

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**ÇAĞDAŞ SANAT ÇALIŞMALARINDA KİMLİK TEMSİLİ VE
KÜLTÜR POLİTİKALARI ETKİSİ:**

Almanya'da İkinci Kuşak Göçmen Sanatçılar

DOKTORA TEZİ

BAŞAK ŞİRAY

İstanbul, 2013

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**ÇAĞDAŞ SANAT ÇALIŞMALARINDA KİMLİK TEMSİLİ VE
KÜLTÜR POLİTİKALARI ETKİSİ:**

Almanya'da İkinci Kuşak Göçmen Sanatçılar

DOKTORA TEZİ

BAŞAK ŞİRAY

Danışman: DOÇ. DR. MUKADDER ÇAKIR

İstanbul, 2013

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim
Dalı DOKTORA öğrencisi BAŞAK ŞIRAY'ın ÇAĞDAŞ SANAT ÇALIŞMALARINDA
KİMLİK TEMSİLİ VE KÜLTÜR POLİTİKALARI ETKİSİ : ALMANYA'DA İKİNCİ
KUŞAK GÖÇMEN SANATÇILAR adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun
28.06.2013 tarih ve 2013-24/18 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu
ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 12.09.2013

Öğretim Üyesi Adı Soyadı		İmzası
1. Tez Danışmanı	Doç. Dr. MUKADDER ÇAKIR	
2. Jüri Üyesi	Prof. Dr. FILİZ AYDOĞAN BOSCHELE	
3. Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. NAZAN ALIOĞLU	
4. Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. AYŞE KONCAVAR	
5. Jüri Üyesi	Doç. Dr. SİBEL YARDIMCI	

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANAT ÇALIŞMALARINDA KİMLİK TEMSİLİ VE KÜLTÜR POLİTİKALARI ETKİSİ: ALMANYA'DA İKİNCİ KUŞAK GÖÇMEN SANATÇILAR

Bu tezde genel çerçevede çağdaş sanatta kimlik ve farklılık vurgusu, kültür politikaları ile çağdaş sanat üretimi ilişkisi incelenmekte, özelde Almanya'da yaşayan ikinci kuşak göçmen kökenli sanatçıların kimlik oluşumlarının nasıl ele alındığı, Alman kültür politikalarının sanat üretimlerini nasıl belirlediği ve son olarak göçmen kökenli sanatçıların çalışmalarında kimlik temsillerinin ve temsil stratejilerinin nasıl yönlendiği değerlendirilmiştir.

Kimlik kavramı hakkında çağdaş tartışmaların, tanınma ve temsil politikalarının önemli bir yer tuttuğu bu çalışmada, "Alman-Türk" çağdaş sanatçıların içinde buldukları toplumsal ve kültürel alanda kendi imgelerini nasıl oluşturdukları, kendilerini küresel ve ulusal güncel sanat alanında nasıl konumlandıkları ve tüm bu dolaylımlarla üretimlerinde kimlik meselesine nasıl yaklaştıkları sorgulanmıştır.

Son on beş yılda bir göç ülkesi olduğunu kabuleden Almanya, hakkında çok az şey bildiğini belirttiği Türk sanatı ve kültürüne büyük ilgi göstermiştir ve bu ilgiyi iki kanalda karşılamaya çalışmıştır: Birinci kanalda Türkiye'den çağdaş sanatçıları davetemiş, ikinci kanalda ise Alman-Türksanatçıların ve onların kimlik konulu işlerinin sergilediği gözlenmiştir. Bu tür sergilerde Almanya'daki ikinci kuşak göçmen sanatçıların küresel ve kompleks kimlikler olarak düşünülmeyp, bunun yerine, bu kimliklerin belirli bir göç zamanına indirildiği ve diasporanın iki uçlu mekanına hapsedildiği saptanmıştır. Farklılıkları ile tanınan sanatçıların Alman toplumundan ve sanatından dışlandığı sonucuna varılmıştır.

Bu tez de postkolonyal söylemin içerildiği çağdaş sanat piyasası ile çokkültürlüğü hedefleyen Alman kültür politikalarının eşgüdümlü olarak göçmen kimlikli sanatçıların geldikleri ülkenin kültürü doğrultusunda kimliklerini sınırlandırdığı sonucuna varılmıştır. Ekonomik ve politik olarak yönlendirilen sanatçıların varsayılan kültürel özdeki farklılığı vurgulamaları beklenmekte, etnik, dini, cinsel kimlik temsillerinde ısrar edildiği saptanmıştır.

ABSTRACT

THE REPRESENTATION OF IDENTITY AND THE IMPACT OF CULTURAL POLITICS AT THE CONTEMPORARY ARTWORKS:

SECOND GENERATION MIGRANT ARTISTS IN GERMANY

In general framework of this thesis, the emphasis on identity and difference at contemporary art and the relationship between cultural politics and the contemporary art production are elaborated. However in particular, how the identity formations of the second generation migrant artists in Germany are held, how the art production is shaped by German cultural politics, and finally how the representations of identity and the strategies of representation at the works of these artists are oriented, had been assessed.

In this study where the contemporary debates on the concept of identity and the representation politics have placed an important role, it has been discussed that how “German-Turkish” contemporary artists construct their self-image in the social and cultural field they live in, how they situate themselves in the current national and global art field, how they approach to the issue of identity.

At the last fifteen years, Germany shows a great interest in “Turkish” art and culture. German cultural politics channels this interest in two ways: first inviting contemporary artists from Turkey, second establishing exhibitions about identity, diaspora and migration by inviting “German-Turkish” artists to the scene. In such exhibitions, artists with a migration background are conceived not as complex, global identities, but instead they are reduced to the specific past of migration and to the space of diaspora. In this study it is arrived at a conclusion that these artists, who are recognized by their cultural differences, have been cast aside by German society and history, and excluded from German art.

ÖNSÖZ

Almanya'ya DAAD sanatçı bursu alarak gitmem ile başlayan bu serüven, yurt dışında,Batı'da,üçüncü dünya ülkesinden gelen bir sanatçı olarak bulunmamın sürekli hatırlatılması kimlik ve temsil meselesini ısrarla düşünmeme sebep olmuş, içinde bulunduğum kimlik sıkıntısı ile aidiyet, benzerlik ve farklılık gibi konuları düşünmeme ve araştırmama önayak olmuştur. O zamanlar anlamlandırmaya çalıştığım ama henüz vakıf olamadığım çağın kimlik saplantısını tartışma fırsatı bulduğum, Almanya'da uzun süre tanınma mücadelesi veren sanatçı arkadaşlarım Mustafa Kunt, Özlem Günyol ve Levent Kunt ile tanışmamla birlikte bu serüvenin ana hedefi biraz daha belirgenleşmeye başlamıştır. İkinci kuşak göçmen kökenli sanatçılara onların sayesinde ulaşabildiğim için ve bu yolda bana her türlü desteği ve kaynağı esirgemedikleri için onlara teşekkür etmek isterim. Almanya'da sorularımı cevaplayan ve çalışmamı destekleyen Frankfurt Goethe Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü'nde etnoğrafi ve göç çalışmalarını sürdüren Prof. Dr. Helma Lutz'a teşekkür ederim. Almanya'da bana zamanlarını ayıran ve her ne kadar kimlik ile ilgili sorulardan bıkmalarına rağmen sorularımı kibarca geri çevirmeyen ve çekinmeden cevaplayarak mülakatlarıma yardım eden Anny ve Sibel Öztürk'e, Levent Kunt'a, Nezaket Ekici'ye, Hüseyin Karakaya'ya, Nasan Tur'a ve son olarak Barbara Heinrich'e teşekkürlerimi sunmak isterim.

Tezimin başlangıç aşamasında göç ve temsil konusunda yaptığı çalışmaları paylaşanYrd. Doç. Dr. Şafak Erkayhan'a, kültür politikaları, sanat ve temsil konusunda çalışmalarını esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Banu Karaca'ya ve son olarak kültürel antropoloji alanında Almanya'da göçmen kökenli gençler üzerine çalışmış olan Doç.Dr. Levent Soysal'a akademik yönlendirmeleri ve danışmanlığı için teşekkür ederim.

Oldukça sıkıntılı ve zor geçen bu süreçte bana inanan, beni cesaretlendiren ve her anlamda danışmanlık yapan ve yardımlarını asla esirgemeyen danışmanımDoç Dr. Mukadder Çakır'a teşekkürlerimi belirtmek isterim. Ayrıca bu yol boyunca beni yalnız bırakmayan, her aşamada yanımda olan, akademik desteklerinin yanı sıra dostluğunu da benden esirgemeyen ve en umutsuz anlarımda yardımına koşarak beni cesaretlendiren Yrd. Doç. Dr. Nazan Alioğlu'na da sonsuz teşekkürü borç bilirim.

Aynı şekilde tez izleme çalışmaları süresince yanımda olan, her aradığımızda koşup gelen, akademik desteği ile çalışmanın şekillenmesine destek veren Prof. Dr. Filiz Aydoğan Boschele'ye de teşekkürlerimi sunarım. Tez savunmam sırasında güleryüzü, ilgisi ve dikkati ile yanımda olan, getirdiği önerilerle çalışmamı daha iyi görmemi sağlayan Doç. Dr. Sibel Yardımcı'ya ve Yrd. Doç. Dr. Ayşe Koncavar'a da teşekkür ederim.

Hem akademik yaşamımda bana destek olan hem de dostluklarıyla daima yanımda olan Evren Barın Arık'a, Zehra Doğan'a, Kaya Tabanlı'ya, Gaye Kalavlı'ya ve Behçet Güleryüze'e de en içten teşekkürlerimi sunarım.

Bana sonsuz bir destek, cesaret ve sevgi veren, her daim arkamda olduğunu hissettiğim sevgili eşim Mehmet Şiray'a ve çalışmanın bitmesini benim kadar büyük bir sabırsızlıkla bekleyen ve hemen her gün bitip bitmediğini soran aileme sonsuz şükranlarımı sunarım.

Bitmez tükenmez kaygılarımla beni dinleyen ve her tür yardımı esirgemeyen sanatçı arkadaşlarım İlkeYılmaz'a, İremTok'a, EvrimKavcar'a, Melis Bilgin'e ve en büyük esin kaynağım ve yol göstericim, eleştirel gözlüğünü hiç çıkarmadan tüm samimiyetiyle sanata hala güvenen ve inanan, bize, öğrencilerin de, bu eleştirelliği kaybetmeden içtenlikle inanmamızı öğütleyen hocam Prof. Zekiye Sarıkartal'a rehberliği için teşekkür ederim.

BaşakŞiray

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ŞEKİL LİSTESİ	III
KISALTMALAR	V
1. GİRİŞ	1
2-KİMLİK VE KİMLİK TEMSİLİ	9
2.1 Kimlik Üzerine Güncel Tartışmalar.....	12
2.1.1 Birey ve Kollektif Arasındaki İlişki	20
2.1.2 Toplumsal Kimlik.....	27
2.1.3 Kültürel Kimlik.....	32
2.2 Kimlik Temsili ve Fark Politikaları.....	40
2.2.1 Küresel Dünyada Kimlik Temsili ve Mekân Etkileşimi.....	46
2.2.2 Kimlik Politikaları.....	52
2.2.2.1 Benzerlik ve Farklılık Politikaları.....	58
2.2.2.2 Çokkültürlülük.....	60
2.2.3 Avrupa Kimliği ve Avrupalılık Fikri.....	64
2.2.4 Avrupa’da Ötekiliğin Temsilleri.....	68
2.2.4.1 Diasporik Kimliğe Yönelik Politikalar	73
2.2.4.2 Melez ya da Tireli Kimliklere Yönelik Politikalar.....	76
3. ÇAĞDAŞ SANAT ve KİMLİK İLİŞKİSİ	79
3.1 Çağdaş Sanat Nedir?.....	82
3.2 Çağdaş Sanatta Kimlik Vurgusu.....	86
3.3 Çağdaş Sanat ve Kimliğin Estetiği.....	88
3.3.1 Pierre Bourdieu’de Kültürel Alan Analizi.....	96
3.3.2 Sanatçı Kimliği ve Eleştirelilik	102
3.4 Kimlik Temsili Bağlamında Çağdaş Sanatta Gösterim Pratikleri.....	109
3.4.1 Çağdaş Sanat Koleksiyonları ve Sponsorlar.....	116
3.4.2 Uluslararası Etkinlikler: Bienaller, Festivaller, Fuarlar.....	119
3.4.3 Küratörler ve Sanat Kurumları.....	123
3.4.4 Güncel Sanat Piyasası.....	127
3.5 Çağdaş Sanat ve Siyaset Etkileşimi.....	131
3.5.1 Çağdaş Sanat ve Çokkültürlülük Politikası.....	138
3.5.2 Çağdaş Sanatta Kültürarasılık ve Kültürlerarasılık	141
3.6 Çağdaş Sanat, Küreselleşme ve Farklılıktaki Aynılık.....	143
3.7 Çağdaş Sanatta Avrupa-merkezcilik ve “Öteki”nin Yeri.....	146
3.8 Çağdaş Sanatta Öteki ile İletişim.....	149

4. ALMANYA’DA İKİNCİ KUŞAK GÖÇMENLER, GÜNCEL KÜLTÜR POLİTİKALARI VE SANAT ORTAMI.....	156
4.1 Almanya’daki İkinci Kuşak Göçmen Toplumu.....	160
4.1.1 İkinci Kuşak Göçmenlerde Eğitim ve Kültür Sorunu.....	162
4.1.2 İkinci Kuşak Göçmenlerin Alman Toplumu İle İlişkisi ve Kendilik Algısı.....	165
4.2 Almanya’da Güncel Kültür Politikaları.....	168
4.2.1 Almanya Kültür Modeli.....	171
4.2.2 Almanya’nın Yakın Tarihinde (1990-2012) Kültür Politikaları.....	174
4.2.3 Almanya’nın Dışarıya Yönelik Kültür Politikaları ve İlişkileri.....	176
4.2.4 Almanya’da Göçmenlere Yönelik Entegrasyon Politikaları: Kültürel çeşitlilik ve Kültürlerarasılık.....	178
4.2.5 Almanya’da <i>Leitkultur</i> –Egemen Kültür- Tartışması.....	188
4.3 Almanya’da Kimlik Temsilleri Bağlamında Çağdaş Sanat Çalışmaları...	192
4.3.1 “Türk Çağdaş Sanatı”nın Almanya’da Temsilleri.....	201
4.3.2 Almanya’da Üretilen ve Gösterilen Göç, Kimlik, Diaspora Temalı Sergiler.....	205
5. İKİNCİ KUŞAK GÖÇMEN SANATÇILARIN ÇALIŞMALARINDA KİMLİK TEMSİLLERİ.....	209
5.1 Kültürel kimlik temsillerinin çağdaş sanat formları ile ifadesi.....	213
5.1.1 İroni.....	219
5.1.2 Koleksiyon.....	224
5.1.3 Davet.....	230
5.1.4 Gizem.....	237
5.2 Kamusal Alanda Kimliğin Temsilleri.....	242
5.3 Toplumsal Cinsiyetin Beden Üzerinden Eleştirileri.....	247
5.4 Kentte Çokkültürlü Karşılaşmalar.....	256
5.4.1 KentteYeni Bir Dil.....	262
5.5 “Hayali Vatan” ve “Ev” Metaforu Olarak Yeniden Kurulan Mekânlar...	267
5.6 Kimlik ve Nesne İlişkisi: Hayat Tarzı ve İmgeler.....	271
6. SONUÇ.....	277
EKLER.....	286
KAYNAKÇA.....	322

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil I : Selfportrait, Pasif Aksiyon ve Fotoğraf, Nasan Tur, 2000.....	215
Şekil II : The Angel of Federal Republic of Germany, Performans, Nezaket Ekici, 2004.....	217
Şekil III : FamilleTezcan, Video, Nevin Aladağ, 2001.....	220
Şekil IV : Hullabelly, Performans, Nezaket Ekici, 2002.....	221
Şekil V : Vergesse nicht den Duft der Pfefferminze, Fotoğraf: C-Print, Nasan Tur, 2000.....	222
Şekil VI : AldiPlusLidl, Şişme Heykel, İskender Yediler, 1998.....	224
Şekil VII : Like New, Yerleştirme, Nasan Tur, 2007.....	225
Şekil VIII : Berlin Says, Performans, Nasan Tur, 2009.....	226
Şekil IX : Hochparterre Kreuzber, Performanstan bir görüntü, Oyuncu: Joana Praml Nevin Aladağ, 2009.....	227
Şekil X : Nevin Aladağ Interviews Nevin Aladağ, Performanstan bir görüntü, oyuncu Fabian Stumm, Nevin Aladağ, 2009.....	228
Şekil XI : Behind the Wheel, Yerleştirme, Anny ve Sibel Öztürk, 2004....	229
Şekil XII : Catch a Turkish Kiss, Performans, Nezaket Ekici, 2001.....	231
Şekil XIII : Turkish Island, Aksiyon Yerleştirme, Nezaket Ekici, 2003.....	232
Şekil XIV : Lido, Karışık Teknik, Yerleştirme, Anny ve Sibel Öztürk, 2005..	234
Şekil XV : Lido, Karışık Teknik, Yerleştirme, Anny ve Sibel Öztürk, 2005..	234
Şekil XVI : Public Sculptures, Karışık teknik, Video Yerleştirme, Nasan Tur, 2008.....	236
Şekil XVII : Islamic Chapel, Yerleştirme, Nezaket Ekici, 2006.....	237
Şekil XVIII : Ritual, Video Yerleştirme, Nasan Tur, 2005.....	238
Şekil XIX : Vortical Intoxication, Karışık Teknik Yerleştirme, Performans, Nezaket Ekici, 2008.....	240
Şekil XX : Somersaulting Man, Performans, Nasan Tur, 2001.....	243

Şekil XXI : Larve Project, Performans, Offenbach Evanjelik Klisesi, Nasan Tur, 1998.....	244
Şekil XXII : NÖ, Performans, Anny ve Sibel Öztürk, 2007.....	246
Şekil XXIII : Nazar-Berlin, Performans, Nezaket Ekici, 2007.....	246
Şekil XXIV : Berlin Vision, Performans, Nezaket Ekici, 2001.....	248
Şekil XXV : Fleckel im Wind, Performans, Nezaket Ekici, 2008.....	249
Şekil XXVI : Veil Fight, Video Yerleştirme, Performans, Nezaket Ekici, 2008.....	251
Şekil XXVII : No Pork But Pig, Performans, Nezaket Ekici, 2007.....	253
Şekil XXVIII : Veiling Unveiling, Performans, Nezaket Ekici, 2009.....	253
Şekil XXIX : Permanent Words, Performans, Nezaket Ekici, Basel, 2010...	254
Şekil XXX : Lifting a Secret, Yerleştirme ve Performans, Nezaket Ekici, 2007.....	255
Şekil XXXI : Raise the Roof, Performans, Ses Yerleşirmesi, Nevin Aladağ, 2007.....	256
Şekil XXXII : Dönerbuden, Levent Kunt, 2002.....	258
Şekil XXXIII : Invisible, Video Yerleştirme, Nasan Tur, 2004.....	260
Şekil XXXIV : Freeze, 12 Fotoğraf serisi: C Print, Nevin Aladağ, 2003.....	261
Şekil XXXV : Nekermann, Yerleştirme, Nasan Tur, 2008.....	263
Şekil XXXVI : Time for Revollusion, Aksiyon, Nasan Tur, 2008.....	264
Şekil XXXVII : Komunismus, Sozjallismus, Kapitalismus, Yerleştirme, Nasan Tur, 2008.....	264
Şekil XXXVIII : Şehrin Sesi I, Video, Nevin Aladağ, 2009.....	266
Şekil XXXIX : Rear Window (story no.6), Yerleştirme, Anny ve Sibel Öztürk, 2004.....	268
Şekil XXXX : Rear Window (story no.6), Yerleştirme, Anny ve Sibel Öztürk, 2004.....	268
Şekil XXXXI : Emotion in Motion, Yerleştirme, Performans, Nezaket Ekici, 2002.....	273

KISALTMALAR

<i>A.B.D.</i>	Amerika Birleşik Devletleri
<i>AvH</i>	Alexander von Humboldt Vakfı
<i>age.</i>	Adı geçen eser
<i>akt.</i>	Aktaran
<i>bk.</i>	Bakınız
<i>bs.</i>	Baskı, basım
<i>C.</i>	Cilt
<i>CDU</i>	Christian Democratic Union
<i>CSU</i>	Christian Social Union
<i>çev.</i>	Çevirmen
<i>DAAD</i>	Deutscher Akademischer Austausch Dienst/ Alman Akademik Değişim Servisi
<i>DUK</i>	Alman UNESCO Komüsyonu
<i>der.</i>	Derleyen
<i>ed.</i>	Editor/editör
<i>eds.</i>	Editors/editörler
<i>FM</i>	Frequency Modulation
<i>e. V.</i>	Eingetragener Verein
<i>G8</i>	Group of Eight
<i>GI</i>	Goethe Institut
<i>IfA</i>	Kültürel Dış İlişkiler Enstitüsü
<i>IMF</i>	International Monetary Fund
<i>Nu.</i>	Numara
<i>NRW</i>	Northrhine-Westphalia Eyaleti
<i>s.</i>	Sayfa

<i>S.</i>	Sayı
<i>STK</i>	Sivil Toplum Kuruluşu
<i>vd.</i>	Ve devamı
<i>Vol.</i>	Volume
<i>yy.</i>	Yüzyıl

1. GİRİŞ

“Çağdaş Sanatta Kimlik Temsili ve Kültür Politikaları Etkisi” adlı bu tezde, genel çerçevede çağdaş sanatta kimlik ve farklılık vurgusu, kültür politikaları ile çağdaş sanat üretimi ilişkisi ele alınmakta, özede Almanya’da yaşayan ikinci kuşak göçmen kökenli sanatçıların kimlik oluşumları, Alman kültür politikalarının sanat ortamını şekillendirmesi ve son olarak göçmen kökenli sanatçıların çalışmalarında kimlik temsilleri ve temsil stratejileri değerlendirilmektedir.

Kimlik kavramı hakkında çağdaş tartışmaların, tanınma ve temsil politikalarının önemli bir yer tuttuğu bu çalışmada, Alman-Türk çağdaş sanatçıların kimlik sorunsalını çoğunluk toplumu ve kültüründen yansıyarak nasıl ele aldıkları, içinde buldukları toplumsal ve kültürel alanda kendi imgelerini nasıl oluşturdukları, kendilerini küresel ve ulusal güncel sanat alanında nasıl konumlandıkları ve tüm bu dolaylımlarla üretimlerinde kimlik meselesine nasıl yaklaştıkları sorgulanmaktadır.

Bu çalışmada kültür merkezli eleştirel bir yöntem kullanılmakta, kimlik temsili konusunda yapılan kültürel incelemelerde Edward Said, Homi Bhabha, Stuart Hall gibi kültür kuramcılarının postkolonyal eleştirilerinden faydalanılmaktadır. Çağdaş sanat alanı incelemesi Pierre Bourdieu’nün kültürel ve toplumsal alan analizine dayandırılmaktadır. Çağdaş sanat alanında küresel yerel dinamiği ölçerinde farklı kültürlerin bir meta olarak içerilmesine ilişkin alandaki iktidar ilişkilerini vurgulamak için Boris Groys’un metinlerinden yararlanılmaktadır. Çağdaş sanatın Avrupa merkezci kimliği ve çağdaş sanat ortamında farklılık ve otantiklik vurgusunun eleştirisi için Hal Foster, Jean Fisher, Gerardo Mosquera, Geeta Kapur ve Rasheed Araeen gibi *Third Text* yazarları ve sanat eleştirmenlerinin metinlerinden faydalanılmaktadır.

Tezin ampirik alanı olan Almanya’da ikinci kuşak göçmen kökenli sanatçıların çalışmaları için Almanya’daki kültür ve sanat ortamı incelenmiştir. Farklı kültürlerin entegrasyonuna yönelik kültür politikalarına bakılmış, bu politikalarla son on beş yıldır ekonomik ve kültürel uyum içindeki sanat kurumları ve küratörlerin söylemleri

incelenmiştir. Küresel çağdaş sanat piyasasının da dayatmış olduğu, öteki sanatçıların bulunması, çağdaş sanat sahnesine kimlikleri ve farklılıkları ile çıkarılmasının izleri için, yapılan sergiler, yazılan sergi metinleri, katalog yazıları, sanat mekânlarında çalışmalara eşlik eden metinler ve dergilerde çıkan eleştiriler taranmıştır. Ampirik alanın ikinci aşaması olan sanat eseri analizleri için ikinci kuşak sanatçılardan Nezaket Ekici, Hüseyin Karakaya, Levent Kunt, Anny ve Sibel Öztürk, Nasan Tur ile kişisel mülakatlar yürütülmüş, göç, anavatan ve kimlik temalı sergilere imza atmış küratör Barbara Heinrich ile görüşülmüştür. Göç ve kimlik bağlamında ilerleyen sanatçıların kariyerleri ve biyografileri takip edilmiştir.

Bu çalışmanın kuramsal çatısının ilk bölümünü oluşturan “Kimlik ve Kimlik Temsili” adlı bölüm, özcü olmayan kimlik kuramları ile kavramsallaştırılmıştır. Burada toplumsal ve kültürel kimlik kavramları açıklanarak benzerlik ve farklılık diyalektiğinde birey ve kolektif arasındaki ilişki tartışılmış, kimliklenmenin süreçsel boyutu vurgulanmıştır. Kimliğin ve kültürün, tekil ve çoğul, heterojen ve hareketli, ilişkiyel ve diyalektik bir süreç olduğunun altı çizildikten sonra kimlik temsiline postkolonyal kültür eleştirileri perspektifinden bakılmıştır. Bu bölümde ele alınan kimlik politikaları, özellikle 1989’da Sovyetler Birliği’nin dağılması ile birlikte dünyanın her yerinde yaygınlaşmaya başlayan ulusal, dinsel, dilysel, etnik ve ırksal çelişkilerden türeyen farklılığın tanınması yönündeki taleplerin beyanatları olarak incelenmiştir. Bu tez çalışmasında hızla küreselleşen dünyada çeşitliliğin düzenlenmesi ve kontrolü için yaygınlaşan ve farklılığa vurgu yapan çokkültürlülüğe eleştirel yaklaşımıştır. Bu bölümün sonunda tezin özel konusu olan, ulusaşırı, kültüraşırı, diaspora gibi çoklu bağlanma kategorileri, ikinci veya üçüncü göçmen kuşağın çoğunlukla kendisini ikili kültürel aidiyetin çatışmalı ve ilişkiyel mekânında temsil eden “Alman-Türk” kimliği ele alınmıştır.

Çalışmanın kuramsal çatısının ikinci bölümünü “Çağdaş Sanat ve Kimlik İlişkisi” oluşturmuştur. Bu bölümde çağdaş sanat tarihi içinden bakılarak, kültürlerin zamansal eşitlenmesi olan çağdaşlık kavramına ve kültürlerin mekânsal kuşatması anlamına gelen küreselleşme ve uluslararasılaşma ekseninde bienallerin, küresel sanat etkinliklerinin ve fuarların öncülüğünde oluşan çokkültürlülükle eşgüdümlü sanat ortamına eleştirel yaklaşılmaktadır. Bugün sanat yaratım, dağıtım ve algı aşamasında

giderek artan yersiz yurtsuz bir minvalde fakat Avrupa merkezci bir hatta seyretmektedir. Bunun yanında uluslararası sanat etkinlikleri ve bienaller de Batı kültürünün merkezde olduğu ve çevre kültürlerin temsil edildiği bu küresel çokkültürlülük oyununa katkıda bulunmaktadır. Uluslararası çevrelerde tanınmış birçok sanatçı, kültürel diplomasinin onları uluslarını temsil eden büyük sanatçılar olarak teşvik etmelerine rağmen, bu sanatçılar işlerinde kozmopolitliği vurgulamaktadır. Az rastlanır ülkelerin sanatçıları bile sanat piyasasında ya da Amerika'da veya Avrupa'daki uluslararası sergilerde kültürlerarasılık referanslarını işlerinde kullanmaktadır. Bu bölümde yapılan eleştiri, Batı dışı kültürlerin Batı'ya olan farklılıklarını vurgulaması yönündeki beklentinin yayılması ve bu farklı yerel özelliklerin, zamanla ve uluslararası sergilerle, kavramsal ulusaşırı bir ağın içinde bastırılması ve basmakalıplaştırılmasıdır. Bugün görsel sanatın ne anlama geldiğini söylemek öncelikle piyasa tarafından düşünüldüğünü ve yaratıldığını bilmek demektir. Ekonominin, iletişimin ve kültürlerin küreselleşme sürecinde kimlikler için, belirli ve sınırlı alanlara göre kurulduğunu söylemek ve onları şeyleştirerek, çağdaş sanat piyasasında metalaştırmak yerine, farklı yönlerden gelen nesnelerin, insanların ve eylemlerin kesişimlerinde, hareketli, çatışmalı ve etkileşimli bir yerellik anlayışının kurulması gerekliliği belirtilir.

Kültürel çeşitliliği kucaklayan ve farklılığa vurgu yapan çokkültürlülük politikası, küreselleşen sanat dünyasına yerel sanatçıların farklılığını ve ötekiliğini bir değer olarak getirmiştir. Yerelin pazarlandığı neoliberal küresel ekonomiden pay alan sanat piyasasının da yereli çerçeveyeleyen bir kültürel sentezi benimsediği görülmektedir. Bu anlamda, yerel kültürlerin Batı'nın sanat diline çevrildiği açıktır. Küresel dolaşımda sanatçıların mobilitelerinin artması, en duyulmamış yerelliklerin ve konuların evrensel Batı sanat diline uyarlanmasına ve sanatçıların üretimlerinin egzotik öteki formlar olarak çoğalmasına sebep olmuştur. Hızla tüketen, hep şimdiki, en günceli, politiği ve radikali kovalayan çağdaş sanat dünyası çevre kültürlerin politik ve egzotik ötekiler olarak bir kimlikler geçidine dönüşmesine yol açmıştır. Çağdaş sanat piyasası kültürel ürünlerin farklılığına, çoğulluğuna yaptığı vurgu ölçeğinde, kültürel malların heterojen çeşitliliğini bünyesine almaktadır. Fakat bu heterojen çeşitlilik sanat piyasasına girer girmez, anında homojenleşmiş ve Batı tüketiminin

diline çevirilmiştir. Ötekiliğin temsiline duyulan arzular ve oluşturulan fanteziler, tüketim stratejilerinin oluşmasında önemli rol oynamakta ve bu arzu ve fanteziler toplumsal olarak inşa edilmektedirler.

Bu çalışmanın Dördüncü bölümünde, Almanya'daki ikinci kuşak göçmenlerin sosyal hayatı, Almanya'da göçmenlerin entegrasyonuna yönelik güncel kültür politikaları ve ikinci kuşak göçmen kökenli sanatçıların çalışmalarının yerleştirildiği kimlik, göç, aidiyet ve yerel kültür bağlamında yapılan sergiler ve kültür politikalarının teşviki ile Almanya'daki sanat ortamının kimlik konusuna yaklaşımı incelenmektedir.

Yaklaşık son on beş yıldır Almanya'daki kültür politikaları, Almanya'nın bir göç ülkesi olarak tanındığı yönündedir. Yurttaşlık Yasası Reformu (2000) ve 2005'teki Göç Yasası'nı takiben, göçmenlik ve entegrasyon için düzenlemelere gidildiği yönündeki açıklamalarla Almanya resmi olarak ilk defa uzun yıllardan sonra, küçük adımlarla da olsa, uyum içinde birlikte yaşamının gerekliliği olan çokkültürlü çeşitliliği dikkate almaktadır. Kültürel çeşitliliğin tanınmasının ardından, farklı kültürlerin uyuşmazlığı ve "uygarlıklar çatışması" nosyonu tarafından tanımlanan egemen kültür, *Leitkultur*, tartışması başlamıştır. *Leitkultur* kavramı, kimlikleri koruyabilmek ve kültürel çatışmaları önleyebilmek için, farklı kültürlerin çoğunluk kültüründen ayrı durması gerektiği inancıdır. Egemen kültür tartışmasında, "Alman kimliği" nosyonu, kültür ile değiştirilir ve kültürel aidiyet özelleştirilir. Bu tartışma Alman kimliğini, ulus yerine değerler etrafında daha geniş bir içerikte, Avrupalılıkta, yeniden inşa etme çabasıdır. Avrupa kimliği, Aydınlanma'dan, Antik Yunan'dan ve Hıristiyanlıktan gelen hümanizm, demokrasi ve hoşgörü gibi evrensel ilkeler ve değerler üzerine kurulmuştur. Avrupa kimliği bu değerler üzerine kurulmuş ise, Avrupalı olmayanların kimliği tanım gereği, demokratik olmayan, hümanist olmayan, hoşgörüsüz gibi atıflarla bu değerler sisteminin dışında kalmaktadır. *Leitkultur*, Avrupalı olmayan göçmenlerin entegre olabilmeleri için gerekli asimilasyon derecesini gösteren ölçek görevini üstlenmiştir. Fakat Avrupalı olmayan bu kültürler tamamıyla yabancı olarak resmedildikleri için, entegrasyon olası gözükmemektedir.

Edward Said ve Stuart Hall gibi kültür eleştirmenlerinin post kolonyal yorumları göstermiştir ki: diasporik bireylerin zor kazanılmış yurttaşlık hakları, ulusal kimliğe ya da hâkim sembolik düzene kültürel aidiyeti çoğunlukla ima etmemekte; kültürel kimlik, kişinin dışındaki kuvvetler tarafından dayatılmakta ve kimliklenme süreçlerinin psikolojik yönleri kararsızlık ve çelişki ile yüklenmektedir.¹ Almanların basmakalıp “ötekileri” olarak tanımlanan Almanya’daki “Türkler”in kültürel üretimi, bitmez tükenmez bir şekilde göçmen kimliği etiketlerini dönüştürme, karşı çıkma veya onaylama ile birlikte düşünülmektedir. Kanunları, politikaları ve günlük etkileşimleri etkileyen aşikâr sonuçları görüldüğü için göçmenler bu etiket ve anlamaları görmezden gelememektedir. Bu bağlamda çalışmanın temel sorularından biri, kimlik kurgularının ve temsillerinin var olan önyargılar ve farklılıklar üzerine dondurulan tüm özcü kimlik tasvirlerine bir direniş ve fırsat olarak mı ele alındığı, yoksa sanat piyasasının, kurumlarının ve politikalarının teşvik ettiği “ötekilik” temsilleri olarak yeniden mi üretildiği sorusudur.

Batı’nın (bu durumda Batı Avrupa ve Almanya’nın) kültürü elinde tutup, bireysel ifadeleri içinde barındıracak şekilde sanat ürettiği ve güncel sanat alanına hükmettiği görülmektedir. Batı-dışı kimliklerin ise göçmenler ve ötekiler olarak kültürel ve sanatsal üretimlerinin (kollektif etnik imgeler olarak okunan sanatsal ifadeleri de) “göçmen” üretimi etiketi altında sınıflandırıldığı ortadadır. Bu durumda tezde sorulan bir diğer soru ise, Alman kültür politikalarının, güncel sanat çevrelerinin ve kurumlarının Batı kimliği ve sanatı dışında kalan tüm kimlikleri öteki olarak etiketleyip, egzotik bir marka değeri olarak piyasanın içine aldığı bir gündemde tüm bu belirlenmelerden ve etiketlemelerden şikayetçi olan sanatçıların kendilerini nasıl ifade ettikleri, nasıl temsil stratejileri geliştirdikleri, alternatif konumlanma modeli olarak hangi bağlamları ve kurumları tercih ettikleridir.

Almanya’da 2.4 milyon civarında Türkiye kökenli göçmen nüfus düşünüldüğünde, Alman kültür politikalarının son on beş yılda Türk sanatı ve sanatçılarına büyük bir ilgi göstermesi şaşırtıcı değildir. Özellikle Alman-Türk sanatçılara ve onların kimlik konulu işlerine olan ilginin arttığı gözlenmektedir. Bu süreçte, Almanya’daki göçmen kökenli sanatçılarla birlikte, Türkiye’den Batı

¹ Jean Fisher, “Where Here is Elsewhere”, s. 62

tarafından onaylanmış, tanınmış sanatçılar Almanya'nın çağdaş sanat sahnesinde daha sık görünür ve anılır olmaya başlamış, böylece göçmen kökenli ikinci kuşak sanatçıların Türkiye'den gelen sanatçılar ve küratörlerle tanışıklığı artmış ve Türkiye'deki çağdaş sanat ortamı ile organik ilişkileri güçlenmiştir.

Tezin Beşinci bölümünde ikinci kuşak göçmen kökenli sanatçıların çalışmalarında kültürel kimlik temsillerine yer verilmektedir. Bu çalışmaların kamusal alanda nasıl algılandıklarına ve okundıklarına değinilirken, Alman-Türk sanatçılarının farklı temsil stratejileri incelenmektedir. Bu bağlamda sanatçıların kimliklenme süreçlerini nasıl başlattıkları ve nasıl sonlandırdıkları önemli bir tartışmadır.

Bu tez çalışmasının temelinde kültürel kimlik temsillerinin hangi bağlamlarda teşvik edildiği, sergilendiği, yazıldığı, okunduğu ve alımlandığı yönünde bir araştırma yatmaktadır. Tezde ikinci kuşak sanatçıların üretimlerine farklılık üzerinden işleyen kültürel kimlik temsillerinin sadece birer ötekilik tespitleri olarak yer almamasına çalışılmaktadır. Yapılan sanatçı ve küratör mülakatlarının ve özgeçmişlerin izinde, sanatçıların bu belirlemelere ve önyargılara karşı nasıl tavır aldıkları ve güncel sanat alanında nasıl konumlandıkları, üretimlerinin bir çıktısı olan yapıtlar kadar önemli olmaktadır. Kimliği ve kültürü, ancak bu şekilde, toplumsal etkileşimi ve ilişkiselliği ile açık bir üretim süreci olarak kavrama zorunluluğu sanatçıların çalışmalarının analizinde önemli bir yer tutmaktadır. Hareketli bir kimlik kavramı ile yaşadığımız küresel çağda, ulusaşırı bağlanmaların ve çoklu aidiyetlerin anlaşılabilmesi için geliştirilen temsil stratejilerinin çatışmalı, çoğul kimlik önerilerine bakılmaktadır.

Bu doktora tez konusuna yakın olarak şimdiye kadar yapılmış çalışmalar arasında Şafak Erkayhan'ın 2008 yılında "1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik" adlı sanat tarihi alanındaki doktora tezi ve Banu Karaca'nın *Uluslararası Kültür Politikaları* dergisinde çıkan "Entegrasyon Sanatı: Avrupa'yı Yapmada Kültür Politikalarının Rolünü Araştırmak"² adlı makalesi bulunmaktadır. Şafak Erkayhan doktora tezinde kapsamlı bir alan araştırması yapıp, Türk kökenli

²Şafak Erkayhan, 1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik, Doktora Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008

Banu Karaca, The Art of Integration: Probing the Role of Cultural Policy in the making of Europe', *International Journal of Cultural Policy*, 16:2, 121-37, 2010, Routledge, London

sanatçılarla görüşerek, 2008 yılına kadar olan göç ve kültürel kimlik konusunda çerçevelediği tüm yapıtları tasniflemiştir. Bu çalışma sanat tarihsel bir bakışla tüm temsillere ulaşmak için önemli bir kaynak teşkil etmekte, fakat sanatçıların diğer kültür üreticileri, küratörler, eleştirmenler, müze ve galeri müdürleri gibi aktörlerle ilişkilerini, kurumlarla olan ekonomik ilişkilerini ve kültür politikaları ile etkileşimlerini tartışmayarak eksik kalmaktadır. Araştırmacı sanat tarihçi Şafak Erkayhan, sanatçıların temsili sisteminin, göçün ve çoğunluk toplumunda yaşayan azınlık sanatçılarının kültürel tepkimelerinin sonucu ortaya çıktığını yazar. En nihai olarak yapıtı ve temsil biçimlerini tartışır ki bu da bir alan araştırması olmaktan çok bir sınıflandırma çalışması olmaktadır.

Buradan hareketle, “Çağdaş Sanatta Kimlik Temsili ve Kültür Politikaları Etkisi” başlıklı doktora tezinde, sanat tarihi tezlerinde olduğu gibi salt temsil analizinden kaçınılmaya çalışılmaktadır. Sanat alanı analizi ile eser analizinin birlikte ele alındığı bu çalışmada, sanat ve kültür alanındaki söylemler ekseninde, kültür politikalarınca desteklenen sergilere, çıkan yayınlara, küratörlerin, müze müdürlerinin ve eleştirmenlerin metinlerine bakarak kapsamlı bir etkileşimli temsil üretim sistemine odaklanmaya çalışılmıştır. Bu konuda Banu Karaca'nın makalesi, her ne kadar Avrupa'daki sanatçı değişim programlarına odaklı, Almanya ve Avrupa'da kültür politikaları uyarınca Türk sanatçıların nasıl algılandığı üzerine bir çalışma sunsa da, bu tez için kültür politikalarının önemine işaret etmekte, sanatçıların henüz kendi kimliklerinin ya da kültürel temsillerini üretmeden nasıl bir temsil sisteminin içine sürüklendiklerine dair ışık tutmaktadır.

Almanya'da göçmen toplumun kültürel analizi ile ilgili yapılan çalışmalar genellikle sinema, müzik ve edebiyat gibi daha kitlesel sanat ürünlerine ve temsil ekonomilerine odaklanmaktadır. Ancak bu çalışmada, yüksek sanat olarak görülen çağdaş sanatın da bienaller, uluslararası festivaller, sanat fuarları gibi küresel sanat izleyicisine hitap eden kitlesellikte olduğu ve uluslararası bir dolaşıma dönüştüğü düşünüldüğünde, çağdaş sanatın da giderek artan kitlesel boyutu ve temsillerin popülerliği ile iletişim çalışmalarındaki yeri azımsanmamalıdır.

Bu doktora tezinde Almanya’da yaşayan ikinci kuşak göçmenlerin çağdaş sanat alanında üretimleri incelenirken, Alman-Türk sanatçıların içinde buldukları toplumsal alan, onların üretimlerini koşullayan ekonomik, politik ve kültürel belirlemeler geniş bir ölçekte tartışılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda çalışmanın bünyesinde sosyal bilimlerin sosyoloji, antropoloji, sanat tarihi, kültür çalışmaları ve görsel çalışmalar gibi farklı alanlarının bir araya geldiği disiplinler-arası bir iletişim tezinin yazılması hedeflenmiştir. İletişim ve kültür üzerine olan bütün çalışmalar gibi, bu tez de iktidar konusuna değinmek zorundadır. İktidar konusu, toplumsal alanın tahakküm ilişkisi içinde bireylerin kültürel, ekonomik ve sembolik çıkarlarına göre bu alana nasıl yerleştiklerini ve örgütlendiklerini temel alarak, tezin her bölümünde bir model gibi tekrar edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmamın özel alanı olan Alman-Türk sanatçılarının çalışmalarını yalnızca Alman-Türk sanatı perspektifi içinden değerlendirmek ve onları sınıflandırmak, Almanya’daki Türkiye kökenli ikinci jenerasyon göçmenleri küresel, çokkültürlü ve kompleks kimlikler olarak düşünmek yerine, belirli bir göç zamanına indirgenmiş bir arkaizme ve diasporanın iki uçlu mekanına hapsetmek olacaktır. Sanatçıların bu tanımlamalardan etkilenmediklerini söylemek doğru değildir. Bu sanatçıları sadece ulusal ve kültürel kimliğin görselliğini barındırdıkları mitografyalar alanından değil, bu kimlik temsillerinin detaylandırılmasına katkıda bulunan piyasa, uluslararası sergiler, eleştirmenler ve küratörler çerçevesinden bakmak daha anlamlıdır. Böyle bir çerçevenin sınırları yerel renklerin büyüklüğüne gerçekliğini barındırır gibidir ve çoğu sanatçı bu sınırlara sürülmektedir. Çağdaş sanatın tüketim alanı haline gelen kimlik ve diaspora sanatının yükselişi, kimlikleri temsil politikasının üretim alanına dönüştürmektedir. Diğer taraftan sadece ulusal olandan çok, çokkültürlülüğe ve küreselliğe olan eğilimleri besleyen güncel sanat dünyasının sanatçıların hareketliliğini canlandırdığını gözlemlemekteyiz. Fakat göç eden çeşitli kimlik ve kültürleri, sanat piyasasının stratejileri ve uluslararası sergilerinin koyduğu şekli ile, kompleks ve küresel düşünmenin dışında daha çok ulusal veya belirli bir cemaate yönelik düşlerin sergilendiği bir çerçevede görmekteyiz. Bu bağlamda çağdaş sanatta emperyal Batı merkezi ile postkolonyal çevresi sorunu, “Çağdaş Sanatta Kimlik Temsili ve Kültür Politikaları Etkisi” adlı bu tezde temel olarak işlenmiştir.

1. KİMLİK VE KİMLİK TEMSİLİ

“Ne var ki, hayatın en önemsiz ayrıntıları açısından bakıldığında bile, insan, herkesin gözünde özdeş, isteyen bir şartnameyi ya da vasiyetnameyi inceler gibi inceleyebileceği, maddi bir bütün teşkil etmez; sosyal kişiliğimiz, başkalarının düşüncesinin yarattığı bir şeydir. ‘Tanıdığımız birini görmek’ diye adlandırdığımız basit bir eylem bile, kısmen zihinsel bir eylemdir. Baktığımız insanın dış görünüşünü, ona ilişkin bütün kavramlarımızla doldururuz ve gözümüzde canlandırdığımız bütün içinde, hiç şüphesiz bu kavramlar daha fazla yer tutar.”³

Günümüzde kimlik hakkındaki söylemler önemli ölçüde artmış ve bu konudaki tartışmalar da çeşitlenerek çoğalmıştır. Kimlik konusu etrafındaki bu yoğunlaşma, küresel ekonomilerle, iletişim teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla ve göç ve hareketlilik üzerinden yeniden tanımlanan zaman ve mekân kavramlarıyla düzenlenen toplumsal ilişkilerle açıklanabilir. Kimliğin güncel tartışmalara sıklıkla konu olmasının ardında dramatik değişikliklerin sebep olduğu dönüşümler yatar. Bunlar özetle, iş, toplumsal cinsiyet, aile ve sınıfın yeniden düzenlenmesi, politik sınırların yeniden çizilmesi, hareketliliğin ve dolayısıyla göçün yayıldığı coğrafyalar ile sınırların, ulus devletin ve egemen kültürün yeniden tartışılması, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yol açtığı toplumsal etkinlikler, küresel medyanın müdahaleci gerçekliği gibi unsurlardır.⁴ Bu değişen bağlamlar, yaşanan toplumsal ve bireysel dönüşümler sonucunda kimlikler giderek esnek, merkezlessiz, parçalanmış, çelişkili ve melez formlara evrilmiştir.

Bugün kimlikler -kültürel yapılar ve onların belirli ikonografik temsilleri içinde- göç hareketleri, yeni teknolojiler ve medya tarafından dünyaya yayılan görsel ve bilgi repertuarı ile temsili Batı Modernite’sinin ideolojik modelleri: demokrasi, özgürlük, refah, insan hakları gibi tikel kimlikler tanımını aşan kavramlarla müdahale edilirler. Güncel tartışmaların odağında yapılan toplumsal alan analizlerinde önemli bir yer tutan kimlik kavramı, özcü anlayışı reddederek yapılmaktadır. Özcü kimlik

³ Marcel Proust, Kayıp Zamanın İzinde (Swann’ların Tarafı), s. 51

⁴ Richard Jenkins, Social Identity, Third Edition, NY: Routledge, 2008, s. 31

anlayışında kapalı ve bütünsel bir iç özden yola çıkılır, bu özün bireyin hayatı boyunca değişmeyip sabit kalacağına, dolayısıyla bireyi dışarıya ve etkileşime kapalı, değişmez özün temsil edeceğine ve tanımlayacağına inanılır. Özcü karşıtı anlayışta ise kimliğin inşa edilmiş olduğuna, kimliğin kültüre bağımlı bir üretim olduğuna, dolayısıyla tarihsel ve yerel bağlamda değişkenliğe, ilişkiselliğe, toplumlar ve bireyler arası etkileşime inanılır.

“Yüzyılın sonu” perspektifinden bakıldığında, kimlik kavramı, bilgi teknolojilerinin yaygınlığı ile süreklilik içinde değişimin yapılandığı, geçişlerin, yer değiştirmelerin, kitlesel göçlerin yaşandığı bir çağda farklı bir içerikte tartışılmaya başlanmıştır. Bu perspektiften yola çıkıldığında, günümüzde sanatçılar, eleştirmenler ve yazarlar, ulus sonrası yurttaşlığı anlamak ve bu türden bağlanmaların yeni hallerini kavrayabilmek için diaspora kültürünü yeniden incelemişlerdir. Bu anlamda çağın gerektirdiği bir çaba ile küresel iletişim ağlarının, ulusaşırı ekonomilerin, sınırlararası hareketliliğin ve göçün tetiklediği çoklu bağlanmalar ve ilişkilenelemelere yönelik hareketli bir kimlik kavramı geliştirilmeye çalışılmıştır. Kimliği katı bir nosyondan kurtarmak için hareketli bir kimlik kavramına yönelik bu ihtiyaca cevap veren yaklaşımlardan biri de kimlik kurgusunu diasporik olanda arama ve açıklama çabasıdır. Diasporik olana duyulan bu ihtiyaç ve ilgi çerçevesinde diasporanın anlamı da, doğasının algılanışı da değişmiştir.⁵ Diasporanın anlamının ve doğasının, ulus-sonrası küresel çağın koşullarına uygun olarak değişmesi yönündeki gerekliliğine rağmen, yaygın olarak diasporanın konvansiyel kullanımına ve onun analitik bir kategori olarak ulus uzantısı olarak düşünülmesine rastlamaktayız. 19. yüzyılda icat edilmiş ulus ve etnisite kavramlarının inatçı uzantılarının kategorik olarak içerildiği düşünülen diaspora kavramı, günümüz ulusaşırı ya da ulus sonrası kimlikleri düşünüldüğünde bu hali ile yetersiz kalmaktadır. Bugün diasporanın, bu şekli ile analitik bir kategori olarak, aidiyetin ve üyeliğin çağdaş çizgisini açıklamakta çok sınırlı kaldığını söyleyen Yasemin Nuhoğlu Soysal, diasporayı gelinen ülke ve anavatan arasında asılı kalan göçmen deneyimi olarak düşünmenin, çoklu bağlantıları ve ilişkileri ile ulus sonrası yurttaşlığın yeni pratikleri ve topoğrafyasını görmezden

⁵ Nicholas Mirzoeff, “The Multiple Viewpoint: Diaspora and Visual Culture”, Gudrun Ankele, Emre Baykal ve Daniela Zyman (ed.), *Tactics of Invisibility: Contemporary Artistic Positions from Turkey* içinde (151-161), Köln: Walter König, 2010, s. 157

geldiğini ve bu çoklu ilişkileri bulandırarak gelinen ülkenin kültürüne doğru tek yönlü yönelimde ısrar ettiğini iddia eder.⁶ Buradan hareketle, küreselleşmenin, değişen politik ve ekonomik hareketlerin ekseninde dinamik, çoklu ve uluslararası kimliklerin ihtiyacı olan aidiyet ilişkisi için, diasporayı bu kategorik yerleştirmelerden ve analitik sertlikten bağımsız olarak düşünmek gerekliliği doğmuştur. Soysal savaş sonrası dönemde diasporanın içinde şekillendiği sınırların ve zaruriyetlerin değiştiğini iddia eder: “Özellikle Avrupa’da, çağdaş politikaları, ekonomileri ve ulus devlet sisteminin kurumlarını etkileyen değişimlere karşılık olarak yurttaşlığın ve aidiyetin yeni şekilleri”nin doğduğunu söyler.⁷ Bu yeni şekiller ulusal düzeyi dolayısıyla diasporanın ulusal önermesini zayıflatırlar. Böylelikle, diasporanın değişen doğası ve anlamı, katı bir köken, ulus uzantılı, etnisite odaklı donmuş bir geçmişten çok, nostaljinin tetiklediği bir üretkenliğin kültürel alanında yer bulur. Diaspora zamansız bir belleği endekslerken, kimlik politikaları olarak önümüze çıkan kimlik göstergelerini canlandırır ve temsil eder. Burada önemli olan diasporik alanda ve bu alan için üretilen kimlik temsillerinin bitmez tükenmez bir geçmişin sürekli olarak kurgulanması ve yeniden kurgulanmasının ürünleri olduğunu hatırlamamızdır.

Farklılığın, kültürel alanı örgütleyen bir konu olarak içerildiği kimlik politikalarının ve çeşitliliğin küreselleşen çağında yaşıyoruz. Bu bağlamda son yıllarda önemli tartışmalara yol açan kimlik kavramı çoğunlukla kültürel farklılığa vurgu yapılarak ele alınmaktadır. Farklılıkların kimliği tanımladığı ve sabitlediği bir belirlemenin yanı sıra, sayıları gittikçe artan insan grupları sınırları kesişen hayat tarzların, kültürel pratiklerin ve kurumsal formların çoğalması ile kendilerini çok uluslu bağlarla tanımlayıp, çoğul ve akışkan kültürel kimliklere sahip öznelliklerle ifade etmek isterler.⁸ Farklılıklar ve benzerliklerle tasvir edilen hüviyet bulma ve yaratma sürecinde çoklu farklılıklar ve çoklu ortaklıklarımızla yola çıkılan kimlik çalışmalarında özellikle kimlik ve temsil arasındaki ilişkiye, ben ve öteki, içerisi ve dışarı arasındaki anlam kümesine odaklanılır. Kimliğin hiç bir zaman sahip olunan, devamlı taşınıldığı düşünülen rutin yükümlükler, sabit ve kategorik atıflar olarak

⁶ Yasemin Nuhoglu Soysal, “Citizenship and Identity: Living in Diasporas in Post-war Europe”, *Ethnic and Racial Studies*, Vol: 23, Nu: 1, Taylor and Francis, Ocak 2000, [1-15], s. 3-2

⁷ Yasemin Nuhoglu Soysal, s. 11

⁸ Ayşe Çağlar, “Hyphenated identities and the limits of ‘culture’”, T. Modood ve P. Werbner (ed.), *The Politics of Multiculturalism in the New Europe* içinde (169-185), Londra: Zed, 1997, s.169

değil yaşadığımız, yaşarken kurguladığımız kültürel ve toplumsal fonksiyonlar olarak düşündüğümüzde, karşılaşılan tüm etnik ve kültürel belirlemeciliğin önüne geçilebilir. Buradan hareketle diyebiliriz ki kimlik meselesi bir temsil sorunudur. Ian Chambers, tarafsız bir temsil aracı olmadığı gibi, kullandığımız dilin de kendi bağlamlarımız, bedenlerimiz ve benliklerimiz tarafından şekillendiğini söyler.⁹ Kimlik temsillerinin iktidarın gücü ve iktidara karşı direnme gücü ile oluştuğunu dile getirirsek, bu oluşumun tahakküm etme ve tahakküme direnme kuvvetleri ile yüklendiğini dolayısıyla tarafsız olamayacağını söylemiş oluruz. Yine de temsilleri de kimlikler gibi açık uçlu ve hareketli olarak kurmanın yolu, sürekli değişen bağlamlarımız, bedenlerimiz ve benliklerimiz tarafından şekillendiğini bildiğimiz dil gibi, yaşadığımız hayatın da yaşarken kurguladığımız kültürel ve toplumsal fonksiyonlar olduğunu hatırlamakla mümkün olabilir.

