*Beden ve Cinsiyet*' konusuna, erkek kimliği temsilleriyle başlamak daha uygun olduğu düşünülmüştür.

Cinsiyet ve beden konusunu ele alırken; feminizm, kadın çalışmaları, kuir kuramı gibi küresel konuları yerel bir düzleme taşımaya gayret edilmiştir. 1980 darbesi sonrası Türkiye'deki siyasal ve toplumsal dönüşüm sürecinin; küreselleşme, ekonomide özelleşme ve dünyaya açılma, köyden kente göç gibi olguların bireyi cinsel kimlikler bağlamında nasıl etkilediği analiz edilmeye ve de bu analizin çeşitli sanat yapıtlarından çıkarılan saptamalarla doğrulanması yoluna gidilmiştir.

Hafıza bölümünde; hafızanın dinamik yapısı ve kimlik inşasındaki rolü yine sanat yapıtlarından hareketle incelenmiştir. Dünyadaki Güncel sanatta hafızayla ilgili olarak sıkça kullanılan; anıt, müze, yazı, dil ve kaydetme gibi

¹² FOUCAULT Michel, *Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver

¹³ BUTLER Judith, '*Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*', Çev. Başak Ertür

¹⁴ Mardin'den alıntılan PARLA Jale, a.g.k, syf. 16. MARDİN Şerif, '*Jön Türklerin Siyasi Fikirleri*,' syf. 51

popüler başlıkların Türkiye'deki sanatta nasıl ele alındıkları incelenmiş ve bu incelemede Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal yapısı ile ilgili araştırmalardan faydalanılmıştır.

Mekanın kimlik politikaları ile olan ilişkisi, Türkiye'nin gündemini içinde bulunduğumuz dönemde de bir hayli meşgul eden, büyük ölçekli ve bir çok alt başlık taşıyan bir konudur. Mekanı ele alırken bu ara başlıkların neler olması gerektiği, neden önemli oldukları üzerine fikir yürütmede yine sanat yapıtlarının analizinden yararlanılmıştır. Sanatçılar hangi yapıtlarında mekandan bahsetmişlerdir? Bunu yaparken mekanın hangi özelliğine, hangi mekan kurgularına, neden dikkat çekmek istemişlerdir? 1980'li yıllardan beri toplumsal mekanın dönüşümü, mekanın üretimini belirleyen dinamikler neler olmuştur? Küresel kapitalizmin, neoliberalist iktidar politikalarının kamusal alan üzerindeki rolü nedir? Mekan üretiminin özneleşme süreçleriyle ilişkisi nedir gibi sorulara yanıt aranmıştır.

Beden ve Cinsiyet, Hafıza ve Mekan konularını kimlik kurgularıyla ilişkilendiren yapıtların kategorik başlıklar altında incelenmesinden sonra, tez süreci boyunca sanatsal üretimin kuramsal ön araştırmasına geçilmiştir.

Sanat yapıtlarının üretiminde; Foucault'nun 'heterotopya' kavramından, sınır ve geçit kavramlarıyla ilgili farklı kuramsal araştırmalardan yararlanılmıştır. Bu araştırmalara ve araştırmanın sonuçlarına 'Sonuç' bölümünde değinilecektir. Aynı zamanda, 2014- 2015 Güz döneminde Erasmus programıyla öğrencisi olduğum Viyana Güzel Sanatlar Akademisi Post Kavramsal Sanat Bölümü'nde tez konuyla ilgili olarak '*Türkiye Güncel Sanatı'nda Mekan ve Kimlik*' konulu 10.11.2014 tarihinde iki saatlik bir seminer dersi tarafımdan verilmiştir. Çalışmalardan seçilen örnekler; Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nin dönem sonu sergisinde (Rundgang 2015) sergilenmiştir.

2. BEDEN, CİNSİYET ve KİMLİK TEMSİLLERİ

Michel Foucault'nun; öznelerin bilgi-iktidar ilişkisi sonucu oluşan tarihsel söylemler tarafından inşa edildiğini söylemesi ve de bu ilişkinin uygulandığı en küçük birim olarak bedeni ele alması¹⁵; beden üzerine yapılan genel geçer doğruların sorgulanmasına neden olmuş, feminist kuram ve cinsiyet araştırmaları gibi geniş bir alanın üzerinde de etkili olmuştur.

Foucault'nun 'Cinselliğin Tarihi' adlı kitabında belirttiği gibi iktidar; cinselliği baskılayan ve yasaklayan bir yapıda değildir, bilgi teknolojileri yardımıyla cinsellik tertibatını oluşturan mekanizmaları üretir:

*'Cinselliği ona boyun eğdirmek için uğraşıp duran ve çoğu zaman da ona tamamen egemen olmayı başaramayan bir iktidara karşı doğal olarak yabancı ve zorunlu olarak itaatsiz bir tepki olarak tanımlanamamak gerekir.'*¹⁶

Cinsellik tertibatını kendinden önceki evlilik tertibatından ayıran şey ise; üreten ve tüketen bedenle kurduğu ilişki, üremenin ötesinde bedene yeni anlamlar kazandırması, onu bir 'bilgi nesnesine' 'iktidar ilişkileri içindeki bir öge'ye dönüştürmesidir.¹⁷

Foucault'ya göre; cinselliğin egemen güçler tarafından üretici sınıfın üretkenliğini düzenlemek amacıyla kontrol altında tutulduğu savı doğru değildir. Eğer böyle olsa cinselliğe dair üretilen bilgi teknolojilerinin (cinsel tıbbın vücut tıbbından ayrılması, kadın bedeninin histerikleştirilmesi, sapkınlığın tanımlanması...) ilk önce neden burjuva sınıfının üzerinde

¹⁵ HALL, Stuart Hall, Representation: Cultural Representation and Signifying Practices, syf.50,

¹⁶ FOUCAULT Michel, Cinselliğin Tarihi, çev. Hülya Uğur Tanrıöver syf. 76

¹⁷ FOUCAULT Michel, a.g.e, syf.79

denendiği açıklanamaz. Foucault; burjuvazinin kendine sağlıklı, uzun ömürlü, onu diğer sınıflardan ayıran bir bedeni hediye ettiğini söyler:

*'XVIII. Yüzyılda hegemonyacı olmaya başlayan sınıf, bedeninden salt üremeye yaramadığı sürece gereksiz, masraflı ve tehlikeli olan bir cinsel etkinliğini kaldırıp atmak şöyle dursun, tersine kendisine bakılması, korunması, geliştirilmesi , her türlü bir tehlike ve temasa karşı kollanması ve ayrıcalıklı değerinin yitirilmemesi için başkalarından tecrit edilmesi gereken bir beden hediye etti.'*¹⁸

Bu ayrıcalıklı sınıf bedeninin keşfi; çeşitli zorunluluklar sonucu (sağlıklı ve verimli bir işgücüne sahip olma, çeşitli salgın hastalıklardan korunma, kentsel uzamı paylaşma...) alt sınıfların da bir bedene sahip olmasına ve tabii ki onunla ilişkili olan söylemin etkisinin altına girmeleriyle sonuçlanır. Foucault'a göre cinselliğin her şeyin nedeni, derinlerine inildiğinde kendimizle ilişkili bütün varoluşsal gizleri bulabileceğimiz karanlık bir güç değildir ve de Batı'nın hakikat istemi nedeniyle cinsellik üzerine bir söylem üretmiştir:

*'Sanki içimizde yerleşmiş olan bu tuhaf yaratık, etraflıca bilinemeyen ve biraz usturuflu biçimde sorgulandığında yanıt vermeye yetkin bir kulağa, dikkatli gözlere, yetenekli bir dile ve tıne sahipmiş gibi.. Batı her birimiz ve cinsel etkinliğimiz arasında bitmek bilmez bir hakikat talebi yaratmıştır; cinsel etkinliğimizin hakikatini çıkarmakla yükümlü olan biziz, zira kendisi bunu yapamaz'*¹⁹

Butler'a göre; Foucault'nun *hukuki iktidar sistemlerinin sonrasında temsil ettikleri özneleri ürettikleri saptaması* eğer doğruysa, feminist özne de aslında kendisini savunan siyasal sistem tarafından kurulmuştur. Bu sistem; toplumsal cinsiyetli özneleri ya da eril özneleri yeniden üreterek aslında farklılık politikalarını istemeden destek olmaktadır. Feminizm; eğer kadın

¹⁸ FOUCAULT Michel, a.g.e, syf.90

¹⁹ FOUCAULT Michel, a.g.e, syf. 59

öznenin özgürleşmesini amaçlıyorsa, işe kendini eleştirmekten başlamalı, kadınlık kategorisinin nasıl üretilip sınırlandırıldığını anlamak zorundadır.²⁰

Butler; sadece toplumsal cinsiyet kavramının değil, cinsiyet kavramının da bir inşa olduğunu belirtir. Cinsiyetin kadın/erkek ayırımına dayanan biyolojik bir gerçeklik olduğu düşüncesi aslında toplumsal cinsiyetin dayattığı bir söylemdir: *'Cinsiyetin bu şekilde söylemsellik öncesi bir şeymiş gibi üretilmesi, toplumsal cinsiyet olarak belirtilen kültürel inşa mekanizmasının bir etkisi olarak anlaşılmalıdır.'*²¹

Araştırmanın bu bölümünde kadınlık/erkeklik ve heteroseksüellik /homoseksüellik gibi ayrımlara dayanan farklılık politikaların bireyleri nasıl etkilediği ve bu etkilerin Türkiye bağlamında kimlik temsillerine nasıl yansıdığı incelenecektir. Bu temsillerin incelenmesinde dikkat edilen birinci nokta; incelenen sanatçıları kadınlık/erkeklik/eşcinsellik gibi belirli sınırlandırmaların içine hapsedmemeye amacının taşınmasıdır. Bu bölümde incelenen sanatçıların birçoğu yapıtlarında sadece cinsel kimliklerinin temsilini konu etmemektedirler. Aralarında Feminizm, LGBTQ hakları gibi konularla özel olarak ilgilendiğini belirten bazı sanatçılar olsa da çoğu sanatçı; yapıtlarını belirli bir misyon çerçevesinde gerçekleştirmediklerini beyan etmektedirler. Bu bölümde sanatçıların cinsiyetle ilgili olduğu düşünülen yapıtları incelenmiş ve verilen örnekler çerçevesinde Türkiye'de cinsiyet/cinsel kimlik üzerine geliştirilen argümanları tartışmak amaçlanmıştır.

İkinci bir nokta; sanatçının amaçlılığı ve amaçsızlığı meselesidir. Kimlik temsiline ilişkin göstergeleri belirli bir farkındalıkla yapıtına ekleyen sanatçılarla sezgisel yaklaşımlarla ekleyen sanatçılar arasındaki ayırım önemlidir. İlk yaklaşımda sanatçı; kurguladığı anlamı fark etmemiz amacıyla yapıtın içine yerleştirdiği göstergeleri okumamızı ister. İkincisindeyse

²⁰ BUTLER Judith, 'Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi', çev. Başak Ertür, syf. 44 - 45

²¹ BUTLER Judith, a.g.e., 53

sanatçının böyle bir amacı yoktur, göstergeler yazarın öznel yorumuyla okunup, anlamlandırılmıştır.²²

2.1 Erkek Kimliğinin Kurgulanması ve Temsili:

Cinsiyet ve kimlik konusunda yapılan kuramsal araştırmalar; genellikle çıkış noktası olarak ezilen, öteki kimliği olarak kadın ve kadınlık sorunlarını ele alır. Deniz Kandiyoti'nin de belirttiği gibi "*erkeklerle ve erkek kimliğiyle bugüne kadar sadece kadının ezilmişliği ölçüsünde ilgilenilmiştir.*"²³ Erkeklik, erkeğin kadına egemen olan cinsiyet olarak tanımlandığı ölçüde bir araştırma konusu olmuş, erkeklerin kendi aralarındaki ilişkiler ve bu ilişkilerin yaşandığı, erkek kimliğinin oluşturulmasında büyük önem taşıyan kurumlar (devlet, ordu, yatılı okullar gibi) gereği kadar incelenmemiştir.²⁴ Kadın sanatçılara özel sergilerin yapıldığı, sanatta kadın öznelliğinin nasıl yansıtıldığının incelendiği bir ortamda çağdaş sanatta erkeklik durumlarını içeren temsillerin yapılıp yapılmadığı araştırmanın bu bölümünde yer alacaktır.

Kimlik temsillerini incelerken, bireyin ait olduğu sosyal ve kültürel altyapının da göz önünde bulundurulması gereklidir. Tekil bir kadınlık tanımı olmadığı gibi tekil bir erkeklik tanımı da yoktur, farklı sosyal sınıflara ve kültürel aidiyetlere sahip bireylerin farklı cinsiyet tanımları vardır. Bu bölümde; orta sınıf ve 1980'li yıllardaki arabesk ve Müslüman kültüre ait yapıları incelediğini ifade eden Bülent Şangar'ın yapıtları²⁵ ve de Cumhuriyet'in kurucu seçkin sınıfına mensup bir aileden gelen Bedri Baykam'ın yapıtlarındaki kadın ve erkek temsilleri incelenecektir. İncelenecek üçüncü sanatçı; 'sanatçılar yalnız kendi cinsel kimliklerine uygun biçimlerde

²² Aşağıda incelediğimiz Bülent Şangar birinci yaklaşıma, Bedri Baykam ise ikinci yaklaşıma örnektir.

²³ KANDİYOTİ, Deniz Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler, syf.197

²⁴ KANDİYOTİ, A.g.e., syf 201

²⁵ Erden Kosova (2008), Bülent Şangar'la söyleşi, 'Türkiye'de Güncel Sanat Dizisi: Bülent Şangar, Gerilim İmgeleri' içinde, syf.6 ,

temsil üretirler' şeklindeki beklentilere antitez oluşturabilecek bir erkek sanatçının, Servet Koçyiğit'in sanatındaki kadınlık temsilleridir.

Bedri Baykam'ın en iyi resimlerinden biri olarak tanımladığı '*Fahişe'nin Odası*' (Resim 3.1) resmi; yoğun boya kullanımı, canlı renkler ve serbest fırça vuruşlarıyla dışavurumcu tarzda, bir fahişenin odasını betimler. Resimdeki fahişenin canlı mavi tuşlarla renklendirilmiş bedeninin yanında, ayakta duran müşterinin silüeti kırık ayna parçalarıyla kaplanmıştır. Sahnenin; cinsel alışverişin öncesinde mi sonrasında mı yaşandığı kesin değildir. Resmin mekânı; Expresyonist sinema ve resimden ²⁶ alışık olduğumuz şekilde çarpıtma ve bozulmaya uğramıştır. Bu çarpıtma resmin perspektif ilkesini yıkar, alıştığımız dünyayı ve algılama biçimimizi altüst ederek sıkışmışlık, güvensizlik ve tekinsizlik hissi yaratır.



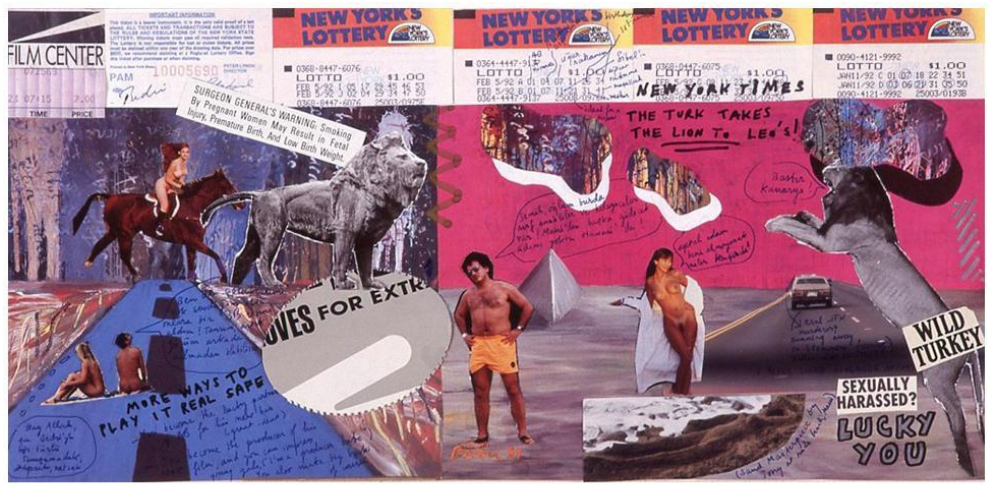
Resim 2.1: Bedri Baykam, *Fahişenin Odası*, 1981, 120 x 240 cm., Sunta üzerine yağlıboya ve kırık aynalar

Bu hissi; figürü oluşturan aynaların kırılmış olması destekler. Resme bakan izleyici müşterinin bedeninde kendi yansımasını görecektir, sahnedeki erkek figürüyle özdeşleşecek, fakat kendi 'beni'nin onlarca parçaya ayrılmış bir halde olduğunu fark ederek irkilecektir.

Bedri Baykam bize bu resmiyle ne anlatmak istemiştir? Ve neden defalarca bu resminin en iyi resimlerinden biri olduğunu röportajlarında

²⁶ Dr. Caligari'nin Odası filmi (Robert Wiene, 1920) ve Max Beckmann'ın resimleri örnek gösterilebilir.

vurgulamaktadır, onun için bu resmini diğer resimlerinden ayrıcalıklı kılan nedir? Birinci olarak göz önünde bulundurmamız gereken, Baykam'ın sanat tarihinde kadın imgesinin kullanılma biçimlerini eleştiren, politik bir göz olmadığıdır. Bedri Baykam; birçok çalışmasında kadını cinsel bir nesne, tuvaleri süsleyen, erotik fantezilerin renkli bir ögesi olarak kullanmaktan kaçınmaz. Pornografiyi ve kadınlara olan ilgisini resimlerinden okuyabildiğimiz sanatçının 'Remake' (1987-1992) serisinde; porno dergilerinden kestiği kadın imgelerini kendi fotoğraflarıyla birlikte kullanır hatta kimi zaman konuşma balonlarıyla destekler. Bu sunuş biçimlerinde eril bakışın arsız şehvetinin nesnesi olmaktan memnun olan kadınlar düşüncesiz, boş, kimliksiz fakat şehvetli bakışlarıyla izleyiciyle kesir.



Resim 2.2: Bedri Baykam, *Cinsel Taciz mi Ne Mutlu Sana!*, 1992, 22 x 43 cm., Kağıt üzerine kolaj

Baykam Oryantalist bakış eleştirisi olarak sunduğu 1987 'Ingres, Gerome burası benim hamamım' isimli enstalasyon çalışmasında ise Oryantalizm'in cinsiyetçiliğini yıkmak yerine kendi çıkarı doğrultusunda yeniden üretir. Doğunun sahibi/hükmedicisi Batılı erkeğin yerine kendi imgesini koyarak, 'Doğulu kadının sahibi yine Doğulu erkektir' mesajını verir.

Bu yerleştirmenin yer aldığı 1. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Programı'nın Koordinatörü Beral Madra'nın; Baykam'ın kadınlara cinsel obje

olarak gösterişini 'romantik bir erotizm' olarak tanımlaması da tartışmaya açıktır:

“Baykam’ın Türkiye’de erkek sanatçılarda rastlanmayacak türde cinselliğin özellikle erkek egemen yönden itiraf eden tartışan ve sorgulayan bir yanı vardır. Kadının bir arzu nesnesi olarak görüldüğünü ve kendisinin bu durum içinde yer aldığını vurgularken, kadını fetiş olarak gösterdiği resimlerde bile okşayan ve el üstünde tutan bir yaklaşım vardır. Resimlerinde romantik bir erotizm vardır.”²⁷

Dört ayak pozisyonundaki vitrin mankeni ve birlikte olmak istediği kadınlarla poz verdiği 'Keşke bir Haremim Olsaydı' isimli fotokolaj²⁸ çalışması da yine 'Doğulu kadının sahibi yine Doğulu erkektir' mesajının altını çizer. İlginç olan, Sanat Tarihi'nin Avrupa merkeziliğini, San Fransisco Sanat Müzesi'nde düzenlenen bir seminerde dağıttığı, 'Batı Sanat Dünyası Modern Sanat Tarihi'ni Yine Salt Batılı Sanatçıların Tarihi Olarak mı Yazıyor?' cümlesiyle başlayan manifestosuyla eleştiren ve de bu konuda öncü olduğunu belirten²⁹ Baykam'ın bu fotoğrafta fötr şapkası ve takım elbisesiyle 1920'lerin Batılı Avant Garde sanatçısı görünümünde olmasıdır. Tabi bir başka açıdan takım elbise; bir laiklik ve Kemalizm sembolü olarak da okunabilir:

“...Türk milliyetçiliğinin erkeklik idealleri hala bulanıklığını sürdürüyor. Bununla beraber, askeri üniforma ve Batılı smokin içerisinde farklı biçimlerde resmedilen Mustafa Kemal Atatürk portresi bu sorunun cevabına ilişkin bazı ipuçları sunuyor... Batı şapkası ve kravatu yalnızca moda unsurları olmakla kalmayıp, farklılıkları eritip ortadan kaldıran, aynı zamanda devlete bağlılığı da simgeleyen bir laiklik üniformasına dönüşmüştü”³⁰

²⁷ MADRA Beral, “Sanat ve Yaşam Arasında, Söz ve İmge Arasında, I'm Nothing But I'm Everything içinde, Boyut Yay., İstanbul, 1999, Syf. 51

²⁸ Bu çalışmalar 1. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Programı çerçevesinde Mimar Sinan Hamamı'ndaki sıcaklık (caldarium) bölümünde “Günah Odası” isimli düzenlemede birlikte yer almaktadır.

²⁹ BAYKAM Bedri, Maymunların Resim Yapma Hakkı, syf. 32

³⁰ Bkz.: KANDİYOTİ, Deniz a.g.y, syf.233-234



Resim 2.3: Bedri Baykam, Bir Haremim Olsun İsterdim, 1987, Fotokolaj

1980'lerde kırık aynalarla yaptığı resimlerin dönemin Neo-Expresyonist sanatçısı Julian Schnabel'in kırık tabaklarıyla eşzamanlı olmasını olumlu bir özellik olarak gören Baykam; Batı'nın kendisini dışlamasını eleştirirken, Batı Sanat Tarihi'ne eklemleme çabalarıyla tuzağa düşmekten kurtulamaz:

“Sunta ile beraber kullanılan kırık aynalar, sanatçının o günlerde hakkında hiçbir şey bilmediği Julian Schnabel'in kırık tabakları ile çok ilginç bir paralelizm oluşturuyor. Bunlar, Türk sanat tarihinde büyük bir kırılma noktaları oluşturacak olan Yeni Dışavurumculuk Akımının ilk oluşum yılları.”³¹

Oysa Batı dışı bir toplumdan gelen Baykam'ın durumu; farkında olmadan nesneleştirdiği kadınların; Sanat Tarihi karşısındaki konumlarıyla benzerlik taşımaktadır. Nanette Salomon³²'a göre Sanat Tarihi; ötekiler topluluğunu dışlayan belirli kanonlarla inşa edilmiştir. Bu kanonlar; belli bir cinsiyet, ırk ve kültürü kültürün ve sanatın gerçek üreticisi olarak yüceltirken,

³¹ , <http://www.bedribaykam.com/bb/donemler.html>

³² SALOMON Nanette, 'Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları', *Sanat ve Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde, İstanbul syf.161. çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen

diğerlerini daha aşağı biçimler ve formlar olarak görür. Salomon'un Sanat Tarihi'nde eleştirdiği şeyler; günümüzde kabul gören büyük eserler seçkisinin büyük bir çoğunluğunun Giorgio Vasari'nin oluşturduğu söylemsel yapıya dayanmasıdır. Bu yapı; sanatçıların biyografileri çerçevesinde değerlendirilmesini, sanatta üretim-tüketim ilişkilerinin es geçilerek sanatın dahi sanatçı mitine dayandırılmasını ve de sanatın ancak sanat tarihçisi/eleştirmen aracılığıyla anlaşılabilceği düşüncesini içerir. Vasari'nin tanımladığı dahi sanatçı tipi; üst sınıfa dayalı, beyaz Batı Avrupalı bir erkektir.

Kimi yazarlara göre; ilk kuşak Feminist yazarlar; geri planda bırakılmış kadın sanatçılara mevcut sanat tarihinde yer açmaya çalışırlar. Oysaki sorun; Sanat Tarihi'nin kendisidir, bütünüyle ideolojik ve söylemsel oluşuyla ilgilidir. Örneğin Peterson ve Mathews; Linda Nochlin'in çığır açıcı makalesinden sonra (Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?, 1971) 1970'lerde kadın sanatçı monografilerinin ve sergilerinin arttığını fakat bu durumun iki açıdan tehlike oluşturduğunun altını çizer: Birincisi kadınların içinde buldukları toplumsal koşulları göze almaksızın, mevcut sisteme eklemlenmesine yol açar, ikincisi de erkekler kadar 'büyük' olmasalar da sanat tarihine girmeyi başarabilmiş kadınların çoğunlukla beyaz ve üst sınıftan olması nedeniyle beyaz kadınları kapsayan bir feminist sanat tarihi kanonu yaratma tehlikesi taşır.³³

Sanat Tarihi'nin değer ölçütleri, estetik kriterleri, temsil biçimleri ve de modernlik fikrinin kendisi Batılı göz tarafından inşa edilmiştir. Baykam'ın Batı'daki Neo-Expresyonist bir sanatçıyla aynı zamanda aynı işleri yapmakta olmasıyla övünmesi Batı'nın kültürel üstünlüğü fikrini kabul etmesinden kaynaklanır. Neo-Expresyonizm Batı Sanat Tarihi kanonlarının 'onayladığı' bir üsluptur, Doğulu bir sanatçının bu üslubu taklit etmeden, kendi olanaklarıyla keşfetmesi '*Doğulu Sanatçı da başarır*' fikrine dayanır. Benzer bir durum feminist söylemde de ifade edilmiştir. Peterson ve Mathews, Cindy

³³ PETERSON Gouma ve MATHEWS Patricia,(1987), *Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi*, Sanat ve Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi içinde, İstanbul. çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen

Nemser'in bir makalesinde³⁴ 'kadınların; dışlanmasına neden olan koşulları incelemeyen, deha kavramına destansı bir anlam verdiğini ve '*kadınlar da başarır*' iddiasında bulunduğunu' ifade ederler. Yazarlara göre bu makale birçok feminist yazarın bu dışlanma durumunu sağlayan kurum ve ideolojileri değiştirmeyi amaçlamasına da neden olur.³⁵

'Fahişe'nin Odası' resmine geri dönersek; Baykam'ın bu resmi sevmesinin tek nedeni kırık aynaları kullanma buluşu değildir. Cinselliği çok seven, kendini kadınlar konusunda Picasso'yla karşılaştıran, porno yıldızlarına hayran Baykam'ın 'yaramaz erkek çocuk cinselliği' birçok yapıtında ifadesini bulur. Fakat bu yapıtlar yukarıda belirttiğimiz nedenlerden ötürü kadınları aşağılayan, onları sadece bir zevk nesnesine indirgeyen bir bakışın altını çizme tehlikesini taşır. 'Fahişe'nin Odası' resmi; bir erkeğin kendi kimliğiyle karşılaşma, hesaplaşma temsili ve de belki de bu yanlış anlaşılma tehlikesinden korunma refleksidir. Resimdeki fahişe hiç de cazibeli bir varlık değildir, üstüne devrilecek gibi duran mekan, resimde kullanılan canlı renklerin Van Gogh'vari şiddeti sahnenin gerilimini artırır ve ressam kırık aynada parçalara ayrılmış kimliğiyle yüzleşir. Böylece Baykam belki de ilk ve son olarak resmindeki kadına özne olma özelliği kazandırır. Kadının özneleşme durumu bir anlamda erkek kimliğinin yıkılmasıyla sonuçlanır. Erkek sanatçının hegemonik erkeklik sembolleri olarak okuyabileceğimiz futbol, cinsellik, hayran olduğu dahi Batılı erkek sanatçılar ve politikayla örülmüş dünyası fahişenin mutsuz ve tekinsiz dünyasıyla karşılaştığında kendi kendini yapı bozuma uğratar, bütünlüğünü ve tekliğini yitirerek parçalara ayrılır.

Fakat bu karşılaşma ne yazık ki 'anlık' olacaktır, Baykam'ın daha sonraki sanat hayatında Fahişe'nin Odası gibi bir resme geri dönmemesi kendine kurduğu eril kimliğin içerisinde olmaktan memnun olduğunun ifadesidir.

³⁴ Art Talk, Conversations with 12 Women Artists, New York, 1975, syf 6.

³⁵ PETERSON Gouma ve MATHEWS Patricia, a.g.m, syf. 16

Kandiyoti; erkek çocuğun cinsel kimliğinin şekillenmesinde önemli bir sınırın altını çizer: Anneler, kız kardeşler ve diğer kadınlara ait 'içerisiyle' babalar, ağabeyler ve diğer erkeklere ait dışarıdaki dünya arasındaki sınır. Kadınların dünyasında küçük de olsa erkek olmanın ayrıcalıklarından yararlanan çocuk; yetişkin erkeklerin dünyasına girdiğinde ise bütün otoritesinin bir anda sarsıldığını görür. Annenin sıcak ve güven dolu kucağında, evin efendisi rolünü oynarken soğuk ve mesafeli babanın karşısında itaatkâr ve güçsüz, evdeki kadınlarla neredeyse aynı pozisyondadır. Bu travmatik durum ve ani geçişler erkek kimliğinin güvensizlik ve tehdit çerçevesinde inşa edilmesine yol açar.

Kandiyoti; Ortadoğu'daki modernleşme çabaları ve buna bağlı olarak kadın erkek eşitliği³⁶ üzerine çalışan erkek reformcuları inceler. Soru şudur: Erkek reformcular bu çabayı sadece kadınların özgürlüğü için mi gösteriyorlardı yoksa kendileri için de istedikleri bir şey var mıydı? Ailesini, özel yaşamını otoriter pederinin buyrukları çerçevesinde kurmak zorunda olan genç oğlun bu özgürleşmeyi kendisi için de istediği açıktır. Bu soru; Kandiyoti'nin erkek reformcularda " *mesafeli, ne yapacağı belli olmayan, görünürde her şeye egemen bir baba karşısında, güçsüz durumdaki reddedilmiş ya da dışlanmış annenin genç oğlunun bakış açısını* " fark etmesine yol açar.

Baba ve oğul arasındaki bu gerilimli, tehditkâr ve şiddet içeren ilişki Batı dışı modernite'lerin incelenmesinde önemli bir tema olmuştur. Gürbilek'in Jale Parla'ya dayanarak belirttiği gibi;" *ilk Türk Romancıları savundukları cemaatçi değerlerin koruyucusu olabilecek kudretli bir babadan, romanlarının epistemolojik temelini Batıya yenik düşmesini engelleyecek güçlü bir otoriteden yoksundur*".³⁷

Gelenekten kopuş ve ait olduğu bir kökün bulunmaması anlamında aynı babasızlık metaforunun 1990'larda sanatta yaşanan değişimi anlatmak

³⁶ KANDİYOTİ, Deniz, a.g.y., syf.199

³⁷ GÜRBİLEK Nurdan, Azgelişmiş Babalar, Kötü Çocuk Türk, syf. 57

için kullanılmasının nedenleri incelenebilir. Azra Tüzünoğlu; 1990'ların sanatını tanımlarken soysuz olmak anlamına gelen 'piç' ifadesini kullanır:

“Annesi belli ancak babasız bir üretilimdir söz konusu olan. Sanatın kırılğan ama tehlikeli kadınlarının ve kötü yaramaz oğlanlarının kendilerine kanal bulmaya/varolmaya başladıkları bir dönemdir.”³⁸

Osmanlı'daki otoriter 'peder'den, mahalle kabadaylarına, koruyucu, kollayıcı fakat aynı zamanda yasaklayıcı baba figürü; Cumhuriyet döneminde takım elbiseli, kızlarına değer veren Batı'lı görünümlü babaya dönüşür. Fakat bu baba tiplmesi genele yayılamaz. Modern şehirli babayla, kırsal kesimdeki geleneksel baba arasında uçurum giderek açılır. Asıl çatışma ve kimliklerin çoğullaşması; köyden kente göç olgusu, kitle iletişim araçlarının çoğalması ve tüketim toplumuna doğru ilerlemeyle başlayacaktır.³⁹ Nurdan Gürbilek; bu dönemi '*Az gelişmiş Babalar*'⁴⁰ isimli makalesinde inceler. Bu babalar; 'modern' olmaya çalışan oğullarının utandıdığı, çizgili pijamalı, atletli, terlikli, köklerini ve kudretini kaybettiği için zorbalanmış babalardır.

Bütün bu bilgilerin ışığında; Bülent Şangar'ın ilk dönem çalışmalarında kendi babasını kullanmasının model bulma sıkıntısından öte bir anlamı olduğu açıktır. Sanatçı; 1994'te gerçekleştirdiği tuval üzerine ipek baskı çalışmasında Taksim Meydanı'nda Rönesans tablolarından aşına olduğumuz bir kurban sahnesi kurgular. Ali Akay'ın işaret ettiği gibi⁴¹ Modernite simgeleriyle (Canonica anıtı ve tramvay) ve tüketim kültürü göstergeleriyle (Philips İlanı) yüklü bir arka planın önünde Hıristiyan ikonografisinin yerini bu sefer İslam'ın göstergeleri ve onunla çelişen 'Amerikan yaşam tarzı' almıştır (başında namaz başlığıyla geleneksel baba ve onun kot pantolonlu oğlu).

³⁸ TÜZÜNOĞLU Azra, Sosyoloji Paradigmasında 1990'larda Türkiye'de Güncel Sanatın Dönüşümü (1990-1999), syf 31

³⁹ KANDİYOTİ, Deniz ,a.g.k., 'Modernin Cinsiyeti', syf.234

⁴⁰ GÜRBİLEK Nurdan, a.g.k.

⁴¹ AKAY Ali , '*Türkiye'de Güncel Sanat Dizisi: Bülent Şangar, Gerilim İmgeleri*', syf.34



Resim 2.4: Bülent Şangar, İSİMSİZ (KURBAN), 1994, 240 X 170 cm.

Bir başka çalışmasında Şangar kendisini tipik bir orta sınıf oturma odasında babası tarafından azarlanırken temsil eder. Ali Akay '*babasının karşısında ellerinin yumruklarını sıkın genç delikanlı'yı 'egemenliğini ispat etmeye çalışan yerli kabile şeflerine'* benzetir.⁴² Bu durum Kandiyoti'nin yukarıda işaret ettiğimiz baba ve oğul arasındaki iktidar ilişkisini akıllara getirir. Babası evde yokken annesine ve kız kardeşlerine hükmedebilen oğul; babanın karşısında boyun eğmeyle isyan arasında bir yerde eril kimliğini kurmaya çalışır.

⁴² AKAY Ali, a.g.y. syf.48



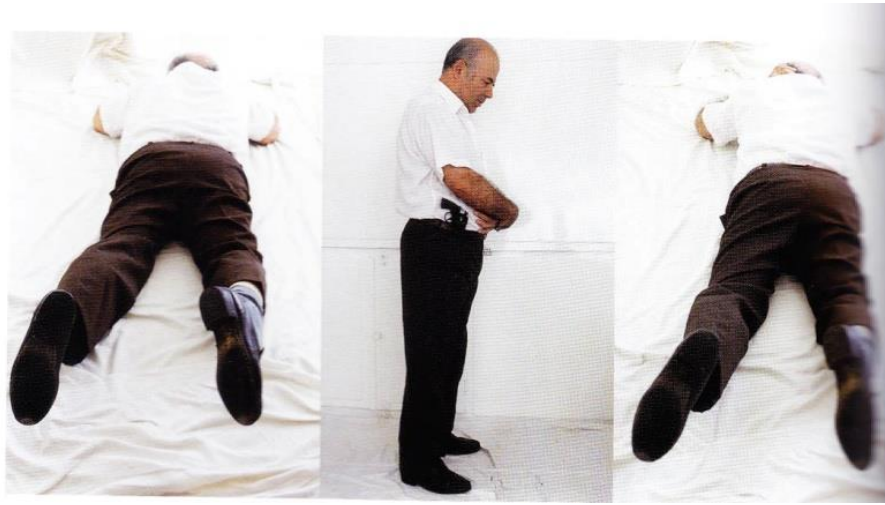
Resim 2.5: Bülent Şangar, İSİMSİZ (BABA NASİHATI), 1995-2008, Çeşitli Boyutlar

Kurbanın anlamı nedir? Babanın öz oğlunu günah keçisi ilan etmesi mi? Peki hangi sebeple? Gelenek ve modernlik arasında sıkışmış iki kuşağın çatışması sonucu oluşan bir şiddet mi? Kandiyoti ; az gelirli babaların kendi çocuklarına düşmanca ve eli sıkı davranırken çevrelerine bir erkeklik göstergesi olarak para dağıtıp yardım yaptıklarından bahseder.⁴³ ‘Çocukken çok ezilen’ bu babalar aynı durumdaki kendi akranlarına destek verirken, iş oğullarına gelince kendi başlarının çarelerine bakmalarını ister. Babanın oğluyla bu hoyratça ilişkisinin nedeni belki de kendi babasının sevgisizliğinin bedelini ona ödetmek istemesi belki de kendi oğluyla özdeşleştiği için kendi yaşadıklarını ona yeniden yaşatmasından kaynaklanır. Ali Akay’a göre günah keçiliği üçlü bir ilişkideki kurban anlatısında yer alır.⁴⁴ Bu hikâyedeki üçüncü kişi babanın ona ilgi göstermeyen babasıdır.

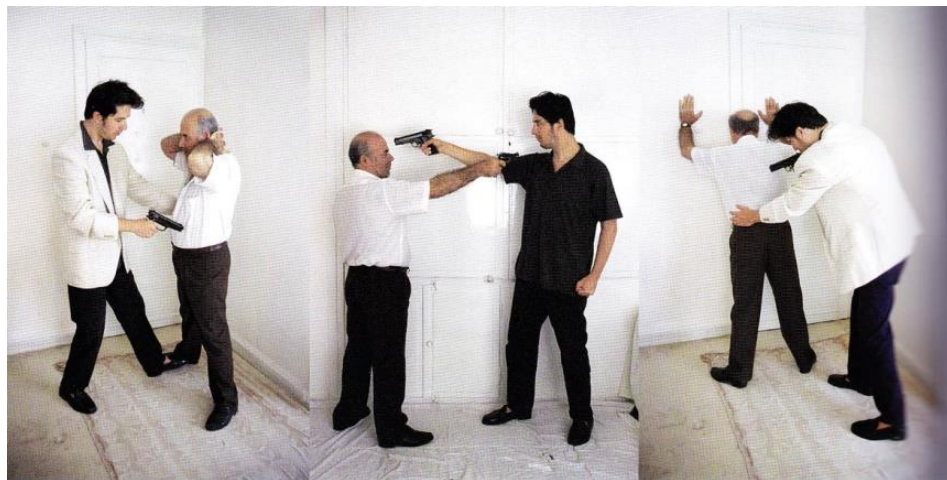
⁴³ KANDİYOTİ, A.g.k., ‘Erkeklik Paradoksları,’ syf.215 ‘Bununla birlikte aynı adam, karısı kar yağdığı zaman oğullarını kamyonuyla okula götürmesini istediğinde,şunu söyleyerek reddetmişti: Babam beni asla okula götürmedi.Onlar da kendi başlarının çaresine baksınlar.’

⁴⁴ AKAY Ali, a.g.k. syf.39

Bülent Şangar bir başka işinde kendi babasıyla bir nevi mafya hesaplaşması içine girer, birbirlerine silah doğrulturlar, bazen de oğul babasını esir alır. Serinin ikinci bölümünün ilk fotoğrafında baba; yüzükoyun yerde yatmaktadır, ikinci fotoğrafta ise belinde silah sanki kendi cenaze namazını kılmaktadır. Bu iki fotoğraf serisi sanki kurban serisinde kanı akıtılan oğlun öcünü almak için yapılmıştır.



Resim 2.6: Bülent Şangar, İSİMSİZ 1997-1999, Üç Fotoğraf



Resim 2.7: Bülent Şangar, İSİMSİZ, 1997-1999, Üç Fotoğraf

S.Freud “Saldırılan aslında sevilendir ya da sevilmiş olandır”⁴⁵ der. Lacan’a göre narsist kişi; tıpkı Narcissos’un suyun aksinde kendini görmesi

⁴⁵ Psikanalitik Teoriyi Çürütmüş Gibi Görünen Bir Paranoya Vakası, S.Freud, 1915, BAŞER Nami, *Lacan*, syf. 73

ve aşık olması gibi başkalarının yüzlerinde kendisini görür, onlara yönelttiği davranışlar aslında kendine yönelen davranışlardır. Baba ve oğlun şiddet içeren ilişkisinde babanın oğula hoyratlığı ve oğlun babayla ilgili saldırgan fantezileri bu şekilde incelenebilir.

“Erkeklığın bir eğitim programı olduğunu düşünüyorum. Bunun ilk sınıfı da, mezuniyet sınıfı da baba. Tabii, baba’yı da zaten başka yerlere taşıdığımız için, askerlikte komutan oluyor, hapishanede gardiyan oluyor, başbakan oluyor, baba hep bizimle beraber.”⁴⁶

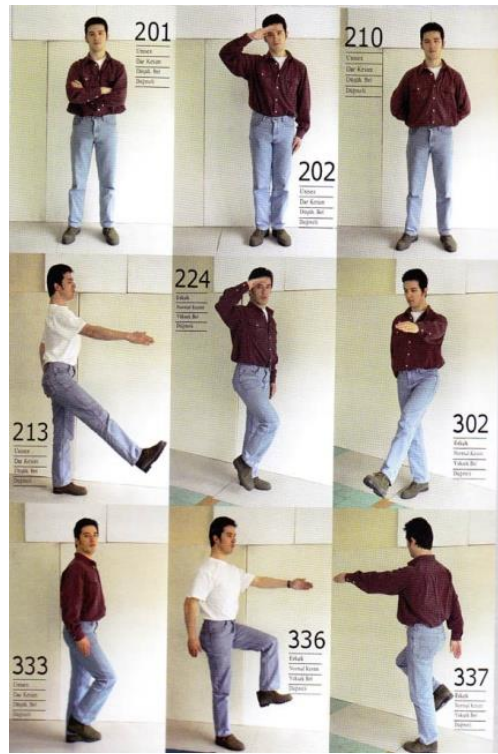
‘Erkeklik eğitiminin’ belki de en önemli sınavlarından biri askerlikte yaşanır. Militarizm’in sunduğu değerler; hegemonik erkeklik değerleriyle örtüşür:

‘Yenilmez irade sahibi erkekler olmak, şerefini korumak için acıları, ölümü göze alabilecek üstün erdemlere sahip olmak, korkusuz olmak, gerekli disiplin ile kendini eğitime ve bedeninin çekeceği acılara, sıkıntılara göğüs gerebilecek güçlü bir bedensel yapıya sahip olmak, sıkıntılardan kolay etkilenmeyen metin bir kişiliğe sahip olmak, fiziksel dayanıklılık, en iyisini başarmak için rekabeti göze almak, korkusuz ve riskten kaçmayan bir macera severlik , bağımsız karar verme gücünün gelişmişliği, “erkek cinsel gücüne” sahip olmak, koruyucu “patriyarkal” değerlere önem vermek’⁴⁷

Yukarıda sıralanan bu değerler çerçevesinde erkek kimliği inşa edilir. Bülent Şangar da Türk toplumunda büyük önem taşıyan bu temayı da fotoğraflarına taşımıştır. Kan göstermeden üçüncü sayfa cinayetlerini anlattığı gibi militarizm sembolü üniformayı kullanmadan küresel kapitalizm ürünü bir tüketim malzemesiyle militarizmi anlatmıştır. Böylece belki de ekonomik olarak küreselleşen bir ülkede yurtseverliğin temsil biçimlerini hala (hatta belki de eskisinden daha fazla vurguyla) sürdürebildiğini tartışmaya sokmuştur.

⁴⁶ Yıldırım Türker’den alıntılan : SANCAR Serpil, Erkeklik: İmkansız İktidar, syf.120

⁴⁷ SANCAR Serpil , a.g.k.,syf.156



Resim 2.8: Bülent Şangar, KOT REKLAMI, 1994-2007, (3X 40 X 55.6 cm.)

Bülent Şangar'ın çalışmalarında sıklıkla kullandığı başka bir motif; kendisini çoğaltmasıdır. 'Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet' isimli işinde kendisinin birçok benzeri onu linç etmektedir, bir başka işinde yine kendisinin kopyaları İstiklal caddesinde asker adımlarıyla yürümekte, bir diğerinde kendisi kopyasını mezara gömmektedir.



Resim 2.9. :Bülent Şangar, Küreselleşme, Devlet, Sefalet, Şiddet, 1995-2007, (120 x 78.5 cm.)

Alman folklöründe ve sözlü edebiyatında da sıkça rastlanan ‘doppelganger’ teması; bir kimsenin daha önce var olduğundan haberdar olmadığı ikiziyle tekinsiz karşılaşmalarını içerir. Dostoyevski ve Edgar Alan Poe’da da gördüğümüz bu ikiz temasını Freud ‘Tekinsiz’ isimli makalesinde inceler. İkizlik neden tekinsizdir ve neyi simgelemektedir? Otto Rank’a göre ilkel kültürlerde ikiz; bedenin alternatifi ölümsüz ruh, ölümsüzlüğün bir garantisi olabilir. Örneğin eski Mısır’da mumyaların üzerinin bedenin temsilleriyle kaplanması bu amaçla yapılır. Egonun gelişimindeki ilkel narsizm evresinde ikizlik ölümün reddi anlamını içerirken, ego geliştikçe tam tersine ölümün habercisi olarak görülmeye başlanır. Aynı şekilde ilerleyen aşamalarda, ego geliştikçe narsizmin yerini öz eleştiri ve sansür mekanizmaları alır ve ikiz böyle bir yetki üstlenir.⁴⁸

İkizlik bir ayna metaforu olarak okunabilir, kimliği özdeşlik ve farklılık süreçlerini içeren bir ikilem olarak ele alırsak, ikizle karşılaşmak ben’in kim olduğunu anlamak ve sorgulamak için bir yüzleşme anıdır ve bu yüzleşme çoğu zaman sevgi-nefret ekseninde ilerleyen yoğun ve karanlık bir ilişkiyle sonuçlanır. Bu ilişki çoğu zaman bölünmüş benliği bütünleştirmek, ötekinin aynı zamanda benzeri olması sonucu oluşan kafa karışıklığından kurtulmak için benzerinden kurtulmak isteğiyle sonuçlanır. Hatta bazı kültürlerde ikiz doğumlarda ikinci doğan kardeş hemen öldürülür böylece ölen kardeşin ruhunun diğer kardeşte yaşayarak benliği tamamlayacağına inanılır.⁴⁹

Orhan Pamuk’un Venedikli bir köle ve ona ikizi kadar benzeyen Türk efendisinin (Hoca) hikayesini anlatan ‘Beyaz Kale’ isimli romanının bir yerinde ikizlerin taklitlerini yapan taklitçi; özdeşliklerde de farklılıklar bulunabileceği düşüncesini vurgular:

‘Rüyalarını yorumlarken ya da o sıralarda yalnızca hayalleriyle uğraştığımız yeni silahtan söz ederken, padişah birden durup ikimizden birine dönerek, ‘Hayır bu senin değil onun düşüncesi deyiverirdi. Bazen de hareketlerimizi birbirinden ayırırdı: ‘Şimdi onun gibi bakıyorsun kendin gibi bak!’... ama Hoca’yı asıl

⁴⁸ FREUD, The Uncanny, 1919

⁴⁹ PARLA Jale, Roman ve Kimlik: Beyaz Kale, Orhan Pamuk’u Anlamak, Der. Engin kılıç, syf. 87

öfkelen diren, beni de büyüleyerek şaşkına çeviren şey, biz yanındayken huzuruna çağırttığı o taklitçi oldu.

Ne yüzü ne de gövdesi bize benziyordu bu adamın, kısa boylu ve şişmandı ama konuşmaya başlayınca korktum: Sanki o değil de Hoca konuşuyordu... Sonra Padişah mukallitten beni taklit etmesini istedi: Şaşkın şaşkın ağız açık bana bakan o adam bendim⁵⁰

Orhan Pamuk'un burada vurgulamak istediği; Batı dışı modernitelerin Batı'yı taklidi, ötekiyle özdeşleşme çabası içerisinde yine kendini muhafaza etmesi olarak okunabileceği gibi bireyin kendi içindeki kimliklerinin aynı anda farklılığı ve özdeşliği barındırması olarak da okunabilir. Belki romandaki ikizler (Doğulu ve Batılı) aslında aynı kişidir. Fakat bu özdeşlikleri içerisinde yine de bir taklitçi tarafından birbirinden ayırt edilebilmeleri bir kimlik çatışmasının metaforu olarak okunabilir. Kimlik sabit değildir, kendi içerisindeki farklılıklar ve aynılıkların ilişkisi şiddeti doğurur. Bülent Şangar'ın fotoğraflarında da; Orhan Pamuk'un romanında olduğu gibi benzerler bireyi bir yandan inşa ederken bir yandan da yapı bozuma uğrattır.

Servet Koçyiğit; 9. İstanbul Bienali'nde sergilenen '*Blue Side Up*' isimli yerleştirmesi ve onun ertesinde gerçekleştirdiği bazı çalışmalarıyla toplumsal cinsiyetin temsili açısından ilginç bir örnek oluşturur. '*Blue Side Up*'ta raylarla tavana bağlanmış bir mekanizma yardımıyla hareket edebilen bütünüyle saç telinden oluşmuş bir süpürge görürüz. Eserin tekinsiz aurası; ilk bakışta Sürrealist ve Dadacı sanatçıların elinden çıkma bazı ready made objeleri hatırlatsa da, gündelik yaşamımıza ve Türk kültürüne ait bir deyiş; eserin bağlamını 'buralı olmak'la ilişkilendirir: '*Senin için saçımı süpürge ettim.*' Erkeklerin eşlerinden, annelerinden duymaya alıştığı bu söz; mutsuz bir ev kadınının erkeğine kendini adaması ve karşılığını alamaması durumunda sarf ettiği hayal kırıklığıyla karışık isyan cümlesidir.

⁵⁰ PAMUK Orhan, Beyaz Kale, syf.130



Resim 2.10: Servet Koçyiğit, *Blue Side Up*, 9. İstanbul Bienali, 2005

Aynı hayalkırıklığını; bir başka isyan cümlesinde iğne oyasından harflerle yazılmış 'Fuck the Sunset!' isimli çalışmada görmekteyiz. Servet Koçyiğit; bu ve benzeri işleri için kafasında hayali bir karakter yarattığını ifade eder.⁵¹ Romantizme inancını kaybetmiş, ev işlerinden ve gündelik hayatından sıkılan, erkekler hakkında pembe hayaller kurmaktan vazgeçmiş bir kadındır bu hayali karakter. '*Everything you heard about Turkish men is true!*' (Türk erkekleri hakkında duyduğunuz her şey doğru) yazan çalışmasında da bu yakınmayı sürdürürken Türk erkeğinin toplumda nasıl algılandığı hakkında da ipuçları verir.

Türk erkekleri ile ilgili duyduklarımızın ne olduğu hakkında hiçbir yargıda bulunmayan ve sonucu bizlere bırakan bu yazı; nedense birçok kadın izleyicinin olumsuz yargılarını esprili biçimde hatırlatır. Yazının Türkçe değil de İngilizce yazılmış olması da ulaşılmak istenen kitlenin kim olduğu sorusunu akıllara getirir. Batılı kadınların Türk erkekleri imajı; basından aşına olduğumuz 'turist taciz eden maganda' imgesini hatırlamamıza neden olur.

⁵¹ Servet Koçyiğit'le söyleşi (Deniz Güvensoy, Eylül, 2009)



Resim 2.11: Servet Koçyiğit, *Everything*, 2009

Ayşe Öncü; 1990'larda mizah dergileriyle hayatımıza giren maganda tiplemesini tanımlar:

*“Karikatürlerde ve çizgi dizilerde maganda hemen her zaman yetişkin bir erkek olarak resmedilir, çoğunlukla cinsel açıdan tahrik olmuş durumdadır. Böylece içinde yer aldığı her durumda “alerjik tepki” yaratan bir “estetik ucube”dir ve cinsel açıdan tahrik olduğunda iyice iğrençleşir.”*⁵²

Öncü; 1980'lerden itibaren maganda imgesinin popülerleşmesini tüketim kültürünün ve küreselleşmenin sonucu olarak cinselliğin görünürlük kazanmasıyla ilişkilendirir. Cinsellik artık 'genelevler ve sadece erkeklere açık porno film gösteren sinemaların arka salonlarına sıkışmaktan kurtulmuş, 'bakışlara sunulanların bolluğuyla' ve 'gelen turist kızların artmasıyla' kültürel sınırlar yıkılmaya başlamıştır. Maganda mizahı; turist kızlar aracılığıyla serbestliği keşfetme sürecinin yaşandığı bir dönemin ürünüdür.

Türk erkekleri hakkında neler düşündüğümüz; 2008 yapımı olan ve gişe rekorları kıran iki sinema filmiyle açıklanabilir: Magandanın meşrulaştığı, kötü özelliklerinin dışında sevilebilecek olumlu özelliklerinin de olduğunu

⁵² ÖNCÜ Ayşe, *Kültür Fragmanları, Türkiye’de Gündelik Hayat*, Haz.:Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, syf.190,

gösteren, kimi zaman sevimli ve duygusal olabilen *Recep İvedik* ve duygu özürsü, seks bağımlısı, kariyer sahibi, yakışıklı, entelektüel, kadınların dilinden anlayan fakat onlara asla bağlanamayan *Issız Adam*. Belki de Koçyiğit'in tanım koymayan fakat yine de düşündüklerimizi onaylayan tavrı bu iki zıt kutup arasında gidip gelen bir Türk erkeği imajı hakkındadır.

Koçyiğit'in diğer iki işi evlilik kurumu üzerinedir. İsmi Michael Jackson'ın ay yürüyüşüne (Moonwalk) gönderme yapan '*Honeymoon Walk*'daki (Balayı Yürüyüşü) damadın paçasına yapışmış halde, yerde sürüklenerek onunla birlikte ilerleyen gelin; ilişkilerdeki duygusal bağımlılık ve toplumsal cinsiyet rollerini hatırlatır. Diğer iş '*Escape Rope*' (Kaçış İpi) parçalanmış bir gelinlik ve takılardan meydana getirilmiş sağlam bir urgana benzemektedir. Yapıt; evliliğin kamusal alanda kendini özgürce ifade edemeyen, sürekli baskılar ve sınırlamalarla karşılaşan Türk kadını için bir özgürleşme aracı olması fakat bu özgürleşme aracının da bir baskı ve esaret aracına dönüşebileceği ikilemini (iple bağlanarak tutsak edilebilir) yansıtır.

Kadına yönelik şiddetin sıkça basının gündemine geldiği günümüzde üzerinde altından harflerle *Seviyor Sevmiyor* yazılı muştalar; (*Seviyor Sevmiyor*) toplumdaki bu probleme bir göndermedir. Bu muştalarla kadının bedenine vurulan her darbe; sevgisini gösteremeyen bir erkekliğin kendini şiddetle ifade etmesidir.

Servet Koçyiğit, kendisine dayatılan erkek kimliğinin sınırlı bakış açılarından sıyrılmayı başararak, Türkiye'de kadın kimliğinin temsilini; içten, trajikomik ve yaratıcı bir biçimde yansıtmayı başarmıştır. Bu nedenle '*Türkiye'nin en feminist sanatçısı bir erkek, o benim*'⁵³ şeklindeki esprili ifadesi kimlik temsilinin sanatçının biyolojik cinsiyetine bağlı bir önyargıdan muaf tutularak incelenmesi gerekliliğinin altını çizer.

⁵³ Servet Koçyiğit'le söyleşi (Deniz Güvensoy, Eylül, 2009)

2.2 Kadın Kimliğinin Kurgusu ve Temsilleri

Guerilla Girls, bir çalışmada; İstanbul'daki galerilerde işleri sergilenen sanatçıların %40'ının kadın olduğunu belirten bir istatistik ortaya koyar:

*'Boğaz'ın ötesindeki kadınlara dikkat edin. İstanbul galerilerinde yapıtları sergilenen sanatçıların %40'tan fazlası kadın . Bu, Avrupa ve ABD'dekinden çok daha yüksek bir yüzde . Pek yakında çok sayıda yabancı kadın sanatçı kariyerini geliştirmek için Türkiye'ye göç edecek. Buradaki erkek sanatçılar ise daha fazla beğenilmek için yer değiştirecek ve yurtdışına gidecekler. Müzelere güvenmeyin. Onun yerine bankalara güvenin. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kalıcı koleksiyonunda sadece 17 kadın sanatçının eseri var. İstanbul Modern'in durumu da daha iyi değil. Pera Müzesi içinde yalnızca iki kadın sanatçının yer aldığı bir "Türk Resmi'nde Kadın İmgesi" sergisi düzenlendi. Sanatsal kaderiniz bir bankanın ellerinde olabilir. Bazı bankaların galerilerinin sicilleri çok daha temiz. Bir Türk küratör sonsuza dek yaşayacak. Diğerleri ülkeden sürülecek. Kadın sanatçıları destekleme konusunda en başarılı küratör klonlanacak, kopyaları tüm dünyaya dağıtılacak. Müze sergileri ve bienal düzenlerken kadınları unutan küratörler bu tür geri kafalı düşüncelerin ait olduğu yere, ABD'ye ve AB'ye gönderilmek üzere sınır dışı edilecek. Şansınızı donanmada deneyin. Bir müzede serginizin açılması konusunda ısrarlıysanız, donanmayı deneyebilirsiniz. Deniz Müzesi Sanat Galerisi'nde sergilenen yapıtların %75'i kadın sanatçılara ait."*⁵⁴

Türkiye'de Güncel Sanatında önemli rol oynayan, Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, İpek Düben, Seza Parker, Hale Tenger gibi birçok önemli ve uluslararası üne sahip sanatçı kadındır. Kadınların kültürel önyargılar, ayrımcılık, şiddet ve baskıya sıklıkla maruz kaldığı bir toplumda; sanatçıların göreceli olarak daha iyi konumda olmaları nasıl açıklanabilir? Linda Nochlin'in 1971 tarihli '*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*' isimli makalesine ithafen '*Neden Türkiye'deki Bir çok Büyük Güncel Sanatçı*

⁵⁴ Guerilla Girls, Ekim 2006, İstanbul Modern, Venedik-İstanbul Sergisi, Küratör: Rosa Martinez

*Kadın?*⁵⁵ isimli bir araştırma yapılabilir. Bu konuya Nochlin'in bakış açısıyla yaklaşırsak önce 'Büyük Kadın Sanatçı'ları oluşturan toplumsal koşulları incelememiz gerekir.

Kadınların modernleşmesinin; Batı-dışı modernitelerde ilerlemenin en büyük göstergelerinden biri sayılması kadınların eğitime ve özellikle kültür ve sanata yönelmesine önem veren kentli bir kuşağın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Vasıf Kortun'un da değindiği gibi Füsün Onur gibi birinci kuşak güncel sanatçılar '*aile yapıları olarak Cumhuriyet Halk Partisi'ni destekleyen, elit kültürel formları yeğleyen, batıcıl arkaplanlardan*'⁵⁶ gelmekteydiler. Resmi ideolojinin kadının eğitime, toplumdaki rolünün modernleşmesine katkısının önemi çok büyük olsa da kadınları belirli kalıplar içine soktuğu da bir eleştiri konusudur.

Modernleşmeci seçkinlerin anlayışına göre kadınlığın temsili; ahlaklı, idealist, yurtsever, toplumsal yaşamda aktif (hemşire, öğretmen, milletvekili..vs), fakat cinselliklerinden arındırılmış olarak yapılmaktaydı. Nilüfer Öndin'e göre; Cumhuriyet döneminde (1920-1950) kadınlara biçilen rol cinsiyetsizleştirilmiş ve saygın bir roldür:

"Kadının toplumsal alanda yer almasını anlatan ilk görsel kültür örneği olan Melek Celal Sofu'nun 1936 yılında yapmış olduğu "Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın" konulu resmi ortaya çıkar.(Öndin, 189) Dönemin resimlerinde kadın artık, eskiden olduğu gibi "uysal, yumuşak, atıl"(Öndin,190) olarak değil, dik ve zarif duruşuyla, çağdaş kıyafetler içerisinde dış mekanlarda ya da bir işle meşgul halde iç mekanlarda betimlenmektedir. İbrahim Çallı'nın "Dikiş Diken Kadın" ve Oturan Kadın tabloları, Şeref Akdik'in "Kitap Okuyan Kadın"ı, Malik Aksel'in "Yeni Mektep" tablosu bu tip betimlemeye verebileceğimiz örneklerdendir. Kadın artık kısa saçlı ya da

⁵⁵ Benzer bir başlık taşıyan Ahu Antmen'in makalesi; bu konuya değinirken, kadınların Türkiye'deki sanat ortamındaki konumlarının aslında o kadar da içler açıcı olmadığını belirtmektedir. ANTMEN, Ahu (2011), '*Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri neden Pembe?*', Hayal ve Hakikat – Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar sergi katalogu içinde, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul

⁵⁶ KORTUN Vasıf, www.offsaytamagol.blogspot.com/cinsiyet

saçlarını toplamış bir şekilde, koyu renkli kostümler içinde betimlenmektedir.⁵⁷

Nilüfer Göle; Kemalist ideolojinin kadınlara eşitlik, toplumsal yaşama katılma gibi haklar verdiğini fakat bu medeniyet idealinin amacının Batı'nın yozlaşmış kültürüyle asimile olmak değil, milletini daha ileri götürmek amacıyla kurgulandığını belirtir. Bu yüzden medeniyetin simgesi kadınlar; Batılı giyim tarzlarına ve öğrenimlerine rağmen bireysellik ve cinselliklerini yok etmek, ulusal projeyi gerçekleştirme sorumluluğu nedeniyle iffetli ve kadınsılıktan uzak durmak zorunda kılınmışlardır. Kemalizm'in kadınları 'özgürleştirirken' bir yandan da onların cinselliklerini bastırmasının bir benzeri sol ideolojide de yaşanmış, 'bacı' sayılan solcu kadınlar burjuva alışkanlıkları olarak görülen giyinmek, süslenmek gibi kadınsılıklarını dışa vuran eylemlerden men edilmişlerdir. Kadın cinselliği; ancak 1980 sonrasında romanlar, dergiler, filmler aracılığıyla yeniden gündeme gelmiştir.⁵⁸

Türk Sanatı'ndaki deneysel çıkışların öncü isimlerinden biri olan Füsun Onur da Modernleşme yanlısı, 'Kemalist bir babanın modern kızı'dır. İngilizce, Fransızca ve Almanca konuşabilen babası 'Cumhuriyet'in ilerlemeci fikrini çocuklarına aşılamanın fakat aynı zamanda inançlı bir Müslüman'dır.⁵⁹ Füsun Onur da tıpkı babası gibi Atatürk'e ve onun ideallerine hayranlığını dile getirmekte ve kendisini örnek alan birçok Güncel Sanatçının tersine Cumhuriyetin seçkin modernleşmesine bir eleştiri getirmemektedir. Füsun Onur'un birçok yapıtında Atatürk'e atıflarda bulunduğu, "Yerdeki Yuvarlaktan Çağrışımlar, 1980" isimli eserinde Atatürk'ü güneş ışığıyla bir tuttuğu, 1985 yılında gerçekleştirdiği Atatürk Çiçeği'nde Güzel Sanatların simgesel anlatımlarını⁶⁰ kullandığı görülür. Bu gibi yapıtları; Onur'un Kemalizm'in modernleşme projesini onayladığı izlenimini doğurur. Fakat buna rağmen

⁵⁷ Nilüfer Öndin'den aktaran: PEKÜNLÜ, Zeyno (2004), 1920-1950 Arasında, Sosyo-Ekonomik Yapının Bireye Atfettiği Kimlikler Bağlamında Türk Resim Sanatı, yayınlanmamış yüksek lisans tezi

⁵⁸GÖLE Nilüfer, Modern Mahrem, syf. 111-112

⁵⁹ BREHM Margrit, Füsun Onur: Dikkatli Gözler İçin, syf. 17

⁶⁰ BREHM Margrit, a.g.k, 63

Onur'un; Vasıf Kortun'un dile getirdiği 'geleneksel mazbutluk ve sekülerist mazbutluk arasında sıkışan bir kadın figürünü yansıttığı söylenemez.⁶¹

Bu sekülerist mazbutluk fikrini tam olarak anlayabilmemiz için yine erken Cumhuriyet dönemine ve onun günümüzde bile hala yansımalarını bulan modernleşme ideallerine bakmak gerekli olacaktır. Meltem Ahıska erken Cumhuriyet döneminin radyo arşivlerini incelediği çalışmasında; Batı nasıl Doğu'yu tahayyül etmişse, Doğunun da Batı'yı tahayyül ettiğinden söz eder. Ahıska'ya göre ulus fikrinin kurulması 'Garbiyatçılık' adını verdiği bu fantezi sonucu olmuştur. Fakat ne yazık ki bu fantezi doğası gereği sorunludur, hem Batı'yı örnek alınması, takip edilmesi gereken bir şey olarak yüceltirken hem de onu yozlaşmayla bir tutar. Sınırları tam olarak belirlenmemiş bir 'milli kültürün' Batı'nın hegemonyası altına girmemesi için uğraşır. Kadınlar; bu milli kültürün idealize edilmesinde önemli araçlardır ve bu durum onların öznelliklerinden feragat etmeleri anlamına da gelir:

'Kadınlar Türkiye'de kültürün Batı ile temel farkını koruyan 'sınır bekçileri' olarak simgeselleştirilmişler (Armstrong 1982), ya da milli kimliğin eşik belirleyicileri olarak ele alınmışlardır. (Norton 1988) Başka bir açıdan milletin manevi iç alanının temel konusu olmuşlardır. (Chatterjee, 1996,1993)⁶²

Ahıska'ya göre bu durum; kadınların bir fikirden başka kimlik kazanamamalarına, kişisel olarak yok olmalarına yol açar. Kadınlar; bu son derece önemli görevlerine rağmen birer yok-öznedirler:

'Hem modernlik gösterenleri, hem de Türkiye'deki 'doğal geleneklerin' taşıyıcıları olarak kadınlar, Batı ile Batılı olmayan arasındaki sınır çizgisinde ve 'medeniyet' ile 'doğa'nın aynı zamanda da 'kamusal alan' ile 'özel alanların' sınırlarında dururlar. Bu son derece merkezileştirilmiş işlevlerine rağmen

⁶¹ KORTUN Vasıf, www.ofsaytamagol.blogspot.com/cinsiyet

⁶² AHISKA Meltem, Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik,syf.259

*birer yok-öznedirler. Bu paradoksal konumlarıyla 'kadınlar' birleştirilmesi zor gibi görünen çeşitli alanlar arasındaki geçişliliği Garbiyatçı fantezi için mümkün kılarlar.*⁶³

Fusun Onur'un kişiliğindeki ve yapıtındaki 'nev-i şahsına münhasırlık', tutucu kalıpları umursamayan baskın öznellik; muhafazakar akademik eğitim sisteminin boyunduruğu altında, kendi kurguladığı 'hayali Batı'yı takip etmeye çalışan İstanbul sanat çevresi için yadırgatıcı olmuştur. Fusun Onur'un erken yaşta Amerika'ya gitmesi onu Türkiye'deki çağdaşlarından ayıran deneysel biçim anlayışını açıklamak için bir neden olabilir. Fakat yine de sanatçının özgün üslubu salt bir taklide indirgenemez. Onur'un Amerika dönüşünde yaşadığı taklitçilik suçlamaları; Batı'yı model alırken kendi benliğini yitirme korkusu olarak özetleyebileceğimiz reflekslerle ilişkilidir:

*'Sergiler devam edince 'bir açtın iki açtın kara kitap ne zaman bitecek diye dalga geçenler de oldu. Ne demek istediklerini anlayamamıştım, kara kitap ne demektir? Onların tanımadığı Amerikalı bir sanatçıdan kopyalar yaptığımı zannediyorlarmış meğer. Çünkü genel eğilim taklit etmeye dayalıydı.'*⁶⁴

Fusun Onur'un kadınlık temsilleriyle ilişkilendirmesi; tutucu akademizmin 'forsu olan desen', 'erkek bileği'ne sahip olmak' gibi deyimlerle adlandırdığı kütlesi ve ağırlığı baskın olarak hissedilebilen bir form anlayışına sahip olmaması nedeniyle yapılmakta olabilir:

*"Akademi' de öğrenciyken yaptığım desenleri gören bazı hocalar 'sende erkek bileği var' demişlerdi. Neydi bu erkek bileği, tam olarak anlamamıştım ama çok gururlandığımı hatırlıyorum."*⁶⁵

⁶³ AHISKA Meltem, a.g.k., syf.281

⁶⁴ BREHM Margrit, a.g.k içinde, 'Fusun Onur'la Bir Öğleden Sonra', Emre Baykal'la Söyleşi, syf.6

⁶⁵ Gülsün Karamustafa, Aktaran: ANTMEN Ahu (2012), Cinsiyetli Kültür, Cinsiyetli Sanat, 1970'lerden 1980'lere Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sanatçılar, Toplumbilim dergisi, Türkiye'de Güncel Sanat Özel Sayısı, sayı:125

Aynı zamanda Onur'un; uçucu, kırılğan, dağınık formları tercih etmesi ve çocukluğunun hatırası tül, kumaş, dikiş, nakış gibi tekniklerle ilgilenmesi de Onur'un eserlerinde kadın duyarlılığını yansıttığı yorumlarına neden olur. Bu ilişkilendirmelerin daha sonraları çokça eleştirilen 1960'ların Amerika'sındaki feminist özcü yaklaşımlara yakın olduğu söylenebilir. 1973'te Milli Selamet Partisi'nin sansür girişimine karşı düzenlenen 'Nü' adlı sergiye katılan Onur'un kadına ve çıplağa bakışı Modernist eğilimlerin bütünüyle dışındadır. Gerek bulunmuş nesne kullanımı gerek de eserin boyutu (30x20x15 cm.) aşkın ve aurası olan sanat yapıtı tanımlamasına uymamaktadır. Füsun Onur; parçalanmış plastik bebeğin bedeninde sadece sanatta sansüre değil, kadının tüketim kültürü içerisinde seks objesi olarak temsiline de bir eleştiri getirmiştir. Fakat Füsun Onur'un işlerinin geneline bakıldığında kadın kimliğine ve bedenine doğrudan referans verildiği pek görülmez.



Resim 2.12: Füsun Onur, Nü, 1974

Yerel kültürü Batılı değerlerle harmanlayarak ulusal bir kültür yaratma fikri; 1950 sonrası oluşan bazı durumlar nedeniyle biçim değiştirse de 1980'li yıllara dek varlığını sürdürmüştür. Sanatçının kurucu devletin ideallerini halka iletmek görevini benimsemesi sanat yapıtının araçsallaşmasına neden olmuş, sanatçının devlete olan bağımlılığı nedeniyle bireyselleşememesi 1970'li yıllarda özel galerilerin açılmasıyla bir nebze hafiflemiştir. 1970'lerde sanatçıların resmi ideolojilerin dışındaki farklı ideolojileri benimseyerek siyasallaşması, yoksulluk, sömürü gibi konulara yönelmesiyle başlayan devlet-aydın arasındaki gerilim; bu ilişkinin 1980 sonrasında tamamen kopmasına, sanatçının halkın kültüründen beslenerek ilerleme, yerellik ve

Batı medeniyeti arasında köprü kurma gibi görevlerini tamamen terk etmesine neden olmuştur. Doğu Bloku'nun çökmesi, ekonomide, iletişim ve ulaşım araçlarında küreselleşme ulus-devlet mitlerinin yıkılmaya başlanmasına zemin hazırlamıştır. 1990'lar ulusal kimliğin sorgulanmaya başlanacağı bir dönem olacaktır.

Bu noktada 1990'ları anlatmak için ikonik bir çalışma olarak görebileceğimiz Hale Tenger'in '*Böyle Tanıdıklarım Var II*' isimli çalışması önemlidir. TBMM'de tartışılan ve Tenger'in yargılanmasına neden olan bu yapıt; ereksiyon halindeki Priapos heykelciklerinden oluşan ay yıldız ve onları çevreleyen üç maymun heykelcikleriyle ulus devletinin kutsal bir simgesi olan bayrağı ele aldığı için oldukça cüretkardır. Hale Tenger bu yapıtıyla hem milliyetçiliğin görsel kodlarıyla oynar, hem de ataerkil iktidarı ve devlet şiddetini erkeklik organında simgeleştirir. Kitlelerin sessizliğini ve edilgenliğini ise görmez, konuşmaz, duymaz üç maymunla tespit ederek etken/erkek/devlet ve edilgen/kadın/toplum arasında bir ikilik yaratır. Ve bu ikiliğin (Priapos ve Üç Maymun) birlikte ulus devleti (ve onun simgesi olan bayrağı) meydana getirdiğini söyler. Priapos'un Anadolu uygarlıklarından gelen bir heykelcik olması da uygarlığın erkeklikle kurduğu bağlantının uzak geçmişten günümüze kadar nasıl geldiğinin bir göstergesidir.



Resim 2.13, Hale Tenger, '*Böyle Tanıdıklarım Var II*', 1992

Hale Tenger; eşyalara yüklenen eril ve dişil özellikleri yansıttığı (Bir fallogosantrik nesne olan vites kolu ve yuvarlak formu, kadınsı renk ve desenleriyle şemsiyeler) 'Mütekabiliyet Esası' (1990) adlı çalışmasında Füsün Onur'un öncüsü olduğu hazır nesne kullanımı üzerinden cinsiyetçilik eleştirisini ileri taşır. Diğer çalışmaları Bir Kadının Portresi (1990) ve Mukaddes Emanet Kutusu (1990)'nda da bu yaklaşım görülmektedir. Bir başka yapıtı 'Nedime Sara'ya Saygı (1995)'da ise Osmanlı'nın Batılılaşma dönemindeki özgürleşme yanlısı kadın figürünü ele alır. Nedime Sara'nın kadınların sorunlarını masa örtüsüne işlediği mektubunda yine kadınlıkla ilişkilendirilen malzemenin kullanımını görürüz.



Resim 2.14, Hale Tenger, 'Mütekabiliyet Esası', 1990

Aydan Murtezaoğlu'nun 1995 yılında düzenlediği ilk kişisel sergisi 'Tur' kadın temsiliyeti ve resmi ideolojinin eleştirisi için iyi bir örnektir. 'Tur'un sergi mekanı; içindeki farklı göstergelerin birbirleriyle paslaşmalarda bulunduğu, geçmişle bugün arasında gidip gelen bir zihin gibi tasarlanmıştır. Bu mekanın içinde 'tur' atmak sanatçının hafızasının içinde dolaşmış hissi verir, kule, melek, muhbir gibi isimler verdiği öğeler şiirsel çağrışımlar yaratır.



Resim 2.15, Aydan Murtezaoğlu, 'Tur', 1995

Tur'un davetiyesi; müzelerdeki bilgilendirme broşürleri şeklinde tasarlanmıştır. 19 Mayıs törenlerindeki gösterileri anımsatan stadyum isimli fotoğrafta uzaktan bakıldığında bir rahim görüntüsü oluşturan beyaz kostümlü dansçıları 'melek sıçraması' olarak adlandırılan bale figürünü yaparken görürüz. Bir başka yerleştirmede Galata kulesine ait bir fotoğrafın tam üstüne yerleştirilen grev sözcüsü kadın manken sanki tıpkı bir hayalet gibi kulenin üzerinden süzülmetedir. Mekanda bunların dışında anadil, anne ve anonim kelimelerinin yazılı olduğu bir fihrist, bir ihbar/acil alarm düğmesi, cami merdivenlerini, güvercinleri ve sahipsiz botları gösteren bir serigrafi, üzerinde rakım/istihap haddi yazan bir tabela ve de 1980'li yıllardaki reklamlardan hatırladığımız margarin 'Sana'nın logosunun bulunduğu bir başka tabela vardır.

Bütün bunlar ne anlama gelmektedir? Benedict Anderson'ın belirttiği gibi 'müzeler de müzeleştirilen hayal gücü de köklü bir şekilde siyasaldır'.⁶⁶ Resmi söylemin oluşturulmasında müzeciliğin arşivleme, tasnif etme ve tanımlamaya dayalı pratiğinin büyük önemi vardır. Murtezaoğlu kendi zihninin bir metaforu olarak sunduğu sergisinde hafıza/tarih arasındaki ayrımın değinir, hafızanın çalışma prensibi ve tarihin sistematik yöntemleri arasında bir bağ kurar. Zihnindeki bölük pörçük anıları bir müzeci gibi tanımlamaya, üzerlerine açıklamalar yazmaya çalışır. Bunu yaparken milli eğitimin tek tipleştirici kadın görüntüsüne, modernliğin temsili ve rejimin gururu mayolu jimnastikçi kızlara milliyetçi bir sembol yerine rahim görüntüsü yaptırarak Kemalizmin unutturduğu kadınlığı ve cinselliği yeniden hatırlatmak ister.

⁶⁶ ANDERSON Benedict, Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması, syf.198

Kule'nin tepesinden Hezarfen gibi süzülen grev sözcüsü de başka bir ideolojinin cinselliğini ayrıştırdığı bir kadındır. Bir yol tabelası gibi tasarlanan 'Sana' ve Rakım/İstihap Haddi yazıları geçmiş ve bugün arasında zihinsel bir yolculuk içerisinde bulunduğumuzu vurgular, 'Muhbir' olarak adlandırılan acil durum düğmesi hem bu sıkışmış gerilimli ortamdan kaçma isteğini hem de siyasal ortamın güvensizliğini yansıtır.

1990'lı yıllardan 2000'lere gelindiğinde yine Türkiye'nin modernleşme sürecinden bahseden bir örnekle karşılaşırız. 2000'li yıllar; 1990'lardan itibaren giderek yükselişe geçen siyasal İslam'ın muhafazakar sağ bir partinin iktidara gelişiyle giderek görünürlük kazandığı yıllardır. Feminist sanatçı Canan'ın 2009 yılında, 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen *İbretnüma* isimli videosu aile içi şiddet, ensest ve toplumsal cinsiyet kavramlarından bahsettiği gibi laiklik ve geleneksellik kıskacında kalmış kadınların durumunu da inceler. Videoda Güneydoğu Anadolu'da fakir bir aileden gelen bir kızın hayatı üzerinden din, devlet, aile ve toplumun kadının bedeni üzerinden kurduğu siyasallığı da izleme fırsatı buluruz. Erkek köylülerin kıyafet devrimine uymadıkları için askerler tarafından hırpalanması ve onlardan sürekli eziyet gören karılarının buna gülerek şahit oluşu, köyden kente göç eden kızın yaşadığı kültürel değişim, annenin baba-oğul arasındaki ensest şiddetine seyirci kalması ve videonun sonunda türbanlı kızlarına da ne yaşarlarsa yaşasınlar susmayı tavsiye etmesi videonun can alıcı noktalarıdır. Videonun bir başka özelliği de minyatür sanatından yapılan kolajlarla kurgulanmış olması ve böylece unutulmuş/ihmal edilen bir geçmişe de gönderme yapmasıdır.

8 Mart 2009 tarihinde Canan; Türk Ceza Kanunu'nun aynı isimli yasasını eleştiren '*Haksız Tahrik*'⁶⁷ isimli bir serginin küratörlüğünü yapar. Aynı zamanda İnci Furni ve Neriman Polat'la birlikte yaptığı performansın fotoğrafıyla sergiye sanatçı olarak da katılır. Bu performansta üç sanatçı; Ressam Adnan Çoker'in kadınlara yaptığı 'sergime şapkayla gelin' çağrısına

⁶⁷ TCK 5237 No'lu Haksız Tahrik Yasası; erkeğin kadına tacizi durumunda kadın tahrik ettiği için erkeğe cezai indirim uygulanmasını uygun görür.

tepki olarak açılışa türbanla giderler. Ahu Antmen'e göre bu tavır garip bir çelişkiye düşmektedir.⁶⁸

“Çoker gibi bir sanatçı erkek otorite figürüne yönelik başkaldırı esprisi iyi hoş da tahrik unsuru bu arada onaylanmış olmuyor mu? Kadının örtünmesi, kendi kendisini tahrik unsuru olarak kabul ettiği anlamına gelmez mi? Bu anlamda tahriki kabul edince, haksız tahrik indirimine karşı çıkmak inandırıcı olur mu?”