2.1 Kimlik Üzerine Güncel Tartışmalar

Son bir çeyrek yüzyıldır kimlik kavramı çevresinde tartışmaların artışı gözlemlenmektedir. İki kutuplu dünyayı simgeleyen Berlin Duvarı'nın 1989'da yıkılması ve 1991'de de resmen Sovyetler Birliği'nin dağılması ile saklı, yasak ve uzak olan tüm merak edilen kimlikler ortaya dökülmüştür. Kültürel çeşitlilik, küreselleşme dalgası, liberal ekonomi ve politika tüm yerel kültürlerle ve pazarlara kendi konumlarını ve yerlerini hatırlatırcasına tüm coğrafyalara dağılmıştır. Komünist bloğun çöküşünden önce de işlerin küresel gidişatının aksi ve başına buyruk doğası hiç yok değildi. Fakat Büyük Bölünme'nin yoldan çekilmesi ve güçler dengesinin bozulması ile küresel gidişat daha görünür olmuştur ve dünya artık bir bütünlük arz etmeyen, dağınık ve oransız güçlerin belirdiği yerelliklerin arenasına dönüşmüştür.¹⁰

Günümüzde, kuramcıların, toplum bilimcilerin, felsefecilerin ve psikologların bu denli dikkatini çeken bir başka konunun olmadığına altını çizen Zygmunt Bauman, "kimlik araştırmaları"nın tek başına büyüyen ve gelişen bir endüstri haline geldiği

⁹ Ian Chambers, Göç, Kültür, Kimlik, İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi (çev.), İstanbul: Ayrıntı, 2005, s.37

¹⁰ Zygmunt Bauman, Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları, Abdullah Yılmaz (çev.), İstanbul: Ayrıntı, 1999, s.68-9

açıklamasının yeterli olmadığını, kimlik konusunun bunu aştığını ve “çağdaş hayatın diğer tartışmalı yönlerini aydınlatmaya, kavramaya ve incelemeye yarayan bir prizma” haline geldiğini söyler.¹¹ Buna göre, toplumsal analize konu olan meseleler kimlik perspektifinden yeniden ele alınmakta ve kimlik ekseninde çevresinde dönmekte olan söylemle uyumlu olmak için yeniden örgütlenmektedir.¹²

Zamanın önemli göstergelerinden biri olan kimlik, reklam endüstrisinde uzun yıllardır yeni bir görünüş, yeni bir benlik paketinde aslında kimlikler pazarlayarak satışlarını arttırmakta, yeni kimlikleri hayat tarzı penceresinden yeni orta sınıf tüketici için vitrine koymaktadır. Antropologlar, kimliğin tüketim modellerinin önemine değinirken, kimlik, tüketim ve gösterinin hayat tarzı endeksleri olarak birbirine bağlı olduğunu gösterirler. Küresel pazarda kimlik, tüketim ve gösteri ile kendilik bilincinin sergilenmesi sadece kıyafet ve araba gibi metalar üzerinden değil, ayrıca “yeni ben”i ortaya çıkaracak dünya görüşleri, moda fikirler, spiritüellik gibi kolay tüketilebilir hayat rehberlikleri, sosyal medya aktiviteleri içinde görünürlük, farklı kültürlerin ritüelleri ile alışverişi de içeren bir dünya listesi ile kurgulanarak sunulur. Modern toplumda bireylerin üretici kimliği öne çıkarılırken günümüzde, postmodern evrede, endüstriyel işgücüne ihtiyaç duyulmadığından beri bireylerin tüketici rolü önemsenmekte ve tüketici toplum kültürünün haz mekanizmaları çalışmaktadır.¹³ Gerçekte hiç sonlanmayan tüketme ihtiyacı içinde yeni orta sınıf, belirli bir hayat tarzı nesnelere biraraya getirmeye çalışırken, tasarımın, modanın köleleri haline gelirler ve belki de kendi imgelerini, kendilik tasarımlarını, yeni kimliklerini üretme çabası içinde tüketirken yeni tüketim sınıfını oluştururlar.

Anthony Giddens, *Modernite ve Öz-Kimlik*'te (1991) daha önceki post-modernite kavramı eleştirisini, özbenliğin mahremiyetlerini ve onların yirminci yüzyıl sonundaki belirgin dönüşümlerini ele alarak genişletir.¹⁴ Giddens, kişisel, özel ve mahrem olanın politikleşmesi ile ilgilenir. Giddens, “öz-kimlik”in, dönüşümlü olarak bireylerin kendilerine kişisel bir hikâyeye kurabilecekleri, bu hikâyeye ile kendilerinin

¹¹ Zygmunt Bauman, *Bireyselleşmiş Toplum*, Yavuz Alogan (çev.), İstanbul: Ayrıntı, 2005, s.173

¹² *age.*, s.174

¹³ Bauman, *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*, s. 92-7

¹⁴ Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge: Polity, 1991

hayatlarının ve geleceklerinin kontrolü ellerindeymiş gibi algılayabilecekleri bütünlükte modern bir proje olduğunu iddia eder. Giddens'in iddiasında olduğu gibi, kapitalist demokrasilerde doğan 'hayat siyaseti' açıkça sınıf politikalarının ya da büyük anlatıların düşüşü ile oluşan boşluğu doldurur.¹⁵ Bu iddia, kimlik üzerine çağdaş kaygıyı yansıtan 1960'lardaki kadın hareketinin "kişisel olan politiktir" ifadesi ile vücut bulur.

Son çeyrek yüzyılda, sınıf ideolojik ve politik olarak, en azından geç kapitalist toplumlarda, madun¹⁶ siyasasından çıkartılır ve yeni kimlikler veya kavramlar tarafından, orta sınıfın kendi hükmünce politik aktörler olarak doğması ile yeri doldurulur.¹⁷ Sınıf kavramının politik ve kültürel söylemde gittikçe seyrekleşmesine ve yok olmasına şahit olurken, kimliklerin kendini toplumsal bir kategori olarak madun siyasasına yerleştirdiğini, yeni toplumsal hareketlerle (kadın ve toplumsal cinsiyet hareketi, kültürün sınıfın yerine geçtiği azınlık hakları hareketi gibi) yönlenen tanınma ve temsil isteklerine şahit olmaktayız. Yeni toplumsal aktörler olan kadınlar, farklı renkte insanlar, gayler, lezbiyenler, translar, radikal çevreciler, azınlıklar ve tüketim odaklı orta sınıflar, hepsi birer politik ses barındırırlar.

Son çeyrek yüzyılda modernitenin eski evrensel değerlerinin kalıntıları ile tanımlanan terimlerle belirlenen kimliğin yeni politikasının hâkim olduğuna şahit oluruz. Moderniteden arta kalan bu değerler (kapitalist bir piyasa sistemi içinde endüstrileşme ve parlamenter demokrasiyi ve bireysel hakları garantileyen liberal devlet) ve ekonomik konum, çıkar tarafından en azından politik sebepler için

¹⁵ *age.*, s. 33

¹⁶ *Madun* Arapça alt, aşağı demektir. Türkçe'ye Arapça'dan kazandırılan bu sözcük, *subaltern* kavramının sadece *sub* bölümünü 'alt' ya da 'ast' olarak karşılarken, kavramın *altern* kısmını içermediği için yeterli karşılığı sağlayamamaktadır. *Alter* 'değiştirmek' kökünden türeyen *altern* aynı zamanda *alterity*'i yani 'başkalığı' da kapsamaktadır. Dolayısıyla "maduniyet 'alttaki başkalık' olarak kullanılabilir. [...] 'Alttaki ve aşağı derecedeki başka olan' olarak ifade edilebilecek "subaltern" kavramı için Türkçe'de tek bir sözcük bulunamamıştır." Ebru Yetişkin, "Postkolonyal Kavramlar Üzerine Notlar", *Toplumbilim, Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı* içinde (15-20), İstanbul: Bağlam, 2011, s. 17. 1990'larda kültürel çalışmaların yayılması ve çokkültürlülük söyleminin yerleşmesi ile madun kavramı her türlü ezilmiş, azınlıkta kalmış, mağdur ve mazlum ile özdeşleştirilmiştir. Antonio Gramsci, Ranajit Guha ve Gayatri Chakravorty Spivak tarafından birbiri ile ilişkili fakat farklı içeriklerde kullanılan madun *subaltern* kavramı homojen olduğu varsayılan, tek bir grubu gösteren sabit bir kimlik tanımındansa, toplumsal değişime, hareketliliğe neden olan, sürekli başka olmayı barındıran dinamik bir unsurdur.

¹⁷ Stanley Aronowitz, *The Politics of Identity; Class, Culture, Social Movements*, Londra: Routledge, 1992, s.1

tanımlanan kimlikler, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika geç kapitalist toplumlarında rahatsız bir duruşla bulunurlar.¹⁸ 1980’lerde Doğu Avrupa otoriteryan devletin sosyalist rejimlerinin yıkılışı ve Doğu Avrupa komünizminin Berlin duvarının yıkımını izleyen çöküşü ile Katoliklik, milliyetçilik, monarşizm gibi premodern kültürde eşitliği olan uzun süre bastırılmış olan kimlikler su yüzüne çıkmıştır.¹⁹ Kadın, erkek, engelli, yerli, göçmen gibi farklılıkları tanımayan daha geniş ve homojen tanımlar olan “insanlık”, “işçi sınıfı” gibi insan gruplarını toplayıp, içine alan evrensel kategoriler terkedilmiştir.²⁰ Güçler dengesine ihtiyaç duyulmayan bu koşullarda, özellikle Batı’da, ırk, etnisite ve cinsiyete dayanan kimlikler üzerinden yeni politikalar gelişmiştir.

Kimlik meseleleri gittikçe küreselleşen bir dünyada ulusal politikalarda da kendini gösterir. Sağ kanat politikacılarda milli değerler, etnik ve dini kimlik bütünlüğü, homojen olarak halkları bağlayıcı bir muhafazarlıkta kendini gösterirken, sol kanatta, yirmibirinci yüzyılın başlangıcında olduğu gibi, kimlik meselelerini, sınıf tabanlı sömürden ziyade ortak deneyimlerin biraraya getirdiği dezavantajlı seçmenlere ve mağdurlara ‘kimlik politikası’ olarak açar.

Toplumsal cinsiyet bu bağlamda hakların siyasası için önemli bir temel teşkil eder. Toplumsal cinsiyetin kültürel bir ürün olarak feminist teorinin temel kavramsal aracı olarak şekillenmesi, eski bir ikililiği, zihin beden ikililiğine dayanan ikililiği yeniden üretmesi ile gerçekleşmiştir. Bu ikililik, “biyolojik” ve “toplumsal” olarak iki farklı kategorinin karşı karşıya gelmesinden oluşmuştur. Biyolojik olanın toplumsal olanı temellendirmek için materyal altyapı olarak sunulması ise önemli kuramsal ve politik sorunlara yol açmıştır. Butler, *Gender Trouble* isimli kitabında biyolojik özcülüğü, toplumsal cinsiyeti (gender) cinsiyet (sex) üzerinden algıladığı ve onun üzerine kurduğu için eleştirir.²¹ İkili cinsiyet sisteminin toplumsal cinsiyeti belirlemesine izin vermenin zorunlu heteroseksüel anlayışa yol verdiği açıktır. Toplumsal cinsiyet farklılaşmasının (gender differentiation) biçimi, içeriği ne kadar farklı olursa olsun, her zaman eril ile dişil ikili karşıtlık üzerinden düşünüldüğünde,

¹⁸ Aronowitz, s. 12

¹⁹ *age.*, s. 12

²⁰ Eli Zaretsky, *The Birth of Identity Politics in the 1960s: Psychoanalysis and the Public/Private Division*, Mike Fetaherstone, Scott Lash ve Roland Robertson (ed.), *Global Modernities* içinde (244-59), Londra: Sage, 1995, s.244

²¹ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Londra, 1990

cinsel ayırım yalnızca kadın ile erkek arasındaki ayırım olarak sınıflandırılır. Bu anlayışa göre toplumsal cinsiyet her zaman cinsiyeti yansıtır. Ancak, bu zorunlu heteroseksist anlayışın dışında geliştirilen toplumsal cinsiyet kavramında, cinsiyet farklılıkları, homoseksüelleri ve biseksüelleri tanıyarak kurulur ve aynı zamanda cinsiyeti etnisite, kültür ve ırk gibi toplumsal kategorilerle birlikte düşündürür. En az sınıf kadar teorik ağırlığa sahip bir kategori olan toplumsal cinsiyet (gender) kavramının icadında, son elli yıldır dünyanın her yerinde kadınların, daha eşit şartlarda var olabilmek ve kadın olma deneyimini kendi tanımlamaları ile aktarabilmek için ataerkil toplumun biçtiği rolleri karşılıklarına alıp sorgulamaları yatar. Bunun yanında gay, lezbiyen ve trans bireylerin sivil haklarını aramaları ve kimliklerinin tanınması için verdikleri mücadele toplumsal cinsiyet kavramının sadece kadınlar ve erkekler üzerinden tartışılmaması gerekliliğinin altını çizer.

Toplumsal cinsiyetin yanında, A.B.D.'de kimlik politikasının önemli görünüşlerinden birini teşkil eden siyahi hareket (1955-68), Afrikalı-Amerikalılara karşı uygulanan ırkçılığa ve ayırma karşı oluşmuştur. Dışlanmaya ve ayrımcılığa karşı başlatılan siyahi özgürlük hareketi 1980'lerde siyah kimliğini etnik bir içerikte kurmaya yönelir. Afrikalı-Amerikalı terimi şu an üniversitelerde, akademik ve günlük dilde geniş yer tutmaktadır. Bu strateji Amerika'ya gelen göçmenlerin köken ülkesi ile Amerika yurttaşlığı arasında bir yanyana getirmenin türetmesi, tire işareti ile ekleme ve ayırmanın ürünüdür. Tire ile birleştirmedeki Afrikalı ibaresi, Amerikan tarihi boyunca hem bir sınıf hem de bir kast yer değiştirmesi olan ırksal belirlemenin önemini aşındırmak için kullanılır. Hatta siyahi özgürlük hareketinin en militan bölümleri tarafından stratejik bir manevra olarak, farklı renk ve ırktaki insanların arasında daha büyük bir dayanışma gerçekleştirmek için bu ibare kullanılmıştır. "Ben bir ırk insanıyım" beyanı, bu cümleyi sarfeden konuşmacının A.B.D'ndeki siyahları ortak ekonomik, politik ve kültürel kaderi paylaşan bir sınıf olarak tanıdığını göstermiştir.²² "Afrikalı-Amerikalı" terimi etnisite ve ulusallık arasındaki sınırdır. Bu terim kültürel otonomi hakkını ve farklılığı ilan ederken, egemen ulusla da özdeşleşir. Gerçekte bu terim, siyahların kazandıkları kısmi yurttaşlığın arttırdığı sivil hakların elde edilmesinden sonra, egemen politik ve ekonomik düzenlemelerle yapılan

²² Aronowitz, s.30

uzlaşmayı temsil eder. Alman–Türk kimliğinin beyanatında benzer bir uzlaşma görülür. Özellikle Alman toplumu için uyumda daha “başarılı” olarak görülen ikinci kuşak ve sonrası için kullanılan tire işareti ile birleştirilen etnik kimlik ve hâkim ulus kimliği birlikteliği, bir asimilasyon olasılığının göstergesidir. Farklı etnisitede birçok insan, ayrımcılığa karşı yasal korunma elde edebilmek, eğitim ve çalışma yoluyla egemen toplumun olanaklarına sahip olabilmek için bu asimilasyon hedefine ulaşmış gibi davranırlar. Bu çifte kimlik gösterisinde etnisite, madunların altkültürlerini gösterir ve madunlar için egemen kültüre alternatif bir kültür olan etnisite bir direniş mekanizması olarak farklılıkları daha büyük bir dayanışma ve aidiyet göstergesi olarak öne çıkarılır. Fakat bu ikili kimlik adlandırmasıyla da farklılıkları ile içinde buldukları çoğunluk toplum kültüründen ayrılmadıklarını gösterir.

Yeni toplumsal hareketlerden biri olan çevre hareketi son otuz yıldır besin ve suda bulunan kimyasalların çıkarılmasından, endüstriyel işletmelerin ve otomobillerin yarattığı hava kirliliğinden, nükleer endüstriye kadar birçok çevresel tehditle savaşmışlardır. Çevresel mücadeleler sonucu elde edilen en önemli başarılarından biri ekolojinin toplumsal tahayyüle girebilmeyi gerçekleştirmesidir. Ekoloji sadece çevresel zararı gidermek için öneriler yapmaz, aynı zamanda doğanın kültürün karşıtı olarak düşünülmemesi gerektiği yeni bir hayat tarzı önerir.²³ Toplumsal hareketler, hayatlarımızı düzenlemenin yeni yollarını ve toplumsal varlık olmanın yeni olasılıklarını önerir, buna göre ekolojinin bir toplumsal hareket olarak, farklı ideolojik örgütlenmeleri, farklı bireyleri ya da grupları içine alabilen yeni bir hayat görüşü ve daha iyi bir yaşam tarzı önerdiğini gözlemleriz.

Tarihte önceleri, toplumların daha sabit olduğu ve kimliğin seçilen veya alınan birşey olmasından çok bir görev gibi verilen bir şey olduğu zamanlarda, kimlik büyük bir mesele olmamıştır. Hâlbuki günümüzde, bizi çevreleyen toplumsal içeriğin baş döndürücü bir hızda değişmesiyle birlikte kimlik kavramı kim olduğumuzun anlamlandırılması için büyük bir ihtiyaç haline gelmiştir.²⁴ Güncel hayatta çeşitli anlamlara bürünen kimlik kavramı farklı şekillerde görünür olur. Bir varoluş

²³ Aronowitz, s.28

²⁴ J. A. Howard, “Social Psychology of Identities”, Annual Review of Sociology, Vol. 26: 2000, s. 367-368

biçiminden kaçış olarak kimlik, bir savunma olarak kimlik, parçalanma olarak kimlik, bir tasnif ve idare aracı olarak kimlik, yeni toplumsal sınırların pekiştirilmesi olarak kimlik, muhalif politikanın nesnesi olarak kimlik, farklılığın tanınması olarak kimlik ve son olarak bir eşitlik çağrısı olarak kimlik gibi çeşitli ifadelerle kendini oluşturur.²⁵ Kimlik hakkındaki söylemlerin artmasını küresel ekonomilerle, iletişim teknolojilerinin yaygınlığı ve seyahatin sınırlarötesi kolaylığının artmasıyla, küresel gürültü ile yeniden düzenlenen toplumsal ilişkiler ve bağlantılarla açıklayabiliriz. Dolayısıyla, kimlik ve kimlik ile ilgili sorunlar hakkındaki çağdaş kaygıların üretilmesinde, küreselliğin büyük önemi vardır. Günümüzde kimliklenmenin doğasına ve kimliklerin sivrilmesine etkisi olan küreselleşmenin, insan hayatını daha çeşitli kıldığına inanılır. Çeşitlilik ve farklılık postmodernitenin önemli konuları olmuştur. Hareketin ve iletişimin artan hızı ve yoğunluğu ve kapitalizmin yayılmacılığı ile geçmişe göre daha çok deneyim ve seçmeli kimlikler önerilir. Çeşitlilik metropollerde gündelik hayatın sıradan karşılaşmaları haline gelmiştir. Öte yandan küresellik özellikle kurumsal bağlamda yaşamlarımıza bir homojenlik de getirmiştir. Ulaşımı oluşumların ekonomik, politik ve kültürel hegemonyalarıyla yeniden düzenlenen gündelik hayatlarımıza baktığımızda (Avrupa Birliği gibi) standartlaştırma politikalarının yerel ve bölgesel olan yaşam biçimlerini baskılandığını görürüz. Buna karşın, homojenleşme ya da küreselleşmenin ekonomik, politik ve kültürel öğeleri yerel sesleri birçok sebepten ve birçok yoldan etkilerken, çeşitliliği kontrol için yeniden keşfetmeye ve varolan kimlikleri yeniden ortaya koymaya sebep olabilir.

Kimlik üzerine çağdaş söylemler, kimliği çok yönlü bir süreç olarak tanımlar. Kimlik, hem tekil hem de çoğul halde hiçbir zaman bitmeyen ve tamamlanmayan bir mesele olarak tasvir edilir. Sınırlara yönelik mekânsal vurgulardan kaçınılarak süreçsel algılara yapılan bu tür vurgularla kimlik, çağdaş kuram dünyasında, “coğrafi olarak bağlı bir yerellik ile yakınlığından kopartılarak yaşanan ve hayal edilen ” bir atıf olarak ele alınır.²⁶ Çağdaş kültürel formlarda kimliğin nasıl yapılandırıldığına ve postmodern kuramda nasıl formüle edildiğine bakan Douglass Kellner, modern

²⁵ Meltem Ahıska, “Kimlik Kavramı Üstüne Fragmanlar”, DeFTER dergisi, Sayı: 21, İstanbul: Metis, 1993, s.13

²⁶ Anne-Marie Fortier, “Re-Membering Places and the Performance of Belonging(s) in Performativity and Belonging”, Vikki Bell (ed.), Theory, Culture and Society içinde, 16 (2), Londra: Sage 1999, s.41

toplumların ilerlemesinin, genişlemesinin ve karmaşıklığının arttığı günümüzde kimliğin giderek daha kırılğan ve daha istikrarsız hale geldiğini söyler.²⁷ Postmodernizmin tamamlanmayan diğer projeleri gibi kimlik bu anlamda süregiden asla kapanmayan ve değişken yapısı ile kurgulanır.

Kimliğin, farklılık ve benzerliğin diyalektiği ile dilde şekillenen, kimin kim olduğunu söyleyen bir insan etkinliği ve bu etkinlikle şekillenen bir kapasite olduğu söylenebilir. Bu kapasite, bizim ve ötekilerin kim olduğunu bilmemizi, ötekilerin bizim kim olduğumuzu bilmelerini, bizim onların bizi kim olarak düşündüklerini bilmemizi ve buna benzer süreçlerle çok boyutlu sınıflandırmayı, dolayısıyla insan dünyasını ve bizim bireyler ve kolektiflerin üyeleri olarak yerlemizin olduğu bir haritalamayı içerir.²⁸ Bir nesneye ya da herhangi bir tür betimlemeye indirgenemeyecek bu süreç, birisinin sahip olduğu bir şey değil birisinin yaptığı bir şey olarak düşünülebilir. Bu bağlamda, tözcü bir kimlik anlayışı yerine süreçsel bir kimlik anlayışı konması gerektiğini savunan Brian Fay kimliğe, benliğe, kültüre isim olarak değil de fiil olarak, sabit varlıklar olarak değil de süregiden etkinlikler olarak bakılmasını önerir ve etkileşimselliğin önemini vurgular.²⁹

Batı dillerinde *identity-identite* kelimesi Latince *idem* (aynı) kökünden türetilmiştir ve bir özdeşliği, aynılığı ifade etmektedir. Türkçe'deki kimlik kelimesi ise kim kökünden, yani 'kimlerden(sin)?', 'kimsin?' sorularından türemiştir ve zorunlu bir aidiyeti gösterir.³⁰ Kim olduğun sorusu, belirlenen aidiyete göre aynılığı, özdeşliği aynı zamanda da ötekilerle olan farklılığa göre düzenlenmiş bir aynılığı hesaba katarak cevaplanan bir sorudur. Bu da şunu gösterir, kavram seçenek kümesi içinde yer almayan bir çokluğu, aynılaşmayı göstermektedir. Kimlik kavramı, bir yandan aidiyetin ve çoğunlukla aynılaşmanın tasarımı iken, diğer taraftan, özdeşlik alanının öyle olmayana göre, yani ötekilere göre konumlandırılması ve tasarlanmasıdır ki bu negatif bir inşada temellenen bir olgudur: ne olduğu ile değil ne olunmadığına göre

²⁷ Douglas Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*, Londra: Routledge, 1995, s. 233

²⁸ Jenkins, s.5.

²⁹ Brian Fay, *Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi: Çokkültürlü bir yaklaşım*, İsmail Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı, 2001

³⁰ Mehmet Ali Kılıçbay, "Kimlikler Okyanusu", *Doğu Batı* 6/23 *Kimlikler* (155-9), Ankara: Doğu Batı, 2003, s.156

kimlik süreçleri oluşturulur.³¹ Fakat farklılığın, bir topluluğun ya da bireyin kimliğini önceleyen bir koşul olduğunu söylemek tehlikeli olacaktır. İster bireysel ister kollektif olsun kimlik nosyonu, karşımıza aynılık ve farklılık ölçekleriyle çıkar. Aynılığın sınırlarını çizebilmek için ötekilerden, farklılık ve aynılıkta bir süreklilik ya da tutarlılık aranır.³²

Kimlik sabit bir nesne ya da bir şey olmadığına göre süregiden bir süreç olarak tanımlanmalıdır. *Kimlikle(n)me*³³ bu süreci karşılar: Şeyleri ve insanları sınıflarken aynı zamanda kişinin herhangi bir şeyle ilişkilmesini ve onunla bir bağ kurmasını sağlar. Sınıflama ve ilişkilmenin, bu iki durumda da bir pratiği yansıttığı kesindir, ikinci durumda karşılıklılık ilkesini de içerir. Jenkins'in argümanına göre kimlik, tanımı gereği, toplumsaldır. Kendimizi ya da ötekileri kimliklendirme süreçlerimiz anlamın konusu olmuştur. Anlam, her zaman anlaşma ve anlaşmazlık, gelenek ve yenilik, iletişim ve uzlaşmanın olduğu etkileşimi içerir.³⁴ Karşılaşmaların ve etkileşimlerin alanı olan toplumsal kimliğe eklenir ya da kimliğin içinde kendini anlamıyla ve tanımıyla gösterir. Kimlik yalnızca "olmak" ya da "olmaya başlamak" eylemlerinin süreci olarak anlaşılabilir. Kişinin kimliği –kimlikleri-, çok boyutlu, tekil ve çoğul olmasından dolayı asla kapanmaz, bitmez. Ölümden sonra gelen ün ya da kimlik düşünüldüğünde ölümün bile bu sürecin resmini dondurmaya yetmediği görülebilir.

2.1.1 Birey ve Kollektif Arasındaki İlişki

Bireyin kişisel özellikleri ve karakter vasıfları bireysel kimliği oluşturur. Her bireyin kendine has özellikleri ile diğerlerinden farklı ve biricik olduğu fikri bireysel kimlikle tanımlanır. Buradan hareketle, bireyin ötekilere nazaran kendi farklılığının

³¹ *age.*, s.156

³² Richard, Jenkins, *Social Identity*, Third Edition, Routledge, 2008, NY, s.1

³³ Bu bölümde sıklıkla ve tezimin diğer bölümlerinde de kimlik edinme süreçlerini fiilden türetilmiş bir isim olarak kapsayan *identification* terimini türkçe çevirilerde kullanıldığı gibi *özdeşleşme* yerine *kimliklendirme* olarak kullanmayı tercih ediyorum. Özdeşleşme aynılık, benzerlik, özdeşlik ölçeğini fazlaca vurguladığı için türkçe kullanımdaki kimlikten, fiilden türetilmiş isim olarak, kimliklenmeyi türeterek, eşit ölçekte farklılık ve özdeşlik vurgusunu içine aldığı düşünüyüm süreci göstermek istedim.

³⁴ Jenkins, s.17

bilincinde olması bireysel kimliğin ön koşulu gibi gözükür. Ötekilere nazaran farklı olma hissi ancak bir grup öteki ile ilişki içinde deneyimlenebilir. Aynı zamanda, bireysel kimlik bireyin kendisi ile aynılık ilişkisi içinde kaldığını da gösterir.³⁵ Bir başka deyişle, birey zaman ve mekân içinde aynı kaldığını ve kalacağını taahhüt eder ki bu aynılık onu belirler ve ötekilerden ayırır. Özet olarak, bireysel kimlik kişiyi kendisine benzer, ötekilerden farklı kılar. Doğal olarak, kendilikte tutarlık, uzun soluklu bir aynılık bir sorun teşkil edebilir. Tıpkı güncel sanatçının kimliği ve sanatı ile tanınmak için öncelikle bir aynılık taahhüt etmesi fakat ardından günceli takip etmesi için kendinde ve sanatında sürekli değişimi gerçekleştirme talebini paradoksal olarak getirmesi gibi.

Bireyin farklı gruplara farklı roller oynadığı düşünüldüğünde, kimlikler, bireysel ya da kolektif, içeriğe göre kendini üreten ya da harekete geçiren, kendinin çoklu olarak gerçekleştirebilen kimlikler olarak görünür.³⁶ Özbenlik anlayışı süregiden, pratik bir deneyimleme ve aynı anda (içsel) kendilik tanımı ile ötekiler tarafından önerilen (dışsal) kişilik tanımlarının sentezidir. Kimliklenmenin içsel ve dışsal diyalektiği, bireysel ve kolektif tüm kimliklerin yapılandığı bir süreçtir.³⁷

Kimlik, bireylerin ve kolektiflerin öteki bireyler ve kolektiflerden ilişkilerinde ayrılmasının yollarını belirtir. Kimliklenme, benzerlik ve farklılığın ilişkilerinin, bireyler arasında, kolektifler arasında, bireyler ve kolektifler arasında, sistematik kurulması ve anlamlandırılmasıdır (*signification*). Benzerlik ve farklılığın, birbirine karşı bir tez olarak değil de, birlikte ele alınması kimliklenmenin dinamik bir ilkesidir. Kimlik kim olduğumuzu ve öteki insanların kim olduklarını anlayışımız, karşılıklı olarak da öteki insanların kim olduklarını anlayışı ve bizim (öteki olduğumuz konumda) kim olduğumuzu anlayışlarıdır. Benzerliğin ve farklılığın ilişkilerini sentezlemek pratik bir konudur ve kimliklenme sabitlenmiş değildir. Birey ve kolektif arasındaki ilişkiyi kimliklenme sürecinde anlayabilmek için Jenkins'in insan dünyasını

³⁵ Jean Claude Deschamps ve Thierry Devos, "Regarding the Relationship Between Social Identity and Personal Identity", Stephen Worchel, J. Francisco Morales, Dario Paez ve Jean Claude Deschamps (ed.), *Social Identity: International Perspectives* içinde (1-12), Londra: Sage, 1998, s.3

³⁶E. Goffman, "The Presentation of Self in Everyday Life", Edinburgh: Social Science Research Center, University of Edinburg, 1956

³⁷ Jenkins, , s. 40

düzenleyen ilişkilerin sınıflandırmasına bakmak yerinde olabilir.³⁸ Bireysel düzen (bireylerden ve onların kafasında olup bitenleri şekillenen insan dünyası), etkileşim düzeni (bireylerin arasındaki ilişkilerde kurulmuş insan dünyası) ve kurumsal düzen (örgütlenme ve modelin, bir şeyler yapmanın dünyası) birbirleriyle bağlı olarak aynı anda aynı alanı kaplarlar. Bir sınıflandırmadan ya da düzenden sözetmek için diğerlerini de ima etmek kaçınılmazdır. Kimlik kavramı için en uygun sosyolojik yer, somut bireysel davranış ile kolektivitinin gerekli soyutlanması arasındaki ilişkiyi düşündüğümüz noktada yatar.

Kimliğin içsel ve dışsal diyalektiğine, yani birey ve kolektif arasındaki ilişkiye dönecek olursak, başkalarının bizim hakkında ne düşündüğü bizim kendi hakkımızda ne düşündüğümüzden daha az önemli değildir. Bireysel ve toplumsal imgelerimiz arasındaki içsel ve dışsal diyalektikte sadece kendimizi tanımlamıyoruz aynı zamanda ötekileri ve sonucunda onların bizi tanımlamasını tanımlıyoruz diyebiliriz. Buradan hareketle kimliğin tek taraflı bir süreç olmadığını ve karşılıklı etkileşim ile şekillendiğini söyleyebiliriz. Goffman, etkileşim sürecine vurgu yaparak, insan davranışlarının performatif yönü ile “kendilik imgesinin” nasıl oluştuğunu araştırır.³⁹ Goffman’ın bu çalışmasına göre, insanların gündelik hayatta kendileri ile ilgili başkalarına gönderdikleri sinyaller üzerinde kontrolleri olmasına rağmen, başkalarını bu sinyalleri doğru algılayıp algılamadıklarına ya da nasıl yorumladıklarına dair bir bilgiye sahip olmadıkları belirtilir. Goffman’ın kimlik inşasında “etki yönetim stratejileri” diye adlandırdığı yöntem dikkatleri kimliğin performatif yönüne çeker ve benlik imgesi ile toplumsal imge arasındaki arayüzü vurgular.⁴⁰ Bu arayüzde bireyler bilinçli olarak hedeflerinin ve çıkarlarının peşine düşerler. Kişiler belirli kimliklerinin tasarladığı “biri” veya “bir şey” “olmak” ve “olduğunun görülmesini” temin etmek uğrunda ilerlerler. Bourdieu etkileşimin doğaçlama özelliğini vurgulayarak, doğaçlamanın “habitus” tarafından yetkinleştirildiğini belirtir.⁴¹ “Habitus” alışkanlıkların alanı olarak kişiliğin sunumunda ne bilinçli ne de bilinçsiz, ne kasti ne de otomatik olarak işler. “Habitus” aynı zamanda hem bireysel hem de kolektiftir.

³⁸ *age.*, s.40-5

³⁹ E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Londra: Alan Lane, 1969

⁴⁰ *age.*

⁴¹ Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977

Bourdieu'nün toplumsal alan kuramında kilit bir kavram olan "habitus"⁴²un amacı "toplumsallaşmış bedenin (ki birey ya da kişi olarak adlandırırız) toplumla karşıtlık içinde olmadığını, toplumun varolma biçimlerinden biri olduğunu" göstermektir.⁴³ Bu kavramsal formülasyondan Bourdieu'nün birey ile toplumu birbirinden ayrı –biri diğerine dışsal- iki varlık olarak karşı karşıya koymadığını, aynı toplumsal gerçekliğin iki boyutu olarak ilişkisel bir yapıda kurduğunu anlarız.⁴⁴

Kollektif kimlikleri tartışan Jenkins, Karl Marx'ın "kendi içinde sınıf" ve "kendisi için sınıf" ayrımından yararlanarak, "kendi içinde sınıf"ın izleyinin gözünde bütünleştiğini ve üyelerinin önemli bir ortaklıkları olduğuna inandıklarını, "kendileri için sınıf" kavramının ise bireylerin benzer bir durum paylaştıklarını farkettileri ve dolayısıyla kendilerini belli bir kollektivitenin üyeleri olarak tanımladıklarını söyler.⁴⁵ Gruplar ve kategoriler arasındaki bu ayrımdan yola çıkarak kendini tanımlayan ve kimliklendiren bir kollektivite (kendisi için bir grup) ile başkaları tarafından tanımlanan ve kimliklendirilen bir kollektivite (kendi içinde bir kategori) arasında bir ayrım gözetilebilir. İçsel ve dışsal diyalektiği hatırlayarak grup özdeşleşmesi (kimliklenme) ve kategorileşme birbirini besleyebilir. Grup-kategori ayrımı, kimliğin muhafazasında ve değişiminde iktidarın dolayısıyla politikanın merkezi bir rol oynadığını gösterir. İsrar eden, savunan, dayatan ve direnen kollektif kimlikler kesinlikle politiktir.

Kategorileştirme, eylemleri, niyetleri veya davranışları gözeterek, benzerliklerine ve denkliklerine göre insanların, nesnelere ve olayların gruplar içinde çevreyi örgütlemeye çalışan psikolojik süreçlere tekabül eder.⁴⁶ Bu anlamda, kategorileştirme,

⁴² Bourdieu habitus kavramını Erwin Panofsky'nin "Gotik Mimari ve Skolastisizm" adlı çalışmasında geçen zamanın sosyo-kültürel koşulları tarafından şekillenen bir düşünce tarzı olan skolastizmin Gotik Mimari'nin yükselmesine nasıl sebep olduğunu tartıştığı bölümde kullandığı "mental habit" (zihinsel alışkanlık) teriminden devralır. Skolastik düşüncenin toplumsal tarihsel koşulların koşulladığı eğitim alanının ideolojik ve örgütsel yapısının bir ürünü olduğunu söyler. Okul, dolayısıyla, "alışkanlık oluşturucu kuvvet" (habbit-formin force) olarak geliştirilip işlenmiş alışkanlıkların (cultivated habitus) oluşmasına olanak sağlamıştır. (Pierre Bourdieu, "Systems of Education and Systems of Thought", M. F. D. Young (ed.), Knowledge and Control: New Directions for the Sociology of Education içinde, Londra: Macmillan, 1971, s.184)

⁴³ Pierre Bourdieu, Questions de Sociologie, Paris: Editions de Minuit, 1980, s. 29

⁴⁴ David Swartz, Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi, Elçin Gen (çev.), İstanbul: İletişim, 2011, s.139

⁴⁵ Jenkins, s.44

⁴⁶ Deschamps ve Devos, s.4

çevreyi belirli bir kritere göre benzer olarak görünen ya da benzer olan özne gruplarına böler, aynı kritere göre bu özneler diğer öznelerden farklı görünürler ya da farklıdırlar. Kategorileştirme çevreyi sistematize ederek yani bölerek ve örgütleyerek, dolayısıyla basitleştirerek, yapılandırmada önemli bir rol oynar. Kategorileştirmenin ve kastedilen basitleştirmenin en önemli etkilerinden biri kategoriler arasındaki farklılıkları (karşıtlık, farklılaştırma etkisi), aynı kategoride ise benzerlikleri (asimilasyon, sterotip etkisi) vurgulamasıdır. Bu benzerlik ve farklılık kümelerinde sınıflanan, kadınlar, işçiler, Afro-Amerikalılar, homoseksüeller gibi insan kategorilerine hiç değişmeyeceklermiş gibi bakılması ve toplumsal olarak kodlanması onların toplumsal alanın iktidar ilişkilerine göre yerleştirilmelerini öngörür. Kategorilerin kendisinin değişmeyeceğini ama zamanla sadece tarihsel koşulların değişeceğini düşünmenin aldattıcı bir aynılık içerdiğini söyleyen Joan W. Scott, kadınların tarihinden bir örnek verir. Scott, kadın tarihçilerin kadınların toplumsal, yasal, ekonomik ve medikal durumlarının eşitlik ya da kurtuluş olanaklarını nasıl etkilediklerini sıklıkla sorduklarını fakat çok nadir olarak bu değişimlerin kadınlar teriminin kendisinin, toplumsal olarak ifade edilen ve öznel olarak anlaşılan anlamını nasıl değiştirdiğine baktıklarını belirtir.⁴⁷ Kategorilerin belirgin anlamlarının sorgulanabilmesi ve değişimlerinin öngörülebilmesi için etkileşimsel düşünmek ve özellikle bu kategorilerin ya da insan gruplarının tahakküm ve tabiyet ilişkisi içinde iktidar tarafından şekillendiğini ve iktidarla diğer kategorileri ve grupları şekillendirdiğini görmek gerekmektedir.

Anthony Cohen, komünitenin sembolik inşası tartışmasında, grup özdeşleşmesinin ötekilerle etkileşim içinde grup sınırının ötesinde yapılandığına işaret eder. Sınırlarda ve sınırların ötesindeki hareketlilikte kimlik yapılırken, bu hareketler içsel grup özdeşleşmesi ile dışsal ötekiler tarafından kategorileştirme ya da yaftalanma arasında bir denge oluştururlar.⁴⁸ Barth'ın sınır ve içerik ayırımına bakacak olursak, kültürel esasın etnik bir grubu nitelemesi beklenirken nominal kimlik ve sanal kimlik arasında daha büyük bir ayırım gerçekleşir. Bu ayırım kimliğin adı ve deneyimi

⁴⁷ Joan W. Scott, "Fantasy Echo: History and the Construction of Identity", *Critical Inquiry*, Vol.27, Nu.2 (Winter, 2001), [284-304], The University of Chicago Press, s. 285

⁴⁸ Anthony P. Cohen, *The Symbolic Construction of Community*, Londra: Routledge, 1995

arasındadır.⁴⁹ Bireyler aynı nominal kimliğe sahip olsalar bile pratikte deneyimledikleri çok farklı anlamlara gelebilir, dolayısıyla yaşamlarındaki sonuçları da farklılaşabilir, onlar için o kimliği olmak ya da o kimliği uygulamak da farklı olabilir.

Jenkins, kimliğin kurumlarla özdeşleşmenin önemli olduğu bir içeriğe sahip olduğunu iddia eder ve kurumsallaşmış kimlikler için, bireyseli ve kolektifi kendilerine özgü bir yolla birleştirmeleri ile ayrıldığını söyleyerek, kimliğin sınıflandırma ile bağlantılı olduğunu şöyle özetler: İnsanların sınıflandırılabilmesi için pozisyonlar ve kategoriler gibi sınıflandırıcı bir sözcük dağarcığının olması gerekir.⁵⁰ Organizasyonlar ister resmi isterse gayri resmi olarak örgütlenmiş olsun, bireylerin örgüte akışını sağlayan prosedürlerden ve pozisyonlardan oluşmuşlardır ve sınıflandırmanın önemli araçları olmuşlardır. Pozisyonların oluşumu ve dağıtımı gerek örgütlenme dâhilinde gerekse örgütsüz olarak politik ilişkilerin ve mücadelelerin sonucudur. İnsanları varolan ve öngörülen pozisyonlara yerleştirmede kurumsal istihdam prosedürleri, yetkilerince bireylere belirli türden kimlikler tahsis ederler. Nominal ve sanal özdeşleşmenin birbirini çağırdığını ve birbirine bağlı olduğunu örgütün kimliklendirme yapısında görülebilir: pozisyonların dağıtımı (adlar) ayrıca kaynakların ve cezaların (sonuçlar) dağıtımıdır. Böylece bireysel ve kolektif kimlikler sistematik olarak birbiri ile ilişkili olarak üretilirler ve yeniden üretilirler. Kimlikler, güç ilişkileri ile talep ve tahsis edildiği ölçekte varolurlar ve edinilirler.

Kimlik ve davranış modellerinin ve eğilimlerinin birbirleriyle ilişkili olduğu düşünüldüğünde, birisinin kimliğini tanıma ona nasıl davranacağımızın da ölçütü olacaktır. Richard Jenkins'e göre kimlik ve tanınma belirli ilişkiler ağını göstermektedir.⁵¹ Bu anlamda ister bireysel ister kolektif olsun hiyerarşiler bu gibi ilişkileri düzenler ve sıralar. Kendimizi ve ötekileri sınıflama tarzlarımız çok çeşitli olduğundan birbirlerimiz ile aynı alanlarda ilişkilenecek de kolay değildir. Hatta Jenkins'in iddia ettiği gibi "kolektif kimliğin hiyerarşileri bireysel kimliğin

⁴⁹ Frederick Barth, 'Introduction', F. Barth (ed.), *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organisation of Culture Difference* içinde, Bergen, Oslo: Universitets Forlaget, 1969, s.14-5

⁵⁰ Jenkins, s.45

⁵¹ *age.*, s.6

hiyerarşileri ile çatışabilir”.⁵² Bunun yanında duygunun da kimlikle ilişkilendiği ya da zaman zaman kimlikle beraber anıldığını söyleyebiliriz ve bazı durumlarda tipik olarak bağlanma yoluyla duygunun kimlikle konumlandığını görürüz.⁵³ Ancak ister duygular açısından isterse maksat ve davranışla ilişkilensin, kimliklenme tek taraflı ve indirgenebilir bir şey değildir. Fredrik Barth, insanların kimliklerini belirli bir grup ya da kültüre aidiyetlerini referans alarak yaptıklarını iddia eder ve kimliklenme sürecinde, kimliğin ve kolektifliğin, çıkarlarının peşinde olan bireylerin uzlaşmalarından ve kesişmelerinden doğan yan ürünler olduğunu söyler.⁵⁴ Bu saptama bir anlamda kimliklenmede çıkar sorununun önemli olduğunu bize gösterir. Pratikte çıkarlar ve kimlik iddialarının birbirleriyle örülü olduğu iddia edilebilir. Kişinin istekleri ve amaçlarıyla kim olduğu düşüncesi birbirleriyle ilişkilidir. Jenkins çıkar ve kimlik arasındaki ilişkiyi açıkça şöyle ifade eder:

“Aslında, kimliklenme ve çıkarlar birbirinden kolayca ayırt edilemezler. Kendimi nasıl kimliklendirdiğim çıkarlarımı nasıl tanımladığım üzerinde bir etkisi vardır. Çıkarlarımı nasıl tanımladığım kendimi belirli yollarla nasıl kimliklendirdiğim konusunda beni cesaretlendirebilir. Öteki insanların beni nasıl kimliklendirdiği benim çıkarlarımı, gerçekte kendi çıkarlarımı, nasıl tanımladıkları üzerinde etkisi vardır. Belirli çıkarların peşinde olmam ötekiler tarafından bu veya şu şekilde kimliklenmemeye sebep olabilir. Ötekileri nasıl kimliklendirdiğim hangi çıkarların peşinde olacağım üzerinde etkisi olabilir. Ve bunun gibi. Materyal öz çıkarın ve hesaplı basit bir takibi bile, örgütsel ve öteki kimliklenmelerden – iş, konum, ün- ve ‘zengin’, ‘zeki’ veya ‘başarılı’ gibi daha soyut kimlik kategorileri tarafından işlenen en uygun davranış ve değerlerin ortak anlayışlarından bağımsız varolamaz.”⁵⁵

Kişinin istekleri bir anlamda kim olduğu düşüncesini ve hissini şekillendirir, diğer yandan, kişi çıkarlarını netleştirmeye çalışırken zaman zaman kendilik hissini yeniden tanımlanmaya başlayabilir. Ama şu açıktır ki, kimliği tehdit eden ve etmeyen

⁵² age., s.6

⁵³ R. D. Ashton, K. Deaux ve T. McLaughlin-Volpe, “An Organizing Framework for Collective Identity: Articulation Significance of Multidimensionality”, Psychological Bulletin, vol. 130: 80-114, 2004, s.90-92

⁵⁴ Barth, Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference, s.14-5

⁵⁵ Jenkins, s.7

amaçlar arasında temel bir ayrım olduğundan bahseder.⁵⁶ Öyleyse, kimliğe yapılan tehditler, çıkarlara yapılan tehditlerden daha ciddi olabilir mi? Jenkins bu soruya, çıkarların ve kimliğin birbirinden ayrılamaz olduğunu, tehditin ciddiyetinin ve neye yönelik olduğunun kişinin veya toplumun tasarrufunda olduğunu belirterek cevap verir.⁵⁷

Bireylerin çıkarları doğrultusunda hareket ettiği toplumsal uzamda habitus kavramının işlevlerinden bahseden Bourdieu, habitusların (ya da zevklerin) ayrı ve ayrıştırıcı pratikler doğurduğunu söyler.⁵⁸ Özellikle kimlik kavramını kullanmaktan çekinen Bourdieu, *habitus* ile belirli bir toplumsal uzamda aktörlerin veya aktörler sınıfının pratikleri ile konumlarını ve mülklerini birleştiren tarz birlikteliğini aktarır.⁵⁹ Habituslar sınıflandırıcı şemalar olarak, birey ve kolektivitelerin farklı sınıflandırma ilkelerini, farklı görü ve ayrım ilkelerini, farklı zevklerini örgütler ve bu farklılık toplumsal olarak anlamlı bir farklılığa dönüşür. Bourdieu'nün oluşturduğu kuramsal sınıflar, Marksist anlamda sınıf kavramına, her hangi bir yaygın kimlik siyasasından çıkan kuramsal ayrımdan, cinsiyet, etnik grup vb. gibi ayrımlardan çok daha yatkındır.⁶⁰ Sınıfların sanal durumda, net olmayan çizgiler halinde, verili olarak değil de yapılması gerekli olan bir şey halinde var olduklarının altını çizen Bourdieu, aslında varolananın toplumsal uzamlar olduğunu ve bu uzamların pratikte bireylerin ve kolektivitelerin çıkarlarına göre konumlandıkları bir farklılık uzamı olduğunu belirtir.⁶¹

2.1.2 Toplumsal Kimlik

Bireysel kimliğin oluşumunun toplumsallaşmanın ilk süreçlerine dayandığını söyleyen psikanalist kuramcılardan Lacan, çocukluk döneminde ilk toplumsallaşma süreçleri ile kimliğin gelişiminin yan yana bulduklarını belirtir. 18 aylık ile 6 yaş

⁵⁶ J., Goldstein ve J., Rayner, "The Politics of Identity in Late Modern Society", Theory and Society, vol. 23., Springer Netherlands, 1994, s.367-387

⁵⁷ Jenkins, s.7

⁵⁸ Pierre Bourdieu, Pratik Nedenler, Hil Yayın, İstanbul, 2006, s.21

⁵⁹ *age.*, s. 21

⁶⁰ Bourdieu, Pratik Nedenler, s.24

⁶¹ *age.*, s.26

arası çocukların aynada hareketlerine bakarak, o ana kadar parçalı olarak gördükleri bedenlerini bir bütün olarak ilk defa gördükleri ayna karşısında, benliklerinin farkına varmalarından yola çıkan Lacan, ben kavramının kurulmasını sağlayan “ayna evresi”nin bireyin kendilik bilincine varması ve imgesini algılaması için önemli bir evre olduğundan bahseder.⁶² Kendilik imgesinin dışarıdan algısı, ötekinin yerinden kendini görmeyi gerektirir. Sonrasında bu imgenin toplum tarafından kabul görüp görmediği ise içsel ve dışsal olanın ilişkisinde olduğu gibi etkileşimseldir ve kendilik imgesinin kamusal imge ile ilişkisinin boyutlarını ortaya çıkarır. Lacan’ın imgesel düzeninden yola çıkarak, kendilik ayrımı bireysel olduğu kadar, öteki üzerinden dönüşümseldir ve toplumsal olduğu söylenebilir. Kendilik imgesi, toplumsal imge ile özdeşleşmenin diyalektik bir içsel durumunu ortaya koyuyor ise, kamusal imge de bu içsel durumun sunumunun ötekiler tarafından, kabul görsün ya da görülmesin, alımlanmasıdır. Bu noktada bireysel kimliklenme, kendilik imgesi ile kamusal imge arasında sürekli devam eden ilişkiden doğar, diyebiliriz.⁶³ Lacan’ın imgesel düzeni, dilsel ve sembolik düzenin temellerini oluşturarak toplumsal alanda benzerlik ve farklılık, içerisi ve dışarıyı ikililiğinin hareketini taşır. Toplumsal temsiller sembolik ilişkilerin örgütleyici ilkeleri olarak tanımlanabilir. Bireyi önemli toplumsal nesnelere ilişki içinde konumlandırmaya yarayan toplumsal temsiller ya da kamusal imgeler bireyi bir ilişkiler ağında, iletişim sistemlerinde tutarak bireysel kimliği sadece özel durumlarla ilgili bir varlık olarak değil, sembolik ilişkilerin düzenleyici ilkelerinden en önemlisi olarak sunar.⁶⁴ Fakat kişisel kimliği toplumsal bir temsil olarak düşünmenin belirleyici ve indirgeyici olduğu sakıncasını unutmamak gereklidir. Bireysel olanda, kişisel kimlik olarak beliren, kaybolan ve değişen düzeyde sürekli temsilden kaçan bir durum ya da hareket olduğu açıktır. Bireysel kimlik toplumsal olanın bir doğaçlaması iken, birçok kimlik, temsili halde sahnede yani toplum önünde icra edilmeyebilir. İster kişisel ister toplumsal olsun, kimliklerin geçmiş ile şimdiki zamanda bireyler ve gruplar arasında örgütleyici, belirleyici, sınıflandırıcı, devamlılığı olan kalıcı ilkeler ile

⁶² Jacques Lacan, “The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience”, Vincent B. Leitch et al (Ed.), The Norton Anthology of Theory and Criticism içinde, New York: W. W. Norton & Company, 2001. 1285-90

⁶³ Jenkins, s.93

⁶⁴ Willem Doise, “Social Representation in Personal Identity”, Stephen Worchel, J. Francisco Morales, Dario Paez ve Jean Claude Deschamps (ed.), Social Identity: International Perspectives içinde (13-23), Londra: Sage, 1998, s.13

beraber benzerlik ve farklılık fonksiyonlarından çıkarılan devamlı değişen kurgular olduğu unutulmamalıdır.

Benliğin temsili olan kimliğin toplumsal bir kurgu olduğunu söyleyen Meltem Ahıska, kimliğin toplumsal niteliğinin “her zaman bir ya da birkaç ötekiye göre (merkezi iktidara ve tehlikeli ötekiye göre)” tanımlandığını ve başakaları ile ortaklık için kurulduğunu belirtir.⁶⁵ Toplumsal kurgunun ‘öteki’ odaklı yapısı ister istemez psikanaliz perspektifinden fantezi olgusunu düşündürür. Farklı ve çeşitli gündemleri olan insanların ve insan gruplarının zamanın ve farklı pozisyonların ötesinden birbiri ile nasıl özdeşlik kurdukları sorusuna “fantazileşmiş bir yansıma ya da yansımış bir fantezi” kavramı ile cevap veren Scott’a göre, kolektif ve geri dönüşümlü özdeşleşmenin mekanizmalarının neler olduğu ve nasıl çalıştığı cevap verilmesi gereken önemli sorular olarak kalmaktadır.⁶⁶ Böyle bir özdeşleşme, şimdi ve geçmişin arasındaki benzerlikleri, devamlılıkları, farkları ve kesintileri bularak kurulur. Bu perspektiften bakıldığında, fantezi geçmiş ve şimdinin arasındaki kimliğin gerçek ilişkilerinin bulunduğu ya da uydurulduğu noktalarda bir araç olarak işler. Kimliğin özcü doğasının devamlılığını farz etmeyi sorgulayan Scott, bu devamlılık ısrarında bir bilinç ve mantık gördüğü için çalışmalarının fantazinin bilinçdışı yönünü araştıran psikanaliz alanına döndürür.⁶⁷ Brian Fay, sosyal bilimler felsefesinde atomculuğu eleştirdiği unsur olarak ben ve ötekinin ayrıksı, karşılıklı, sabit ve değişmez bir ikililik olarak kurulmasını eleştirirken, kimlik ve ötekiliğin karşıt kategoriler olmadığını öne sürer: “Bunlar karşılıklı olarak birbirini gerektiren, hem epistemolojik hem de ontolojik anlamda aralarında diyalektik bir karşılıklı-ilişki barındıran kavramlardır.”⁶⁸ Epistemolojik olarak anlamalar karşılaştırmalıdır: Ötekini anlamamanın olmadığı bir yerde özanlamanın da olmayacağı açıktır. Kendime dair, ayrı ve özel yönlerimi öğrenebilmem için tek yol ötekilerle etkileşime geçmektir. Ontolojik olarak bakıldığında, kimlik, bizden farklı olan varlıklarla olan ilişkilerimizden türer ve karşılıklı olarak şekillenir. Buna örnek olarak, sömürge sonrasında toplumlarda, insanların sömürgecilerden gelmeyen özelliklerini –yerel ve geleneksel unsurları-

⁶⁵ Ahıska, s.30

⁶⁶ Joan W. Scott, *Fantasy Echo: History and the Construction of Identity*, *Critical Inquiry*, Vol.27, No.2 (Winter, 2001), pp. 284-304, The University of Chicago Press, s.287

⁶⁷ *age.*, s. 287-88

⁶⁸ Fay, s. 313-314

vurgulamalarında, sömürgecilerin etkilerini reddetme biçiminde de olsa bir direnme mekanizması olarak sürmesini gösterilebilir.⁶⁹ Kendilik fantezisine ya da kurgusuna, bir direniş olarak bile, daha fazla sahip çıkma arzusu, karşıda olan bir pozisyondan, ötekinin konumundan ve fantezisinden türer. Kendilik fantezisi ve ötekilik fantezisi bu diyalektik ilişkide içiçedir. Oryantalizmde de olduğu gibi, fantezisini ya da kimliğini kurduğumuz öteki, bizden yani bakan kişinin kimliğinden, bakılana yansıtılan arzularından ve korkulardan büyük izler taşır. Öteki olarak konumlandırıldığını bilen bakılan öznedeki ise, bilinçdışı veya bilincinde, bakanın ötekilik fantezisine ya direnme ya da onu geri yansıtma olarak cevap veren, bakışın farkındalığında olan özdeşleşmeler bulunur.

Çocuklukta ve yaşamın erken döneminde oluşan kimlikler -kişilik, insanlık, toplumsal cinsiyet ve bazı koşullar altında akrabalık ve etniklik gibi- ilk kimliklerdir ve diğer kimliklere göre sonraki hayatta değişime daha dayanıklıdır. Değişebilirlik kimlik için temel bir unsur olmasına rağmen bazı kimlikler diğerlerine göre değişime daha yatkındır. Değişime dayanan şeyin benlik ya da benlik imgesinden çok, üzerine giyilen kimlik yani toplum tarafından kurgulanan ve nominal algılanan kamusal imge olduğu söylenebilir. Sembolik düzeyde ihtiyaç duyulan sabit kimlikler dilsel olarak yerleştirilen imgeler olarak iletişim sisteminde uzun süre kalırlar ve bu araçsal imgeler bireyleri belirli şekillere ve kalıplara göre sınıflandırır, toplumsal alanı örgütlemek için kendi aralarında örgütlenirler.

Grupların ve öteki kolektiflerin gerçekliğine, ontolojik konumuna göndermede bulunmak tartışmanın önemli bir parçasıdır. İnsanlar neden gruplara inanırlar, neden gruplara ait olduklarına ve ötekilerin onlara ait olduklarına inanırlar? Gözleyebildiğimiz yaşadığımız gündelik dünyada herbirimiz için yerel gerçekliği olan aileler, arkadaş çevreleri, çiftler gibi resmi olmayan gruplarla karşılaşırız. Jenkins'e göre deneyimlerimiz bize bu grupların gerçek olduğunu söyler. Şirketler ve kurumlar gibi resmi olan gruplar da aynı derecede gerçektir. Bu yerel gruplar birbirine karışır ve daha büyük gruplar üretir ve yeniden üretir. Büyük gruplar sayıca çokluğundan üyelerine soyut gelebilir ama yine de yerel ve hazır temsilleri ve varlıkları etraflarında

⁶⁹ Fay, s. 314

görülebılır.⁷⁰ Bireysel kimliğimizi toplumsal olandan ayırt edemediğimiz düşünöldüğünde, Brubaker gerçek olanın, grup olmanın ve grup üyeliğinin ortak hissi olduğunu iddia eder.⁷¹ Etniklik bir bakış açısı bir dünya görüşüdür. Etnik veya değil herhangi bir grubu insan eylemliliği ve etkinliğinin kolektifi olarak homojen bir yapıda kurmadığımız, belli türden gruplarla ayrılacak sınırlar koymadığımız ve etkileşimsellikten bahsettiğimiz takdirde, gerçek olmayan grup ve grup olma hissi ayırımını yapmaya gerek kalmayacaktır.⁷² İddia edilebilir ki etniklik küçük ve resmi olmayan grupların yakınlıklarında vardır, ailelerde, çiftlerde ve arkadaş çevrelerindeki etnik yanlar daha büyük etnik bir grup olarak örgütlenirler. Bu anlamda küçük ölçekte resmi kurumlar da etnik kolektifiği uyandırırılar: spor klüpleri, dini örgütlenmeler, okullar, iş ve politik parti kolları gibi. Bu bağlamda, yerel gündelik hayat deneyimlerinden hareketle etnik grupları sağlayan üç boyutlu bir deneysel somutluk vardır.⁷³

Brubaker'ın düşünce çizgisini izleyerek kimliğin insanların sahip olabileceği bir şey olmadığını söyleyebiliriz.⁷⁴ Bu doğrultuda kimliğin insanlara bir şey yaptırmadığı aksine, insanların kendi amaç ve istekleri doğrultusunda kimliği ürettikleri, doğurdıkları söylenebilir. Dolayısıyla, belki de, kimlik yerine, *kimliklenmenin* devam eden ve ucu açık süreçlerinden bahsetmeliyiz. Grup üyeliği ve grup kimliğinin de burada bir parça rol oynadığını fakat hiçbirşeyi belirlemediğini söylenebilir. Jenkins'e göre kimliklenme davranışı belirlemez ve kimliklenme modelleri kimin ne yaptığını önceden kestirmemize izin vermez. Çünkü kimliklenme hiyerarşileri kesin, belirli, birbirleri ile tutarlı değildir ve kimliklenme ve çıkarlar arasındaki ilişki bireysel davranışı sezebilmek için çok karmaşıktır.⁷⁵

Toplumsal kimlik konusunda bir başka önemli husus ise insanların ötekileri her zaman kategorize etmesi olgusudur. Kişinin kendini tanımlamada hala başvurduğu nesne ötekidir. Kategorileştirme öz-kimliklendirme sürecinin bir parçasıdır ve dışsal bir özelliğidir. Kategorileştirme, grupların gündelik hayat gerçekliğine önemli katkılar

⁷⁰ Jenkins, s.12

⁷¹ R. Brubaker, *Etnicity without Groups*, Cambridge MA: Harvard University Press, 2004, s.64-87

⁷² Jenkins, s.9

⁷³ *age.*, s. 11

⁷⁴ Brubaker, s. 28-63

⁷⁵ *age.*, s. 13

yapar. Grup üyeliğinin etkinliği rutin olarak ötekileri nasıl kategorize ettiği ile ilgilidir ve grup dışı kategorileştirme grup içi tanımlamaları içselleştirir. Kim olduğumuzu düşünmemiz, ötekilerin kim olduğunu düşünmemiz ve ötekilerin kim olduğunu düşünmesi, bizim onların kim olduğunu düşünmemiz ile ilişkilidir.⁷⁶ Eğer bireylerin kimliği önemli ölçüde içinde yaşadıkları toplumsal ve kültürel dünyanın bir fonksiyonu ise bu fonksiyonu etkileyen kolektif davranışlar bireylerin toplumsal alanda konumlanmasına katkıda bulunur. Fakat bu fonksiyonun salt olarak bireyleri belirlediğini söylemek yanlış olacaktır.

Bir kimliğe sahip olmak, kısmen, belli biçimlerde ötekilerle ilintili olmaktır ve kişinin bu ilişkiyi kavramasıdır. Ötekilerle ilintili olmak hali ise gruplar arasındaki farklılıkların vurgulandığı çağdaş toplumsal ve siyasal yaşamın çokkültürlü doğasından kaynaklanmaktadır. Kişi olmanın bir anlamı da, sürekli evrilen ve hiç son bulmayan bir farkındalık-tepki-öz farkındalık çemberinde, ötekilerin size verdiği tepkilerin farkında olmak ve bu farkındalığın farkında olmak, onlara bu farkındalığa dayanarak tepki verebilmek, kendi tepkinize sizin verdiğiniz ve ötekilerin verdiği tepkileri gözlemlemek, bu gözlemlerinizin farkında olmaktır. Bu tür bir farkındalık ve tepki, herşeyimizi, arzularımızı, korkularımızı, umutlarımızı ve güdülerimizi derinden etkiler ve nihayetinde kimliklerimiz, ötekilerle kurduğumuz ilişkilerden türevsel olarak doğar.⁷⁷

2.1.3 Kültürel Kimlik

Standart bir görüşe göre, bir kültürün üyesi olmak, o kültüre ait metnin ya da o kültürü oluşturan metnin öğrenilmesi ve içselleştirme sürecinin bir parçası olmak demektir. Bir birey, belli bir kültürel geleneğin taşıyıcısı olarak kimliğinin temellerini taşıdığı kültürün inanç ve değer sisteminden, ona eşlik eden duygulardan ve etkileşim biçimlerinden oluşturur. Bu bütüncül anlayışa göre kimlik kültürlenme sürecinin bir fonksiyonudur. Yalnız bu anlayışta dikkat edilmesi gereken unsur, kültür ve kimlik süreçlerinin tek yönlü bir yol olmadığı ve bireylerin yapılanırken pasif bir edilgen

⁷⁶ Jenkins, s.12

⁷⁷ Fay, s.72

olmadığıdır. Tıpkı bir dili öğrenme örneğinde olduğu gibi, öğrenme sürecinde bireyler, bazı unsurlara odaklanırlar, bazı unsurları yeni şekillere sokar ve yeni formlar türetirken, dili pasif bir biçimde özümsemez, dönüştürür, uyarlarlar ve yeniden yorumlarlar. Dil kullanıcıları tıpkı dilin onları şekillendirdiği gibi kendileri de dili değiştirmekte, amaçlarına daha uygun hale getirmekte, yeni durumlara uydurmakta ve kaynaklarını genişletmekte aktif rol oynarlar. Sonuç olarak, kültür edilgen olarak özümsemenin değil, uyarlanan bir şey haline gelir. Kültür, iletişime ve etkileşime zemin oluşturur ve ayrıca bir hükmetme kaynağıdır. Sanat, bilim, din, aslında tüm sembolik sistemler –dilini kendisini de dâhil ederek- gerçeğin algılanmasını ve anlaşılmasını şekillendirip, insan iletişiminin temelini oluşturur, aynı zamanda toplumsal hiyerarşileri elde etmede ve kurmada yardımcı olur.⁷⁸ Fay’a göre “kültürler, bir toplumun bütün katmanlarına tektip biçimde dağıtılan tutarlı birimler değil, gerilimli farklılık ve karşıtlık alanlarıdır.”⁷⁹ Dişiliğin kültürel tanımının sürekli olarak yanıtlanan ve sorgulanan, dayatılan ve direnilen, tanımlanan ve yeniden gözden geçirilen açık bir soru olması gibi, “kültürel tanımlama ve yeniden tanımlama süreci, tahakküm için verilen toplumsal, kültürel ve siyasal bir mücadele biçimidir.”⁸⁰ Fay kültürlerin önemli bir özelliğinin açık olmaları olduğunu iddia eder. Ona göre kültürler, düşünsel varlıklardır, bunlar bu halleriyle geçirgendir ve başka kültürlerden kolayca etkilenirler. İnsanlar arasında mübadelenin olduğu her yerde, bir kültürün ötekenden etkilenme olanağı vardır (eğer bu tür etkiler ortaya çıkmıyorsa, bunun sebebi, bir kültürde, yabancı kültürleri bilinçli olarak reddeden unsurlar olmasıdır. Ancak bu reddin kendisi de yabancı bir kültürün, sözü edilen kültürü etkileme yollarından biridir). İnsanlık tarihi kısmen, farklı kültürel grupların, ilişkilerini arttırarak, yabancıları hoşgörerek ve etkileşimsel düzenlemeler yaparak kültürel sınırları nasıl yeniden düzenlediklerinin öyküsüdür. Hatta daha sıkı sınırların yaratımı bile karşılıklı etkiyi gerektirir. Fay beşeri dünyanın bağımsız, kapalı devre ve serbestçe yüzen kültürlerin alakasız karışımı değil, sürekli bir etkileşim ve mübadelenin bileşiği” olduğunu iddia eder.⁸¹

⁷⁸ Swartz, Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu, The University of Chicago Press, Chicago, 1997, s.1 (Türkçe çevirisi Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi, çev. Elçin Gen, İletişim, İstanbul, 2011)

⁷⁹ Fay, s. 86

⁸⁰ *age.*, s. 88

⁸¹ *age.*, s. 89

Kültürel kimlik kavramı, başlıca kültür kuramcılarında biri olan Stuart Hall'ün çalışmaları ile bağdaştırılır. Hall, kültürel kimliği düşünmenin, benzerlik ve farklılık ölçeğine göre, en az iki farklı yolu olduğunu söyler.⁸² Birinci durumda kültürel kimlik, ortak bir tarihten, paylaşılan geçmişten ve kültürden yola çıkarak, diğer bütün özler arasından çıkarılıp, yapay ve yüzeysel olanın vurgulandığı kolektif tek ve doğru öz açısından tanımlanır. Bu tanımlama çerçevesinde, kültürel kimliklerimiz ortak geçmiş deneyimlerimizi ve paylaşılan kültürel kodları yansıtır. Ayrıca bu tanım bize kimliğimizin, bireysel öykümüzün değişen bölümleri ve farklı yönlerinden ayrı olarak, anlam ve referansın sabit, değişmez ve süreklilik gösteren sınırlarını sunar.

Kültürel kimliğin bu şekilde kavramsallaştırılmasının postkolonyel mücadelelerde önemli bir rol oynadığını belirten Hall, marjinal insanlar arasında temsilin yükselen yeni formlarının güçlü ve yaratıcı bir kuvveti olarak kültürel kimliğin birlik çatısı düşüncesinin devam ettiğini söyler.⁸³ Stuart Hall, kolonyal deneyimin toprak altına gömmüş olduğu, bastırıldığı varlıkların yeniden ortaya çıkmasında, görsel ve sinematik temsilin yeni formlarına kavuşmanın mümkün olup olmadığını sorar.⁸⁴ Hall, temsildeki yeniliğin, belki de kimliğin sadece arkeolojik bir kazıda ortaya çıkan keşfinde değil, kimliğin yeniden üretiminde yani geçmişin yeniden anlatılmasında, kültürün işlenmesinde ve kurgulanmasında aranması gerektiğine işaret eder.

Dışarıdan, iktidar tarafından, yüklenen ötekilik düşüncesinin içsel bir dürtü olarak benliğimizde yankılanışı kültürel kimlik kavramına yaklaşımımızı değiştirir. Böyle bir yaklaşımda kültürel kimlik kavramı belirli sabit bir özden türememiştir ya da tarihin ve kültürün dışında değişmez bir şey olarak tüm yolların sonunda her zaman geriye dönülebilen sabit bir orjin de değildir.⁸⁵ Kültürel kimliğin gerçek, nesnel ve sembolik etkileri olan tarihleri vardır. Bu açıdan bakıldığında, kültürü birkereye mahsus, tamamlanmış ve bozulması imkânsız bir iş olarak göremeyiz, aksine kültür

⁸² Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", J.E. Braziel ve A. Mannur (ed.), *Theorizing Diaspora. A Reader* içinde, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2003, s.222

⁸³ Hall, "Cultural Identity and Diaspora", s. 223

⁸⁴ *age.*, s. 224

⁸⁵ *age.*, s. 226

sürekli bir çekişme alanıdır ve süreçsel olarak bakıldığında yaratılmış ve bitmiş bir iş değildir dolayısıyla sabit bir kökenden türediği söylenemez.⁸⁶

Kültürel kimlikle ilgili olarak Hall'ün belirttiği ikinci ilişkili fakat farklı bir görüş, benzerliğin yanı sıra gerçekte ne olduğumuz ya da tarihsel olarak neye dönüştüğümüzü vurgulayan bir farklılığa önem verildiğidir. Bir kimlik deneyimini, deneyimin biricikliğini oluşturan kırılmalar ve süreksizliklerden bahsetmeden anlayamayız. Kültürel kimlik, bu anlamda, 'varoluş' gibi aynı zamanda bir 'varolagelme' meselesi olarak belirir, dolayısıyla kimlik geçmişle olduğu kadar gelecekle de ilgilidir.⁸⁷ Kültürel kimlik hali hazırda varolmuş bir şeyden çok, mekânı, zamanı, tarihi ve kültürü aşan bir şey olarak ele alınmalıdır. Böylelikle kültürel kimliklerin tarihleri olan varlıklar olarak, özelleşmiş bir geçmişe saplanıp kalmalarından çok uzakta sürekli bir değişime, "tarihin, kültürün ve iktidarın oyununa maruz kaldıklarını" kabul etmiş oluruz.⁸⁸ Geçmiş, saklandığı yerden çıkarıp, onu gün yüzüne çıkartan arkeologlar gibi kültürel kimliğe sahip çıkmaktan ve onu onarmaktan çok uzak olan bu görüşe göre, kültürel kimlik geçmişin hikâyeleri arasında nasıl konumlandığımız ve konumlandırıldığımızın farklı yollarının adlandırılmasından başka bir şey değildir.⁸⁹ Kültürel kimliğe ancak bu bakış açısı ile baktığımız zaman kolonyal deneyimin travmatik yönünü görebiliriz. Temsilin egemen rejimlerine maruz bırakılan ve konumlandırılan deneyimler, kültürel iktidarın ve onun normalleştirme uygulamalarının etkileridir.⁹⁰ Post-kolonyal literatürde önemli katkıları olan Homi Bhabha kültürel farklılığın doğasını araştırırken, kendi post-kolonyal projesini "kültürel farklılık nosyonu ile beraber, eşik pozisyonunda, kültürün farklılık olarak yapılanışının üretken mekânında, ayrılık ve ötekiliğin ruh haliyle" konumlandırmaya çalışır.⁹¹ Bu "üretken mekân", "çokkültürlülük" ve "kültürel çeşitlilik" üstüne odaklanan rölâivist liberal perspektiften oldukça farklıdır. Böyle bir perspektifte kültür çeşitlilik ve farklılık bir çeşit hayali müze gibi "Western Connoisseurship"e yani

⁸⁶ David Morley ve Kevin Robins, *Kimlik Mekanları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*, Emrehan Zeybekoğlu (çev.), İstanbul: Ayrıntı, 2011, s.72

⁸⁷ Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", s. 225

⁸⁸ *age.*, s. 225

⁸⁹ Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", s. 225

⁹⁰ *age.*, s. 225

⁹¹ Homi K. Bhabha, "The Third Space: Interview with Homi Bhabha", J. Rytherford (ed.), *Identity, Community, Culture, Difference* içinde (207-21), Londra: Lawrence and Wishart Pub., 1990, s.209

Batı bilgisine sunulur ve orada bir sistem dâhilinde hapsedilirken, evrenselleştirme ve tarihselleştirme ihtiyacı içinde bütün bu farklı kültürlerin toplumsal ve tarihsel çeşitliliği aynı anda şeffaf ve hayali bir şekle büründürülür. Bhabba'ya göre bu durum hâkim kültürün ve ya toplumun misafir ettiği öteki kültürleri kendi metot defterlerine uydurmaya, yerleştirmeye çalışma çabalarıdır.⁹² Dolayısıyla bu tür yaklaşımın mekânı (içeriye alma mekânı) ile Bhabba'nın eşik mekânının (yani karşılaşmaların mekânının) farklı olması çok açıktır. Bhabba, kültürel farklılığın liberal demokrasinin evrensel çerçeve içine kapatılması karşısına, ötekileştirme olarak trialektik üçleme (trialectical thirthing-as-othering) yerleştirmesi ile “melezlik” (hybridity) nosyonunu sunar. Hibritlik iki farklı kültürel oluşumdan bir üçüncünün doğması anlamında değil, öteki pozisyonların doğmasını sağlayabilen bir “üçüncü mekân” olarak formüle edilir. Bu üçüncü mekân onu oluşturan tarihlerin yerini değiştirir, yeni otorite yapıları kurar ve yeni politik teşebbüsler ortaya çıkarır. Kültürel melezlik süreci farklı ve tanımlanamayan, anlam ve temsil uzlaşımı olarak yeni bir alanı doğurur.⁹³

Üçüncü mekân toplumsal marjinalite deneyiminden yola çıkan, sınırlarda yerini bulmuş bir kavramsallaştırmadır. Üçüncü mekân Bhabba'nın deyimiyle “ara mekânı”dır. Üçüncü mekânı araştırırken kutupsallığın siyasasından kurtulmamız gerektiğini söyleyen Bhabba, ara mekânlar gibi melezlik fikrinin de hem o hem bu, hem orası hem de burası olduğunu belirtir. Belirli bir köken ve kategorik belirlemeden kaçan bu kavramın indirgenemeyeciğini iddia eden Bhabba, kültürel farklılığın ürettiği süreçlerin mekânı olarak öznenin ayrıntılı stratejilerine alan sağlayan bu üçüncü mekânı, alternatif konumlandırmaların alanı olarak sunar. Mekanlararası ve kültürlerarası bir alan olan üçüncü mekân, özne pozisyonlarında bir bilinç doğurur -ırk, cinsiyet, jenerasyon, cinsel yönelim, jeopolitik yer, kurumsal lokasyon gibi kimlikle bağlanabilecek duruşların bilincini kazandırır. Bhabba'nın bir alternatif pozisyon olarak üçüncü mekânı ortaya koyuşunda ikili tahakküm ve tabiyet ilişkisinden ya da diyalektiğinden kaçma eğilimi ile birlikte, bilen özne ve ötekileştirilen nesne şemasından farklı bir formülasyon arayışı bulunur. Fakat, kültürün iktidar ile yapılandırıldığını ve bu yapıya karşı direnme ile yeniden kurgulandığı bir hükmetme ve hükmü ihlal etme arasında sürekli devam eden bir sınır oyunu olduğu

⁹² *age.*, s. 208

⁹³ *age.*, s. 211

unutulmaktadır. Kültür, iletişime ve etkileşime zemin oluşturur ve ayrıca bir tahakküm kaynağıdır. Sanat, bilim, din, aslında tüm sembolik sistemler –dilin kendisini de dâhil ederek- gerçeğin algılanmasını ve anlaşılmasını şekillendirdiğinden beri “hangi biçim altında olursa olsun, kültür, iktidar ilişkilerini somutlaştırır”.⁹⁴ Kültürel etkileşim tarihinde, düşüncelerin, tekniklerin ve örgütlenme biçimlerinin yayılması her zaman gruplar arasındaki iktidar farklılıkları tarafından şekillendirilir.

“Kültürel etkileşimde, rasyonel analiz ve düşünüm kadar tehdit, manipülasyon ve zorlama da var. Ancak, öte yandan, kültürel etkileşim, güçlünün ya da doğrudan doğruya dışarıdan dayatmalar yoluyla da dolaylı olarak düşünce kanallarına ulaşımı denetlemek suretiyle tahakküm altındaki insanların zihinlerini yönetmek (yani ‘hegemonya’ yoluyla) zayıfı köleleştirdiği bir tahakküm süreci de değildir. Dayatma girişimleri farklı direnişlere yol açıyor. [...] kural izleme asla otomatik değil; kural izleme, ihtilaf ve karşı koymaya yol açan bir adaptasyon ve yorum sürecini gerektiriyor.”⁹⁵

Postkolonyal analizin öngördüğü “üçüncü mekân”, “arada bir yerdelik”, “ayrışıklık” ve “aşkınlık” gibi moda terimleri ve tüm dünyaya yayılmış melezlik dilini Jonathan Friedman şu şekilde tiye alır:

“Böylesi bir kültürel göç kimin gerçeğidir? Sömürgecilik sonrası çağın sınır tanımazların eserlerinde bu yer değiştirmeyi sürdüren ve onu basılı sözcüklerde somutlaştıran her zaman, şair, sanatçı ve entelektüellerdir. Ama şiirleri kim okur ve toplumsal gerçeğin daha alt katmanlarında vuku bulan öteki özdeşleşme türleri nelerdir? [...] Kısaca, melezler ve melezleşme teorisyenleri kendini ve/veya dünyayı etnografik bir kavrayış sonucunda değil de kendini tanımlamak amacıyla bu tür terimlerle tanımlayan bir grubun ürünlerinden başka bir şey değildir. [...] Küresel, kültürel bakımdan melez olan seçkinler âlemi, uluslararası politika, akademi, medya ve sanatlarda bağlantılı olan ve çok farklı türden bir dünya deneyimini paylaşan bireylerin âlemidir.”⁹⁶

⁹⁴ Swartz, Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi, Elçin Gen (çev.), İstanbul: İletişim, 2011, s.11

⁹⁵ Fay, s. 317

⁹⁶ Jonathan Friedman, Global Crisis, the struggle for cultural identity and intellectual porkbrelling: cosmopolitans versus locals, ethnics and nationals in an era of de-hegemonisation, Pnina Werbner, Tariq Modood (ed.), Debating Cultural Hybridity içinde, Londra: Zed Books, 1997, s.70-89

Aktarım ve uyarılama kültürün her alanında görülür. Zaman, mekân, güzellik, güç, toplumsallık, birey ve bilgi anlayışı farklı kültürlerden ödünç alınan değerlerle, bunlara verilen tepkiler ve bu kültürel anlamların dönüştürülmesi ile derinden etkilenir.⁹⁷ Kültürler, tutarlı, homojen, tek sesli ya da kendi içlerinde barışık değildir. Bunlar içkin olarak çok dilli, çatışık, değişebilir ve açıktır. Kültürler, ayrık ve çoğunlukla karşıtlık barındıran repertuarlarının yeniden değerlendirildiği, dönüştürüldüğü, ihraç edildiği, sorgulandığı ve yeniden tanımlandığı daimi yeniden yazım ve dönüşüm süreçleri ile birlikte varolurlar.⁹⁸ Bu süreç, kültürel anlamların aktörler tarafından öğrenilmesinin ve uygulanmasının ve kültürün düşünsel doğasının kendisinin içkin unsurlarından biri olduğu için kaçınılmazdır. Fay'ı izleyerek diyebiliriz ki kültürel öğrenim pasif bir özümseme süreci değil aksine kültürel anlamların sürekli olarak bunları benimseyen insanlar tarafından yeniden yorumlandığı, yeni bir durumda dönüştürüldüğü, iç çatışmalarla yeniden yazıldığı tartışmalı bir uyarılama sürecidir.

Hayatın kendisinde toplumsal yapı ve eylemin birbirine zıt olarak konumlanmadığı öne sürüldüğünde, toplumsal yapıların edilgen aktörlere dayatılmadığı görülür. Aksine toplumsal yapının gerçekleşmesi için eyleyen aktörler gerektiği anlaşılır. Diğer yandan, eylemler bazı toplumsal yapılar tarafından mümkün kılınırken bazı yapılar tarafından kısıtlandıkları durumda var olabilir. Yapı ile eylem arasındaki bu içeriden dinamik bağlantı onların sürekli etkileşim halinde olmalarını gerektirir. Brian Fay'in da iddia ettiği gibi "yapılar, kendilerini bazen besleyen bazen de ise baltalayan eylemleri garanti ediyor."⁹⁹ Toplumsal yapılar eylemleri mümkün kılarken, eylemler de yapıları üretiyor ve yeniden üretiyor. Buradan bakıldığında, toplumu, gücü olan bir nesne olarak değil toplumsal pratikleri içeren bir süreç olarak değerlendirmek yerinde olur. Toplum, kimlikleri ve görelî konumları, kural ve rolleri yorumlama biçimlerine göre sürekli değişen aktörler arasındaki kural ve rol-yönetimli etkileşim örgülerinin dinamik işleyişinden başka bir şey değildir.

⁹⁷ *age.*, s. 90

⁹⁸ Fay, s. 91

⁹⁹ Fay, s. 96

Toplumsal eylemlilik göreceli bir özelliktir. Kişilerin eylemliliği, toplumsal düzendeki konumundan, becerilerinden, kültürel sermayesinden dolayı farklılık gösterebilir. Bazıları daha “eylemli” olabilirler. Yorumlayıcı ve tepki verici özelliklerinden dolayı her insan aktördür. Ancak aktörlerin eylemlilikleri farklı dolaylık ya da etkinlik derecelerinde olabilir. Almanya’da ve birçok batı Avrupa ülkesinde de olduğu gibi uzun yıllar iktidardakiler tarafından azınlıkların, Türk diasporasının, eyleme kapasitesini baltalayacak düzenlemeler yaptığı ve hatta aktör olduklarını göçmen yabancı işçilerin ve çevrelerinin kendilerinden bile saklayacak şekilde bir toplum yapı örgütlediği görülür. Gerçekten bir aktör olduğunu tanımayanlar eylemliliklerinin özelliklerini bilmedikleri için eylemliliklerini tereddütlü ve verimsiz bir şekilde ortaya koydukları söylenebilir. Kültürü ve toplumu bireylerin anlamın üretilmesine ve yeniden üretilmesine aktif olarak katıldıkları ve sürekli karşılıklı ilişkilendikleri süreçler olarak düşünürsek, üyelerinin kimliklerini ve doğalarını belirleyen, kalıba sokan ayrı varlıklar olarak göremeyiz. Kültürler ve toplumlar üyelerinin süregiden etkileşiminden oluşurlar.¹⁰⁰

Toplumsallaşma ve kültürlenme sürecinde belli bir kültüre ya da topluma ait bireyler, diğer üyelerin kopyası olmayı gerektirmez. Üyelik benzerlik demek değildir. Kültürlenme ve toplumsallaşma etkin bir konumdur. Dolayısıyla üyeler, üyeliklerini benzerlikten değil, grubun anlamlarını ve değerlerini yorumlama veya yeniden üretme, uyarlama etkinliklerinden alırlar. Buna göre, kültürel bir varlığın ya da toplumsal bir grubun sabit tutarlı ve kapalı olmadığı gibi tanımını da şöyle özetleyebiliriz: kültürel toplumsal bir varlığın üyeleri, gücü kendi yorumlama etkinliklerine dayanan bir kurallar ve inançlar yapısı içinde kendilerine uygun bir yer edinmek için birbirleriyle mücadele ettikleri daimi bir süreçte varolurlar. Sonuç olarak belli bir kültürde kültürlendiğimiz ya da belli bir toplumda toplumsallaştığımız için mutlak olarak belirleneceğimiz gibi bir durum yoktur fakat kültürel ve toplumsal etkinliklerimizin belli kültürel kavramlar ve inançlar ile toplumsal kurallar ve roller tarafından hem mümkün kılındığını hem de kısıtlandığını unutmamak gerekir. Fay’ın da iddia ettiği gibi hem kültürel hem de toplumsal pratikler, belli davranış ve kimlik biçimlerine ehliyet veriyor. Buradan şu sonucu çıkarabiliriz: belli bir kültür ya da toplum bizi

¹⁰⁰ Fay, s. 100 vd.

yapmıyor, bu süreç tek taraflı değil aksine etkileşimin doğal süregenliğinde iki taraflı belirlenimlilik ilkesine göre yapılan bir süreç olarak işliyor. Dahası süregiden bu etkileşim örgüleri, katılımcılarına kaynak temin ederken onları etkiliyor, belli etkinlik biçimlerini hem kısıtlıyor hem de ödüllendiriyor.

2.2 Kimlik Temsili ve Fark Politikaları

Theodor Geiger, temsili kültür ile anonim kültür arasındaki farkı kültürdeki entelektüel toplumsal sürece değinerek ele aldığı çalışmasında, hakiki kültürün bir dalı olarak adlandırdığı temsili kültürde kimlik ve imgenin ifade edildiğini, açıkça gösterildiğini ve yaşatıldığını söyler.¹⁰¹ Temsili kültürün toplumsal taşıyıcıları olarak işlevselliği olan kültürel katmandan iki önemli unsurundan bahseden Geiger, bu unsurlardan biri, toplumun oldukça küçük bir parçasını oluşturan Entelejansiya'yı, "temsili kültürün kaynaklarının yaratıcıları" olarak adlandırır.¹⁰² Kültürel katmanın ikinci unsuru "eğitimli" kesimdir ve bu kesimin elemanları temsili kültürün kaynakları ile dolaysız ilişki içindedirler ve nesnel kültür ile dolaysız ilişkileri onlara kültürü toplum içinde ve toplumun kendisini kültürel bir birim olarak temsil etme görevini dayatır. Çağdaş Batı toplumunda eğitimin demokratikleşmesi ile kültürel katmanın olma sebebi ile işlevini oluşturan tıpkı entelejansiya gibi toplumun küçük bir kesimini oluşturan eğitimli kast eskiden sahip olduğu temsili statüsünü kaybeder. Bu durumda Geiger, Entelejansiyanın bugününü ve geleceğini tartışmadığı gibi bu devirin kültürel temsil zamanı olup olmadığı sorusunu da cevaplamaz.¹⁰³ Entelejansiya sınıfının ayrıcalığında şekillenen kültürel temsil evrensel ve ideal bir Batı kültürü, bilgisi ve blinci merkezietinde vuku buluyordu. Bugün neoliberal ideolojinin küreselleşmesi ile yeni kapitalist kültürün tüketim, standartlaşma ve yüzeysellik gibi evrensel modellerinin toplumsal dokuyu ördüğünü görürüz. Küreselleşmenin yeni kapitalist kültürü "kültür aşırı metalaşmış ve ileri teknoloji ile üretilen bir kültürdür".¹⁰⁴

¹⁰¹ Theodor Geiger, *Aufgaben und Stellung der Intelligenz in der Gesellschaft*, Stuttgart: Enke [1949], 1987

¹⁰² *age.*, s. 12

¹⁰³ Johannes Weiss, "Representative Culture and Cultural Representation", Ricarhd Münch ve Neil J. Smelsler (ed.), *Theory of Culture içinde* (121,144), Berkeley: University of Clifornia Press, 1992, s.128

¹⁰⁴ Tatal, s.46

Zamanın kültürlerarası temsili için konuşan ayrıcalıklı sınıfın ulusaşırı sermaye olduğuna ve yersiz yurtsuz küresel kültürün melez temsil ekonomisi içinde örgütlendiğine şahit oluruz. Diğer yandan kültürel temsilin yerelleşme hareketi içinde kültürel farklılık ekseninde, kültüre sahip çıkma adına yapılan, kimlik vurgusunun öne çıkarıldığını görürüz. Tahakküm ve tabiyet ilişkisi içinde farklılıklar evrenini sınıflandıran yegâne ortam ise kimlik ve kültür politikaları olmaktadır.

Kolonyal söylemin çelişkili ekonomisi içinde tahakkümün senkronik panoptik görüntüsü –kimlik talebi, hareketsizlik- ile tarihin artzamanlılığının –değişim, farklılık- karşı baskısı arasındaki gerilimde beliren taklitçilik (mimicry) kavramından bahseden Bhabha, bu durumun ironik bir uzlaşımı temsil ettiğini söyler.¹⁰⁵ Kolonyal taklitçilik (mimicry) tanınabilir bir Öteki'nin, yani neredeyse aynı ama tam da benzer olmayan farklılığın, yeniden şekillendirmiş halinin arzusudur.¹⁰⁶ Taklitçilik söylemi bir belirsizlik üzerine kurulmuştur ve etkili olabilmek için sürekli kendi farklılığını, artığını üretmek zorundadır. Böyle bir belirsizliğin tayininde taklitçilik tanınmanın sürecinde olan bir farklılığın temsili olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla taklitçilik için çift ifadenin tezahürünü içerdiği söylenebilir; birincisi iktidarı görselleştirerek Öteki'nin sahiplenildiği düzenlemelerin ve ıslahatların kompleks stratejisini sergilemek, ikincisi ise kolonyal iktidarın egemen stratejik işlevi ile tutarlılık gösteren, gözetimi pekiştiren ve hem normalleştirilmiş bilgilere hem de disipliner güçlere içkin bir tehdit oluşturan bir itaatsizliğin ya da farklılığın uygunsuz ifadesini ortaya koymaktır.¹⁰⁷ Edward Said'in Şarkiyatçı için tanımladığı ikililiğin simgesel ifadesi Bhabha'nın taklitçilik kavramı ile benzerlik gösterir:

“Şarkiyatçı artık kendi kültürünün, Batı kültürünün temsilcisi, yaptığı işte temel bir ikililiği taşıyan biri haline gelmiştir; kendine özgü biçimi ne olursa olsun yaptığı iş, söz konusu ikililiğin simgesel ifadesidir: Garp bilinci, bilgisi, bilimi, Şark'a ait en ince ayrıntının yanı sıra en uzak Şark ufuklarını da hükmü altına alır. Biçimsel olarak Şarkiyatçı, Şark-Garp birliğini sağladığını düşünür, ne ki temelde Batı'nın teknolojik, kültürel üstünlüğünü yeniden pekiştirerek yapar bunu. Tarih, böyle bir birlikte, hepten yok sayılmasa bile fena halde sulandırıp hafifletilir. Bir gelişim akışı, bir anlatı damarı ya da uzam ile zamanda düzenli, maddi bir

¹⁰⁵ Homi Bhabha, The Location of Culture, New York: Routledge, 1994, s.122

¹⁰⁶ *age.*, s.122

¹⁰⁷ *age.*, s.122-23

açımlanma gösteren etken bir güç olarak görülen insanlık tarihi –bu ister Doğu'nun ister Batı'nın tarihi olsun- özcü, idealist bir Garp-Şark anlayışına tabi kılınır.”¹⁰⁸

Batı için Şark araştırmalarının, tahlillerinin ve temsillerin öneminden bahseden Said, “Batı'nın kültürel yapıları” için önem verildiği öteki kültürlerle, öteki tarihe, öteki yaşamlara, halklara, geleneklere ve kaderlere doğru coğrafi yönelimin sorumluluğundan bahseder. “Önemli felsefi ve düşsel süreçler mekânın üretimi, ele geçirilmesi, itaat altına alınması ve yerleştirilmesinde rol oynamasaydı, imparatorluğa, hatta çeşitli biçimlerde tarih yazıcılığına, antropolojilere, sosyolojilere ve modern hukuk yapılarına da sahip olamazdık” der.¹⁰⁹ Buradaki öteki kültürleri yerleştirme sorumluluğu Bhabha'nın kültürel *çeviri* (Walter Benjamin'den devraldığı çeviri kavramı –translation) sorumluluğuna denk düşer. Bhabha “farklı kültürler, diller ve toplumlar arasında bir dolayım kurma çabasında daima yanlış çeviri, korku ve şaşkınlık tehdidi”¹¹⁰ olduğunu söyler. Bu yüzden göçmen deneyiminin çevirisinin yapılamayacağını, arada kalmanın, kültürel farklılığın aktarımının hiçbir zaman sonlanmayacağını belirten Bhabha, bir nevi kimliğin temsilinin de sonlanmayacak ve sürekli değişim içinde kalacak bir belirsizlik içinde kültürel farklılığın şekillendirdiği melezlik içinden temsiledilemezliğin temsili ile sonuçlanacağını ima eder. Walter Benjamin, çevirmenin görevinden bahsettiği makalesinde çeviriyi şu şekilde ele alır: “aktarım asla tamamına eremez” fakat aktarım alanına ulaşan şey, konunun iletimini aşan çeviri elemanının kendisidir ve “bu çekirdek eleman en iyi kendisini çeviriye bırakmaması ile tanımlanır”.¹¹¹ Çeviri sürecindeki direnç elemanı kültürel farklılığın çevirisinin alanıdır ve aralıklarda oluşan kültürel farklılıklar mekânı, Benjamin'in aktarım anını grafikselleştiren şimdiki zamanın geçiciliğine nüfuz eder.¹¹² Arada kalmışlığın kültürü olan göçmen kültürün, azınlık konumundan, kültürün başka dillere

¹⁰⁸ Edward W. Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Berna Ülner (çev.), İstanbul: Metis, 2004, s. 258

¹⁰⁹ Edward W. Said, “Representing the Colonized: Anthropolog's Interlocutors”, *Critical Inquire* içinde (205-25), Vol. 15 Nu:2, 1989, s. 216

¹¹⁰ Homi Bhabha, “Beyond Fundamentalism and Liberalism”, *New Statesman and Society* içinde (34-5), 3 Mart, 1989, s.35

¹¹¹ Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, Hannah Arendt (ed.), Harry Zohn (çev.), New York: Schocken, 1969, s. 75

¹¹² Homi Bhabha, *The Location of Culture*, s.321

ve kùltùrlere çevirisinin yapılamayacağı gerçeğini dramatize ederek, aslında kùltürün sahiplenilmesi sorununu asimilasyoncunun rüyası, ırkçının kâbusunun ötesine, kùltürel farklılığın öztanımlamasının belirlediği melezliğin ve bölünmenin meçhul süreci ile karşılaşmaya doğru kaldırır.¹¹³

Homi Bhabaha'nın kùltürel farklılığın ya da kimliğin temsilinin görselleşme süreci, açıkça belirsiz bir sürece dayandırılarak tahakkümün ve tabiyetin gerilimde yeniden kendini ve farklılığını ürettiği taklitçilik söylemi ile çevrilmezliğin alanında sürekli ertelenir. Şarkiyatçılar için ise ötekinin farklılığının resimini oluşturan perspektif, bakan göz olan Batı'ya göre tayin edilmiştir. Dolayısıyla bu yalancı resimde, ötekilik klişeleri bize Doğu ya da Batı-dışı kùltürler hakkında olduğundan daha çok, Batı ve onun tahayyülü ve tahakkümü hakkında şeyler söyler. Said, Şarkiyatçılığın kùltürlerarasındaki farklılığı "önce bu kùltürleri ayıran bir cephe yaratarak, ardından da Batı'yı Öteki'ne hâkim olmaya, onu denetim alanında tutmaya, olmazsa (üstün bilgisi, uzlaştırıcı gücü sayesinde yönetmeye davet ederek" açıkladığını söyler.¹¹⁴

Michael D. Harris "Renkli Resimler" adlı kitabında Afrikalı-Amerikalı deneyimini çağdaş ve tarihsel ırksal olarak kodlanmış imgeler arasından pozitif kurulmuş beyaz öznenin negatif siyah ötekinin karşısına konumlandırılarak farklılaştırılan ve keşfedilen siyah bedenin görsel temsilin doğasını sorgular.¹¹⁵ Harris'e göre, ırksal söylemler, iktidar söylemleri olduğunu da belirterek, görsellik üzerine dayanırlar. Dayanılan bu görsellik, iktidardakilerin görünmeyen gerçeklikleri temsil etmek için, içerdekileri dışarıdakilerden ayırmak için görünen bir beden kullanmalarında yatar.¹¹⁶ İçerdekiler ve dışardakiler, iktidardakiler ve tahakküm altındakiler arasındaki bu farkın yalnızca bilinmesi yetmeyecek ayrıca görünür olması da istenecektir. Siyah bedenin çağdaş sanat dünyasında rastlanan temsillerine çarpıcı bir örnek sunan Kara Walker, beyaz galeri duvarına kes yapıştır yöntemi ile siyah gölge opaklığında uyguladığı plantasyon imgelerinin üzerine kesilmiş cinsel fantezi ve

¹¹³ *age.*, s. 321

¹¹⁴ Said, Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları, s. 57

¹¹⁵ Michael D. Harris, *Colored Pictures: Race and Visual Representation*, Caroline: University of North Carolina Press, 2003

¹¹⁶ *age.*, s.2

şiddet desenlerini yerleştirir. Walker'ın büyük tartışma yaratan çalışmasında hiçbir ahlaki gönderme olmadığı ve yalnızca bastırılmış fantezi ve arzulara seslendiği yönündeki eleştirilir ve beyaz seyirciyi eğlendiren bu çalışma tehlikeli biçimde önyargıları onaylamaktadır.¹¹⁷ Kölelik imgeleri gibi en travmatik haliyle kimlik duvarlara yansımış koyu gölgeler olarak sunulurken, karikatürize figürler tatlı bir peri masalı havasında en şiddetli tahakküm eylemlerini gerçekleştirirler. Sanatçı bu kimlik temsili ile siyah karikatür imgesinin satirik mirasından ve yeni dünyada Afrika kökenli insanlara yapılan en banal imgenin bıraktığı tortudan tamamen kaçamaz. Siyah bedeni sunan 'küçültücü imgelerin' tekrar eden ağırlığı ve bu imgelerin yaratılmasına yardım eden görsel repertuar günümüzde imge üretmeye etkili bir biçimde aracılık eder. Harris'e göre bu, hayali siyah komünitenin üyeleri olan sıradan insanların üzerinde olduğu kadar, sanatçı üzerinde de bir yük oluşturur.¹¹⁸

Harris biz olarak bahsettiği siyah olarak nitelenen kommünitenin, kendini 'baskıcı sistemlere ve kollektif olarak bizleri sınırlandıran temsillere direnmek için, ya yan üreticiler olma inancı ya da eylemleri ile dünya görüşünü değiştirebileceği inancı ile harekete geçtiğini ve tekrar tekrar keşfettiğini dile getirir. 'Biz kendimizi, temsilin öteki formuna karşı gelmek için yeniden-sunduk (temsil ettik) ki bu yerine konan vekâlet yerine yanlış beyan, yanlış temsille sonuçlandı'.¹¹⁹ Bu değerlendirme ile siyah beden temsil üzerine olan savaşın önemli bir alanı olarak kalır. Zaman içinde ırksallaşmış toplumda görsel bir işaret ve alan olarak siyah bedeni ifade eden isimler ve sınıflandırma sistemleri değişmiş olmalarına rağmen ırksal ideolojideki yeri ile ilişkili anlamlar ve uygulamalar göreceli olarak sabit kalmıştır. Geçmişteki temsilin aşağılayıcı sistemlerini üreten algının toplumsal kategorileri yayılmak ve konuşlanmak için hazır beklemektedir. Günümüzde bu bedeni doldurmak ve biz dediğimiz kommünitenin bir üyesi olmak, küresel yalnızlığımızı ve diasporanın yerelüstü bağlarını düşündüğümüzde hiçbir zaman direk, dolaysız ve net şekilde olmaz.¹²⁰

¹¹⁷ Julian Stallabrass, Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller, Esin Soğancılar (çev.), İstanbul: İletişim, 2009, s. 28-9

¹¹⁸ Harris, s. 9

¹¹⁹ Harris, s. 9

¹²⁰ Donald Martin Carter, "Navigating the African Diaspora", The Anthropology of Invisibility, MN: University of Minneapolis Press, 2010, s. 39

Kültürel kimlik, farklılık ve benzerlik boyutunun hiç bitmeyen, sürekli yer değiştiren bir kuvvetler oyunu ise, bir kimlik deneyiminin temsili Hall'e göre, geçmiş/bugün, onlar/biz gibi basit ikili bir karşıtlık olarak tasvir edilmemelidir. Kültürel oyunun karmaşık yapısı, temsilin ikili yapısını aşmalıdır.¹²¹ Biz/Onlar, içerme/dışlama gibi kültürün ve kimliğin ikili yapısını karışım kavramı ile aşmaya çalışan Jean Luc Nancy, her kültürün kendi içinde çokkültürlü olduğunu söyler.¹²² Sadece önceki akkültürasyonundan dolayı değil, kültürün saf, sade ve tek bir kökeni olamayacağı gibi daha derin bir düzeyde, kültür jesitinin kendisinin karışık bir jest olduğu için çokkültürlüdür. Bu karışık jest gücendirmek, karşılaştırmak, dönüştürmek, caydırmak, geliştirmek, yeniden dizmek, birleştirmek ve yeniden yol vermek içindir.¹²³

Bir kültürün bütünlüğü ve biricikliğinin kesin olarak karışımdan dolayı benzersiz olduğunu söyleyen Nancy, bir kültürün tonunu ve ya tarzını karışımın belirlediğini öne sürer.¹²⁴ Bu tonu veya tarzı yorumlamadaki çeşitli farklı sesler ve yetenekler de tanımlamada etkindir. Nancy'e göre kendi içerisinde birçok ses içeren bir Fransız kültürü vardır ama hiçbir yerde kişi olarak temsili yoktur. Picasso'da, Hugo'da, Godard'da, Proust'da ve Levinas'ta Fransız olan ve olmayan şeyin ne olduğu sorusu tartışmaya açıktır. Sonu gelmeyecek bu tartışma karşısında bu demek değildir ki Fransız kimliği diye bir şey yoktur. Nancy, bu tür bir kimliğin bir kalemin bir gün önceki hali ile bir gün sonraki halinin benzerliği ile benzer bir durum göstermeyeceğini belirtir.¹²⁵ Kültürel kimlik aynı anda hem benzer hem de farklı olarak tüm kategorileri ve karşıt yerleştirmeleri aşar. Farklı mekânlarda ve farklı zamanlarda, farklı sorulara bağlı olarak, sınırlar yeniden konumlandırılır.¹²⁶

¹²¹ Hall, s.228

¹²² Jean Luc Nancy, "Eulogy for the Méléé (For Sarajevo, March 1993)", Marius Babias (ed.), *Das Neue Europa. Kultur des Vermischens und Politik der Repraesentation: The New Europe. Culture of Mixing and Politics of Representation* içinde (123-132), Köln: Walther König, 2005, s.128

¹²³ Nancy, s. 128

¹²⁴ *age.*, s.128

¹²⁵ Nancy, s. 128

¹²⁶ Hall, s.228

2.2.1 Küresel Dünyada Kimlik Temsili ve Mekân Etkileşimi

Küreselleşme evrensellik ile tikellik arasındaki çok biçimli ve süreklilik gösteren çatışmaları yeniden tartışmaya açmaktadır. Bir yandan Batılılaşma ve küreselleşmenin karıştırıldığı modernlik olgusu yoğun bir şekilde yaygınlaşırken öte yandan aynı modernlik, kültürlerin ve bireylerin kendi olabilmeleri ve kimliklerin sahneye çıkabilmeleri için dile getirdikleri talepleri kamçılar.¹²⁷ Modernlik bir hareket olarak insanın sürekli çevresiyle ve dünya ile ilişkisini sorunsallaştırdığı ve rasyonelleştirdiği bir deneyim ise kök salma olarak kavramsallaştırılan kimlik anlayışı arasında devam eden bir gerginlik oluşması doğaldır. Kimliğin sürekli bir hareket halinde değil de dondurulmuş bir kök salma olarak düşünülmesi daha çok kimlik politikalarının örgütlediği bir sistem içinde biçimlenir. Dolayısıyla günümüzde kimlik gerginliğine bağlı olarak iki farklı tepki bulunmaktadır. Bunlardan biri kimlik eksikliği talepleri diğeri ise kimlik fazlalığı olduğu görüşüdür.¹²⁸ Kimlik sorunun ortaya çıkmasında özellikle son otuz yılda “bireyciliğin atılımı”nın görülmesi ve “kollektif bağın” norm ve ölçüt oluşturucu kurumlar ve büyük anlatılarla birlikte dağılmasının etkilerinin olması hemfikir olunmuş bir tespittir.¹²⁹ Bu durum bireyleri dayanıksızlaştırmış ve kimlik talebini doğurmuştur. Kimlik eksikliğin kabulünde dağılan kollektif bağın yeniden onarılması çabası ve bireyin böylelikle kendini yeniden ifade edebilme olasılığı yatmaktadır. Kimlik krizi çokkültürlü toplumlarda bütünleşme sorununu da ortaya koymuştur.¹³⁰ Bununla birlikte küreselleşme içerdiği modernlik anlayışı ile farklı toplumları farklı şekilde etkilemektedir. Çünkü her ne kadar modernlikle teknik ilerleme, bireysellik, mutluluk ve demokrasi kastediliyorsa, küreselleşme ile yaygınlaşan bu modernlik her toplum tarafından kendine uygun bir şekilde toplumların denetlemeye ve uyarlamaya çalıştıkları bir gerçekliktir. Bu bağlamda modernlik toplumları bütünleştirdiği kadar da parçalamaktadır.¹³¹ Parçalanmış topluluklar, farklı kültürlerin kimliklerini kucaklayan çokkültürlülük ekseninde, farklılıkları doğrultusunda tanınmaları talebini getirmişlerdir.