Bu tarz bir okuma; ilk başta bahsettiğimiz geleneksel mazbutluk - sekülerist mazbutluk arasında sıkışan özne olarak kadının ikilemini yansıtan bu üç sanatçının amacının gözden kaçtığını gösterir. İslam'ın kadın bedeni üzerindeki tahakkümü ne kadar kısıtlayıcıysa kendisi gibi olmayanları dışlayan ve ötekileştiren laik kesimin bakışı da o kadar kısıtlayıcıdır. Nilüfer Göle'nin değindiği gibi⁶⁹ İslamcı kadınların birçoğu aile baskısı ve çevre gibi nedenlerle değil kendi öz iradeleriyle örtünmeyi seçmişlerdir. Sanatçılar başlarını örterek toplumu kadın bedeni üzerinden siyasallaştıran ve kutuplaştıran iradeyi protesto etmek istemişlerdir.

Dindar/laik eksenindeki tartışmaya başka bir örnek; Türkiye'de feminizm ve kadın bedeninin temsili üzerine en radikal çıkışları yapan Şükran Moral üzerinedir. Karaköy'deki bir genelevde gerçekleşen performansında yarı çıplak görüntüsüyle erkeklerin mekânına müdahale eden ve Cumhuriyet'in idealize ettiği iffetli, aydın kadın sanatçı görüntüsünü ters çeviren Şükran Moral; başka bir performansında sekülerizm ve muhafazakârlık arasındaki kalın çizgiyi korumuştur. Nusret Polat'a göre; Moral'in performansı '*ideolojik olarak dışlayıcıdır*':

“Şükran Moral'in performansı kabaca şöyleydi: “Kara çarşaf giymiş sanatçı izleyicilere sırtı dönük bir şekilde bir süre durduktan sonra izleyicilere yüzünü dönüyor ve elinde bulunan bir sopayla önündeki bir masadaki öğrenci olduğu anlaşılan kukla

⁶⁸ ANTMEN Ahu, 25/03/2009, Kadınlardan Haksız Tahrik Üzerine, Radikal Gazetesi Kültür Sanat

⁶⁹ GÖLE Nilüfer, Modern Mahrem, syf. 123

bir kızın önündeki defterleri yere atıyor ve gerçek bir vandalizm örneği vererek kızı dövüyordu. Kızın annesi rolündeki sanatçı daha sonra duvarda bir örtüyle sakladığı bir Taliban üyesinin fotoğrafını gösteriyor ve kızını onun yanına koyarak onla evlendiriyordu. Sonrasında kızı yanına alarak döve döve ikinci kata çıkıyor ve burada balerin giysileri içinde-özgürleşmiş genç kızların [ikinci kata çıkmak sembolik olarak alt bir uygarlıktan üst bir uygarlığa yükselmek anlamına geliyor, böylece geleneğin prangalarından kurtulup modernliğin özgür dünyasına varıyoruz... Göz kamaştırıcı bir ironi (!)] ortaya çıkması ve şarkılar söyleyip dans etmeleriyle performans bitiyordu.” Bu performans birçok açıdan oldukça sorunludur: Her şeyden önce bir temsiliyet sorunu var. Kim kimi, hangi hakka dayanarak temsil etmektedir? Şükran Moral şüphesiz türban meselesine gönderme yapmaktadır. Kızlarını okula göndermeyen ve bu kadar kötü kalpli olan kaç tane anne vardır? Sanatçı çarşafa girdiğine bütün kara çarşafli anneleri bu temsilin altında özdeşleştiriyor ve tek bir kimliğin sonsuz kopyalarına çeviriyor. Öte yandan bizler acaba Taliban zulmü altında yaşayan Burka giymiş annelerin ıstırabına ne kadar çok tanıyız. Cehalete mahkûm edilen bu kadınlar kızlarının önünden okul defterlerini aldıklarında büyük bir sadist haz (sadizm terimini Marquis de Sade’dan bağımsız gündelik anlamı ile kullanıyorum) duyarak mı bunu yapmaktadırlar?”⁷⁰

2.3 LGTTQ Kimlik Kurguları ve Temsilleri:

Heteroseksüel erkek egemen söylemin baskı altına aldığı ikinci bir grup; LGTTQ (Lezbiyen, gey, travesti, transseksüel, queer/kuir) olarak tanımlanabilir. Tıpkı kadınlığı tanımlamak, sınıflandırmak, aynı özellikleri taşıyan belli bir gruba indirgemek olanaklı olmadığı gibi, eşcinselleri de bir gruba indirgemek her ne kadar sorunlu olsa da, heteroseksist söylemi eleştiren sanat yapıtları aracılığıyla eşcinselliğin ve kuirliğin bir kimlik olarak nasıl sahiplenildiği, temsilin yapıldığı yapılmadığı araştırılacaktır. Bu nokta da gey, lezbiyen, kuir gibi tanımlamaların ne anlama geldiğinden kısaca

⁷⁰ POLAT Nusret, Artist Actual, Nisan 2009 Tarihli Nancy Atakan Yazısı, Bir “Aradalık” Hali Olarak Kimlik: Nancy Atakan’ın Yeni İşleri

bahsetmek gereklidir. Manuel Castells'e göre; gey ya da lezbiyen olmak cinsel tercih olmaktan öte iki ayrı kimliktir.⁷¹

“Bütün kimlikler gibi onlar da verili değildir, bir tür biyolojik belirlenmeden kaynaklanmazlar. Biyolojik yüklemeler olsa da, eşcinsel arzu büyük ölçüde başka itkiler ve duygularla karışmıştır, bu yüzden fiili davranış toplumsal etkileşimin ve özkişliğin sınırları kültürel, toplumsal ve siyasi olarak inşa edilmiştir.”

Kuir kuramının öncülerinden Judith Butler; cinsiyet farklılığına dayanan bir cinsel kimliğin aslında iktidar tarafından dayatılan söylemin bir ürünü olduğunu söyler⁷². Butler'a göre; kadın ve erkek gibi ikili bir ayrıma dayanan cinsiyet kavramı aslında tarihsel olarak üretilmiştir. Foucault'dan yola çıkarak özne (subject) kelimesinin ikinci anlamının 'tabi olmak/boyunduruğuna girmek' (subject to) olduğu düşünülürse aslında bir iktidar ilişkisinden önce özne de yoktur.

Kuir kavramı, kadın/erkek ayrımına dayanan bütün tanımlamaları reddettiği ve cinsiyeti performansa dayalı değişken bir şey olarak kabul ettiği için aslında eşcinselliği, kadın kadına yaşanan lezbiyenliği ya da erkek erkeğe yaşanan geyliği de kendini tanımlamak için kullanmaz.

Bu bölümde incelenen sanatçılar farklı kimliklere sahiptir, kendilerini 'gey', 'eşcinsel', 'kuir' ya da 'heteroseksüel' olarak tanımlamaktadırlar. Ortak olarak tanımlanabilecek tek şey; hepsinin heteronormativiteye yani kadın-erkek ayrımına dayanan ve kadınların erkek, erkeklerin de kadınlarla birlikte olmasının doğal ve normal olduğunu, bunun tersinin ise anormal olduğunu söyleyen söyleme karşı durmalarıdır.

Butler'a göre; iktidar yasa yoluyla cinsiyetli bedenler yaratır, bedeni maddeleştirir. Toplumsal cinsiyet normlarına göre düzenlenmiş özneler yaratan yasa; toplumsal varlığa bu özne tanımlarıyla seslenir ve onu kimliğe

⁷¹ CASTELLS Manuel, Kimliğin Gücü, syf.336

⁷² BUTLER, A.g.k

hapseder. Yasaya karşı koymanın, onu ihlal etmenin tek yolu yasayı abartılı bir biçimde tekrar etmektir. Bu abartılı itaat aslında ihlal anlamına gelir.⁷³

Kutluğ Ataman'ın "Türk Lokumu" (2007) isimli videosu yasa ihlaline bir örnektir. Ataman dansöz kıyafetleri içerisinde göbek atarak, hem söylemin doğuyu sınırlayan, onu egzotik, kendini sunan, dişil bir beden olarak algılayan oryantalist yönüne vurgu yapar, hem de 'kadınsı erkek eşittir eşcinsel' şeklinde tanımlanan norma abartılı kıyafeti ve dansıyla ve de eserin cinsiyetçi/oryantalist çağrışımlı ismiyle (Türk Lokumu) karşılık verir.



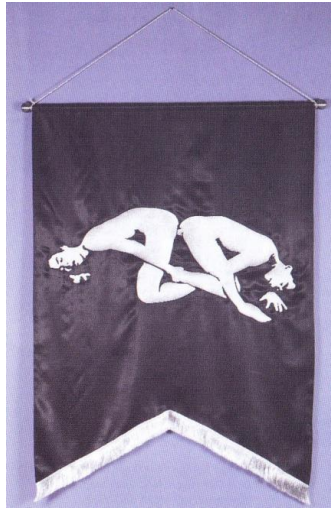
Resim 2.16 Kutluğ Ataman "Türk Lokumu" (2007)

Erinç Seymen'in ikinci kişisel sergisinin adının "İhlal Alıştırmaları"(2005) olması; sanatçının *Kuir* kuramından bilinçli olarak faydalandığını gösterir. Sanatçının "*İttifak*" isimli çalışması ise ihlalin sınırlarını zorlar ve ismiyle bunun bir direniş biçimi olduğu vurgusunun altını çizer. '*İttifak*'ta bir dildo yardımıyla karşılıklı penetrasyon yaşayan iki eril bedenin temsil edildiği bir korsan bayrağı görülür. Cinsel birleşmenin bu provakatif sunumu, hem homoerotik bir haz hem de tam tersine fallus merkezci bir iktidarın aşağılama ve işkence tekniği olarak okunabilir. Erinç

⁷³ DİREK Zeynep, Cinsiyetli Olmak. Judith Butler, Toplumsal Cinsiyetin Maddeleşmesi, syf.67

Seymen'e göre; ittifakta bulunan figürler aşağılanmayı vurgulayarak tersine çevirmektedirler:

“Eğer bu nesne fallokratik zihniyetten muzdarip maşist bir erkek tarafından, iki kadını/erkeği ya da iki deliği birden haremde zapt etmek için kullanacağı yeni ceza oyuncağı olarak algılanıyorsa, gelin o maşisti hayal kırıklığına uğratalım: Senin muhteşem fallusuna ihtiyaç kalıp kalmadığından şüphe etmelisin! Sen iktidarının zıt istikametlerinde yayılıp pekiştiğini düşünürken, bilakis, o iki delik iktidarını yutup hazmederek eritmektedir. Freud’u öldürelim ama hakkını verelim: Evet iktidarının penisinde cisimleştiğine inanan her erkek bir delikten korkmalıdır, zira o delik iktidarının kaybolup gideceği bir vakuma dönüşebilir. Ve son olarak ‘kurbanlar’ beklenmedik yöntemlerle zafer kazanabilirler.”⁷⁴



Resim 2.17 Erinç Seymen “İttifak” (2007)

Erinç Seymen birçok işinde milliyetçilik, militarizm ve heteronormativite arasında bağlantılar kurar. Birbirlerine sarılmış iki askerin buluntu fotoğrafından yola çıkarak yapılan payetlerle işlenmiş yapıtı militarizmin baskıladığı cinselliğin nasıl bilinçsizce dışa vurulduğunu gösterir. Seymen’in milliyetçilikle ilişki kurması kendi deyimiyle; Cumhuriyet projesinde sanatın

⁷⁴ Sanatçının kendi beyanı, ÇAKIRLAR Cüneyt ve DELİCE Serkan, *Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet*, syf. 561

devletin ideolojisinin yayılmasında bir araç olarak görülmesi ve bu ideolojinin belirlediği ideal vatandaşın heteroseksüel olmasıyla ilişkilidir.⁷⁵

Erinç Seymen; *'Bir Paşa'nın Portresi'* (2009) isimli yapıtında kurşun delikleriyle bir Zeki Müren portresi oluşturur. Sanatçı bu yolla yalnızca 1980 darbesi sonrası artan homofobi ve eşcinsellere yönelik şiddetin vurgusunu yapmakla kalmaz ayrıca heteronormatif iktidarın şiddet yoluyla kendi ötekisini yaratmasını görselleştirir. Vasıf Kortuna göre; *'Cumhuriyetçi kültürel yapı, 'cinsel aykırılığın' kamusal alanda temsiline şiddetle karşıdır.'* Buna rağmen Zeki Müren gibi marjinal bir görünüşe sahip bir sanatçının toplum tarafından hem sevilmesi hem de 'paşa' olarak anılması nasıl açıklanabilir? Kortun'a göre; toplum hem homofobik özelliklerini korumakta, hem de aykırı figür olan paşasına –belki de bir tepki olarak – sahip çıkmaktadır.

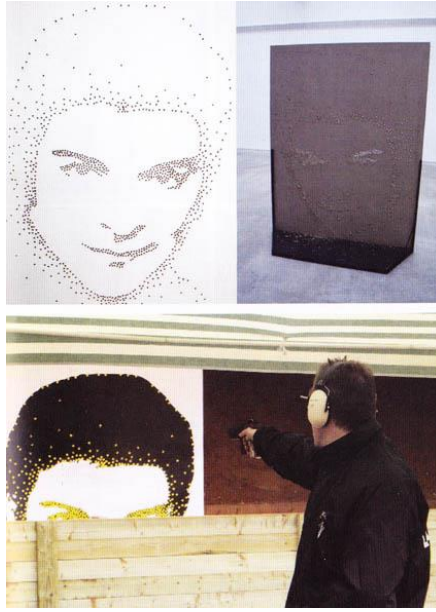
'Cumhuriyetçi kültürel yapı, 'cinsel aykırılığın' kamusal alanda temsiline şiddetle karşıydı. Aykırılığı temsil eden en tanınmış figür, 'sanat güneşimiz', 'paşamız' diye andığımız, aleni bir şekilde cinsi-kabulun sınırlarını zorlayan —hem de Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay önüne etekle çıkacak kadar cesur— 50lerin sonundan 70lerin ortasına kadar manşetten düşmeyen, şarkıcı ve oyuncu Zeki Müren'di. Zeki Müren'i ailelerin o denli benimsemesinin ardında yatan, 80 öncesinde homofobinin o denli pompalanmamış olması mıydı?... Zeki Müren hepimizin beklentilerini, sesiyle, giysileriyle, şaşırtıcı derecede düzgün retorikleriyle parçalanmış bedeninde ayrı ayrı karşılamıyor muydu? 70lere kadar aba altından sopa gösterilirken, 80lerle birlikte sadece sopa gösterildi, aile içinde de dahil olmak üzere.⁷⁶

Erden Kosova'ya göre ise bu paradoksal durum toplumun çifte standartlarının bir dışavurumu olarak okunabilir. Osmanlı'da doğal olarak karşılanan *'kuir yaşantı biçimlerinin modernleşmeyle üstünün örtülmesi'* ise asıl sorundur:

⁷⁵Kaos GL Dergisi, 09 Nisan 2008 Türkiye'de Eşcinsel ve Sanatçı Olmak: Erinç Seymen'le Söyleşi

⁷⁶ Kortun, www.ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/gender/,

*'Osmanlıya doğal biçimde içkin 'queer' yaşantı biçimlerinin üstü modernleşme süreciyle birlikte örtülmüştü. Daha sonra siyasal ortamın sertleştiği dönemlerde kapama hali daha güçlendi: farklı ideolojilerin birbiriyle boy ölçüştüğü 30'lu yıllar örneğin; ya da iktidar talebindeki sosyalist mücadele ile iktidara ezelden beri sarılmış ordu arasındaki çatışmanın yoğunlaştığı 70 sonları ve 80 başları. 90'lı yılların ikinci yarısında iç savaş ortamı ile tetiklenen milliyetçiliğin aşırı biçimde popülerleşmesi ve gündelik dil üzerinde egemenlik kurması da benzer bir dönemi başlattı.'*⁷⁷



Resim 2.18 Erinç Seymen, 'Bir Paşa'nın Portresi' (2009)

Peki ama Osmanlı'da kabul görülen kuirliğin Cumhuriyet'le beraber dışlanmaya başlandığı tezi ne kadar doğrudur? Serkan Delice'ye göre⁷⁸; modern kimlik kategorilerinin en önemlilerinden olan cinsel kimlik kategorileri çeşitli siyasi ve ideolojik bakış açılarıyla farklı geçmiş tahayyülleri yaratır. Yeni kurulan ulus devletler de sömürgeler de heteroseksüel bir milli kimlik inşası için geçmişi olduğundan farklı tahayyül edebilir. Bu durum farklı amaçlar doğrultusunda farklı tahayyülleri doğurur: Osmanlı'nın 'yoz, dejenere eşcinsellik' gibi her türlü sapkınlığın yaşandığı bir kültür olduğunu

⁷⁷ www.ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/gender, Erden Kosova,.

⁷⁸ DELİCE Serkan, 'Zen Dostlar Çoğalırken Mahublar Azaldı', *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*, syf. 332

vurgulayarak yeni kurulan modern devleti övmek ya da geçmişin mirasını da sahiplenerek aslında Cumhuriyet öncesindeki atalarımızın da ‘temiz, ahlaklı heteroseksüeller’ olduğunu iddia etmek gibi. Bu farklı tahayyül biçimleri tabii ki sadece ulusalcı ideoloji tarafından uygulanmaz. Delice’nin de belirttiği gibi Osmanlı’yı kuirliğin, ‘eşcinsel’ diye bir tanım koymaksızın yaşandığı özgür bir kültür olarak hayal eden ve tıpkı Batı’da 19.yy tıbbının ‘eşcinsellik’ kavramını yaratıp, bunun bir hastalık, bir anomali olduğunu kabul ettirmesi gibi Aydınlanmacı Cumhuriyet’in de eşcinselliği bilgi/iktidar kavramı çerçevesinde baskıladığını düşünen LGBT hareketi sözcüleri de vardır.⁷⁹ Delice’ye göre; Batı’nın rasyonalitesini egzotik bir Doğu’ya yansıtmasını sorunun tek kaynağı olarak görmek üç açıdan sorunludur: yaşadığımız dönemde cinselliklerin eş zamanlı, küresel olarak yaşandığını hesaba katmaması, Batılılaşma sorununu tek taraflı bir tahakküme indirgemesi ve de Doğu ve Batı’nın zaman ve mekandan bağımsız masalsi birer gerçeklik olduğunu tasavvur etme sorunu.⁸⁰

Osmanlı geçmişine gönderme yapan kuir temalı eserler bu sorunları temel alır. Taner Ceylan’ın vamp bir şekilde sigara içen bir Osmanlı beyefendisini gösteren ‘1881’ adlı eseri, Erinç Seymen’in kurşun atarak bir performans dâhilinde gerçekleştirdiği IV. Murat ve graffiti tekniğini hatırlatan Yavuz Sultan Selim portreleri ve Murat Morova’nın hüsnühat çalışmalarından esinlenerek gerçekleştirdiği kaligrafik beden temsilleri bunlara örnek gösterilebilir. Şaban H. Çalış’a göre; Osmanlı’nın kültürel alanda kendini göstermeye başlaması bastırılanın geri dönüşü olarak da okunabilir. Cumhuriyet’in ötekisi olan Osmanlı; uzunca bir süre unutturulmaya çalışılmış, unutilan bu geçmiş Derrida’cı bir kavramla (hauntologie) ifade edersek bugüne musallat olmuştur.⁸¹

Taner Ceylan’ın ‘*Kayıp Resimler*’ serisi Osmanlı tarihine ve oryantalizme yeni bir bakış sunar. Kışkırtıcı, pornografik erkekler arası

⁷⁹ DELİCE Serkan, a.g.k, syf. 330

⁸⁰ DELİCE Serkan, a.g.k, syf. 336

⁸¹ ÇALIŞ H. Şaban, Hayaletbilimi ve Hayali Kimlikler: Neo-Osmanlılık, Özal ve Balkanlar

cinselliği görünür kılan resimleri John Berger'in 'erkekler kadınları seyredeler, kadınlarsa seyredilmelerini seyredeler'⁸² tezini tersine çevirir. Resimlerdeki erkek figürler kendilerini seyreden bakışa kimi zaman uysal kimi zaman da davetkar olarak karşılık verirler. 1640 (2011) isimli resimde ipeksi yumuşak tenleriyle hamamda dinlenen kadınların tasvir edildiği oryantalist hamam sahnelerine karşıt olarak kıllı, göbekli bir erkeğin hamamda başka bir erkek tarafından kurulanması gösterilir. 1923 (2011) adlı resim ise ulus devletinin kurulmasıyla Osmanlı eşcinselliğinin özgürlüğünün sona erdiğini öne süren miti vurgular gibidir. Resimdeki birbirlerine yakınlıkları hissedilen iki Osmanlı üzüntüyle karışık bir çaresizlikle birbirlerinden teselli bulurlar. Taner Ceylan bu resimlerle şimdiye kadarki Osmanlı tahayyüllerine alternatif bir başka Osmanlı tahayyülü yaratırken, palimpsest bir tarih yazımı⁸³ gerçekleştirir:

"Bugüne kadar hep düşlerimin resmini yaptım. Şimdi yeni şeyler yapmak heyecanı içindeyim. Osmanlı'yı bize gösteren hep oryantalist ressamlardı. Bu kez oryantalizmi kırmak istiyorum. Osmanlı'ya yönelik oryantalist bakışı değiştirmek için yollar geliştirmeye çalışıyorum. Yeni sergimde yer alacak Kayıp Resimler Serisi'yle Osmanlı'da başka şeyler de var mıydı onu arayacağım. Osmanlı'ya dair gerçeği yansıtacağım diye bir iddiam yok. Kurgu olacak."⁸⁴

⁸² BERGER John, Görme Biçimleri syf.47

⁸³ Palimpsest; sözlük anlamı olarak üzeri silinmiş, yazıları yok olmuş manuskript ya da eski belge demektir. Dilin gerçekliği yeniden üretmesi görüşünün ortaya çıkmasıyla tarihin nesnellğine ve gerçekliğine olan inanç yok olmuştur. Bu nedenle tarihi roman yazarlar; olgular ve tarihi bulgular üzerine değil, görünmeyen ve silinen üzerine gitmeyi hedefler. Amaçları gerçekle kurguyu, doğayla doğaüstünü birbiriyle karıştırmak, "kendi içinde kurmaca olarak tarihi" gerçekleştirmektir: KÖROĞLU Erol, 'Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: Beyaz Kale'de Özne ve Öteki', Orhan Pamuk'u Anlamak, syf.155-156

⁸⁴ Sabah Gazetesi, 04.04.2011 , Taner Ceylan Söyleşi, aktaran: Füsün Yalçın Kaya



Resim 2.19 Taner Ceylan, 1640(2011)



Resim 2.20 Taner Ceylan, 1881 (2011)



Resim 2.21 Taner Ceylan, 1923 (2011)

Çağdaş Sanat'ta kuir ve gey temsillerinin yanı sıra lezbiyenlik ve trans cinsiyet temsillerine de rastlanır. Kendisini 'heteroseksüel' olarak tanımlayan Şükran Moral'ın bir kadınla seviştiği 'Amemus' (2010) isimli performansı, kuir aidiyetler üzerine çalışan Nilbar Güreş'in gündelik ev yaşantısı içerisinde kadın yakınlaşmalarını konu alan kolajları, Gülsün Karamustafa'nın travesti ve transeksüeller üzerine gerçekleştirdiği projeler⁸⁵ ve Kutluğ Ataman'ın 'Ruhuma Asla' (2001) videosu diğer önemli örnekler arasında sayılabilir.

⁸⁵ KÜLTÜR/İSTANBUL'DAN BİR TOPLUMSAL CİNSİYET PROJESİ, Gülsün Karamustafa,(1997) Travesti ve transeksüellerin yer aldığı eğlence programlarını konu alan bir proje. PEKİŞTİRİLMEMİŞ GÖRÜNTÜLER, Gülsün Karamustafa (1998), İstanbul ve Valensiya kentlerindeki travesti ve transeksüellerin görüntülerinin bir araya getirildiği bir proje.

3. HAFIZA ve KİMLİK TEMSİLLERİ

Hafıza ve benlik hissi arasında güçlü bir ilişki vardır. Hafızasını kaybetmiş bir insan 'kim' olduğunu hatırlayamaz. Aidiyet hissimizin temel yapıtaşlarından birini geçmiş- şimdiki zaman- gelecek arasında kurduğumuz kişisel bağlar oluşturur. Geçmiş bizim kim olduğumuzu bulmamıza yardımcı olur ama onu her seferinde farklı hatırlayarak aslında geçmişi biz var ederiz.

İnsanlar gibi toplumların da hafızaları olduğu fikri son yıllarda tarih ve hafıza kavramlarının karşılaştırılmasına, tarih yazımında hafızaya daha çok ilgi ve yer verilmesine yol açmıştır.⁸⁶ Hafızanın donuk ve değiştirilemez bir yapı değil, şimdiki zamanın durum ve ihtiyaçlarına göre geçmişin yeniden kurgulanmasına dayanan bir süreç olduğu fikri ve de bu sürecin kimlik inşasında oynadığı rol; tarihin ve kimliğin mutlaklığına duyulan inancın azalmasına neden olmuştur. Böylece geçmişin hatırlanmasında neyin gerçek neyin kurgu olduğu arasındaki sınırlar belirsizleşmiş, gerçek ve kurgu tarihin sahnesinde sürekli birbirlerinin yerini alan iki oyuncuya dönüşmüştür.

Erol Köroğlu, modern tarihsel özneyi anlatan ve de bilgi ve belgeye dayanan tarihsel gerçekliği kurmaca bir öykünün içerisinde kişiselleştiren tarihsel romanın; yirminci yüzyılda karşılaştığı güçlüklerden bahseder.⁸⁷ Yirminci yüzyılda dilin; gerçekliği olduğu gibi yansıtan şeffaf bir araç olmadığı, fakat onu sürekli yeniden ürettiği düşüncesi ortaya çıkmış, tarihsel romanın aslında tarihsel gerçekliği yansıtmadığı, o dönemdeki tarihsel söylemleri yansıttığı düşüncesi kabul görmüştür. Böyle bir durumda da roman artık tarihsel gerçekliği olduğu gibi anlatmak yerine tarihin sildiklerini, palimpsest olanı anlatma çabasına girer. Artık roman gerçeklik/kurgu, kurmaca ve tarih

⁸⁶ ÖZYÜREK ESRA, Türkiye'nin Toplumsal Hafızası, syf. 9

⁸⁷ KÖROĞLU Erol, Orhan Pamuk'u Anlamak içinde, syf.155

arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırır, kimi zaman doğaüstünü de işin içine katarak gerçeklik duygumuzu sorguladır.⁸⁸

Kurguyla gerçeğin birbiri içine geçmesi ve mutlak doğrunun sorgulanması sadece edebiyatta görülmez, güncel sanat yapıtlarında da sıklıkla karşımıza çıkan bir stratejidir. Kurgunun belgesel diline benzeyen bir anlatımla verilmesi, tarihi gerçekliklerle kurgunun karıştırılarak sunulması ya da tarihsel olayların hikaye, masal gibi kurmacayı anımsatan dillerle sunumu; güncel sanatta kullanılan anlatım yollarıdır. Michael Blum'un 9. İstanbul Bienali'nde sergilediği '*Safiye Behar'ın Anısına*' isimli enstalasyon bu taktiklere örnek gösterilebilir. Bu enstalasyon Safiye Behar adında bir kurgu karakter hakkındadır. Hikayeye göre; Atatürk'le bir dönem ilişki yaşamış olan Behar; Marksist ve Feminist görüşleriyle Mustafa Kemal'i etkilemiş bir entelektüeldir. Atatürk'ün ölümünden sonra Chicago'ya gitmiş ve hayatının sonuna kadar orada kalmıştır. Enstalasyonda Behar'ın evindeki mobilyalar, kişisel eşyalar, fotoğraflar bir müze estetiğinde sunulur. 'Tarihi' belgelerle desteklenen bu sunuma bir de Behar'ın kuzeniyle yapılmış olan kurgusal bir söyleşinin videosu eşlik eder.

Blum'un kurguyu müzeciliğe ait bir sunumla teşhir etmesi tesadüf değildir. Müzeler; hafıza mekanlarıdır, Anderson⁸⁹'ın belirttiği gibi ulusun inşasında önemli rol oynayan siyasal varlıklardır. Behar'ın hayatının bizlere gösteriliş biçimi; müzenin bilgiyi üretmesine örnektir. Müzeler nesnelere oldukları bağlamdan soyutlayarak tarihsel söylemi yeniden üretirler ve gerçekliği yeniden inşa ederler. Geçmiş hatırlama biçimlerimiz bugünkü siyasi yapıya etkide bulunur. '*Safiye Behar*' enstalasyonu da '*geçmişten gelen bir figür; bugünü – hayali de olsa- etkileyebilir mi?*' sorusunu akıllara getirmiştir.

Blum'un enstalasyonuna gelen tepkiler, sanatsal bir proje olmasına rağmen kurgu olduğunun anlaşılabilmesi, hatta tarihi çarpıttığı ve yalanlar

⁸⁸ 'Palimpsest tarih' olarak adlandırılan bu tarza örnek olarak Marquez, Salman Rüşdi ve Orhan Pamuk gibi kimi yazarlar örnek gösterilebilir, KÖROĞLU Erol, a.g.m., syf 155-156

⁸⁹ ANDERSON Benedict, Hayali Cemaatler, syf. 182

ürettiği üzerine suçlamalar; bizlere hatırlamanın kurguyla karışık doğası hakkında fikir vermekte ve müzelerin söylemi inşa etmekteki gücünü göstermektedir.



Resim 3.1 Michael Blum, Safiye Behar Anısına, 2005

Müze ile ilgili bir başka çalışma; Handan Börüteçene'ye ait bir enstalasyondur. Bu çalışmada müzeolojik zaman ve temsil biçimlerinin bir eleştirisi ve müzenin hafızayla ilişkisi yer alır.



Resim 3.2 Handan Börüteçene, 2008

*'Bana 19 boş bavul getir / Her biri başka birinin belleğini saklayan / Bana kayboduğun bütün anları getir / Merceklerden bakıp zamanın izlerini süreceğim / Bana eski sandalyelerimi geri getir / Her biriyle bir başka belleği tekrar kavuşturacak olan'*⁹⁰

Yukarıda bir dizesi görülen bir şiirle beraber sunulan yerleştirmede on dokuz sandalye, sandalyelerin üzerine konulmuş kabile yerli maskeleri, mercek ve bavullar yer alır. Yerleştirmenin anlatmak istediklerini sorgulamadan önce, müzeciliğin öteki kültürleri sunumunun eleştirel incelemesine değinmek gereklidir. Ortaçağ'dan başlayarak farklı kültürlere ve zamanlara ait özel, garip, tuhaf nesnelerin toplanarak sergilendiği hafıza sarayları ve nadire kabinelerin devamı niteliğinde olan modern müzeler; tasnif biçimleri, sınıflandırma ve değerlendirme sistemleri kurarak geçmişteki bilgi üretimi ve dünyayı anlama biçimlerinden ayrılırlar. Modern müze; nadire kabinelerinin aksine dünyayı sıra dışı olan şeylerin gelişigüzel birlikteliği olarak değil, kıyaslanabilir ve genel kategoriler içerisinde temsil edilebilir olanların üzerinden sunar. Modern düşüncenin esası; özdeşlik ve farklılığa dayanır. Buna göre müzede sergilenen nesnelere; özdeşlik ve farklılık esasına göre kategorilere ayrılır, değerlendirilir ve sınıflandırılır. Özellikle sanat müzelerinin sunum ilkeleri; tabiat bilimlerindeki binomial düzen gibi iki yönden sınıflandırılarak sunulur: zamandizini ve de ekoller. Buradaki tarihsellik fikri önemlidir, geçmişten geleceğe uygarlığın bir evrim içerisinde olduğu üzerine olan söylem; müzenin mekanı ve aydınlatmayı kullanım biçimlerinden okunabilir. Bu evrimsellik fikri; müzenin farklı kültürleri bir hiyerarşi içinde ele almasıyla sonuçlanır.⁹¹

' 19. Yy boyunca, evrimci düşüncenin birbirleriyle rekabet eden okulları arasındaki önemli farklılıklar var olmayı sürdürmüştür; ancak, egemen eğilim, jeoloji, biyoloji, antropoloji ve tarihe ait değişik zamanların, evrensel zamanı oluşturmak üzere birbirleriyle birleştirilmesi yolundadır. Böyle bir zamansallık,

⁹⁰ Handan Börtüçene, Paris, 2008

⁹¹ ARTUN Ali, Sanat Müzeleri I: Müze ve Modernlik, syf. 139

yeryüzünün oluşumuna, canlıların gelişimine ve insan hayatının hayvanların hayatından evrilerek ilkel biçimlerinden uygar biçimlerine doğru ilerlemesine ait bütün öyküleri tek bir anlatıya bağlar. Bu anlatıya göre, bütün bu süreçlerin ulaştığı sonuç, hatta bazen telos, modern insandır.⁹²

Bu düşünceye göre modern dünyanın ve modern insanın ulaştığı noktanın dışındaki tüm ötekiler; müzenin kıyaslama sistemi içerisinde daha aşağı kategorilerde yer almaya ve bir teşhir nesnesi olmaya mahkum edilirler. 15.yy'dan başlayarak bütün bir sömürge tarihi boyunca özellikle sömürge halkları – kimi zaman eşyaları ya da üretimleri değil canlı bedenleri de – bu teşhirden ve ayrımcı sınıflandırmadan nasibini alır. Sömürge halklarının, kabilelerin, yerlilerin sanatlarının Batı sanat tarihindeki benzer bir ilerleme anlayışı geliştirememiş olması onların sanat olarak takdir görmemelerine, 'Yeryüzünün Büyücüleri' (1989, Centre Pompidou) ve '20.yy Sanatında Primitivizm' (MOMA, 1984) sergilerine dek sanat müzeleri yerine etnografik ve tabiat müzelerinde yer almalarına neden olmuştur.



Resim 3.3 Handan Börüteçene, 2008

Bütün bu bilgilerin ışığında Börüteçene'nin enstalasyonu; hafızanın karşısında müzeolojik zamanın bir eleştirisidir. Müze zamanı dondurur, mekanı bölümlere ayırarak, zamansal bir hiyerarşi oluşturur, geçmişin şimdi

⁹² Benneth, *the Birth of Museum*, Aktaran: ARTUN Ali, *Sanat Müzeleri I: Müze ve Modernlik*, syf. 39

ve gelecekle olan bağlantısını keserek onu belli bir zaman dilimine hapseder. Oysa ki hafıza; daha önce de belirttiğimiz gibi geçmişin şimdiki anla sürekli etkileşimde olduğu, onun etkisiyle sürekli bir değişime uğradığı dinamik bir süreçtir. Börüteçene müzede sergilenen yerli maskelerini; onları anıtaştıran, donduran, nesneleştiren kaidelerinden ayırır, onlara gündelik hayatta yaşayan insanların kullandığı sandalyeleri vererek yeniden yaşamlarını kazanmalarını, bireyleşmelerini sağlar. Mercekler; müzenin sınıflandırarak iktidar kazanma yöntemi olan 'görme'yi teşhir eder. Ali Artun'un belirttiği gibi, 19. Yüzyıl; görmenin iktidarını kazandığı yüzyıldır:

*'Dolayısıyla görüntü özneliğın inşasında işlevsel bir nitelik kazanır. Görüntüleri/temsilleri denetleyerek, gören-bilen özneyi de denetleyebilmenin olanakları, görsel teknolojilerle iktidar teknolojilerini kaynaştırır. Modernliğin görsel evreninin kutsandığı yer müzedir. Müze bütün görsel kültürün aklıdır.'*⁹³

Irit Rogoff 'Terra Infirma' isimli kitabında çağdaş sanatta valiz imgesinin neden çokça kullanıldığına değinir:

*'Mevcut araştırmayı valiz hakkında bir tartışma ile açmak istiyorum, bana göre valiz; bütün aşinalığın yok olduğu, değişim ve farkın hayatı biçimlendirdiği bir başlangıç hareketi olarak, yersizleşmenin sıfır noktasının hem simgesel hem maddi bir göstergesi olarak işlev görür. Aidiyeti neyin oluşturduğunun değişken göstergelerinin ve yerle ilgili doğallaştırılmış ilişkilerin izini süren bir araştırmada, valiz iki anlamıyla da (maddi aidiyetler ve bu aidiyetlerin doğallaştırılmış demir alma bölgesinden uzaklaşma, seyahat) kesinlikle en önemli nokta olmayı hak etmektedir. Bu yorum içerisinde valiz; hafıza, nostalji ve öteki tarihlere erişimin altını çizen bir şey olarak algılanabilir.'*⁹⁴

⁹³ ARTUN Ali, a.g.k., syf 153

⁹⁴ ROGOFF Irit, Terra Infirma; Geography's Visual Culture çev.Deniz Guvensoy sf. 36-37,

Börüteçene'nin enstalasyonunda valiz; sömürgecinin 'öteki'ye ait olanı, yerinden yurdundan koparmasını simgeleştirir. Tıpkı yurdundan ayrılan göçmenlerin durumu gibi, öteki kültürlerle ait ürünler de bağlamlarından koparılarak yersiz-yurtsuzlaştırılır. Müze; bu yersiz-yurtsuzlaştırılmanın mekanıdır. Müzede sergilenenler sadece yerlerinden değil, hafızalarından da kopartılır, tarihsel söylem çerçevesinde yeniden inşa edilir, dondurulmuş bir anda kalmaya zorlanırlar:

“Sen de müzeye dönüştürülmüş bir yaşam mekanını her ziyaret ettiğinde bu ölüm ve yoksunluk duygusunu yaşıyor musun? Proust’un evi, Victor Hugo’nun dairesi, Horta Müzesi...”