¹²⁷ Tatal, s.97

¹²⁸ *age.*, s.98

¹²⁹ Michel Bourse, Melezliğe Övgü, Işık Ergüden (çev.), İstanbul: Ayrıntı, 2009, s.105

¹³⁰ Bourse, s. 106

¹³¹ *A age.*, s. 106

Yer ve mekân kavramları günümüzde küresel ağların ve uluslararası bilgi akış alanının oluşması, ulusal alanının bunalımı ve nihayetinde yeni yerel ve bölgesel etkinlik alanlarının oluşması ile değişmeye ve yeniden şekillenmeye başlar.¹³² Küreselleşmenin dünyanın tek bir mekân olma süreci olarak tanımlanmasının ardından, küresel ve tek bir mekân olan dünyanın kimin için olduğu, küreselin kim için herşeyi kapsayan, birleşmiş ve bütün olanla eşit olduğu sorusu sorulur.¹³³ Roland Robertson'a göre küreselleşme kavram olarak hem dünyanın sıkıştırılmasına, hem de dünyayı bir bütün olarak algılamının yoğunlaşmasına tekabül eder.¹³⁴ Küresel dünyaya totalleştirici hâkim bakışın gerçekçi bir olasılık olarak sunulmasının ardında Batı tarzı düşünmenin evrensel, kuramsal ve kavramsal yapılandırıcısı ile onarılmış emperyalist bir bakışın yattığı söylenebilir. Birey, toplum ve kültür fenomeni olarak “küresel” terimi ele alındığında, küresel olanın coğrafi olanı da içerdiğini hatırlayarak -kürede çöller, dağlar ve okyanuslar gibi insan topluluklarının yaşamadığı büyük alanların olduğu düşünüldüğünde ve kalan dünya yüzeyinde küresel iklim değişikliği, küresel iletişim ağı, küresel nüfus gibi konuların işlendiğinde-, Anthony King küresel teriminin ya bir metafor, bazı durumlarda abartı olarak, ya da kategorik bir hata olarak kullanıldığını iddia eder.¹³⁵ Küresel yerine, postkolonyal, anglofon, uluslararası ya da ulusaşırı terimlerinden birini kullanmayı daha uygun bulduğunu ekler. Birtakım belirsizliklerine rağmen, yirminci yüzyılın son on yılından itibaren, “küresel kültür” deyimini yaygınlaştırmıştır. Küresel kültür mekânları üzerine yazan King, küresel kültürün daha öncede varolan kozmopolitlik, uluslararasılık, evrensellik gibi deyimlerin yerine kullanıldığından bahseder ve küresel kültürün somutlaştığı mekânları, alanları, çevreleri mimari uygulamanın uluslararasılaştığı görüşü ile araştırır, küresel kültür gerçekliğinin tahayyülü ve inşasının mekânların ve alanların anlamlarına nasıl yeni anlamlar kattığını inceler.¹³⁶ Küresel terimi herşeyden öte mekânsal bir ifade olarak politik ekonominin ve toplumsal örgütlenmelerin temsillerini merkez çevre ilişkisi içinde yansıtır. Küresel kültür, dünyada iktidarın yerini, etkisini ve tahakkümünü, ekonomik, politik ve kültürel gücün bir yerden diğerine akışının yönünü ve kuvvetini

¹³² Morley ve Robins, s.18

¹³³ Anthony King, *Spaces of Global Cultures: Architecture, Urbanism, Identity*, Londra: Routledge, 2004, s.24

¹³⁴ Roland Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, California: Sage, 1992, s.8

¹³⁵ King, s.24

¹³⁶ King, s. 25

mekânsal bir perspektiften gösterir. King, farklı tarihsel zamanlarda merkezin ve çevrenin değişebileceğini, çoğalabileceğini ve ilişkisini kopabileceğini düşünerek, küresel kültür kavramının merkezi ve merkezkaç kuvvetlerini içerecek şekilde iki farklı kullanımına dikkatleri çeker.¹³⁷ Birinci durumda, dünyanın birçok farklı yerinden kültürel formların ve pratiklerin merkezi akışının dönüştürüldüğü ve yerelliğe adapte edildiği şekilde, Robertson'un "glokalizasyon" diye adlandırdığı bir süreçte, bir ya da birkaç yerde kendini göstermesidir.¹³⁸ Bu durumun en bariz örneği küresel kültürün kendini "küresel şehir" olarak sunmasıdır. Merkezi akışları olan, dar bir Batı" anlayışının ve modernitesinin illüstre edildiği bu şehirlerde küresel kültür gelişmekte olan, yeni dünya olarak temsil edilir. İkinci durum olan merkezkaç hususunda ise bir bölgeden ya da bir yerden gelen kültürel etkilenmelerin ve pratiklerin, başlangıç olarak ve tarihsel olarak, dünyanın birçok yerinde çok çeşitli şekilde ve "çevrilmiş" biçimlerde bulunur.¹³⁹ Örnek olarak bir uzak doğu geleneğinin tüm dünyaya yayıldığını görebiliriz. Bu kültürel küreselleşmenin merkezkaç sürecinde, merkezin katı şekilde Batı'da olduğunu unutmamak gerekir. Merkez-çevre modelinde, çevre merkez toplumundan büyük ölçüde etkilenirken, tersine bir etkilenme akışı da geçerli bir durumdur.¹⁴⁰

Küresel kültür endüstrisine bakarak, birinci ve üçüncü dünya ilişkilerine bağlı devam eden bir tartışmanın olduğunu görürüz. Kültür endüstrisinin birimlerini de içerecek şekilde metaların satışı ile çokça ilgilenen küreselleşme, dünyanın her yerinden insanların melez bir verimliliğe varmak için her köşede uzlaştığı, yabancı bilgileri her koşulda geridönüşüm ile yeniden işlevselleştirdiği bir kuramla birlikte gelir.¹⁴¹ Kültürel farklılaşma ya da kültürel yakınsama (aynılık, homojenlik) vurgusuna karşılık "melezleşme olarak küreselleşme" fikri, küresel ilişkilerde asimetrinin, eşitsizliğin olduğunun unutulmadığı bir küresel karışım yapımı olarak sunulur. Kültürel melezleşme devam eden bir süreç olarak, her zaman ortaya yeni bir şey

¹³⁷ *age.*, s. 29

¹³⁸ Roland Robertson, "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity", Mike Featherstone, Scott Lash ve Roland Robertson (ed.), *Global Modernities* içinde (25-44), Londra: Sage, 1995

¹³⁹ *age.*

¹⁴⁰ *age.*, s. 30

¹⁴¹ Geeta Kapur, "Globalization and Culture: Navigating the Void", Stanley Fish ve Fredric Jameson (ed.), *The Cultures of Globalisation: Post Contemporary Interventions* içinde (191-217), Londra: Duke University Press, 1998, s. 202-3

çıkarmak farklı elemanların bir sentezini vererek, küreselleşme sürecinin kültürel çıktısının açık uçlu olduğu tasarımı kabul eder.¹⁴² Kıtaların ve ulusların bir kere daha yerli ikametgâhlara doğru çekildiği dünyada, kültürlerin kodlarını çözecek yorumculara ve çevirmenlere ihtiyaç duyulur. Paradoksal olarak, küreselleşme çağında melezlik ilkesi başat olurken, radikal temsilin artan hızında, küresel kültür “kimlik” üzerine dikkatleri çeker. Çokuluslu kapitalizm çağında üçüncü dünya ile birinci dünya arasında olağanüstü iletişim sendromu üretilir.¹⁴³ Fakat eşitliğin olmadığı bir dünyada iletişim genellikle boş bir işaretten başka bir anlama gelmeyebilir. Çevirinin tek yönlü olarak birinci dünyaya doğru yapıldığı bir dünyada, üçüncü dünya çevirilecek olan kültürel kimliğin nesnesi olurken, iletişimin tek taraflı olduğu, dolayısıyla bu yüzden içeriğinin boşaldığı söylenebilir. Temsil kuramlarının ve retoriklerinin kimliğin kaçınılmaz ötekiliği hakkında baskı yaptığı bu duruma kültürel kimliğin *simulacrum*’u denebilir.¹⁴⁴ Anthony King’in de belirttiği gibi tüm küreselleşme kuramları, kuramcının geldiği yeri de işaret edecek şekilde hâkim ideolojinin temsilidir.¹⁴⁵ Kuramcılarının çoğunun dünya hakkındaki Batı dayanaklı tahminlerinin büyük bir güç teşkil ettiğini ve bu tahminlerin yalnız kendini beyan eden niteliği ile diyalog olasılığını açmadığını belirten Featherstone, yine de birkaç kuramın Batı’nın empoze ettiği dünyanın uzak bölgelerine “egzotik öteki” bakışı eleştirdiğini söyler, fakat bu noktada fantezi yüklü yansıtmanın içinde hapsolunan temsillere bağlı kalınmaması gerektiğini vurgular.¹⁴⁶ Küreyi tek bir mekân olarak kavramsallaştırmanın sorunlu olabileceğini, bu hali ile yanlış bir somutluk ve bütünlük anlamı verebileceğini, küreselleşme sürecinin bilincinde olan dünyadaki birçok insanın aynı mekânda ikametgâh ediyor oldukları düşüncesinin eksik ve sınırlı olabileceğini söyleyen Featherstone, küresel kültürü anlamının bir yolu olarak kültürel tikelliklerin bir alanda farklılıkları ve birbirine uymazlıkları ya da uymaya çalışmaları ile yanyana geldiği bir yığın ya da küme olarak düşünmeyi önerir.¹⁴⁷

¹⁴² Jan Nederveen Pieterse, “Globalization as Hybridization”, Mike Featherstone, Scott Lash ve Roland Robertson (ed.), *Global Modernities* içinde (45-68), Londra: Sage, 1995, s. 53-54

¹⁴³ Kapur, s. 199

¹⁴⁴ *age.*, s. 200

¹⁴⁵ King, s. 25

¹⁴⁶ Mike Featherstone, *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*, Londra: Sage, 1995, s. 123

¹⁴⁷ *age.*, s. 123

Küresel kültürün olduğu beş boyuttan bahseden Appadurai, küresel kültür alanını etno-manzaralar, tekno-manzaralar, finans-manzaraları, medya-manzaraları ve ideomanzaralardan oluştuğunu söyler.¹⁴⁸ Turistler, göçmenler, mülteciler, sürgünler, misafir işçiler gibi insan akışı tarafından üretilen etnomanzaralar birinci boyutta yer alır. İkinci boyutta teknomanzaralarda, çokuluslu şirketler, ulusal şirketler ve devlet makamlarının mekanik ve organik (bitkiler) akışları bulunur. Üçüncü boyutta piyasa kurlarında hızlı para akışının ve borsanın oluşturduğu finansmanzaraları vardır. Dördüncüsü medyamanzaraları, film, televizyon, gazete, dergi, internet tarafından dağıtılan ve üretilen enformasyon imgeleri akışından ve repertuarından oluşur. Beşincisi, ideomanzaralar, özgürlük, refah, haklar, demokrasi gibi unsurlar içeren devlet ideolojisi ya da muhalif hareketlerin ideolojisi ile ilişkili imgelerin ve fikirlerin akışı ile bağlantılıdır.¹⁴⁹ Bu birbiri ile bağlantılı küresel kültürel akışlar üstüste gelip, kesiştikleri bir zeminde yeni küresel kültürel ekonomiyi oluştururlar. İnsanların, nesnelerin, imgelerin ve söylemlerin akışı, farklı hızlara, başlangıç ve bitiş noktalarına, eksenlere ve farklı bölgelerde, uluslarda, toplumlarda kurumsal yapılarla çeşitli ilişkilere sahip olup, gittikçe izomorfik olmayan patikaları takip eder.¹⁵⁰ Bu ayrımlar, farklı yerel durumlarda oluşan birçok problemi ve sürtüşmeyi hızlandırır. Örneğin bir bölgede medya akışı ile temsil edilen alternatif yaşam tarzları, hayalgüçlerini tetikleyebilir ve sonucunda değişim için iç gerilimleri ve baskıları meydana getirebilir. Kısaca, bu ayrımların içinden, beş manzara kültürleri bilgilendirir ve etkiler ve küresel akışın oluştuğu koşulları ortaya çıkarır.¹⁵¹

Avrupa iletişim politikalarını ve Avrupa kimliklerin gelişimini inceleyen David Morley ve Kevin Robins, görsel-işitsel üretimin yurtsuzlaştığını, bir taraftan ulusaşırı yayın sistemleri gelişirken, diğer taraftan yerel ve bölgesel yayınların ve dağıtımların da geliştiğini belirtirler.¹⁵² Yazarlar, küresel ve yerelin arasındaki gerilime odaklanmaktan çok bu iki gelişim modelinin birbirine nasıl eklenmekte olduğuna dikkat etmenin önemli olduğuna değinirler. Küreselleşme sürecinde yeni hareketlilik

¹⁴⁸ Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1996, s. 296

¹⁴⁹ Appadurai, s. 296-98

¹⁵⁰ Paul Hopper, *Understanding Cultural Globalization*, Cambridge: Polity Press, 2007, s. 44-5

¹⁵¹ *age.*, s. 45

¹⁵² Morley ve Robins, s. 18-9

koşullarında, yazarlar kimliğin “yerel bağılıkları atfedilmiş ya da belirlenmiş bir kimlik değil, bir seçim, karar verme ya da değişkenlik meselesi” haline geldiğini söylerler.¹⁵³

Küreselleşme terminolojisi IMF, Dünya Bankası, G8 (Group of Eight, dünyanın en zengin sekiz Batı ülkesi) tarafından dikte edilen piyasa ideolojisine gönderme yapar. Bu küresel piyasada soğuk savaş kazanmış olan A.B.D. ahlaki yürütücülüğü yapar. Sadece serbest ticaret kurallarını ayarlamaz, aynı zamanda aynı evrensel modda insan hakları değerlerini, tarihsel ve kültürel çalışmalar için normlarını belirler. Dolayısıyla aslında küreselleşen şey, Amerikan tarzı kapitalizm ve onun içkin dünya görüşüdür.¹⁵⁴ Benzer bir süreçte, Avrupa Topluluğu oluşturma çabası gibi ortak bir pazar, bir vatandaşlar Avrupası, bir kültür Avrupası yaratılmaya çalışılmaktadır.¹⁵⁵ Kültürel bütünlük projesi olarak tasarlanan Avrupa Birliği gibi diğer küresel kültür projeleri de küreselleşme ve parçalanma sürecinde ve yirminci yüzyıl sonlarında toplumsal ve mekânsal dönüşümlerin eşliğinde yeni yönelimler ve yeni bağılık biçimleri gerektirmektedir. Sahte bir birlik ve beraberlik üzerine değil çoğul ve değişken kimlikler üzerine inşa edilmesi gerekir. Avrupa Birliği için malesef kültürleri bastırıldığı ve hazırladığı koruma paketleri ile “sahte ve yönetsel-bürokratik bir enternazyonalizm” yaratmaktan başka bir şey yapmadığı söylenebilir.¹⁵⁶

Mekânsal birlik ve bütünlük düşüncesinin kolonyal bir tavır olduğunu hatırlatan Edward Said, “Batı kültürü içinde emperyalist düşüncenin merkezियeti” hakkında yazarken, emperyalizm ve kültür arasındaki ilişkinin, emperyal bakışın onu üreten kültür tarafından kaydedildiği ve desteklendiği, sonrasında bir ölçüye kadar kılık değiştirdiği ve ayrıca onun tarafından dönüştürüldüğü gerçeğinin farkına vararak, nasıl formüle edilebileceğini göstermiştir.¹⁵⁷ Emperyalist düşüncenin mekânsal işgali ve kültürel hâkimiyeti ile ilgili olarak güncel postkolonyal kültür söylemi ‘esas dünya haritası’ düşüncesi hakkında fazlaca tahmin yürütür. Said, Batı’nın bu harita düşüncesine üzerinde sömürgelerin ya da madunların suç ortaklığı ya da direnme

¹⁵³ *age.*, s. 69

¹⁵⁴ Kapur, s.191

¹⁵⁵ Morley ve Robins, s. 67

¹⁵⁶ *age.*, s. 68

¹⁵⁷ Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 1993, s. 65

mekanizmalarını devreye sokmaya çalıştığı çatlaklar oluşturan alanları ile yarı sürreal bir zemin gibi yaklaştığını söyler.¹⁵⁸ Sonuç olarak batı dışı kimliklerin henüz kapatılmamış bu çatlaklara yerleştirildiğini çıkarabiliriz.

Küreselleşme sürecinde dünyaya kaçınılmaz derecede artan temasların mekânı, çeşitli ulusdevletler, bloklar ve uygarlıklar arasında sadece birlikte çalışmanın ve konsensusa varmanın olmadığı aynı zamanda çatışmaların, görüş ayrılıklarının ve anlaşmazlıkların olmasının beklendiği zorunlu olarak artan ve büyüyen diyalogların mekânı olarak bakılmalıdır.¹⁵⁹ Bu diyalog ortamı eşit ortaklık üzerinden yürümeyebilir. Diyaloğun muhattapları birbirlerine gittikçe artan bir bağımlılık ve güç dengeleri ağı ile bağlıdır. Kültürel karmaşanın, şüphelerin ve endişelerin artmasının sebebi yerelliğin, yerelliğe bağlı kalma arzusunun veya “ev” nosyonuna, “ev” in gerçek veya hayali, geçici veya bir simülasyon olmasına bakılmaksızın, aidiyete, bağlılığa ve komüniteye dönme hissinin önemli olmasından kaynaklanır. Küresele ve yerele zaman ve mekânda ayrılmış ikililik olarak bakmanın faydalı olmayacağı açıktır. Küreselleşme ve yerelleşme süreçleri birbirinden ayrılmayacak şekilde birbirine bağlıdır.¹⁶⁰

2.2.2 Kimlik Politikaları

Yüklü bir anlamı olan ‘kimlik politikası’ geniş çeşitlilikte bir politik aktiviteyi göstermekle birlikte, belirli toplumsal grupların üyelerine uygulanan adaletsizliğin ortak deneyimleri temelinde kuramsallaştırılır. Kimlik politikası oluşumları sadece inanç sitemleri, manifestolar veya parti bünyesi içinde örgütlenmek yerine daha geniş bir bağlam içinde marjinalleşmiş belirli bir grubun politik özgürlüğünü garantilemeyi hedefler.¹⁶¹ Bu belirli grubun üyeleri egemen baskıcı tanımlamalara meydan okuyan farklılıklarını ve ayrımlarını özgür iradelerini hedefleyerek beyan veya iddia ederler. Kimlik politikası baskı rejimini inceleyerek başladığı yolda daha önce tanımlanmış ve

¹⁵⁸ *age.*, s.192

¹⁵⁹ Featherstone, s. 102

¹⁶⁰ Featherstone, s. 103

¹⁶¹ Heyes Cressida, "Identity Politics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2012/entries/identity-politics/>>.

belirlenmiş grup üyeliğini yeniden tarif eder, çeşitli şekillerde yeniden tanımlayarak veya dönüştürerek topluma sunar. Bu yolda kimlik politikası madun hakkında egemen kültürün negatif senaryolarını kabul etmez, bireyleri ve grupları kendilik ve kominite anlamlarını ve algılarını değiştirmeleri yönünde bilinçlerini arttırır.

Çağdaş toplumsal ve kültürel teori kimliği bir kez ve sonrası için sabitlenmiş bir şey olarak görmez, bunun yerine kimliği hayat boyu sonsuz bir akış içinde kurgular.¹⁶² Bu bağlamda kimliklerin değişebileceğini ve değiştiğini kabul ederiz. Fakat bu değişkenliği gözardı eden ve kimlikleri sabitlemeye çalışan etkenler bulunmaktadır. Bu etkenler, etiketleme, yaftalama gibi toplumsal tahakküm araçları olabilir ve böylece önyargıları devam ettiren basmakalıp kimlik temsillerini pekiştirmeye yarayabilirler. Kimlik üzerine dayanan hareketlerin, özgürleştirme projelerinin ve tezahüratlarının merkezinde bu toplumsal önyargıların ve basmakalıp imgelerin üstesinden gelme mücadelesi yatar. Herhangi bir kimlik belirleyicisinin belirli bir temsil üzerine tutarlı olarak yerleşebilmeyi imkânsız kılan içsel ayrımlara bağlı olduğunu söyleyen Carolyn D’Cruz, kimlik politikası alanına yabancı olmayan birinin bu içsel ayrımları görebileceğini belirtir.¹⁶³ Toplumsal cinsiyet, ırk, ulus, sınıf gibi kimlik belirleyicilerinin değişen güç ilişkilerine göre politik stratejilerin ve kuramsal perspektiflerin konumlandırıldığı temel örgütleyici ilkeler olarak meşru bir zemin kazanmaya çalışmaları, özellikle yirminci yüzyılın son çeyrek yüzyılında ve sonrasında, karşımıza kimlik politikaları olarak çıkmaktadır.

Afrikalı-Amerikalı hareketi, kadın hareketi ve diğer özgürlük mücadeleleri ile başlayan, 1960’larda Amerika, Avrupa ve Kanada’da yeni bir tür politika doğmuştur.¹⁶⁴ Bu politik hareketten “çokkültürlülük”, “sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet”, “kimlik politikası” ve “farklılık politikası” gibi kavramlar ve tezahüratlar ortaya çıkmış ve kimlik terimi genelden çok tekil olana vurgu yaparak yaygınlaşmıştır. Farklılığın bir örgütlenme biçimi sunduğu yeni politik yaklaşımlar, kimlik politikası olarak ifade bulmuşlardır. Bu bağlamda yürütülen farklı grupların kampanyaları ve

¹⁶² Jim McGuigan, Culture and the Public Sphere, Londra: Routledge, 1996, s.135

¹⁶³ Carolyn D’Cruz, Identity Politics in Deconstruction: Calculating with the Incalculable, Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2008, s. 2

¹⁶⁴ Eli Zaretsky, The Birth of Identity Politics in the 1960s: Psychoanalysis and the Public/Private Division, Global Modernities içinde, ed. Mike Fetaherstone, Scott Lash ve Roland Robertson, [244-59], s.244

hareketleri –kadınlar, gey ve lazbiyenler, engelliler, etnik azınlıklar gibi- çeşitliliğin ve farklılığın, çoğulluğun etik ve politik değerinin olumluluğunu ortaya sürmüşlerdir.¹⁶⁵ Farklılığın tanınması anlamına gelen bu kimlik politikasında, “farklılık” homojenize olmanın ya da topyekün olmanın reddini ifade etmiştir. Bu anlamda kimlik politikası, genellikle, Liberalizm ve Marksizm gibi Aydınlanma’dan gelen evrenselleştirici felsefelerin reddi ile ilişkilendirilmiştir.¹⁶⁶

Kimlik politikasının doğuşuna eşlik eden ulusal, dini, dilsel, etnik ve ırksal çelişkiler özellikle 1989’da Sovyetler Birliği’nin dağılması ile birlikte dünyanın her yerinde yaygınlaşmaya başlamıştır. İnsanlar ve kazanılmış çıkarlar, baskı yapanlar ve baskı altındakiler, sosyalizm ve kapitalizm arasında devam eden mücadelenin fikirleri ulusal, ırksal ve dilsel kimliğe dayanan iddiaların yayılmasına olanak sağlamıştır (Sırbistan, Hırvatistan, Kuzey İtalya Bölgesi, Filistin, Rwanda, Azerbeycan, Ermenistan gibi, Katalan, Bask, Brötan, Kürt halkları gibi).¹⁶⁷ İster bir ulus için doğumdan gelen haklar üzerine savaşma şeklinde olsun (Filistin-İsrail çatışması örneğinde olduğu gibi), isterse sivil haklar için gösteri yapma şeklinde olsun (eşcinsel hareketi örneğinde olduğu gibi ya da azınlıkların tanınmak için mücadele etmesi gibi), kimliğe yapılan çağrılar bugünün toplumunda özgürlük hareketlerinin örgütlenmesinde baskın olmaya devam eder.¹⁶⁸ Kimlik politikasının popüleritesine bakılmaksızın, farklılığın tanınması talepleri ile oluşan toplumsal hareketlerin açtığı yolda kimlik oluşumları tasdik edilir, kimliklenme ve güç ilişkilerini altüst etme stratejileri tasarlanır, felsefe, politika ve etik arasındaki sıkıntılı etkileşimleri uzlaştırmak için süreçler geliştirilir ve bu yolda kullanılan araçlar şeffaf ve masum olmaktan çok uzaktırlar.¹⁶⁹ 1980’lerin ve 1990’ların çalkantılı yıllarında kimlik hareketleri siyaseten doğruluk hakkında ve kültür, kuram ve tarih arasındaki tartışmalar içinde merkezi bir yer edinmiştir. Yirminci yüzyılın bu son yirmi yılı kimlik politikasının eleştirisine de sahne olurken, bu hareketlerin henüz daha kurulurken kendi içlerinde bulunan hatalara dikkatler çekilir. Sivil özgürlüklerin çağı olan 1960’larda bu hareketler esin

¹⁶⁵ Jenkins, s.19

¹⁶⁶ Zaretsky, s.244

¹⁶⁷ *age.*, s. 244

¹⁶⁸ D’Cruz, Identity Politics in Deconstruction: Calculating with the Incalculable, Ashgate Publishing Limited, Hampshire, 2008, s. 2

¹⁶⁹ *age.*, s. 3

kaynağı olurken, 1970'lerde olumlu eylem ve eşit olanak uygulamalarında toplumsal sesini bulur ve 1980'lerde kuramsal çerçevede çatlaklar ve bu hareketleri örgütleyen politik tertiplerde parçalanmalar ve çatışmalar oluşmaya başlar.¹⁷⁰ Bu noktadan sonra yirmibirinci yüzyılda kimlik politikaları kendini nasıl gösterir ve kimlik talepleri için kendisini nasıl ortaya serer, asıl sorulması gereken soru olarak ortaya çıkar. Farklılaşmanın iyice inceldiği bir çağda, kimliklerin diğer kimliklerle olan ilişkisi zayıflamakta ve aslen kapitalizmin ve sömürünün metot defterinde dağınık ve homojen adalar olarak yüzmekte olan bu kimlikler daha büyük ve geniş bir politik örgütlenmenin, farklılıklara rağmen biraraya gelmenin ve sivil hak taleplerinin beraber yürütülmesinin önü kapanmaktadır. Ta ki, baskı altındaki ortak çıkarlar için tüm kimlikler ve politik gruplar hareket edene kadar.

Çokkültürlülük politikası, kimlik ve farklılık ekseninde, birçok ilerlemeci düşünce ve politikaların tehlikede olduğu bir zamanda gelişmiş ve yerleşmiştir. 1980'lerde, dünya kapitalizmi bir ekonomik düzen olarak, bir değerler kümesi olarak ve devlet politikasının bir şekli olarak büyük oranda zaptedilmemiştir. Komünizm çökmüş ve onunla özdeşleşen birçok fikir onunla birlikte güven kaybetmiştir. Fakat yeni bir politika olan çokkültürlülük büyük oranda kültüre odaklanan politik girişimlerin yeni araçlarını ve alanını gündeme getirmiştir. Farklılık politikası Marksizmin evrensel ve yapısal olarak tanımlı proleteryanın yerine kimliğin bileşenleri olarak sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyeti koymuştur.¹⁷¹

1960'ların sonlarına doğru başlayan kimlik ve farklılık politikası kapitalizmin karakterindeki küresel değişim sonucu ortaya çıkmıştır.¹⁷² Henri Lefebvre, mekân kavramı özelinde ele aldığı kapitalizm için, kapitalizmin aynı zamanda hem küresel, hem fragmente (yerel düzeyde hükmedilen) hem de hiyerarşik olarak nitelenebilen bir mekân yarattığından bahseder.¹⁷³ Kapitalist mekânın açılımı küreselleşme ile açıklanmaktadır. Böyle bir mekânsal saptamada kimlikler küresel ile yerelin geriliminde yeniden ve sürekli çizilen sınırların yan ürünleri olarak bulunmaktadır.

¹⁷⁰ *age.*

¹⁷¹ Zaretsky, s.245

¹⁷² *age.*, s.252

¹⁷³ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Donald Nicholson-Smith, Oxford University Press, Oxford, 1991 [1974 edn Paris], s. 325

Sınır işaretleri yani kimlik belirleyicilerinin konmasından sonra mevcut kimliğin yapısı ve nitelikleri korunmuş olur ve dışarıya karşı bakılıp, tanınması için bir imgesi, temsili oluşturulmuş ve tamamlanmış olur. Kapitalizmin karakterindeki dönüşüm, yani aynı anda hem yayılma hem de küçülüp, içine çekilip, parçalanma eğilimi, kimlik meseleleri ajandasını oluşturmuş, bir başka deyişle farklılık meseleleri tarafından hâkim olunan talepleri ve mücadeleleri örgütleyen bir çağı getirmiştir.

Farklılık, çeşitlenmiş bir proleteryanın gelişimi ile sermayenin küreselleşmesi gibi iki ilişkili sürecin içinden toplumsal olarak doğmuştur.¹⁷⁴ Endüstriyel dönemde homojen olan proleterya da emek yetenek, ırk, etnisite, cinsiyet, deneyim gibi bölümlere ayrılarak düzenlenmiştir. Fakat ikinci dünya savaşından sonra postendüstriyel dönemde, eğitilmiş emeğin artan önemi ile birlikte hizmet ve yarı zamanlı çalışmanın yükselişi endüstrinin emeğin teknik ve toplumsal bölünmesine daha az ağırlık vermesine sebep olmuştur.¹⁷⁵ Bu değişime eşlik eden ikinci süreç ise sermayenin küreselleşmesidir. İkinci dünya savaşından sonra, eski kolonyal düzen hem metropolde hem de kolonilerde ulusalcılığı tetiklemiş, önce sömürge sonrası bir döneme girilmiş sonrasında ise geniş ölçekte ve devam eden göç hareketleri, madun ve geçici kültürler, uluslararası şirketler ve insanlar tarafından nitelenen yeni-dünya düzenine geçilmiştir.¹⁷⁶ Küreselleşen dünyanın gerçeklerine daha uygun olanın bitmemiş ve açık uçlu bir etkinlik olan kimlik edinme süreci olduğuna değinen Bauman, kimlik edinme savaşlarının küreselleşme eğilimine ne ters düştüğünü ne de ona engel olduğunu, aksine kimlik politikasının küreselleşmenin çarklarını yağladığını belirtir.¹⁷⁷ Küreselleşme ile, post-endüstriyel toplumla de olduğu gibi, daha önce marjinal olarak addedilen (kadınlar, azınlıklar, göçmenler) çevre kimlik ve kültürlerin metropolitan emek gücüne katılımı teşvik edilmiştir. Emeğin küresel bölünmesine eşlik eden çeşitlilik ve merkezlesizleşme, işçi sınıfının homojenliğine dair Marksist görüşü çürütmüş, farklılık kategorisini öne getirmiştir. Üretimin içinde bilginin, enformasyonun ve iletişimin artan önemi ile birlikte teknolojik değişimler, farklılık kategorisine işleyebileceği yeni bir alan açmıştır ki bu alan kültür alanıdır.

¹⁷⁴ Zaretsky, s.252

¹⁷⁵ *age.*, s.252

¹⁷⁶ *age.*, s. 252

¹⁷⁷ Bauman, Bireyselleşmiş Toplum, s. 188-9

Dünya sermaye piyasasının uluslararasılaşmasının bütünleyici etkisi ile küreselliğin postmodern bir ilişki içinde ortaya çıktığından bahseden Featherstone, küreselleşmenin homojen içeriğinin ortak tümelleştirici kültür olduğunu söyler.¹⁷⁸ Batı merkezli kültür ve medya emperyalizmi eleştirileri küreselleşmenin bu ortak kültür meselesini hedef alır. Moderniteyle birlikte kurulan ulus devletin tutarlı kimlik projesi, değişen dünya düzeni ile daha farklı bir sürece girer. Tutarlı ve sabit, tek ve tümel kimlikli ulus kültürü, postmodernizmle birlikte daha çoklu kültürlere ve parçalanmış kimliklere dönüşür.¹⁷⁹ Dolayısıyla, kimlik edinme süreçleri homojenlik ve parçalanmışlık, küresellik ve yerellik, evrensel olanla özel olanın birlikteliğinin karmaşasına dönüşen bir sistemsizlik evreni içinde evrilirler. Buna rağmen küreselleşmenin tümelleştirici kültürüne direnen muhafazakâr topluluklar tutarlılıklarını korumaya çalışırlar. Küresel kültür, akışkanlığını (para, mal, bilgi) yaymak ve devam ettirmek için farklılıkları parçalayarak kaydırmaya çalışır.¹⁸⁰ Küresellikte sorgulanması gereken hâlâ belirli bir tikelin (liberal ekonomi) baskısının olduğu, küreselliğin bu belirli tikelin tekelinde evrildiği ve emperyalist batı kültürünün yayıldığı gerçeğidir. Yerellikte sorgulanması gereken ise muhafazakâr kapalılığı ve kültürü sağlamaştırma adına kimlik üretim süreçlerinin dondurulması, hareketli ve akışkan bir kimlik yerine belirli bir merkezi ya da kökeni işaret eden sınırlar konduktan sonra “kimliğin yeni kültürel/siyasal kökenlerinin doğuş öyküleri ile dikkatli bir biçimde örtbas edilmesi”dir.¹⁸¹

Kimliğin ifadesi ve temsili çoğunlukla kültürün ifadesi ve kültürün farklılığının temsili olarak okunmaktadır. Bu minvalde, kimliği kültür açısından tanımlama eğilimi kamusal ve özel arasındaki ayrımın hükmüne itiraz etmektedir.¹⁸² Kültürel farklılık, kamusal alanda da özel alanda da aynı homojen farklılık kümesinin temsili ekonomisine tabidir. Özetle bu eğilim, özel alanı, kültürel alanı ve ayrıca ailenin alanını öne çıkararak, kamusal ve özel alan arasındaki ayrımı kendi farklılık ekonomisinin hükmü üzerinden yeniden örgütlemekte ve düzenlemektedir. Böylece,

¹⁷⁸ Mike Featherstone, *Localism, Globalism, Cultural Identity*, Global/Local: Cultural Production and Transnational Imaginary içinde, ed. Rob Wilson ve Wimal Dissanayeke, Duke University Press, 1996, New York [46-76]

¹⁷⁹ *age.*

¹⁸⁰ *age.*

¹⁸¹ Bauman, *Bireyselleşmiş Toplum*, s. 188

¹⁸² Zaretsky, s.246

daha önceleri politik hayatın arka planı olarak garantilenen kimlik üretim süreçleri, ön plana çıkarılmış ve politize edilmiş olur.

2.2.2.1 Benzerlik ve Farklılık Politikaları

Stuart Hall'ün belirttiği “modern dünyanın kaderinin kültürel çeşitlilik”¹⁸³ olduğu açıkça görülen bir küresel çağda farklılıkların örgütlendiğini ve yeni bir siyasanın egemen olduğunu görmekteyiz. Bu yeni siyasa öncelikle kimlikler farkın ve dışlamanın belirmesinin bir ürünü olarak ortaya çıktıkları, sonrasında kimlikler doğal olarak inşa edilmiş bir bütünün ve aynılığın simgesi olmaya başladıkları görünür. Kimlikler belirgin bir farklılığın içinden inşa olur. Ve farklılık ölçüsü, karşı yansımali olarak, bir ötekiye göre tayin edilmiş bir konumdan türer. Michel De Certau'nun da söylediği gibi “farklı olma hissi ötekilerin bu farkı belirtmesine bağlıdır.”¹⁸⁴ Kimlikler, sadece dışlama kapasiteleri yüzünden, özdeşleşme ve bağlanma unsurları olarak işlev görebilirler.¹⁸⁵ Bourdieu'nün da iddia ettiği gibi toplumsal kimlik farklılıkta yatar ve farklılık en büyük tehlikeyi temsil eden en yakındaki şeye, yani bir ötekiye, bizden olmayana karşı çıkartılmaktadır.¹⁸⁶ Kimliğe bu perspektiften bakıldığı zaman, kim olduğumuz, kendimizi insanlardan, kendimizden ve öteki insanlardan uzaklaştırmamızın ve ayırmamızın meselesi olduğu ortaya çıkmaktadır.¹⁸⁷

Seyla Benhabib farklılık ile kimlik arasındaki ilişkiyi şöyle aktarmaktadır: “Kimlik için her araştırma kişinin ne değilse ondan farklılaştırmasını içeriyorsa, kimlik politikası her zaman ve zorunlu olarak farklılığın yaratımının politikası olur.”¹⁸⁸ Farklılaştırmanın kimliklenme sürecinin bir parçası olarak Benhabib'in belirttiği gibi kimliğe öncül bir koşul olmasını eleştiren Jenkins, kimlik sürecinde farklılığı vurgulamanın, benzerliğin ve farklılığın birbirine bağımlılığını gözden kaçırdığına

¹⁸³ Stuart Hall, ‘Our Mongrel Selves’, s. 8

¹⁸⁴ Michel De Certau, Culture in the Plural, New Marginalisms, Minorities, s. 71

¹⁸⁵ Stuart Hall, ‘Introduction: Who Needs Identity?’, s. 4-5

¹⁸⁶ Bourdieu, Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, s. 479

¹⁸⁷ Jenkins, s. 20

¹⁸⁸ Seyla Benhabib, ‘Introduction: The Democratic Moment and the Problem of Difference’, Democracy and Difference: Contesting the Boundary of the Political içinde, ed. S. Benhabib, Princeton University Press, Princeton, 1996, s. 3

işaret eder. Biri diğeri olmadan anlamlı olmadığı gibi kimliklenme süreci farklılığı ve benzerliği biri diğeri öncül olmadan birlikte ve diyalektik bir ilişkide gerektirir.¹⁸⁹

Kimlik her zaman farklılık hakkında olduğu kadar, paylaşılan aidiyet hakkında da dikkate değerdir. Gilroy, kimlik için, ‘biz’ zamirinin oluşumunu anlama yolunda içeri alma ve dışarı atma modellerini hesaba kattığımızdan söz eder ve bunun, kimlik özelliklerinin en zorluk çıkarmanı olabileceğini belirtir: “sorun, her ‘biz’ oluşumunda, bir ‘onlar’ı çıkarmak ya da dışarı atmak zorunda olduğu gerçeğidir”.¹⁹⁰ Gilroy’a göre kimlik üzerindeki aktif ilke farklılıktır dolayısıyla kimlikler farklılığın işaretlemesine bağlıdır. Gilroy benzerliğin ya da kendi kelimeleri ile paylaşılan aidiyetin rolünden bahsetmesine rağmen farklılığı özerkleştirmektedir. Gündelik hayatın etkileşimselliğinde benzerlik ve farklılığı birbirinden ayırmayı ya da birini diğeri göre daha önemli kılmayı eleştiren Jenkins, benzerlik olmadan farklılığın da olamayacağını belirtir: “Kim olduğumu söylemek, kim ve ne olmadığı söylemektir ama aynı zamanda kimlerle ortak noktaları olduğunu söylemektir”.¹⁹¹ Benzerlik ve farklılığın zorunlu birlikteliğinin anlamlı olabilmesi için birlikteyken her birinin diğeri ima etmesi gerekmektedir. Benlik ve öteki, aynılık ve farklılık, içerisi ve dışarı gibi tehlikeli ikiliklere diyalektik bir yaklaşımla ele alınması gerektiğini söyleyen Fay, diyalektik bir yaklaşımda, farklılıkların mutlak olarak düşünülmediğine ve farklılıklar arasındaki ilişkinin tam bir karşıtlık ilişkisi olmadığına işaret eder.¹⁹² Birbirleri ile çekişen alternatiflerin birbirlerinin tamamen ‘öteki’si olanlarının sadece bir görüntü olduğunu ekler. Kimliklendirme kişinin kendisini ve ötekileri sınıflandırma meselesidir ve sınıflandırma benzerlik ve farklılığın diyalektiğine dayanmaktadır. Kimin kim olduğunu bilmek, benzerliğin ve farklılığın birlikteliğini işleten sınıflandırma ve anlamlandırma süreçlerini içermektedir.¹⁹³

Farklılık paradigmasının bir kaynağı da 1989 sonrası sol kanat politikanın yeniden yönlendirilmesidir. Farklılığa vurgunun arkasında yatan etik dürtülerden gelen bir ricadır, yalnızca farklılığın hoşgörüsü için değil aynı zamanda da hevesli

¹⁸⁹ Jenkins, s. 21

¹⁹⁰ P., Gilroy, ‘Diaspora and the Detours of Identity’, Identity and Difference içinde, ed. K. Woodward, Sage/Open University, Londra, 1997, s. 301-2

¹⁹¹ Jenkins, s. 21

¹⁹² Fay, s. 307

¹⁹³ Jenkins, Social Identity, Third Edition, Routledge, 2008, NY, s. 23

karşılanması içindir.¹⁹⁴ Farklılığın tanınmasına yapılan vurgu, hoşgörüyü teşviğe ve ifade etmeye çağırılmaktadır fakat bu vurguda amaçlanan bazen tersi sonuçlar doğurabilir. Altı çizilen farklılık ötekilik haline gelebilmektedir.¹⁹⁵

Farklılık vurgusu, egemen toplumun homojen kimliğine karşı olarak, azınlık hakları hareketleri, feminist hareket ve gay, lezbiyen, trans hareketleri gibi belirli temsillerle ifadesini bulmuştur. Bu farklılıkların korunması yönünde çağdaş kimlik politikası için bir olasılık olarak kurumsallaşmış liberal demokrasi önemli bir koşul olarak belirlemektedir.¹⁹⁶ Küreselleşmenin neo-liberal kapitalist kültürünün desteklediği farklılıklar ekseninde gelişen kimlik politikasını eleştiren Marksistler için kimlikler baskıcı sistemin yapısı içinde farklılıkları ile dondurulmakta ve giderek parçalanarak ve özelleşerek bireylerin ve grupların birbirleri ile ilişkileri ve özellikle ekonomik yapı içinde durumları gizlenmektedir.¹⁹⁷ Farklılıkları ile birbirinden ayrılan kültürel formlar olarak beliren kimliklerin, kendi grupları içinde bir grup olarak farklılıklarını, sınırlarını çoğaltmaları ve belirlemeleri kültürlerinin şeyleşmesi sürecini hızlandırmaktadır.

2.2.2.2 Çokkültürlülük

Çokkültürlülük üzerine olan literatür ırk, etnisite ve kültürel çeşitlilik sorunlarını liberal devlet ile ilişkili olarak ele alır. Çokkültürlü devletler sınırları içinde yaşayan çeşitli kültürel kimlikleri asimile etmek yerine korumak yönünde hareket ederler. Çokkültürlülüğün bir çok şeklinin olmasına rağmen, genelde geçmişteki asimilasyon yaklaşımlarına alternatif olarak sunulur. Çokkültürlülük bir sosyal felsefe ve politika olarak, çeşitli etnik ve kültürel gruplardan birbirine bağlı bir toplum oluşturma çabası içinde çeşitliliği önemsememek ve farklı grupları tek bir kültürel kalıpta toplamak

¹⁹⁴ *age.*, s. 24

¹⁹⁵ Fay, s. 328

¹⁹⁶ Wendy Brown, *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

¹⁹⁷ Nancy Fraser, *Justice Interruptus: Critical Reflections on the "Post-Socialist" Condition*. New York: Routledge, 1997, s. 19

yerine çeşitliliğe değer vermeyi ve tanımayı önerir.¹⁹⁸ Bu teoriye göre çokkültürlü devletler içindeki azınlıkların kültürel ifade haklarını savunanlar liberalizm ile hem olanaklı olan hem de bazen onunla gerilim içinde olan kimlik politikası biçimlerini uygularlar.¹⁹⁹

Çokkültürlülük politikaları ve söylemleri farklılıkları üzerinden kültürleri ayırmakta ve kimlikleri kendi ayrıksı yerlerinde yerleştirmektedir. Mekânsallaşmış kültürleri ve kommüniteleri yeniden üretme ve ayrı tutma eğilimindedir. Ayşe Çağlar çokkültürlülüğün sadece kollektif kültürel farklılıkların tanınmasını içermediğini ayrıca bu farklılıkları taşıyan kültürel toplulukların hayatta kalmasını politik olarak garantilediğini de belirtir. Dolayısıyla, çokkültürlülük politikası kamusal alanda kültürlerin kurumsallaşması, kültürel farklılıkların dondurulması ve kültürel toplulukların somutlaşması anlamına gelir.²⁰⁰ Çokkültürlülük, merkezin hâkim kültürüne yöneltilmiş çevredeki direnme kuvvetlerini kazanabilmek adına, azınlıklara kendi kültürel farklılıklarının ifade edebilmeleri için politik bir ses vermiştir. Fakat çokkültürlülük, kültürün ne olduğunu açıklamayarak ve kültürler arasındaki benzerliği belirlemek yerine farklılıklara vurgu yaparak, tekil kültürel varlıklar olarak mekânsallaşmış bu kültürlerin birbirleri ile olan iktidar ilişkisini bulanıklaştırmıştır.

Charles Taylor, çokkültürlülük tartışmalarının ardında, kimliği tanımanın ya da reddinin bir tür baskıya dönüşebileceğinin önemini yattığından bahseder.²⁰¹ Taylor'a göre kimlik, kısmen tanınma ya da tanınmama yoluyla, çoğu zaman da yanlış tanınma yoluyla biçimlenir, dolayısıyla kişinin kendi kimliği konusunda kendisine söz verilmesinin ve tanınmasının zeminidir çokkültürlülük.²⁰² Kendi kimliği için konuşan, konuşturulan ya da konuşması tanınan kişi, bireysel ve kollektif kimliğin doğası gereği ötekilerle hep bir diyalojik ilişki içindedir. Kimliğin ve kültürün tanınması bir tür toplumsal uzlaşma olarak kişinin aidiyet ya da sadakat bağları ile bir söylemin, bir kimlik

¹⁹⁸ Jeffrey G. Reitz, "Assessing Multiculturalism as a Behavioural Theory", *Multiculturalism and Social Cohesion: Potentials and Challenges of Diversity* içinde, Jeffrey G. Reitz, Raymond Breton, Karen Kisiel Dion, Kenneth L. Dion (haz.), Toronto: Springer, 2009, s.1

¹⁹⁹ Anthony Laden ve David Owen (ed.), *Multiculturalism and Political Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

²⁰⁰ *age*.

²⁰¹ Charles Taylor, 'Tanınma Politikası', *Çokkültürlülük: Tanınma Politikası*, ed. Amy Gutmann, çev. Yurdanur Salman, YKY, Üçüncü Baskı, İstanbul, 2010, [46-93], s. 57

²⁰² *age*.

içeriğinin ya da bir senaryonun içine oturtulmasıdır. Tanınma isteyen geniş kolektiflerin, kendilerinden olan insanların nasıl davrandığına dair belli fikirleri vardır. Üretilen bu fikirlerde tek bir davranış biçimi değil, topluluğa ait bireylerin davranış biçimleri vardır.²⁰³ Kolektif kimliklerini bireysel kimliklerinin merkezine oturtan kimseler bu fikirleri yaşam planlarını şekillendirmeyi sağlayan esnek normlar ve modeller olarak benimserler.

Çokkültürlülüğün, diğer politik veya toplumsal analizlerin hangisi ile birleşmesi gerektiğine bakılmaksızın, farklılığın belirli formları ile ilişkili politik düşüncelerin ayrıntılanması olduğunu söyleyen Tariq Modood, çokkültürlülük politikasının ancak etnisitenin ve kolektivitinin ilişkili formlarının indirgenemez olduğu durumda mümkün olduğunu savunur.²⁰⁴ Modood etnisite ile ilişkili bu formların, belirli toplumsal deneyimlerin diğer boyutlarının analitik veya politik olarak yerine geçtiği anlamına gelmediğini, aksine etnik ve ilişkili farklılık yok sayıldığında ya da diğer toplumsal belirleyicilerin yan ürünü olarak görüldüğünde kaçırılmış olunacak toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik dinamiklerin altını çizdiğini belirtir.

Çokkültürlülük, bugünün dünyasında birbirlerinden oldukça farklı insanların temas halinde buldukları ve birbirleriyle iş yaptıkları düşünüldüğünde sıkça karşılaşılan bir olgudur. Çokkültürcü bir yaklaşım toplumsal ve kültürel farklılığı anlamaya ve farklılarla birlikte yaşamaya dayanır. Çokkültürcülüğün anlaşılmasında çoğunlukla “farklılığın kutlanması” gibi bir tehlikeyi öngören Fay, farklıların vurgulanmasında ve yüceltilmesinde her toplum ya da kültürün kendini öteki birimlerden farklılaştırdığı sınırlarla tanımladığını ve bu birimlerin çoğunlukla bir çatışma içinde olduklarını, zayıf birimlerin güçlü birimler tarafından bastırılıp içine alındığı dolayısıyla tahakkümün doğal itkisinin farklılıkların silinmesi yönünde olduğunu tespit eder.²⁰⁵ Farklılığın kutlanması olarak bilinen çokkültürcülüğün bu yorumunun, tahakkümün farklılıkların silinmesi olarak görülen bu homojenleştirici kümesine karşı bir tepki olduğunu söyleyen Fay, her grubu kendi merkezini bulma ve

²⁰³ Appiah’ın da belirttiği gibi: “Gay’ler ya da siyahlar için bir davranış biçimi yoktur, ama gay ve siyah davranış biçimleri vardır.” Appiah, K. Anthony, ‘Kimlik, Sahicilik, Hayatta Kalma: Çokkültürlü Toplumsal ve Yenidenüretim’, Çokkültürcülük: Tanınma Politikası, ed. Amy Gutmann, çv. Nazlı Ökten, YKY, Üçüncü Baskı, İstanbul, 2010, [162-175], s. 172

²⁰⁴ Tariq Modood, Multiculturalism, Cambridge, Malden: Polity Press, 2007

²⁰⁵ Fay, s. 15

beslemeye teşvik ederken, öteki grupların da bu yöndeki çabalarını tanımaya ve desteklemeye ittiğini belirtir.

Kendi bağlamında düşünen ve davranan insan gruplarının birbirleri ile iletişim kurma ve mübadele etme olasılığının zorluğunu ve hatta olasılıksızlığına işaret eden Fay şunları söyler:

“Onların bağlamı bizim bağlamımızdan özde farklılaştıkça biz onları o derece yanlış anlamaya mahkum oluyoruz. Etnik, cinsel, ırksal, dinsel, sınıfsal ve kültürel farklılıkları vurgulayan-ve insanların kendi tikelliklerini keşfetme ve koruma çabasında oldukları-çokkültürlü bir dünyada, toplumsal bilginin parçalanmasına yol açıyor. Nihayetinde, bir türden insanların yalnızca aynı türden insanlar tarafından bilinebileceği noktasına varılıyor. Kadınları ancak kadınlar anlayabilir. Afro-Amerikalıları ancak Afro-Amerikalılar bilebilir. Özetle söylemek gerekirse çokkültürcülük, olmakla bilmeyi eşitliyor”²⁰⁶

Kanadalı siyaset bilimi ve felsefe profesörü olan Charles Taylor, ‘Tanınma Politikası’ adlı çokkültürlülük üzerine olan denemesinde tanınmanın ya da yanlış tanınmanın zarar verici olabileceğini; “insanı, sahte çarpıtılmış ve indirgenmiş bir varoluş tarzına hapsederek” baskıya dönüşebileceğini söyler.²⁰⁷ Ötekileri anlama arayışına önemli biçimde meydan okuyan farklılığın kutlanması olarak şekillenen yaygın çokkültürcülük anlayışları, farklılığa, kültürel bütünlüğe ve kültürel tahakküme vurgu yapmaktadır. Söylemlerini “benlik”- “öteki”, “biz”-“onlar”, “aynılık”- “farklılık”, “asimilasyon”-“ayrılıkçılık” ve “içerdekiler”-“dışardakiler” gibi esnek olmayan ikili kategoriler bağlamında kurmaktadır.²⁰⁸ Brian Fay, çokkültürel anlayışta farklılığın yerine aktarımın, bütünlüğün yerine açıklığın ve etkileşimin önemini vurgulayarak yaygın olan anlayışı eleştirir. İkili karşıt düşünce biçimi yerine diyalektik düşünceyi yerleştirir. Fay, çokkültürcülüğün, insanlar arasında mübadeleler, çarpışmalar, borçlanmalar, kırılmalar, değişimler, tepkimeler ve hatta hırsızlıklar yoluyla yaşanmasına ve böylece birbirlerini dinleme ve birbirlerinden öğrenme

²⁰⁶ Fay, s.16

²⁰⁷ Charles, Taylor, ‘Tanınma Politikası’, Çokkültürcülük: Tanınma Politikası, ed. Amy Gutmann, çev. Yurdanur Salman, YKY, Üçüncü Baskı, İstanbul, 2010, [46-93], s. 46

²⁰⁸ Fay, s. 19

biçimlerinin ortaya konmasına gerektiğine inanır.²⁰⁹ Bunun için özcü bir retoriğe sahip çokkültürlülük yerine süreçsel, diyalojik ve eleştirel bir çokkültürlülük anlayışına gidilmelidir. Özcü olan çokkültürlülük ifadeleri hem azınlıklar arasında hem de çoğunluğun medyası ve siyasi retoriğinde azınlıklar hakkında yaygın olarak kullanılmaktadır.²¹⁰ Eleştirel bir çokkültürlülük ise daha az etnikçi, ayrımcı ve seçkincidir. Çokkültürlülük politikasının esaslı bir yeniden yorumlama gerektirdiğini savunan Nermin Abadan-Unat, toplumsal alanda etnik grupların dışlanmasında ve marjinal bir konuma itilmelerinde önemli bir ölçüt olarak ortaya çıkan kültürel farklılığın “göçmen kabul eden bir kısım ülkeler için bir dışlama gerekçesi iken azınlıklar için de direniş mekanizması” olabileceğini hatırlatır.²¹¹ Farklılığın özellikle vurgulanmadığı, kültürel benzerliklerin de konuşulduğu, kültürlerarası etkileşimlerin öne çıkarıldığı bir çokkültürlülük anlayışı ne farklılıkları ile belirlenmiş bir toplumu aşırı savunmacı bir konumda bırakır ne de bu topluma karşı dışlayıcı tavır takınmaya ve öteleyici karşıtlıklar üretmeye sebep olur.

2.2.3 Avrupa Kimliği ve Avrupalılık Fikri

Tarih tarafından oluşturulan ve tarihin bir öznesi olan Avrupa’yı ilgilendiren Avrupa kimliği, tanımlanmasından ve bir sisteme bağlanmasından önce varolmamıştır.²¹² Avrupa kimliği ulusal kültürlerin ve birbirine karşıt kolektif kimliklerin birbirleri ile çözümlenmemiş çatışmalarının tartışmalı bir kurgusu olarak bir Avrupa birliği fikri etrafında örgütlenmiştir fakat Avrupa tarihi sadece birleşmelerin tarihi değil, aynı zamanda hem içsel hem de dışsal anlamda bölünmenin ve sınırlarla ayrılmanın da tarihidir.

Kollektif Avrupa kimliği çeşitli şekillerde 16. Yüzyıl’dan beri en azından elit kültürün bir parçası olarak varolduğu halde, kişisel kimliğin bir parçası olarak Avrupa

²⁰⁹ *age.*, s. 303

²¹⁰ Gerd Baumann, *Çokkültürlülük Bilmecesi: Ulusal, Etnik ve Dinsel Kimlikleri Yeniden Düşünmek*, çev. Işıl Demirakın, Dost, Ankara, 2006, s. 91

²¹¹ Nermin Abadan-Unat, *Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yuttaşığa*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006, s. 13

²¹² Gerard Delanty, *Avrupa’nın İcadı: Fikir, Kimlik, Gerçeklik*, Hüsametin İnaç (çev.), Ankara: Adres Yayınları, *bs.* 3, 2005, s. 59

kimliği Aydınlanma'dan beri evrilen bir olgu olarak 18. Yüzyıl'ın sonuna kadar mevcut olmamıştır.²¹³ Bu zaman diliminden sonra Avrupa fikri bireylerin özel tarihlerini de kapsamaktadır.