Tabi ki evet! Bütün yapıtımı bu Kriegsschatz kavramından yola çıkarak inceleyebilirsin. Kriegsschatz’ın konumu nedir? Bir panzehirdir. Bütün donup kalmış şeyler bir savaş ganimetine dönüşür, bir Kriegsschatz’a. Ve benim parçalarım da buna bir nevi kurtarıcılar gibi katılırlar. Gelirler ve derler ki: bizler böyle donup kalmayacağız. Ve sonuçta durumu kurtarırlar.”⁹⁵

Sarkis; müze ve hafıza ilişkisine belki de en çok değinen çağdaş sanatçılardan biridir. Yukarıdaki ifadesinde belirttiği gibi Almanca ‘savaş ganimetleri’ anlamına gelen ‘Kriegsschatz’ temasını yerleştirmelerinde sıklıkla kullanır. ‘Savaş Ganimetleri’ terimi; sömürgecilik süreci boyunca Batılı devletlerin yağmalayarak oluşturdukları modern müzelerdeki öteki kültürlerle ait eserleri anımsatır. Sarkis’e göre müzede sergilenen eserler birer sanat yapıtı, kültürel ürün olmaktan önce birer savaş ganimetidir. Sarkis kimi zaman müze mekanına müdahale eder, topladığı ikinci el büst ve heykelleri kimi zaman ses ve ışıkla dönüştürür, müzenin zamanına karşı onların ve kendinin hafızasını ortaya koyar. Böylece bir anlamda; müzenin hafızayı taşılaştırmasına karşı çıkar. Bunu yaparken müzeye ait görsel dili dönüştürmeyi de ihmal etmez, müzenin ilerlemeye dayalı çizgisel zaman anlayışını belirginleştiren aydınlatma stratejileri Sarkis’in de gözünden kaçmaz:

⁹⁵ FLECKNER Uwe (Der), Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyyatı Üzerine, syf. 142

*'Berlin'deki Dahlem Müzesi'ni biliyorsun, bütün bu göz kamaştırıcı nesnelerin, Kolomb-öncesi, Aztek, Çin ve çevresi: her zaman aynı sergileme konseptiyle sunulan, ve küçük göz kırpmalar ve aydınlık karanlık oyunları ile güzel sahnelemeler yapma girişimlerine rağmen aynı nötr ışıkla aydınlanan. Bu müzeye ait bir ışık işte. Bu durumun bilincine vardığımda, dokuz on yıldan beri yaptığım gibi bütün sergilerime kendilerine ait bir ışıklandırma yapmaya başladım.'*⁹⁶

Sarkis'in yapıtının bir başka önemli özelliği mekanla kurduğu ilişkidir. Sarkis; hafıza üzerine kurguladığı yapıtını mekan kavramından yola çıkarak tasarlar. Bir sergi mekanına; asla eserlerini içine koyacağı bir boşluk olarak bakmaz. Mekanın hafızasıyla ilgilenir ve yapıtlarını da buna göre şekillendirir. Hafızanın hem geçmişle, hem bugünle ilintili bir kavram olması ve devingen doğası nedeniyle; yapıtlarını da sonlandırıp bırakmaz, bir süreklilik içinde yeniden kurgulamak ister. Göçebe bir sanatçı olarak her gittiği yerde kişisel ve kolektif hafızayı yeniden yorumlarken, çıkış noktası olarak anılarını, atölyesini, mekansal aidiyetlerini ele alır:

*'Biliyorsun bellekten çok bahsediyorum, insan her zaman belleğiyle bir yerden bir yere gidiyor, her zaman beyniyle bir yerden bir yere gidiyor – ve bulunulan bir yer bellek. Bu noktadan yola çıkarak sürekli bir yerlere gidiyorum. Bana sabit bir nokta lazım. Böyle bir bağlantı noktası olmadan sürekli hareket eden sanatçıları anlamak benim için biraz zor. Her zaman, en yoğun olarak diyeceğim, bulunduğunuz bir yer olmalı. Hiçbir şeysiz bağlantısız, iskeletsiz bir yere gidilebileceğine inanmıyorum.'*⁹⁷

Sarkis, *'Belleğim Vatanımdır'* derken vatani; toprakları sınırlarla çevrili fiziksel mekan olmaktan kurtarır, hafızayı hem mekanlaştırır, hem de hafızanın insan da aidiyet duygusu yaratmaktaki önemini altını çizer. Pınar Asan'ın Sarkis üzerine yazdığı makalesinde belirttiği gibi; Modernist

⁹⁶ Sarkis, , FLECKNER Uwe, a.g.k. içinde, syf.137

⁹⁷ Sarkis, FLECKNER Uwe, a.g.k. içinde, syf.130

teorilerde zaman kavramının vurgulanarak, mekanın es geçilmesinin tersine mekanın hafıza yaratmadaki potansiyellerini öne çıkarır:

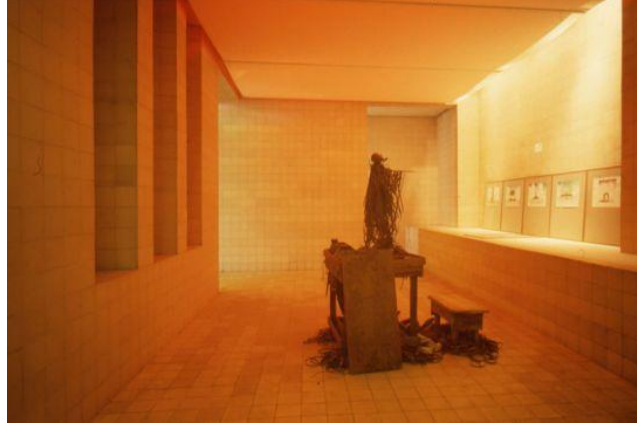
'Heidegger'e göre mekan sıkıştırılmış zaman içerir ve bu işlevi görür ve bellek için her şeyden önemlisi sıkıştırılmış zamanı içeren mekandır. Heidegger bu mekanı ev olarak tanımlar. Bir mekan olan ev, düşünceleri ve anıları bütünleştirme, dolayısıyla bir bellek oluşturma gücüne sahiptir. Varlık bu mekanda değer kazanır. Burada bellek ve hayalgücü birbirine bağlı kalırlar ve birbirlerini karşılıklı derinleştirirler. Dolayısıyla bellek için mekanı ve zamanı birbirinden ayırmak mümkün olmaz. Bu bakış açısı toplumsal teorinin tersine, mekanı zamansallaştıran estetik teorinin bakışına daha yakındır'.⁹⁸

Sarkis'in 1986 yılında İstanbul'da açtığı ilk sergi olan 'Çaylak Sokak' sergisi de yine hafıza ve mekan ilişkisi üzerinedir. Uzun yıllar Paris'te yaşadıkdan sonra İstanbul'a döndüğünde kentle ilgili anılarını sergi mekanına taşımaya karar verir, İstanbul'da aile apartmanlarının bulunduğu Çaylak Sokak'ın adını taşıyan, çocukluğuna ait mobilyaları enstalasyonunda kullanır:

'Ayakkabıcı olan amcamın yanında çalışıyordum - yazın. İşim eğrilmiş çivileri düzeltmekten ibaretti...Ben de amcamı ziyarete gittim şimdi yaşı ... aslında yaşı yok: Ailemde insanlar yaşlarını bilmiyorlar, nüfus kağıtları olmadan korkunç zamanlar yaşamışlar, yaşlarını bilmiyorlar - altmış-yetmiş arası veya yetmiş-seksen arası olduklarını söylüyorlar. Demek ki, İstanbul'da sergi açtığım zaman amcam seksen beş-doksan arası olduğunu düşünüyordu. Ona elliye-elli santimlik, araç gerecini koyduğu ve üzerinde ayakkabı yaptığı o küçük çalışma tezgahının hala kendisinde olup olmadığını sordum. Aradık ve bulduk. Amcam neredeyse kördü. Bu tezgahı karşımda görünce, sergimi sayesinde dünyayı, çalışma dünyasını tanıdığım bu nesneden yola çıkarak yapmaya karar verdim.'⁹⁹

⁹⁸ ASAN Pınar, 26 Eylül 2007, "BELLEĞİM VATANIMDIR": SARKİS ÜZERİNE, www.sarkis.fr

⁹⁹ Sarkis, FLECKNER, ag.k., syf. 125-126



Resim 3.4: Sarkis, *Çaylak Sokak*, 1986, *Maçka Sanat Galerisi*

'Yaşı olmayan' amcanın ayakkabı tezgahıyla kurulan serginin hikayesi; Sarkis'in yapıtında hafızanın rolü açısından anlamlıdır. 'Yaş'; kişisel zamanın genel geçer ölçütlere uydurulmasıyla elde edilen bir bilgi olarak hafızanın özerk doğasıyla çarpışır. Yaşın olmaması; aynı zamanda kimliksiz geçen bir dönemi işaret eder, ailenin geçmişine ait, üzerinde hiç konuşulmayan fakat varlığını bir şekilde hissettiren bu dönem 'kayıtlı hafıza' ve 'kayıtsız hafıza' arasındaki ilişkiye de işaret eder.

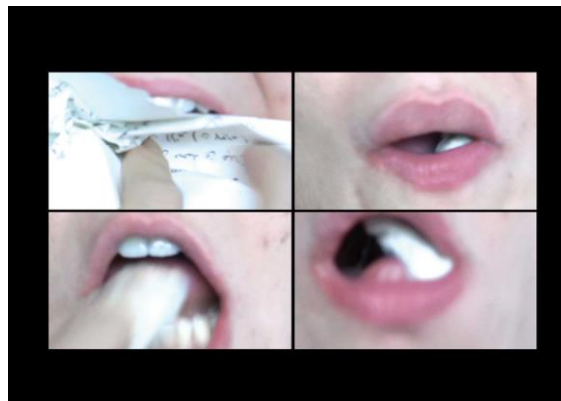
Sarkis'in yapıtında bu ilişki önemlidir. Sarkis'in kızı Elvan Zabunyan; sanatçının ses ve ışık geçirmeyen malzemeleri (katranlı rulo, keçe, halı ... vs) kullanmasının ailenin geçmişinde, sözü edilmeyen karanlık dönemleri anımsattığını ifade eder.¹⁰⁰ Bu malzemelerin yanı sıra Sarkis; manyetik kaset bantlarını da sıklıkla kullanır ve böylece kaydı işlevsizleştirerek biçimselleştirir. Sarkis'in yapıtında kullandığı bir başka kavram olan Blackout / Karartma'nın anlamlarından biri; ses kayıtlarıyla ilişki kurar. *Blackout*; hem bombardımanlarda karartma, hem de darbe sonucu bilincin kapanması anlamına gelir. Üçüncü bir anlamı ise iyonosferdeki iyonize edilebilen maddenin 60-100 km. yükseklikte yapay yollarla artırılması sonucu radyo dalgalarının emilişinin yapay olarak artması anlamına gelir.¹⁰¹ Görüldüğü gibi Blackout'da da bir çeşit suskunlaştırma, kayıtlı olan sese bir müdahale söz konusudur.

¹⁰⁰ ZABUNYAN Elvan, *Sarkis: Ondan Bize*, syf. 40

¹⁰¹ FLECKNER Uwe, a.g.k., 'Damnatio memorie, Wolfgang Becker, syf.31

*'Benim ailem örneğin kendi evinde yüksek sesle Ermenice konuşmaktan çekinirdi. Bellek baskı çarpışması! ... Baskının belleği dondurma çabası. Benim Kriegsschatz kavramım her türlü dondurulmaya karşı çıkan, sınır tanımaz sürekliliğe açık bir kavramdır.'*¹⁰²

Sarkis' in yapıtında yer alan sözün bastırılması, sözün silinmesi metaforu; genç sanatçı Didem Erk'in yapıtında da görülür. *Muhafaza I* isimli video performansında Erk; sahaflardan topladığı Ermenice, Gürcüce, Arapça gibi Türkiye coğrafyasında konuşulan farklı dillerdeki kitapları sayfa sayfa koparır ve çiğneyip tükürür. Beden; ben ve öteki arasındaki bir sınır çizgisidir, ağız ise bedenin dışı ve içi arasındaki geçişi sağlayan bir deliktir. Ağız hem sindirimi sağlar, hem de kelimelerin ve seslerin dış dünyaya yayılımına aracı olur. Yapıtın yer aldığı serginin başlığı olan '*sankianılarımıyıyorum*' da belirtildiği gibi bu eylemle Erk; ağızın işlevini tersine çevirir. Kitaplar okunmak yerine yutulur, dışarıda seslendirilemeyen 'yabancı' dil sindirilir, Sarkis'in manyetik ses bantlarının karmakarışık bir yığına dönüşmesi gibi kitap sayfaları karman çorman atıklara dönüşür. Bir başka çalışmasındaysa (Ayrık 2010 – 2011) bu dillerde yazılmış kitaplardaki kelimeleri; dikiş iğnesiyle birbirine diker. Üzeri çizili kelimeler hem orada, hem de değillerdir. Aynı anda hem görünür hem de görünmezdirler.



Resim 3.5 Muhafaza I, Didem Erk, 2010

¹⁰² Sarkis, Evrim Altuğ'la söyleşi, ZABUNYAN, a.g.k., içinde, syf.20



Resim 3.6 Muhafaza I, Didem Erk, 2010



Resim 3.7 Ayrık, Didem Erk, 2010

Şerif Mardin'in belirttiği gibi 1918 – 1939 yılları arasında; Osmanlı'nın çok kültürlü kozmopolit tebaasından Türklük temelli Cumhuriyet yurttaşlarına dönüşümü içeren önemli bir kimlik değişimi yaşanmıştır. Bu önemli değişimin yazı dilindeki yansıması '*yazı dilinin Arapça ve Farsça köklerle dolu olmaktan çıkıp yerli ve günlük dilin canlandırılması (ve yeniden düzenlenmesi) ve şanlı Osmanlı geçmişi tablosundan ziyade Orta Asya kökenlerinin öne çıkarılması yönünde bir değişim anlamına*¹⁰³ gelmektedir.

Mardin'e göre Osmanlı İmparatorluğu'nda Türkçe; her zaman İslamlaştırılan Osmanlı kimliğini Araplardan ayıran fark olarak varlığını korumuştur:

¹⁰³ MARDİN Şerif, '*Adlarla Oyunlar*', Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat, syf. 127

*'... Bu bağlamda kullanılan en kibar stratejinin 'Rum' olduğunu belirtmişim: hem yeni bir kimliğe geçiş, Osmanlıların İslam'ın meşalesini taşıdığına bir çağrışım, hem de meşaleyi taşıyanların Arap olmadığına anımsatılması' ... 'Türk kimliğinin sosyal grupların en kenarlarına itilmesinden sonra bile örtük bir dil faktörünün her şeye rağmen Türkçe'yi 'muhafaza ettiğini' görürüz. Bu faktör, Osmanlıların resmi dilinin imparatorlukta konuşulan diğer dillerden farklı tutulmasıydı.'*¹⁰⁴

Osmanlı'da Türkçe; zannedilenin aksine saraydaki günlük yaşamda dahi kullanılmaktadır. Özellikle 19.yy'dan itibaren, dağılan bürokrasiyi toparlamak ve Batılı modellere göre vatandaş yaratmak gibi (ilk Türkçe gazete Takvim'i Vekayi'nin ortaya çıkışında olduğu gibi) amaçlarla basit bir Türkçe kullanımına yönelik girişimler başlamıştır. Cumhuriyet'in gerçekleştirdiği; bu çabaları milli bir benlik oluşturma yönünde daha sistemli ve kökten bir hale getirmesidir. Fakat dilin yerelleştirilmesi (Arabi ve Farsi olanların ayıklanması) özellikle kültürel terimler anlamında boşluklara yol açmış ve de *'Türkçe konuşanların çoğunun bilmediği, 'Öz Türkçe' tabirlerle doldurulmuş, 'Türkleştirilmiş' bir halk dili'* ortaya çıkmıştır.

Dildeki yeniliklerin son hamlesi, Harf Devrimi; dilin öz Türkçe'leştirilmesi sonucu halkın diline yabancılaşması, kutsal olanla yeni olanın karşılaşması sonucu yaşanan kültürel bölünme gibi sorunsalları içerir.

Harf Devrimi'nin asıl amacının geleneksellik ve Doğululuğu bırakıp Batı kültürüne yönelmek olduğu söylenebilir. Yazının geçmişin kaydını tutmadaki işlevi ve önemi düşünüldüğünde Arap harflerini terk edişin aslında o harflerle kaydı tutulmuş yüzlerce yıllık bir hafızayı de terk ediş, unutuş olduğu da düşünülür. Bir çok kişiye göre Harf Devrimi; travmatik hafıza kaybıdır, sanatçı Memed Erdener'in ifadesiyle Harf Devrimi; *'toplulu bilinçaltımızın en dibidir, oradan öncesi sadece karanlık'*¹⁰⁵ tır.

¹⁰⁴ MARDİN Şerif, a.g.m.' syf. 132

¹⁰⁵ 'Memed Erdener Extramücadele ile konuşuyor', www.extramucadele.com

Paul Connerton; *'her türlü başlangıcın içinde, özellikle de toplumsal bir grubun tümüyle yeni bir yol tutturmak üzere eşgüdümlü bir çaba gösterdiği durumlarda, bir anımsama ögesi yattığını'*¹⁰⁶ ifade eder. Fransız Devrimi esnasında kralın halk önünde idamı aslında bu durumu içerir. Fransa kralının kutsal yağ sürülmüş başının kesilerek idam edilmesi aslında bir törenin (taç giyme) başka bir tören aracılığıyla (halk önünde idam) iptalidir ve de geçmişte kutsallık atfedilene hürmetsizliği de içerir:

*'Bin yıl süreyle tahta çıkış törenlerinde, Fransa krallarının başına tacı takmanın yanı sıra – havarilerin ardıllarında olduğu gibi – kutsal yağ da sürüldü. Bunun sonucunda, krallığa düşman olanlar açıkça kutsal şeylere hürmetsizlik göstermiş oluyordu.'*¹⁰⁷

Connerton'a göre; *'eski bir toplumsal düzenden kesin kopuş çabasının karşısına bir tür tarihsel tortu çıkar.'* Kralla ilgili olarak bu tortu; kralın dokunulmazlığının kutsallığı olarak görülebilir. Buna göre gerçekleşecek yeni edimler; bu geçmişten gelen tortuya bir tepki olarak, onun anımsanmasını içeren edimlerdir.

*'Arapçanın yerine Latin alfabesinin kabul edilmesi tartışmalarının ortaya çıkışıyla beraber, yeni bir sorun belirmişti: Latin alfabesinin Kur'an gibi dini metinlerin simgesel zenginliğini ortaya koyup koyamayacağı meselesi... Kuran'ın yaratılmışlığı açısından bakıldığında İslam bağlamında tartışmalı olsa da, mesele Türkler için yine de kutsala hürmetsizlik anlamına geliyordu.'*¹⁰⁸

Harf Devrimi'nde de benzer bir tortunun - Arap alfabesine atfedilen kutsallık - olduğu açıkça görülür. Harf Devrimi de geçmişle hesaplaşmayı içerir, söz konusu olan; İslami değerlerin esas olduğu bir kültürden bütünüyle seküler bir kültüre geçiştir. Ezanın ve ibadetin Türkçe'leştirme çabalarının

¹⁰⁶ CONNERTON Paul, *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, syf.14

¹⁰⁷ CONNERTON, A.g.k., syf. 19

¹⁰⁸ MARDIN Şerif, a.g.m., syf. 136

geniş bir halk desteğiyle karşılanması da geçmişin değerlerinin iptalini içerir. Atatürk'ün 1933'te ezanın Türkçeleştirilmesine muhalefetle ilgili olarak söyledikleri de geçmişin iptalinde dilin önemine dikkat çeker:

“Mesele din değil de dildir, Açık olalım: Türk milletinin temeli milli dil ve milli benlik olacaktır”¹⁰⁹

Osmanlı'ya ait kültürel hafızanın kayboluşunun 'Harf Devrimi'yle simgeleştirilmesi; sanat yapıtlarında Arap kaligrafisi kullanımını 'bastırılanın geri dönüşü' olarak okumamızı sağlayabilir. Emine Önel Kurt'a göre 1980'li yıllar İslam'ın siyasi bir kimlik olarak oluşumuna ve bu kimliğin kültürel alanda da etkisini göstermesine sahne olmuşsa da İslami ideolojiye sahip sanatçılar kendilerini görsel sanatlar alanında temsil etme gereği duymamıştır¹¹⁰. Fakat yine de Erol Akyavaş, İsmet Doğan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli ve Murat Morova gibi sanatçılar 'modern'in diliyle de olsa gelenek ve geçmişe göndermeler yapan yapıtlar üretmişlerdir.

Bu sanatçıların ortak noktası; geçmişe ve kaybolan kültürel belleğe referans verirken Arap kaligrafisini kullanmalarındır. Sözü geçen sanatçıların eserlerinin çoğunda yazı içerik olarak değil biçimsel ve görsel açıdan bir değer taşımaktadır. Erol Akyavaş'ta alıntı metinler, tek bir harfin kompozisyonun ana ögesi olarak kullanımı, stilize harfler, bir anlam ifade etmeyen yazılar, İsmet Doğan'da alıntı yazı kompozisyonlarla oluşturulan kolajlar, Ergin İnan'da eski kitap sayfalarının doğrudan kullanımı, B.N.İslimyeli' de sadece biçimsel olarak eskiyi çağrıştıran kendi yazısı ve Murat Morova'da hiçbir anlam taşımayan kendi oluşturduğu harfler kullanılmıştır.¹¹¹ Bu durumun yazıyı artık okuyamaz oluşumuzla ilgisi olduğu düşünülebilir. Arap harfleri artık bizim için bir şeyler anlatmaz, onlar ya

¹⁰⁹ Aktaran: MARDIN Şerif, a.g.m. syf.137

¹¹⁰ KURT Önel Emine, '1980 Sonrası Modern Türk Resminde Geleneksel Bir Motif Olarak Dinsel Simgelerin Kullanımı', *Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek içinde*

¹¹¹ KURT a.g.m.

sadece dekoratif öğelerdir ya da dini ve kutsallığı anımsatan işaretlerdir. Orhan Pamuk'un *'Beyaz Kale'*sinden alıntılarsak, *'İstanbul'un arka sokaklarındaki ahşap evlerde bulunan on binlerce el yazması eğer Kur'an sanılıp yüksekçe bir dolabın üstüne kaldırılmıyorsa, sobaları yakmak için sayfa sayfa yırtılırlar.'*¹¹²

Hilmi Yavuz; Türkiye'deki modernleşmeyi incelediği yazısında bugünkü krizlerin temelini *'kavramların yerini simgelerin alması'* olarak tespit eder. Türkiye Cumhuriyeti'nde Batı'dan esinlenen modernleşmeyle ilgili olan kavramlar simgeleriyle yer değiştirmişlerdir. ¹¹³Yazarın verdiği örneğe göre *'Avrupa Medeniyetini, bir kavram olarak, mesela, 'İnsan Hakları' değil ama bir simge olarak 'şapka'; bir kavram olarak 'sivilleşme' değil bir simge olarak Latin alfabesi yoluyla temellük etme'* söz konusudur.

Simgesel olarak bakıldığında Arap alfabesinin toplumsal hafızada hangi kavramları çağrıştırdığı açıktır. Gericilik, İslamcılık, Batı karşıtlığı, Oryantalizm, kutsallık, geçmişin hatırlanması bu kavramlardan sayılabilir. Atatürk imgesi ise Arapça harflerin karşıt kodu gibidir. Aydınlanma, Batılılık (Batılı olmak çoğu zaman Aydınlanma'yla eş değer görülür), laiklik, ilerleme, modernleşme akla ilk gelenleridir.

Aslında ilginç olan, bu iki zıt kodun ortak noktasıdır: kutsallık ve dünyevi olmama hali. Arap harflerine maneviyatla ilişkide buldukları için anlamları ne olursa olsun itinayla yaklaşılması gibi Atatürk imgesi de kendi içinde dokunulmazlık ve kutsallık taşır. Atatürk temsillerine hakaret edilemez, heykellerine ve portrelerine zarar vermek suç teşkil eder. Cumhuriyet tarihi boyunca Atatürk hakkında 'güneş gibi gözlerinden ışık saçan lider' benzeri anlatımlara sıklıkla rastlanır.¹¹⁴ Atatürk; dünyevi özelliklerinden arındırılır, kendisine ilahi bir aura, insanüstü özellikler atfedilir. Aylin Tekiner; Atatürk

¹¹² PAMUK Orhan, *Beyaz Kale*, syf. 9 -10

¹¹³ YAVUZ Hilmi, *'Modernleşme ve Sanat: Türkiye Örneği', Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek içinde*

¹¹⁴ Atatürk'ün güneş imgesiyle özdeşleştirilmesiyle ilgili olarak : Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset*, sayfa 49

anıtları üzerine yaptığı çalışmasında ilerleyen dönem içinde Atatürk'ün kültleştiğini hatta bu süreçte bir peygamber olarak belirtildiğinin altını çizer:

*"Döneminde gelseydi, bir peygamber olurdu. Atatürk bugün ulusal kurtuluş hareketlerinin peygamberi niteliğini taşımaktadır. Bizim Kur-an'ımız Nutuk'tur. Bizim Ravza-i Mutahharamız Atatürk'ün Anıt Kabri'dir."*¹¹⁵



Resim 3.8 Extramücadele, 'İnsan', Tuval Üzerine Yağlıboya, 2003

Extramücadele'nin (Mehmet Erdener) 'İnsan' adlı yapıtında şapkalı bir Atatürk portresinin altında Arapça harflerle 'İnsan' yazar. Böylece tarihimiz boyunca gerilimli bir ilişki yaşayan bu iki zıt unsur bir araya getirilmiş olur. Toplumsal belleğimizden arındırıldığımızda portre sadece bir portredir, harfler de sadece yeryüzündeki alfabelerden birine aittir. Atatürk de sonuçta bir insan olduğuna göre, resmin altına 'İnsan' yazmakta herhangi bir hakaret unsuru yoktur. Oysa sanatçı Bedri Baykam bu yapıtı şu sözlerle eleştirmiştir:

¹¹⁵ Firuzan Hüsrev Tökin'den aktaran Aylin Tekiner, a.g.k. , sayfa 53

*'Bir başka odada, 'pixel portreler'de, fotokopi olarak aynı odada aynı boyda Leyla Zana'yı, Ayşegül Nadir'i, Metin Kaplan'ı yapmış... yanlarına da aynı boy ve tekniklerle Atatürk'ü koymuş. Atatürk'ün üstünde Arapça 'insan' yazıyor . Şu anlama geliyor bu: İşte sonuçta Atatürk de altı üstü diğerleri gibi herhangi bir insan... İşte benim gibi 'ahmaklar' böyle alınganca algılıyorlar bu zeki gencimizi.'*¹¹⁶

Arap harflerinin Kuran-ı Kerim'in dili olarak üzerlerinde taşıdıkları kutsallık Atatürk'e atfedilen kutsallıkla çarpıştırılmış ve bu çarpışma sonucu bu iki kod da dünyasallaştırılmıştır. Harfler artık Kuran'ın göstergeleri değildir, insan kelimesinin okunabilmesiyle işlevlerini yeniden kazanmışlardır. Atatürk ise yine 'insan' tanımlamasıyla ruhani özelliğini yitirmiş, ete kemiğe bürünmüştür. Bastırılan geçmişin hayaletleri gibi geri dönen Arap harfleri ve onların temsil ettiği kültür; Atatürk'ün donmuş bir anda sabit duran ölümsüz imgesiyle karşılaştıklarında ikisi de kendi zamanlarını geri kazanmışlardır.

Atatürk imgesinin Türkiye'deki kullanımı; tüm dünyanın en uzun süreli lider kùltlerinden birinin örneğidir. Cumhuriyet'in kuruluşundan bugüne önemli sayıda Atatürk heykeli, büstü, portesi ve imgesi üretilmiştir. Özellikle Atatürk anıtlarına Türkiye'de atfedilen kutsallık, onların bir temsil olmaktan öte, kendi zamanı ve ruhu olan yaşayan bir ikonaya dönüştürülmesi konusu ilginçtir. Bir örnek olarak 2009 yılında gösterime giren ve de bir sınır karakolunda askerlerin yaşadıklarını anlatan *Nefes* filminde geçen bir Atatürk büstü sahnesi incelenebilir.



Resim 3.9: Nefes filminden bir sahne

¹¹⁶ Bedri Baykam, 'Sanatta Cehalet, Başarı ve Riyakarlık' - 2005, www.extramucadele.com

Film; çok farklı kesim ve politik kutuplardan birbirleriyle çelişen tepkiler almıştır.¹¹⁷ Bir kesim filmi aşırı milliyetçi ve militarist bulup, ötekinin gözlerinden bakmamakla eleştirirken, öte yandan milliyetçi kesim; filmdeki askerlerin karakol baskınında kolayca öldürülmesi, 'askerlerin şehit yerine ölüyor olması' gibi replikleri ve PKK'lılarla Türk ordusunun arasında kurulan 'eşitler arası' ilişki nedeniyle filmi teslimiyet ve kaybedilmişlik duygusu aşıladığı nedeniyle eleştirmiştir. Her iki karşıt bakış açısının da film hakkında olumsuz yorumlar yapması oldukça ilginçtir:

*'Film boyunca dağ başındaki bir iletişim istasyonu ve karakolu korumakla görevli Türk ordusunun komando subayı ile "Doktor" lakaplı bir teröristin telsiz üzerinden birbiri ile ağız dalaşı yapıp, küfürleşmesi üzerinden eşitler arası gerilim yaratılıyor.'... 'Eğer bu filmi PKK veya finansörü güçlerden biri çekseydi, bir karakol baskını sahnesini ancak böyle çekebilirdi'*¹¹⁸

*"Filmin 'Ben de askere gitmeliyim!' isteği yaratan bir etkisi olduğunu da çok sayıda okur yorumu gösteriyor. Film ölümü, savaşı, militarizmi kutsuyor çok dikkatli bir şekilde . Sonunda askerler kurtulamıyor ama, büst ve bayrak kurtuluyor.(...) Gürültüler arasında yüzbaşıyla PKK'lı arasındaki telsizden 'dilimizi yasakladınız' gibi bir tartışma yaşanıyor. Film 'meselesi'ni bir öyle, bir böyle , tereddüt içinde sunuyor. Sanki farklı okumalara da imkân veriyormuş gibi . Oysa, filmin ismi net: 'Nefes / Vatan Sağolsun'. "*¹¹⁹

Belki de filmin çift anlamlılığını ve olumsuz anlamda da olsa etkileyici gücünü anlamak için çok tartışılan bir sahneyi, erin Atatürk büstüyle kurduğu duygusal bağı incelemek gereklidir. Nefes filmindeki erler; kahramanlık ve milliyetçilik mesajları veren filmlerde genellikle gördüğümüz imajla çelişmektedirler; cesur, yetenekli ve vatan için korkusuzca ve inançla ölmeye hazır şablon karakterler değildir. Zorunlu askerlik hizmetini şanslarına

¹¹⁷ ntvmsnbc, 28 Ekim 2009, 'Nefes'inde milliyetçilik mi kokuyor?', <http://www.ntvmsnbc.com/id/25014331/>

¹¹⁸ Behiç Gürcihan , 06 Kasım 2009, 'Türk Askerinin Son "Nefes"ini mi Alkışladınız? (Açılışın Kapanış Sahnesi)', <http://www.acikistihbarat.com/Haberler.asp?haber=8331>,

¹¹⁹ ntvmsnbc, 28 Ekim 2009, 'Nadire Mertir (Kaya Genç'in röportajından - Sabah), 'Nefes'inde milliyetçilik mi kokuyor?', <http://www.ntvmsnbc.com/id/25014331/>

düşebilecekleri en kötü bölgede yapan, herkes gibi milli eğitimin standartlaştırdığı milliyetçilikle istemeden de olsa yoğrulmuş fakat burada ölmenin 45 saniyelik bir şöhretten başka hiçbir getirisi olmayacağını da bilincinde olan insanlardır. Filmin gerçekçi anlatımı askerliğini yapmış izleyicilerde; bu erlerin kendi askerlik hatıralarındakilerden hiçbir farkları olmadığı hissini uyandırır. Buna rağmen her gün Atatürk büstündeki karları temizlemekle görevli erin, bütün arkadaşları gözlerinin önünde öldürüldükten sonra, ilk tepki olarak devrilmiş büstü yerinden kaldırması gerçekçi bulunmamış, filme militarist ve milliyetçi bir anlam katmakla eleştirilmiştir.

Oysa ki Atatürk ikonografisinin görsel kültürümüzdeki bilinçdışı anlamı incelendiğinde bu erin tepkisinin oldukça gerçekçi olduğu anlaşılabilir. Meltem Ahıska '*Hatırlayan Ucubeler*'¹²⁰ isimli makalesinde kültürümüzde Atatürk anıtlarının canlı varlıklar olarak ele alınmalarını örnekler üzerinden anlatır. Yazarın Navaro Yashin'den alıntıladığı üzere "*Atatürk heykelleri, cansız birer taş olsalar da, onları kutsayanlar için bir yaşama sahipler*"dir:

*'Çoğu vakada canlıyla cansız sınırı bulanıklaştığından gülünçlük hüküm sürüyor. Örneğin Bingöl'de iktisadi ve psikolojik kriz içindeki bir erkek elinde silahla Atatürk anıtına tırmanıp yetkilileri eğer yaklaşırlarsa Atatürk'ü vurmakla tehdit etti. Denizli'de 14 yaşındaki bir erkek çocuğu taş atarak Atatürk heykeline zarar vermekten tutuklandı. Savunmasında kendisinin ve arkadaşlarının heykelin canlı olup olmadığını merak ettiklerinden bunu yaptıklarını belirtiyor. Cihan Tuğal da radikal İslamcı protestolarda Atatürk anıtlarının hedef haline geldiğinden bahseder.'*¹²¹

Yazara göre anıtlar ne ölü ne de diridir, ölüm ve yaşam arası bir durumu sürdüren anıtlar; devletin yaşamayan bir beden üzerinden cisimleşmesi olarak okunabilir.

¹²⁰ "AHISKA Meltem, *Hatırlayan Ucubeler: Tophane'deki İşçi Anıtının Hikâyesinin İzini Sürmek*, Red Thread dergisi, Sayı: 3, 2011

¹²¹ Yıldırım Oğur, "Türk'ün Atatürk heykelleriyle imtihanı'dan (*Taraf*, 16 Ocak 2011) ve Cihan Tuğal'dan (2010) aktaran AHISKA Meltem, a.g.m.

*'Anıtlar, yaşamla ölüm arasındaki karmakarışık bir oyunun ve ikisi arasındaki sınırların bulanıklaştırılması neticesinde, muhayyel cemaatler inşa eden mitik hafızayı ölümsüzleştirirler. Anıtlar ölüye hayat vererek ölümü yadsırlar, ama aynı zamanda taştan başka bir şey olmadıklarından yaşamı da yadsırlar. Nietzsche'nin anıtsala dair alaycı tespitlerine kulak verelim: Anıtlar yaşamı taşa çevirir ve yaşayanları gömer.[26] Bu anlamda anıtlar yapay-doğaldırlar, yani, bir başka deyişle daha baştan organik olmayan ucubelerdir.'*¹²²

Nefes' teki erin büstü yerden kaldırışını bu metnin bağlamında okumaya çalışırsak; yaşayan bedenlerin yok olduğu bir hiçlik noktasında diri kalan son beden (erin) ölümle yaşam arasında var olanı (Atatürk büstünü) kucaklaması kaçınılmazdır. Çünkü orada şimdiki zaman; ölenlerle birlikte yok olmuştur. Geriye kalan hafızayı taşılaştıran anıtın kendi zamanıdır. Yapay olan anıtın doğal atfedilmesi; bir mitin ölümsüzleştirilmesi için hafızanın taşılaştırılması paradoksunu içerir. Oysa ki hafıza; doğası gereği canlıdır. Her hatırlama eylemi; şimdide geçmişin yeniden bulunmasını gerektirir.

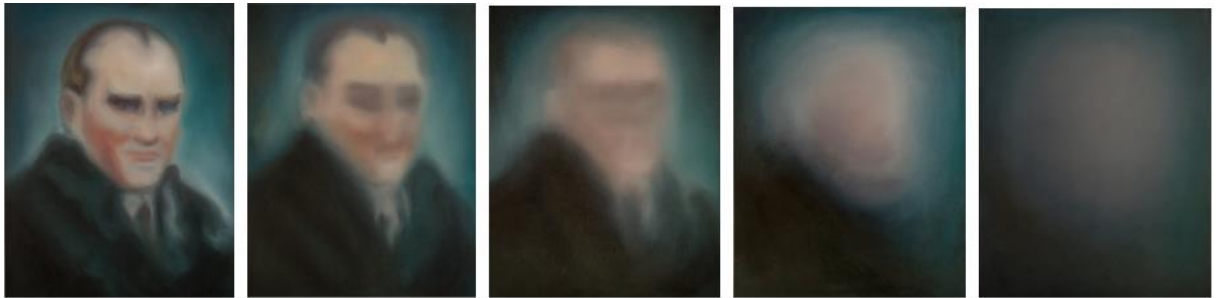
*'Devletin edimsel buyruğu, kaidelerden müteşekkil ölü bir gövdenin kapanımı için, yaşam biçimlerine aldırışsızlığı ve hatta yıkıcılığı meşrulaştırıyor ve meşruiyetini buradan alıyor; bir diğer deyişle, devleti canlı-olmayan bir beden olarak hayatta tutmak için, yaşayan hafızayı taşılaştırıyor.'*¹²³

Anıtlaşmış imgenin kendi zamanına görsel sanatlardan da farklı örnekler bulunabilir. Vahap Avşar'ın *'Benim Naciz Vücutum Elbet Bir Gün Toprak Olacaktır'* isimli yapıtında bir Atatürk portresi film karesi mantığında yavaş yavaş flulaşır. Burada Atatürk temsilinin temsilden öte bir anlam kazandığı açıkça görülür. Tıpkı ikonanın İsa'nın bedeninden apayrı bir hayatı ve zamanı olduğu gibi Atatürk'ün imgesi de bedeninden ayrı kendi oluşunu sürdürmeye devam eder. Yağlıboya resmin kendine özgü zamanında 'son'

¹²² AHISKA, Ag.m.

¹²³ AHISKA, Ag.m.

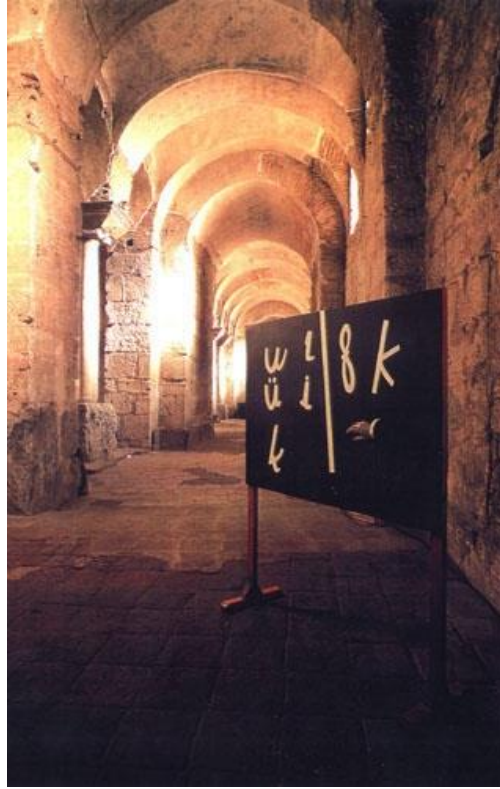
bildiğimiz anlamda 'son' değildir, sonsuza uzanan bir devinim içerisindeki donmuş andır.



RESİM 3.10: Benim naziz vücudum elbet bir gün toprak olacaktır, Vahap Avşar, 1994 – 2010

İsmet Doğan'ın *Imago* serisi de benzer noktalardan Atatürk ikonografisi üzerine yoğunlaşır. Doğan; bir tabu sayılan Atatürk büstlerini kullanarak onların auratik varlığını çözümlenmeye uğraşır. Doğan'ın resimlerinde Atatürk kimi zaman bir ışık huzmesi içerisinde, çevresinde neon ışıklarla, yapay bir aurayla taçlandırılmış görülür, kimi zaman da portre kesitlerle parçalanır, her biri farklı zamansallığı gösteren bu kesitler bazen sanatçının yapım sürecine de odaklanır.

Doğan'ın Atatürk temsillerinde Latin harflerine de yer verdiği görülür, böylece Extra Mücadele'nin *İnsan* ve Vahap Avşar'ın *Atatürk ve Alfabe* isimli işinde olduğu gibi yazı ve Atatürk imgesi yan yana getirilir. Atatürk devrimlerinin kültürel hafıza açısından en tartışmalı olanlarından biri Harf Devrimi'dir. Aydan Murtezaoğlu'nun da kara tahta ve Atatürk'ün elini içeren çalışmasıyla değindiği bu konu; yazı, dil, hafıza ve kimlik açısından önemli bir sıfır noktasını işaret eder



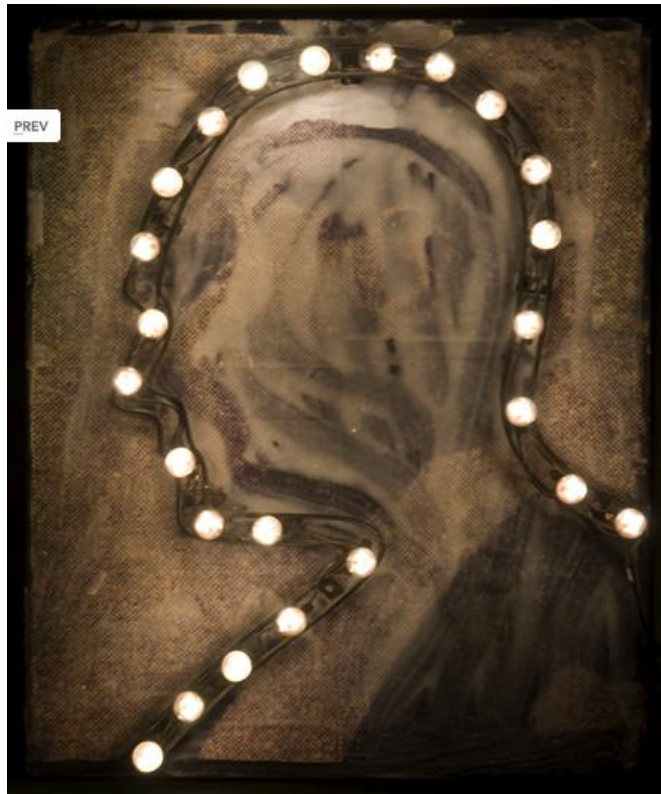
RESİM 3.11: *Aydan Murtezaoğlu, Karatahta, 1992 - 1993*



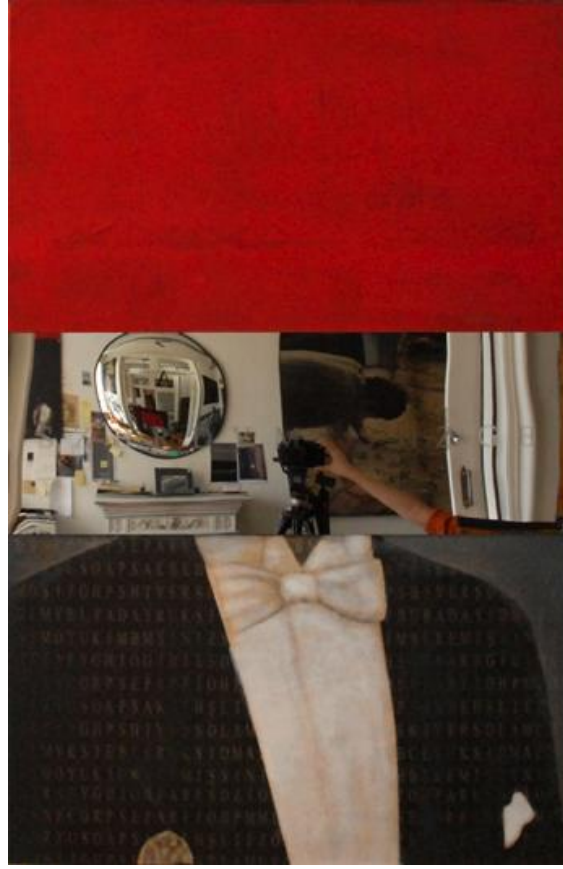
RESİM 3.12: *Vahap Avşar, Atatürk ve Alfabe, 1990-91*



RESİM 3.13: *İsmet Doğan, Imago, 2010*



RESİM 3.14: *İsmet Doğan, Imago, 2010*



RESİM 3.15: İsmet Doğan, *Imago*, 2010

Cumhuriyet'in kurucusu Atatürk'ü hatırlama biçimleri kadar Cumhuriyet dönemini, o dönemdeki toplum yapısını hatırlama biçimleri de farklılık gösterir. Özellikle 1990'lardan sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin temelleri üzerine süregelen yoğun bir tartışma ortamı o dönemi hatırlatan, anlatan sergiler düzenlenmesine yol açmıştır. Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yaptığı *Anı Bellek II: 50 Numara sergisi (1993)* benzer bir temayı konu alır. Kortun'a göre; '*50 Numara Sergisi Kemalist Cumhuriyet'in sonunu tartışmaya açarken tartışmayı mekansallaştırır.*'¹²⁴ Bu tartışmanın mekanı; Batılılaşma sürecimizin bugüne kadar değişmeden gelerek tanıdığı olmuş bir binadır: Akaretler'deki 50 Numara'lı bina. 1909'a kadar Sultan'ın resmi sanatçısı Fausto Zonaro'nun yaşadığı yer olması, CHP'nin kuruluş dönemine ve de 1970'lere kadar parti binası olarak gelişme sürecine tanıklık etmiş olması,

¹²⁴ KORTUN Vasıf, 15 Mart 2012, 'O Zamanlar Konuşuyorduk', Söyleşi: Vasıf Kortun, Emre Zeytinoğlu, Ali Akay, Selim Birsal, SALT

1980 sonrası özelleştirmeye birlikte binanın bir holdinge satılması gibi süreçler mekanın hafızasının toplumsal hafızayla kesiştiği ortak noktalardır. Kortun'a göre; '*Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı, öğrenerek unuttur ve bilfiil "kurumsallaşır".Sanatçılar unuttuklarının resmini değil "anımsadıklarının" kritiğini yapabilir. Hatırlamak ise, risk almak, ayıp etmek ve gereksiz bir maceracılığa girmektir.*'¹²⁵ Böylece 50 Numara'da modernleşme sürecimiz irdelenir, resmi ve kurumsal olanın karşısına hafızanın yeniden gündeme getirdikleri konur.

Sergide yer alan sanatçılardan Emre Zeytinoğlu; hafıza konusuna kurumsal olanın bürokratik doğasına odaklanarak eğilir. Dolaplar dolusu resmi evrak dosyaları bir anlamda '*Devletin Belleği*'dir. Sınıflandırma, tasnif etme bu dolaplarda bir yığılmaya dönüşür, bürokrasinin ağır işleyen mantığı aranan şeyin bulunmasına imkan vermeyen bu yığınla simgelenir .

İsmet Doğan'ın Zonaro'nun lahdini mum ve buzdan inşa etmesi, anıtın ölümsüzlüğünü ve zamanın geçiciliğini paradoksal bir biçimde anlatır. Anı/Anıt ilişkisini; Güven İncirlioğlu'nun Anıtkabir (*Helter Skelter*) fotoğraflarında da görürüz. Fotoğraflarda Anıtkabir'in tripotla uzun süre pozlanmış görüntüsü anıtın zamansızlığıyla gündelik yaşamın sıradan ayrıntılarının dünyeviliğini karşılaştırır. Bu akıp giden görüntüler fotoğraf makinesinin kadrajında flulaşırken, sabit ve durağan anıt; bütün netliğiyle ortadadır.

Bülent Şangar'ın '*Yangın*' adlı işinde ise 1922 yılında İzmir'de çıkan ve de tarihi ve kültürel yapının büyük ölçüde yok olmasına neden olan yangına gönderme yapılır . Yangın; metaforik olarak bir hafıza kaybını, kentin azınlıklarla, farklılıklarla dolu kültürel geçmişi kaybetmesini simgeler. Öte yandan Türkler mi, Ermeniler mi yoksa Yunanlılar mı tarafından çıkarıldığı hala tartışma konusu olan yangın; resmi tarih sorgulamalarının odağında durmakta, Ali Akay'ın ifadesiyle 1. Cumhuriyet ve 2. Cumhuriyet

¹²⁵ Elli Numara / Anı Bellek 2 Katalog, 1993 <http://www.anibellek.org/>

tartışmalarında önemli bir gündem noktası olmaktadır.¹²⁶ Tarihi arşivlerin karışıklığı ve müphemliği; resmi ideolojinin gözünden bakanların yorumuyla, resmi tezlerin dışında kalan okumaları İzmir Yangını gibi bir olayda karşı karşıya getirir. İzmir Yangını; şehrin hafızasını önemli ölçüde yok etmiş, yok olan bu alanlar tıpkı bir palimpsest gibi tarih yazımı için yeni boşluklar yaratmıştır.



RESİM 3.16: Bülent Şangar, Y.A.N.G.I.N., 1993

*'Tarihi yeniden yazma görevini kim ele geçirdi? Göçmenler, muhacirler. Hangi dillerde? Urduca ve İngilizcede, ikisi de ithal edilmiş diller. Pakistan'ın daha sonraki tarihini, iki zaman katmanı arasındaki bir düello olarak görmek mümkündür, dayatılmış olandan bir yolunu bulup çıkmaya çalışan karartılmış dünya. Kendi görüşünü dünyaya dayatmak her sanatçının gerçek arzusudur ve Pakistan, giderek daha çok kendisiyle savaş halindeki, o pul pul dökülen, parçalanan palimpsest düş gören zihnin bir başarısızlığı olarak betimlenebilir.'*¹²⁷

Salman Rüşdi; Pakistan'ın tarihini 'palimpsest bir düş'e benzetirken tarihin aslında kurmaca olduğu fikrine dayanır. Tarih egemenler tarafından yazılır ve egemen olan dil, kültür, sınıf, ulus değiştiğinde yazılan tarih de

¹²⁶ AKAY Ali, 'Bülent Şangar, Gerilim İmgeleri', syf.62

¹²⁷ Salman Rushdie'den alıntıl原因 Christine Brooke Roose, 'Palimpsest Tarih', 'Yorum ve Aşırı Yorum' içinde, Çev:Kemal Atakay,İstanbul, syf.151

33 Rüşdi, a.g.k., syf.151

değişir. Rüşdi'nin Pakistan'ın tarihini *'iki zaman katmanı arasındaki düello'* olarak görmesinin nedeni budur. Geçmiş ve onu farklı hatırlama biçimleri her ne kadar üzerleri silinse de kendilerini hatırlatırlar. Yine Rüşdi'nin deyişiyile söylesek; *'bütün öyküler olabilecekleri öykülerin hayaletlerinin istilas altındadır.'*

Pakistan gibi bir sömürge geçmişine sahip olmamasına rağmen Türkiye'nin modernleşme öyküsü de benzer sorunsallar içerir. Cumhuriyet ideolojisinin rehberliğindeki resmi tarih yazımı, bu esnada kullanılan dilin, alfabenin değişime uğraması Rüşdi'nin sorusunu hatırlatır. Tarihin kim tarafından, hangi dillerde yazıldığı önemlidir. Çünkü dil; anlamı belirli bir söylem çerçevesinde yeniden kurar.

'İki zaman katmanı arasındaki düello' benzetmesini Türkiye örneği için de kullanmak mümkündür. Cumhuriyet ideolojisi; geçmişle olan bağların koparılmasını gerektirmiştir. Mimariden bir örnek verecek olursak, geleneksel Osmanlı mimarisindeki üslupların yeniden canlandırılmasına dayanan *'Milli Mimari Rönesansı'nın;* 1930'ların Batıcı ve gelecekçi kültür politikası nedeniyle birdenbire reddi ve yerine kübik, soyut, Batılı bir modernizmi anımsatan mimarinin tercih edilmesi geçmişin nasıl reddedildiğini gösterir:

*'Milli Mimari Rönesansı'nın çöküşü 1927 civarında başladı ve 1931 yılına gelindiğinde tamamlandı. CHP'nin açık seçik bir biçimde Batıya dönük ve laik bir kültür politikası savunması ve milli kimlik meselelerinde her türlü muhalefeti ve tartışmayı bastırması ile birlikte, Cumhuriyet mimarları için Osmanlı mimarisine yapılacak göndermeler hızla aforoz edildi. Osmanlı canlandırıcılığı üslubunda yapılan inşaatlar tamamen sona erdi ve 'Yeni Mimari-Avrupa modernizminin bezemesiz, kübik kompozisyonları – şevkle karşılandı.'*¹²⁸

Sibel Bozdoğan'a göre; Şarkiyatçılığın egzotik, hayali Doğu yorumuna bir tepki olarak, Osmanlı milli kimliğinin yaratımı amacıyla oluşturulan,

¹²⁸ BOZDOĞAN Sibel, Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür, syf. 61

Osmanlı geleneksel mimarisinin yeniden doğuşu olarak özetlenebilecek '*Milli Mimari Rönesansı*' ile Osman Hamdi Bey'in resimleri arasında ideolojik ve kronolojik koşutluklar vardır. Yazara göre Osman Hamdi Bey'in resimleri klişe Doğu imgesini ters çevirir, insanların, özellikle kadınların, okudukları, düşündükleri, ürettikleri daha dinamik ve rasyonel bir Doğu imgesi kurar.¹²⁹

İpek Duben de Osman Hamdi resmindeki Şarkiyatçılık ithamlarına benzer sebeplerle karşı çıkar. Duben'e göre Osman Hamdi'nin resmi; Batılı Şarkiyatçı ressamlarla ancak biçimsel anlamda benzerlikler taşır. Osman Hamdi resmindeki figürler; Kuran'ı okuyan, anlayan, tartışan figürlerdir. Resimlerindeki kadınlar ise '*kadına saygınlığını ve haklarını bağışlayan davanın temsilcileridir.*'¹³⁰ Osman Hamdi tıpkı Milli Mimari Rönesansı mimarları gibi Batı'nın ilerlemeci, pozitivist anlayışıyla içinde bulunduğu geleneğin ve kültürün birikimini birlikte harmanlamaya çalışan reformist bir Tanzimat aydınıdır.

Buna rağmen yazara göre Osman Hamdi'nin bu çabası anlaşılammış, resimlerinde içinden geldiği Osmanlı mirasına göndermeler yapması 'Şarkiyatçı' olarak yorumlanmıştır. Resimlerinde yerellik ve Kübizm gibi iki unsuru bir araya getirerek, modern milli bir kimlik yaratımında resmi ideolojiyle paralellik gösteren bir anlayışı takip eden Nurullah Berk'in Osman Hamdi hakkında yaptığı yorum ilginçtir:

*'Osman Hamdi Bey'de Gerome'un tesirleri aşıkardır. Kapalıçarşı'daki antikacı dükkanlarının bin bir eşyasını, kumaşını, tazniyat ve silahlarını levhalarında canlandırarak 'Şark Resmî' yapan Osman Hamdi'yi istisna edersek bu sanatkarlar (Şeker Ahmet Paşa ve Zekai Paşa'lar kast ediliyor) zehirlenmemiş ve temiz kalmış bir görüşle, temiz ve saf bir Türk resminin temelini kurmuşlardır.'*¹³¹

'Osman Hamdi tablolarında Garb'ın Orientalist ressamlarının ve bilhassa Gerome'un tesiri altında kalmıştır. Renkleri her zaman

¹²⁹ BOZDOĞAN, a.g.k., syf. 39-40

¹³⁰ DUBEN İpek, 'Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950', syf. 41

¹³¹ BERK Nurullah, Türkiye'de Resim, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, İstanbul, 1943, syf.20

*tam bir ahenk gösteremese bile taze ve parlaktır. Eski Türk hayatı sahnelerini olduklarından daha 'şarklı' göstererek büyük tablolarında canlandırmıştır.*¹³²

Geçmiş olduğu için daha 'şarklı' göstermek; Cumhuriyet'i kuran seçkin sınıf için olumsuz bir anlam taşır. Modernliğin temel değerlerinin Batı'daki tarihsel gelişmeler sonucu oluşmuş olması; Batı dışı toplumların modernleşmenin yolunun Batılılaşmak olduğu fikrine kapılmasına neden olmuştur. Cumhuriyet dönemi politikaları; Modernleşmeyi 'muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak' için tamamlamaları gereken bir gelecek projesi olarak görmüşlerdir. Bu projede; 'Avrupalı' olmak demek çoğu zaman 'modern ve ileri' olmakla aynı şeydir.

Doğulu olmak ise bu projede daha aşağıda olmak anlamına gelir. Nilüfer Göle'nin belirttiği gibi doğuya ait kültürel kodlar; Türk burjuvası tarafından 'modası geçmiş' ya da 'gerici' olmanın işaretleridir. Onun deyimiyle; kendimize Türk'ün aşağıda ve kötü görüldüğü bir noktadan, bir yabancıdan gözünden bakmaktayızdır. '*Ne kadar 'alaturka' bir adam*' dediğimizde medeni bir insan olmadığını ya da '*güzel ama alaturka bir kadın*' dediğimizde ise tamamlanmamış ve de çirkin olduğunu söylemeye çalışırız.¹³³

Kendi kendisiyle kurulan bu ikircikli ilişki; Batı dışı modernliklerin modernleşmeyi bugünü tanımlayan bir kavram olarak değil de gelecekle ilişkilendirmeleri sonucunda oluşmuştur. Bu durum; moderniyi yakalamak adına; geleceği ve ilerlemeyi elde edebilmek için geçmişi ve geleneği feda etmekle sonuçlanır. Nilüfer Göle'ye göre geleneksellik modernin karşıtı olarak görüldüğü için geleneksel toplumlar geleneksizleştirilmişlerdir.¹³⁴ "*Gelenekler, değişimin dinamik kaynakları olarak yeniden yorumlanıp modernliğin içerisine*

¹³² BERK Nurullah, a.g.e., syf. 23

¹³³ GÖLE Nilüfer, Nilüfer Göle ile Toplumun Merkezine Yolculuk, s. 51., aktaran: YÜCEDAĞ İbrahim, *NİLÜFER GÖLE'DE BATI-DIŞI MODERNLİĞİ ANLAMAK*

¹³⁴ Göle'den aktaran YÜCEDAĞ İbrahim, a.g.m., GÖLE, *Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine*, s. 47-48

*taşınmamış, bunun yerine dondurulmuş, folklorikleştirilmiş ya da müzeleştirilmiştir.*¹³⁵

Gülsün Karamustafa'nın '*Hamam*' isimli videosu gelenekten kopuşun, kendi kültürüne yabancılaşmanın bir ifadesidir. İstanbul'daki bir hamamın görüntülerinin gösterildiği videoda sanatçının iç sesini duyarız: '*Ben hiç hamama gitmedim*'. İç ses video boyunca devam eder; Hayatında hiç bir zaman hamama gitmediğini, annesinin hamamların hijyenik olmadığını düşündüğünü, küçüklüğünden beri apartman dairesinde yaşadığı için hamamlara gerek duymadığını, turistlere egzotik ve oryantalist bir şey olarak sunulmuş biçimlerinden dolayı hamamlardan aslında hiç hoşlanmadığını anlatır.



RESİM 3.17: Gülsün Karamustafa, Anti-Hamam Confessions

Karamustafa'nın hamam hakkındaki 'itirafları'; Batı'nın gözünde ona atfedilen bir geçmişle ilişkisizliğini gözler önüne sererken, mekanın hafızasıyla kişisel hafızanın bağlantısını/sızlığını da vurgular. Bir başka çalışma Handan Börüteçene'nin '*Kır Dök*' (1985) isimli enstalasyonu

¹³⁵ Göle'den aktaran YÜCEDAĞ İbrahim, a.g.m., GÖLE, *Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine*, s. 172.

Osmanlı'dan daha uzak bir geçmişe, Anadolu'nun arkaik dönemlerine uzanır. Yerleştirmede; Hacılar bölgesindeki Neolitik dönem kalıntılarında görülen türde kerpiçten bir ev yapılmıştır. Antik evlerde kutsal simgelerin konulduğu alana bir televizyon, duvarlardaki oyuklara da tüketim kültürünü hatırlatan günümüz dünyasının atıklarını yerleştiren sanatçı; mekana üzerlerine Hitit çivi yazısı ile 'kır-gör' yazılmış tabletler yerleştirir. Tabletler kırıldığında içlerinden Arabesk müzik kasetleri, gazete kupürleri gibi günümüze ait imgeler çıkar, enstalasyona eşlik eden videoda Arabesk müzik çalan klip görüntüleri tersten, Haliç'teki bir yapının yıkım çalışmaları düz olarak gösterilir. Hititlerin zamanı günümüz zamanıyla kaynaştırılır, çizgisel zaman örgüsü yok edilir, şimdiki zaman (kasetler ve kupürler) geçmişin (tabletler) içine saklanır. Böylece hafızanın bir yıkım-yapım döngüsü içerisinde tıpkı üzeri silinip yeni yazılar yazılan bir yaprak gibi oluştuğunu vurgulanır, bu döngüde eski ve yeni birbirleri içine geçerek metinler arası bir okuma sağlar. Böylece hafızanın ve mekanın 'palimpsest' özelliğinin altı çizilir.

'Safiye Behar'ın Anısına'yı ilginç kılan özellik; Türkiye Cumhuriyet'ini ve öncülü Osmanlı İmparatorluğu'nu kapsayan toplumsal hafızayı önemli ölçüde etkilemiş Mustafa Kemal Atatürk'ün hikayesiyle kesişmesidir. Atatürk; Harf Devrimi, Türk Tarih ve Türk Dil Kurum'larının kurulması gibi yeniliklerle, Tanzimat'tan bu yana yaşanan Batılılaşma serüvenimizin radikal bir toplumsal dönüşümle sonuçlandığı ve de bu dönüşümden Osmanlı'yı hatırlama biçimlerinin de nasibini aldığı bir devrin ana figürüdür.

Cumhuriyetle birlikte gelen yeni Türkiye ideali geleceğe ve ilerleme fikrine dayanır, ilerleme ve modernleşme ise Batılılar gibi olmayla eş tutulur. Bu bakış açısında Osmanlı ve gelenek; unutulması gereken bir geçmiş, ilerlemeyle ve modernleşmeyle çelişen eski ve gerici olanla özdeşleştirilen 'öteki'dir. Levent Çalıkoğlu; *'Cumhuriyet, tüm organların geçmiş hastalığından kurtulmasını ve geleceğin sağlıklı kollarına atılmasını ister.'*¹³⁶ ifadesiyle Cumhuriyet ideolojisinin; geçmişi bir hastalık gibi gördüğünün altını

¹³⁶ ÇALIKOĞLU Levent, 'Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek' içinde

çizer. Hafızanın bastırılması ve reddi Cumhuriyetçi seçkinlerin kimlik sorununa dönüşür, imparatorluğun kalıntılarından arındırılmış fakat yine de bize ait olan, bizi Batı'dan ayrı kılan özün ne olduğu Cumhuriyet boyunca aydınların en önemli sorusu haline gelmiştir. Bu bağlamda hafıza konusuyla ilgilenen sanatçılar, resmi tarih yazımının bir kenara attığı ötekilerle ilgilenmişler, özellikle yazı, dil, alfabe, anıt ve müze gibi hatırlama biçimlerini etkisi altına alan konuları ele almışlardır. Mekanın hafızası da tarihsel söylem ve kimlik açısından incelenmesi gereken bir konudur.

4. MEKAN ve KİMLİK TEMSİLLERİ

Mekânın özdeşlik kazanması, sınırlanması ve tanımlanması ona ‘yer’ olma özelliği kazandırır. ‘Buralı’ olmak, bir ‘yere’ ait hissetmek deyimleri kimlik ve mekânın arasındaki ilişkinin dilsel göstergeleridir. Mekânın en küçük birimi olarak ‘ev’, doğduğumuz, büyüdüğümüz yer olarak kim olduğumuzu, nereden geldiğimizi belirleyen önemli bir başlangıç noktasıdır.

Ev; bizim dış dünyayla aramızdaki sınırdır, bizi dışarıdan ayırır, dışarıyla aramızdaki farklılaşma noktasıdır. Evin duvarları bizi sadece dışarıdan gelebilecek fiziksel tehditlere karşı korumakla kalmaz, kim olduğu belirlenemeyenlerden, belirsizlik ve bilinmezlerle karışmaktan da korur. Freud’un ‘*Tekinsiz*’¹³⁷ isimli makalesi ev kavramının yüklendiği anlamlar açısından önemlidir. Freud bu makalede Türkçe’ye *tekinsiz* olarak çevrilen ‘*unheimlich*’ sözcüğünün aslında tam olarak hangi durumlarda kullanıldığını araştırır. Almanca ‘evle ilgili olan, evi hatırlatan’ anlamlarına gelen *heimlich* sözcüğünün olumsuz olan *un-heimlich* aslında sözcüğün tam olarak karşıtı değil, bir alt kategorisi gibidir, kimi zaman *heimlich* anlamında da kullanılır.¹³⁸

‘*Heimlich*’ in birbiriyle ilgisi olmayan iki farklı anlamı vardır: Bize yakın ve tanıdık olanlar ve de gizlenen, gözlerden uzak kılınan, ötekilerin bilip gözleyemediği şeyler. Bu tanımlar ev kavramının kafamızda nasıl yerleştiğini gösterir, bize yakın olanlar ve mahrem kılmak istediklerimiz, ötekilerle aramızdaki sınır evle ilişkilidir. ‘*Heimlich*’ kelimesi ne kadar güven verse de bilinmeyen ve saklı olanın gizemini taşır. ‘*Unheimlich*’ bu gizemi bir üst noktaya taşır, hem bize yakın, tanıdık gelen hem de yadırgadığımız, yabancılaştığımız gizemli bir aralıktır.

¹³⁷FREUD, The Uncanny, 1919

¹³⁸ FREUD, The Uncanny, syf. 4

*“Yakın” insanın içinde kendini **chez soi**, yani evde hissedebildiği yerdir, olmaz ya, olsa bile, kişinin içinde kendini nadiren yitirdiği, nasıl konuşulup nasıl davranacağını nadiren bilemediği bir mekândır. “Uzak” ise kişinin ancak zaman zaman girebildiği ya da hiç giremediği, içinde kişinin öngöremediği ya da kavrayamadığı şeylerin meydana geldiği ve o zaman da nasıl tepki vereceğini bilemediği bir mekândır.*¹³⁹

Tekinsiz bir evde yakın ve uzak birbirine karışır. Tekinsiz deneyim sınırları belirlenmiş, güvenli, her şeyin yerli yerinde ve tanıdık olduğu bir evrenin başkalaşması, tedirgin edici bir hal alması ve ona bağlı olarak oluşturduğumuz kimliğimizin, kendilik duygumuzun tehdit altına girdiği bir anı temsil eder. Baumann; ‘uzak-yakın’ zıtlığının hayati bir boyutu¹⁴⁰ olduğunun altını çizer: ‘Belirlilik ve belirsizlik, kendine güven ve tereddüt arasındaki’ bu boyutta tekinsiz alanlar mevcudiyetlerini korumaktadırlar.

Türkiye’deki Güncel Sanat’ta evi aidiyetle ilişkilendiren ilk çalışmalardan biri olarak Nil Yalter’in 1973 tarihli ‘Topak Ev’ isimli çalışmasını hatırlayabiliriz. Topak Ev özellikle Afyonkarahisar’a bağlı Emirdağ ilçesiyle birlikte anılan bir Türkmen çadırı biçimidir. Benzerleri Moğolistan ve Orta Asya’nın göçebe yaşam sürülen başka yerlerinde ‘yurt’ olarak adlandırılır. Yurt kelimesinin Türkiye Türkçe’sinde karşıladığı anlam göçebe kültüründe yurdun ve evin birbirlerinin yerine geçebilen kavramlar olduğunu da gösterir. Bu eski ve ‘otantik’ yerleşme biçimini Paris’in sanat galerilerine taşıyarak Nil Yalter; hem Türkiye’den Batı’ya doğru yönelen kendi göç durumunu irdelenmiş, hem de Batılı olmayanın egzotikleştirilmeden ve ötekileştirilmeden var olamadığı bir alanda, bu tür anlamlandırmalardan uzak durarak sömürge sonrası tartışmalarına ortak olmuştur. Nil Yalter bu çalışma hakkında aşağıdaki sözleri söylemiştir:

¹³⁹ BAUMANN Zygmunt, Küreselleşme, syf.21

¹⁴⁰ BAUMANN Zygmunt, a.g.k, 21



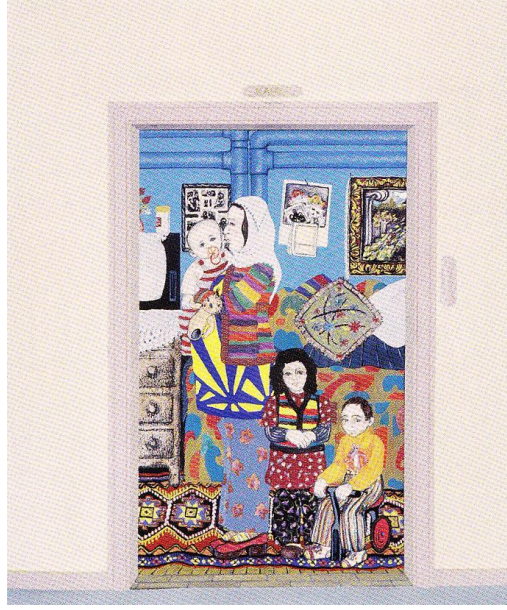
RESİM 4.1 Nil Yalter, Topak Ev, 1973

'Topak Ev 'yuvarlak ev manasında, üretim tarihi 1973. Bu iş için Yurt ismini de kullanıyorum, bu kelimenin bir anlamı da çadırıdır. Bu siyasi yapıt bana ülkeme gidip neler olup bittiğine bakma bilincini kazandırdı. Paris harikadır, ama Türkiye'de neler olup bitiyordu? Bernard'a bir konut, bir tür kadın evi yapmak istediğimi söyledim, çünkü bu evleri Orta Asya'da inşa eden kadınlardı. Bu bir kadının evi, ama aynı zamanda kadın bu evin içinde tutsak. Bunun üzerine yörükleri bulduk ve eğer varsa her kadının oğlu, ağabeyi veya kocasının büyük şehre İstanbul'a gidip, gecekondular mahallesinde yaşadığını öğrendim. Bazıları bu çadırdan doğrudan Almanya veya Fransa'ya göçmen işçi olarak gitmişti.'

141

1970'lerin ortalarından itibaren yaygınlaşan köyden kente göç; Arabesk ve kiç olarak adlandırılabilir bir biçimin de ortaya çıkmasına neden olur. Gülsün Karamustafa'nın 'Kapıcı Dairesi'(1976), 'Örtülü Medeniyet' (1976) gibi erken dönem resimleri ve de popüler kültür imgeleriyle kırsal kesime ait evlerin duvarlarını süsleyen halıların estetiğini birleştiren patchwork (1985-1986) çalışmaları bu karma kültürün özelliklerini yansıtır.

¹⁴¹ Art Unlimited, Ekim 2011, Adriano Pedrosa ile Röportaj, 23. Sayı



RESİM 4.2: Gülsün Karamustafa, Kapıcı Dairesi, 1976, 30 x 40 cm.

Kevin Robins; muhafazakar, taşralı halkın ve Kürtlerin 1980'lerde Doğu ve Güneydoğu'dan büyük şehirlere gerçekleştirdiği kitlesel göçü; Freudyen bir terimle 'bastırılanın geri dönüşü' olarak açıklar. Baş örtüsü takan ve geleneksel kıyafetler giyen bu insanlar seküler, Batılılaşmış orta sınıf mekanına yerleşirken beraberlerinde geleneklerini, yaşam tarzlarını ve İslami muhafazakar bir kültürü de getirirler. 'Gerçek Türkiye' geri dönmüştür. Gecekonduardan yükselen arabesk müzik; bu karma kültürün özelliklerini yansıtır.¹⁴²

*'Bu kültür, yalnızlığa ve şiddetli bir sona mahkum edilmiş insanların karmaşık ve fırtınalı duygu dünyasını resmeder. Yokluk çeken göçmen işçilerin sömürüldüğü ve kötüye kullanıldığı çürüyen bir şehri anlatır ve dinleyicilerini bir bardak daha rakı koyup, bir sigara daha yakıp, dünyanın kaderine lanet etmeye çağırır.'*¹⁴³

¹⁴² ROBİNS Kevin, 'Kimlikleri Kesintiye Uğratmak', Türkiye/ Avrupa, Ed. MOLLAER Fırat, 'Kimlik Politikaları, Tanınma, Özdeşlik, Farklılık' içinde, syf. 525-526

¹⁴³ Martin Stokes'tan (1992) alıntılanan ROBİNS Kevin, a.g.m.



RESİM 4.3: Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet, 1976

Bülent Şangar'ın orta sınıf aile yaşantısını gösteren iç mekan fotoğrafları da gelenek ve modernlik arasında kalmış orta sınıfın buhranlarını anlatır. Vasıf Kortun'a göre, "*Şangar için dışarıdan kolayca etkilenen bir yer olan ev, toplumun tuhaf bir mikrokozmosudur. Referansları ise 1980 ve 90ların Türkiye'sinde yaygın olan pespaye gazeteciliğinin bu iç dünyaya yansımalarından çıkar.*"¹⁴⁴

1980'lerin Türkiye'sinde yaşanan siyasi gelişmeler, darbe sonrası yaşanan sansür ortamı basının politik nitelik taşıyan haberlerden çok üçüncü sayfa haberi olarak adlandırılan aile içi şiddet haberlerine yönelmesine yol açmıştır. Nurdan Gürbilek'in tespitine göre bu durum sadece içe kapanmayla ilgili değildir.¹⁴⁵ Bir yandan sansür öte yandan basına yönelik sermaye artışı özel hayatın teşhirine yönelik bir kitle kültürünün oluşumuna da zemin hazırlamıştır. Bir başka okuyuşla Şangar'ın aile temsillerinde hep bir cinnet havası hâkimdir, sanki politik baskı ve ekonomik zorluklarla dolu ortamda, modern kent yaşantısı ve gelenekler arasında sıkışmış aile bireylerinin

¹⁴⁴ KORTUN Vasıf, www.ofsaytamagol.blogspot.com

¹⁴⁵ GÜRBİLEK Nurdan, *Vitrinde Yaşamak*, syf. 55

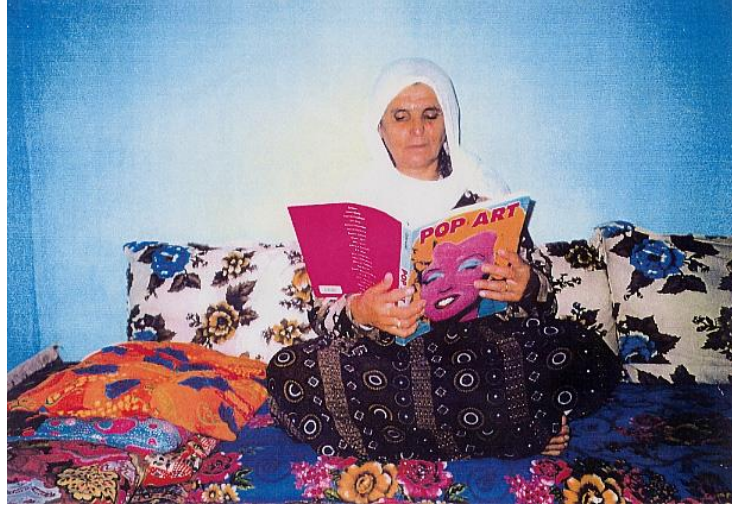
dışarıya yansıtamadıkları öfkelerini birbirlerinden çıkarmalarıdır söz konusu olan. Şangar'ın fotoğraflarındaki şilteler, Gülsün Karamustafa'nın iç mekan betimlemelerini de hatırlatır.



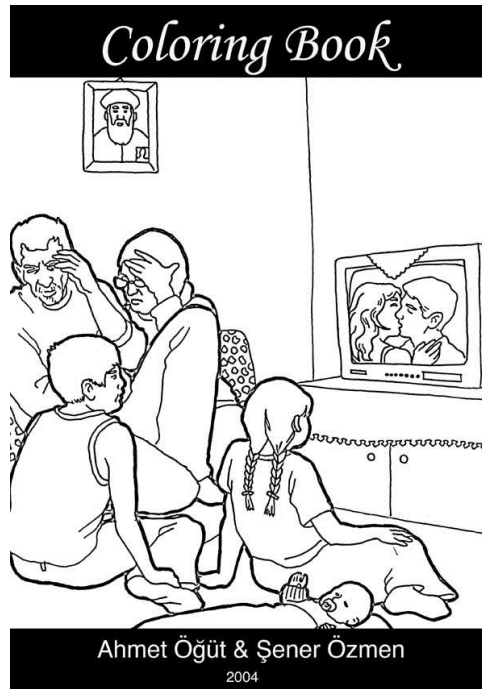
RESİM 4.4: Bülent Şangar, 'Katliam', 4 adet fotoğraf, 1997 (detay)

Halil Altındere'nin '*Annem Pop Art'ı Seviyor Çünkü Pop Art Çok Renkli*'(1998) isimli çalışması da bu tarz bir iç mekanı betimler. Altındere'nin annesi; rengârenk giysileri, etrafını saran rengârenk şilte ve yorganlarıyla Batılı tarzın çok dışındadır. Elinde tuttuğu Pop Art kitabına ilgiyle bakması dışarıyla kurduğu bağlantıyı gösterir. Bu çalışma; özellikle '*Dünyanın Büyücüleri*' (1989) sergisi sonrasında yaşanan merkez – çevre tartışmalarını konu edindiği için yurtdışında da büyük ilgi görmüştür. Ahmet Öğüt'ün Şener Özmen'le birlikte oluşturduğu *Coloring Book /Boyama Kitabı* (2004) isimli çalışmada da Halil Altındere benzeri bir yaklaşımın görüldüğü gözlenebilir. Okul öncesi çağı çocukları için hazırlanmış boyama kitaplarını hatırlatan bu çalışmada televizyonda öpüşme sahnesiyle karşılaşınca başlarını çeviren ebeveynler ve duruma kayıtsız kalan iki çocuk görülür. Televizyonun üzerindeki dantel örtü, duvarda asılı dedenin fotoğrafı, üzerine oturdukları

divan gibi detaylar köyden kente göç etmiş bir ailenin Batılı bir ortamla karşılaşmalarında oluşan kültürel sentezi ifade eder. Kitaptaki bir başka çalışmada ise küçük bir çocuğun annesinin kafasına tüp gazla vurmak üzere olduğu bir sahne görülür. Bu sahne de Bülent Şangar'ın çalışmalarındaki toplumsal cinnet havasını hatırlatır ve günümüzde gittikçe yaygınlaşan namus cinayetlerine ve kadına yönelik şiddete de dikkat çeker.



RESİM 4.5: Halil Altındere, Annem Pop Art'ı Seviyor Çünkü Pop Art Çok Renkli, 1998



RESİM 4.6: Ahmet Öğüt Şener Özmen The Coloring Book, 2004



RESİM 4.7: Ahmet Öğüt Şener Özmen The Coloring Book, 2004

Göçmenler; ait oldukları mekanları geride bırakmışlardır, tanıdık olmayan kentin eğri büğrü dokusu onlar için tekinsizdir. Neriman Polat'ın *Dede evi* isimli çalışması bu tekinsizliğe işaret eder. Bir Anadolu geleneği olarak ölüleri anmak, onlardan dilek dilemek amaçlı inşa edilen türbeler; artık kentin kiç estetiği içerisine sıkışmıştır. Türbenin kilitli kapısı ulaşamayacağımız yasak bir bölgeye, '*Dede Evi*' ismi ise; hem uzakta kalan 'ev' e hem de dedeye, ataya, kaybolan geçmişe işaret eder. Nermin Saybaşıllı göç ve göçmenlik konularını Derrida'nın hayaletbilim kavramı çerçevesinde incelediği araştırmasında; bir yere ait olmayanın, tekinsiz durumunu inceler. Ona göre; "göçmen, mülteci ve sığınmacı, tıpkı birer "hayalet" gibi, ölçülerini tümüyle yitirmiş olan bir dünyaya "yerleştirilemez" hale getirilerek "hayaletsi" bir gerçekliğin parçasına dönüştürülmüştür."¹⁴⁶

¹⁴⁶ SAYBAŞILI Nermin, 'Sınırlar ve Hayaletler; Görsel Kültürde Göç Hareketleri', Çev. Bülent Doğan, syf. 52



Resim 4.8 Neriman Polat, Dedeevi, 2008

Yeri olmayanın her hangi bir kimliği de olamamaktadır, buna göre hayaletsi mekan Freud'un 'tekinsiz'inde olduğu gibi evi çağrıştıran ama ev olmayandır, hayalet ise varlık ve yokluk durumları arasında arada kalmış, bastırılmak, unutulmak istenen fakat geri dönüp rahatsızlık verendir. *Dede evi* her ne kadar evi çağrıştırsa da tekinsizdir, bir ölünün bedeninin saklandığı bir mekan, hem aileyi çağrıştıırır, hem de sığınılacak evin artık yokluğuna işaret eder.