Genellikle kozmopolit bir birleşme fikri ile ulus devlet şovenizmin alternatifi olarak görülen Avrupa fikri ve Avrupalılığın yeni politikası, aslen medyanın bir ürünü olduğunu söyleyen Delanty, Avrupalılığın ulusalcılığın duygusal boyutunda kendini göstermediğini, bunu yerine daha çok yaşam tarzı –yiyecek, reklamcılık, turizm, uydu televizyonu- ve teknoratik ideolojilerde kendini gösterdiğini ifade eder.²¹⁴

“Avrupa” olgusu üzerine kimlik politikalarını esas alan eleştirel bir çalışmanın bulunmadığını belirten Gerard Delanty, bu konuda yapılan az sayıda kayde değer eserin Avrupa Birliği “Avrupa”sına yönelik eleştireler getirdiğini ve bu eserlerin çoğunun Avrupa kimliğini, önceden bilinen ve kabul edilen bir veri olarak ele aldığını ve politik kurumlar üzerine yoğunlaştığını iddia eder.²¹⁵ Avrupa'dan ve Avrupa fikrinden sürekliliğini koruyan bir “icat” olarak bahseden Delanty, Avrupa'nın tarihsel süreç içinde kurgulanışına vurgu yapmaktadır. Değişken bir fikir açıklık taşımayan bir şey olduğu için Avrupa'yı tanımlamak problemlerle doludur ve özellikle sadece bir bölge olarak tanımlamak hatalı olacaktır. Avrupa fikrini haritalandırırken, bulup çıkarttığımız fikir hümanizm, demokrasi, özgürlük, okuryazarlık, tarz gibi değerler üzerine dayanıyorsa eğer, Avrupa'nın bireyi keşfettiği ama ayrıca bireyin ölümünü de keşfettiği, hümanizmi keşfettiği ama aynı zamanda hümanizme karşı suçları da keşfettiği unutulmamalıdır.²¹⁶

²¹³ Delanty, s. 63

²¹⁴ Delanty, s. 67

²¹⁵ Yazar “Avrupa” olgusu üzerine yapılan çalışmaların genellikle Avrupa Birliği'nin Avrupa'sını temel alan, birleşme olgusuna odaklı ve eleştirelilikten yoksun, hatta övgüler yağdıran ve methiyele düzen eserler olduğunu belirtir. Yazarın incelediği bu tip eserlerin yazarları: Del Corral (1959), Couloubaritsis (1993), Hay (1957); Fischer (1957); 50 ve 60'lardaki yorum kitaplarının yazarları Barraclough (1955, 1963), Beloff (1957), Chabod (1961), Curio (1958), Duroselle (1965), Foerster (1967), Gollwitzer (1964), de Rougemont (1966) ve Voyanne (1964); eleştirelilikten yoksun daha çağdaş yazarları ise Compagnon ve Seebacher (1993), Domenach (1990), Patocka (1983, 1991), Rijksbaron (1987) sıralanır. Avrupa olgusunu aynı zamanda felsefi bir ideal olarak ortaya koyan yazarlar: Patocka (1983), Heller ve Fehler (1988), Heller (1991); tarihçiler ise Bowle (1952), Burns (1947), Dawson (1932), Hazard (1990), Wolff (1968). “Bu çalışmaların hemen hepsinde, Avrupa; kendi tarihini gözler önüne seren, pozisyonunu kendi belirleyen manevi bir varlık gibi yansıtılmış ve asla eleştiriye tabi tutulmamıştır.” Delanty, s. 16-17

²¹⁶ Antoine Compagnon, “Mapping the European Mind”, Critical Quarterly, vol.32, no:2, 1998, s. 3-4,

Avrupa fikrinin belirginleşme noktaları olarak Hıristiyan Alemi söylemini, Aydınlanma'nın uygarlık söylemini, 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başı kültür söylemini, 1945'ten sonraki soğuk savaş söylemini, Avrupa Kalesi (Fortress Europe) ve sosyal ya da vatandaşlar söylemi arasındaki çatışmayı sayabiliriz.²¹⁷ Klasik dönemde (antikite) doğup oluşan Avrupa fikri, Ortaçağ'da kökensel olarak Helenik Batı fikriyle bağlantılı jeopolitik nosyonundan Hıristiyan Alemi fikrinin güdümüne girmiş ve kültürel bir fikre dönüşmüştür. İstanbul'un 1453'te düşüşüyle içe kapanma yaşayan Avrupa, Batı ile Doğu arasındaki sınırı pekiştirmiştir ve bu bölünme "Batı" olarak Avrupa fikrinin şekillenmesinde temel bir etmen olmuştur. 1492'den sonra Amerika'nın kolonileştirilmesi ile batı sınırı açılmış ve "daha geniş ve daha hegemonik bir "Batı" nosyonunun doğmasına ve bu "Batı" nosyonunun Avrupa kimliğinin temelini oluşturmasına yol açmıştır".²¹⁸ Yirminci Yüzyılın başında topyekün savaş (total war) ve faşizmin doğuşu ile birlikte Avrupa fikrine rakip olarak ortaya atılan *Mitteleuropa* (Orta Avrupa) fikri doğmuş, savaş sonrası yeniden yapılanmanın bir parçası olarak Avrupa fikri yeniden inşa edilme sürecine girmiş ve Avrupa Birliği adı altında "sahte/uydurma bir norm olarak kurumsallaşması" sağlanmıştır.²¹⁹

Avrupa kültürü Yahudi-Hıristiyan ve Greko-Roman mirasına dayanmaktadır. Yeni dünya düzeninde Avrupalılar kendi kimlik tahayyüllerinde en önemli unsur olarak Avrupalı olma duygusunu, ortak bir Avrupa yurduna ait olma duygusunu tayin ederler.²²⁰ Bu yolda Avrupa gelenek ve mirasının eski ve bildik öğeleri, Antik Yunan ve Roma'ya uzanan kökleri dâhil, 2000 yıllık Hıristiyan kültürü ve değerlerinin bu ortak mirasta yeri ve merkeziliyeti büyüktür. Morley ve Robins, Avrupa kültürü için ideolojik olarak seferber edilen şeyin Greko-Roman kültür geleneği olduğunu söylerler ve bu kimlik projesinde gerçekleştirilmek istenen olgunun, "ahlâki, siyasi, estetik ve bilimsel olarak Avrupa'nın üstünlüğü faraziyesine dayalı bir tarih ve kader birliğidir" olduğunu belirtirler.²²¹ Avrupa kültürünü üç ana alanda araştırma ve inceleme olanağı olduğunu söyleyen Compagnon, birincisinin Avrupalıların bugünkü Avrupa'yı temsil ettiklerini düşündükleri tarihsel ve coğrafi dönüm noktaları, başka bir deyişle

²¹⁷ Dealnty, s. 76

²¹⁸ *age.*, s. 77

²¹⁹ *age.*, s. 77

²²⁰ Morley ve Robins, s. 40

²²¹ Morley ve Robins, s. 80-1

Avrupalıları oluşturan zamansal ve mekânsal işaretlerden ibaret olduğunu; ikincisinin Avrupa aklını tanımlayan düşüncelerden, yani politik, ekonomik, dini, toplumsal, vb. gibi bir Avrupa mentalitesine seslenen birkaç kavramdan oluştuğunu; üçüncüsünün sanatlarda bir Avrupalı tarzı şekillenen ve Avrupalı üslubunu ve beğenisini gösteren estetik değerlerden oluştuğunu söyler.²²² Bu tür ayrımlarda ve tanımlarda Compagnon, tabii ki, Avrupa kültürü ve büyük ölçekte Batı uygarlığına mahsus olan şey arasında bir karışıklık olduğunu ve köken olarak Avrupalı olan şey ile bugün Avrupalı dediği miz şey arasında bir ayırım olduğunu belirtir.

Avrupa fikrinin jeopolitik bir kavram gibi görünse de gerçekte kültürel bir model, kültürel bir yapı ve kurgu olduğunu ve bundan dolayı da evrensel geçerlilik iddiasında bulunamayacağını belirten Delanty, evrenselliğin tekbiçimlilik ve hoşgörüsüzlük olmadığını, çoğulculuk ve farklılığa gönderme yapması gerek bir kavram olduğunu belirtir.²²³ Delanty, evrenselliğin ötekiyi farklılıkları ile yadsımak yerine ötekiliği kapsamak durumunda olduğunu ifade eder.

Avrupa fikri ve bu fikir etrafında şekillendirilen Avrupa kimliği stratejik hedeflerle kurgulanmış ve bu kimliğin işaret ettiği gerçeklik de stratejik olarak kullanılmıştır.²²⁴ Buna göre, “diğer etkiler, özellikle batı İslamiyeti, kolektif hafızadan çıkarılmıştır. Avrupa kültürünün olumluluğu, ‘Avrupalı olmayanın’ olumsuz imajına karşı tanımlanmıştır.”²²⁵ Ötekilik hakkında bilgi vermenin ve onu reddetmenin tek ve aynı jeste, yani son derecede Avrupalı olmaya tekabül ettiğini söyleyen Compagnon, Avrupalı farzedilen her kategorinin genel olarak kendi olumsuzunu içerdiğini ve ima ettiğini belirtir.²²⁶ Yeni Avrupa’da olumsuz kimlik kurgusu ve aynı dışlayıcı ilkeler işlemeye devam etmektedir ve “Avrupa kimliği içeride ve dışarıda –gene aynı Avrupa-dışı ya da Avrupa-karşıtı olanlara bağlı olarak inşa edilmektedir.”²²⁷ Böyle bir Avrupa kimliğini ve Avrupalı olmayana göre belirlenen Avrupa idealini büyük ölçüde tehdit eden müslümanlar ve yoksullar -Kuzey Afrika, Türkiye ve Balkanlardan gelen göçmenler- kargaşa unsuru olarak gördükleri için Avrupa kimliği bu Ötekilere karşı

²²² Compagnon, s. 4

²²³ Delanty, s. 74

²²⁴ Delanty, s. 59

²²⁵ Morley ve Robins, s. 14

²²⁶ Compagnon, s.5

²²⁷ Morley ve Robins, s. 43

olan bir Avrupalılık olarak kurulmaktadır. Avrupa kültürünün resmi ve kodlanmış versiyonu olan Avrupalılık fikrinin bağlantılandığı söylemler –Hristiyan Âlemi, uygarlık, Batı, emperyalizm, ırkçılık, faşizm, modernite- gerçekte hayat deneyimleri ile sınırlı bir ilişkisi olan dayanak noktaları olarak Avrupa'nın sessiz azınlığına dair hiçbirşey söylememektedir.²²⁸ Bugün Avrupa'da yaşayan azınlıklar, ulusötesi Avrupalılar “kendilerini Avrupa kimliğinin taşıyıcısı olarak değil, kimlikleri çıkarları aracılığıyla şekillendirilen vatandaşlar olarak” görmektedirler.²²⁹

Bugün, kendi kimliğine dayalı, ötekini dışlayan ve yadsıyan bir Avrupa fikrinin kültürel çoğulculuğun yeni politikası olabilmesi için özerklik ve katılım üzerine olan Avrupa fikri ile değiştirilmesi gereklidir.²³⁰ Küreselleşme süreçleri ve/veya Avrupalılaşıma düşünüldüğünde, özellikle birleşmiş bir Avrupa kurmak ve sözde Avrupa entegrasyonuna ulaşmak için Avrupa Birliği'nin ne olduğunu ve 'yeni Avrupa' tartışmasının ne olduğunu yeniden düşünmek zorunludur. Klasik Avrupa fikriinin uygulanması, kaçınılmaz olarak bölünmeyi getirmiş, farklılığın inşasına zemin hazırlayan bir strateji haline gelmiştir.²³¹ Avrupa fikrinin politikleştirilmesi, halkları Avrupalı olmayan dünyadan ayıran farklılıklar zemini üzerinden değil, halkların ortaklıkları bağlamında yapılması gereklidir. Ulusötesi Avrupa vatandaşlığı düşüncesinin Avrupa birleşmesi idealinden daha önemli olduğunu söyleyen Delanty, ulusötesi kimliğin bir Avrupa kimliği için daha normatif temellere dayanan referans noktaları önerebildiğini savunur.²³² Yalnızca ulusötesi Avrupa vatandaşlığını tüm kültürel öğeleri ile düşünmek ve dail etmek bile Avrupa fikrinin kültürel karmaşıklığından ve çatışmalarından kurtarabilir.

2.2.4 Avrupa'da Ötekiliğin Temsilleri

Yeni iletişim teknolojilerinin evrenselleştirici süreçlerinden geçen, bilgi, finans ve malların akış gücü karşısında yerel kültürlerin kaçınılmaz olarak ele geçirildiğinden

²²⁸ Delanty, s. 69

²²⁹ *age.*, s. 69

²³⁰ *age.*, s. 78

²³¹ Delanty, s. 73

²³² Delanty, s. 74

ve homojenize edilip bir kümede dağıtıldığından bahseden Featherstone, küresel dünya fikrinin totaliter mantığın dayatıldığı bu kümede yerel kültürlerin batı modernitesinin hegemonyası altında konumlandığını belirtir.²³³ Bu konumlanış batı ile batıdışının, merkez ile çevrenin birbirlerine bağımlılığı ve güç dengesi üzerinden olmaktadır. Batı dışı kimlikler, etnik bir öze odaklanarak toplanmış semboller, mitler, anılar, gelenek ve göreneklerle tasvir edilir: bu tasviri öğeler bir bütünün temsil edildiği parça olan ulusal kimliğin dışarıya karşı tutarlı bir imgesinin sunulabilmesi için bir araya getirilip ayrıksanmıştır.

Avrupa kimliği oluşturma sürecinde araçsallaştırılan çeşitli ötekiler olmuştur. Paul Ricoeur'ün "yalnızca bir değil birçok kültürün var olduğunu keşfettiğimizde ve bunun sonucu olarak, ister yanılısama olsun ister gerçek, bir tür kültürel tekelin sona erdiğini kabullendiğimiz anda bu keşfimizin yıkıcılığının tehdidi altına girdiğimizi"²³⁴ belirttiği gibi, Batı egemenliğine dayanan Avrupa kimliği ve fikri ötekiler ile karşı karşıya geldiğinde tehdit altına girmektedir. Fakat tam da bu tehdit olarak algılanan ötekiler Avrupa kimliği kurgusunun sınırlarını ve tanımını güçlendirmekte için kullanılmaktadır. Hâlbuki Ricoeur'ün devam eden sözlerinde olduğu gibi "Birdenbire, [dünyada] sadece ötekilerin varolması, bizim de Ötekiler arasında bir diğer "Öteki" olmamız olanağını doğurur"²³⁵, Batı'nın da bir öteki olduğu bilinci onun üstünlük sağlayan ayrıcalıklı konumundan vazgeçmesini, bu sayede çoğulcu ve etkileşimli bir kimlik kurabilmesini sağlayabilir.

Günümüzde etnik ve kültürel olarak çevre azınlıklar içsel ötekiler olarak bulunurlar.²³⁶ Avrupa'nın en çağdaş ötekileri Afrikalı postkolonyal göçmenler, Ortadoğu'dan ve Hindistan'dan gelen göçmenlerdir. Fakat Avrupa tarihindeki asıl baskın olan ötekilerin Türkler olduğunu söyleyen Neumann bu değerlendirmeyi tarihte Osmanlı İmparatorluğunun önemli askeri gücü, coğrafi yakınlığı ve güçlü dini geleneği ile Batı Hristiyan Avrupa kimliğinin gelişiminde önemli bir tehdit ve ilişkili

²³³ Mike Featherstone, "Localism, Globalism, Cultural Identity", *Global/Local: Cultural Production and Transnational Imaginary* içinde, ed. Rob Wilson ve Wimal Dissanayeke, Duke University Press, 1996, New York [46-76]

²³⁴ P. Ricoeur, "Civilisation and National Cultures", *History and Truth* içinde, Evanston, III.: North-Western University Press, 1965, s.278

²³⁵ *age.*, s. 278

²³⁶ Iver B., Neumann, *Uses of the Other: "The East" in European Identity Formation*, Manchester University Press, Manchester, 1999, s. 39

bir öteki olduğunu belirterek yapar.²³⁷ Osmanlılar ile Avrupalılar arasında yüzyıllar süren ticaret ve savaş güçlerinin etkileşimine, Osmanlı İmparatorluğunun önemli bir bölümünün Avrupa kıtasında olmasına rağmen iki taraf da ortak çıkar ve değerlere sahip olma isteği yoktu. Ancak 1856'dan sonra, Paris Antlaşması ile Osmanlı İmparatorluğu Avrupa güçler dengesinin kalıcı bir parçası olarak tanınmış, böylece Avrupa dışı bir gücün böyle bir statü alması ilke defa gerçekleşmiştir.²³⁸ Sonrasında bu statü Türkiye ile imzalanan Lozan Antlaşması ile 1923'te tekrar onaylanmıştır.

Günümüzde, Avrupalılar arasında Türklerin gerçekten Avrupalı olmadığı, onların yabancı, dışarıya ait kişiler oldukları duygusu ise hala mevcuttur.²³⁹ Avrupa'da yaşayan Türklerin çoğu Batı kültürü içerisinde özümsemeden ve aşılması mümkün olmayan bir farklılıkla damgalanarak görülmeye başlanmıştır. Bu ayrımında "Almanya'ya *Gastarbeiter* (Misafirişçi) olarak gelen kişiler, Avrupa'ya bu sefer (ekonomik olarak) saldıran (Müslüman) Osmanlı'nın bir çeşit devamı olarak görülmektedir."²⁴⁰

Avrupa'ya göç yoluyla gelen ve Avrupa ülkelerinde beliren, ayrıca Türkiye'nin de Avrupa Birliği üyeliğine adaylığı ile gündeme gelen, İslam'ın varlığı Batı demokrasilerinde farklılığın ve hoşgörünün yeni meselelerine göndermede bulunur. Bu meselelerle birlikte, Avrupa birliğinin Hristiyan dini ve Batı uygarlığının ortak mirasından yola çıkarak mı tanımlanacağı, yoksa politik değerlere, çokkültürlülüğe ve demokratik kapsayıcılığa referans vererek mi tanımlanacağı konusunda Avrupa kamuoyu bölünmüş bulunmaktadır.²⁴¹ Bu duruma eleştirel yaklaşmak ve Avrupa'nın sömürgeci geçmişi ile bugün göçmenlere uygulanan ayrımcılığın birbiri içine geçmiş yapısını tahlil etmek, Avrupalı kimliğinin üstünlük terimleri ile kurulmasında önceden kullanılan dogmaları tekrar etmeme ve bunun yerine bu geleneği çelişen talepler, tedbirler ve geleneklere tabi tutarak dönüştürme ihtiyacını ortaya sermektedir.²⁴² Bu

²³⁷ *age.*, s. 39-40

²³⁸ *age.*, s. 40

²³⁹ David, Morley ve Kevin, Robins, *Kimlik Mekânları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*, İstanbul: Ayrıntı, 1997, s. 12

²⁴⁰ *age.*, s. 13-4

²⁴¹ Nilüfer Göle, "Islam in Europe", *Index on Censorship*, Oct. 2004, Vol. 33 Issue 4, p110-116

²⁴² Melda Yeğenoğlu, "Cache: European Memory, Responsibility and 'The New' Europe-To-Come", *Kült. İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler Dergisi*, Sayı: II-III, Mayıs-Aralık 2011, (330-350), s. 335

şekilde Avrupa'nın heterojenliğe, kendi tarihini ötekiliğe ve farklılığa açarak teslim olduğunu söyleyebiliriz. Bugün Avrupa'da yaşayan Müslüman göçmen tarafından sahip çıkılan İslam Avrupalı kimliğinin kültürel bir parçası olmalıdır. "İslama ve Müslüman Ötekiliğe asimile edilemeyecek bir başkalık olarak bakan Avrupa" özerk egemen kimliğin başarısızlığını kabul etmiş olacaktır dolayısıyla Avrupalı olmayan birşeye katılım tarafından uzlaşılan ve paylaşılan bir kimlik anlayışı, Avrupa egemen kimlik anlayışının altını kazımaktadır.²⁴³

Fakat bugün Avrupa kültürel kimliğinde, Avrupa'yı İslami Öteki'den ayırıp, uzaklaştırarak ona karşı kendini koruması gerekliliği pekiştirilir: "Avrupa'nın kimliği olumsuz bir ilkeye dayanarak inşa edilmiştir."²⁴⁴ Burada Avrupa birliği ve kimliği için ötekini dışlamadan, ötekini kendinden üstün görmeden kendini oluşturamadığı söylenebilir. Avrupa kimliğinin tarihsel oluşumuna baktığımızda sömürgecilik, din ve oryantlizmin Ötekini nasıl yaratıp, dışladığına şahit olmaktayız. Avrupa'lıyı Avrupalı olmayandan ayıran en önemli özellik beyaz olmasıdır. Avrupalılar tüm Avrupa'yı kapsayacak bir etnisiteyi, beyaz olma, Hristiyan, medeni, Aydınlanmış ve modern olma unsurları üzerine inşa etmişlerdir.²⁴⁵ Genişleme döneminde kendinden emin olan Avrupa kültürü, dinamik bir şekilde, kendini dünyaya evrensel kültür olarak göstermiştir. Avrupa kimliğini oluşturan Hristiyan, Greko-Roman ve Aydınlamacı unsurlar bir süre sonra kendini hümanizm, demokrasi, insan hakları gibi evrensel değerler olarak Avrupa dışı kültürlerle kendini sunmaya ve dayatmaya başlar. Bu kültür değerlerine dönüşen kimlik unsurları evrensel iddialar ile Avrupa dışındaki kültürlerle yalnızca Batı modernitesini dayatmakla kalmaz aynı zamanda ötekiler, ötekilerin demokrasisi ve insanlığı üzerinde söz söyleme hakkının da meşrulaştırmış olur.

Çağdaş Avrupa'nın oluşturulması yolunda izlenen politikalar, kültürün Avrupa projesinin özünü oluşturduğunu kabul etmektedir ve oluşturulmak istenen Avrupa kimliği hesaba katıldığında, Avrupa kültürünün ifade ettiği "çeşitlilik içinde birlik" konusunda belirsizlik hissedilmektedir.²⁴⁶ Çeşitlilik konusunda çokkültürlü bir tavır takınan Avro-kimlik projesi, bugün Avrupa'da yaşayan, yerinden yurdundan olmuş

²⁴³ Yeğenoğlu, 349

²⁴⁴ Morley ve Robins, s. 44

²⁴⁵ *age.*, s. 45

²⁴⁶ *age.*, s. 19-20

büyük sayıdaki göçmen gruplara fazla yer tanımamaktadır. Bu yüzden Avrupa’da yaşayan Avrupa-dışı kültürler kendilerini dışlanmış hissederler. Özgüvenine rağmen Avrupa kimliği hassas ve endişe verici bir fenomendir ve gittikçe gerici beyaz pan-Avrupa ırkçılığı ile kendini ifade eder.²⁴⁷ Günümüz Avrupa’sının heterojen yapısı içinde göçmenler kendilerine çok yönlü kimlikler oluşturmakta, haklarını ve ayrıcalıklarını elde edinceye kadar sürekli bir değişim geçirmektedirler.²⁴⁸ Avrupa Birliği üye devletlerin göçmenlerin etnik kültürü ve dinsel mensubiyetinden kaynaklanan anlaşmazlıkları ve çatışmaları insan hakları eksenli laik bir politika ile çalışmaktadırlar. Fakat unutulmamalıdır ki insan hakları, demokrasi gibi değerler Avrupa kimliğinin baskın olduğu değerler sisteminde evrenselleşmişlerdir. Bu değerler çerçevesinde, göçmen kimliği kültürel bir değer olarak farklılığa saygı bağlamında ayrıştırılmakta ve dışlanmakta ve sonra tekrar çeşitlilik içinde birliğe dayanan bütüncül bir Avrupa kültüründe içermeye çalışılmaktadır. Bu içerme politikaları özellikle ikinci ve üçüncü kuşak göçmen kökenli bireylerin Avrupa kimliğine entegrasyonunu hedeflemekte ve bu bireyleri tire ile ayrılmış kimlikler (hyphenated identity) olarak hem farklılıklarının belirtildiği hem de çoğunluk toplumuna ve mekânına aidiyetin gösterildiği ikili temas alanına yerleştirmektedir.

David Morley ve Kevin Robins, Batı medyasının ‘Ötekiler’ üzerindeki etkisi ile ötekilerin tasvirlerinin Batılı izleyiciler üzerindeki etkisine değinirler: “Bugün Batı’daki bizler, kanepeye oturup bir düğmeye basmakla egzotik olan Ötekini seyredebilmekteyiz; küresel haber medyası, hepimizi Ötekilerin garip adetlerini akşamdan akşama gözlemleyen salon antropologları ya da etnografları haline getirmiş bulunuyor.”²⁴⁹ Medyada küreselleşmeye ters bir kuvvet, yayıncılıkta uluslararasılaşmaya alternatif ve küresel ağların sebep olduğu standartlaşma ve kimlik kaybına telafi olarak, Avrupa’da küreselleşmenin tahrip ettiği düşünülen duygusal aidiyet ve yerel anlamlara hitap eden bir bölgeselcilik karşımıza çıkmaktadır. Bu yeni bölgeselcilik, Avrupa’daki kimliklerin farklılıklarına ve çeşitliliğine değer verir,

²⁴⁷ *age.*, s. 20-1

²⁴⁸ Nermin, Abadan-Unat, *Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yutuşluğa*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 14

²⁴⁹ David, Morley ve Kevin, Robins, *Kimlik Mekânları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*, Ayrıntı, İstanbul, 1997, s. 26

kültürel mirasın çeşitliliğini devam ettirmeye çalışır.²⁵⁰ Eyalet sistemine dayanan yönetim şekli ile Almanya'daki kültürel şekillenme eski sanayi bölgelerinde daha fazla yaşayan azınlıkların kültürel farklılıklarının yerleştirilmesi, bir direniş olarak gettolaşması ya da bir entegrasyon politikası olarak müzeleştirilmesi ile çeşitlenir.

2.2.4.1 Diasporik Kimliğe Yönelik Politikalar

Günümüzde çoklu bağlanmaları ve aidiyetleriyle kimlikleri tanımlamak için, ulusların, kültürlerin ve bölgelerin kesişimlerini tasvir etmeye çalışan bir yığın terim kullanılmaktadır. Kültürleşme, ulusaşırı, *hybridity* (melezlik), *hyphenation* (tire ile ayırma, Alman-Türk gibi), kreolizasyon ve diaspora gibi terimler göçmenin, gurbetçinin, sığınmacının, misafir işçinin, sürüğündeki topluluğun veya etnik grubun dünyalarını ve anlamlarını paylaşırlar. Bu kavramlar, yerelüstü ve kültürelüstü göçmen grupların ve bireylerin kimlik oluşumlarının, kültürel diziminin ve pratiklerinin karmaşıklığını yakalamak amacıyla.²⁵¹ James Clifford'ın da belirttiği gibi, bu kavramlar tarafından ima edilen ayrı kimlikler, çatışma ve diyalog içindeki kültürlerin ve tarihlerin ürünleri olarak anlaşılır.²⁵² Yaygın olan hibritlik ya da kreolizasyon tartışmaları Avrupa göçmenleri ve azınlık kimlikleri üzerine olan söylemi karmaşık kültürel konfigürasyonlar bağlamında yeniden çerçevelerler.²⁵³ Çağdaş söylemlerdeki terminoloji değişiminin daha çok melezlik koşulunu vurgulayacak yönde gelişmesi, ulus devlet hegemonyasına ve onun homojenleştirici mantığına karşı çoklu bağlanmalar meselesini getirerek oluşmuştur.

Ayhan Kaya diasporik kimliğin, tözcü ve bütünsel bir yapı içinde olmadığını, aksine dinamik, değişken ve modern bir nitelik taşıdığını ve bu niteliği de zıtlıkların kültürel alışımından aldığını ifade eder.²⁵⁴ Kaya, diasporik kimliğin niteliği olan bu zıtlıkları ise geçmiş-bugün, burası-orası, gelenek-dönüşüm, yerel-küresel dinamikleri

²⁵⁰ *age.*, s. 38

²⁵¹ Ayşe Çağlar, 'Hyphenated identities and the limits of "culture"', pp 169-185, in T. Modood and P. Werbner (eds), *The Politics of Multiculturalism in the New Europe*, Zed, 1997, s. 170

²⁵² Clifford James, "Diasporas", *Cultural Anthropology*, Vol:9, No:3, *Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future*, Aug., pp. 302-338, 1994, s.

²⁵³ Ayşe, Çağlar, "Hyphenated identities and the limits of 'culture'", s. 171

²⁵⁴ Ayhan, Kaya, 'Sicher in Kreuzberg' Berlin'deki Küçük İstanbul. *Diasporada Kimliğin Oluşumu*, İstanbul: Buke Yayınları, 2000, s. 13

oluşturduğunu belirtir. Kaya'nın kültürel tözcülükten dolayısıyla hâkim kültür ile belirlenen öteki kültür diyalektiğinden kaçan fakat böylelikle iktidar ilişkilerini tahakküm mekanizmalarını gizleyen alışım iddiasına karşı diasporik kimliğin sürekli bir etkileşim sürecinde kültürel dışlanma ile kültürel direnme arasındaki kuvvetlerde çıkarlarına göre kendini sürekli yeniden konumlandığı bir ikililik mekânı olduğu öne sürülebilir. Ayhan Kaya, Kreuzberg'de yaşayan Türk göçmenlerin "kendilerine ait sosyal kurumlar, değerler ve normlarla örülü bir sosyal çevre ya da diğer bir deyişle, diasporik bir çevre" yarattıklarından bahseder: Bu çevre göçmen kökenli bireylere, "azınlıklara karşı dışlayıcı politikalar uygulayan Almanya devleti karşısında olumlu ve dirençli bir kimlik siyaseti geliştirme yönünde gerekli cesareti sağlar".²⁵⁵

*"Modern uluslararası iletişim ve ulaşım ağlarıyla, oluşum süreçleri hızlanan diasporik yapılanmalar geçmiş ile gelecek, kültürel miras ile politik olan ve kökler ile seçilen yollar arasında gidip gelen çok kaygan bir zemin üzerinde oluşturulur. [...] modern diasporik kimlikler tikel ve evrensel eksenlerde eşzamanlı bir şekilde oluşmakta ve dile getirilmektedir."*²⁵⁶

Kreuzberg, Berlin'de yoğun nüfusta Türkiye kökenli göçmenlerin yaşadığı ve çalıştığı bir mekân olarak geçmiş ile geleceğin, 'orada' (anavatan) olma hissi ile burada (diaspora) olma gerçeğinin bir arada yaşanabildiği bir alandır. Fakat sıklıkla buradalıkları egemen kültür tarafından yadsınan göçmen kökenli diasporik kimlikler için geldikleri anavatanın mekânsal ve zamansal uzantısı oldukları düşünülür.²⁵⁷ Batı'ya göçmüş postkolonyal göçmen için ortaya sıklıkla konan iddiaya göre, kendi orijinal evinden ve kültüründen uzak düştüğünden dolayı yaşadığı yerdeğiştirmeden ve kayıptan kaynaklanan bir acı içinde olduğu varsayılır.²⁵⁸ Burada üzücü ve cansız olan şey kurban edilmiş olma duygusu ile beyaz Avrupalı yerine modern dünya ile başa

²⁵⁵ *age.*, s. 74

²⁵⁶ *age.*

²⁵⁷ Levent Soysal, Dissertation to Harvard Uni, on Anthropology and Middle Eastern Studies, "Projects of Culture: An Ethnographic Episode in the Life of Migrant Youth in Berlin" 1999, UMI Dissertation Services: Bell and Howell co., MI, 2000; Levent Soysal, "Labor to Culture: Writing Turkish Migration to Europe", *Fictions of Culture* içinde (491-508); Yasemin Nuhoğlu Soysal, "Citizenship and Identity: Living in Diasporas in Post-war Europe", *Ethnic and Racial Studies*, Vol: 23, Nu: 1, Taylor and Francis, Ocak 2000, [1-15]

²⁵⁸ Rasheed Araeen, "A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics", *The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory*, New York, London: Continuum, 2002, s. 337

çıkamayacak sonucuna varan “yerdeğiştirme ve kayıp hissi üzerinde toplumsal, kültürel ve ontolojik olarak yeni bir postkolonyal öznenin yaratılması”dır.²⁵⁹

Diasporik ve ulusaşırı kimliklerin göç geçmişleri ve mücadeleleri hem kendilerinin hem de Avrupa kurumlarını, kültürleri, dillerini, ideolojik çerçeveleri zorlayarak, yeniden örgütlenmelerine, tasarımlarının dönüşümüne ve hedeflerinin ve argümanlarının değişmesine olanak sağlamaktadır. Bu kimlikleri tanımlayan göç ve göçmenlik koşulu çelişkilerle birlikte yurttaşlığın yeni kavramları ile varolmaktadır. Göç hareketini ve özerkliğini toplumsal ilişkilerden ayrılmış ve koparılmış bir şekilde düşünmemek, dahası erk ve tahakküm ilişkileri içine karıştırılmış somut uygulamalar olarak varolduğunu düşünmek gereklidir.²⁶⁰ Fakat bu, göçmenler sonsuza kadar aynı şekilde bu ilişkileri üretmeye devam edecek anlamına gelmemektedir. Diasporik kimlikleri ulusal veya Avrupa tarihine soy ve coğrafi (bu anlamda kan ve toprak) olarak tanımlayarak kaydetmekle bu grubun çok farklı yollarla tarih ve coğrafi bakımdan, geldikleri yerlerden ve zamanlardan ayrıldığı gerçeği arasında bir gerilim bulunmaktadır.²⁶¹ Bu anlamda göç ve diaspora, mekanda ve zamanda karmaşık olarak, ne etnisite ve köken sorunlarına indirgenebilecek ne de tarihlerini iki suretli olarak çoğaltılabilecek şekilde oluşmuştur. Bir başka deyişle, diaspora, hayali bir özne olan “göçmen”in yerine konuşmakta ısrar eden, ne gelenek ve rehabilitasyona dayanan bir otantisite durumu ne de gönüllülük veya kurban düşüncesine dayanan otantisiteyi araçsallaştırma durumudur.²⁶² Bu gerilim, bütünleşemeyen ve sabitlenemeyen bir öznenin tarihi düşünüldüğünde diasporik ve ulusaşırı kimlik için çelişkilerin ve çoğulluğun tanınması ile tırmanmaktadır.

²⁵⁹ Araeen, s. 337

²⁶⁰ Manuela Bojadžijev and Serhat Karakayalı, “Recuperating the Sideshows of Capitalism: The Autonomy of Migration Today”, Ben Trott (Almancadan çev.), e-flux journal#17, June, 2010, <http://www.e-flux.com/journal/recuperating-the-sideshows-of-capitalism-the-autonomy-of-migration-today/>

²⁶¹ *age.*

²⁶² *age.*

2.2.4.2 Melezlik ya da Tireli Kimliklere Yönelik Politikalar

Bugün sayıları gittikçe artan insan grupları kendilerini çoğul ve hareketli kültürel kimliklerle donatılmış çoklu ulusal bağlar ya da aidiyetlerle tanımlarlar. Tire ile ayrılmış ya da melez kimliklenmeler, kültürün sabit, kapalı ve bütüncül yapısı olduğuna dair genel varsayımların yetersizliğine duyulan inançlardan dolayı ortaya çıkmıştır. Buna karşın, tire ile ayırma ya da hibritleştirme, ikili ya da çoğul olanaklar karışımının özü olarak kurulduğu vakit, bu kavramlara alternatif bir mekân (üçüncü mekân) atfedilmiş, bu mekânda kimlik ve kültürlerin çıkarları doğrultusunda oluştuğu ve hareket ettiği tahakkümün ve tabiyetin mekânsallığının ikili karşılaşmalarından türeyen iktidar ilişkileri örtbas edilmiş olur. Azınlık çoğunluk, hükmeden hükmedilen ikililiğinden kaçmaya çalışan kreolizasyon ya da melezlik koşulu, eşit olmayan güç ilişkilerine dayalı gruplar arasındaki hiyerarşik ayrımın üstesinden gelebildikleri anlamına gelmez.²⁶³

Melezleştirme (hybridisation) ya da tire ile ayırma (hyphenation), kültürün, kimliğin ve etnisitenin özcü anlayışına bir antidot olarak düşünülür. Fakat kavram, üstesinden gelmeye çalıştığı nesnelleştirmenin, kucağına düşme tehlikesini yaşar.²⁶⁴ Tire ile birleştirilen kültürlerin oluşumuna baktığımızda ilişki karakterinin zayıfladığı özcü bir kategoriye dönüşme tehlikesi içeren etnisiteye çakılı iki farklı kültürün birleştirilmesi söz konusu olduğunu görürüz. Hibritleşme ya da tire ile ayırma açıkça kaçındığı iki etnik duvarda, ilişkili karakterine bakılmaksızın, özcü bir kategoriye kolayca dönüşen ve hiç de esnek olmayan etnisitede yankılanır. Alman-Türkler örneğinde olduğu gibi heterojenlik iki kültürel bütüne, ‘Türklük’ ve ‘Almanlık’la sınırlıdır.²⁶⁵ ‘Alman-Türk’ kültürel tözlerin, ‘Almanlığın’ ve ‘Türklüğün’ yeni bir öz oluşturmak için karışmasına hizmet eden bir kap görevi görür. Çağlar, bu karışımın, ötekiliğin antropolojik metinselleştirmesinin bir başka aracı olduğunu belirtir.²⁶⁶

²⁶³ Ayşe Çağlar, s. 173

²⁶⁴ *age.*, s. 172

²⁶⁵ *age.*, s. 172

²⁶⁶ *age.*

Berlin’de yaşayan ikinci kuşak göçmenlerinin özellikle hiphop gençlerinin kimlik oluşumları ve temsilleri üzerine araştırma yapan Ayhan Kaya, diasporada yaşayan bu gençlerin ne ‘Alman ve Türk kültürü arasında kalmış’, dejenere bir kültüre sahip olduklarını, ne de Alman topraklarında otantik kültürlerine tutunmuş egzotik kimliklerini savunduklarını iddia eder. Asıl olarak, bu gençler için geçerli olan ‘kimlik sorunu’ diye tabir edilen konunun kültürel mirasla ilgili olmadığını, aksine siyaset ve toplumsal değişim ile yakından ilgili olduğunu söyler.²⁶⁷

Kültürün, bölgesel olarak içkin olduğu düşünülür. Kültür politikalarında, kültür mekânsallaştırılması doğallaştırılır. Kültürel olarak bağlı ve birleşmiş topluluklar olarak insanları tanımlamak için farklılıklar ekseninde beliren bir yerleştirme ve kültürü kurumsallaştırma operasyonları yürütülür. Bu türden kültürel bir temsile hemen tutunmak, kültürel elemanları bir gösteri ve yayılan ekonomik ve politik bir müessesenin folklorik nesnelere gibi kuran bir toplumdan yer satın almaya benzer.²⁶⁸ Kültürel tanım ya da ifade ile tanımlanması istenen herhangi bir farklılık tam da konumlandığı zeminde aldatır. Dahası kültürel ifade düzeyinde kendisi ile özdeşleşerek ne kadar zaman harcadığı görülür. Çoğunluğun tarihine referansla yazılanın negatifi olarak azınlık tarihi çıkartılmakta olduğu düşünüldüğünde ötekinin kalanları öncelikle bir mekân, bir yerdir der Certau, gerçek bir politik edimle doldurulması gereken bir boşluktur.²⁶⁹

Almanya’da ikinci ya da üçüncü jenerasyon bir “Alman-Türk” kimliği düşünüldüğünde, Türk kültürünün Türkiye ile mekânsal bir devamlılığı olduğu öngörülür. Almanya’daki kültür politikalarının bu öngörü ile hareket ettiği iki şekilde görülmektedir: Birincisi, Türkiye’den gelen çağdaş sanat sergilerini örgütleyen kültürel kurumları teşvik etmek ve desteklemek yolunda yürütülen çalışmalardır. Çokkültürlülük çerçevesinde bu kurumlar, Almanya’nın bir göç geçmişine sahip olmasına rağmen, Türk kültürü ve sanatı hakkında çok az şey bildiklerini itiraf ederek çeşitliliği destekler. Kültürün mekânsal devamlılığını öngören bir diğer form ise kültür

²⁶⁷ Ayhan Kaya, ‘Sicher in Kreuzberg’ Berlin’deki Küçük İstanbul. Diasporada Kimliğin Oluşumu, Bûke Yayınları, İstanbul, 2000, s. 40

²⁶⁸ Michel De Certau, Culture in the Plural, New Marginalisms, Minorities, ed. Luce Giard, çev. Tom Conley, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2001, s. 69-70

²⁶⁹ *age.*, s. 70

organizasyonların ve kurumların göç içerikli ve tire ile ayrılmış kimlikleri içine alan sergileri ve projeleri desteklemektir. Her iki, ‘Türk’ ya da ‘Alman-Türk’ kimliğini ilgilendiren temsil politikalarının uygulanmasında, kimlik süreçleri, kurgusal bir ulus ve din düzeyinde görselleşmiş bir etnisiteye indirgenir. Bu sergiler kültürü, sadece Türk ve Alman-Türk sanatçıların –Alman sanatçıların değil- sahneye çağrıldığı etnik bir tiyatroya dönüştürür. Kültür politikalarında sıklıkla vurgulanan kültürlerarası diyalogun, çoğunlukla, ötekiliğin sergilendiği tek yönlü bir çeviri olarak uygulandığı görülür. Kültürün araçsallaşması, Alman toplumu ile etkileşim süreçlerinden koparılmasına, kültürel farklılıkların korunması ve teşvik edilmesine, ‘Türklük’ ya da ‘göçmen geçmişi’ olarak tahayyül edilen şeyin belirlenmesi ve yerleşmesine önyak olur. Böylece, kültür ve mekân arasındaki sınırlı ilişki, etkileşimin ve mübadelenin toplumsal sürecini zayıflatır fakat birleştirilmiş bir topluluk tahayyülünde sadakatin, bağlanmanın ve aidiyetin hayali zeminini güçlendirir. Buradan hareketle, göç çalışmalarında, kültürel farklılıkları ve mekânı etnikleştirme eğilimleri görülür. Bu eğilim, kültürleri ve toplulukları nesnelleştirme yönündeki çokkültürlü söylemlerle yanyana yürür. Çağdaş sanat alanında yürütülen görsel çalışmalar da kategorik olarak farklılıkların içerilmesi şeklinde kimlik süreçlerinin dondurulduğu, etnik içeriklerin, kimlik siyasetinin farklılık vurgusunda hazırlandığı bir ortamda indirgenmiş ve ilişkiselliğinden arındırılmış bir temsil analizine, kültürlerin müzeleşmesine dönüşür.

3. ÇAĞDAŞ SANAT ve KİMLİK İLİŞKİSİ

Yirminci yüzyılın son otuz yılından beri sanatçılar kendilerini ifade etmenin yolunu birey ve toplum arasındaki dinamikleri keşfetmekte ve kimlik kavramına yöneltmekte bulmuşlardır. Feminizm, sivil haklar, toplumsal cinsiyet ve küreselleşme mercekleri altında kimlik kavramına eleştirel bir gözle yaklaşılan bu çağda sanatçılar benlik temsilinin toplumsal olarak inşa edildiği kimlik çerçevesinde birey ve toplum ilişkilerini incelemişler ve çoğunlukla sanat çalışmalarında çağdaş dünyanın küresel yerel geriliminde ortaya çıkan temsil rejimine odaklanmışlardır. Çoğu çalışmalarında sanatçılar, sadece çağdaş kültür koşulunu tasvir etmekle kalmamış aynı zamanda kimlik temsili sınırlamalarından kurtulmak için stratejiler formüle etmeye çalışmışlardır. Farklı kültürlerin aynı çağdaşlığı sergilediği uluslararası sanat etkinlikleri, bienaller ve festivallerde kimliklerin sınırlı bir toplumsal etiket olarak algılamasını eleştiren sanatçılar, eleştirmenler ve sanat kuramcıları esnek, hareketli ve açık uçlu kimlik anlayışı ile kültürün devam eden süreçselliğini ve etkileşimselliğini vurgulamaya çalışmakta ve küresel tüketim için kimliklerin basmakalıp üretiminin ve gösteriminin tehlikelerine işaret etmektedirler.

Bugünün sanatında güncel dünya düzen(sizlik)inin çağdaşlık kategorisindeki kuvvetlerin etkisini görmekteyiz. Bu kuvvetler küreselleşme (gittikçe artan farklılıklar ve kültürler üzerinde jeopolitik ve ekonomik hegemonya kurma çabası) düzeyinde, toplumsal oluşumlar (yurttaşlık, devlet kontrolü, yerel politika) düzeyinde ve en son kültür (imge ekonomisi, temsil rejimi) düzeyinde işlerler.²⁷⁰ Bu kuvvetler güncel sanat pratiğinde bu düzeylerin devamı olarak bulunurlar. Çağdaş sanatın üç akımda karşıladığı bu düzeylere göre birinci akım Avrupa ve A.B.D.'de modernitenin metropolitan merkezlerinde (ve onlarla yakından ilişkili altkültürlerde ve toplumlarda) etkili olur ve sanat tarihindeki tarzların, özellikle modernist olanların (Batı tarzı sanat yapmanın) devamı niteliğindedir; ikinci akım Avrupa kıyısında ve eski kolonilerde

²⁷⁰ Terry Smith, "Our Contemporaneity", Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (ed.), Contemporary Art: 1989 to the Present içinde (17-27), Malden, Oxford, Sussex: Wiley-Blackwell, 2013, s. 19

oluşan ve daha sonra gittikçe heryere yayılan politik ve ekonomik bağımsızlık hareketlerinden doğan ve ideolojilerin ve deneyimlerin çatışması ile karakterize olur.²⁷¹ Bunun sonucunda sanatçılar kendi çalışmalarının içeriği olarak hem yerel hem de küresel meselelere öncelik verirler. Bu arada üçüncü akım, yani kültür kuvvetini karşılayan akım altında (imge ekonomisi ve temsil politikası içinden) sanatçılar özellikle kendi jenerasyonlarından olan ve gittikçe artan ve dünyada yayılan bir iletişim ağı içinde başkaları ile paylaştıkları fakat kişisel olarak deneyimledikleri meseleleri keşfederler. Birlikte ele alındığında bu akımlar geç yirminci yüzyılda çağdaş sanatı oluşturmuştur ve bu akımların birbirleri ile etkileşimi ve kesişimi erken yirmibirinci yüzyıl sanatını şekillendirmeye devam etmektedir.²⁷²

Dünya çapında düzenlenen ve gösterilen uluslararası sergiler, içinde izleyicilerin “kültürel perspektifin bir çeşit denge bozulmasını -toplumsal haritanın yeniden çizilmesini” sezebileceği bir çağdaş sanat sahnesi yaratmayı hedeflemişlerdir.²⁷³ Merkez ve çevre terimlerinin sorgulandığı ve değiştirildiği bu sahnede nesne ve bağlam ilişkisi de öne çıkarılan farklılıklar hikayesinin çerçevesini oluşturmuştur. Küresel sanatın başlangıcı olarak tarihçilerin, eleştirmenlerin ve küratörlerin sıklıkla referans verdikleri, Centre Georges Pompidou, Paris’te 1989 yılında yapılan, *Magiciens de la Terre* (Yeryüzünün Büyücüleri) sergisi Batı sınırının ötesinden gelen sanatçıları ve eserlerini göstererek o tarihe kadar Avrupa’da ve Amerika’da üretilen Batı kültürünün yansıtıldığı Batı tarzı sanatın tercih edildiği sanat ortamını sorgulamıştır. Jean-Hubert Martin’in küratörlüğünü yaptığı bu sergide, sadece Sarkis, Cildo Meireles gibi Batı-dışından gelen sanatçıların çalışmalarına yer verilmekle kalmamış aynı zamanda belirli toplumlara ait geleneksel rolleri olan Mandala gibi objeler de sergilenmiştir. Batı’da Yeryüzünün Büyücüleri ile başlayan bu tür sergiler her ne kadar izleyiciye Batı dışı sanata bakmayı önerse de bu bakış etnoğrafik bir mercekle altında toplandığı için bir “öteki” kurma riski ile karşıkarşıyadır. Dolayısıyla başlangıçta hedeflenen dünyanın farklı yerlerindeki sanat ve kültür

²⁷¹ Smith, “Our Contemporaneity”, s. 25

²⁷² Smith, s. 25

²⁷³ Tim Griffin, “Worlds Apart: Contemporary Art, Globalisation and the Rise of the Biennials”, Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (ed.), Contemporary Art: 1989 in the Present içinde (7-16), MA, Oxford, West Sussex: Wiley ad Blackwell, 2013, s.9

üretimini sahneleme çabasının imtiyazlı Avrupa-merkezci üstünlüğünün tanınması ile altı kazanmış olmaktadır. Geeta Kapur Yeryüzünün Büyücüleri sergisi için benzer tespitlerde bulunmuş, “Batı sanatı içinde aura kaybının telafi edilmesi, geri iade edilmesi için duyulan bir arzu” için bu serginin gerçekleştirildiğini dile getirmiştir.²⁷⁴ Batı’nın görmek istediği farklı etnik ve kültürel temsiller marjinal olanın yani çevre kimliklerin içerilmesi, farklılıkların tırmandırılarak orijinal olarak algılanmasını beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla çağdaş sanat ortamının otantisite ihtiyacı ve talebi bu yolla giderilmiştir.

Büyücülerin küratoryal öncülüğü ile gerçekleşen bu tür sergiler bir yandan nihayet küresel temsil ekonomisine katılan farklı kültürlerin, kimliklerin sanat üretimleri için hevesle karşılanırken diğer yandan birçok tartışmalara hedef olmuştur. Kapur’un da belirttiği gibi çağdaş sanat gündemi “dünyanın geri kalanın modernleşme sürecini, modernizmin çoğulluğunu tanımayan gelenek ve değişimin antropolojik paradigması içinden” kabul etmektedir.²⁷⁵ Farklılığın nesnelleştiği ve bağlamından koptuğu bu tür etnik fantezilerin görselleştirilmesi kültürel dönüşümlere hareket kazandıran demokrasi, sivil ve politik hakların güncel antikolonyal, postkolonyal söylemini şaşırtmaktadır.

Yeryüzünün Büyücüleri ile başlayan ve devam eden sergi uygulamalarında merkez çevre sorununa düzeltici yaklaşımlar aranırken serginin asıl ikilemi, yani farklı kültürleri nekolonyal perspektiflere itaf ederek biraraya getirmenin tehlikesi bugün hâlâ ısrarla sürmektedir.²⁷⁶ Çağdaş sanatın kültürel çalışmalarda ve sosyal bilimlerde son otuz kırk yılın popüler konusu olan kimlik tartışmalarına kayıtsız kalmadığını küratoryel projelerde, bienallerde ve müzelerde hedeflenen küresel temsil ekonomisi içine farklı kültürlerin sanatsal üretimlerinin kimlik bağlamında içerilerek katıldığını görmekteyiz. Kimliklerin farklılık ekseninde içerilmesi çağdaş sanat dünyası için bir yenilik taahhüt eder. Fakat bu yeniliği kimliklerin merkez çevre ilişkisine, marjinalliğine, etnik otantikliğine ve ötekiliğine endekslemek hareketli, akışkan kimlik

²⁷⁴ Geeta Kapur, “Curating in Heterogeneous Worlds”, Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (ed.), *Contemporary Art: 1989 in the Present içinde* (178-191), MA, Oxford, West Sussex: Wiley ad Blackwell, 2013, s. 178

²⁷⁵ Kapur, s. 178

²⁷⁶ Griffin, s.10

anlayışının tersine kimlikleri donurmakta, şablon, klişe temsillere dönüştürmektedir. Nesnelleşen bu kimlik senaryolarında hiçbir yenilik olmadığı gibi eski kolonyal söylemi, batı için oluşturulan, Batı kurgusunda tanınan öteki kültürler bakışını devam ettirmektedir. Çağdaş sanat piyasası için meta değeri taşıyan bu “yeni” kimlikleri sunma teknikleri (proje yazımı, küratör metinleri, sanatçı ve eleştirmen sunumları gibi) ise paradoksal bir biçimde özcü olmayan kimlik kavramının, postkolonyal kültür kuramlarının altını çizmekte fakat gerçekleşen sergilerin çoğunda kimlik ve farklılık temsilleri ötekilik tescilleri olarak kataloglanmaktadır.

3.1 Çağdaş Sanat Nedir?

Bugün “çağdaş sanat” terimi basitçe zamanımızda üretilen sanatı göstermek yerine çağdaşlığın kendisini nasıl gösterdiği ile ilgilidir. Bugünün çağdaş sanatı şimdiki sunma eylemini ortaya koymaktadır.²⁷⁷ Bu bağlamda çağdaş sanat, yönünü geleceğe çevirmiş Modern sanattan ve ayrıca Modern projenin üzerinde tarihsel bir yansıma olan post-modern sanattan farklıdır. Çağdaş sanatın güncel içeriği şimdiki zamanı yeğler ve şimdi, gelecek ya da geçmişe göre daha ayrıcalıklı hale getirir. Çağdaş sanat isminin gerektirdiği üzere bir çağdaşlık sunar ki bu çağdaşlık yeni üretilmiş ya da henüz gösterilmiş olmaktan daha kapsamlı bir unsurdur.²⁷⁸ Çağdaş sanatın ne olduğuna dair soruyu yanıtlamadan önce belki de kastedilen çağdaşlığın ne olduğuna ve bu çağdaşlığın göstergesinin ne olduğuna bakmak anlamlı olacaktır.