Polat bir başka çalışmasında hapisanelerde mahkumların ürettiği boncuk işlemleri anımsatan, gecekonduların ve kaçak apartmanların ön cephelerinde görmeye alışık olduğumuz ucuz inşaat malzemesinden mozaik taşlarıyla "*Babaevi Apt.*" yazar. Arabesk ve küçük estetiğini kente taşıyan bu mozaik tekniğini kullananların amacı kenti kendinin kılmak, evini tanımlamaktır. Nazım Dikbaş'a göre bu yazılar halk mimarisindeki süslemeci üsluptaki yazıların yeni alfabeyle yazılmış devamı niteliğindedir:

'Babaevi Apartmanı, iki yok oluştan sonra geriye kalanla üretilen bir yapı ve yazı: bir zamanlar halk mimarisini yaratan toplumsal kesimin bu coğrafyadan silinmesinin ve binaları süsleyen yazıları yazanların kullandığı alfabenin, dolayısıyla

*uyguladıkları sanatın kaldırılmasının sonucu. Anadolu'nun mimari geleneğinin, birçok diğer gelenekle beraber şiddetle yıkılması, geleneksel eğitim zincirinin koparılması, göç şartlarında da olsa inşa edilecek bir evin taşıyacağı 'temel' veya 'köklü' bazı ilkelerin yokluğu anlamına geliyor. Buraların kültürü, hem köyde hem şehirde çok eski, ama yara henüz çok taze.'*¹⁴⁷

Yine mozaikle yapılan 'Mülk Allah'ındır' isimli çalışma ise daha temel bir soruna, aidiyet problemine değinmektedir. Aidiyet iki türlü anlaşılabilir; bireyin mekana aidiyeti ve de mekanın bireye aidiyeti. İzinsiz gecekondularıyla, kaçak yapılarıyla kentte tutunmaya çalışanlar; kendi inşa ettiklerine yasal olarak sahip olamazlar. Bu durumda 'Mülk Allah'ındır' deyişi bir direniş, başkaldırı olarak da okunabilir:

*'Mülk Allah'ınsa hiçbir şey kimseye ait değil, veya her şey hepimizin. Ancak neo-liberalizmle dini muhafazakarlığın mutlu beraberliğinin siyasi hükmü altındaki toplumsal alana bu derinliği taşımak mümkün değil.'*¹⁴⁸



Resim 4.9 Neriman Polat, Babaevi Apt., 2008

¹⁴⁷ DIKBAŞ Nazım Hikmet, www.nerimanpolat.com

¹⁴⁸ DIKBAŞ Nazım Hikmet, www.nerimanpolat.com

Neriman Polat III. Çanakkale Bienali'nde içinde TOKİ yapılarının satışa ve kiraya sunulduğu bir emlak ofisi tasarlar. Sanatçıya göre kentsel dönüşüm adı altında inşa edilen ve de standart ve ruhsuz görünümüleriyle TOKİ konutları kentin kimliğine zarar vermektedir. Yoksul mahallelerinden çıkartılan ve kentin öteki ucundaki TOKİ'lere yerleştirilen insanlar hem yabancılaşma yaşamakta, mahalle kültüründen uzak, izole bir hayata zorlanmakta hem de TOKİ'lerin senetlerini ödeyemediklerinden borç batağına sürüklenmektedir:

“TOKİ gecekondulardan sürgün edilen insanları bu konutlara yerleştirerek onların daha da fakirleşmesine sebep oluyor. Çünkü TOKİ yapılarına baktığınız zaman evler satılık ama senetle. İnsanlar borçla ev alıyorlar ama o konutların aidatlarını bile ödeyemiyorlar. En büyük sorun adapte olmada çıkıyor. Burada büyük bir gettolaşma yaratılıyor. Fakir insanlar şehrin uç kısımlarına sürülüyor. Ulaşım sorunları var. Bu bir ihtiyaç sonuçta. Bu insanlar eğlenmek istiyorlar. TOKİ evlerindeki yaşama alışmamışlar.”¹⁴⁹

Nalan Yırtmaç da Neriman Polat gibi küresel kapitalizmin kentsel dönüşüm adı altında özellikle kırsal kesimden göçmüş insanların yaşadıkları bölgelerdeki tahribatına eğilir. Bir graffiti tekniği olan stensili tercih etmesi onun sürekli sokağa, direniş hareketlerine ve alt kültüre referans verdiğinin simgesidir. Resimlerinin arka planında kullandığı 1980'li yıllarda oldukça rağbet gören muşamba masa örtüsü desenleri, Zeki Müren, Atatürk, Türk bayrağı taşıyan kalabalıklar, gaz maskeli göstericiler, buldozerler, gecekonduların yıkık duvarları, sünnet çocukları, simitçi tezgahları, IETT otobüsleri, sokak köpekleri gibi varoş görsel kültürünün repertuarından sıklıkla yararlanır. Sanatçının bazı resimlerinde görülen yüzlerinde evlerini taşıyan figürler; evle kimlik arasındaki ilişkiyi görselleştirir.

¹⁴⁹ Taraf Gazetesi haberi, 04.10.2012, SERKAN AYAZOĞLU - <http://www.taraf.com.tr/haber/toki-surgunlerini-anlatti.htm>



Resim 4.10 Nalan Yırtmaç, *Tekstil üzerine Stensil ve akrilik*, 2011



Resim 4.11 Nalan Yırtmaç, *Fotoğraf*

Kendini 'göçebe, kentli bir şaman' olarak nitelendiren Hüseyin Bahri Alptekin'in çalışmalarında bir yere ait olamama hali hissedilir. Sanatçı yerelliğin temsili üzerine gitmek yerine küreselliğin tekil özdeşlikleri parçaladığı, sürekli bir hareket, göç ya da sürgün halini yansıtmıştır. Bu iki

yaklaşım aslında birbirinin karşıtı gibi görünse de yersizlik ve de yerelliklerin daha da görünür hale gelmeleri küreselleşmenin iki ayrı sonucudur. '*Kendini sürekli sürgünde hisseden*' sanatçının yapıtlarında 'ev'i değil otelleri ele aldığı gözlemlenir. Farklı farklı şehirlerdeki otellere ait çok sayıda tabela, durumların, olayların ve kazaların üzerlerine işlendiği otel çarşafı, dünyanın uzak bir köşesine yapılan seyahatlerde isimsiz yolcuların unuttuğu eşyalar, Foucault'nun '*heterotopya*'sına gönderme yapan buluntu nesnelere bir yerde duran, tekil sabit bir kimlik kavramı yerine sürekli hareket halinde bir oluşu betimler. Hüseyin Bahri Alptekin; New York ya da Paris gibi Batılı şehirlerin sanat merkezleri olarak anıldığı bir dönemin değil, sanatın İstanbul, Havana, Sao Paulo gibi konumlar arasında dolaşıma sokulduğu bir dönemin sanatçısıdır. Artık sanatçılar da küratörler gibi hareket halindedir. Bir yerde kendilerine ait stüdyoları yoktur, çünkü hiçbir yere bağlanmak istemezler. Sanatsal fikirlerini havaalanlarında, otel odalarında geliştirir, üretimlerini başka ülkelerin sanatçı misafirhanelerinde gerçekleştirirler. Geldikleri bölgelere ait yerelliklerin temsilini çok kültürlü bir alanda sunarlar. Kendilerini bağlı hissettikleri bir evleri yoktur. Bir başka deyişle yersiz yurtsuzdurlar.



Resim 4.12 Hüseyin Bahri Alptekin, Heimat, 2001



Resim 4.13 Hüseyin Bahri Alptekin, Ceketler

Asuman Soner; *“evi” dünyaya bakışımızı ve dünyadaki konumlanışımızı şekillendiren simgesel bir evren olarak tanımladığımızda, “yurt”, “memleket”, “ülke”, “vatan” kavramlarının, “ev” in bir tür uzantısı olarak karşımıza çıktığını*¹⁵⁰ belirtir. Soner; doğup, büyüdüğümüz yer olan yurt, memleket kavramlarından daha farklı olarak vatan kavramıyla daha soyut ve dolaylı bir aidiyet ilişkisi kurduğumuzun altını çizer: *‘Vatan; ait olduğumuzu düşündüğümüz ve sahiplendiğimiz yeryüzü parçasıdır.’*¹⁵¹

Tekinsiz (Unheimlich) şeyler, hem bize tanıdık, yakın gelen hem de aynı zamanda yabancı hissettirendir, bu durum ‘eve’ ait olanın bastırılma sonucu biçim değiştirerek geri dönmesi yüzünden gerçekleşir. Freud’un erkek hastaları hakkında verdiği bir örnek ilginçtir: Erkek hastaların birçoğu kadın cinsel organını *tekinsiz* bulduğunu belirtir:

‘Oysa ki bu ‘unheimlich’ mekan, bütün insanların en başlangıçta ikamet ettiği ilk ‘heim’inin (ev/yuva) giriş yeridir. Şakacı bir deyiş; ‘aşk; ev özlemidir’ demektir. Eğer bir adam rüyasında bir yeri görür ve ‘burası bana tanıdık geliyor, daha önce de burada

¹⁵⁰ SONER Asuman, Hayalet Ev, Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, syf.17

¹⁵¹ SONER, a.g.k., syf.17-18

*bulundum' derse bu yeri annesinin cinsel organı ya da bedeni olarak yorumlayabiliriz.*¹⁵²

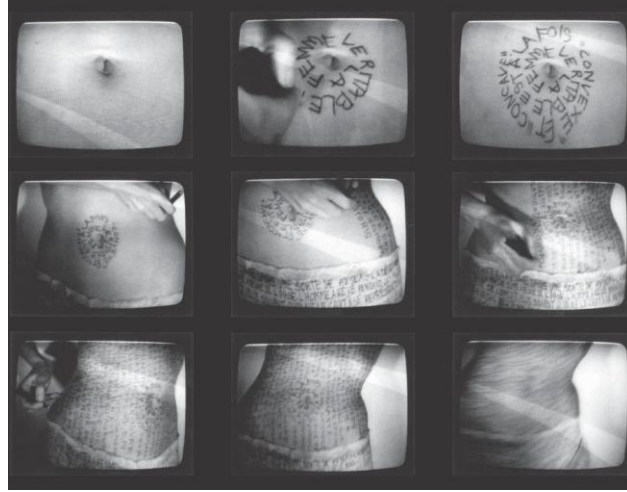
Freud'un heim (yuva)'ının anne vücudunu anımsatmasını hatırlarsak, Türkçe ve birçok farklı dildeki 'anavatan' sözcüğünün vatana nasıl bir aidiyet duygusu yüklediğini anlayabiliriz. Servet Koçyiğit'in Şarkiyatçılıkla bağlantı kuran 'Anavatan' (2007) isimli videosunda farklı ülkelere ait üniformalar giymiş askerler, kucaklarına yatay bir biçimde uzanmış bir dansözünü aşağı yukarı sallayarak dans ettirmektedirler.

Kadının edilgenliği ve yatay pozisyonda olması Oryantalist resim geleneğinde sıkça rastlanan bir unsurdur. Kadının toplumsal yaşamda karar verme ve bir edimde bulunabilme seçenekleri sınırlanmıştır, o sadece seyredilmek için yaratılmış bir arzu nesnesidir. Bu durum o kadar ileri gider ki gözleri okşamak ve erkekleri eğlendirmek için olan dans etme eylemini bile gerçekleştiremez. Nil Yalter' in videosunun tersine (Başsız Kadın, Göbek Dansı, 1974) bu durumu kinayeli bir biçimde izleyiciye sunan değil, teslim olan bir kadın vardır karşımızda. İkinci bir nokta; kadının bedeninin vatanın toprağıyla kurduğu metaforda yatar. Kadın genellikle toprakla ilişkilendirilir, tıpkı toprağın sahiplenilmesi gibi, kadının bedeni de sahiplenilir, ona üzerine savaşılabilecek bir kutsallık, bereketli bir ana, doğurganlık gibi sıfatlar yükleyerek kendiliğinden ve özgürlüğünden mahrum edilir. Böylece iktidar güçlerinin üzerinde oyunlarını oynadığı sınırlanmış bir sahaya dönüşür kadın bedeni. Batılı devletlerin Ortadoğu üzerindeki hegemonyası *Batılı-erkek-hükmeden* ve *Doğulu-dişi-hükmedilen* ikilikleri üzerinden temsil edilir.

¹⁵² Freud, a.g.m, syf. 15



RESİM 4.14: Servet Koçyiğit, Anavatan, 2007, Video



RESİM 4.15: Nil Yalter, Başsız Kadın 1973

Ulus devletın mekanını tanımlayan bir diğerkalışma; Halil Altındere'nin gerçekleştirdiği 'Tabularla Dans'tır. Yersiz Yurtsuzluk temalı Genç Etkinlik Sergisi'ne Şener Özmen'le birlikte nüfuz cüzdanının imgesinden oluşan bir yerleştirmeyle katılan Halil Altındere; 1997 yılında benzer bir eserle İstanbul Bienali'ne katılır. Fakat bu sefer tıpkı fotoroman kareleri gibi peş peşe gelen kimliklerdeki portresi bir suçlu gibi önden, profilden ve arkadan gösterilmiş, en sonuncu karede ise yok olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kendisine verdiği kimlikle sorunlu ilişkisini anlatan bu çalışma yüzünden sanatçının hakkında kimliği aşağılamayla ilgili meclis soruşturması istenmiştir.



Resim 4.16 Halil Altındere, Tabularla Dans, 1997

Halil Altındere'nin burada seyirciye gösterdiği kimlik; bir nüfuz cüzdan sureti olmaktan öte bir 'yer'dir. Sanatçı; ulus-devletin ona verdiği kimliği içine sıkıştığı, hatta yavaş yavaş sıvışarak içinden kaçmayı başardığı kendine ayrılmış sınırlı bir mekan, penceresinden baktığı bir oda gibi tanımlamıştır. Şener Özmen, Erkan Özgen gibi aynı kuşaktan diğer sanatçıların da mekan metaforunu sıklıkla kullanması ilginç bir noktadır. Çevre ve merkez arasındaki gerilimi en yoğun şekliyle yaşamak zorunda kalmış bu sanatçılar bir yerden gelmiş olmanın getirdiği sınırlamalar ve tanımlamalarla hayatları boyunca yüzleşmek zorundadır. Bu yüzden 'yer' ve yerin sınırı, kendi ötesiyle ilişkisi kimliği tanımlamakta önemlidir.

Erkan Özgen'in video çalışmaları; *Nefes (2008)*, *Kayıp Beden (2005)* ve de Şener Özmen'le birlikte gerçekleştirildikleri *Tate Modern'e Giden Yol (2003)*'da klostrufobik bir mekan duygusu güçlü bir şekilde hissedilir. *Nefes* isimli çalışmada dar sokaklarda yüzü maskeli bir adam hızlı adımlarla koşuşturmakta, sanki bir yere yetişmeye çalışmaktadır. Fakat içinde bulunduğu mekan öyle girift, karmaşık bir yapıya sahiptir ki bu yürüyüş bir süre sonra bir labirente kaybolmayı andırmaya başlar. Nihayet büyük çabalar sonucunda ancak şehrin tepesinde boş bir araziye ulaşabilen adamın tek yapabildiği orada derin derin nefes almaktır. *Kayıp Beden*'de ise kamera

bir çocuğun bacaklarına odaklanır. Bedenin gerisinin kayıp olduğu bu imge yine uzun bir süre boyunca boş sokaklarda bir futbol topunu kovalar. Ayaklarında asker postalları olduğunu fark ettiğimiz çocuğun bu amaçsız takibi topun bir köşede sıkışıp sönmesiyle sona erer. Asker postalları ve futbol topunun Türkiye’de erkek kimliğinin inşasında önemli rol oynayan ataerkil kodlar olduğu çok açıktır. Askerlik yapmış olmak erkeklik için önemli bir adımdır. Futbol sevmeyen bir erkek de alışılmış bir şey değildir. Üstelik; futbol maçlarındaki cinsiyetçi sloganlar, gol atılmasını cinsel penetrasyona benzetirken cinsel ilişkiyi zafer/yenilgi çerçevesinde bir tahakküm ilişkisine dönüştürür. Ayağına büyük gelen postalları ve sönmüş topuyla buradaki çocuk; başkasının oyununu oynamaya zorlanan bir kaybedendir.

Tate Modern’e Giden Yol’da ise masalsi bir anlatıyla Tate Modern’e ulaşmaya çalışan iki kafadarın eşek üstündeki kırk gün kırk gece süren maceralı yolculuğu anlatılır. Bu yolculuk da tıpkı diğerleri gibi bir yerden bir yere ulaşmayla sonuçlanmaz, çaresizce kaybolma, bulunduğu yerde bitimsiz bir dönüş içinde olma halidir. Sanki sanatçının içinde bulunduğu konum içinden çıkılması imkansız bir kör nokta, insanı kendi içine hapseden bir kara deliktir. Özgen’in üç videosunda da yaşadığı ve ürettiği mekanı içinden çıkılamaz bitimsiz bir kısır döngü olarak tanımlaması ulus-devletin mekanına getirdiği bir eleştiridir.



Resim 4.17 The Road to Tate Modern, Şener Özmen & Erkan Özgen, 2003

Benedict Anderson'ın çalışması '*Hayali Cemaatler*', sömürgeleştirilmiş devletlerin millet tahayyülünde kullanılan üç iktidar kurumundan biri olarak haritadan söz eder. Tayland gibi eski sömürgelerde Batılı haritacılık anlayışına ait 'dört tarafı sınırlarla çevrili alan olarak ülke' kavramının ancak 1900'lü yıllarda benimsenmeye başlanması tekelci haritacılığın yayılmasına önemli bir örnektir:

*'1900'le 1915 arasında, mülkü, kutsal başkentler ve görünür, birbirlerinden ayırık nüfus merkezleri şeklinde tasarladıklarından geleneksel krung ve muang kelimeleri tamamen ortadan kayboldu. Onların yerini mülkü görünürlüğü olmayan bir şekilde sınırlandırılmış, bölgesel mekân diye tasarlayan prathet, yani "ülke" aldı.'*¹⁵³

Harita üzerinde belirlenen biçimin 'vatan' olarak kabul edilen toprak parçasını belirlemekteki rolü de önemlidir. Örneğin 1828'de Hollanda; Yeni Gine'nin batısını 141. Boylamdan ayıran bir çizgiyle (herhangi bir öncül doğal, coğrafi, etnik, sosyal, kültürel sınır yoktur) harita üzerinde beyaz bir kutu içerisine alır. Böylece Hollanda'nın egemenliğini gösteren bu sınır; etnik ve dilsel çeşitlilik gösteren Batı Yeni Gine'nin hayali sınırı olarak belirlenmiş olur. Artık sömürge karşıtı Endonezya milliyetçileri için '*doğusunda hiçbir şeyin olmadığı*' Batı Yeni Gine merkezdir.¹⁵⁴

David Harvey; *Aydınlanma Projesinin Zamanı ve Mekanı* isimli çalışmasında Ortaçağ'dan Aydınlanma Dönemi'ne haritacılığın gelişimini incelerken "*haritanın bütünselleştirici bakış açısının, coğrafi farkların orta yerinde ulusal, yerel ve kişisel kimliklerin inşasına yönelik güçlü bir kavrayışı olanaklı kıldığını*"¹⁵⁵ belirtir. Harita kavramı doğal olana tanım koyarken kimliklerin inşasına da katkıda bulunur. Kâğıt üzerine konulan sınırlar, mekanın kişiye aidiyeti ve kişinin mekana aidiyetini sağlamakta önemli birer araçlardır.

¹⁵³ ANDERSON, A.g.k., 192

¹⁵⁴ ANDERSON, A.g.k., 195-196

¹⁵⁵ HARVEY, 'Postmodernliğin Durumu', Çev. Sungur Savran, syf. 281

Zygmunt Bauman; küreselleşme üzerine yaptığı çalışmasında 'mekânların haritalandırılmasından haritaların mekanlaşmasına'¹⁵⁶ geçildiğinin altını çizer. Modernleşmeyle gelişen süreç; önceleri mekanın standartlaşan mesafe ölçüleriyle tespitine yol açmıştır, perspektifin yol açtığı nesnel bakış da doğanın insan aklına uygun organize bir biçimde tespitine yol açmıştır. Baumann'a göre '*modernleşme; haritacılık haklarının tekele bağlanmasıdır*'.¹⁵⁷ Modern haritacılık dünyayı örgütlerken, merkezin ve çevrenin konumları da iktidara göre düzenlenir. İkinci aşamadaysa haritalar mekanlaşır. Haritanın kurduğu tahayyül zihnimizde öyle bir yer etmiştir ki bir yerin özdeşliğini kazanması ancak haritadaki anlamlandırılma biçimine göre belirlenir ve de haritaların koyduğu sınırlar olmadan mekânı hayal edemeyiz.



SARHOŞ KAPI
İki tarafa açılan
plekaiqlas sarhoş kapı;
İstanbul Haritası-Avrupa
Yükası-Akyu Yukası
Enatafasyon görümlüsü:
4. Uluslararası İstanbul
Biyoloji, 1 No.lu Antrepo,
Tophane, İstanbul
(Antropodu yere-özel
yerleştirme)
(Sağda: açılış öncesiinden
görüntüler)



RESİM 4.18: Aydan Murtezaoğlu, Sarhoş Kapı, 1995

¹⁵⁶ BAUMANN, a.g.e, 'Önceleri, toprağın şeklini yansıtan ve kaydeden haritaydı. Şimdi, haritanın bir yansıması haline gelme ve haritada erişilmek istenen düzenli şeffaflık düzeyine yükselme sırası toprağa gelmişti.' , syf.44

¹⁵⁷ BAUMANN, a.g.e, syf. 46

Haritanın kullanıldığı bir çalışmaya örnek; Aydan Murtezaoğlu'nun 'Sarhoş Kapı'sıdır. Aydan Murtezaoğlu; İstanbul Boğazı'nın iki yakası biçiminde bir kapı tasarlar. İçinden geçildikçe sallanmaya devam eden bu kapı; hem neşeli bir sarhoşun halini hem de kovboy filmlerindeki bar kapılarını anımsatır. İstanbul Boğazıyla ilgili yapılan klişe metaforlar; Doğu'yla Batı'yı, Asya ile Avrupa'yı ayıran doğal bir sınır ya da onları birleştiren bir köprü, geçiş noktası olması bu yapıyla yeniden hatırlanır. George Simmel'in belirttiği gibi 'Bir nehrin iki kıyısını bir köprüyle birleştirmek için, öncelikle o iki kıyının birbirlerinden ayrı olduklarını vurgulayan bir kavrayışa sahip olmak gerekir.'¹⁵⁸ Köprü, Doğu/Batı ikiliğine dayanan bir kavrayışın görselleştirilmesidir. Peki aralarından geçildiğinde bu kara parçalarının kendilerinden geçmiş gibi sallanmaları ne anlama gelmektedir? Belki bir başka okumayla İstanbul şehrindeki deprem riskine de değinebilen bu çalışma aynı zamanda kimliğin kara parçaları gibi sabit bir temele dayanmadığının, aslında hareketli, oynak, kaygan bir zeminde durmakta olduğumuzun işaretidir.

Rasyonalitenin doğa üzerine tahakkümü ve de sınır ve kimlik kavramlarının ilişkisi harita temsilleriyle çağdaş sanatta görselleştirilmiştir. Hale Tenger' in *Tuhaf Meyve* isimli enstalasyonu bu konuda önemli bir örnektir. Çalışma; ismini Amerika'da iki siyahın linç edilip, ağaç dallarına asıldığı trajik bir olaydan esinlenen bir şarkıdan alır:

"Güneyin ağaçları tuhaf bir meyve verir

Yapraklarında kan, köklerinde kan

Güney esintisinde sallanan siyah bedenler

Kavak ağaçlarından sallanan tuhaf meyveler..."¹⁵⁹

¹⁵⁸ Simmel, Georg. "Bridge and Door" in *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (Ed.) N. Leach. Routledge: London, 1996.

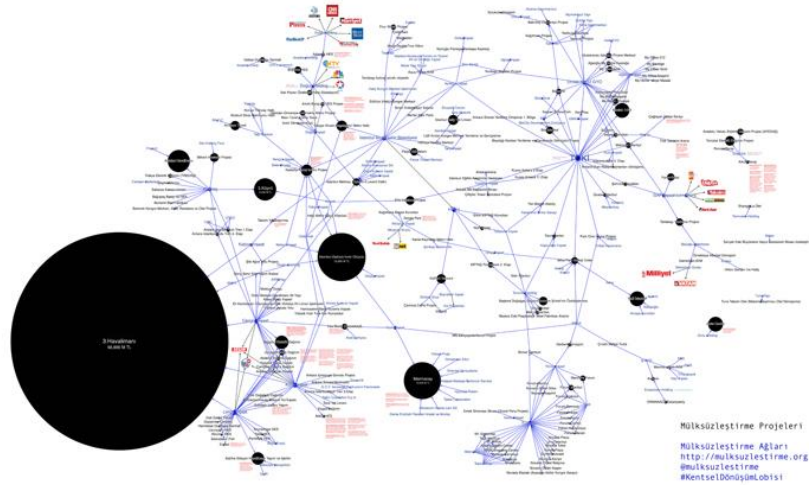
¹⁵⁹ Strange Fruit, Söz Yazarı: Lewis Allen (Abel Meeropol) , Kaynak: Ahu Antmen, Radikal Kültür, 30/09/2009

Tenger' in enstalasyonunda beyaz tüylerle gizlenmiş bir kapıdan karanlık iki odaya bağlanılır. Odalarının ikisinde de biri fiziki diğeri ise siyasi haritalarla tanımlanmış iki yerküre asılıdır. Fiziki yerkürenin yer aldığı yıldızlarla çevrili odada sessizlik hakimken, siyah tüylerle kapanmış ikinci odaya geçildiğinde tepetaklak olmuş siyasi yerküreye son derece trajik bir müzik eşlik eder. Hale Tenger haritanın dayattığı sınır kavramının acı ve şiddete yol açmasına şiirsel ve seyirciyi içerisine alan bir çalışmayla dikkat çeker. Güney/kuzey, siyah/beyaz, doğal/insan yapımı gibi karşıtlıklar üzerinden yapılan tanımlamalar, kimlik kazanımları ve bunların yarattığı ayrımcılık ve trajedi eleştirilir.



RESİM 4.19: Hale Tenger, Tuhafe Meyve, 2009

Burak Arıkan'ın 13. İstanbul Bienali kapsamında gösterdiği 'Mülksüzleştirme Ağları' projesi; kentsel dönüşümün sermaye-iktidar ilişkileri üzerine kolektif veri derleme, haritalama ve yayınlama çalışması olarak lanse edilmiştir. Projede kamusal alanların kamuya sorulmadan kaybedilmesi anlamına gelen mülksüzleştirme süreçlerini ve bu süreçlerin aktörlerini üç ayrı haritada göstermektedir: *Mülksüzleştirme Projeleri*, *Mülksüzleştirilen Ortaklıklar* ve *Mülksüzleştirilen Azınlıklar*. Bu kez mülkiyet ve iktidar sahiplerinin tekelinde olmayan bir haritalandırma yöntemiyle mülkiyet ve iktidar ilişkileri görünür kılınmıştır.



Resim 4.20 Burak Arıkan Mülksüzleştirme Projeleri: 2013

1973 yılındaki Arap-İsrail savaşıyla yaşanan petrol ambargosu sonrası durgunluk; ekonomide Fordizm'den esnek birikime geçişe neden olmuştur. 1991 yılında SSCB'nin dağılmasıyla dünya; iki ayrı kutbun arasındaki ideolojik soğuk savaş döneminden çıkmıştır, kapitalizm küresel ölçekte hakimiyetini göstermeye başlamıştır. Bu durum iş gücü olarak emek üzerinde denetimin daha kolay olduğu bölgelere kaymaya, sektörler ve bölgeler arasında hızlı değişimlere yol açmış, aynı zamanda David Harvey' in *zaman-mekan sıkışması* adını verdiği evrenin oluşum koşullarını hazırlamıştır:

*'Mekân ve zamanın nesnel niteliklerinde öylesine devrimci değişimler olur ki, dünyayı görüş tarzımızı bazen köklü biçimlerde değiştirmek zorunda kalırız.'*¹⁶⁰

İletişim ve ulaşım teknolojilerinin artan hızı ve maliyet düşüşü üretimde mekâna bağlılık gereksinimi azaltmış, hatta bankacılık ve finans sektöründe uluslararası sermayenin dolaşımıyla ilgili spekülasyonlara dayanan, hizmet ve üretim bile olmaksızın para kazanma yollarını da doğurmuştur.

¹⁶⁰, HARVEY David, a.g.k., syf.270

Üretim biçiminin değişimi bir hareketlilik haline yol açmıştır. İnternet ve benzeri kitle iletişim ağları sayesinde fiziksel olarak olduğumuz yerde oturuyor olsak bile aslında hareket halindeyizdir. Üzerine bastığımız ve bizim olan alanı tanımlayan toprak parçası ve de bizi dışarıdan ayıran ev fikri sabitliğini yitirmiştir. Ayşe Erkmen'in '*Oryantasyon: Paradoksal bir Dünyada Sanatın Görünümü*' temasını taşıyan 4. İstanbul Bienali'nde (1995) gösterilen '*Wertheim ACUU*' isimli çalışması bu hareket fikrini yansıtır. Bu çalışmada antrepoda kullanılan bir yük asansörü; konteynırların kaplamasında kullanılan metal levhalarla kaplanmıştır. Yapıta asansörü yapan şirket Wertheim ve konteynırları üreten şirket ACUU'dan yola çıkarak Wertheim ACUU ismi konulmuştur. Katlar arasında dolaşan asansör; hem hareketli bir yapıttır hem de perdeleri açılmış bir tiyatro sahnesini andırır. Erkmen; eski bir gümrük deposunda gerçekleştirilen bienalde asansör ve taşımacılık malzemelerini bir araya getirerek uluslararası sermaye akışının yol açtığı küreselleşmenin altını çizer. Bir başka çalışmasında ise (*Shipped Ships, 2001*) Erkmen; İstanbul, Shingu (Japonya) ve Venedik'te toplu taşımacılıkta kullanılan üç gemiyi (vapur, vaporetto) Frankfurt'taki Main nehrinde hizmete sokar.



Resim 4.21 Ayşe Erkmen, Wertheim ACUU, 1995



Resim 4.22 Ayşe Erkmen, Shipping Ships, 2001

Zygmunt Baumann'a göre; küreselleşme sadece seçkinler yararınadır, onları giderek yersiz yurtsuzlaştırırken yerelleri daha çok toprağa, mekâna bağlar. Enformasyon alışverişi artık mesafeleri bedenler aracılığı olmaksızın da kat etmektedir, ulaşım hızı uçaklar sayesinde çok artmıştır fakat bu hızla sadece maliyetini karşılayabilenler erişebilir. Seçkinler için burası/orası, uzak/yakın ayrımları yok olmuştur, yerel cemaatler ise giderek daha yerelleşmekte ve de seçkinler ve yereller arasında bir kutuplaşma ve iletişim kopukluğu oluşmaktadır.¹⁶¹

Julian Stallabrass, küresel kapitalizmin çağdaş sanatla olan ilişkisini araştırırken Doğu Bloku'nun çökmesi ile çok kültürlü sergi olgusunun yükselmesi arasında bağlantılar kurar. Ona göre; bienallere sponsorluk yapan çok uluslu şirketler çok kültürlülüğe, melezliğe övgüler yağdırırken, uluslara dayalı bir sergileme sisteminden toplumsal/kültürel/cinsel/dini/etnik farklılık esasına dayalı kimliklerin kültürlerarası bir platformda sunulduğu bir sisteme geçilir. Bu platformda küresellik söylemi ve yerellik vurgusu birlikte sunulur, amaç hem küreseli hem yereli ifade edecek, ulus devletini oyan ara alanlar yaratmaktır. Fakat burada sunulan yerellik algısı Batılı bakışa göre şekillendirilmiştir, bir formüle oturtacak olursak bir toplumun Batılılarca

¹⁶¹ BAUMANN Zygmunt, a.g.k., syf. 26

bilinen ve kaygı duyulan politik ve toplumsal sorunları Batılılara tanıdık gelen bir dil ve form anlayışı içerisinde sunulmalıdır.¹⁶²

Zeyno Pekünlü '*Being an Artist in the Periphery Game*'¹⁶³ isimli çalışmasında merkezde yaşamayan bir sanatçının uluslararası sanat piyasasına kabul olmak ya da sadece sanatıyla geçimini sürdürebilecek hale gelmek için yapması gereken seçimlerle ilgili bir bilgisayar oyunu tasarlar. Buna göre her şey seçimlerinize ve kimliğinize bağlıdır; orta sınıf ya da işçi sınıfından, erkek ya da kadın, eşcinsel ya da heteroseksüel olup olmadığınıza göre yapmanız gereken seçimler ve izlemeniz gereken yol farklıdır ve her durumda da zor ve verilmesi gereken ödünler ve tuzaklarla doludur. Örneğin erkek, işçi sınıfından bir sanatçının öncelikle hem çalışması ve okuması, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki hocaların öğrettiği dogmaların peşinden gitmemesi ve işlerini girdiği ortamlarda iyi pazarlayabilmesi gereklidir. Ancak bu süreçlerden sonra onu beğenen bir küratörün desteğiyle bir yerlere gelebilir. Ya da orta sınıftan, eğitimine yurtdışında devam etmeyi tercih etmiş bir kadın sanatçıysanız önce size yönelen 'öteki' kimliğini kabullenmek ve işlerinizi bu doğrultuda gerçekleştirmeniz gereklidir.

2012 yılında Pilot sanat galerisinde sergilediği bir video çalışmasında Şener Özmen Diyarbakır'da çorak bir arazide savaş uçaklarının uğultusu altında '*Bulduğum noktadan dünya sanatını etkilemem mümkün mü?*' diye sesini duyurmaya çalışır. Sanatçının kendi beyanına göre bu mümkün olmuş¹⁶⁴ olsa da Emre Zeytinoğlu'na göre ötekilik çağdaş sanatta asla temsil edilemez. Temsil edilebilen şey ötekiliğin keskin yanlarının çıkartıldığı bir farklılık yanılmasıdır. Ötekilik uzlaşmaya izin vermez, iki öteki yan yana geldiğinde oluşacak olan şey terör ve ırkçılıktır. Çağdaş Sanat platformu kökten ötekilerin dışarıda bırakılacağı bir konfor alanı tasarlar. Bu konfor alanı da her zaman sermayeyle ilişkilidir:

¹⁶² STALLABRASS Julian, Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller, Çev. Esin Soğancılar

¹⁶³ 'Çevre'de yaşayan sanatçı olmak, <http://artistryourself.com/>

¹⁶⁴ Radikal Gazetesi, 10/11/2012, Şener Özmen, http://www.radikal.com.tr/hayat/guvende_hissettigim_tek_yer_diyarbakir-1107260

“Eğer terör ve ırkçılığı önlemek, “ötekinin” köktenliğini silen bir kader birliği alanı ile olası ise, bu konfor alanını tasarlayan bir güç var demektir. O güç de kendi yapısında bir gerilim içerir ki, bir yandan insanlık adına barışçıl bir dünyanın vaatlerini sunarken, diğer yandan aynı vaatleri kullanarak gelişen sermayenin iktidarını kayıtsız şartsız ilan eder (gerilim içinde gerilim).”¹⁶⁵

Ne var ki bu konfor alanından uzaklaştırılan kökten ötekiler tamamen yok olmak yerine ‘Hayvan Mezarlığı’na gömülür, sıklıkla pratik yaşama hayaletler olarak geri dönerler. Sanat yapıtlarında gördüğümüz gerilimin nedeni sık sık konfor dünyası ve konfor dünyasının dışındaki “Hayvan Mezarlığı”nın kısa devresinden kaynaklanır.

Farklılığın sadece görünüş olarak sunulduğu, arkasındaki ötekiliğin saklandığı bir örnek olarak Oda Projesi’nin 7. İstanbul Bienali kapsamında Mustafa Tetik isimli vatandaşın bir gecekondu inşa etmesini istemesini gösterebiliriz. Gecekondu Bienal’de sergilendiğinde artık gecekondu olma özelliğini yitirmiştir, o artık yasaldir, hiçbir belediye gelip onu izinsiz olduğu için yıkamaz. O artık sergilenen bir sanat nesnesidir, ötekiliğini yitirmiştir.¹⁶⁶

Peki bu konfor alanıyla hayvan mezarlığından gelen ötekiler karşılaştığında neler olur? Zeytinoğlu’na göre sanat eserini gerilimli kılan bir kısa devre yaşanır. Böyle bir kısa devreye örnek olarak 13. İstanbul Bienali öncesi yaşanan protestolar örnek gösterilebilir. 22 Mart 2013 tarihinde İTÜ Maçka Kampüs’ünde gerçekleştirilen Kamusal Simya isimli Bienal ön programını basan eylemciler; teması kamusal olan Bienal’in mutenalaştırma projeleri gerçekleştiren bir sermaye kuruluşunun sponsorluğunda yapılmasını ve bu kurumun kente dair gerçekleştirdiği planları eleştirmişlerdir. 10 Mayıs 2013 tarihinde gerçekleştirilen ikinci protestoda ise kentsel dönüşüme maruz kalan halkın boşaltmak zorunda

¹⁶⁵ ZEYTİNOĞLU Emre, Yersiz Yorumlar, Syf. 43

¹⁶⁶ YARDIMCI Sibel, Küreselleşen İstanbul’da Bienal, syf. 149

kaldığı semtlerin isimlerini taşıyan tişörtler giyen eylemciler teker teker yere yatarak Bienal'i protesto etmiştir. Odak noktası 'Siyasi bir Forum olarak Kamusal Alan' olan bir bienalde siyasi fikirlerini performans yoluyla ifade etmek isteyen göstericilerin polis zoruyla dışarı çıkartılması o korunaklı konfor alanıyla dış dünyadaki faktörlerin yan yana gelmesi sonucu yaşanan kısa devreye örnek gösterilebilir.¹⁶⁷

1980 sonrası sermayenin giderek güç kazanması kent mekanında da değişikliklere neden olmuştur. Gelir dağılımındaki eşitsizlik zenginler ve düşük gelirli grubun yerleşim mekanları arasında belirgin sınırlar koyarken, 'kentsel dönüşüm' adı altında mutenalaştırma projeleri kentin eski sakinleri ve yeni gelenler arasında kültürel çatışmalara yol açmaya başlar. Özelleştirmenin kontrolsüz artışıyla sosyal devlet anlayışı yitirmeye başlanır, kamuya ait alanlar giderek çok uluslu şirketlere pazarlanmaya başlanır, halka ait alanların yerini lüks alışveriş merkezleri, oteller, otoparklar almaya başlar.

13. Bienal'in hemen arifesinde gerçekleşen ve Gezi Parkı'nda inşa edilmesi kararlaştırılan Topçu Kışlası projesine karşı duran gösteri ve eylemler, Bienal'in kamusal alan, siyasi eylemler ve sanat konusundaki duruşunu daha da tartışmalı kılmıştır. Bienal'in kamusal alanda yer alacak projelerini özel mekanlara taşımasının kavramsal çerçevesiyle çelişkili oluşu¹⁶⁸, sokaktaki yaratıcı eylem biçimlerinin Bienal'de gösterilen bir çok çalışmaya göre çok daha sanatsal ve siyasal açıdan daha anlamlı olduğu gündeme gelen tartışma konuları arasındadır.¹⁶⁹

Bu eylemlerden en etkili olanlardan biri sanatçı Erdem Gündüz'ün 18 Haziran 2013 tarihinde Taksim'de Gezi Parkı eylemcilerinin polis zoruyla meydandan çıkartıldığı zaman gerçekleştirdiği performanstır. Sanatçı Taksim meydanının ortasında, yüzü AKM'de asılı olan Atatürk portresi ve Türk bayrağına dönük bir şekilde tam sekiz saat boyunca hiç kıpırdamadan ve

¹⁶⁷ Bu durum çeşitli sanatçılar tarafından imzalanan bir bildiriyle kınanmıştır: <http://art-leaks.org/2013/06/09/call-to-rethink-the-13th-istanbul-biennial-and-response-of-the-biennale-curators/>

¹⁶⁸ www.birgun.net, Pınar Baltacı, 23.08.13, 'Bienal küratörü Fulya Erdemci Bienal'in kamusal alanlardan çekileceğini söylerken buna sebep olarak da otoriteden alınan izinle kamusal alan kullanımının doğru olmayacağını gösterdi.'

¹⁶⁹ ARAPOĞLU Firat, Sol Gazetesi, '13. Uluslararası İstanbul Bienali protestoları, Gezi Direnişi ve sinik metinler

konuşmadan durmuş, eylemsizliği bir eylem türüne dönüştürmüştür. Duran Adam olarak adlandırılan sanatçının bu eylemi akşam saatlerinde onlarca kişi tarafından taklit edilmeye başlanmış, sanatçı; ancak polis çevresindekileri göz altına almaya başlayınca eylemini sona erdirmiştir.

Eylemi takip eden günler boyunca *Duran Adam* protestosu yurt çapında kısa sürede yayılmış, bu eylemin yankıları TBMM'ne, Avrupa Parlamentosu'na sığramıştır.¹⁷⁰ Türkiye'de belki de ilk defa Güncel Sanat'ın katılımcılık fikri bir sanat performansı yoluyla geniş kitlelere yayılarak işlevsel bir anlam kazanmıştır.