Çağdaş olmak doğrudan şimdiki zamanın içinde olarak anlaşılabilir. Şimdinin önemli olduğu “çağdaşlık” kavramı, anlam olarak zamanın içinde bulunmanın yollarında çokluğu ve kendi zamansallıklarını farklı mekânlarda yaşayan başkaları ile birlikte bulunmayı içerir. Bu belirli çağdaşlığı anlamının yolu farklılığın doğrudanlığı

²⁷⁷ Boris Groys, “Topology of Contemporary Art”, Terry Smith, *Okwui Enwezor*, Nancy Condee (ed.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* içinde (71-82), Duke University Press, 2008, s.71

²⁷⁸ Boris Groys, “Comrades of Time”, *e-flux journal* #11, December 2009, Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle (ed.), *What is Contemporary Art?* İçinde (23-34), Berlin: Sternberg Press, 2010, s.23

ve yakınlığını görebilmekte yatar.²⁷⁹ Herhangi bir zamanda ya da mekânda oluşabilecek çağdaşlık durumu, zamanı tanımlayan koşulların bireyler, gruplar ve tüm toplumsal oluşumlar tarafından paylaşılması eylemi dünya çapında bir deneyime işaret etmektedir. Farklılığı içine alan zengin bir içeriğe ve heterojenliğe sahip bu çağdaşlık hali paylaşılan bir deneyim olarak belirli bir ortaklığa ve aynılığa işaret etmektedir. Asya, Afrika, Orta Doğu gibi dünyanın farklı bölgelerinde yaşanmış farklı modern süreçlerin ve değişimlerin ardından ortak olan şey yaşanan farklılığın çağdaşlığı, farklı görüşlerin birlikte varoluşu ve kapsayıcı bir söylemin eksikliği olduğunu söyleyen Terry Smith, bu anlamda çağdaşlığın kendisinin daha fazla “modernite” ve “postmodernite” terimleri ile karakterize edilemeyecek bir güncel dünya imgesine bir atıf olduğunu belirtir.²⁸⁰

Bu türden farklılığın heterojenliğini içeren ve eşitleyen çağdaşlık kavramına sanat tarihsel olarak bakan Miwon Kwon, Modern sonrası dönemde Batı sanat tarihinin devamı olan “çağdaş sanat tarihi” kategorisine dünyanın farklı yerlerinin tarihlerinin çağdaşlığının aynı anda, birbirinden ayrı fakat şimdiki bir bütün olarak anlamının entelektüel çizgisinde devam eden bir mekân olarak yaklaşır.²⁸¹ Bu bağlamda çağdaş sanat tarihi, hem zamansal bir eşitlemeyi hem de mekânsal bir kuşatmayı belirtir. Bu kuşatma alanı çok farklı bilgi ve gelenek formasyonları arasında bir gerilim oluşturmakta ve böylece genel olarak sanat tarihi alana bir baskı uygulamaktadır.²⁸² 2006 yılında Jean-Luc Nancy çağdaş sanat hakkında konuşması için davet edildiğinde konuşmasına “Çağdaş sanat” yerine neden “Bugünün sanatı” demeyi tercih ettiğini açıklayarak başlamış ve her biri çağdaş sanat kavramının anlamlarından birini açıklayan olağan sebepleri sıralamıştır: çağdaş sanat, sanat

²⁷⁹ Terry Smith, “Our Contemporaneity”, Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (ed.), *Contemporary Art: 1989 to the Present içinde (17-27)*, Malden, Oxford, Sussex: Wiley-Blackwell, 2013, s. 17

²⁸⁰ Smith, “Our Contemporaneity”, s. 19

²⁸¹ Miwon Kwon, *October* dergisinde yayınlanan Hal Foster’ın Çağdaş Sanat nedir sorusuna verdiği yanıt, akt. Hal Foster, “Contemporary Extracts”, *e-flux journal #12*, January 2010, s.2, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_98.pdf

²⁸² Bu saptama ile Miwon Kwon çağdaş sanat tarihine şu soruları yöneltir: “Çağdaş Çin sanat tarihinin status nedir? Böyle bir tarih için zaman aralığı nedir? Çin sanatı, kültürü veya politik tarihi ile ne kadar ilişkilendirilmelidir? Batı sanat tarihi ve estetik söylemi ile nasıl birlikte yürütülmelidir? Çağdaş Çin sanat tarihi çağdaş sanat tarihinin bir altbölümü müdür? Veya çağdaş sanat tarihinin Batıya ve Amerika’ya ait olduğu varsayımına dayanarak bunlar karşılaştırılabilir kategoriler midir?”, akt. Hal Foster, “Contemporary Extracts”, s.2

tarihsel bir kategori olarak hâlâ oluşum içindedir; sıradan anlamıyla “çağdaş” demek son yirmi veya otuz yıl demektir; bugün hâlâ yapılmakta olan çağdaş öncesi tarzlarda yapılan sanatı dışlamaktadır; tüm güncel sanatı kuşatamaz; son olarak sanat türlerini adlandırmak için kullanıldığında sadece plastik sanatların uygulama temelli geleneksel kategorilerini ihlâl etmekle kalmaz aynı zamanda “performans sanatı” gibi daha yeni kategorileri de boşa çıkarır.²⁸³ Böyle bir karmaşada, daha önceleri sanat tarihinde yer verildiği gibi (‘body art’, ‘land art’, ‘video art’) belirli bir estetik yöntemi olmayan bunun yerine sadece ‘çağdaş’ diye adlandırılan bir kategoriye sanat tarihi bünyesine almanın pek mümkün olmadığını savunan Nancy, her sanat çalışmasının bizleri (sanatçıyı ve izleyiciyi) “çağdaş dünyanın belirli bir formasyonunu, dünyada belirli bir kendilik algısını” hissetmemize olanak sağladığını belirtir.²⁸⁴ Bunun ideolojik bir beyanat şeklinde değil (“dünyanın anlamı budur” gibi), daha çok olasılıkları şekillendirmek gibi, tanımların, özdeşleşmelerin, duyguların, son bir anlamın içine onları sabitlemeden, dolaşımına izin verir gibi olduğunu söyler.

Çağdaş sanatın yeni bir kategori olmadığını söyleyen Hal Foster, heterojen içeriğinde yeni olan şeyin ise güncel pratiğin tarihsel belirlenmeden, kavramsal tanımdan ve eleştirel yargıdan bağımsız hareket eder gözükmeye başladığını belirtir.²⁸⁵ Bir zamanlar sanat ve teoriyi yönlendirmiş “neo-avant-garde”, “postmodernizm” gibi bazı paradigmların artık yok olduğunu ve yerine de hiçbir benzeri modelin gelmediğini görmekteyiz. Bunun yanında, paradoksal olarak, “çağdaş sanat” kendi çağında kurumsal bir nesne olmaya başlamıştır: akademik dünyada bu konuya yönelik profesörlükler ve programlar, müze dünyasında ise bu konuyla ilgili kurumlar ve bölümler oluşturulmuştur. Pratikte çağdaş sanatın kurumsal yerleşmesini izledikten sonra, çağdaş sanatın bağımsız hareketinin büyük söylemlerin sonunun basit bir etkisi olarak gerçek mi yoksa hayali mi olduğu, gerçek ise genel olarak “piyasa” ve “küreselleşme” referanslarının ötesinde temel sebeplerini nasıl belirleyebileceğimizi, yoksa neoliberal ekonominin direk bir sonucu mu olduğu sorularına yanıt arayan Foster, Batı Avrupa’da ve Kuzey Amerika’daki sanat tarihçileri, eleştirmenler ve

²⁸³ Jean-Luc Nancy, “Art Today,” *Journal of Visual Culture* 9: 1 (April 2010), pp. 91–99, s. 92

²⁸⁴ Nancy, “Art Today,” s.94

²⁸⁵ Hal Foster, “Contemporary Extracts”, *e-flux journal* #12, January 2010, s.1, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_98.pdf

küratörlere yönelttiği bu sorulardan aldığı çeşitli cevapları October dergisinde yayınlamıştır.²⁸⁶ Metinde Hal Foster'ın sorularına cevap veren sanat tarihçilerinden biri olan Alex Alberro, çağdaş olanın yeni iletişim ve bilgi teknolojilerinin beklenmedik ve düzensiz bir şekilde küresel yayılımını takiben yeni görsel teknolojilerin ortaya çıkmasına denk düştüğünü belirtir.²⁸⁷ Galerilerde, müzelerde ve sanat ortamlarında gittikçe artan teknolojik sanat eserlerinin (dijital fotoğraftan, filme ve video yerleştirmelerine, arayüz tasarımlardan diğer yeni medya sanatına tüm türlerin high-tech karılımları olarak) giderek dokunsal olanların yerine geçmeye başladığını söyleyen Alberro, “beyaz küp”ün küçük ekran film, video ve bilgisayar monitörlerinden büyük duvar projeksiyonlarına kadar “kara kutu” tarafından değiştirildiğini iddia eder. Sonuç olarak, sanatsal üretimin ve analizin asıl meselesinin nesneden imgeye kaydığı görülür. Bu kaymanın bir semptomu da akademilerde artık plastik sanatlar yerine görsel sanatların çalışma konusu ve bölüm başlığı olarak belirmesi görülür.

Sanat uzun süredir salt ‘güzel’ olmaktan çıkmış, özerkliği tartışılır olmuş, sanat türleri ve dalları öylesine çeşitlenmiş ve genişlemiş (özellikle medya, kültür ve sanal gerçeklik bağlamında), disiplinler birbirine o kadar yaklaşmış ve birbiri içine geçmiştir ki, ‘sanat’ kelimesinin net bir karşılık bulduğu zamanlardaki sınırlar aşılmıştır.²⁸⁸ Aşılan sınırlarda ve tanımlarda, sanat bugün belki de en çok sanatın ne olduğunu sorgulamaya başlamıştır. Modern sanatın aksine çağdaş sanat amacını yitirmiştir ve tamamen sıradan olma iddiasında olmuştur. Lev Kreft bugünün sanat nesnesi ile bir kültür endüstrisi metası arasında görünürde hiçbir fark olmadığını söyler.²⁸⁹ Gündelik olduğu şüphesiz olan çağdaş sanat ‘ne kitsch ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümlermiş gibi yaparak aslında onu allayıp, pullayan sanattır.’²⁹⁰ Donald Kuspit *Sanatın Sonu* adlı kitabında çağdaş sanatın gündelik olanın dışına çıkıp evrensel bir başyapıt çıkarma olasılığının, sanatçıların

²⁸⁶ Foster, “Contemporary Extracts”, e-flux journal #12, January 2010, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_98.pdf

²⁸⁷ Alex Alberro, akt. Hal Foster, “Contemporary Extracts”, e-flux journal #12, January 2010, s.1, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_98.pdf

²⁸⁸ Lev Kreft, “Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı”, *Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika'nın İçinde*, ed. Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009, s.10

²⁸⁹ *age.*

²⁹⁰ *age.*, s.17

maddi baskılardan kaçabilmesine, başarı ve şöhret hislerinden kurtulabilmesine, eğlenceden ve kitlesel beğeniden uzak durabilmesine bağlı olduğunu söyler.²⁹¹ Fakat çağdaş sanatın paradoksu tam da burada yatar. Sanatın gerçekten çağdaş olabilmesi için gündelik olan ile ilgilenmesi, şimiki zamanı yakalayıp ifade edebilmesi gerekmektedir. Şimdiyi yansıttığı sürece otantik olabilen sanat için küresel koşul güceli izlemek ve farklı coğrafyaları yaklaştırmak ise tüm zamanları kapsayacak evrensel olma olasılığını küresel kültüre mesafe olarak gerçekleştirmek çağdaş sanat için bir ikilem olarak kalmaktadır.

3.2 Çağdaş Sanatta Kimlik Vurgusu

Dilin ve temsilin klasik ekonomisini bozan bir farklılık kavramı, anlamın ve temsilin dondurduğu sabit ikililiği tehdit eder.²⁹² Farklılık ilişkileri olmadan hiç bir temsil oluşamaz. Temsilin içinde kurulan şey sürekli değişmeye, dağılmaya ve serileşmeye açık olmalıdır. Çağdaş sanat, yapısı dolayımı ile böyle bir açıklığa, dağılmaya, süreksizliğe ve süreçsellığe yatkındır fakat çağdaş sanat temsillerinin önüne geçen anlatılar, sergi içerikleri ve yerleşen kültür politikaları zamanla yapıtın bu esnek yapısını kırmakta ve bir ürün olarak sınıflandırmaktadır.

Farklılığın yeni kültürel politikasının belirleyici özellikleri olarak West, çeşitlilik, çoğulluk ve heterojenlik adına monolitik ve homojen olandan kurtulmayı, soyut, genel ve evrensel olanı somut, belirli ve tekil olan adına reddetmeyi, belirsizin, değişkenin, geçicinin, dönüşümün ve değişimin altını çizerek bağlamsallaştırma ve çoğullaştırmayı önerir.²⁹³ Çeşitlilik ve farklılık söylemi ise belirli bir estetik seçimi öngörür. Groys'a göre bu estetik seçim, heterojen için, karışım ve geçit için tercihten yanadır.²⁹⁴ Bu estetik beğeni, gerçekte, 1970'lerin ve 1980'lerin postmodern sanatının özelliği olmakla birlikte, kültürel çalışmalar disiplinin döneminde ortaya çıkmıştır ve şimdiki biçimini alana kadar gelişme kaydetmiştir. Bu estetik beğeni görünürde çok

²⁹¹ Donald Kuspit, Sanatın Sonu, (çev.) Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis, 2006, s.175-192

²⁹² Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", s.229

²⁹³ C., West, "The New Cultural Politics of Difference", The Cultural Studies Reader içinde, ed. S. During, Routledge, Londra ve New York, 1993, s. 203-4

²⁹⁴ Groys, Art Power, Cambridge: MIT Press, 2008, s. 150

açık ve çok kapsayıcıdır ve bu anlamda gerçekten demokratiktir. Fakat postmodern beğeni ilk bakışta görüldüğü gibi hoşgörülü değildir. Postmodern estetik, gerçekte evrensel olan herşeyi, birörneği, tekdüze, geometriği, düzenliyi, rutini, minimalisti, monotonu, sıkıcıyı, gri olan herşeyi, homojeni ve inidirgemeciye reddeder.²⁹⁵ Bu estetik beğeni bürokratik ve teknik olandan kaçınır, bunun yerine renkli çeşitliliği ve tüm bu renklerin tek bir kanalda yani Batı modernitesinin küresel kültür kanalında melezlenerek sunulmasını talep eder.

Boris Groys çağdaş sanat piyasasının, renkli çeşitlilik için hâkim olan postmodern beğenin kökeni olduğunu iddia eder.²⁹⁶ Çağdaş sanat tarafından oluşturulan bu beğeni piyasa için yaratılan bir beğenidir. Bu bakımdan, çeşitlilik ve farklılık için beğenin oluşumu doğrudan 1970'lerdeki küreselleşmiş enformasyon, medya ve eğlence piyasalarının oluşumu ve 1980'lerde ve 1990'larda bu piyasaların yayılması ile ilgilidir. Yayılan ve genişleyen her piyasa, pazarda sunulan malların çeşitliliğini ve farklılaşmasını üretmiştir. Kültürel çeşitliliğin ve farklılığın politikasına ve söylemine yirminci yüzyılın son otuz yılında kültürel çeşitliliğin ve farklılığın piyasaya bağımlı pratiği ile ilişkili olarak bakılabilir. Bu pratik, kişinin kendi kültürel kimliğini -bastırmanın ya da varolan politik ve kültürel kurumların içeriğinde bir temsil bulmanın ötesinde- ele alması için üçüncü bir seçenek sunar. Bu üçüncü seçenek, uluslararası medyada ve turistik piyasada kültürel kimliği pazarlamak, metalaştırmak, ticarileştirmektir. Kimlik politikaları çerçevesinde kültürel çeşitlilik söylemi ile kültürel piyasaların çeşitlenmesi arasındaki bu suç ortaklığı, belirli bir postmodern eleştirel söylemi akla yatkın aynı zamanda da muğlak yapmaktadır.²⁹⁷ Modern devletin ve kurumlarının homojen mekânına aşırı eleştirel olan bu söylem çağdaş heterojen piyasa uygulamalarına gelindiğinde eleştirel olamamaktadır.

Postmodern eleştirel söyleme bakıldığında, modern devlet tarafından tescil edilmiş belirli bir evrensel düzen ile parçalanmış, ayrılmış, çeşitli 'toplumsal gerçeklikler'in arasında bir seçim yapmakla karşılaşıldığı izlenimine kapılır.²⁹⁸ Fakat aslında, böyle çeşitli gerçekliklerin olmadığı ve seçimin tamamen aldatıcı olduğu

²⁹⁵ Groys, *Art Power*, s. 150

²⁹⁶ *age.*, s. 151

²⁹⁷ *age.*, s. 151

²⁹⁸ *age.*, s. 152

görülür. Açıkça parçalanmış kültürel gerçeklikler küreselleşmiş ekonomilerle bağlantılıdır. Evrensellik ve çeşitlilik arasında gerçek bir seçim yoktur. Bunun yerine iki farklı evrensellik tipi arasında bir seçim vardır: belirli politik bir fikrin evrensel geçerliliği ile çağdaş küresel piyasa yoluyla kazanılan evrensel erişebilirliği arasında. İkisi de –modern devlet de çağdaş küresel piyasa da- eşit olarak evrenseldir. Fakat politik bir fikrin evrenselliği kendini açıkça, birörnekliği ve dışsal imgenin tekrarı ve rutini üzerinden hemen kendini görselleşmiş bir evrensellik olarak gösterirken, piyasanın evrenselliği saklıdır ve açıklanmamış, görselleşmemiş evrenselliği metalaşmış çeşitlilik ve farklılık tarafından karartılmakta ve gizlenmektedir.²⁹⁹

3.3 Çağdaş Sanat ve Kimliğin Estetiği

Hal Foster'ın “Etnoğraf Olarak Sanatçı” adlı metninde, geleneksel ekonomik ilişki bağlamında tanımlı özne kavramından kültürel kimlik tabanlı özneye geçişin önemli olduğundan bahsetmektedir. Foster, çağdaş sanatın kimlik temsillerindeki ısrarı ve kültürel ötekiye eğilimi hakkında üç varsayımda bulunmaktadır: Birinci varsayım, politik dönüşümün mahalinin sanatsal dönüşümün mahali ile eş koşılması ve politik öncülerin, sanatsal öncülerini yerleştirmesi ve bazı durumlarda onların yerine geçmesidir; ikincisi, mahalin her zaman başka bir yerde olduğu, ötekinin –sınıfsal modelde toplumsal öteki sömürülen proleterya iken etnoğraf paradigmasında kültürel öteki bastırılmış postkolonyal, madun ve altkültür- alanında olduğu varsayımdır; üçüncüsü, toplumsal ve kültürel öteki olarak algılanmayan sanatçının dönüştürücü başkılığa sınırlı erişimi olacağı ve öteki olarak atıfta bulunan sanatçının ise otomatik olarak başkılığa, değişikliğe erişimi olacağı varsayımdır.³⁰⁰ Foster, bu üç varsayımın biraraya geldiği takdirde Benjamin'in “Üretici olarak Yazar” metnini hesaba katarak en az istenilen şeyi, yani ideolojinin uygulayıcısı olarak sanatçının rolünün biçilmesi tehlikesini gösterir.³⁰¹ Foster, bu tehlikenin yazar ve işçi veya sanatçı ve öteki arasındaki kimliğin farzedilen yarılmasından kaynaklandığını, ayrıca bu yarılmanın

²⁹⁹ Groys, *Art Power*, s.152

³⁰⁰ Hal Foster, *The Return of The Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT, Massachusetts, 1996, s.173

³⁰¹ *age.*, s.173

üstesinden gelebilmek için girilen özdeşleşmeden de doğabileceğini belirtir.³⁰² Sanatçının öteki ile özdeşleştiği bu “ideolojik himaye” tehlikesinden bahseden Foster, yazarın proleter ile özdeşleşmesinden daha az olmamakla birlikte, aslında sanatçı için ondan yerli ve muhbir rollerini üstlenmesi istendiğinde daha da derinleşebileceğini söylemektedir.³⁰³

Çağdaş sanatın etnografyaya dönüşünün, kültür ve antropoloji alanına doğru genişlemesinin izleri, yirminci yüzyılın sonlarına doğru sanat kurumunun sadece mekânsal terimlerle (atölye, galeri, müze, vb.) daha fazla tasvir edilememesinden, sanat kurumunun ayrıca söylemsel bağlamda farklı kurumların ve uygulamaların, öteki öznelliklerin ve kommünitelerin çevresini de içermesinde aranabilir.³⁰⁴ Sanatın mekânı gibi sanat izleyicisi de fenomenolojik terimlerle sınırlanmadığında, dilde şekillenen ve farklılığı (cinsiyet, etnisite, ırk, vb.) ile beliren toplumsal bir özne olarak ele alındığında sanatın konumu ve yönü de mekânsal içeriğe ve toplumsal bağlama göre değişir. Ayrıca toplumsal hareketlerin (ve teorik gelişmelerin kuvvet vermesi ile sanat, sanatçı, kimlik ve kommünitenin sınırlayıcı tanımlarının değişmesi vesilesi ile sanatın kültürel ve antropolojik alana kaydığını unutmamak gerekir.

Sanat dünyasında 1980’li yılların sonlarına doğru “siyaseten doğruculuk”, “çokkültürlülük” ve “kimlik politikası etrafında tartışmalar dolaşırken, sanatın “batı-merkezciliği”ne yönelik eleştiriler getirmeye başlanır. Bu eleştirilerle birlikte yaşanan dönüşümde 20. yüzyıl boyunca temsil olanağı bulamamış kesimler ‘kimlik’ olgusuna odaklanarak Batı sanat ortamlarında ürettikleri yapıtları sergileme olanağı bulmuşlardır.³⁰⁵ Böylece sanat, eskiden kenara itilmiş gruplara ve farklı arkaplanları olan sanatçılara kendisini açmıştır. Uluslararası bienallerde ve festivallerdeki farklı kültürlerden gelen sanatçıların sayısının artışı, sanat galerilerinin yeniden düzenlenmesi, müzelerde ve koleksiyonlardaki çeşitlilik sanat dünyasının çokkültürlü bir ortama geçtiğinin göstergesidir. Çokkültürcü eğilimin önyak olduğu kimlik odaklı sanatı, kimlik politikalarının bir aracı haline gelmektedir. Her ne kadar toplumsal

³⁰² Foster, *The Return of The Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, s.173-4

³⁰³ *age.*, s.174

³⁰⁴ *age.*, s.184

³⁰⁵ Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010, s. 295

olarak ırk, etnik köken, toplumsal cinsiyet ve cinsellik engelleri tamamen yıkılmamışsa bile, görünür olan pratikte kimlikler “hoşgörünün, anlayışın evrensel platformunda” sergilenmesidir.³⁰⁶ Çağdaş sanatı değiştiren küreselleşme ile bağlantılı birçok bienal, uluslararası sanat fuarı ve festivallerde de görüldüğü gibi, farklı sanatçı kimliklerine yer veren “bu kimliklerin uzlaşım sal simgelerin birleştirilmesi yoluyla inşasına odaklanmış bir sanat ortaya çıkmıştır”.³⁰⁷ Böylelikle, çokkültürlülüğe ve küreselliğe olan eğilimleri besleyen güncel sanat dünyasının sanatçıların hareketliliğini canlandırdığını gözlemlemekteyiz. Fakat göçeden çeşitli kimlikleri, sanat piyasasının stratejileri ve uluslararası sergilerinin koyduğu şekli ile, kompleks ve küresel düşünmenin dışında daha çok ulusal veya belirli bir cemaate, etnisiteye yönelik düşlerin sergilendiği bir çerçevede görmekteyiz.

Nestor Garcia Canclini, ‘Yeniden Pasaportlar Yapmak: Çokkültürlük Üzerine Olan Tartışmada Görsel Düşünce’ adlı makalesinde kimlik tartışmaları üzerinde durarak, ulusal görsellik ile sanatın yersiz yurtsuz ve kültüraşırı formları arasındaki salınımını incelemektedir.³⁰⁸ Canclini, estetik alanın fiili örgütlenmesine (müzeler, küratörler, tarihçiler, eleştirmenler, koleksiyonerler, sponsorlar, hamiler, piyasa ve izleyiciler gibi) bakmanın öneminden bahsederken, bu örgütlenmelerin ortak hayal ürünlerine nasıl katkıda bulduklarının incelenmesi gerektiğini vurgular. Ortaya konan esere, sadece imgenin nüketesi olarak ya da sanatçının resmin içine koyduğu niyet ile birlikte değil, sanat alanının çeşitli üyeleri arasındaki etkileşime odaklanarak bakmak gereklidir.

“Kimlik sanatı” nosyonu sanat dünyasının çeşitli kesimleri arasında eleştirilerin hedefi olmuştur. Kimliğin toplumsal bir kurgu olduğunu savunan kuramcılara göre kimlik sanatı altında yapılan sergilerde sanatçıların biyografik bir olguya (deri renkleri, etnik kökeni, toplumsal cinsiyeti ya da cinsel yönelimi) indirgendiği görülür.³⁰⁹ Etnik veya ırksal kategoriler, birbirinden farklı kültürleri, inanç sistemleri ve ekonomik

³⁰⁶ Eleanor Heartney, Sanat ve Bugün, Osman Akınay (çev.), Akbank Kültür ve Sanat dizisi 78, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, s.242

³⁰⁷ Julian Stallabrass, Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller, (Art Incorporated: The story of Contemporary Art), Esin Soğancılar (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 27

³⁰⁸ Nestor Garcia Canclini, “Remaking Passports: Visual thought in the debate on multiculturalism”, Nicholas Mirzoeff (ed.) The Visual Culture Reader içinde, Routledge, Londra, 1998, s.372-81

³⁰⁹ Heartney, s.242

çıkarlara sahip grupları keyfi biçimde ayırmak için kullanılmakta ve bu kategorileştirme bir kez kurumsallaştığında bir kurguya ve farklı bir muamelenin temellerine dönüşebilmektedir. Ancak tüm bu kategorilerin yan yana durduğu çokkültürlülük havuzunda kimlik meselesi ister bir hareket bünyesinde, isterse kimlik oluşumu aşamalarında düşünölsün, “kimlik çağrışımının benimsenmesi, reddedilmesi ve nihayetinde daha vurgulu biçimde kavranmasına yönelik kalıbı” takip etmiş ve son kertede her zaman melez bir şey olarak vurgulanarak sanata yansıtılmıştır.³¹⁰ Bu perspektiften bakıldığında küresellerin kültürel melezleşmesi yaratıcı ve özgürleştirici bir deneyim iken yerelliğin temsil açıdan güçsüzleşmesi nadiren özgürleştirici bir deneyim olabilir.

Bir temsil probleminin gereği olarak hem sanatçının kendini gerçekleştirmesi hem de üretimini ortaya koyması için ihlal eden ve uzlaşan durumları hesaba katmak gerekir. Tarihsel belirleyicilerin yapılandığı ya da sınıfladığı sanatçı yüksekten alçağa, merkezden çevreye, yerelden küresele değişen ölçekte stratejik seçimler ve müşfik uygulamalarla kendini ortaya koyar. Kimlik sanatı ve sanatçısı egzotik ötekiliği yeni toplumsal uyarlamaya çevirerek romantik bir durum yaratır ve bu durum cezbedici kutuplar (yüksek-alçak, merkez-çevre, yerel-küresel) arasındaki boşlukta salınır gibidir. Bu bağlamda Homi Bhabha'nın kuramsallaştırdığı kültürel farklılık politikasının bir uzlaşım manevrası olarak melezliği tercih etmesini hatırlamak anlamlı olur. Güncel sanat peşinde olduğu yenilik ve orjinalliği marjinalde ve alternatif olanda bulur. Bu da başkalığı ötekine değer vererek kazanan çokkültürlük politikalarından devşirilen yaklaşım ile çevre kültürlerin farklı kimliklerine odaklanıldığında mümkün olur. Yine de temsile gelebilmesi için bu çevre kültürün merkez kültür ile melezlenmesi gerekmektedir bu da Batı sanat diline farklı yerelliklerin çevrilmesi, aktarılması anlamına gelir.

Bugün sanat yaratım, dağıtım ve algı aşamasında giderek artan yersiz yurtsuz bir minvalde seyretmektedir.³¹¹ Uluslararası çevrelerde tanınmış birçok sanatçı, kültürel diplomasinin onları uluslarını temsil eden büyük sanatçılar olarak teşvik etmelerine rağmen, bu sanatçılar işlerinde kozmopolitliği vurgulamaktadır. Konu

³¹⁰ *age.*, s. 242

³¹¹ Canclini, s.374

olarak kültürel farklılıkları temsil etseler bile küreselleşmenin ve piyasanın gereği olan melez bir estetiğe bürünürler. Az rastlanır ülkelerin sanatçıları bile sanat piyasasında ya da Amerika’da veya Avrupa’daki uluslararası sergilerde kültürlerarasılık referanslarını işlerinde kullanabilmek için öncelikle içlerinden çıktığı kültürün öğelerini bulup göstermesi ardından gerek teknik gerekse fikriyel ya da nesnel düzeyde küresel çağdaş kültür öğeleri ile harmanlaması gerekmektedir. Buradan hareketle diyebiliriz ki, her ülkenin veya kültürün farklılıkları, özellikleri zamanla ve uluslararası sergilerle kavramsal ulusaşırı bir ağın içinde bastırılmakta, basmakalıplaştırılmaktadır. Tüm bu basmakalıp kimlik temsilleri sanat piyasası için gerekli olan çeşitliliği sağlamak ve ötekiliğin numuneleri olarak korunması için temin edilmektedir. Ulusların arasındaki farklı çağdaş sanat uygulamalarını ve yazımlarını sergileyen ve katologlayan gösterimlere baktığımızda aslen ulusların izlerini bastırmadığını fakat sınırlar arası kesişen eksenleri ayırtmaya çalıştığını görebiliriz. Aslında herşeyden öte sanat piyasasının ulusal sanatçıları açığa çıkararak en azından işin yerel bağlantılarını “uluslararası homojenize bir söylemin ikincil folklorik referanslarına dönüştürerek” önemsizleştirdiğini görürüz.³¹²

Çağdaş sanat çerçevesinde bir sanat çalışması paradoksal bir nesne olarak hem tezini hem de anti-tezini, hem imgesini hem de eleştirisini içermektedir. Kendi ile çelişme ve paradoksal olma halinin sanatsal olarak ele alınışı birçok çağdaş sanat çalışmalarında görülür: çoğu yerleştirmede olduğu gibi heykelimsi görünen gündelik nesnelere hem hazır nesne (ready-made) hem de sanat çalışmasıdır, bazı sanatçıların çalışmaları hem kurgusal hem de belgesel niteliklere sahiptir.³¹³ Kutluğ Ataman’ın toplumun farklı kesimlerinden insanların kendilerini sunuş biçimi ile portrelediği video çalışmalarında olduğu gibi, kimlikler hem kişisel hikâyelerini hatırlar ve anlatırlar hem de bu hatırlama ve aktarma işlemi sırasında kendilerini kurgular. Sanatçının çalışması tam da bu hatırlanan zamanın belgesi ile kurgusu arasında asılı kalır. Benzer bir paradoks kültürel kimlik temsillerinde de ortaya çıkar. Çağdaş sanat “iktidarın dengesine hükmeden paradoksun tecellisinin bir mahalidir.”³¹⁴ Güncel kimlik politikalarının sanata sirayetinde de aynı paradoksun aktarıldığına tanık oluruz. Kimlik

³¹² Canclini, s. 374-5

³¹³ Groys, Art Power, s.3

³¹⁴ Groys, s.4

politikalarının yan ürünü olan çağdaş sanat çalışmaları bir yandan Batı'nın ötekileştirmesini, ötekilik vurgusunu eleştirip, ayrıma uğramış kimlikleri gösterirken, diğer yandan, paradoksal olarak, bu eleştirinin imgesini oluşturur ve kimlik arşivi için yeni ötekilik numuneleri sağlar. James Clifford Batılı ve Batılı olmayan görsel kültürü birbirinden ayırmayı reddeder ve onları ayırmak yerine simbiyotik bir sistemin içinde kendi negatiflerinden ayrılmaları ile düzenlendiklerini söyler.³¹⁵ Bu sanat-kültür sisteminin içinde Batı sanatının anlamı Batılı olmayan kültürden ayrılmasına bağlıdır.

Günümüz sanatında sanatçının kitle kültürüne yabancılaşmasını yitirerek, ciddi bir biçimde toplumun gündelik değerlerinin temsilcisi haline geldiğine şahit oluruz.³¹⁶ Böylece sanatın gündeliğe ve kitlesel beğeniye olan mesafesini giderek yitirerek, hem estetik amacını hem de gücünü kaybettiğini ve toplumsal aidiyetin bir simgesi olan toplumsal bütünleşmenin bir aracı haline geldiğini söyleyebiliriz.³¹⁷ Burada bireysellikler de tüketilecek formlarda kimlik temsillerine dönüşmektedir, sanatçı bu temsillerin ironisini ya da eleştirisini yapsa da varolan tüm klişeleri ve önyargıları yeniden üretip, temsil etmektedir.

Bazı sanatçıların uluslararası sanat arenasının içeriğine soktuğu imgeler sanatçıların belirli etnik ve kültürel kökenini gösterir. Bu imgeler, herhangi bir bölgesellikten kaçınan ana akım kitlesel medya tarafından kullanılan normatif estetik kontrolüne karşı direnirler. Diğer tarafta bazı sanatçılar ise mevcut ortamlarının taşralı ve folklorik boyutundan kaçmak için kitlesel medya ürünü imgeleri kendi bölgesel kültürlerinin içeriğine yerleştirirler.³¹⁸ Başlangıçta bu iki sanatsal yaklaşım birbiri ile çelişiyor gibi gözükür: biri ulusal kültürel kimliği ifade eden imgeleri vurgularken, öteki, tam tersi olarak, uluslararası, küresel, medya ile alakalı herşeyi tercih ediyor gözükür. Boris Groys bu iki stratejinin sadece görünürde zıt olduğunu belirtir ve her ikisinin de belirli bir kültürel içerikten dışlanan şeylere referans verdiğini söyler.³¹⁹ Küresel sanat piyasasının içine sanatçının etnik ve kültürel kimliğini temsil eden imgeleri getirdiği durumda, dışlama bölgesel imgelere karşı olan ayrımkên, ikinci

³¹⁵ James Clifford, "On Collecting Art and Culture", Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader* içinde, Londra: Routledge, 1998, s.94-107

³¹⁶ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis, 2010, s. 27

³¹⁷ *age.*, s.27

³¹⁸ Groys, s.17

³¹⁹ Groys, s. 17

durumda, ana akım kitlesel medya ürünü imgelerin bölgesel kültürlerin içeriğine yerleşmesinde, dışlanan küresel medya imgeleridir. Her iki örnekteki yerleştirilen imgeler küresel ile yerelin ikililiğinin hareketinde türer.

Nicholas Mirzoeff, diasporanın ulusal kültürün formal yapısına karşıt olarak diasporanın gerçek ‘otantik’ olarak yeni bir evrensellik iddiası ile sunulmasının tehlike olacağını uyarısını yapar.³²⁰ Diaspora estetiği, renkli ve alternatif paketi, disiplinlerarasılığı ve eleştirel sürecin normalleştirici eğilimlerine direnen kültürlerarası düşünceleri kucaklaması ile çok çekici görünür. Diaspora estetiğinin alternatif tarafı çevreden gelir, müze duvarları arasında çoktan ölü olduğu kabul edilen, içselleştirilmiş, varolan egemen norm ve formlara direnmesinden gelir. Çağdaş sanat, doğası gereği güncel olan, yeni ve radikal olanla ilişkilidir. Müzenin duvarlarının dışında, yaşamsal olanla ilgilenir. Mekâna özgü toplumsallığı ile yeni, radikal ve alternatif olan kimlik süreçleri bir bakıma buyüzdüzen sanat dünyasının heyecanlı gündemini oluşturmaya devam etmektedir.

Kimi diaspora sanatçıların temsilin yeni oluşan uygulamaları içinden kimlik kavramının yaratıcı gücünü ortaya çıkardığını düşünen Hall, bu sanatçıların dağılmış diaspora insanlarını biraraya getiren bir bütünlüğün görsel araçlarla yeniden inşasına kalkıştıklarını iddia eder.³²¹ Hall’e göre, bu hayali bir araya gelme imgesi, parçalanmış diaspora kimlik deneyiminin figüratif hale gelmesidir. Kültürel kimliğin merkezinde kurgusal bütünlük ve istikrar içeren bu hayal, göçle gelen kimliğin, aidiyetin kaybolması tehdidinin yerine geçer.³²² Alman-Türk kimlikli sanatçıların çalışmalarında temsil edildiği gibi geçmiş ve “Türklük” deneyimi ancak, unutulmuş bağlantılar yeniden kurulduğunda ve sahnelendiğinde onarılmaya başlanır. Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli göçmenler ve ikinci kuşak göçmen çocukları örneğinde kültürel kimlik deneyimi ancak unutilan bağlantılar tekrar kurulduğunda onarılmış olacaktır. Anny ve Sibel Öztürk kardeşlerin geçmişi hatırlamak üzerine kurgulanmış metinlerin içerildiği çalışmalarında olduğu gibi bağları yeniden kurmaya yarayan bu tür metinler hayali bir bütünlük ya da çokluk geliştirerek geçmişin günümüze uzanması beklenen

³²⁰ Mirzoeff, “The Multiple Viewpoint: Diaspora and Visual Culture”, s. 157

³²¹ Hall, s. 224

³²² *age.*, s. 224

koparılmış çizgisini onarmaya ve devam ettirmeye çalışır. Kimliğin ve direnişin kaynakları olarak görülen bu hayali bütünlük ve çokluk kurgusu, Hall'e göre, Batı'nın baskın olan sinematik ve görsel temsil rejimlerinin içinden yeniden inşa olunan deneyiminin parçalanmış ve patolojik yollarının karşılayabilmek içindir.³²³ Parçalanmış kimliği kültürel bağlılık tutkalı ile onarma çabaları, baskın kültüre karşı bir direnme mekanizması olarak işlerken, kolaylıkla farklılıkların bulup çıkarıldığı, Batı gözü ve bilgisi için kendini ötekileştirme manevrasına dönüşebilmektedir.

Hiç şüphesiz kişinin kendisini ötekileştirmesinin antropoloji, sanat ve siyasette önemli bir yer tuttuğunu gözlemlemekteyiz. Kendini ötekileştirmenin çok kolay kendi içine düşmeye dönüşebileceğini söyleyen Foster, etnoğrafik bir biçimde kendine şekil verme projesinin narsistik bir şekilde kendini cilalama, kendine yeniden şekil verme uygulamalarına dönüşebileceği uyarısını yapar.³²⁴ Foster'a göre, öteki bakışı barındırma yani dönüşümlülük, "özne konumları hakkındaki otomatik tahminleri bozduğu gibi bu bozulmanın sahte tavrını da teşvik eder: bazen hassasiyet eleştirinin yeniden geldiği teoride travmatik itiraflar için bir moda veya bazen dünya sanat piyasasından gizlenmiş sehhaylar olarak ortaya çıkan sanattaki sahte etnoğrafik raporlar için bir moda olarak" belirir.³²⁵

Akademi ve sanat dünyasına birçok örneklerine rastladığımız farklı kültürlere ve farklılığa yaklaşımı ile "yeni empatik aydının itirafları" ya da "yeni göçmen sanatçının" yüzergezer (*flaneur*) kayıtlarına rastlamaktayız. Sanat dünyasında uzun süredir sergilenen ötekilik, farklı kimliklerin geçit törenine dönüşmektedir. Çeşitlenip yaygınlaşan tüketim sanatçının hassasiyetle farketdiği ötekileri (madunlar, altkültür örnekleri, farklı kültürler) ve kendi ötekiliğini (ırk, etnisite, cinsiyet, vb.) yansıttığı ve ortak küreselleşme dili ile ürettiği temsillerdir. Kimliğin estetiği ya da farklılığın estetiği çeşitliliği sağlayan bir kuvvet olarak piyasada ve sanat dünyasında gündelik hayatın estetiği ile melezlenerek sunulur. Çokkültürlük politikası ile çizilen kültürel sınırlar ve korunan farklı kimlikler, batı dünyasının hegemonyasında imgelerin ve formların genel olarak standartlaştırıldığı bir potada eritilir. Bu anlamda, çağdaş sanat,

³²³ Hall, s. 225

³²⁴ Foster, *The Return of The Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, s.180

³²⁵ *age.*, s. 180

batı harici birçok görsel gelenekten gelen heterojen sanatsal etkinlikleri bünyesine ne kadar çok aldıysa, o kadar açık, tek bir küresel kültürün özelliklerinin ortaya çıktığı görülür.³²⁶ Çeşitliliğin homojenleşmesi ve her kültür ve kimlik için standart bir içeriğe dönüşmesi yeni küresel kapitalizmin tüketim odaklı yaşam vurgusunda kimliklerin basmakalıp imgelerle piyasa ekonomisine katılması ile açıklanabilir. Bu piyasa ekonomisinin temsil mantığı içinde ve çokkültürlülüğün sanat dünyasındaki versiyonunda üretilen basmakalıp kimlikler için gelir dağılımının atlandığı ve toplumdaki kimliklerin gölge modellerini çoğalttığı söylenebilir.³²⁷ Kimlik temsilinin içeriğinden çok temsilin kendisi ön plana çıkar. Dolayısıyla, bu temsil politikasında unutilan şey ekonomiye ve sınıfsal konuma bağlı kimliklerin ve bunların diğer kimliklerle olan ilişkileridir.³²⁸ Buradan başa dönecek olursak, Foster'ın iddia ettiği gibi günümüz sanatında politik tavrın toplum ve sınıf kavramlarından ziyade, kültür ve kimlik kavramları ile eşleştiğini gözlemleriz. Çokkültürcülük ile farklılıkları tanınan ve böyle somutlaştırılan kimliklerin temsil ekseninde sanat ve kültür dünyasındaki iktidar yapılarının gizlendiğine, yerleştirilen kimlik tabanlı sanatçıların sessizleştirildiklerine tanık oluruz.

3.3.1 Pierre Bourdieu'de Kültürel Alan Analizi

Pierre Bourdieu'nün Alan Sosyolojisi, sanat yapıtlarının ve yaratıcılarının uzamlarının içinde bulunduğu toplumsal alanın ilişkisel yapısal analizini anlamada ve şekillendirmede temel oluşturur. Böylece sanat yapıtının üretilmesi, nesnel ve toplumsal koşulların ve belirlenimlerin sadece düzenleyici bir "sosyal arka plan", "sosyal taban" veya "çevre" olarak etkileyici bir faktör olmasından ve tek yönlü gelişmesinden uzaklaşır. Bourdieu'nün alan söyleminde ısrarla kaçındığı şey "alt yapı üst yapıyı belirler" ve ya "toplumsal normlar kişiyi ve özelliklerini belirler" indirgemeciliğidir. Kategorik normatif belirlemelere göre alanı çizmek, çoğunlukla sanat tarihini yaptığı gibi yanlış olacaktır. Bunun yerine etkileşimsel kavramlarla kültürel üretim alanı teorisi oluşturmayı savunan Bourdieu, pratikle yani aktörlerin

³²⁶ Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, Lukas and Sternberg, New York, 2009, s.13

³²⁷ Stallabrass, s. 28

³²⁸ *age.*, s. 28

ilgi, eğilim, seçim ve konum alma yönelimleri ve eylemleri üstünden kurduğu habitus kavramı ve onun devingen hareketliliği ile açıklanabilecek, üretirken üreten, yapılandırırken yapılandırılan organik bir süreç ilişkisi kurmayı yeğler.³²⁹

Pierre Bourdieu'nün "Sanatın Kuralları"nda da tartıştığı gibi sanat alanında, sanatçılar ya da sanatla ilgilenen aktörler (galericiler, sergi düzenleyicileri, akademisyenler, sanat alıcıları, yayınevi otoriteleri, eleştirmenler, koleksiyonerler vb.) ilişkisel konumlanmaları ile iktidar için, alanda bir yer edinme veya alanı dönüştürme çabası ile çeşitli hiyerarşilerde örgütlenirler.³³⁰ Bourdieu'ye göre kültür kaçınılmaz olarak iktidar ilişkilerini içerir. Alanda hüküm sürenler ve hükmedilenler iktidarın yapısal halleridir. Tahakküm ve tabiyet ilişkisi başka alanlarda (ekonomik alan, politik alan) türdeşlik (homoloji) içerir, benzerlik gösterir.³³¹ Alanlar arası geçişkenlik Bourdieu'nün toplumsal alan ve kültürel alan analizlerinde öne çıkar. Politik veya ekonomik belirleyicilik kültürel üretim alanında iktidar ilişkilerini yeniden düzenler ve üretir, kültürel formlar da (aslında tüm sembolik sistemler gibi) toplumsal uzamın politik ve ekonomik alanlarında yapılanan kurumsal hiyerarşiler içinde iktidar ilişkileri üzerinden şekillendirilir.

Pierre Bourdieu'nün sosyolojisinde "Alan" kavramı mekansal söylevine bir anahtar metafor niteliği taşır.³³² Bireylerin ya da toplumsal grupların aralarında objektif ilişkilerin olduğu pozisyonlarda konumlandıkları ilişkisel bir konfigürasyon ya da bir dolaşım ağı olarak tanımlar. Alanlar, spesifik türlerde kapitalin veya kapital birleşimlerinin etrafında örgütlenmiş yapılandırılmış mekanlar olarak düşünülebilir. Örnek olarak "entellektüel alan", sembolik kapital için yarışan sanatçılar, yazarlar, akademisyenler gibi sembolik üreticilerin içinde olduğu kurumların, organizasyonların

³²⁹ Birçok sol yorumcu için, baskının materyalist analizi yerine kültürel eleştiriye teslimiyeti temsil eden kimlik politikası özellikle kaçınılan bir olgudur. Bu eleştirmenler için kimlik politikası, hem bölücü hem de siyaset alanından çıkarıcı, geç kapitalizmin yağmalarından dikkatleri uzaklaştırıp üstyapısal kültürel intibaklara kaydıran bir olgudur. Pierre Bourdieu'nün de materyalist kültür eleştirisi ve analizinde özellikle kimlik kavramından kaçındığını görmekteyiz. Fakat hareketli, esnek ve etkileşimsel bir kimlik anlayışına belki de en yaklaştığı yer, habitus kavramı ile bireyin eylemi ile toplumsal yapı arasındaki ilişkiyi gösterdiği yer olabilir.

³³⁰ Pierre Bourdieu, Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın oluşumu ve Yapısı, çev. Necmettin Kamil Sevil, YKY, İstanbul, 1999

³³¹ Swartz, Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu, s.1

³³² *age.*, s. 117

ve pazarların matriksini gösterir.³³³ Alan analizi, kültürel üretimi şekillendiren mücadelenin toplumsal koşullarına dikkat çeker. Alan, güç için ekonomik, kültürel, sembolik sermaye etrafında mücadele alanıdır. Bourdieu piyasa ve alanı değişebilir terimler olarak kullanır. Öyle ki kavram, piyasa içindeki, sermayenin dağılımı için yarışan bireyler, gruplar ve organizasyonlar arasındaki iktidar ilişkilerinden doğan hiyerarşik kümeyi yansıtan güç alanını çağrıştırır. Alan, piyasadan daha içerikli bir kavram olarak, mekansal da bir metafor olduğu üzere, sıralama ve hiyerarşinin yanında satıcı ve alıcılar arasındaki değişim ilişkilerini de önerir.³³⁴ Alan içinde ilgilerine ve habituslarına göre konumlanmış bireyler, ya baskındırlar ya da baskıya boyun eğenler ya da direnenlerdir. Tüm alan pratikleri bu güç ilişkisinin dağılımına göre konumlanır, ya alanı koruma, dağılımdan pay alıp, yerleşme ya da yıkma eğilimi ile dağılımı yeniden üretme stratejilerine giderler. Her iki koşulda da alanın kuralları tanınır ve kuralları içinden pratik şekillendirilir.³³⁵

Bourdieu'nün kültürel üretim alanı analizi toplumsal gerçekliğin üç boyutunda gerçekleşir.³³⁶ Birincisi sanatsal alanın iktidar alanı (örnek olarak toplumdaki egemen güçlerin kümesi ya da başka bir deyişle imtiyazlı yönetici sınıflar) ile birlikteki konumudur. İkincisi sanatsal alanın yapısıdır (meşruluk için rekabet eden araçlar tarafından işgal edilmiş hedef konumların ve araçların kendilerinin özelliklerinin yapısı gibi). Üçüncüsü üreticilerin habitusunun (eylemleri, pratikleri oluşturan yapılanmış ve yapılandırılan yöneliler, eğilimler) yaratılışdır. Bireylerin ve grupların pratikleri ve özellikleri, yani kültürleri yolu ile yansıttıkları temsiller toplumsal gerçekliğin ayrılmaz bir parçasıdır. Toplumsal bir sınıf kendi varoluşunun yanında algılanması ile, üretim ilişkilerindeki konumu kadar tüketimi ile de tanımlanır.³³⁷

Bourdieu alan teorisini tasarlarken kültürel pratiklerin idealist yorumlarını redder. Alan analizi ile kültürel üretimi şekillleyen çabanın toplumsal koşullarına

³³³ *age.*, s.117

³³⁴ *age.*, s.120

³³⁵ *age.*, s.124

³³⁶ Randal Johnson, Editor's Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture, Randal Johnson (ed.), Pierre Bourdieu, The Field of Cultural Production içinde, Cambridge: Polity Press, 1993, s. 14

³³⁷ Pierre Bourdieu, Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, Richard Nice (çev.), Massachusetts: Harvard University Press, 1984, s. 482

dikkate çeker.³³⁸ Tüm kültürel alan çalışmalarında Bourdieu, ideolojik bozulmanın sebep olduğu gizemli havayı ortadan kaldırmaya çalışır. Bourdieu, analizinin odağı olan üç birbirine bağlı ideolojinin, taze göz ideolojisi, karizmatik sanatçı ideolojisi ve doğal beğeni ideolojisi tavırlarının sistematik olarak egemen sınıfın tarafında olduğunu göstermeye çalışır.³³⁹ Bourdieu'nün yaklaşımı ile Marx'ın Kapital'deki metodu arasında bir denklik olduğunu söyleyen Fowler, Bourdieu Marx'ın kritiğini burjuva döneminin bir başka üretim alanı olan kültürel ürünlere uyguladığını belirtir.³⁴⁰ En nötral görünen ya da fildişi kulede geçen kültürel pratikler bile, Bourdieu'ye göre, entellektüel ayrımlarda olduğu kadar toplumsal sistemlerinde gömülüdür. Kültürel üretimin aşkın bir dehanın ifadesi olarak tanımlanıp, gizemleştirilerek, insanüstü dolayısıyla analiz üstü bir yere çıkarılmasını eleştirir. Bourdieu, sanat yapıtının belirli bir dile sahip olduğu düşüncesini öne süren dışsal bir analizin başarısız olacağını yalnız ilişkisel bakıldığında analizin bir anlam kazanacağını belirtir.

Bourdieu “Sanatın Kuralları” adlı kitabında “sanatsal alan” çözümlemesinde “sanat yapıtı”, “yapıtın uzamı”, “sanat yapıtı üreticisi olarak sanatçı”, “sanatçının uzamı”, “habitus” gibi kavramları kullanır. Yalnızca yapıtın kendisinin üretimini değil, değerinin üretimini de konu alır. Sanatçı içinde bulunduğu toplumsal mekânın gerçekliğinin bir parçasıdır. Tanınma, sanat dünyasında bir yer bulma motivasyonlarıyla yönlendiği sembolik sermayenin (yani ekonomik ve kültürel sermayenin tanınması ile gelen sembolik değer) dağıtımına göre üretimini şekillendirdiği gibi, ekonomik ve kültürel sermaye ile olan ilişkisi de sanatçı olarak tavrını belirler. Bourdieu'nün habitus kavramına göre kültür üreticilerinin stratejileri bilinçdışında olabileceği gibi, alanın tahakküm etme ve tahakküm altına alma ekseninde, sanatçı eğilimlerini ve yönelimlerini çıkarları doğrultusunda kurumların hiyerarşisinde yapılandırabilir.

“Entellektüel Alan: Ayrı Bir Dünya” adı ile 1985 yılında yayınlanmış Karl Otto Maue ile Norddetscher Rundfunk için yaptığı röportajda Bourdieu, entellektüel alanın kültürel üreticileri olan sanatçılardan ve yazarlardan örnekler vererek, alan içinde

³³⁸ *age.*, s.119

³³⁹ Bridget Fowler, Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations, Londra: Sage, 1987, s.

43

³⁴⁰ *age.*, s. 43

verilen stratejilerden ve çabalardan bahseder.³⁴¹ Bourdieu, sanatçıların bu çabalarının neyin sanat olup neyin sanat olmadığı gibi tartışmalara yol açtığını, buna göre sanatın, kuralların ve sınırların bakanın pozisyonundan yeniden düzenlendiği, değiştirildiği ya da meşrulaştırıldığı bir alan olarak deneyimlendiğini belirtir.³⁴² Baskın olan sanat otoriteleri sanat alanına yeni girenlerin tavır ve üretimlerini naiflikle tanımlayabilecekleri gibi, kurumsallıklarına bir tehdit olarak düşündükleri devrimsi avant garde hareketleri de yapılanın sanat olmaması, sanatın alanında bulunmaması gerektiği yönünde yorumlayabilirler. Bourdieu alanda konumlanan sanatçı için, sanatçının pratiği, ne kadar devrimsel olursa olsun alanın kurallarını her zaman tanımak zorunda olduğunu, nihai amacı kuralı değiştirmek olsa bile oyununa bu kuralları kabul ederek başladığını söyler.³⁴³ Sanatçının ya da sanat otoritesinin eylemi, her toplumsal eylem gibi, tahakkümün ve tabiyetin pratik deneyimlerinin sürecidir. İktidar ilişkilerini örgütleyen ve yapılandıran bu sanatsal alanda akademik sanatçılar ile güncel (araştırmacı) sanatçılar karşı karşıya gelirler. Akademik sanatçıların, kültürel bilgiyi ve sanatsal bilginin aktarılmasının örgütlediği kültürel sermayeye karşı, yeniliğe açık araştırmacı ve kurumsal olmayan sanatçıların bilgininin üretimine yakınlığı dolayısıyla sembolik sermayeye (saygınlık, itibar, ün gibi bilgi ve tanınmanın diyalektiğinde sahip olunan sermaye) yönelmeleri bu karşıt konumlanmayı özetler. İki grup sanatçı arasındaki gerginlik, ekonomik sermayeden pay alma üzerinden üretimlerini şekillendirdikle ve üretimlerini meşru kılacak sanatın tanımlaması ile ilgilidir. Tanınmaları ve toplumsal kabülün gerçekleşmesi ile kendi konumlarını garantilemiş ve diğer grup sanatçılarla, organizasyonlarla ve kurumlarla olan hiyerarşik ilişkilerini savunmuş olurlar. Sonuç olarak sanat tarihi gibi, resmi sınıflandırma içinde, bir grubun ya da bir bireyin varlığı ya da yokluğu, tanınma kapasitesine, farkedilmesine ve kabul edilmesine, böylece toplumsal düzende bir yer edinmesine bağlıdır.³⁴⁴ Alanda meşruluk ve tanınma yönünde yürütülen mücadele isim yapmış sanatçılar ile henüz

³⁴¹ Pierre Bourdieu, *The Intellectual Field: A World Apart* (1990), *Theory in Contemporary Art* since 1985 içinde (11-8), Zoya Kocur and Simon Leung (ed.), Blackwell Publishing, Oxford, 2005 (Pierre Bourdieu'nün *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology* adlı kitabından alınmıştır, Stanford University Press, California, 1990)

³⁴² *age.*, s.15

³⁴³ *age.*, s.17

³⁴⁴ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, s. 480-81

isim yapamamış sanatçılar arasında devam eder.³⁴⁵ İsim yapmış sanatçılar alanda baskı figürler olarak devamlılıklarını sağlamak, kimliklerini ve yeniden-üretimlerini korumak isterler. Diğer yandan alana yeni gelenler devamsızlık, kırılma, farklılık arayışındadır. Alanda isim yapmak demek, öteki üreticilerle arasında olan farklılığın tanınmasını elde ederek iz bırakmak, aynı zamanda, tıpkı avant-garde'lar gibi şu an işgal edilmiş tüm konumların ötesinde yeni bir konum yaratmak demektir.³⁴⁶

Bir sanat yapıtının üretimi aşamasında ve sanat yapıtının aktarımı, algılanması ve ona sahip olma süreçlerinde, aksi takdirde tahakkümün baskın ilkesi için savaş halinde, oluşan sembolik ilişkiler ve güç ilişkileri son derece karmaşıktır. Bourdieu, analizinde, kültürel üretim alanında işleyen söylemler ve pratiklerin, üretimi destekleyeni daha sonra da değerini üreten kurum ve mercilerin (müzeler, galeriler, akademiler, eleştirmenler, yorumcular, küratörler, vb.) etkinliklerinin sanat yapıtlarının kendilerinden ve onları yapanlar, patronları ve tüketicileri tarafından deneyimlenen toplumsal koşullardan daha önemli olmadıkları ama eşit olduklarını vurgular.³⁴⁷ Kültürel üretim alanı kuramında, kültürel çalışmaların hem materyal hem de sembolik üretimi çalışmaların anlamına katkıda bulunan ve kültürel alan denilen inanç evrenini hazırlayan birçok aracıyı hesaba katmayı gerektir. Bourdieu'nün sanatın algılanması üzerine yazdığı metinde belirttiği gibi, “sanat yapıtının gerçekten estetik bir minvalde algılanması, yani kendinden başka bir şeyi göstermeyen bir işaretleyen olarak, onu ‘kendinden başka herhangi bir şeyle duygusal veya entelektüel olarak bağlamamayı’ düşünmeyi içermez.”³⁴⁸ Sanatı algılama yollarını ve biçimini sanat yapıtının üretiminden ayırmayan Bourdieu, “eserin algılama araçlarının tarihi aynı zamanda eserin üretim araçlarının tarihi” olduğunu söylemiştir: “Çünkü her eser bir bakıma iki kere üretilir, önce yaratıcısı, ardından da izleyicisi tarafından – daha doğrusu izleyicinin mensup olduğu toplum tarafından”³⁴⁹

³⁴⁵ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Randal Johnson (ed.), Cambridge: Polity Press, 1993, s. 106

³⁴⁶ *age.*, s. 106

³⁴⁷ Alison Richards, “Bourdieu and the Actor”, Brian Nelson (ed.), *Practising Theory: Pierre Bourdieu and the Field of Cultural Production içinde* (53-64), New Jersey: Monash Romance Studies, 2004, s.57-8

³⁴⁸ Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, s. 222

³⁴⁹ Pierre Bourdieu ve Alain Darbel, *Sanat Sevdası: Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi*, Sertaç Canbolat (çev.), İstanbul: Metis, 2011, s. 63-64

3.3.2 Sanatçı Kimliği ve Eleştirelilik

Frankfurt okulunun en etkin olduğu alanlardan birisi şüphesiz ‘eleştirel teori’ adı altında kitle kültürü ve kitle endüstrisi üzerinden geliştirdikleri kültür eleştirisidir. Onları bu tartışmalara çeken en temel etmenlerden birkaçı şöyle özetlenebilir: kapitalizmin sadece ekonomi politik ile açıklanamayacak kadar karmaşık bir yapısının olması³⁵⁰, özellikle kapitalizm dolayısıyla hissedilen hegomenya ve ikna süreçlerinin yeniden yorumlanması, sanat, birey ve toplum ilişkilerinin yeniden tanımlanması, aydınlanma ve tüketim toplumu eleştirisi.³⁵¹ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Leo Lowenthal, Erich Fromm gibi düşünürler bu düşüncelerin ortaya atılmasında belirleyici olmuşlardır.

Frankfurt Okulu düşünürlerine göre kitle kültürü ve genel anlamda kültür kavramı örf, adet ve gelenekleri içerecek anlamda estetik, ahlak, din, sanat gibi değerleri de kapsayacak şekilde dinamik süreçlere işaret etmektedir.³⁵² Bu düşünürlere göre, kültür eleştirisi değerleri oluşturan, yön veren, biçimleyen bu denetim ağının bireyi belirlemede onu nesneleştirmesinde dolayısıyla bir meta haline getirmesinde ne kadar önemli bir rolü olduğunu göstermeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda sanayi kültürü ve onun kuralları yaratıcılığı öldürerek bireyin bir anlamda standartlara göre tanımlanması ve belirlenmesine yol açmaktadır. Adorno ve Horkheimer’a göre üretilen kültürel biçimler kâr yapma ve tüketimi amaçlayan endüstriler aracılığıyla kitlelere şırınga edilirler, bu ürünler bireylere belirli bir dünya görüşü ve ideolojiyi benimseterek onu şartlandırır. Böylece en geniş anlamda reklam değerleri düşünce ve davranış modellerini biçimlemiş olur.³⁵³ Sanatın bir meta olarak, Marksist geleneğin içinde analizinin yapılmaya başlandığı 1930’lu yılların başında öncelikle Brecht ve Adorno meta olarak sanat eseri formunun sadece potansiyel izleyicileri ve dinleyicileri

³⁵⁰ Pierre Bourdieu’ nun kapital okumasının da bu yönde olduğunu unutmamak gerekir; Bourdieu toplumsal alanda ekonomik kapitalin yanısıra kültürel kapitalden bahsetmemizin zorunlu olduğu düşünür. *bk.*, Bourdieu Pierre, (Fr.) *La Distinction* (1979); (Eng.) *Distinction: Social Critique of Judgment of Taste*, Harvard University Press (1984).

³⁵¹ Douglas Kellner, *Critical Theory, Marxism and Modernity*, Cambridge ve Baltimore: Polity Press ve Johns Hopkins University Press., 1989, s. 147

³⁵² T. Bottomore, *Frankfurt Okulu*, A. Çiğdem (çev.), Ankara: Vadi, 1997

³⁵³ H. Marcuse, *Tek Boyutlu İnsan*, A. Timuçin ve T. Tunçdoğan (çev.), İstanbul: Mayi, 1975, s. 27

etkilediğini ve kökten içeriğini etkilemediğini, aynı zamanda kapitalizimin içinde sanatın kaderini de belirlediğini söylerler.³⁵⁴

Kapitalist toplumlarda üretici güçler kültür endüstrisini de ellerinde bulundurmaktadır, kültür tekelleri yoluyla bireyleri metalaştırıp onlara uygun tüketim biçimlerini sınıflara göre yapılandırmaktaydılar. Bu kültürde yaşayan her bir birey tükettiği ürünler aracılığıyla sadece emeğini değil boş zamanını ve bütün imkânlarını da satılabilir veya pazarlanabilir hale getirmektedirler. Kültür endüstrisinin bireye sunduğu, daha çok çalışmak ve üretmek böylece her zaman daha çok tüketmektir. Üretimin bireylerin ihtiyaçları doğrultusunda olduğu kültür endüstrisi tarafından savunulsa da aslında ihtiyaçtan çok üretici güçlerin kar elde etmesine hizmet eden yanlış tüketimler, bireyi zamanla güçsüzleştirerek onun direnme refleksini yavaşlatırlar, askıya alırlar. Bir anlamda kültür endüstrisi iş yaşamının nasıl örgütlenmesi gerektiğini eğlence formlarıyla bireye kanıksatır, onu olması gereken olarak üretir. Horkheimer'in daha sonra *Akıl Tutulması*'nda öne sürdüğü gibi kültür endüstrisinin sunduğu bütün araçlar son tahlilde toplumsal denetim mekanizmasını güçlendirmekte dolayısıyla bireyin direnme, karşı çıkma imkânını elinden almaktadır.

Frankfurt okulunun sloganı olan "*nicht mitmachen*"a (oyunu oynamamak) göre birçok entellektüel kendilerini savaş halinde fakat muhalifliğin ahlaki otoritesi ile imtiyazlanmış olarak, Walter Benjamin'in "reddetmenin tuzu" olarak adlandırdığı şeyin üstünden geçinen ayrıcalıklı bir sınıf olarak görürler.³⁵⁵ Böyle bir eleştirelilikte ve kitle kültürüne olan mesafede örgütlenen kültür kuramcıları sanatın ve sanatçının yerini, özerkliğini ve rolünü sorgulamışlardır. Adorno ve Horkheimer'a göre sanat toplumda eleştirel bir rol üstlenmektedir. Sanat içinde barındırdığı olumsuzlayıcı güçle kapitalist üretim biçimleriyle ve onun kültür endüstrisi ile çevreli bireyi idealizmin çarpıtmalarından kurtarmayı hedeflemektedir. Onlara göre eleştirel toplumsal praksis amaçları ve biçimleri somut olana bağlanarak toplumun içinde olumlu dönüştürücü bir etki yaratabilir.³⁵⁶ Ancak tam da bu nokta da Frankfurt okulunun asıl hedefi kitle

³⁵⁴ Gyorgy Markus, "Walter Benjamin or The Comodity as Phantasmagoria", New German Critique (3-4), Nu. 83, Special Issue on Walter Benjamin (Spring - Summer, 2001), s.3

³⁵⁵ Markus, s. 3

³⁵⁶ M. Horkheimer, T.W., Adorno, Aydınlanmanın Diyalektiği II, Çv. O. Özügül, Kabalcı, İstanbul, 1996

kültürünün kendisinden ziyade kapitalizm himayesinde kitle kültürüne yüklenen baskının ve belirlemenin özgül biçimleridir.³⁵⁷ Ancak bu durum Frankfurt Okulu içinde de tartışmalı bir konudur. Adorno Brecht ve kimilerince Frankfurt Okulu dışına düşürülen Walter Benjamin’de bu konuda farklı düşünceler serimlerler.

Adorno bu konuda özellikle Zeitschrift’te ‘Müziksel Fetişizm ve Dinlenmenin Gerileyişi Üzerine’ adlı makalesinde Marx’ın fetişizm kavramını ve onun meta eleştirisini popüler kültürün tüketimini açıklamak için kullanır.³⁵⁸ Adorno hit olanlar, starlar, tipler ve yapılar yoluyla popüler kültürün standartlaşmayı mümkün kıldığını, yalancı bireyler yarattığını ve bunun topyekün eleştirisinin yapılması gerektiğini iddia eder. Reklam şüphesiz bu tiplerin yani yalancı bireylerin dağıtımında önemli bir rol üstlenir. Peki, tam da bu noktada eleştirel sanat ve sanatçı nasıl bir rol üstlenecektir? Frankfurt okulu düşünürlerinin çoğu için eleştirel sanat kopmaz biçimde toplumsal değişim için yapılan mücadeleye kökten bağlıdır ve bireye özgürlük önerir. Bu belirlenim aslında eleştirel sanatın temelde ne olması gerektiğini baştan tanımlar. Adorno’nun sanat teorisi Brecht ve Benjamin’in tersine seçkinci ve kötümser niteliktedir. Ona göre sanat praksisten daha öte bir şeydir ondaki yanlışları açığa vurur, sanat yapıtının hakiki önemi ve etkisi dolaylıdır. Öte yandan Benjamin, Adorno gibi, öncü sanatla ilgilenirse de sanatın iletişim kurarak sınıf savaşımının gerçekleriyle bağ kurarak dinleyicileri örgütlemeyi başarabileceğini varsayar. Bireylerin tıpkı Brecht oyunlarındaki gibi yabancılaştırıcı etkiyle beraber bilinçleneceklerini düşünür. Benjamin ve Brecht yeni iletişim araçlarının işlevleri açısından gerekliliğini öne sürer ve onların proletarya lehine dönüştürülmesini önerir. Örneğin, radyo bu iş için biçilmiş bir kaftandır. Benjamin’e göre dinleyici bir verici olarak örgütlenmelidir.³⁵⁹ Benjamin’in zamanın teknik gelişmelerinin sanata yansımalarında özgürleştirici potansiyellerini önemseyen bakışının karşısında olan Adorno ise, radyo, film gibi yeni teknolojilerin nasıl kolaylıkla tahakküm amacıyla kullanılacağı üzerinde durmuştur.³⁶⁰

³⁵⁷ Phil Slater, Frankfurt Okulu Kökeni ve Önemi, çv. Ahmet Özden, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, İstanbul 1989, s.194

³⁵⁸ *age.*, s.195

³⁵⁹ Slater, s.217

³⁶⁰ Martin Jay, Adorno, Ünsal Oskay (çev.), İstanbul: Der Yayınları, , 2001, s.170

Benjamin'in de belirttiği ve Adorno'nun da katıldığı gibi, sanat yapıtının teknik olarak kopyalanabilirliği, kitlenin sanatla ilişkisini değiştirmiştir.³⁶¹ Kültür endüstrisinde sanatın metalaşması ve estetik deneyimin öznesinin ortadan kalkması üzerine durulmaktadır. Kültür endüstrisinin şeyleşen sanat formlarının eğlence ve kolay tüketilebilme üzerinden işleyen mantığında bireyler de sahteleşmektedir. Dolayısıyla eleştirel sanatın ve sanatçının toplumdaki bu yabancılaşmanın bilincine varma ve tüketim kültürünün metalaştırma mekanizmalarına direnmesi gerekmektedir. Bu bağlamda eleştirel sanat “estetik bir formla açıklamayı, çözümlmeyi, çelişkileri tespit edip göstermeyi, bunun yollarını geliştirmeyi” amaçlamaktadır.³⁶²

Tam da Frankfurt okulunun içinde ve dışında tartışmaya yol açan zorluk mevcut verili sistemin içinde sanatın ve sanatçının rolünün ne olacağıdır. Bu baştan bir çelişki değil midir? Horkeimer, Adorno ve Marcuse için sanat, verili gerçekliğin kurulu düzeni içinde kurulu düzene karşı aşar.³⁶³ Bu estetik evrenin yöntemsel, amaçsal bir çelişki taşıyıp taşımadığı önemli bir problemdir. Çünkü bu sanatı araçsal kılacağı gibi sanatçıyı da uygulayıcıya indirgeyebilir. En azından ana okul için sanatın aşkınlığı şeyleşmenin ve yabancılaşmanın olumsuzlanması olarak kalmaktadır.

Günümüzde sanat nosyonu, neredeyse sanat piyasası nosyonu ile eşanlamlı olmuştur. Buna göre, piyasanın dışında üretilen sanat kurumsal olarak tanınan sanat alanından dışlanmıştır.³⁶⁴ Sanatın piyasa ile eş koşulması ve bu şekilde anlaşılması, sanatın metalaşmasına eleştirel yaklaşan birçok sanatçı ve sanat teorisyeni tarafından da benimsenmektedir. Parakosal olarak metalaşmanın eleştirisini çağdaş sanatın temel ve özel hedefi olarak görmek sanat piyasasının iktidarını teyit etmektedir, bu teyit eleştiri biçimini alsa bile. Bu tabloya göre sanat dünyası, kendisini içerme ve dışlama kriterlerini dayatarak biçimlendiren birçok ticari çıkar tarafından tamamen işgal edilmiştir. Buradan bakıldığında, sanat yapıtı ise kendini piyasanın gücüne itaat eden depresif ve sorunlu bir meta olarak sunar, herhangi bir metadan farkını ise eleştirel olabilen ve kendini eleştirebilen bir meta olarak koyar. Kendini eleştirebilen meta

³⁶¹ Walter Benjamin, “Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Ali Artun (ed.), Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika içinde, Mustafa Tüzel (çev.), s.112

³⁶² Mukadder Çakır, Sanatta Eleştirelilik, İstanbul: Beta, 2002, s. 15

³⁶³ *age.*, s.228

³⁶⁴ Boris Groys, Art Power, Cambridge: MIT Press, 2008, s. 5

kavramı, doğal olarak, bütünüyle paradoksaldır.³⁶⁵ Bu durumda böyle bir sanatın Brecht'in ve Frankfurt Okulu'nun da umduğu eleştirellikte ve gerçekte politik bir sanat olarak anlaşılabilmesi mümkün müdür?

Sanatın ve sanatçının toplumla olan ilişkisi indirgenebilir ve araçsallaştırılabilir bir ilişki değildir. Bununla beraber, her zaman özerklik ve öznellik arayışında olan sanat ve sanatçının toplumla olan ilişkisi sürekli tartışmaya açık bir konu olarak incelikleri olan, grift bir yapıdadır.³⁶⁶ Varolan sanat kurumlarında, sanat sistemi, sanat dünyası ya da sanat piyasasının özerk olmadığını, sanat sisteminin işleyebilmesi için belli estetik değer yargıları, belli seçim kriterleri, içermenin ve dışlamanın kuralları üzerine kuruludur. Tüm bu değer yargıları, kriter ve kurallar elbette özerk değildir. Egemen toplumsal kaideleri ve iktidar yapılarını yansıtır. Fakat bu kaideler ve yapılar mutlak değildir, sanatçı ve sanat dünyası eleştireliliğini dinamik bir şekilde bu yapılara ve kaidelere yöneltir. Sanatın ve sanatçının muhalif tavrının toplumsal bir uyanışın ya da dönüşümün ateşleyicisi olarak araçsal bir denklemde düşünelmeceği olması, yine de sanatın varolan kapitalist düzende ve tüketim kültüründe özgürleştirici bir rolünün olmasını ya da alternatif deneyimler sunmasını yadsımaz.

Sanat dünyası, politika dünyasında da olduğu gibi, tanınma için mücadelenin devam ettiği bir alandır. Tanınma için yürütülen bu mücadele, malların dağıtımını için sürdürülen her zamanki mücadeleye üstün gelir.³⁶⁷ Klasik avant-garde sanatçılar tanınmak için, kendilerini önceleyen sanatçıların meşru bulmadığı sanatsal prosedürlerinin ve kendi formlarının ve tarzlarının tanınması için mücadele etmişlerdir. Geleneğin karşısında bu tavırları onları öncü sanatçılar olarak tanınmasına ve bireyselliklerini ortaya koymalarına yol açmıştır. Günümüz sanatçılarının sanat pratiklerini eşitleyen sanat dünyasında öncü olmak gibi bir iddiaları yoktur. Çünkü güncel sanatçının tanınma stratejileri sadece ürettiği işler üzerinden (form, prosedür, materyal, tarz) yürümez. Bu işlerin üretim mekanizmaları, piyasada ve sanat çevrelerinde sanatçının kendisinin nerede konumlandığı, hangi kurumlarla müttefik olduğu ve iktidarın hiyerarşik yapılanması süreci içinde kendisinin nasıl yapılandığı ve

³⁶⁵ *age.*, s. 6

³⁶⁶ Mukadder Çakır, "Sanat ve Sosyoloji İlişkisi Üzerine", Mukadder Çakır (ed.) *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim* içinde, İstanbul: E Yayınları, 2009, s.263

³⁶⁷ Groys, s.14

yapılırken sanat ortamını nasıl yapılandırdığı da aynı derecede önemlidir. Böylece sanatçı, sadece sanat yapıtında (form, prosedür, materyal, tarz) bireyselliğini ifade etmiş olmaz, kendi üretim sürecini, tüm kariyeri boyunca ele alarak, aslında kendini gerçekleştirme, kimliğini kurma sürecini hayat grafiği içinde (toplumsal ve bireysel) bir sanat pratiği olarak okur.

Sanatçının ifadesi içinde bulunduğu toplumun ya da toplumların kültürü, sanatçının kendi deneyimleri, hayattaki yönelimleri ve seçimleri ile örgün bir kimliğin inşasını barındırır. Bu kimliğin inşasını yalnızca toplumsal referanslara, mitografyalara ve kültürel kodlara endekslemek günümüz kültür politikalarına, kimlik temsili çıkarlarına denk düşmektedir. Fakat bir bireyin kimliğinin inşası yalnız toplumsal olarak düşünülemeyeceği gibi sanatçı için de geçerli olan bireysellik ve öznellik arayışı onu içinde bulunduğu topluma ve tarihe karşı mesafeli ama aynı zamanda bu mesafeden sorumlu bırakmaktadır. Sanatçı kimliğine bireysellik, yaratıcılık, özgünlük, eleştirelilik, yetenek, duyarlılık özellikleri gibi toplumsallık özelliği eklenebilir. Sanat toplumun doğrudan bir tezahürü olmadığı fakat dolaylı olarak toplumdan etkilenen bir duyarlılık alanı olduğu için toplumsallık sanatçı için tek başına belirleyici bir faktör olarak ele alınamaz.³⁶⁸ Kısacası Donald Kuspit'in de özetlediği gibi, sanatçının ve sanatın eleştireliliğini ve her tür toplumsal kimliğe ve rollere olan mesafesini de içinde barındıran bireysel kimlik bir estetik deneyim olarak keşfedilir.

*" [...] estetik deneyim, hem toplumsal kimliğin yerleşmiş bir şey –yazgı– olmadığına, hem de varoluşun tek unsuru olmadığına fark edilmesine yol açar. Toplumsal kimlik, bireyselliğin kaynağı değildir, bireyselliği engeller. Bireyin "zorunlu davranışlara" –bu davranışlar, hiç kuşku yok ki toplumsal varlığın devamı için gereklidir- itilerek yitirdiği bireysellik ve gerçeklik duygusunu keşfetmesini sağlayan şey estetik deneyimdir, çünkü insanın gerçekçi değilse de ulvi bir mutluluk olarak tanımlanabilecek bir ölçüde göre yaşamasını sağlarken toplum içinde, paradoksal bir biçimde, '[toplumsal] gerçekliğin eleştirel açıdan sınanmasının' da öncülüğünü yapar."*³⁶⁹

Öznelliği, sanatçının özerklik talebi olarak tanımladığımızda, kimliğin özerklikle

³⁶⁸ Çakır, s.262

³⁶⁹ Donald Kuspit, Sanatın Sonu, İstanbul: Metis, 2010, s.29

zorunlu olarak karmaşık bir ilişki içinde olduğunu söyleyebiliriz. Özne oluşabilmek için toplumsal bir kimliğe gereksinim duyabilir ama aynı zamanda özne istediğinde bu kimlikten uzaklaşabilmekte de özgürdür. Sanatçı, özne, kimliğin kendisini içine alıp yok edeceğini gördüğünde –ki çoğu sanatçı politik bir kimlik zorunluluğu kılan propagandist sanat içinde bu sıkıntıyı hissetmiştir- uzaklaşma yolunu seçebilir. Aslında öznenin kimliğe ve kimlikten uzaklaşmaya aynı anda gereksinim duyduğunu söyleyen Tural, eleştiri ve mesafe olarak öznelliğin kimliğin zorunlu olarak karşıt ikizi olduğunu belirtir.³⁷⁰ Fakat kimliği bireysel ve kolektif olanın diyalektik ikililiğinde hareketli ve çoklu bir kurgu olduğunu kabul ettiğimize göre, sanatçının öznelliği gibi bireysel olabilen, Frankfurt Okulu gibi kolektif olabilen eleştiri ve mesafe kültürünü kimliğin dışında ve karşısında konumlandırmayız. Aksi takdirde, toplumsal eleştiriye ve mesafeyi kültürün dışına ve karşısına çıkarmak demek olacaktır ki bu mümkün gözükmemektedir. Adorno'nun “Kültür Eleştirisi ve Toplum” adlı metninde açıkça anlattığı gibi, kültür eleştirmeni içinde yaşadığı toplumdan rahatsız olduğunu ifade eder, ama bu rahatsızlığını da topluma borçlu olduğunu bilir. Dolayısıyla kültür ya da toplum eleştirisinde toplumun ya da kültürün dışına düşmeyen bir ikili ilişkisellik mevcuttur. Adorno, kültürün “ancak örtük biçimde eleştirel olduğu zaman hakiki olur” der ve bu durumda eleştiriye kültürün asli ve ayrılmaz bir parçası olarak öne sürer.³⁷¹

Sanatçının bireyselliği kapsamındaki özerklik konusu ise güncel sanat dünyasının birbirine bağımlı sanat piyasası, kurumları ve kültür politikaları bağlamında tartışmalı bir konudur. Günümüzde sanatçılar bu türden bağımlı bir ilişkiye ve özerkliğe müdahale ve tehdite daha çok maruz kalmaktadır - tarihte uzun bir süre de maruz kalmıştır-. İş dünyasının gittikçe artan kurnaz stratejilerine karşı sanatçıların savunmalarını geliştirmelerine yarayan durumlarda özellikle onların entellektüel yaratıcıların özerkliğine karşı yeni ekonomik düzenin temsil ettiği tehditler üzerinde berrak bir bakış sahip olması çalışmalarına önemli bir eleştirelilik katmıştır.³⁷² Fakat yine de çağdaş sanatın kuralları içinde, kapitalizmde de olduğu gibi, çağdaş sanat kendi eleştirisini içine alarak piyasa eleştirisini ve özerklik tartışmalarını da

³⁷⁰ Nilgün Tural, Küreselleşme, İletişim, Kültürlerarasılık, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2005, s. 104

³⁷¹ Theodor W. Adorno, Prisms, Samuel ve Shierry Weber (çev.), Londra: Neville Spearman, 1967, s.19

³⁷² Pierre Bourdieu, Free Exchange: Hans Haacke ve Pierre Bourdieu, Oxford: Polity Press, 1995, s.16

kendi bünyesinde metalaştırmıştır. Bourdieu günümüz entellektüellerin eski tarz entellektüellerden farkının “eski tarzın temel özelliği olan edebi ve sanatsal alanın belirli değerlerine yakın ve geçici isteklerden ve ayartmalardan bağımsız duruşlarındaki eleştirel yanları terketmelerinde” yattığını söyler.³⁷³ Bugünün sanat piyasasında dolaşımda olan çağdaş sanatçı, da her ne kadar eleştirellik barındıran, politik bir çalışma yaptığını iddia etse de, tüm güncel sorunlara eleştirel bir bilinçle bakmaksızın, teknik yetkileri ve etik kanaatları olmaksızın ele aldıkları konu ve malzeme bilgisi ile her zaman kurulu düzenle beraber yürümektedir.

3.4 Kimlik Temsili Bağlamında Çağdaş Sanatta Gösterim Pratikleri

Kimliğin sorgulanması ya da öne çıkarılması bağlamında kimlik temsillerine sanat dünyasının yönelimi, 60’ların sonunda feminist araştırmacıların sanatta deha, büyüklük ve erkeklikle ilgili uzun süredir yerleşik olan varsayımları sorgulayan feminist sanat akımıyla başlamıştır.³⁷⁴ “Niçin hiç büyük kadın sanatçı çıkmıyor?” sorusu ile başlayan çalışmalar, kadınların önündeki kurumsal, eğitsel ve ekonomik engelleri sorgulayarak sanat tarihi ve sanat üretimi alanında feminist yaklaşımların önünü açarlar. Bu sayede tanınmayan kadın sanatçılar gün yüzüne çıkmış ve sanat alanının oyun kuralları mercek altına alınmıştır. Birçok kadın sanatçı (Tracey Emin’in çalışmalarında olduğu gibi) yorgan, önlük, kumaş ve beze işleme yaparak ve dikerek, toplumsal rollerin görüldüğü nesnelere çevrili ‘kadınsı’ malzemeler ya da yöntemlerle erkek egemen görselliğin içinde bir yer tutmaya çalışmışlardır. Birçok kadın sanatçı da yerleştirmelerinde (Mona Hatoom’un yerleştirmelerinde olduğu gibi) ya da fotoğraflarında (Barbara Kruger’in ve Cindy Sherman’ın fotoğraflarında olduğu gibi) kadın bedenini ve cinselliğini afiş eden popüler kültür ürünlerine karşı kendi görsel temsillerini geliştirmeye çalışmışlardır. 1970’lerde toplumsal cinsiyet, etnik köken, ırk, cinsel yönelim gibi kimlik sorunlarının sanata ve sanat söylemine girmesi ile birlikte, ilk defa kayde değer sayıda kadın sanatçı, gay sanatçı ve Afrikalı-Amerikalı sanatçı anaakım sanatçıların arasında sayılmaya başlanmıştır. Gay

³⁷³ *age.*, s. 52

³⁷⁴ Heartney, s. 242.

teorisyenler ve sanatçılar feminist kuramları ‘queer’ teoriye uygulamışlar ve çokkültürcülüğü alkışlayanlar da ‘azınlık’ arkaplanlı sanatçıları daha geniş kesimlere ulaştırmışlardır. Önceden dışlanmış bu kimlikler sanatın yorumlanma, değerlendirme ve yargı biçme tarzını değiştirmişler, sanat tarihi yazımını irdeleyerek, marjinalleşmiş grupların deneyimlerini içine alacak şekilde nasıl yeniden yazılabileceğinin yollarını araştırmaya başlamışlardır.³⁷⁵ Bu tür araştırmalar ve sanat çalışmaları, ‘anaakım’ kültürün dışında kalan insanların hayatlarını belirleyip sınırlandırmakta ırkçılık, ayrımcılık, yoksulluk ve dışlanmışlığın nasıl bileşik bir etki yaptığını gözler önüne sermiştir.

Farklı kültürlerden geniş katılımların olduğu, çokkültürlü sergi olgusunun yükselmesi 1989 yılında Londra ve Paris’te düzenlene iki sergi ile başlamıştır. Centre Pompidou’da “Magiciens de la Terre” (Yeryüzünün Büyücüleri) sergisi ile Hayward Gallery’deki “The Other Story” (Öteki Hikaye) sergisi ilk girişimler olarak önemli olmakla beraber birçok tartışmayı da beraberlerinde başlatmışlardır. Yeryüzünün Büyücüleri sergisi adından da anlaşılacağı gibi üçüncü dünya ülkelerinin sanatçılarını egzotikleştirdiği için eleştirilerin hedefi olmuş, “Batılı ve Batılı olmayan kültürlerin ürünlerini biraraya getiren sergi, bu ürünlerin sanat ve zanaat ayrımı üzerinden okunmasına engel olamamıştır”.³⁷⁶ Ayrıca, Batı’ya ait sanatsal geleneklerin Batı dışı kültürlerde devam ettiğini gösterilmiş ve neredeyse bütün Batı dışı çalışmalar sanatçının niyetinin hesaba katılmadığı bir sergi içeriği içine yerleştirilmiştir.³⁷⁷ Öteki Hikâye sergisi ise Asyalı ve siyahi Britanyalı sanatçıların önemli bir kamusal mekanda ilk kez biraraya geldikleri bir sergi idi. Öteki hikaye adından anlaşılacağı gibi yan hikayeler ve ürünler olarak asıl beyaz Britanya sanatına eklenmişlerdir. Yine de bu iki sergi de beyaz olmayan çağdaş sanatçılara görünürlük kazandıran ilk önemli etkinliklerdir.³⁷⁸ Stallabrass bu sergilerin, beyaz olmayan sanatçıların artık ilgi görmekten yakınmayacakları, yalnız gördükleri ilginin türü konusunda kaygılanmaya başlayacakları yeni bir sistemin habercisi olduğunu belirtir.³⁷⁹ Farklı kimliklerin

³⁷⁵ *age.*, s. 245

³⁷⁶ Antmen, s. 296

³⁷⁷ Michael Brenson, *The Curator’s Moment*, (1998), Zoya Kocur ve Simon Leung (ed.), *Theory in Contemporary Art since 1985* içinde, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, s. 63

³⁷⁸ Stallabrass, s. 21

³⁷⁹ *age.*, s. 21

içerildiği bu yeni sistem, beyaz Avrupalı erkek kimliğinden nasıl farklı olunduğunun temsil edildiği bir ortam olmuştur. Böyle bir ortamın bilinci ile yapılacak olan “anaakım kültürünün sözde üstünlüğü ve evrenselliğini hedef alan” bir saldırı, “beyazlık, erkeksilik ve Avrupa mirasının diğer ‘marjinal’ kimliklerden daha fazla ve daha az sorunlu olmadığı ortaya konarak her türlü kimlikteki istikrarsızlığın vurgulanması” olmuştur.³⁸⁰ Sonuç olarak, kilit mesele kimliğin kendisi değil, kimliklerin nasıl temsil edildiğinin anlaşılmasıdır. Ayrıca bir değerlendirme sorunu olarak evrensel kimin tanımladığı önemli bir sorudur. İster farklı toplumların evreninde (çağdaş ya da farklı çağlardan) isterse tek bir toplumun içinde kesin, tek ve evrensel bir görüş olamaz. Ancak kendi belirli görüşünü evrensel görüş olarak dayatan, evrenseli tanımlamakta ısrar eden kişiler ya da ayrıcalıklı bir kesim vardır: Beyaz batılı erkek iktidar. Farklı kültürden işleri değerlendirmek için sabit ve kesin bir kriter olamayacağı gibi Batı kültürünün geleneksel çevresinin dışında kalmış kadınlar ve Avrupalı kökleri olmayan sanatçıların işlerini değerlendirme sorunu da doğal olarak doğmaktadır.

Toplumdaki ırk, cinsiyet ya da cinsel kimlik, kültür, etnisite ayrımcılığına yönelik ipuçları taşıyan, kişisel deneyimlerin aktarıldığı kimlik sanatı için Antmen, erkek/kadın, siyah/beyaz, merkez/çevre gibi zıt kavram çiftleri şeklinde yapılandırılmış Batı kültürünün, bazılarını her seferinde ötekileştirdiğini ve bu ötekilik numunelerini sergilediğini söyler.³⁸¹ Ötekilik yerleştirmesinin önüne geçebilmek için, belki de, Nermin Saybaşı'nın “deneysel etnoğrafya” terimini kişilerin gerçek yaşamına odaklanan ve kimliklerini gerçek ile kurgu arasında ören Kutluğ Ataman'ın video çalışmalarından çıkardığı gibi ele alabiliriz.³⁸² Saybaşı, günümüz uluslararası sanat pratiğinde deneysel etnoğrafik yaklaşımın bir üretim pratiği olarak devreye girdiğinin söyler ve etnoğrafik araştırma ve yazının deneysellik potansiyeli taşıdığını vurgular.³⁸³ Kişisel hikâyelemenin kurgu ile belgesel arası yöntemine, toplumsal bir üst kimliği benimsemek yerine kişisel deneyimlere odaklanılmasına, yani “Marcus ve Fischer'in öne sürdüğü üzere, anlamın çok daha az suni ya da yapmacık olan sistemlerinin

³⁸⁰ Heartney, s.248

³⁸¹ Antmen, s. 295

³⁸² Nermin Saybaşı, “Sanatın Ara Yollarında”, Toplum ve Bilim, sayı 125, [115-133], İstanbul: Birikim Yayınları, 2012, s.124-5

³⁸³ *age.*, s.125

kültürel incelemesine” yönelmek gerekebilir.³⁸⁴ Kavramın da önerdiği gibi bir deneysellikte kültürel farklılıklar kişilik kavramı ele alınarak belirlenir, kişinin eylemlerine, duygularına, kendisi ve yakınları hakkındaki düşüncelerine yoğunlaşarak, yaşadığı kültürü anlamlandırma çabasında kültürel farkın en derin ve yoğun bir şekilde hislerde, fikirlerde yattığı gözönüne alınır.³⁸⁵ Saybaşı’nın Kutluğ Ataman’ın video çalışmalarına uyguladığı bu “deneysel etnografya” kavramını Almanya’da yaşayan ikinci kuşak göçmen olan sanatçı Nevin Aladağ’ın Arte’de 2011 yılında katıldığı “Tactics of Invisibility/Görünmezlik Taktikleri” adlı sergide göstermiş olduğu “Nevin Aladağ interviews Nevin Aladağ” (Nevin Aladağ’ın Nevin Aladağ ile Mülakatı) adlı çalışması için ele alabiliriz. Bu çalışmada hayatları hakkında birçok farklı sorular sorulmuş ve farklı cevaplar alınmış insanlardan topladığı metinleri, erkek bir oyuncuya okutur. Dublajda senkronize olan ağız ve mimik hareketleri, beyaz genç Alman bir adamın deneyimleri ile örtüşmeyerek kavramsal bir kayma yaratır. Nevin Aladağ’ın kimlik ve dil üzerine sorunsallaştırdığı bu çalışmasında duygular, fikirler ve ifadeler farklı hayat deneyimlerini kültürel okumaları yan yana aynı zamanda üstüste durmaktadır. Ali Akay’ın da iddia ettiği gibi minörleşme ve yataylaşmanın göçebeleşme hareketinde, dil de yerel bir dil olmaktan çıkıp, yersizyurtsuz bir yerelliği, yani tekilliği öne çıkarmaktadır.³⁸⁶ Nevin Aladağ’ın bu video çalışmasında kaynağından kopartılmış ses, yersizyurtsuzlaştırılmış, belirli bir deneyim ve tekillik öne çıkarılmış, daha önce vurgulanan yerel bağlamdan koparılmış ve oryantalizm sonrası bir bakışa doğru kendini taşımayı başarmış olabilir. Diasporik deneyim, toplumsal cinsiyet, sınıf gibi daha birçok kimliğin ortaya çıktığı bu soru ve cevaplarda görünmeyen kimlikler, görünen beyaz Batı’lı erkek birey ile zıtlık oluşturmaktadır.

Dini ve ulusal çağrışımlarla tariflenen etnik kimlikler, insanların en temel kimlikleriymiş gibi ele alınır. Buradan bakıldığında, asla temsil edilemeyecek bir şeyin müzeleştiğini söyleyen Nicholas Mirzoeff, diasporanın doğası gereği kendi üyeleri tarafından bile tamamıyla bilinemeyeceği, görülemeyeceği ve nitelendirilemeyeceğini

³⁸⁴ G.E. Marcus ve M.M. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, The University of Chicago Press, Chicago ve Londra, 1999, s. 45-6, aktaran Nermin Saybaşı, “Sanatın Ara Yollarında”, *Toplum ve Bilim*, sayı 125, [115-133], İstanbul: Birikim Yayınları, 2012, s.125

³⁸⁵ Marcus ve Fischer, s. 45-6, aktaran Nermin Saybaşı, s. 125

³⁸⁶ Ali Akay, *Sanatın Durumları*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005, s.11

belirtir.³⁸⁷ Diaspora ve görsel kültür kendi içinde bu paradoksa sahiptir. Sergileme bağlamında ve Türk-Alman kimliği ya da göç, etnisite merkezinde bir kimlik içeriğinde, diasporik olanın ve etnisitenin müzelerde ve galerilerde görselleşmesi ile marjinalleştiklerini görürüz. Sanatçı, kaybı, aidiyeti, çatışmayı, kırılmayı ve kimliği temsil ettiği sürece kültürün mekânsallaşan gösterisine ve sabitlenmiş, sınırlı zeminine davet edilir. Ötekiliğin klişelerinin sergilendiği kültürel kimlik konulu sergilerde çoğunlukla sınıf, toplumsal cinsiyet, aile, hayat tarzı, politik eğilim ve benzeri gibi etnik kimlik dışındaki herhangi bir kimliklenme türü dışlanır. Çoğu kadın sanatçının toplumsal cinsiyeti ele aldığı işlerinde bile, kara çarşaf imgesinin kullanımı örneğinde olduğu gibi etnisitenin sebep olduğu ya da öncellediği bir toplumsal cinsiyet temsili vurgulanır.

Farklı kültürel kimlikleri temsil eden birçok sanatçı, bu kimliklere hayat veren hikâyeler anlatır. Bunlardan biri de 1979 devriminden hemen önce ülkesinden ayrılan İran'lı fotoğrafçı ve video sanatçısı olan Şirin Neşat'tır. İran'ın köktenci İslam toplumun susturduğu kadınları konu alan sanatçı, Turbulent (1998) ve Rapture (1999) adlı video yerleştirmelerinde izleyiciyi birbirine karşı gelen duvarlarda yansıtılmış iki video projeksiyon arasına yerleştirir. Videolardan birinde peçeli kadınların sessiz, mahrem ve tecrit edilmiş dünyaları yansıtılırken diğesinde erkeklerin şamatalı kamusal dünyaları gösterilmektedir. Erkeklerle kadınları bu şekilde ayırarak Şirin Neşat, izleyiciye iki farklı dünyanın eşzamanlı temsilini sunar. Şirin Neşat gibi kimlik hikâyelerini resmeden sanatçıların aksine bazı sanatçılar anlatıdan kaçınır ve kimliği, ona özgü kültürel malzemelerle ele alıp, işlemeyi tercih eder. Nijerya kökenli, İngiltere doğumlu bir sanatçı olan Chris Ofili, popüler kültürece Batı ve Afrika etkilerini karıştırıp, bu doğrultuda bir pop ögesi gibi ışıltılı, Opart'tan esinlenmiş resimler yaparken hiphop, rap ve soul müziğine referanslar verir, İngilizlerin sömürü tarihine değinir, Afrikalıların süsleme tarzlarını devşirir, ve tüm bu öğeleri birleştirir. Ofili'nin resimlerinde gerçek ve hayali kimselerin portreleri Zimbabwe'deki antik mağara resimlerinden esinlenerek renkli nokta desenli hale gelirken, yalancı elmas, renkli taşlar ve fil gübresi toprağı ile kolajlanmaktadır. Ofili kullandığı kültürel

³⁸⁷ Nicholas Mirzoeff, "The Multiple Viewpoint: Diaspora and Visual Culture", Gudrun Ankele, Emre Baykal ve Daniela Zyman (ed.), *Tactics of Invisibility: Contemporary Artistic Positions from Turkey* içinde (151-161), Köln: Walter König, 2010

malzemelerle, portrelemeyi seçtiği tarihi ve popüler siyahi figürlerle hem Afrikalı kimliğini hem de Afrikalı diaspora kimliğini öne çıkarmış olur.

Çeşitli sanatçılar kimliğe dayalı sanatın sınırlayıcı doğasına isyan ederler. Sabit ve kalıcı kimliğin, her şeyin hızla değiştiği, mobilitenin, sınırların yeniden belirlendiği, hiç kimsenin ırksal, etnik, hatta toplumsal cinsiyet bakımından saf kalmadığı bir dünyada, kimliğin kurgusal bir kılıf, rahatlatıcı bir mit olmaktan öte bir anlam taşımadığını iddia ederler ve melezliği benimsediklerini ileri sürerler. Karışık malzemeler kullanarak yerleştirmeler ve performanslar yapan Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli sanatçı Mehtap Baydu’nun “Osman” adlı çalışmasında (2011), sanatçıyı dışarıda, karlı bir manzarada, erkek kıyafetleri ile tahta bir sandalyede, kır kahvesi pozu ve elinde tesbihi ile otururken gösteren fotoğraf karesinde yalnızca toplumsal cinsiyet bağlamında kimlikler çaprazlanmamış aynı zamanda benlik duygumuza yön veren annelik, babalık, köylülük, taşralılık gibi çeşitli kimlikler karışımı ele alınmış ve Almanya, Türkiye, kahve, ev, doğa, şehir gibi çoklu dünyalarda varoluşumuz yansıtılmıştır. Sanatçılar melezliği çeşitli perspektiflerden ortaya koyarlar. Andrea Robbins ve Max Becher yerli Amerikalıları taklit edecek şekilde giyinip “Alman Yerlileri” fotoğraf serisini tasarlamışlardır. Robbins ve Becher’in melez çalışmaları, “ötekinin cazibesini ve ona sahip olma arzusunu ortaya koymaktadır”³⁸⁸ Melezliği bir karışımdan ziyade tuhaf bir yanyanalık olarak algılamak gereklidir. Bu yanyanalıkta bir şey gösterilirken, diğerinin belki de altı çizilerek gösterilir. Kutluğ Ataman’ın “1+1=1” adlı video çalışmasında (2002), yanyana yansıtılan farklı boyutlardaki iki projeksiyon ekranında Kıbrıslı bir kadının Kıbrıs’taki Türk ve Rum kesimi hakkında konuşmalarını izleriz. Köşeye denk getirilen bu iki ekran yansıtmasında gözüken kadın, Neşe Yaşın, bir masanın başında oturmaktadır. Köşenin bir duvarına yansıtılan tarafında Neşe Yaşın babasının Yunanlılardan kaçışının hikâyesini anlatırken, diğer tarafta Türk ordusu adanın kuzey tarafını aldıktan sonraki durumu anlatmaktadır. İki kanallı videoda, Neşe Yaşın’ın bedeni aynı masanın üzerinden iki farklı perspektifte, Neşe Yaşın’ın çift kimliğini yansıtacak şekilde gösterilir.³⁸⁹ İki farklı kültürün mekânsal deneyimine ve anılarına, çifte etnik kimliğe

³⁸⁸ Heartney, s.260

³⁸⁹ Mehmet Şiray, Performance and Performativity, Frankfurt: Peter Lang, 2007, s. 214

sahip Neşe Yaşın, ayrılmanın yaşanmasından sonra kendi kimliğindeki yarılmanın ve anlatırken yer değiştirmenin eşliğinde görselleştirilmiştir.

Kutluğ Ataman çalışmalarında kimliğe karşı tutumunu şu sözlerle açıklamıştır:

“Ben kimliğin bireye ait olduğu kanısında değilim. Kimlik cekete benzer. Onu sizin hiç görmediğiniz insanlar yaparlar, siz de giyersiniz. Kimlik sizden başka, sizin dışınızda bir şeydir. Bir algı meselesidir. Onun bilincinde olup, onunla oynayabilir, onu yönlendirebilir, çoğaltabilir ya da sonsuz sebeple bir maskeye dönüştürebilirsiniz.”³⁹⁰

Sonuç olarak kimlik “durgun sudaki bir yansımayı andırır; ancak siz ona uzanıp elinizle tutmaya çalışana kadar açıkça görülebilir bir haldedir.”³⁹¹

Kimlik meselesindeki çelişki, “kalıcı bir kimlik tanımı peşinde olan ‘özcüler’ ile kimliği siyasal ve toplumsal amaçlar doğrultusunda manipüle edebilecek toplumsal bir kurgu sayan ‘yapısökümcüler’ arasında çekişme gibi sahnelenmiştir.³⁹² Heartney, 1990’ların ortasında küratör ve eleştirmenlerin (ve çok daha az ölçüde kolleksiyoncuların) ‘kimlik sanatı’ nı ayrımsız benimsemelerinin bir ters tepki doğurduğunu ve bu yüzden, etkisini ve ününü tek başına uygulayıcılarının toplumdan şikayetlerini alan ‘kurban sanatı’ şeklinde (bazılarına göre tabii ki haksız yere) saldırılara maruz kaldığını belirtir. Yorumculara göre, ‘farklılık’ ile ‘ötekilik’, küratörler ve eleştirmenlerce kendi mesleki amaçları doğrultusunda fetişleştirildiğinden bahseden Heartney, farklılığın başlı başına bir metaya dönüştüğünü ekler. Eleştirmenlere göre ‘ötekilik’ sahte bir ikilik yaratmaktadır: Ötekilik ancak, bir şekilde daha eksiksiz, kalıcı ve ‘otantik’ bir şeyle ilişkili olarak var olabilirdi ve benzer biçimde, ‘farklılık’ bir şeyden başka olmayı içeriyordu; kendi başına varolamazdı.³⁹³ O yüzden eleştirmenler, bu kavramların aslında yıktıklarını iddia ettikleri hiyerarşiyi pekiştiren öğeler olduğunu iddia ederler ve bu perspektifte

³⁹⁰ Ana Fingel Honigman, “What the Structure Defines: An Interview with Kutluğ Ataman”, Artjournal, No:63, 2004, s. 82

³⁹¹ Heartney, s.242

³⁹² *age.*, s. 247

³⁹³ *age.*, s. 247

‘Öteki’ olmak, erkeğe ya da beyaz Avrupa mirasına sahip bireye göre geri sayılmak, dünya tarihinin büyük anlatısında bir yan hikâye olmaktan ibaret kalmak demek olacaktır.”³⁹⁴

Bu tartışmanın orta bir yerinde duran az sayıdaki eleştirmenlerden birisi, sahte bir ikilik olan çoğunluk ile azınlığın yerine daha akışkan bir kimlik görüşünün konabileceğini ileri süren Trinh T. Minh-ha’dır. Sanatçının sözleriyle “Her dünyada bir Üçüncü Dünya/ her Üçüncü Dünya’da bir Birinci Dünya/ ve tersi” vardır. Minh-ha’ya göre:”Ötekilik ve aynılık, ikilikler ya da çatışmalar ekseninde değil de aynı anlayış içindeki derece farkları ve hareketler, ya da daha iyisi, hem varlıkların içinde hem de arasındaki farklılıklar temelinde görüldüğünde daha faydalıdır.”³⁹⁵

3.4.1 Çağdaş Sanat Koleksiyonları ve Sponsorlar

Bireyin ve kommünitenin etrafında nesnelere bir araya getirme, bir çeşit toplama, materyal dünyanın birikimini sağlama, böylece öteki olmayan öznel alanın belirlenmesini temin etme gibi davranışlar evrensel olabilir.³⁹⁶ Bu türden tüm koleksiyonlar değerlerin hiyerarşisine, dışlamalara ve kendilik alanının kurallı sınırlarına sahiptir. Koleksiyoncular topladıkları nesnelere kendi öznelliklerini bu şekilde inşa ederler. Walter Benjamin koleksiyon nesnelere birbirleri ile yanyana gelerek ortaklaşa bir cümle kurmak için bütün pratik işlevlerinden koptuğundan bahseder.³⁹⁷ Nesnelere etrafında kurulan bu cümle koleksiyonunun kendi öznelliğinin ifadesi olurken, koleksiyon nesnelere ise dışarı ile ve hayat ile ilişkileri kopmuş olduğundan yalnız koleksiyonunun bağlamında anlam bulurlar. James Clifford başka insanlardan alınan nesnelere toplanması ile ilgili büyülenmenin asla toplanan nesne ya da sanat çalışmasının kendisine duyulan saygıdan kaynaklanmadığını fakat her zaman Batılı bireyin kendisini, sahip olmaya istekli ve tahakküm edici olarak

³⁹⁴ *age.*, s. 248

³⁹⁵ Trinh T. Minh-ha, “Of Other Peoples: Beyond the ‘Salvage Paradigm’”, Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture* içinde, No:1, Bay Press, Seattle, 1987, s. 139-140

³⁹⁶ James Clifford, “On Collecting Art and Culture”, ed. Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader* içinde, Londra: Routledge, 1998, s.96

³⁹⁷ Walter Benjamin, “Edward Fuchs: Collector and Historian”, *One Way Street and Other Writings* içinde, Londra: Verso, 1992

tanımlaması ile ilgili olduğunu belirtir.³⁹⁸ Koleksiyoncunun ve kolleksiyonun mahiyetini tartışan Clifford, sanatı zanaatten ayırmak için kullanılan sınıflandırma sistemlerinde birçok çelişkinin bulunduğuna dikkatleri çeker: kültürel ve sanatsal “otantisite”nin geçmişin olduğu kadar şimdinin buluşu ile ilgili ve onun nesnelleştirilmesi, korunması ve yeniden canlandırılması ile ilgili olduğunu belirtir.³⁹⁹

Ali Artun, sanatçı, küratör ve sanat danışmanı olan Dieogo Cortez’in sözlerini alıntılıyarak, günümüzde eski kolleksiyonerlerin sahip oldukları sanatı müzelere bağışladığından, yeni moda kolleksiyonerlerin ise sanat piyasasında spekülasyon yapmakla uğraştığından ve aldıkları sanatı hemen satmaya çalışarak hızlı bir değiş tokuş ekonomisi yarattığından bahseder.⁴⁰⁰ Başta müzayede evleri, galeriler, hatta sanatçılar tarafından körüklenen spekülasyonun boyutlarının çok artarak sanat dünyasını boğmakta olduğunu gösteren Artun, koleksiyonerlerin yatırımcılara dönüşmesinin sanat üzerine etkilerinden bahseder: bu dönüşümün “özünde sadece finansla ilgili olmadığını”, “sanatın varlığıyla ilgili” olduğunu, “estetiğin ve beğenin in örgütlenmesi ile ilgili” olduğunu söyler.⁴⁰¹ Spekülatif kolleksiyonerliğin çağdaş estetiği ve beğeni yi nasıl manipüle edebileceğini gösteren Artun, bunun için bir reklam devi olan Charles Saatchi’yi örnek gösterir: Saatchi politik gücü sayesinde, prestijli galerilere nüfuz ederek, bu galerilerde kendi satın aldığı sanatçıların çalışmalarının sergilenmesini sağlar.⁴⁰² Bu yolla, bilinen büyük galerilerde gösterdiği sanatçıların fiyatını arttırır. Hatta zamanla eserlerini topladığı ve speküle ettiği sanatçılardan bütün dünyanın gözü önünde bir akım örgütlemeyi başarır: Young British Art. Ülkemizde Türk çağdaş sanatının tanıtımını üstleniyor gibi gözük en, fakat aslında kendi kolleksiyonundaki sanatçıların değerini arttır an Vehbi Koç Vakfı, İstanbul’da Arter ve Berlin’de Tanas olmak üzere iki sanat galerisi açmış, Türk çağdaş sanatçıların uluslararası ve ulusal çapta tanınmasına önayak olmuştur. Bourdieu’nün kültürel üretim alanında inancın üretiminden bahsettiği bölümde ikna gücü olan mekânların

³⁹⁸ James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century-Literature, Ethnography and Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1988

³⁹⁹ James Clifford, “On Collecting Art and Culture”, s.94-107

⁴⁰⁰ Diego Cortez, aktaran Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim, 2011, s. 149

⁴⁰¹ Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim, 2011, s. 149

⁴⁰² Artun, s. 150

(galeriler, müzeler, yayınevleri, vb. gibi) üretim alanına ile tüketim alanının benzerlik gösterdiği temelde belirli izleyici kitlesine hitap ederek, bu mekânların ürünün değerini yükselttiğini ya da azalttığını belirtilir.⁴⁰³ Bu alanda uzmanlık, Saatchi örneğinde olduğu gibi güçlü reklamcılık öngörüsü ile iyi hedef kitle ve mekân ilişkisini kurarak, Koç örneğinde olduğu gibi bir kimlik politikası güderek yurtdışı girişimciliğini sağlayarak, neyin, nerde, ne zaman, nasıl, kiminle yapılması gerektiğini kavrayacak sezgileri gerektirmektedir.

Çağdaş sanatçının bir koleksiyona girmesi ve çalışmalarının toplanmasının olasılığını arttırması ancak müzeyi aşarsa mümkün olduğunun bilincindedir, diğer yandan çoktan toplanmış ve koleksiyona girmiş olanlardan farklı bir şey yapmak istediği için hayatın alanına girmek ister.⁴⁰⁴ Paradoksal olarak müzeden sanatçı kendini ne kadar sıyırmak ve kurtarmak isterse o kadar radikal bir biçimde müzenin ve onun koleksiyon mantığının içinde kendini bulmaktadır.⁴⁰⁵

Sanatçılar üretim aşamalarında finansal destek alabilmek için özel fon almaları yönünde teşvik edilir. Finansal destek olarak sanatçı için özel hamilik (patronage) bir çıkış yolu gibidir. Yakın zamana kadar Borusan Kültür Sanat Vakfı'nın kurduğu sanat merkezinde desteklediği sanatçılar ile Borusan şirketi arasında benzer bir hamili ilişkisi bulunmaktaydı. Bourdieu, Sanatı, edebiyatı ve bilimi finanse etmek için özel hamiliğe başvurmanın gelecekte gittikçe artarak sanatçıları ve araştırmacıları pazar kısıtlamaları ve ekonomik güçler üzerinde maddi ve akli bağımlılık ilişkisine yerleştireceğini söyler.⁴⁰⁶ Bir Amerikan terimi olan sponsorluk kapital değiş tokuşunu aksettirir: sponsorlar tarafından finansal kapital sembolik kapital için, sponsorluğu alan sanatçılar ya da bilimadamları tarafından ise sembolik kapital finansal kapital için değiştirilir. Sponsorluk ya da hamilik üstlenen şirketler sadece “cömert katkıları”ndan dolayı vergi indirimi almak için değil, aynı zamanda şirket çıkarlarına uygun politik hava yaratmak için de sanatı destekleme işine soyunurlar. Hamiliğe yatırım yapan şirketler, basından faydalanır ve şirketten bahsedilmesini ve övülmeyi zorunlu kılar. Çok genel bir anlamda, ekonomik iltimas çoğunlukla basın aracılığıyla kültürel üretim

⁴⁰³ Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, s. 95

⁴⁰⁴ Groys, s. 25

⁴⁰⁵ *age.*, s. 25-6

⁴⁰⁶ Bourdieu, *Free Exchange: Hans Haacke ve Pierre Bourdieu*, s.17

üzerinde kullanılır.”⁴⁰⁷ Hamiliğin bilinmesi dolayısıyla medyayla ortak olunması gereklidir. İletişim stratejisinin etkililiği için yalnızca bir olayın yaratılması değil onun duyurulması ve tanınması da önemlidir. Bu yolda basın öncelikli hedef izleyicidir. Basınla ortaklık olmadan kamuoyunun ayartılması başarılı olamaz.⁴⁰⁸ Alain-Dominique Perrin Cartier, parasını sanat aşkıyla harcamadığını söylediği Galleries dergisinde, hamiliğin (patronage) iletişim için sadece müthiş bir araç olmadığını aynı zamanda gittikçe artan bir şekilde kamu fikrini ayartan bir araç olduğunu söyler.⁴⁰⁹ Bugünün sanat dünyasının jargonuna hâkim olan şirketler, hamilik ve hamiliğin tanınmasını sağlayan basın dolayımı ile kültürel bir dış görünüş oluşturlar. Kamu önünde bu kültürel donanım imgesi ile sanata sembolik olarak hükmeden hamilik, sanat için eleştirellikten arınmış bir toplumsal uzlaşım öngörmektedir ve bu yolda tahakkümü meşrulaştıran yollar hedeflemektedir.