Zeynep Sayın sanatsal bir biçim olarak eylemi ele aldığımızda onun mutlaka 'yer'le ilişki kurması gerektiğini belirtir. Ona göre sanatsal olan 'topos'tan ayrı düşünülemez. Bulunduğu 'yer'le ilişki kuramayan sanat etkinlikleri sunidir:

*'Gezi olayları sürecinde de 11 Eylül ve Berlin Duvarı'nın yıkılması gibi dünyadaki bakışı değiştiren bir şey oldu. Teker teker ele aldığımızda ve direnişi bir sanatsal olay olarak düşündüğümüzde, olayın bir gerçekleşme yeri olduğunu, o topografyadan bağımsız olarak düşünülmemeyeceğini görüyoruz. Gezi olayları, kendi yerini, kendi alanını açtı. Bienallerde, Documenta'da vb. yerlerde, sürekli olarak vurgulanmaya çalışılan şey, meseleleri kendi yerinden hareketle ele almak; kendi olayını kendi yerinde/mekânında yaratmak değil midir? Bu noktada kimsenin kalbi kırılmasın; Türkiye için konuştuğumuzda, yapılan bütün Bienallerin suni olduğunu söyleyebiliriz.'*¹⁷¹

Gezi Parkı Protestoları kamusal alan, siyaset ve sanat arasındaki ilişkilerin yeniden sorgulanmasına yol açmıştır. Zeynep Sayın'ın ifadesiyle, bir sanat yapıtı sadece siyasi içeriğe sahip diye siyasi olmaz. Sayın'a göre Gezi Protestoları; sanat yapıtı kavramını '*sanatsal olan*' kavramıyla değiştirmeyi

¹⁷⁰ the Guardian, 18.06.13; 'Turkey's 'standing people' protest spreads amid Erdoğan's crackdown

¹⁷¹ SAYIN Zeynep, "Gezi Parkı, kimlik siyasetinin ötesine geçti" ,Söyleşiyi yapan: M. Kemal İz / 03.08.2013, sanatatak.com

önermiştir. Sanatsal olan; aynı zamanda da siyasidir. Sayın'ın Heidegger'dan alıntılıdığı üzere *'sanatsal olan tıpkı şimşeğin çakarken kendisini aydınlatması, göstermesi gibi; kendiyle birlikte dünyayı da görünür kılar.'*¹⁷²

¹⁷² SAYIN Zeynep, a.g.m

5. SONUÇ

Kafesin biri, bir kuş aramaya çıktı.

Franz Kafka, Aforizmalar

Bu bölümde kimlik temsillerinin mekan, beden ve hafıza konularıyla olan ilişkisi araştırıldıktan sonra, elde edilen sonuçlardan yola çıkarak gerçekleştirilen sanatsal çalışmalar ve sanatsal pratiğin kavramsal çerçevesinin oluşturulma süreci açıklanmaya çalışılacaktır.

Sanatsal araştırmada başlangıç noktası olarak sınır kavramı ele alınmıştır. Sınır; ben ve ötekinin arasındaki ayırım çizgisi olarak öznenin inşasında kurucu unsurdur. Kimliği özdeşlik ve farklılık üzerine temellendirilen bir kavram olarak ele aldığımızda, özdeş olanın farklı olandan ayrıldığı yerlerin işaretlenmesi gereklidir. Bu işaretleme eylemi bir kendiliğindenlik ve doğallık özelliği taşımaz. Bütünüyle söylemin etkisi altında ve kurgusaldır. Örneğin; haritabilimindeki ızgara sistemi, mekanın ölçülebilir birimlere indirgenmesi, ulus devlet mekanının sınır çizgileriyle oluşturulması mekanı algılayış biçimimize etki eden akılcı bir kurgulama sonucudur. Sınırın mekan üzerinde kurgulanması; bilgi ve iktidar arasındaki ilişkinin bir hakikat rejimi yaratmasına önemli bir örnektir. Haritabilimiyle mekana ait bilgiyi oluşturmak, mekan üzerine tahakkümü sağladığı gibi mülkiyet ilişkilerini de düzenler. Sadece ulus devletin mekanında değil, kentin mekanında da sınırın kimlik inşasındaki rolü incelenebilir. Farklı gelirlere sahip grupların yerleşim bölgeleri arasındaki sınırlar, bazılarının girebilip, diğerlerinin dışarıda bırakıldığı özel bölgeler, kamusal ve özel arasındaki keskinleşen ayrımlar, sınırın kent mekanındaki işleyiş biçimleri araştırma çerçevesinde incelenmiştir.

Sınır; fiziksel mekanın dışında daha başka nerelerde aranabilir? Aslında ben ve öteki arasındaki ilk fiziksel sınır, bedendir. Bedene bilgi

yoluyla sınıflandıran ve nitelendiren anlamlar katılması sonucunda cinsiyet ve cinsiyetler arası iktidar ilişkileri ortaya çıkar. Ten, saç ve göz rengi gibi etnik ve ırksal farklılıkları belirginleştiren özellikler, cinsiyet özellikleri gibi yapısal farklılıkların yanı sıra kültürel farklılıklar da bedeni yeniden yapılandırır. Giyim tarzlarında; dini inancımız, sınıfsal farklılıklarımız ve de ideolojimiz gibi kimliğimizi belirleyen kodlamalar saklıdır. Böylece; beden özdeş ve farklı olan arasında ilksel sınır işaretini oluşturur.

Araştırmada kendisi de bir sınır işareti olan beden; mekânsal sınır noktalarındaki durumu üzerinde de durulmuştur. Sınırın bedenlere tahakkümü, onları özneleştirmedeki rolü, bu özneleştirme sürecinde sınırın felsefi imkânsızlığından (apori) dolayı bedenin üzerinde yarattığı gerilim çeşitli metaforlar aracılığıyla sorgulanmıştır. Türkiye'nin kültürel ve siyasi ortamından hareketle felsefi ve evrensel sonuçlara ulaşılmaya çalışılmıştır.

5.1 Geçit ve Apori:

Foucault '*Başka Mekanlara Dair*' isimli makalesinde; Ortaçağ'dan günümüze mekanı kavrayış biçimimizin nasıl değiştiğinden bahseder. Günümüzdeki mekan heterojendir. İçinde nesnelere ve insanların var olduğu bir boşluk değil, '*birbirine indirgenemez ve asla üst üste konamaz*'¹⁷³ konumlar arası ilişkiler bütünüdür. Foucault; mekanı incelerken bu ilişkiler bütünü erteleyen, etkileyen ya da tersine çeviren bazı konumları özel bir yere koyar. Ona göre; bu karşı - konumlar ikiye ayrılır; '*ütopya*'lar ve '*heterotopya*'lar. *Ütopya*- sözcük anlamıyla 'yok yer'; gerçek dışı bir mekan olarak, gerçeklikteki mekânın karşısını oluşturur. *Heterotopya* ise ütopyanın tersine gerçekte yeri olan bir konumdur, fakat buna rağmen aynı ütopya gibi diğer konumları etkileyebilme/yadsıyabilme gücüne sahiptir. '*Heterotopya*'nın özelliği; diğer tüm konumların özelliklerini kendi içinde yansıtmaması, tartışmaya

¹⁷³ FOUCAULT Michel, *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden, syf.294

sunması ve tersine çevirmesidir. Heterotopya'yı tanımlayan bir kaç özellik vardır, bunlardan beşincisi 'heterotopya'ların bir açılma – kapanma sistemi gerektirdiğini söyler:

“Beşinci ilke. Heterotopyalar her zaman bir açılma ve kapanma sistemi gerektirirler; bu, heterotopyaları hem tecrit eder hem de nüfuz edilebilir kılar. Genel olarak, heterotopik bir mevkiye bir değirmene girilir gibi girilmez. Ya orada zorla kalınır; kışlanın, hapishanenin durumu budur ya da kurallara ve arınmalara boyun eğmek gerekir. Oraya ancak belli bir izinle ve belirli davranışları yerine getirdikten sonra girilebilir.”¹⁷⁴

Girişin kontrollü olması, heterotopya'nın aslında sınır kavramıyla ilişkili olduğunu gösterir. Heterotopya girişe izin verilen, buyur eden fakat aynı zamanda da girişi engelleyen, bloke eden bir yerdir. Sınır; iki şeyi birbirinden ayırır, başka bir deyişle aslında iki özdeşlik yaratılmasına, bir başka deyişle kimlik inşasına yardımcı olur. Önay Sözer'e göre sınır kadar önemli olan diğer şey kapı ya da geçittir. Kapı hem sınır hem de sınır olmayandır, bu yüzden içinde iki karşıt durumun açmazını taşır:

“Kapı; geçit ve sınır çizgisidir, hem giriş hem de engeldir (böylece cehennem kapısı ve gökyüzünün kapısı olarak Meryem), kapı tüm ayırımın gücünü temsil eder, ayırımın kendisinin bile yok edilmesini de içine alacak biçimde. Kapalı kapı ve açık kapıdan oluşmuş çift figürüne göre kapı motifini işlemeye başlar, başlamaz, kapıyı, sınır ile belli bir gerilim içinde buluyoruz – bu, burada haklı çıkarılması ve sonuna dek yeniden düşünülmesi gereken, aporetik, açmazsal bir gerilimdir. Kapının, yalnızca kapalı olduğunda açılabilmesi (sınır çizgisi ile dayanışarak) ve kapının, bir kapanmanın açılmış olması (basit bir açılma değil), işte kapının aporisi. Kapalı kapı çoktan kendi açılması ve açık kapı da kendi kapanması ile bölünmüştür.”¹⁷⁵

¹⁷⁴ FOUCAULT Michel, a.g.k., syf. 300

¹⁷⁵ SÖZER Önay, “Jacques Derrida ile Birlikte, En-Son Apori'nin Yeniden Kapanmış Kapısından Nasıl Geçilir? Sınır Çizgisi ve Geçit Üzerine”, Pera Peras Poros içinde, syf.70

Demek ki kapı; açılma ve kapanma arasında açmazsal bir gerilim yaratır. Bu aynı zamanda konumsal bir gerilimdir de; burası ve ötesi ya da konum ve karşı konum arasında bir bölünmüşlük ve aynı zamanda bu bölünmüşlüğün yok edilmesini de içerir. Kapının böldüğü sınır; fiziksel bir sınır olmadan öte, metafizik bir sınır da olabilir, ölüm ve yaşam arasındaki sınır ya da ben ve öteki arasındaki sınır gibi. Kapı sınırı çağrıştırdığı gibi sınırsızlık, sonsuzluk kavramını da akla getirir. Kapı her türlü ayrımın, karşıtlığın açmazlaştığı, anlamını yitirdiği heterotopik bir noktadır.

Bizi oluşturan, kendimizi tanımlamamızı gerekli olan bütün ayrımlar aslında kavramsal alanda bir sınır değil midir? Bu noktada her 'ben' dediğimizde aslında öteki olanla aramıza bir sınır koymuyor muyuz? İşte kapı ya da geçit; kapalı olduğunda hem bu sınırın suç ortağı hem de onun anlamını, varlığını sorgulamamıza yarayan bir heterotopyadır:

“Sonuç olarak, bir yanda kapı, yapıлып içine yerleştirildiği sınırlandırıcı duvarın bir parçasıdır, böylelikle monotonluğu bozan estetik bir etki üretir Bu anlamda, kapı, sınırın büyük suç ortağıdır, bu öyle bir derin anlaşma içerir ki, genellikle, sınır yetkililerinin izni ile (nezaket ulaşımı veya sınırsal resmi ilişkiler konusunda gözetilebilecek kuralların derlemesi gibi bir protokole uygun olarak, dışarı çıkma ve içeri girme olaylarının protokolüne göre) kapı açılabilir. Normal olarak! Çünkü öte yandan kapı, içine katılmış görüldüğü sınırsal işareti, kendi bağımsızlığını, kendi karakterini koruyarak bütünü yeniden tanımlayan bir bölüm gibi yeniden yorumlar.”¹⁷⁶

Henk Van Houtum; kapının önündeki beklemenin aslında bir sınav olduğunu belirtir. Yabancıların bekletildiği sınır kapıları; aslında bir öz disiplin yaratırken, Foucault'nun 'panoptikon'unu hatırlatacak biçimde bedenleri hizaya sokarak denetler. Özellikle küresel sınır bölgeleri diyebileceğimiz havaalanlarında, tıpkı valizlerimiz gibi bedenimizi tarayan makineler yerleştirilmiştir. Bedenimiz pasaportumuz haline gelirken, hangi devlete tabi

¹⁷⁶ SÖZER Önay, a.g.k., syf. 70

olduğumuz ve girip giremeyeceğimiz de belirlenir. Sınırdan geçişte yaşatılan bu gerilim öznenin mahremiyetini yitirmesine, kendisini gerilimli ve kırılğan hissetmesine neden olur. Houtum'a göre yasayı; bizi disipline eden mekanizmalar sonucu kendimiz içselleştiririz, mutlak gerçeğin özgürlük, piyasa, okul, akıl hastanesi, hastane, sınır gibi çeşitli yargı mekanizmaları biçiminde gelmesini bekleriz.¹⁷⁷ Sınırdan geçmek bizi ötekilerden ayıran bir grup olma ve bir düzene bağlı olma aidiyetini verir. Foucault özne kelimesinin kökeninin tabi olmaktan geldiğini, herhangi bir iktidar ilişkisinden önce özne olmadığını söylerken; aslında bir anlamda yasanın özneyi var ettiğini de söylemiş olur.¹⁷⁸ Yasanın önünde beklemek yasaya tabi olmak, yasanın insanı 'tanıması', böylece özne olma imkanı vermesi demektir.

Sınır, kimliği oluşturan temel kavramlardan biridir. Fakat sınır, aynı zamanda fiziksel dünyada, doğada bulunmayan insan yapımı bir kavramsallaştırmadır. Siyasi haritalardaki kırmızı çizgiler, dikenli teller ve çitlerle çevrili ülkeler arası sınırlar oraya insanlar tarafından konmuştur. Sınır her ne kadar bütünü kapatan, çerçeveleyen bir kavramsallaştırmaysa da, sonsuzluğu arzular.

Güvenlikli kapılar, kameralı geçitler, bariyerler ve turnikeler gibi yüksek güvenlik sistemleri; modern dünyada '*heterotopya*'ların 'açılma ve kapanma sistemlerini' oluştururlar. Farklı tipleri ve çeşitleri incelendiğinde bu sistemlerin kendi içlerinde bir çok heterotopik özellik taşıdığı görülür. Örneğin turnikeler; koşullu geçiş hakkının adeta görsel metaforlarıdır. Hem geçişe engel olur, hem de izin verirler. Turnikeler; kapının sınırla olan tezatlarla dolu ilişkisinin modern, endüstriyel dünyadaki tezahürleridir.

Turnike sistemleri birer sınır işareti olarak geleneksel kapıdan daha fazlasını içerir. Foucault'cu anlamda turnikeler; birer tecrit ve nüfuz noktasıdır. Özellikle yüksek güvenlik amacıyla üretilen turnike çeşitlerinin kullanım mekanları; modern dünyadaki farklı heterotopya biçimleri ile kesişir:

¹⁷⁷ Van HOUTUM Henk, 2010 *Waiting Before the Law: Kafka on the Border*, sls. sagepub.com, çev. Deniz Güvensoy

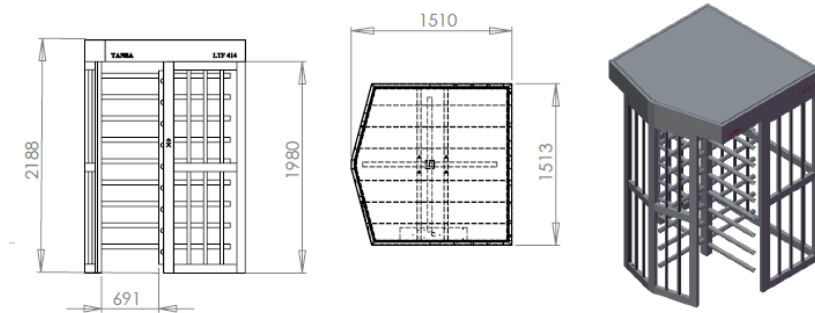
¹⁷⁸ FOUCAULT Michel, Özne ve İktidar, syf.63

hapishane (sapma heterotopyası) , gümrük ve sınır noktaları, kent dışında kalan sanayi sitelerinin girişleri, futbol stadyumları (şenlik kipi) gibi.¹⁷⁹

Bu sistemlerden sıklıkla tercih edileni olan boy turnikeleri; bu kendi içine kapanma /açılma özelliğini etkileyici bir biçimde görselleştirir. Boy turnikeleri; bir kapı, bir geçit olmaktan öte dev bir insan kafesini andırırlar. Her tarafı demir çubuklarla kapatılmış, telefon kulübesi boyutlarında bir oda olarak tarif edebileceğimiz boy turnikelerinin bazı modellerinin içinde Foucault'nun panoptikonunu hatırlatan bir gözetleme kamerası da bulunur. Üstelik içlerinde demirden döner bir düzenek bulunan bu turnikeler; dışarıdan bakıldığında kurbanını ezecek bir işkence odasını andırır. Bu görünüşleriyle kapatılma, işkence, tecrit ve mahkumiyeti çağrıştıran bu araçlar bir yandan da geçme özgürlüğünün koşullarıdır.



Resim 5.1: Boy turnikesi modelleri



Resim 5.2 Boy Turnikesi Teknik Çizim

¹⁷⁹ FOUCAULT, a.g.k.,

Geçit/Passage (2013) isimli çalışmada; turnikenin kapatma/geçiş ve bölünmüşlük/bölünemezlik arasındaki işlevine değinilir. Dört tarafı aynalarla kaplı bir odanın ortasında yer alan boy turnikesinin görüntüsü aynaların etkisiyle sonsuza dek çoğaltılır. Turnikeyi kullanarak karşı tarafa geçecek olan kişi sadece ağır döner düzeneğin ve çevresindeki bariyerlerin oluşturduğu klostrofobik duyguyu değil, bu duygunun katlanarak sonsuza çoğaltımını da deneyimler. Aynanın yarattığı sonsuzluk yanılsaması; sınırın sonlu olma özelliğiyle çakışır. Böylece geçitin (kapının) hem sınırı oluşturma/yok etme, ben ve ötekiyi ayırma/birleştirme üzerine olan çelişkili doğası; sonlu ve sonsuz arasındaki ilişkiyle daha da katlanır.



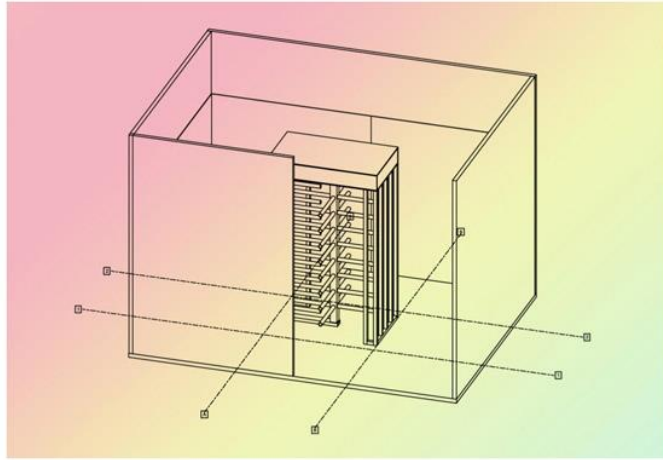
Resim 5.3 Geçiş, Enstalasyon, 2013, Mamut Art Project, Karaköy Antrepo

Ayna, Foucault'nun deyiimiyle; *ütopya* ve *heterotopya*'nın karşılaştığı yegane konumdur. Aynada kendimizi olmadığımız bir yerde, 'yeri olmayan yer'de görürüz, bu aynanın ütöfik özelliğini gösterir. Öte yandan aynadan dönen bakışımız kendi bedenimize yönelir, aynadaki mekanın yanılsama olduğunu, aslında orada değil burada olduğumuzu aynaya bakarak anlarız. Bu da aynanın heterotöfik özelliğini gösterir, bütün heterotopyalar gibi ayna

da öteki konumu ya daha gerçek ya da yanılsama kılabilme özelliğine sahiptir. Böylece 'Geçit' de iki heterotopya ve ütopya bir araya gelir, ayna ve turnike.



Resim 5.4 Geçiş, Enstalasyon, 2013, Mamut Art Project, Karaköy Antrepo



Resim 5.5 Geçiş, 2013, Teknik Çizim

Geçit II'de ise sınırın bir başka görevi gündeme gelir, coğrafi alanı anlamlandırma, coğrafyayı haritacılığın ilkelerine göre yeniden düzenleme görevi. Sınırları belirlenmemiş bir coğrafi düzlem olan denizin ortasında yer alan turnikeler doğal ve yapay olan, sınırlı ve sonsuz olan arasındaki ilişkileri yeniden düşündürür. Sınırlandırma aslında bir aidiyet ve mülkiyet ilişkisini

beraberinde getirir, doğal olanı adlandırma ve böylece ona bir kimlik kazandırma sınırların inşasıyla gerçekleşir. Denizin yarattığı boşluk ve sonsuzluk hissi karşısında sınır anlamını yitirir. Bu turnikeler nereye açılmaktadır? Uluslararası sulara, ülkelerin anlaşmazlık yaşadıkları ara alanlara? Turnikelerin arkasında yer alan denizin güven vermeyen doğası mültecilerin tekinsiz yolculuklarını, açılmayan kapıları, yapay ve doğal sınırların geçit vermeziğini de hatırlatır.

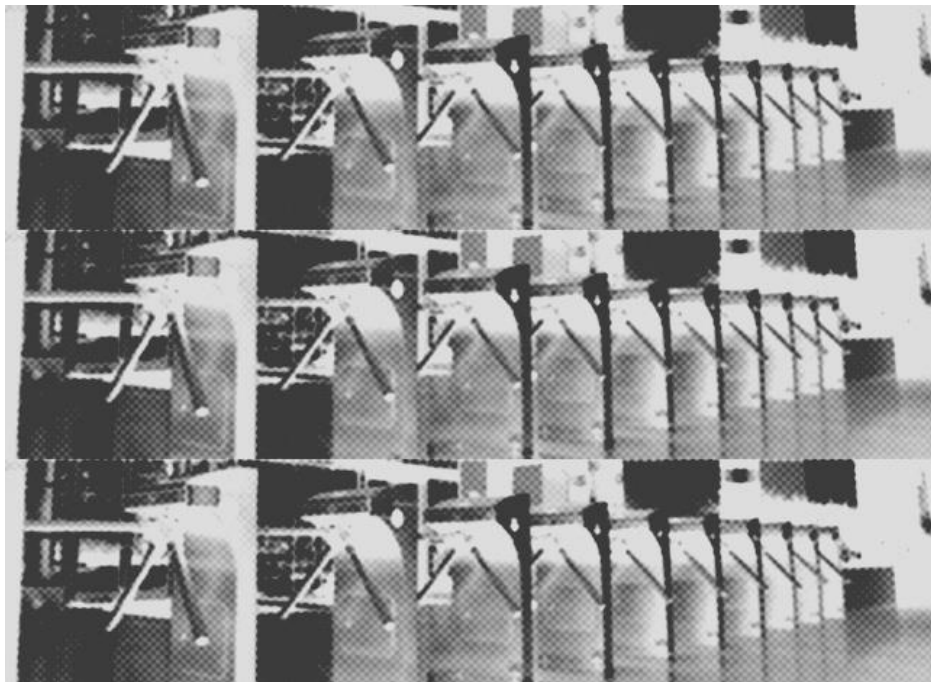


Resim 5.6 Geçiş II , 2013, Dijital Kolaj

Bir başka çalışmada ise, (*Kafes, 2013*) boy turnikesi ile insan iskeleti bir araya getirilir. Turnikenin kıvrımlı tasarımı görünüşünün göğüs kafesine benzemesine yol açmaktadır. Bu benzerlikten yola çıkarak kafesin ikili anlamı yapı bozumuna uğrattır. Bedenin içindeki, koruyan, organik bir düzenek olarak göğüs kafesi ile bedenin dışındaki kapatan, baskılayan, yapay bir kafes bu kolajda bir araya gelir. '*Ordu*' isimli çalışmada ise kollu turnikelerin hizaya girmiş görüntüsü üzerinden bir metafor oluşturulur. Siyah beyaz fotoğraftaki grenli baskı tekniği bize gazete haberlerindeki görselleri anımsatır. Turnikelerin dizilişi askeri sistemin bölen, düzenleyen, hizaya sokan anlayışını görselleştirir. Turnike; sınırları çizerken bu sınırların bölerek var ettiği aidiyetlerin inşasına da neden olur. Turnikelerin tek tip görüntüsü bu turnikeleri geçenlerin kimliklerini sorgulamamıza neden olur. Farklılıkları aynılaştıran bir konum olarak turnike; kimliğin kurucu kavramları olan özdeşlik/farklılık ikilemini de içinde barındırır.



Resim 5.7 Kafes, 2013, Dijital Kolaj



Resim 5.8 Ordu, 2013, Dijital Kolaj

5.2 Harita

Fiziksel dünyayı düzene sokan, mekanı ölçüp biçen, ülkeleri yüz ölçümlerine, özelliklerine göre ayıran, sınıflandıran, ülkelerin arasındaki sınırları görsel olarak temsil eden harita bilimciliğin içselleştirme ve tabiyet süreçlerindeki rolü ve heterotopya ile ilişkisi incelenebilir.

'Heterotopya'lar birbirleriyle bağdaşamaz bir çok konumu tek bir gerçek yerde bir araya getirebilme gücüne sahiptir ve de birbirlerinden ayrı, farklı zaman kiplerinin bir araya getirildiği, bir zamanlar toplamı olabilirler.¹⁸⁰ Harita; heterotopik bir konumdur çünkü sadece farklı zaman kiplerini bir araya getirmez, aynı zamanda haritanın gösterdiği mekanda var olan farklılıkları bir ve özdeşmiş gibi algılamamızı sağlar. Haritanın bu heterotopik özelliği ancak kendi anlamlandırma kodları yapı bozumuna uğratıldığında ortaya çıkartılabilir. Irit Rogoff'un ifadesiyle;

*'Haritalar de Certau'nun ifade ettiği gibi 'acıyla ya da bedensel mutlulukla çevrelenmiş simgeselleştirmeler' olarak okunabilir mi?: Onların serinkanlı kodları sadece sakladıkları tahrip edilmiş gerçekliklerin anlatılmasıyla çürütülemez; insanlık trajedisinden anlamlandırma kodlarına, çeviri işinin bir bölümü haritanın kamusallaştırılmış bir heterotopya olabilmesi için sonuna kadar devam ettirilmelidir.'*¹⁸¹

Irit Rogoff; Dennis Wood'un bir katalogta '*haritaların geçmişin birikmiş düşüncesini ve çalışmasını nasıl maddi ve geçici biçimde bugüne ait kıldığını analiz ettiğini*' açıklar.¹⁸² Haritanın mekanı; gerçek mekanın izdüşümü olamaz, çünkü her temsil güç ve iktidar mücadelelerinin biçimlendirdiği tarihsel bir söylemin izlerini taşır. Buna rağmen haritanın mekanı sanki

¹⁸⁰ FOUCAULT Michel, *Özne ve İktidar*, syf. 298-299

¹⁸¹ ROGOFF Irit, a.g.k., syf. 83., çev. Deniz Güvensoy

¹⁸² ROGOFF Irit, a.g.k., '*Power of Maps*, Dennis Wood, syf. 74

bugüne aitmiş gibi benimsenir, gerçeklik anlayışımız; mekanın fiziksel varlığından değil haritadaki izdüşümünden yola çıkarak, mekanı yeniden kurar. Haritanın iki boyutlu gerçekliği bizim mutlak gerçekliğimiz olurken, bu alandaki mülkiyet ilişkilerinin üzeri örtülür.

Çağdaş Sanat'ta örneklerini gördüğümüz kimi eserler haritayı bozma, yeniden haritalandırma ve karşıt haritacılık gibi taktikler kullanarak haritanın sunduğu mekânsal bilgiyi sorgular. Örneğin 19. Yüzyılda histeri hastası kadınların fotoğraflarını çekerek bu hastalığın çevresinde oluşan söyleme katkıda bulunan Charcot'un fotoğrafları üzerine Nicole Jolicoeur'un yaptığı çalışma; kadın bedeni ve toprak arasındaki ilişkiyi haritacılık pratiği üzerinden ortaya çıkarır. Charcot'nun oğlu Antarktika kıtasında keşif ve haritalandırma gezileri yapmaktadır. Jolicoeur; baba Charcot'nun fotoğraflarıyla oğul Charcot'nun haritalarını temellük ederek aslında iki pratiğin de birbirinden farklı olmadığını açığa çıkarır, '*dünyanın ve toprakların haritalandırıldığı gibi, kadın bedeni de temsil edilebilir olduğu kadar sahip de olunabilen bir topografyaya dönüştüğü*'¹⁸³ böylece ifade edilir.

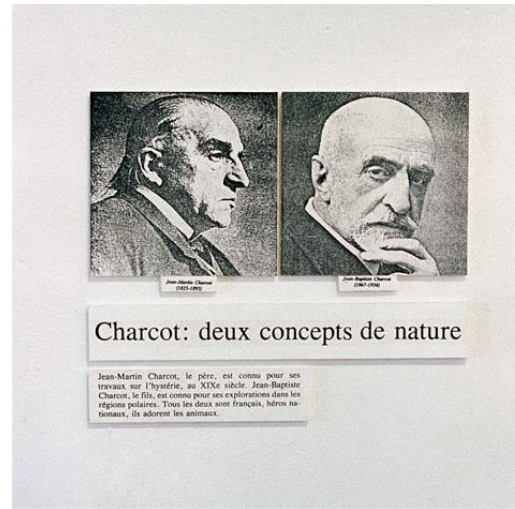


Res. 5.9 Nicole Jolicoeur, *Femme en hystérie (d'après JM Charcot)* 1981 46 cm x 8.54 m. Renkli kuruboya, guaj ve kömür kalem

*'Oğlunun çizdiği haritalar, babasının keşfinin devamı niteliğindedir; 'kadınsı histeri' ve 'terra incognita' (bilinmeyen topraklar) arasındaki bağlantıları ve de haritalandırmanın getirdiği hükmedici tavrı gözler önüne sererler.'*¹⁸⁴

¹⁸³ ÖZBAY AYDOĞAN, Semiha Müge (2006), Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, syf. 27

¹⁸⁴ 'Feminism and Contemporary Art', *'Mapping the Imaginary'*, Routledge 1996, Jo Anna Isaak, syf. 165, çev. Deniz Güvensoy



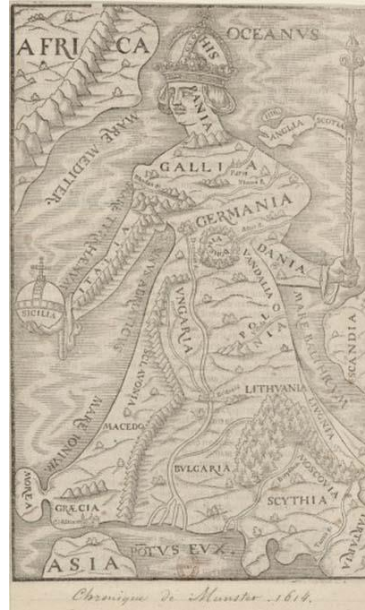
Resim 5.10 Nicole Jolicoeur, Charcot : deux concepts de nature 1985 Çizimler ve Sanatçı Kitabı

'The Man of Commerce'(Ticaret Adamı) insan anatomisini Amerikan ulaşım sistemi ile bütünleştiren bir harita örneği olarak 1889'da yayınlanmıştır. Harita Amerika boyunca 29 otoyolunu gösterirken, Batı yakasını kalp dolaşımının merkezi, otoyolları temel kalp damarları, New York'u ise bu adamın beslendiği göbek deliği olarak tasvir eder. İnsan bedeninin bir harita metaforu olarak kullanılması Sebastian Münster'in Cosmography (1570)'sine dayanırken, bu harita; bunun Kuzey Amerika'daki ilk örneklerindedir.¹⁸⁵



Resim 5.11 the Man of Commerce

¹⁸⁵ <http://mapmonger.tumblr.com/>



Resim 5.12 Avrupa'yı bir kraliçe olarak gösteren harita, 1614¹⁸⁶

'Man of Commerce' ve benzerlerinde gördüğümüz harita ve insan bedeni arasında kurulan analogi bazı çalışmaların ana eksenini oluşturur. İlk olarak 2012 yılında sergilenen 'Boğaz' isimli yerleştirme çalışmasında yer alan bir yağlıboyada beden ve harita bir araya getirilmiştir. Boğaz ve Boğaz köprüsü; Doğu ve Batıyı birleştiren bir geçit ve onları ayıran bir sınır olarak aynı zamanda kimlik temsillerinin güçlü bir metaforudur. Boğaz klasik tanımlanışıyla bir geçit olmaktan öte; geçmişin kalıntılarının üzerini örten bir örtü, bir gerilim noktası, intiharların buluşma yeri, bir kentin suretini belirleyen bir çizgi, suyun taşması ve çekilmesini içeren bir tehdit ve benzeri birçok metaforlar sunar. Boğaz enstalasyonunda Boğaz'a dair sahaflardan toplanılmış eski gravür ve posterlerin yanı sıra, kolaj ve resimler ve de profilden bir insan yüzünü anımsatan Boğaz haritasının bir parçası kullanılmıştır.

¹⁸⁶ kaynak: www.bnf.fr



'Bosphorus', 'Making of It' Exhibition, Edinburgh, Scotland

5.13 Boğaz, Enstalasyon, 2012, İskoçya

2013 yılında yapılan 'Boğaz' temalı resimlerde; beden ve bedeninin yerle kurduğu aidiyet ilişkisini sorunsallaştırılır. İnsan vücudu zaman zaman haritalaşırken bazen de boğazın öpüşen iki insan yüzüne benzemesi üzerinden harita bedenselleştirilir. Tüm bunların yanı sıra Türkiye'de kimlik sorununun uzun bir dönem boyunca aynı zamanda bir Doğu-Batı ikilemi sorunu olduğu da göz önünde bulundurulursa Boğaz'ın bir geçit, bir sınır çizgisi olarak önemi açığa çıkar.

5.3 Boğaz Köprüsü'nün Aporisi:

Boğaz köprüsü; Avrupa'dan Asya'ya uzanan bir geçittir. Bu yüzden her geçit gibi aporetik özellik taşır. Köprü; Asya ve Avrupa kıtalarını birleştirdiği için Türkiye'nin kültürel kimliğinde önemli bir simge olarak kullanılmıştır. 1973 yılında yapılan açılışı Doğu ve Batı'nın sentezi olarak yansıtılan Türk ulusal kimliğinin bir zaferi gibi lanse edilmiştir. Ne var ki Simmel'i¹⁸⁷ tekrar hatırlarsak; her birleşmenin, ayırım fikrini getirdiğini de unutmamak

¹⁸⁷ Simmel, a.g.m.

gerekir.Boğaz Köprüsü'nün açıldığından beri, intiharların uğrak yeri olması, hatta bu yüzden trafiğe kapatılması çok manidardır. Bu intiharlar adeta Doğu ve Batı'yı birleştiren Modernleşme projesine musallat olur, ulusal kimliğin bütünlüğünü tehdit ederken, Doğululuk ve Batılılık arasında sıkışan bir öznenin durumunu anlatırlar.2013 yılında yapılmaya başlanan Boğaz ve intihar konulu resimler bu arada kalmışlığın ve geçiş noktalarının gerilimli doğasını yansıtır.



5.14 Boğazdan İntihar, 2013, 200 x 150 cm, Tuval üzerine Akrilik



5.15 Düşüş, 2013, t.u.a., 200x100 cm.



5.16 Düşen kadınlar, 2014, t.u.a, 200x150 cm.

Yüz; bir kişinin kim olduğunu özetleyen, bedeninin de ötesinde bir kod, bir işaret gibidir. Umut Şumnu ve Emin Özgür Akın; Boğaz köprüsünü ve onun yarattığı Doğu ve Batı'yı birleştiren ulusal imgeyi bir yüz gibi okurlar. Boğaz köprüsü de; tıpkı bir yüz gibi bedenden öte, Türkiye'nin modern kimliğini kodlayan onun anlamını kuran bir bütünsellik görevi üstlenir. Ne var ki; kimliğin oluş halindeki yapısı bu sabitlikle çelişmektedir. Boğaz'da gerçekleşen intiharlar bu yüzün üzerinde oluşan istenmeyen bir şey, engellenemeyen bir tik gibidir.¹⁸⁸

'Janus', Yunan mitolojisindeki geçitler ve kapılar tanrısı; iki yüzlü bir adam olarak temsil edilir.¹⁸⁹ Janus, başlangıçların ve sonların tanrısıdır, bir yüzü geçmişe, bir yüzü de geleceğe bakar. Janus, imkansız bir varlıktır, kendi içinde bir apori taşır. Yüz kimliğin özdeşliğini temsil eder, karşıt iki yüzü olanın kendi içinde iki ayrı özdeşliği vardır, bu da kimliğin biricikliğini tehdit eden bir oluş anlamına gelir, tıpkı 'doppelganger'¹⁹⁰ da olduğu gibi. Janus; ne ileriye ne de geriye doğru hareket edebilir, bu durumuyla geçitin karşıt ikilik arasındaki sıkışmış durumunu, sınırlı/sınırsız, kapalı/açık, bölünmüş/bütün arasında çelişen varlığını özetler. Yüz; bir ide olarak sınırlıdır, fakat iki yüz; bu sınırlar arasında geçitinkine benzer bir gerilim yaratır.



5.17. Janus, temsili resim, kaynak: Wikipedia

¹⁸⁸ ŞUMNU Umut ve ÖZAKIN Emin Özgür, 'Just a Tic in the Face: Suicides at the Bosphorus Bridge', Volume 11, Issue 4, 2008, Journal Theory and Event, <http://muse.jhu.edu>

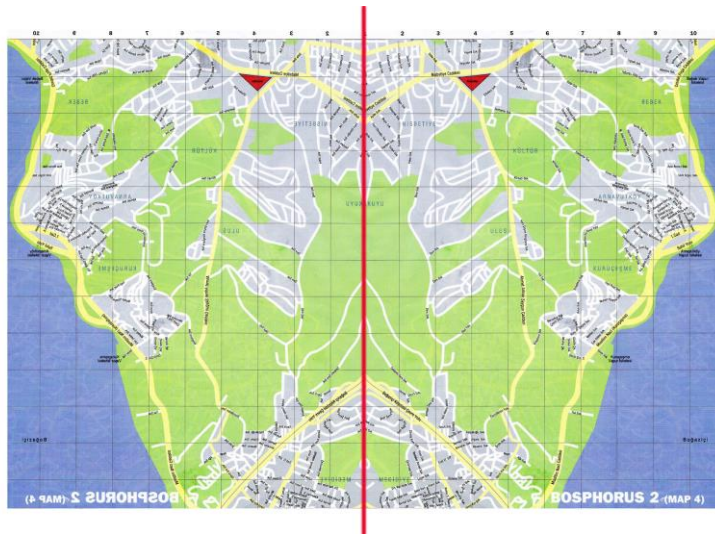
¹⁸⁹ HOOKWAY Branden, *Interface*, syf. 20, 2014, MIT Press

¹⁹⁰ GUVENSOY Deniz, a.g.m. 'Bireyi kendiyle özdeş somut bir bütünlük olmaktan çıkaran fotoğraf; daha önce mitlerle açığa çıkan fantezilerin ve korkuların yeni mekanı olur. Edebiyatta ve mitolojide sıklıkla rastlanan 'Doppelganger' (ikizlik) teması - kendi bedeninin bir hayalet gibi karşına çıkması - fotoğrafta gündelik bir gerçeğe dönüşür. Edgar Allan Poe'dan Dostoyevski'nin 'Öteki'sine Doppelganger; sadece şizofrenik bir etki, bir korku ögesi değil, bir kimlik temsili metaforudur. Bireyin tekil bir bütünlükten değil, çokluklardan oluştuğunu ve de kimi zaman bu farklılıkların kendilik duygusuna zarar verdiğini anlatan bir metafor. Bu metafor; kimi zaman kendi fotoğraflarımıza baktığımızda neden huzursuz ve yabancı hissettiğimizi de çok iyi açıklar. Çünkü fotoğraf; mikro anlardan oluşur ve birey dediğimiz de bu mikro anlardaki çoklukların toplamı, hatta bu çoklukların akış halindeki devinimidir.'

2013 yılında yapılan 'Öpücük' isimli resim; Boğaz'ın coğrafi sınırları öpüşen iki yüze benzetir. Bir başka çalışmada profilden insan yüzüne benzeyen Boğaz haritası detayını gösteren buluntu imge; Boğaz ve beden arasındaki ilişkiyi vurgular.



5.18 Öpücük, t.u.a, 100x80 cm., 2013



5.19 Janus, Buluntu İmge, 2012

5.4 Kamufraj:

Harita üzerinden bir başka kavramsallaştırma denemesi kamufraj desenleri üzerinden yapılmıştır. Kamufraj deseninin içerisindeki anlamlandırılmamış lekeler çeşitli biçimlere benzetmeye elverişlidir. Dikkatli bakıldığında bu lekeler kıtalara, adalara, ülkelere benzetilebilir. Kamufraj desenleri göründükleri kadar gelişigüzel lekeler değildir, belli bir standardizasyona tabidir. Her ülkenin kendi siyasi tarihi olduğu gibi kullandıkları kamufrajların da belli bir tarihi vardır. Kimi zaman bazı ülkelerin farklı zamanlarda aynı kamufrajları kullandıkları görülür, özellikle sömürge ülkelerinde ya da askeri işbirliği olan ülkelerde benzer kamufrajların kullanıldığı da görülür.¹⁹¹ Ülkelerin kullandıkları kamufrajları araştırmak, onların siyasal tarihleri, hangi ülkelerle işbirliği yaptıkları ve izledikleri politikalar hakkında bilgi verebilir. Kamufraj; fiziksel doğadan esinlenir. Doğada kimi böceklerin ve hayvanların yaptığı gibi bulunduğu bölgenin fiziksel görünümüne özdeşlik göstererek saklanma amacını taşır. Doğayı taklit eden kamufrajın mekanla bir ilişkisi vardır. Kamufrajın; fiziksel mekanı taklit etmesine rağmen, standardize edilmiş şekillerden oluşan ölçülendirilen ve tekrar eden gerçeklikler olması kamufraj ve haritabilim arasında bir ilişki kurar. Kamufraj; tıpkı harita gibi bir 'yer' olarak kurgulanabilir. O da sınırın, ölçünün ve standardizasyonun olmadığı doğal mekanı bilgi/iktidar çerçevesinde yeniden kurar, ölçülendirilebilir ve dolayısıyla bir güç ilişkisiyle (askeri güç) sahiplendirilebilir kapitalist mekanı yaratır.

¹⁹¹ www.camopedia.com adlı websitesi ülkelerin kamufraj kullanımı hakkında detaylı bilgi içerir.



camouflage dreams, 200 x 150 cm

5.20 Kamuflej Rüyası, t.u.a., 200x150 cm.2013



anavatan 100x80 cm.

5.21 Anavatan, t.u.a., 100x80 cm.2013

6. SONSÖZ, TARTIŞMALAR ve İLERİ ARAŞTIRMA KONULARI

‘Türkiye’de Kimlik İnşasının Güncel Sanat Yapıtları Bağlamında İncelenmesi’ başlığı Çağdaş Sanat’ın gündemindeki ötekilik, kuir ve toplumsal cinsiyet araştırmaları, kimlik ve temsiliyet ilişkileri gibi geniş bir alanı içerir. Fakat bu çalışma; bir sanat tarihi araştırması değildir. Sanat tarihine referansla; sanatsal pratiğe dayalı daha kişisel bir araştırmanın yöntemleri aranmıştır. Bu bölümde araştırmada elde edilen sonuçlardan yola çıkarak, tez sonrası süreçte hangi başlıkların değerlendirilebileceği vurgulanmaya çalışılmıştır.

Hafıza, toplumsal cinsiyet ve mekan büyük başlıklardır. Benim bu konular arasında en çok ilgimi çeken; mekan ve kimlik arasında kurulan bağdır. Özellikle son dönemde küresel kapitalizmin tehdit ettiği müşterekleri ve kamusal alanı savunan toplumsal hareketlerin; mekanla ilişki kurması, mekanın güncel siyasetteki önemini de göstermektedir.

Kentsel dönüşüm ve soylulaştırma politikaları sonucu kentte; sınıfsal, etnik, dinsel ve toplumsal yönden farklı grupların yerleştiği bölgeler arasında görünmez fakat var olduğu kuşkusuz sınırlar oluşur. Bu görünmez sınır bütün küresel kentlerin ortak sorunudur. Örneğin; Baumann’ın Washington’da gözlemlediği bu sınırın bir benzeri İstanbul’da lüks rezidanslarla gecekondu semtleri arasında ya da İstiklal caddesi ile Tarlabası bulvarının arka sokakları arasında hayal edebiliriz.

“Washington’ın ev piyasasında herhangi bir ayrımcılık uygulanmamaktadır; ne var ki batıda 16. Cadde ve kuzey-batıda Potomac Nehri boyunca görünmez bir sınır vardır ki, bu sınırın gerisinde kalanın akli varsa sınırı geçmez”¹⁹²

¹⁹² BAUMANN A.g.e, syf 99

Yardımcı; sınırın kentin mekanındaki anlamını, Agamben'den yola çıkarak araştırır. İnsanın toplumsal kurallardan sıyrılmış biyolojik varlığı olarak; 'çıplak hayat' ı kentin/toplumsal yaşamın/siyasetin dışında var olarak onlarla bir sınır çizer. Çıplak hayatın ikamet ettiği yer olan 'kamp' metaforu da siyasal düzene bağlı mekan düzenlemesinin sembolik/topografik sınırlarına işaret eder. Mülteci kampları ya da toplama kampları dışında, kampın; modern kent yaşamında bulunabileceği farklı örnekler de mevcuttur: ¹⁹³

*'Agamben'in tezinden yola çıkan Diken ve Laustsen'in[12] ifade ettikleri gibi, mülteci kampları kadar, güvenli siteleri de aynı çerçevede değerlendirilebilir. Tüm bu yerler, farklı şekillerde de olsa, uygulanmayarak uygulanma, ilişkileneyerek ilişkilene ilkesini veya askıya alma halini tekrar ederler: Mülteci kampları içeride, güvenli siteleri dışarıda kalanları terk ederek, onları hayata müdahale sınırlarını gittikçe genişleten biyopolitik stratejilerin karşısında çıplak bırakmaktadır. Sağlıklı yaşamı olumlama, süresini uzatma çabaları ve bu amaçlarla bireyin doğrudan bedenine müdahale etme kapasiteleriyle, sağlığı bir ayrıcalık haline dönüştüren zayıflama ve terapi merkezleri de bu kapsamda değerlendirilebilir. Kentin artık hemen her yerinde karşımıza çıkan plaza kompleksleri, kamp mantığını "beyaz yakalılar" için tekrar ederler. Güvenlik, bilgi, ışıklandırma ve iklimlendirme teknolojilerinin sokağın karmaşası kadar havasını ve zamanını da askıya aldığı bu mekânlar, kentin hem içinde hem de dışındadır.'*¹⁹⁴

İstanbul'un sınır ve geçitle ilişkisi çok eski çağlara dayanır. Mitolojide Boğaziçi'nin adı Bos- poros 'öküz geçidi' anlamına gelir. Zeus tarafından öküze dönüştürülen İo'nun, Boğaz'ı yüzerek geçmesi sonucu bu ismi almıştır. Jacques Derrida'yla Boğaziçi Üniversitesi'nde gerçekleştirilen 'Pera Peras Poros' (Öte yan, öte uç, geçiş) isimli konferans; İstanbul'un eski isimlerinden 'Pera' dan Poros'a şehrin sınır ve geçitlerle ilişkisini vurgular:

¹⁹³ YARDIMCI Sibel, 'Kentın Sınırdında: Toplumsallaşmanın Yeni Metaforu Olarak "Kamp', 1/1/2012/ e-skop internet dergisi, <http://www.e-skop.com/skopbulten/kentin-sinirinda-toplumsallasmanin-yeni-metaforu-olarak-kamp/470>

¹⁹⁴ YARDIMCI Sibel, a.g.m.

*'İstanbul'un bugünkü merkezinin adı Pera'ydı. Çeşitli ulusların bir arada yaşadığı bu mahalle tam anlamıyla kozmopolit bir yaşam biçimiyle belirlenmişti. Kentleşmeden önce Pera; Yunanca adının da belirttiği gibi- yabancı tüccarlar, denizciler kadar büyükelçilerin de oturduğu Galata mahallesinin öbür yanını, ötesini temsil ediyordu. Pera gibi Galata da zamanında, Ayasofya kilise-cami ve Topkapı Sarayı'nın yer aldığı ve merkez kabul edilen mahallenin öbür yanı, ötesi olmuştu. Bütün bu mahalleler gece kapatılan ancak gündüz boyunca geçişe izin verilen kapıların bulunduğu sınır-duvarlarıyla ayrılmıştı.'*¹⁹⁵

Emre Zeytinoğlu'na göre; İstanbul'un geçitleri bizlere mekânsal ayrımların yanı sıra zamansal ayrımları da sunarlar. İstanbul farklı zaman kiplerinin daha derine doğru katman katman ilerleyen bir zamansallık içinde engebeler oluşturduğu, yatay bir *şimdi* düzlemidir. Geçitler, bu '*yatay bir şimdi mekanı ile dikey-zamansal engebe arasında*' yer alan ve geçmiş ve şimdiyi eş zamanlı yansıtan bir arayüze açılırlar:

*'O halde İstanbul'un geçitleri nereye açılmaktadır? Yanıt: 'Her zaman 'geçmiş-ler' ile 'şimdi'nin bulunduğu arayüze'dir. Yani şu karşımızda duran yapının (zamanı ne olursa olsun) tam da 'görünür' haline; üzerinde gezindiğimiz yatay mekanına... Fakat burada bir ayrıntıya işaret etmeliyiz: Eğer yatay mekan ile dikey-zamansal engebe şimdi'de birleşmişlerse; bu durumda, yatay mekanın yapısına da bir engebe yerleşmiş oluyor. İstanbullu'nun 'şimdinin düz yolu'nda yürürken (örneğin; plazalar ya da iş hanları arasındaki bir Bizans bazilikası, bir Mevlevihane, eski bir azınlık mahallesi ya da Mimar Sinan'ın bir kompleksi karşısında) ansızın geçmişin imgelemine kapılıp bir sarsıntıya ('turbulence') uğramasının nedeni bu olsa gerektir. Bir kez daha; Kuban'ın yazdığı gibi: insanın şimdiye dair yaşamını anlamsız kılabilir bu sarsıntı... bir yabancılaşma kapısı açabilir.'*¹⁹⁶

Orhan Pamuk; Kara Kitap romanında yer alan '*Boğaz'ın Suları Çekildiğinde*' bölümünde Boğaz Köprüsü'nün suları çekildiğinde karşılaşacağımız gerçeküstü ve zamanlar arası büyümlü atmosferi anlatır.

¹⁹⁵ Pera Peras Poros, sf.1

¹⁹⁶ ZEYTİNOĞLU Emre, Yersiz Yorumlar, syf.79

Amerikan transatlantiklerinin İon sütunlarına, Kelt ve Lidyalı iskeletlerine karıştığı¹⁹⁷ bu heterotopik mekan, farklı zaman kiplerinin bir araya geldiği bir kolaj gibidir. Boğaziçi; Doğu/Batı ikili ayrımına dayanan kültürel çatışmanın aporetik geçidi olarak; hem Kuban'ın '*arayüzün kronolojik yapısı geniştir*'¹⁹⁸ önermesini hem de Foucault'nun '*heterotopyalar içlerinde bir çok zaman kipini barındırır*' doğrular. Zeytinoğlu, Boğaz'ın sularının çekilmesini bir ütopya olarak değerlendirir, ütopya yerine distopya olarak adlandırabileceğimiz bu durum; yine de ütopya gibi geleceğe ait, gerçeklikte var olmayan bir mekan yaratır. Bu mekan her ne kadar geleceğe ait olsa da içinde geçmişe ait görüntüleri barındırır. Geçmişle geleceğin üst üste bindiği bu mekan; ütopya ve heterotopyanın bir araya geldiği bir konumdur.

İstanbul'un geçitleri; geçmiş, şimdi, gelecek, hafıza ve dil arasında oyunlar oynar. İstanbul'da şimdi ile geçmiş, Doğu ile Batı, merkez ile çevre arasında sayısız sınır vardır. Kentin sınırlarının dışında kalan gecekondular bölgeleri, kent büyüdükçe merkeze dahil olmakta fakat yine de yeni '*varoştan merkeze doğru açılan, ama merkezden varoşa doğru sıkıca kapanan zihinsel kapılar*'¹⁹⁹ yaratmaktadır.

Bir kimlik mekanı olarak İstanbul örneğinden yola çıkarak küresel kentlerin geçitleri, geçitlerin yol açtığı 'zaman' fikri, bu geçit felsefesinin dile, sanata ve görsel kültüre yansımaları ileri bir araştırmanın konusu olabilir.

Bir başka konu; geçidin bioiktidar ile olan ilişkisi ve bu ilişkinin güncel örnekleri üzerinedir. Tıpkı kameralı turnike örneğinde olduğu gibi, geçitler; bedenleri gözetler, sayar, denetler ve düzenler. Burası ve orası arasında bir ikilik yaratırken, koşullu konukseverliğe izin vererek yasaya tabi olanı özneleştirir. Boğaz Köprüsü'nün intiharlar için popüler bir nokta haline gelmesi, bu intiharların medyada sıklıkla gündeme gelmesi; geçit ve bioiktidar ilişkisine farklı bir örnek olarak da okunabilir. Örneğin; Boğaz Köprüsü'nden

¹⁹⁷ PAMUK Orhan, Kara Kitap, syf. 21

¹⁹⁸ KUBAN, Pera Peras Poros, s.106

¹⁹⁹ Zeytinoğlu, a.g.k., syf. 85

saçlarını kazıtmış ve çıplak atlayarak intihar eden Burcu Namlı'nın²⁰⁰ haberinin veriliş biçimindeki cinsiyetçi ve ayrımcı dil; bu ilişkileri gözler önüne serer. Bu intiharı diğer Boğaz köprüsü intiharlarından ayrı kılan; Burcu Namlı'nın annesinin Yehova Şahitliği dinine mensup olması ve kadının çıplak bedenini gözler önüne sermiş olması gibi ataerkil ve muhafazakar hegemonyanın ötesinde yer alan detaylar barındırmış olmasıdır. *'Burcu'yu tarikat mı öldürdü?*²⁰¹, *'Kızım tarikattan değil hastalıktan intihar etti'*²⁰² gibi başlıklar; intiharın kendisinin de söylemle söylemin ötesi arasında bir sınır noktası olduğunu gözler önüne serer. Namlı'nın kuzeninin medyaya yazdığı mektup da bu açıdan çok anlamlıdır:

*'Burcu'nun ölüm şekli oldukça semboliktir sizi de rahatsız eden bu sembollerdir aslında. Genç bir kadın olarak saçlarını kazıtmış, giysilerini çıkarmış ve bu dünyaya geldiği gibi yalın bir şekilde dünyadan ayrılmayı seçmiştir. Bu masumane eylemi türlü ayrıntılara boğup, ötekileştirmeye çalışarak aslında toplumsal norm dediğiniz soyut, ne idüğü belirsiz çizgi ve sınırlar bütününe korumaya çalışıyorsunuz.'*²⁰³

Aynı şekilde transbirey Eylül Cansın'ın intiharından önce yayınladığı intihar videosu da²⁰⁴ medyanın bioiktidarını uygulamadaki gücünü yansıtır. Eylül; intihar videosunda yarın gazetelerin üçüncü, dördüncü ya da belki de birinci sayfasında yer alacağından bahseder. Bu iki intihar da arkalarında güçlü ve görsel kültür açısından okunması gereken önemli imgeler bırakırlar.

Deniz Kandiyoti'ye göre; bazı toplumlarda kadın olmak farklı topluluklar arasındaki sınır çizgileri olarak görülmek demektir: *'Kadınların farklı ulusal, etnik, dinsel topluluklar arasındaki sınır çizgileri olarak görülmeye devam ettikleri yerlerde, eşit yurttaşlar olarak ortaya çıkmaları tehlikede demektir ve uluslaşma sürecinin bir aşamasında elde ettikleri haklar ne olursa olsun, bir başka aşamada bu haklar kimlik politikalarına kurban*

²⁰⁰ 'Boğaz Köprüsünden Çıplak Atladı Çünkü...', 26 Mayıs 2014, Cumhuriyet Gazetesi, www.cumhuriyet.com.tr

²⁰¹ 'Burcu'yu tarikat mı öldürdü?', 26 Mayıs 2014, Milliyet Gazetesi, www.milliyet.com.tr

²⁰² EROLU-AHT Eray, 27.05.2014, "Kızım Tarikattan Değil Hastalıktan İntihar Etti", www.haberturk.com.tr, Güncelleme: 28 Mayıs 2014 Çarşamba, 09:27:03

²⁰³ 'Boğaz Köprüsünden Çıplak Atladı Çünkü...', 26 Mayıs 2014, Cumhuriyet Gazetesi, www.cumhuriyet.com.tr

²⁰⁴ 'Eylül Cansın intiharından önce video çekti: Birşeyler yapmak istedim, izin vermediler', 5 Ocak 2015, Birgün Gazetesi, www.birgun.net

edilebilir.'²⁰⁵ Kadınlar ve aslında heteroseksist, ataerkil hegemonyanın dışında kalan her bireyin hayatı bir sınır mekanında geçer. İstanbul'un geçitlerle dolu düzleminde, konuyu toplumsal cinsiyet açısından daha derinlikli incelemek, ileri bir araştırmanın konusu olacaktır.



Resim 6.1 Eylül Cansın'ın son görüntülerini içeren video



Resim 6.2 Burcu Namli'nin Son Fotoğrafı, 26.05.2014 - 02:30 Milliyet.com.tr

²⁰⁵ KANDİYOTİ, *Deniz Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, syf. 172,

7. KAYNAKÇA:

Kitaplar:

AHMAD Feroz, 2014, '**Bir Kimlik Peşinde Türkiye**' İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul

AHISKA Meltem, 2005, '**Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**', Metis Yay. İstanbul

AKAY Ali , 2007, '**Türkiye'de Güncel Sanat Dizisi: Bülent Şangar, Gerilim İmgeleri**', Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Ed. ALTINDERE Halil, 2008, '**Ahmet Öğüt: Informal Incidents, Kayıtdışı Vukuatlar**', Art-İst Yay. , Contemporary Art Series, İstanbul

ANDERSON Benedict, 2009 (1983) '**Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**', Çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul,

ANTMEN Ahu, 2011, (2007), '**Hale Tenger: İçerideki Yabancı Stranger Within**', Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

ANTMEN Ahu, 2014, '**Kimlikli Bedenler, Sanat, Kimlik ve Cinsiyet**', Sel Yay., İstanbul

Ed. ANTMEN Ahu, 2012 (2008), '**Sanat Cinsiyet; Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**', İletişim Yay., İstanbul

ARTUN Ali, (2006) '**Sanat Müzeleri I: Müze ve Modernlik**', İletişim Yay.,

BAŞER Nami, 2012 (2010), '**Lacan**', Say Yay., Fikir Mimarları Dizisi, İstanbul

BAUMANN Zygmunt, 2010(1999) '**Küreselleşme; Toplumsal Sonuçları**', Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., İstanbul; 'Globalization: The Human Consequences', Polity Press, 1998

BAYKAM Bedri, (1994) 1999, **Maymunların Resim Yapma Hakkı**, Literatür Yay., İstanbul

BAYKAL Emre, 2008, '**Kutluğ Ataman, Sen Zaten Kendini Anlat / You Tell Me About Yourself Anyway!**', YKY, İstanbul

BENJAMIN Walter, 2000, **Son Bakışta Aşk**, Metis Yay., İstanbul, Çev. Nurdan Gürbilek

BREHM M. (2007), '**Fusun Onur, Dikkatli Gözler İçin / For Careful Eyes**', Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

BERGER John, 2003, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, (1986), İstanbul

BOZDOĞAN Sibel, 2008 (2001), **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Metis Yay., İstanbul,

Der. BOZDOĞAN S. Ve KASABA R., 2012 (1998) '**Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**', Tarih Vakfı Yurt Yay.,

BUTLER Judith, 2012 (2008), '**Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**', Çev. Başak Ertür, Metis Yay., İstanbul, Orj. Adı: 'Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity', Routledge, 1999

CASTELLS Manuel, 2008,(2004) **Kimliğin Gücü**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

CHAMBERS Iain, 2005(2000) '**Göç Kültür Kimlik**', Çev.: İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi, Ayrıntı Yay., , İstanbul / 'Migrancy, Culture, Identity', Routledge,1995

CONNERTON Paul, 1999 (1992)**Toplumlar Nasıl Anımsar?**, Çev. Alaeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları / İnceleme Dizisi,

DOSTOYEVSKI Fyodor, 2011 (2007), '**Öteki**', Çev. Ergin Altay, İletişim Yay., İstanbul; 'The Double', Princeton University Press /2004

ÇAKIRLAR Cüneyt ve DELİCE Serkan, 2012, **Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet**, Metis Yay.

ÇALIKOĞLU Levent, 2008, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat**, Hazırlayan: Levent Çalikoğlu, YKY,

ÇALIŞ H. Şaban, (2010) **Hayaletbilimi ve Hayali Kimlikler: Neo-Osmanlılık, Özal ve Balkanlar**, Çizgi yay.

DELEUZE Gilles, 2009, **‘İssız Ada ve Diğer Metinler; Metinler ve Söyleşiler 1953 – 1974’**, Haz. David Lapoujade, Çev. Ferhat Taylan ve Hakan Yücefer, Bağlam Yay., (Les Editions de Minuit, 2002)

DESCARTES Rene, **Meditasyonlar**, 2007, Çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yay., Ankara, (Descartes, 1641)

Ed. DUBEN İpek ve YILDIZ Esra, (2008) **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

DUBEN İpek, 2007, **‘Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950’**, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul

EVREN Süreyya, 2008, **‘Halil Altındere: Kayıplar Ülkesiyle Dans / Dance with the Land of the Lost’**, Yapı Kredi Yay., İstanbul

FLECKNER Uwe, 2005, **Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyyatı Üzerine, Derleme**, Norgunk Yayıncılık / Yayınevi Genel Dizisi, İstanbul

FOUCAULT Michel, 2011, **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden Osman Akınhay, Ayrıntı Yay., (1954-1988), İstanbul

FOUCAULT Michel, 2012, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yay., (1976-1984-1984), İstanbul

FREUD Sigmund, 2011 **‘Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd’**, Metis Yay., (1996), İstanbul, (‘Jenseits des Lustprinzips’, Imago Publishing, 1940, Londra)

GÖLE Nilüfer, 2011(1991)**Modern Mahrem**, Metis Yay., İstanbul,

GÜRBİLEK Nurdan, 2010 (2001), **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yay, İstanbul

GÜRBİLEK Nurdan, 2011 (1992), '**Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi**', Metis Yay., İstanbul

HALL, Stuart Hall, 2003(1997)**Representation: Cultural Representation and Signifying Practices**, ed. Stuart Hall, Sage Publications,

HARRIS Jonathan, 2013; '**Yeni Sanat Tarihi, Eleştirel Bir Giriş**', Çev. Evren Yılmaz, Sel Yay., İngilizce Basım: 'The New Art History, A Critical Introduction', J. Harris, 2001, Routledge (Taylor and Francis Group)

HARVEY David, 2003 (1997); '**Postmodernliğin Durumu**', Metis Yay., Çev. Sungur Savran, Orj. 'The Condition of Postmodernism', Blackwell Publishers, 1990

HAYDAROĞLU Mine, 2011, **Her Yerde Evinde**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

HEINRICH Barbara, 2007, Gülsün Karamustafa: **Güllerim Tahayyüllerim**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

HOOKEYWAY Branden, '**Interface**', 2014, , MIT Press

İNCİRLİOĞLU E. ve KILIÇBAY B., 2011, '**Mekan ve Kültür**', Kültür Araştırmaları Derneği, Tetragon İletişim Hizmetleri, Ankara

KANDİYOTİ, Deniz (2011(1996)), **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, Metis Yayınları, İstanbul

KANDİYOTİ Deniz ve SAKTANBER Ayşe, 2005 (2003), '**Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat**, Metis Yay., 'Fragments of Culture; The Everyday of Modern Turkey, I.B. Tauris&Co. Ltd. 2002

KILIÇ Engin (der.), 2006 (1999) **Orhan Pamuk'u Anlamak**, İletişim Yay., , İstanbul

KOJEVE Alexandre, 2012 (2000); '**Hegel Felsefesine Giriş**', YKY, İstanbul, Çev. Selahattin Hilav, Orj. 'Introduction a la lecture de Hegel', 'Classique de la Philosophie, 1947'.

KOSOVA Erden, 2009, Aydan Murtezaoğlu: **Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken / As Proximities Fade and Distances Disappear**, Yapı Kredi Yay., İstanbul

KOSOVA Erden, 2011, 'Esra Ersen, **Yüz yüze**, YKY, İstanbul

MADRA Beral, 2003 '**İki Yılda Bir Sanat, Bienal Yazıları 1987-2003**', Norgunk Yay.,

MARTIN - JONES D. & SUTTON D., 2014, '**Yeni Bir Bakışla Deleuze**', Çev. Murat Özbek, Kolektif Kitap Yay., İstanbul; Orj. Adı: 'Deleuze Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts, 2008

MINOR Vernon H., 2013, '**Sanat Tarihinin Tarihi**', Çev. Cem Soydemir, Koç Üniversitesi Yay. İstanbul,

Ed. MOLLAER Fırat, 2014, '**Kimlik Politikaları, Tanınma, Özdeşlik, Farklılık**', DoğuBatı Yay., Ankara

MORLEY D. & ROBINS K., 2011 (1997), '**Kimlik Mekanları, Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar**', Çev. Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıncı Yay., İstanbul; Orj. 'Spaces of Identity, Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries', by Morley and Robins , 1995

MESCHEDE Friedrich, 2008, '**Ayşe Erkmen)uçucu / =şimdi=(,)temporary / =contemporary=(**', Yapı Kredi Yay., İstanbul

ÖZYÜREK ESRA, 2012(2001), **Türkiye'nin Toplumsal Hafızası**, Der. Esra Özyürek, İletişim yay., İstanbul

PAMUK Orhan, 1993, (1985), **Beyaz Kale**, Can Yay., İstanbul

PAMUK Orhan, 1998, **Benim Adım Kırmızı**, İletişim Yay., İstanbul

PAMUK Orhan, 1993, **Kara Kitap**, Can Yay., İstanbul,

PAMUK Orhan, 2011, **Other Colors**, Faber and Faber

RICHARDS Malcolm K., 2008 '**Yeni Bir Bakışla Derrida**', Çev. Zeynep Talay, Kolektif Kitap 2014, İstanbul; ; Orj. Adı: 'Derrida Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts,

ROGOFF Irit, Terra Infirma; 2000, **Geography's Visual Culture**, Routledge, Londra

SAID Edward W., 2010 '**Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları**', Metis Yay., (1999), İstanbul, Çev. Berna Ülner, Haz. Beril Eyüboğlu, Orhan Koçak, İstanbul; İngilizce Basım: 'Orientalism, Western Conceptions of the Orient', Routledge and Kean Paul, 1978

SANCAR Serpil, 2011(2008), **Erkeklik: İmkansız İktidar**, Metis Yay., İstanbul

SARLO Beatriz, 2012 (2005) **Geçmiş Zaman- Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma**, Metis Yay.,

SAYBAŞILI Nermin, 2011, '**Sınırlar ve Hayaletler; Görsel Kültürde Göç Hareketleri**', Çev. Bülent Doğan, Metis Yay.,

SONER Asuman, 2006, **Hayalet Ev, Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yay., İstanbul

SÖZER Önay, KESKİN Ferda, 2012 (1999), '**Pera Peras Poros, Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma**,' Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul

SPARGO Tamsin, 2000; '**Foucault ve Kaçıklık Kuramı**, Çev. Kaan H. Ökten, Everest Yay., Orj. Adı: 'Foucault and Queer Theory', Icon Books, 2000

STALLABRASS Julian, 2010(2009), '**Sanat A.ş., Çağdaş Sanat ve Bienaller**', İletişim Yay., İstanbul

STEGER Manfred B., 2006, '**Küreselleşme**', Dost Yay.,Çev. Abdullah Ersoy, İstanbul; Orj. Adı: 'Globalization', Steger, 2004

TEKİNER Aylin, 2010, **Atatürk Heykelleri - Kült, Estetik, Siyaset, İletişim** Yay., İstanbul

TOURAINÉ Alain, 1992 '**Modernliğin Eleştirisi**', Çev. Hülya Tufan, YKY, 2004 (1994), İstanbul; Orj. 'Critique de la Modernite', Librarie Artheme Fayard,

TÜZÜNOĞLU Azra, 2009, '**Dersimiz Güncel Sanat**', Yay. Outlet İhraç Fazlası Sanat, İstanbul

YARDIMCI Sibel, 2005, '**Küreselleşen İstanbul'da Bienal; Kentsel Değişim ve Festivalizm**', İletişim Yay., İstanbul

YILDIZ Ahmet, 2001, '**Ne Mutlu Türküm Diyebilene, Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)**', İletişim Yay., İstanbul

ZABUNYAN Elvan, 2009, Sarkis: **Ondan Bize / From Him to Us**, Yapı Kredi Yay., İstanbul

ZEYTİNOĞLU Emre, , 2008,**Yersiz Yorumlar**, Bağlam Yayınları İstanbul

ZEYTİNOĞLU Emre, 2003, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, Bağlam Yayınları, İstanbul

Makaleler:

AHISKA Meltem, 2011, **Hatırlayan Ucubeler: Tophane'deki İşçi Anıtının Hikâyesinin İzini Sürmek** , Red Thread dergisi, Sayı: 3, www.redthread.org,

ANTMEN, Ahu (2012) **Cinsiyetli Kültür, Cinsiyetli Sanat: 1970'lerden 1980'lere Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sanatçılar**, Toplumbilim Dergisi, 'Türkiye'de Güncel Sanat', Sayı:125

ARAPOĞLU Fırat, 13/08/2013, '**13. Uluslararası İstanbul Bienali protestoları, Gezi Direnişi ve sinik metinler: Devrim bienallerde temsil edilmeyecek**', habersol.org.tr

ARMAĞAN Mustafa, 1997, **Descartes Felsefesinin Ufukları ve Sınırları**, Cogito dergisi, Cogito Öyleyse Descartes özel sayısı, Sayı:10, Yapı Kredi

ASAN Pınar, 26 Eylül 2007 , '**Belleğim Vatanımdır: Sarkis Üzerine**', www.sarkis.fr

BAILEY A. David ve Gilane Tavadros, , Ocak-Şubat 2012, **Başörtüsü, Örtünme, Temsil ve Çağdaş Sanat**, Artist Actual Modern

BROOKE ROOSE Christine, 2012 (1992), '**Palimpsest Tarih**', '**Yorum ve Aşırı Yorum**' içinde, Umberto Eco, Can Yayınları, Çev:Kemal Atakay, İstanbul

COTTINGHAM John, 1997, **Kartezyen Düalizm**, İlahiyat, Metafizik ve Bilim, Cogito dergisi, Cogito Öyleyse Descartes özel sayısı, Sayı:10, Yapı Kredi Yay.

DERRIDA, 1992, Acts of Literature, '**Before the Law**', Routledge, London, New York,

DİREK Zeynep, (2007) 2012'Judith Butler: **Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi**', Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar içinde, Der. Direk Zeynep, YKY Yay. İstanbul,

GERMEN Murat, Arte-Polis 5 Intl Conference – '**Reflections on Creativity: Public Engagement and the Making of Place 1 İstanbul Gezi Park Resistance movement as public engagement in the making of place**'

GUVENSOY Deniz, Ekim 2014, '**Yüzler ve Yüzeyler: İrfan Dönmez'in Resminde Fotografik Gerçeklik olarak Kimlik**', Artfulliving e-dergi, www.denizguvensoytumblr.com

Van HOUTUM Henk, **Waiting Before the Law: Kafka on the Border**, sls. sagepub.com Social Legal Studies September 2010 vol. 19 no. 3 285-297

YARDIMCI Sibel, 1/1/2012, '**Kentin Sınırında: Toplumsallaşmanın Yeni Metaforu Olarak "Kamp"**', e-skop internet dergisi

MARDİN Şerif, '**Adlarla Oyunlar**', 2005, Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat, Hazırlayanlar: Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, Metis Yay., (2002) İstanbul

ÖNCÜ Ayşe, (2002) 2005, '**1990'larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi**', Kültür Fragmanları, Türkiye'de Gündelik Hayat, Haz.:Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, Metis Yayınları, İstanbul

PETERSON Gouma ve MATHEWS Patricia, (1987), **Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi**, Sanat ve Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri içinde, İletişim Yayınları, (2010 (2008)), İstanbul

SALOMON Nanette, (2007), **Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları**, Sanat ve Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri içinde, İletişim Yayınları, (2010 (2008)), İstanbul

SAYIN Zeynep, 03.08.2013, "**Gezi Parkı, kimlik siyasetinin ötesine geçti**" Söyleşiyi yapan: M. Kemal İz, <http://sanatatak.com/view/Gezi-Parki-kimlik-siyasetinin-otesine-gecti/386>

SIMMEL, George. "**Bridge and Door**" in Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory (Ed.) N. Leach. Routledge: London, 1996.

SÖZER Önay, 2012(1999, YKY) “**Jacques Derrida ile Birlikte, En-Son Apori'nin Yeniden Kapanmış Kapısından Nasıl Geçilir? Sınır Çizgisi ve Geçit Üzerine**”, Pera Peras Poros içinde, İş Bankası Yay.

SÜLÜN Ebru Nalan, Ocak-Şubat 2012, **Bir Kadın Retrospektifi: Hayal ve Hakikat**, Artist Actual-Modern,

ŞUMNU Umut ve ÖZAKIN Emin Özgür , 2008, ‘**Just a Tic in the Face: Suicides at the Bosphorus Bridge**’ , Volume 11, Issue 4, Journal Theory and Event, <http://muse.jhu.edu>

POLLOCK Griselda, (2007), **Modernlik ve Kadınlığın Mekanları**, Sanat ve Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri içinde, İletişim Yayınları, (2010 (2008)), İstanbul

TAŞ, Tuğba (2012) **Canan: Feminist bir Müdahale olarak Sanatçının Bedeni**, Toplum Bilim Dergisi, ‘Türkiye’de Güncel Sanat’, Sayı:125

POLAT Nusret, Artist Actual, Nisan 2009 Tarihli Nancy Atakan Yazısı, **Bir “Aradalık” Hali Olarak Kimlik: Nancy Atakan’ın Yeni İşleri**

YÜCEDAĞ İbrahim, Nisan 2010, ‘Nilüfer Göle’de Batı-Dışı Modernliği Anlamak’ , e-Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi, Sayı: III

Tezler:

ERK Didem, 2011, ‘**Sankianılarımıyiorum**’, Sabancı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görsel Sanatlar Bölümü Yüksek Lisans Tezi,

ÖNDİN, Nilüfer (2002), **Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerine Yansımaları**, yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

PEKÜNLÜ, Zeyno (2004), **1920-1950 Arasında, Sosyo-Ekonomik Yapının Bireye Atfettiği Kimlikler Bağlamında Türk Resim Sanatı**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Danışman: Prof. Dr. Nedret Sekban, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

PEKÜNLÜ, Zeyno (2010), **Türkiye'de 1950 sonrasında değişen kimlik yapısının resim sanatı üzerindeki etkileri**, yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

TÜZÜNOĞLU, Azra (2007), **Sosyoloji Paradigmasında 1990'larda Türkiye'de Güncel Sanatın Dönüşümü (1990-1999)**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Danışman: Prof. Dr. Ali Akay, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

ÖZBAY AYDOĞAN, Semiha Müge (2006), **Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

PELVANOĞLU Burcu (2009), **'1980 sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler'**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Kataloglar:

ANI BELLEK II: 50 Numara, Sergi Kataloğu, 1993

ANTMEN, Ahu (2011), **'Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri neden Pembe?'**, Hayal ve Hakikat – Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar sergi katalogu içinde, 2011, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul

BAYKAM Bedri, **1. Uluslar arası Çağdaş Sanat Sergileri** Programı, Ayasofya (Mimar Sinan) Hamamı sergi kataloğu , 25 Eylül-15 Kasım 1987

BAYKAM Bedri, **I'm Nothing But I'm Everything**, Boyut Yay., İstanbul, 1999

BERKTAY Fatmagül, **Hayal ve Hakikat ya da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Bir Yolculuk**, Hayal ve Hakikat Sergi Kataloğu, 2011, İstanbul Modern Sanat Müzesi

Gelenekten Çağdaşa Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek, Kolektif, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti / Yayınevi Genel Dizisi

LEFAIRVE Liane , **'Canan Dağdelen, Uzam Ve Bellek Üzerine'**, Viyana 2012, Uzamsal Bellek Sergi Kataloğu, Amerikan Hastanesi

MADRA Beral, **Under My Feet I Want the World, Not Heaven**, 2009, Berlin, Katalog Metni

OUTLET İhraç Fazlası Sanat, **'Almanak 2008-2009'**, Haz. Azra Tüzünoğlu, 1. Basım 2009

UNTITLED, Ed. Adriano Pedrosa & Jens Hoffmann, **İsimsiz** (12. İstanbul Bienali), 2011, Sergi Kataloğu, IKSŞ, 2011

UNTITLED, İsimsiz (12. İstanbul Bienali), **'Remembering İstanbul/ İstanbul'u Hatırlamak'**, Ed. Jens Hoffmann ve Adriano Pedrosa, IKSŞ, 2011

Periodik Yayınlar:

Art Unlimited, , Ekim 2011, 23. Sayı

AKTUĞ Erhan, 10/11/2012, Şener Özmen'le Röportaj, **'Güvende Hissettiğim Tek Yer Diyarbakır'**, Radikal Gazetesi Kültür Sanat

ANTMEN Ahu, 25/03/2009, **'Kadınlardan Haksız Tahrik Üzerine'**, Radikal Gazetesi Kültür Sanat

ANTMEN Ahu, 30/09/2009, '**İrk ve cinsiyetle ilgili önyargılar**', Radikal Gazetesi Kültür Sanat

AYAZOĞLU Serkan, 04.10.2012, **Neriman Polat'la Röportaj**, Taraf Gazetesi

BALTACI Pınar, 23.08.13, '**Yeter Ki O Mekânlar Sokağa Kapatılsın**', Arkitera, www.arkitera.com

Birgün Gazetesi, '**Eylül Cansın intiharından önce video çekti: Birşeyler yapmak istedim, izin vermediler**', 5 Ocak 2015, www.birgun.net

Cumhuriyet Gazetesi, '**Boğaz Köprüsünden Çıplak Atladı Çünkü...**', 26 Mayıs 2014, www.cumhuriyet.com.tr

EROLLU-AHT Eray, 27.05.2014, "**Kızım Tarikattan Değil Hastalıktan İntihar Etti**", www.haberturk.com.tr, Güncelleme: 28 Mayıs 2014 Çarşamba,

GÜRCİHAN Behiç, 06 Kasım 2009, '**Türk Askerinin Son "Nefes"ini mi Alkışladınız? (Açılımın Kapanış Sahnesi)**', www.acikistihbarat.com sitesinde yayınlanmıştır.

Kaos GL Dergisi: **Türkiye'de Eşcinsel ve Sanatçı Olmak: Erinç Seymen'le Söyleşi**, 09 Nisan 2008

KAYA Füsun Yalçın, 04.04.2011 , **Taner Ceylan'la Söyleşi**, Sabah Gazetesi

MERTER Nadire, 28 Ekim 2009, (Kaya Genç'in röportajından - Sabah), '**Nefes'inde milliyetçilik mi kokuyor?**', [ntvmsnbc arşiv, ntv.com.tr](http://ntvmsnbc.arşiv.ntv.com.tr)

Milliyet Gazetesi, '**Burcu'yu tarikat mı öldürdü?**', 26 Mayıs 2014, www.milliyet.com.tr

'Radikal Gazetesi, **Tophane'de güncel sanata saldırı**', 22.09.2010, www.radikal.com.tr

Toplumbilim Dergisi **Türkiye'de Güncel Sanat Özel Sayısı**, Sayı:125

TRAYNOR – LETSCH, 18.06.13, '**Turkey's 'Standing People' Protest Spreads Amid Erdoğan's Crackdown**', the Guardian, theguardian.com

Web:

<http://ofsaytamaqol.blogspot.com>

8. ÖZGEÇMİŞ:

Deniz Güvensoy, 1981 yılında Ankara'da doğdu. 2005 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden lisans; 2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim AnaSanat Dalı yüksek lisans derecelerini aldı. 2010-2013 yılında T.C. Okan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Yönetimi Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışan Güvensoy, 2014 yılında Uluslar arası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA Türkiye) üyesi oldu. Artist Actual Modern, Milliyet Sanat, Art Unlimited, Artfulliving gibi çeşitli sanat dergilerinde yazdığı eleştiri yazıları yayınlanan Güvensoy, 2010 yılında ilk kişisel sergisini Alan İstanbul Sanat galerisinde açmış, çeşitli karma sergilerde yer almıştır.