3.4.2 Uluslararası Etkinlikler: Bienaller, Festivaller ve Fuarlar

Çağdaş sanatçıların uluslararası dolaşımında önemli istasyonlar olan bienaller, festivaller ve fuarlar sanatçıların küresel ölçekte tanınmasına yol açarken, katılımların “çokkültürlü” bir söylemde ekonomik, kültürel ve sembolik bir değere dönüştüğü bu uluslararası etkinliklerin çağdaş sanat piyasasının yapılandırmasında başat olduğunu görürüz. Bu görüşe katılmayan Groys, uluslararası bienaller, trienaller ve benzeri sanat etkinliklerinin, sanat alıcıları olması gerekmeyen kitleler için düzenlendiğini hatırlatarak, bu tür sergiler için sanat piyasasının kendini sunduğu ve değerlerini yücelttiği yerler olarak düşünülmemesi gerektiğini belirtir ve zaman içinde birbirleri ile “çelişen sanat eğilimleri, estetik tavırlar ve temsil stratejileri arasındaki iktidarın dengesini” yarattığını ve gösterdiğini söyler.⁴¹⁰ Fakat yerel sanatçıların uluslararası ölçekte tanınmaları için bir prestij kaynağı olan bu sergilerin çağdaş sanatçıya kültürel ve sembolik kapitali garantilemesi ve ardından bu kapitali ekonomik kapitale

⁴⁰⁷ *age.*, s. 19

⁴⁰⁸ Hans Haacke, *Free Exchange: Hans Haacke ve Pierre Bourdieu*, Polity Press, Oxford, 1995, s.28

⁴⁰⁹ Alain-Dominique Perrin, “Le Mécénat français: La fin d’un préjugé”, Sandra d’Aboville ile söyleşi, *Galleries Magazine*, no. 15 (Paris, Ekim-Kasım 1986), s. 74

⁴¹⁰ Groys, *Art Power*, s. 8-9

dönüştürebileceği sanat ortamları için gereken bienal sanatçısı olmanın getirdiği kredi azımsanmamalıdır.

Çağdaşlığın bileşeni olan bir deneyimi (ilişkisel, durumsal veya sanatın diğer toplumsal eğilmiş hallerini) içeren bienal kültürü ve çağdaş sanatın yeni tür özneler üreten sanat çalışmalarını ortaya çıkardığını söyleyen Caroline A. Jones, çağdaş sanat dünyası öznesinin bienal sergilerinde önerilen çağdaşlık deneyimi tarafından gittikçe artarak üretildiğini ifade eder.⁴¹¹ Büyük bienal turu içinde estetik ve dünyasal deneyim arayışında izleri bulunabilecek bu çağdaşlık etkisi büyük sergiler aracılığıyla bu deneyimleri endüstriyelendirme, bienale özgü sanat formları çıkarma eğilimindedir.

Her ne kadar sanat ticaretiyle ilgileri yokmuş gibi gözükse de bienaller yapısal olarak sanat piyasası ile ilişki içindedir. 1968 yılına kadar Venedik Bienali satışa açık haldeydi. 1968 yılında öğrenci hareketinin “patronların bienaline son” sloganları ile protesto ettikleri Venedik Bienali, sanat pazarına çevrilen ülke pavyonlarının satışlarını durdurmak zorunda kalmışlardır.⁴¹² Fakat görünüşte durdurulan satışlar, gittikçe fuarlara dönüşen bienallerde uluorta değil gizli saklı yapılmaya başlanmıştır. Birçok sanat alıcısı ve koleksiyoner için bienaller çokkültürlü bir vitrin gibi farklı kimlikli sanatçıların çalışmalarını sergiler. Bu sanat alıcıları ve koleksiyonerler bienalde beğendikleri ve takip ettikleri sanatçıların çalışmalarına başka şehirler ve ülkelerin süregiden sanat fuarlarında satın alma şansına sahip olurlar. Sanatçıların başarı grafiğini önemli ölçüde etkileyen bienaller, sanatçının çağdaş sanatın hegemonya alanlarına girebilmesi için dönüm noktası gibidir. Sanatçılar, sanat alıcıları ve koleksiyonerler için bienallerin ekonomik kapitali garantileyen sembolik bir değeri vardır.

Tanınmanın önemli sahneleri olan bienalleri, uluslararası sergileri ve fuarları, meşrutiyet sorununa değinerek ele alan Brenson, neyin meşrulaştırıldığını ve meşrulaştırma sürecinin nasıl olduğunu sorgular: Meşrulaştırılan sanat mı, sanatçı mı, küratörler mi, gelenekler mi, yoksa kültürler mi, kommüniteler mi, şehirler mi,

⁴¹¹ Caroline A. Jones, “Biennial Culture and the Aesthetics of Experience, Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (ed.), Contemporary Art: 1989 ince the Present içinde, MA, Oxford, West Sussex: Wiley ad Blackwell, 2013, s.192

⁴¹² *age.*, s. 165

bölgeler mi, uluslar mı diye sorar.⁴¹³ Bienaller, bir yandan yerel ve ulusal sanatçılara insanlara içerden bu sanatçıların neler yapabildiklerini gösterebilecekleri sergi mekânı verirken, diğer yandan dünyanın farklı yerlerinden ve kültürlerinden gelen sanatçıların neler yapabildiklerini gösterebilecekleri ortamı sağlar. Basında, sanat dergilerinde yer verilen, tüm dünyadan bir izleyici kitlesinin akın ettiği tanınmış bir etkinlik olan bienal aracılığı ile yerelin geçerliliği tanınmış ve onaylanmış olur.⁴¹⁴ Yerel için uluslararası tanınma ve onaylanma önemlidir, yerel uluslararasıın meşrulaştırma gücünü ve otoritesini tanıır. Böylelikle yerel, bölgesel ve uluslararası olanlar birbirlerini meşrulaştırmış olurlar.⁴¹⁵ Bienallerin meşruluk ve önemine dair yapılan eleştirilere birçok bienal düzenleyicisi ve kurucusu için bu periyodik gösterilerin Batı'nın moda fenomenine giriş yapabilmek için fırsat olarak görüldüğü eklenir.⁴¹⁶ Bienallere yöneltile önemli eleştirilerden birisi de 1990'lardan beri bu periyodik gösterilerde belirli grup sanatçıların ve belirli türde sanatçıların dünya çapında neredeyse tüm bienallerde, seyahat eden çağdaş sanatı sirki gibi, görülmesi ve sergilenmesidir.⁴¹⁷ Bienaller böylece, belirli yerel çeşitliliği istiflemede ve belirli sanat çalışmalarını ve sanatçıları itjel etmede sorumludur.

Uluslararası sergiler, bienaller ve fesitivaller özellikle kentler bünyesinde çağdaş sanatı geliştirmeye olanak sağlayacak ortamlar oluşturmaktadır. Festivaller, bienaller ve kent arasındaki etkileşim için, yalnızca bu etkinliklere yer ve kültürel içerik sağlayan kent bağlamıyla sınırlı olmadığını söyleyen Sibel Yardımcı, kentin bu festivaller, bienaller ve uluslararası sergi ve etkinlikler dolayımı ile dünya kamuoyuna sunulduğunun da altını çizer.⁴¹⁸ Küreselleşmenin sıkıştığı bu uluslararası metropol etkinlikleri için Maurice Roche, küresel etkinliklerin küreselleşmeyi hem kurduğu hem

⁴¹³ Brenson, *The Curator's Moment*, (1998), s. 63

⁴¹⁴ *age.*, s. 63-4

⁴¹⁵ Brenson, s. 64

⁴¹⁶ Massimiliano Gioni, "In Defence of Biennials", Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (ed.), *Contemporary Art: 1989 to the Present içinde (171-177)*, Malden, Oxford, Sussex: Wiley-Blackwell, 2013, s. 172

⁴¹⁷ Gioni, s.172

⁴¹⁸ Sibel Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İstanbul: İletişim, 2005, s. 30

de yansıttığı ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğunu belirtir.⁴¹⁹ Küresel kültürü yansıtmalarının yanı sıra Maurice Roche bu etkinliklerin kendilerine özgü yerel bir boyutları olduğunu da söyler:

“Mekân-zamanın gittikçe ‘sıkıştığı’ bir dünyada takvimleri ve dönemsellikleri mekânı yeniden kurar, mesafeyi yeniden tesis eder. Kültürel olarak bir örnekleşen ve mekânların birbirini ile değiş tokuş hale geldiği bir dünyada, [bu etkinlikler] gelip geçici bir özgünlük, bir farklılık, mekân ve zamanda bir yerellik yaratırlar.”⁴²⁰

Bienallerin özellikle farklı “öteki” kültürlerle özgü sanatı bir dizi halinde, yanyana göstermede ve küresel piyasa ekonomisine eklemesinde önemli bir rolü vardır. Yerel bir kültürün temsilini, “çokkültürlülük” ya da “kültürel farklılık” söylemine eklemeyerek küreselleştiren küratörler, bu yerel sanatçıların farklı kimliklerini ve kültürlerini öne çıkardığı, sanatsal değerlerinden çok ideolojik ve toplumsal bağlamları ile ele aldıkları ölçüde bienalin kavramsal ve görsel içeriğini oluştururlar. Sonuç olarak bienaller, hem neo-liberal politikaların “kültürel farklılık” söylemini örgütleyerek hem de, çelişik gibi gözükse de, “çağdaş sanat” kültüne dayalı batı sanatının yön verdiği bir estetik hegemonya altında melez temsillerin oluşmasını teşvik ederek küresel çağdaş sanat piyasasının yapılandırılmasında önemli rol oynamaktadırlar.

Uluslararası sergilerde farklı hizmetler, izleyiciye yönelik çağrılar ve sözleşmeler, “daha az ya da daha çok somut toplumsallık modelleri sunan” ve sayıları giderek artan sergi alanları göze çarpmaktadır.⁴²¹ İzleyicilerin bu farklı toplumsal ve kültürel alanlara giriş yapabilmeleri için bir kültürel çevirmen olarak kodlanan küratöre, ya da belirli bir toplumsallığın hikâyelendiği bir metne ihtiyaç duyulur.

⁴¹⁹ Maurice Roche, *Mega Events and Modernity: Olympics and Expos in the Growth of Global Culture*, Routledge, Londra, 2000, s. 199, akt. Sibel Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal*, İstanbul: İletişim, 2005, s. 26

⁴²⁰ Roche, s. 7, aktaran Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal*, s. 31

⁴²¹ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, Saadet Özen (çev.), İstanbul: Bağlam, 2005, s. 41

Birçok güncel Batı kültüründen olmayan sanat çalışması “turist sanatı” ile “yaratıcı kültürel-sanatsal strateji konumları arasında gider gelir.”⁴²²

Çokkültürlülük çerçevesinde 90’larda başlayan kimlik tabanlı sergilerin, sanatın kişisel doğası ile küratörlerin sergi için düşündükleri temsili sebepler arasında ayırıcı katmanlar olduğunu söyleyen Brenson, ondan sonra gelen bienallerin de sanatın kullanımı ile sanata bağlılık arasındaki çelişkiyi yansıttıklarını belirtir.⁴²³

3.4.3 Küratörler ve Sanat Kurumları

Emeğin geleneksel ayrımının sanatçılar tarafından üretilen sanat eserleri ve küratörler tarafından seçilen ve sergilenen sanateserleri olarak açık olduğunu fakat Duchamp ile birlikte bu ayrımın çöktüğünü belirten Groys, bugün sanat yapmanın ve sanatı göstermenin arasında ontolojik bir farkın artık bulunmadığını söyler.⁴²⁴ Çağdaş sanat bağlamında sanat yapmak şeyleri sanat olarak göstermektir. Bu durumda sanat üretimi ve sergilemenin arasında bir farkın olmadığı günümüzde sanatçının rolü ile küratörün rolü arasında bir farkın olup olmadığı, bir fark var ise bunun nasıl mümkün olduğu sorusunu Groys, standart sergi mekânı ve sanatsal yerleştirme arasındaki farka bakarak yanıtlamaya çalışır. Geleneksel bir sergide toplanan sanat eserleri yanyana konarak sergi mekânına yerleştirilir. Fakat bugün “sanatsal yerleştirme” (installation) böyle bir toplanma ve yanyana getirme gibi sergi yerleştirme pratiğine uygun değildir. Mekâna özgü yerleştirme dolaşamaz, bunun yerine dolaşımda olan filmleri imgeleri, metinleri, filmleri, gündelik nesnelere kullanır. Böylece yerleştirme (installation) sergi mekânının işlevini ve rolünü radikal bir şekilde değiştirmiş olur. Yerleştirme (installation) bir serginin kamusal mekânını sembolik bir özelleştirme araçlığıyla işler.⁴²⁵ Burada küratörün rolünü, mekâna özgü sanatçı gibi dolaşımda ve güncel olanları toplamak (güncel sanatçılar, politik içerik, popüler kültür, vb.) ve bunları bir içerik ve bağlam ile çerçevelemek, yani özeleştirmek olarak özetleyebiliriz.

⁴²² James Clifford, “On Collecting Art and Culture”, s.101

⁴²³ Brenson, s. 63

⁴²⁴ Boris Groys, “Politics of Installation”, e-flux journal #2, January 2009, <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>

⁴²⁵ *age*.

Birçok uluslararası çağdaş sanat sergisi küratörün rolünü ve sorumluluklarını genişletirken, küratörleri sanatçılardan daha görünür hale getirirler.⁴²⁶ Günümüzde birçok sanatçı çalışmalarını ve çalışma süreçlerini öne çıkarırken, egolarını küratörün sergi başlığına veya metninin arkasına gizlemeyi tercih ederler. Sanatın sunumunun gittikçe küratörlük dolayımına daha bağımlı olmaya başladığı günümüzde bir kültürden gelen sanatın bir başka kültürde kendi adına kendini sunamayacağı üzerine varılan hemfikirle bir küratöre, yani bir kültür çeviricisine, bir üst metin yazarına ihtiyaç duyulduğu görülür.⁴²⁷

“Sanat çalışmaları gerçekte hasta ve aciz gözükür –sanat çalışmasına doğru izleyiciye yol gösterilmesi ve rehberlik edilmesi gerekir, tıpkı hastane çalışanlarının yatalak bir hastayı görmeye gelen ziyaretçiyi alıp götürdükleri gibi. Aslında “küratör” kelimesinin etimolojik olarak ‘tedavi etmek, iyileştirmek’le (cure) ilişkili olması tesadüfi değildir. Küratörlük yapma süreci imgenin güçsüzlüğünü, kendini temsil etme yetersizliğini onarır. Sanat işinin dışarıdan yardıma ihtiyacı vardır, görünür olmak için bir sergiye ve küratörlüğe ihtiyacı vardır.”⁴²⁸

Küratör, sanat çalışmalarını hikâyeselleştirir ve bağlamsal olarak yerleştirir. Çalışmalara, sonunda görelileşmelerini sağlayan bir içerik kazandırır. Küratörlerin bu ek içerik kazandırma pratiğinden dolayı sergileme yöntemlerinin ikonoklastik tarafının tehlikeli ve yıkıcı olduğunu düşünen modern sanatçılar küratörleri suçlamaya başlamışlar, müzeleri mezarlık, küratörleri de cenaze kaldıracı olarak addetmişlerdir.⁴²⁹ Groys, kurumsal eleştirileri ile sanatçıların, sanat işleri ile doğrudan, etkilerine dolaysız maruz kalmak isteyen, sanat tarihinden habersiz genel halkın dikkatini ve kamuoyunu yanlarına çektiklerini ve bu yüzden izleyiciler bir aracı olmadan direk sanat eseri ile karşılaşacakları sanat piyasasını müzeye tercih ettiklerini belirtir. Çünkü, piyasada dolaşan sanat çalışmaları küratörlüğü yapılmadan seçilmektedir ve yalnızca bir başlıkla galerilerde veya fuarlarda alakasız birçok başka sanat çalışması ile yanyana sergilenmekte, böylece içeriksizleşmektedir.

⁴²⁶ Brenson, s. 57

⁴²⁷ Brenson, s. 57

⁴²⁸ Groys, Art Power, s. 46

⁴²⁹ age., s. 45

Güncel sanatın ve kültür politikalarının yerleştirme pratiğinde, bir yerleşim planı yapan ve o planda izleyicilere rehberlik eden bağımsız veya kurumsal küratörler çağdaş sanat dünyasında gittikçe artarak etkilerini gösterirler. Bugün çağdaş sanatçının yaptığı herşeyi bağımsız bir küratörün de yaptığını iddia eden Groys, küratörün dünyayı dolaşmasında, sanatsal yerleştirmelerle kıyaslanabilecek sergiler -kıyaslanabilir çünkü bireysel küratöryal projelerin, kararların ve eylemlerin sonucudurlar- düzenlemesinde sanatçının pratiğine yakın benzerlikler görür. Fakat bu küratöryal projelerin hiç bir şekilde ikonofilik olmadığını ve imgenin özerk değerini yüceleştirme amacıyla olmadığını söyleyen Groys, bir sanat çalışmasını kontrollü bir ortama, dikkatlice seçilmiş öteki nesnelere ilişki içinde bir içeriğe ve herşeyden önce belirli bir hikâyeye yerleştiren küratörün tavrının ikonoklastik olduğunu belirtir.⁴³⁰

Groys, bugünün sanatında bağımsız küratörleri bu kadar cazip ve önemli yapan şeyin, nesnelere –sanat nesnelere de dâhil- sanat uğruna kullanılmamaları, bunun yerine, onları kötüye kullanmaları ve adileştirmeleri olduğunu söyler.⁴³¹ Küratör, sanatın bayağılaşmasının, dünyevileşmesinin, kötüye kullanımının bir aracı, etkenidir. Bağımsız küratör, kendinden önceki müze küratörü gibi, sanat piyasası için zeminin hazırlasa bile ona bel bağlayamaz. Bir sanat işinin değeri müzede sergilendiği, görünürlüğü çeşitli bağımsız küratörün düzenlediği geçici sergilerde arttığı sürece artar. Sanat tarihini öykülemek yerine bağımsız küratörler kendi çelişkili hikâyelerini birbirlerine anlatırlar. Bu hikâyeler zaman sınırlaması olan geçici sergiler yoluyla anlatılır ve tamamlanmamış ve çoğunlukla anlaşılmayan dokümantasyonlar olarak kaydedilirler.⁴³² Küratöryal bir projenin sergi kataloğu bu kötüye kullanımı gösterir ve yeni bir suistimali de yaratmış olur.

Sanat kurumları, uzmanların, küratörlerin, ilgili koleksiyonerlerin ve içeriden insanların özellikle neyin ‘iyi’ sanat olduğuna ve genel olarak neyin sanat olduğuna dair ön kararı verdikleri seçim yerleri olarak görülürler. Bu seçim sürecinin geniş bir izleyici kitlesince anlamsız ve son tahlilde alakasız görüldüğü bir kritere dayandığı öngörülür.⁴³³ Sanat alanı uzmanlarının kriteri genellikle güncel olana en çabuk ve en

⁴³⁰ Groys, *Art Power*, s. 47-50

⁴³¹ *age.*, s. 50-1

⁴³² *age.*, 51

⁴³³ *age.*, s. 19

radikal cevap verecek şekilde kendi üreticilerini örgütler.

Aslında fikren terkedilen müze, izleyicisine eski ile yeni, geçmiş ile şimdi arasındaki ayrımı tanımlarını sağlayacak olanağı sunar. “Müzeler, modası geçmiş gündemden kalkmış ve eskimiş şeyleri ve imgeleri sakladıkları ve gösterdikleri tarihsel bellek depolarıdır. Bu bakımdan sadece müzeler sistematik tarihsel karşılaştırmanın alanı olarak neyin gerçekten farklı, yeni ve çağdaş olduğunu gözlerimizle görebilmemiz için hizmet verirler.”⁴³⁴

Aynı şey, kültürel farklılık veya kültürel kimlik için de geçerlidir. Medya tarafından yapılan kültürel kimlik veya farklılık bombardımanına eleştirel olarak karşı durabilmek için karşılaştırma yapabileceğimiz bir çerçeveye ve içeriğe ihtiyaç duyarız. Karşılaştırmanın olmadığı yerde farklılık ve kimlik üzerine olan olası tüm iddialar içi boş ve temelsiz olacaktır. Sanat için bu çerçeve müze mekânıdır. Tüm tarihselliği ile müze, bazı sergilerde her ne kadar açıktan bir karşılaştırma sunmasa da, sanat tarihine direk bir gönderme yapmasa dahi, bir sanat sistemi içinde belgelenmiş sergilerin geçmişinin bilgisi ile çoktan karşılaştırmalı bir alan sunmaktadır.

Sanatı ve sanatçıları markalandıran ve bu yolda sanatçıların temsilciliğini üstlenen galeriler, sanatçıları ve sanat fiyatlarını denetleme konusunda müzayede salonları ile girdikleri mücadele sonucunda varlık nedenleri olan sergileme etkinliklerinden uzaklaşmaktadırlar.⁴³⁵ Çoğu galeride sergiler beyaz küp mekânında zamanla satış konusunda hiç renk vermeyen bir vitrine dönüşürken, asıl pazarlıklar sanatçının sergilenmeyen işlerinin de istiflendiği arka odada dönmektedir. Artun, bir zamanlar sanatın özerkliğini, modernist estetiği ve avant-gard sanatı destekleyen ve örgütleyen galerilerin artık tüm bunların tasfiyesi ile meşgul olduğu söyler.⁴³⁶ Yine de sayıları az da olsa ticari olmadıklarını iddia eden galeriler ve satış amaçlı olmayan proje mekânları bulunmaktadır.

Sanat eserinin atölyeden galeriye geçişinin, galerinin mekânı her ne kadar ticari olmayan bir havayla tanımlandı ise de, güvensiz bir durum olduğunu söyleyen Olav

⁴³⁴ Groys, Art Power, s. 21

⁴³⁵ Artun, s. 155

⁴³⁶ Artun, s. 156

Velthius, bu yüzden bir sanat eserinin ticari evreye ilk defa geçişinin açılış kokteylleri ile ritüelleştirildiğinden bahseder.⁴³⁷ Açılış ritüeli sanatçının sanat eserine yabancılaşmasını bastırır nitelikte, diğer sanatçılarla, entellektüeller, bağımsız küratör ve koleksiyonerle tanışabilmek için açılan bir sosyalleşme alanıdır. Sanatçının hazır ve *presentable* olması beklenen bu tören sanatçının “hâlâ üretiyorum” dediği piyasaya karşı görünürlüğünü arttıran bir etkidir.

Sanat kurumlarına, müze, galeri ve küratörlerin politikalarına karşı tavır geliştiren sanatçılar belli bir baskı deneyiminin ardından kollektif yapılar, alternatif girişimler ya da sanatçı organizasyonları kurarlar. Her ne kadar bu tür örgütlenmeler, Hans Haacke'nin öngördüğü gibi, sanatçıların teşkilatçı olamadığından, toplantılardan sıkıldığından, kalıcı ve sürekli bir savunma sistemini hazırlamayı gerektiren sabırdan yoksun olduğundan dolayı, uzun soluklu olmayabilirler.⁴³⁸ Fakat sanat dünyasının kurumsal örgütlenmelerine bir alternatif oluşturdukları için bu tür örgütlenmeler önemli olmaktadır.

3.4.4 Güncel Sanat Piyasası

Serbest bir bölgede varlık gösteren çağdaş sanat ekonomisinin finans kapital ekonomisi ile paralel gitmesine, finans kapital ekonomisindeki değişikliklerin sanat dünyasında da etkilerinin görülmesine şahit oluruz. Buradan hareketle finansal gücün dağılımı ile kültürel hâkimiyetin paylaşımı arasında paralelliklere rastlanır diyebiliriz.

Sanatın piyasa ile olan ilişkisinde sanatın özerkliği sorunu gündeme gelir. Varolan sanat kurumlarında, sanat sistemi, sanat dünyası ya da sanat piyasasının özerk olmadığını, sanat sisteminin işleyebilmesi için belli estetik değer yargıları, belli seçim kriterleri, içermenin ve dışlamanın kuralları üzerine kurulduğunu görerek anlayabiliriz. Tüm bu değer yargıları, kriter ve kurallar elbette özerk değildir. Egemen toplumsal kaideleri ve iktidar yapılarını yansıtır.

⁴³⁷ Olav Velthius, *Talking Prices: Symbolic meaning of prices on the market of the contemporary art*, New Jersey: Princeton University Press, 2005, s. 38

⁴³⁸ Hans Haacke, *Free Exchange: Hans Haacke ve Pierre Bourdieu*, Oxford: Polity Press, 1995, s. 12

Ondokuzuncu yüzyılın başı ile birlikte sanat özerkliğini ilan etmiş ve bir yandan müze, galeri, akademi ortamlarında, tarih, eleştiri ve estetik alanlarında bu özerkliğini örgütlemeye girişmiştir. Öte yandan modernitenin rasyonalizm, endüstrileşme, ilerleme gibi egemen düzenlerine karşı çıkararak, onların gücünü sorgulayan bir etkinlik kazanmıştır.⁴³⁹ Bu süreçte sanatın karşı çıktığı değerlerin ve ilişkilerin merkezinde olan para, bir yandan tüm eleştirilerin hedefi haline gelirken, bir yandan da sanatçının yaşamını sürdürmek için mahkûm olduğunu kabullenmek zorunda kaldığı bir araç olmuştur. Bu yüzden, “modernizm, en derinde bir çaresizlik estetiği olarak” gelişmiştir.⁴⁴⁰ Fakat kültür ile sermayenin bir olduğu postmodern dönemde, hayatı ve siyaseti kuşatan finans ona en aykırı duran ve ona karşı eleştirilerini ortaya koyan sanatı da içine alarak, sanatı kendisine direnmek yerine uzlaşmak zorunda bırakmıştır ve sonuç olarak, “estetik modernizm ve avangard tasfiye olmuş, sanat özerkliğini kaybetmiştir.”⁴⁴¹

Sanatın özerkliğini kaybetmesi, sanatın örgütlendiği ortamların geçirdiği yapısal değişikliklerle gerçekleşmiştir: sanat kurumlarının değişen yapısı, müze, müzayede, galeri, akademi, atölye gibi “disiplin mekânları”ndan kaçışını, beyaz küp gibi kapalı ve sınırlı alandan uzaklaşmayı getirmiştir. Bu kapalı ve tanımlı mekânlar artık bienallere, fuarlara, kamusal alanlarda gerçekleşen sanat etkinliklere, şirketlere, finans piyasalarına açılmakta; “onlarla aynı ‘açık uçlu’ karmaşık ağlara, mekânlara eklenmektedir.”⁴⁴²

Sanatın özerkliği estetik değer yargılarının özerkliğine bağımlı olduğu düşünüldüğünden birçok sanatçının ve sanat teorisyeninin sanatın özerk olmadığı sonucuna vardığını görürüz. Fakat Groys, güncel sanata içkin, tamamıyla estetik değer yargısının eksikliğini sanatın özerkliğini garantilediğini iddia eder: Sanatın alanı bu eksiklik ya da başka bir deyişle herhangi bir estetik yargının reddi etrafında örgütlenir.⁴⁴³ Dolayısıyla Groys, sanatın özerkliği ile ilgili olarak beğenin özerk hiyerarşisinin değil her tür hiyerarşinin kaldırılması gerektiğini savunur. Fakat,

⁴³⁹ Artun, s.146

⁴⁴⁰ *age.*

⁴⁴¹ *age.*

⁴⁴² *age.*, s. 147

⁴⁴³ Groys, s. 13

ekonomik güçlerden, genelde de edebi ve sanatsal dünyaların en azından başlangıçta karşı oldukları paranın ve kârın değerlerinden bağımsızlığını arttırması olanaklı değildir.⁴⁴⁴

“Ve çağdaş piyasanın işleyişi son derecede otokratik, kapsayıcı, bütünleyici (totalizing) bir sistem oluşturur. Onnun dışında varolamazsınız. Modernizm döneminde sanat, piyasaya mecbur, ama tam da bu nedenle piyasaya karşı olmasıyla sanat vasfı kazanırdı. Postmodernizm buna son verir. Piyasanın sanatı özgürleştirdiği doğrudur; şimdi herşey sanattır ama sattığı sürece. Sanat özgürleşirken, hayatın özgürleşmesiyle ilgili umut dünyasından kopmuştur. Sanatın finansallaşması, çağdaş sanatçıyı da para yönetiminde becerikli ve yaratıcı olmaya zorlar.”⁴⁴⁵

Sanat piyasasının son derece riskli, rekabetçi ve güvencesiz ortamında risk alamak dolayısıyla kendi kariyerini ve geleceğini yönetmek zorunda kalan sanatçılar, galeri, menajer vb. temsilcilerini bulmadan önce sanatçı, yaratıcı kimlikçi ile yönetici, işadamı kimliği arasında ikiye bölünür.

Çağdaş sanat, gönüllü olarak müzeden vazgeçip medya yoluyla yayılma arayışında popüler medya çağının baştan çıkarmalarına hevesli gözükür. Müzeden kurtulmak için sanatçılar sanat işlerini popüler medyadan türemiş estetik normlara adapte ederek, pazarlarlar. Müzeleşmiş geçmişi terketmek güncel olana radikal bir açılım gibi gözükebilir. Hâlbuki sanatın kapalı mekânlarını dışarıdaki dünyaya açmak neyin çağdaş neyin güncel olduğuna dair bir körlük oluşturabilir. Groys’un da belirttiği gibi: “Küresel medya piyasası izleyicinin geçmişi şimdiyle kıyaslayabileceği ve dolayısıyla neyin gerçekten yeni ve güncel olduğunu belirleyebileceği tarihsel bellekten yoksundur.”⁴⁴⁶ Medya piyasasındaki ürünlerin yelpazesi sürekli olarak yeni gelen bir ürünle değiştiğinden geçmişte sunulan şeylerle bugünküleri karşılaştırmak pek olası değildir. Sonuç olarak, yeni ve güncel olan şey neyin moda olduğuna bağlı olarak tartışılır. Fakat neyin moda olduğunun kendisi de tartışmalı bir konudur. Medya piyasası düşünüldüğünde aynı anda ilk izlenime birden kapıldığımızı söyleyen Groys, hem bitmek tükenmek bilmeyen yeni olanın bombardımanı hem de aynı olanın

⁴⁴⁴ Pierre Bourdieu, Free Exchange: Hans Haacke ve Pierre Bourdieu, Polity Press, Oxford, 1995, s. 17

⁴⁴⁵ Artun, s. 182

⁴⁴⁶ Groys, s. 20

dönüşüne daimi olarak şahit olduğumuzu belirtir.⁴⁴⁷ Benzer olarak sanat dünyasında orjinal ve yeni bir şey olmamasına rağmen sanat yeni görünmek için sürekli bir gayret içindedir. Sadece medya referans noktası olduğu sürece de izleyici eski ile yeni, aynı ile farklının arasındaki ayrımı sunabilen karşılaştırmalı bir içerikten yoksun kalacaktır.⁴⁴⁸

Yüksek kültürün özerk alanını kurma çabası kültür üretimi ile ilgili olarak bir dizi gerilimi ve karşılıklı bağıllığı gizleyebilir. Bourdieu, örneğin, kültürel üretimin en büyük örgütleyici ilkesini, öncelikle sembolik değerlendirmelerin mi (sınırlı kültürel üretim alanı) yoksa ekonomik değerlendirmelerin mi (büyük ölçekte kültürel üretim alanı) geldiğini bilmek olarak belirtir.⁴⁴⁹ Sanatçılar ve entellektüeller piyasadan ve ekonomik hayattan bağımsız ve özerk olduklarını vurgulama eğilimindedirler. Ancak, Bourdieu için burada ilişkisel bir dinamiklik devreye girer, çünkü piyasayı reddetmek ve ekonomik sermaye ile ilinti olmamak “ilgisizlikteki çıkarlar” üzerine temellenir. Bir tür prestij cazibesine olan ilgi ve çıkar ilişkisi içinde ekonomik sermayenin üstünde olan kültürel sermaye bağlantıları serilir.

Son olarak, Arthur Coleman Danto, sanat dünyasının galeri, müze, sanat okulları, dergi, eleştiri kurumları ve küratör çevresi gibi kurumsal örgütlenmelerin dışarıdan bakıldığında bir istikrar içinde görünmesine rağmen, güzel sanatların üretim koşullarında son derece önemli bir tarihsel kayma yaşandığını dile getirir.⁴⁵⁰ Sanat dünyasındaki ve sanat üretimindeki değişimin bir kısmı sanatın kendi içindeki kaygılardan kaynaklanırken bir kısmı da daha geniş bir perspektifte politik ve ekonomik değişime cevap olarak gelişir. Sanatın mahali (ki bunun içine mekâna özgü sanatın yerleştirildiği fiziksel ve materyal alan da dâhil) giderek politik ve ekonomik terimler ile ifadesini bulan kavramsal bir mahale doğru evrilir.⁴⁵¹ Sanatın mahalinin toplumsal alana kaydığını gözlemlediğimiz güncel sanatta mekâna özgü pratiklerin yerleştirilmiş grupların, bireylerin, şeylerin, mekânların ve eylemlerin arasındaki farkta

⁴⁴⁷ *age.*

⁴⁴⁸ Groys, s. 21

⁴⁴⁹ Mike Featherstone, “Cultural Production and Consumption”, Richard Mueh ve Neil J. Smelser (ed.), *Theory of Culture* içinde (265-289), LA: University of California Press, 1992, s.283

⁴⁵⁰ Danto, s. 23-4

⁴⁵¹ Miwon Kwon, “One Place After Another”, *Theory in Contemporary Art since 1985* içinde (32-54), Zoya Kocur and Simon Leung (ed.), Blackwell Publishing, Oxford, 2005, s.36-7

ve mesafede ilişkişel bir estetikte örgütlenmekte olduğunu görürüz. Danto'nun söylediği gibi "ötekilerin dışlanmasına olanak veren tek bir anlatısal istikametın bulunmadığı muazzam bir deneysel üretkenlik döneminin"⁴⁵² norm olarak yerleşmeye başladığını hissettiğimiz güncel sanatta kültürel pratiklerin, kimliklerin ve farkların heterojenliğinde bir zenginlik ve çoğulluk olarak görünen sanat mahalının giderek ekonomik ve politik olarak araçsallaştığına şahit oluruz.

Bourdieu'nün Seul'deki Uluslararası Edebiyat Forumu'na sunulan bildirisinde, yeni liberal politikanın küreselleşmeyle birlikte kültürde tekelleşmeye gitmesinden ve serbest piyasa, rekabet, sözde yaratıcılığı destekleyecek teknolojik gelişmeler vaatleriyle salt tecimsel amaçlar güden yayılcı mantığı karşısında toplumsal olarak hazırlanması yüzyıllar süren "sanatın ekolojik koşulları"nın tahribata uğratıldığının, kitle tüketim kültürünün emperyalizmi karşısında incelmış sanatın ve kültürün ciddi tehlike altında olduğunu altını çizer.⁴⁵³ Sanatın tecimsel olarak koşullandığı ve politik olarak güdüldüğü bir ortamda sanat yapıtının kendisinden çok, sanatın sunuş biçimleri ve sanatı sunan bireyler ve kurumlar öne çıkmaktadır. Temsil politikalarının ve kültürel temaslarının hız kazandığı günümüz PR (halkla ilişkiler) dünyasında, kimliklerin, kişesal hikâyelerin ve anlatıların da bir yan ürün olarak pazarlanmasına sık rastladığımız sanat dünyasında tek çıkar yol, "çağdaş sanatın sunum alanlarında güç gösterilerine dönüşmüş olan günümüz sanatının sergilenmesinde kullanılan, sermaye, politika ve erk ilişkilerini"⁴⁵⁴ ortaya çıkarmak olabilir.

3.5 Çağdaş Sanat ve Siyaset Etkileşimi

Çağdaş sanatın doğası gereği çoğulcu olduğunu söyleyen Boris Groys, çağdaş sanatın çoğulculuk beğenisini de içerecek şekilde beğeninın aşırılığını içerdiğini belirtir. Groys, bu anlamda çoğulcu demokrasinin aşırılığında ve demokratik eşitliğin aşırılığında bahsetmektedir. Bu aşırılık gücün ve beğeninın dengesini aynı anda hem

⁴⁵² Danto, s. 36

⁴⁵³ Bourdieu, Culture is in Danger, Keynote adresi, International Forum on Literature, Doeson Foundation, Seul, Güney Kore, 26-9 Eylül 2000

⁴⁵⁴ Çakır, "Çağdaş Sanatın Sunum Alanlarında Güç Gösterileri: Sermaye, Siyaset ve Erk'in Kullanımı"(363-375) Karaelmas 2009: Medya ve Kültür (der.) N. Türkoğlu, S. T. Alayoğlu, İstanbul: Urban Yayınları, 2009

bozmakta hem de yeniden kurmaktadır. Çağdaş sanatı kendi içinde karakterize eden bu paradoksun kendisidir.⁴⁵⁵

Günümüz sanatında postmodernizin ‘her şey mübah’ (anything goes) sloganının içerimlerinden biri olan göreliliğin kullanımına veya sanatın öneminin, amacının, değerinin belirsizliğine rastlamaktayız. Bu görelilikten gerçekte postmodernizm mesul olmadığını söyleyen Lev Kreft, postmodernizmin yaptığının, sanatta metalaşma, ticarileşme, küreselleşme, medyalaşma ve postsanayileşme süreçlerinin doğurduğu sonuçları özetlemekten ibaret olduğunu belirtir.⁴⁵⁶

Bu tabloya göre sanat dünyası, kendisini içirme ve dışlama kriterlerini dayatarak biçimlendiren birçok ticari çıkar tarafından tamamen işgal edilmiştir. Bu perspektifte, sanat çalışması ise kendisini piyasanın gücüne itaat eden depresif ve sorunlu bir meta olarak sunmakta, herhangi bir metadan farkını ise eleştirel olabilen ve kendini eleştirebilen bir meta olarak koymaktadır. Kendini eleştirebilen meta kavramı, doğal olarak, bütünüyle paradoksal kalmaktadır.⁴⁵⁷ Böyle bir sanatın gerçekte politik bir sanat olarak anlaşılıp anlaşılamayacağını soran Groys, sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi şöyle özetler:

“Ampirik açıdan bakarsak, estetik haz politikasına karşı iktidar politikası olarak anlaşılan sanat ile siyaset arasındaki ilişkiler, küresel ölçekte hegemonya kurmuş belirli bir kültür içerisinde gelişti: Batı (Avrupa) kültürü. Tarihsel açıdan da, 17. Yüzyıldan başlayan belirli bir zamanda ve Avrupa modernitesinin belirli önkoşulları çerçevesinde gelişti. Gelgelelim, son yirmi otuz yılda sanat ile siyaset arasındaki ilişkilerin ampirik ve tarihsel çerçevelerinin evrensel değil, tikel olduğu anlaşıldı ve ifşa edildi – toplumsal cinsiyet ve postkolonyalizmle ilgili olanlar da dahil pek çok bakış açısıyla. Postmodernizm ise sanat-siyaset ilişkisinin tarihselliğini ‘her şey mübah’ şiarlarıyla reddetti, bu da radikal liberal özgür seçimin bir çeşitlemesiydi.”⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ Boris, Groys, Art Power, MIT Press, Cambridge, 2008, s. 3

⁴⁵⁶ Lev Kreft, *Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*, Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika'nın içinde, ed. Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009, s.39

⁴⁵⁷ Boris, Groys, Art Power, MIT Press, Cambridge, 2008, s. 6

⁴⁵⁸ *age.*, s.40

Tam da bu bağlamda, Rancière siyaset sanat ilişkisini ve günümüzdeki siyasi sanatı şu şekilde betimlemektedir:

“(...) Sanat toplumsal ve siyasi meselelerle ilgili mesajlar ve duygular ileterek siyasi olmaz. Toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtma biçimiyle de siyasi olmaz. Tam da bu işlevlere aldığı mesafe yoluyla siyasi olur.”⁴⁵⁹

Yukarıdaki alıntıda Rancière, sanat formlarının tam da sanat pratiklerini, yaşam formlarının yapıp etme biçimlerinin ortak bir duyuda toplandığı görünürlük formlarını biçimlendiren anlamında sanatın siyasi olduğunu söylemektedir. Rancière şu eklemeyle devam eder:

“Çünkü siyaset, iktidarın kullanılması ya da iktidar mücadelesi değildir. Siyaset her şeyden önce bir mekânın siyasi olarak düzenlenmesi, belirli bir deneyim alanının şekillendirilmesi, “ortak” denen şeylerin ve bunları tanımlayıp bunlar hakkında tartışma yetileri olduğu kabul edilen öznelerin belirlenmesidir. Siyaset öncelikle o belirli deneyim alanının varlığı, o sıradan nesnelerin gerçekliği, o öznelerin yetileri hakkındaki bir çatışmadır.”⁴⁶⁰

Rancière siyaset estetik ilişkisini şu şekilde açıklar: Bir yanda siyasetin sahneler yaratma anlamında bir estetiği vardır, bir de estetiğin siyaseti olarak sanat pratiklerinin zamana ve mekâna müdahale etmesi anlamında “algılanabilir olanın paylaşımı” vardır.⁴⁶¹ Siyaset ve sanat bu anlamda birbirinden tümüyle bağımsız iki gerçeklik değil, her ikisi de “duyumsanabilir olanın belirli bir paylaşımına bağlı olan” durumlar olan gerçekliklerdir. Dolayısıyla estetik denen şeyin belli bir rejimin mantığıyla ve siyasetiyle uyumlu olduğunu söyleyebiliriz.

Sanatın politikleşmesi, çoğunlukla, sadece güzel olması beklenen saf estetik tavrın antidotu olarak görülür. Fakat aslında, sanatın politikleşmesi ve sanatın estetik

⁴⁵⁹ Jacques Rancière, “Estetiğin Siyaseti”, Elçin Gen (çev.), Ali Artun (ed.), Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika içinde (207-228), İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s.208

⁴⁶⁰ Rancière, s.208

⁴⁶¹ *age.*, s.210

fonksiyonu, ikisi de izleyicinin ve tüketicinin perspektifinden bakıldığında, birbiri ile kolayca birleşebilmektedir.

“Clement Greenberg’in çok önceden de belirttiği gibi, sanatçı en iyi sanat çalışmasının içeriği dışarıdan bir otorite tarafından tariflendiği zaman uzmanlığını ve zevkini gösterebilmektedir. ‘Ne yapmalıyım?’ sorusundan kurtulan sanatçı sanatın tamamen forma yönelik tarafına, ‘Nasıl yapmalıyım?’ sorusuna odaklanabilir. Bu şu anlama gelir: ‘Belli içeriklerin kamunun estetik duyarlılıklarına hitap edebilecek şekilde çekici (veya belki çekici olmaması, itici) olması için nasıl yapmalıyım?’ Eğer sanatın politikleşmesi ‘belli politik tavırları kamu için çekici (veya itici) yapmak’ olarak yorumlanıyorsa -genellikle durumun böyle olduğu gibi- o zaman sanatın politikleşmesi tamamen estetik tavra tabi olur.”⁴⁶²

Sonuç olarak, sanatçının ya da sanat çalışmasının hedefi estetik olarak çekici bir form içinde belli politik içeriklerin paketlenmesine dönüşmektedir. Fakat estetik form real politik angajman ile ilişkisini kaybeder ve doğrudan politik uygulama adına bertaraf edildiği zaman sanat politik bir reklam olarak işlev görmeye başlar ve hedefine ulaştığında lüzumsuz hale gelir ve kendini boşa çıkarır.⁴⁶³

Rancière, modernist denen anlatıya göre estetiğin özerk bir dünyada yalıtılan bireysel deneyime dayanan “boş bir mekân” olarak (White Cube’ü hatırlatan sanat mekânı) tanımlandığını söylüyor, oysa Rancière’e göre, estetik denen rejim belirli bir döneme özgü eserler ya da düşünceler olarak değil “özel bir tür mekânın ürünleri” olarak ayırt edilmelidir.⁴⁶⁴ Ona göre bu anlatı sanatın özerkliğinin kaybolduğunu da iddia etmektedir. Kastedilen sanat formlarının gündelik yaşam formlarına benzemesi ya da onlardan ayırtedilememesi, yüksek ve düşük sanat arasındaki farklılıkların yokolmasıdır. Tam da burada Rancière örtük olarak iki uyarı yapmaktadır: birincisi belki de kökleri bizi Kant’a götürecek bir belirlemedir, şöyle ki estetik hazın tanımlanması sanat eserini siyasetten ayıramaz; bir diğeri de özerk bir estetik alanın tanımlanmasının yine sanat eserlerini siyasetten ayıramayacağı olgusudur. Şunu da

⁴⁶² Groys, “Introduction: Global Conceptualism Revisited”, e-flux journal # 29, 11, 2011, <http://www.e-flux.com/journal/introduction%e2%80%94global-conceptualism-revisited/>

⁴⁶³ Groys, “Introduction: Global Conceptualism Revisited”

⁴⁶⁴ Rancière, s. 211

söylemek gerekir ki, bu iddia'nın yapılması da Rancière'e göre siyasetin ta kendisidir, çünkü bu düpedüz ortak bir duyumsanabilir alanın tanımlanmasıdır.

Rancière'e göre çağdaş sanat pratiklerinin estetik rejim altında belirli siyaset biçimleri yarattığından bahsedebiliriz. Bunlardan ilki “özerk estetik alanının bağımsızlığının ve eşitliğinin kollektif bir varoluş formuna dönüştürülmesi anlamına gelir. [...] bunlar gündelik duyuşal deneyimin canlılığında, somutluğunda vuku bulurlar.”⁴⁶⁵ İkinci siyaset biçimi estetik deneyimin bağımsız alanının hayatın alanından koparılması projesidir. Rancière bu iki siyaset arasındaki gerilimin bir yandan eleştirel formların çıkışını bastıracağını diğer taraftan bunu ortaya çıkaracağını öne sürer. Eleştirel sanat Rancière'e göre bu anlamda üçüncü bir yol sunmaktadır: bu iki sanat rejimi arasındaki müzakere. Rancière'in deyişiyile bu tür bir “siyasi sanat bir tür karşıtlar kolajı olmalı”dır.⁴⁶⁶

Rancière, örnek olarak Brecht'in 20. Yy.'da neden bu denli belirleyici olduğunu karşıtlar arasındaki ilişkiyi çok çarpıcı bir biçimde gösterdiğine bağlar: “siyasi formların skolastik formları ile müzikal ya da kaberenin neşesini bir araya getirmesinden, Nazi iktidarının alegorilerini karnabahar hakkında konuşturmuş vs. olmasından”. Bu anlamıyla, siyasi sanat Rancière göre, yalnızca heterojen unsurları değil bu iki karşıt sanat rejimini de bir araya getirmektedir. Önemli olan bu sanatın kendini sanat olan ve olmayan çizgisinde kendisini ortaya koymasıdır. Rancière'e göre siyasi sanat, “yüksek ile düşük sanat, sanat ile sanat olmayan, sanat ile meta arasındaki sınırların sürekli aşılması süreci sayesinde imkân kazanmıştır.”⁴⁶⁷ Politik sanat tartışmaları iki ana hat arasındaki gerilim üzerine kurulmuştur: “en güçlü ifadesini Adorno'da bulan birinci otonomist hat, sanatın politik etkisini yalnızca kendisi olarak kazandığını söyler. İkinci hat ise sanatın sanat olmaktan vazgeçerek, hayata karışarak politik etki kazanacağını öne sürer”.⁴⁶⁸ Bu ayrım Rancière'e göre günümüzde çağdaş sanat biri yükseki yüce ve iddialı diğeri mütevazı ve hayatın içinde kamusal ve ilişkişel

⁴⁶⁵ *age.*, s. 214

⁴⁶⁶ *age.*, s.217

⁴⁶⁷ *age.*, s.222

⁴⁶⁸ Begüm Özden Fırat, Ezgi Bakçay, “Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, estetik-politik eylem”, Toplum ve Bilim, Sayı:125, İstanbul: Birikim Yayınları, 2012, (41-62), s. 44

iki türüne kaynaklık etmektedir.⁴⁶⁹ Temsil edilemezliğin, isimsizliğin yüce duygusal ifadesi olan birinci tür sanat anlayışında indirgenemez, ontolojik bir yabancılaşmaya tanıklık edilir. İkinci tür sanat ise müzeden ve galeriden, tanımlı ve kapalı sanat mekânlarından kurtularak kente ve gündelik hayata inmeyi, orada yayılıp, etkileşime ve iletişime geçmeyi, toplumsal bağlam içinde politikleşmeyi hedefler. Bu tür ilişkisel, politik kamusal sanat durumlar ve karşılaşmalar yaratarak, “ortak dünya” hissini yeniden çağırması, canlandırmayı ve sorgulamayı hedefler.⁴⁷⁰

Rancière’in sanat siyaset ilişkisini farklı kurmasının altında yatan etmen bu süreci kimi yorumcuların yaptığı gibi *postmodern* sanat’a ya da *modern-sonrası* denilen belirli bir ana ve imkâna dayandırmaktansa estetik rejimin ortaya çıktığı duruma kadar götürülebilecek bir tarihselliğin olduğunu savunmaktadır. Rancière’in özellikle bu görüşleri Groys’unkilerle paralellik taşımaktadır. Rancière eleştirel sanat formlarında sanat geleneğinden, siyasi retorikten, meta kültüründen, reklamlardan vs devşirilmiş farklı malzemeler, yüksek sanat ya da siyaset ile kapitalist tahakküm arasındaki ilişkileri ifşa etmek üzere iç içe geçirildiğinden bahseder. Ama bu, sınırları zaten çoktan silmiş olan bir sürecin sayesinde gerçekleşebilmektedir. Eleştirel sanat bu sürekli sınır aşma sürecinden, sıradanlığın şiirleştirilmesi ve şiirselin sıradanlaştırılması sürecinden beslenmiştir.⁴⁷¹ Rancière’e göre sorulması gereken modern ya da postmodern sonrası mı olduğumuz sorusu değil “diyalektik çatışmaya ne olduğu” ya da “eleştirel sanatın formülüne ne olduğu” sorularıdır. Günümüzde sanat modernist otonomluğunu bir kenara bırakıp, toplumsal eleştirinin bir aracı olmuştur, fakat bu “eleştirel tutumları körleştirilmiş, bayağılaştırılmış ve en sonunda imkânsız hale gelmiştir.”⁴⁷²

Rancière’e göre “estetik uyumsuzluğun klasik formu dört ana forma bölünmüş durumda.”⁴⁷³ Bunların birincisi *ironi*, ironi’de “heterojen unsurların birlikteliği hala çatışmalı unsurlar arasında olan, bir sırta işaret eden bir gerilim gibi sunulur.” İkinci

⁴⁶⁹ Rancière, “Problems and Transformations n Critical Art”, Claire Bishop (ed.), *Parcipation* içinde, Cambridge MA, Londra: MIT Press and Whitechapel, (83-93), akt. Begüm Özden Fırat, Ezgi Bakçay, “Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, estetik-politik eylem”, s.44

⁴⁷⁰ Begüm Özden Fırat, Ezgi Bakçay, s.44

⁴⁷¹ Rancière, “Estetiğin Siyaseti”, s.220, 221

⁴⁷² Boris Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge, 2008, s.113

⁴⁷³ Rancière, “Estetiğin Siyaseti”, s.223

form *kolleksiyondur*. Rancière'e göre "toplama edimi ortak bir dünyanın ve ortak bir tarihin izlerini ve kanıtlarını bir araya getirme yönünde pozitif bir edim haline gelir."⁴⁷⁴ Rancière kolleksiyonun bir araya getirilen nesnelere yoluyla "hatırlama" edimini gerçekleştirdiğini söylemektedir. Bu bir anlamda hatırlama yoluyla toplumsal olanın birliği düşüncesini onarmaya yönelik bir girişimdir: olanı biliniyor kılarak tanışıklık yaratmak. Üçüncü form *davettir*. Rancière özellikle bu formun günümüzde "ilişkisel sanat" kavramı yoluyla yaygınlaştığını nesne ya da sanatçıyı doğrudan işaret etmek yerine bu tür sanat formlarının yeni ilişkiler ağı kurmayı ya da bir araya getirmeyi hedeflediklerini söylemektedir. Bir diğer form ise *gizemdir*. Rancière bu kavramı "muamma" ya da "mistisizm" ile karıştırmamak gerektiğini söyler. Rancière gizemi şöyle açıklıyor: "gizem bir anoloji kurar: ortak bir dünyaya tanıklık eden, yabancıya yönelik bir aşinalık- farklı gerçekliklerin aynı dokudan örüldüğü, bir metaforun kardeşliğiyle her zaman birbirleriyle ilişki kurabilecekleri bir aşinalık."⁴⁷⁵ İşte Rancière'in siyaset ve sanat arasında kurduğu ilişki yeni görünürlük formları içinde "consensus"un yeniden kurulmasının amaçlanmasıdır. Yukarıdaki formlar aracılığıyla kimi zaman uyumsuzluk üzerinden sanat kendisini görünür kılıyor. Rancière bu durumu şöyle betimliyor:

*"Sanat pratiğinin mekânını ve hedeflerini de kendince biçimlendiriyor. Örneğin, sınıf çatışmasıyla ilgili sorunların yerine içermeye/dışlama sorunları getiriyor, siyasi endişelerin yerine "toplumsal bağın kaybı", "çıplak insanlık" gibi meseleleri ya da tehdit altındaki kimlikleri güçlendirme hedefini koyuyor. Sanattan böylece, siyasi potansiyelini hayata geçirerek bir cemaat duygusunu yeniden biçimlendirmesi, toplumsal bağı onarması vs. bekleniyor."*⁴⁷⁶

Günümüzde çağdaş sanatın, siyaseti temsil etmek yerine, kendi mekânının politik olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Sanat siyasetin dışında değildir fakat siyaset sanatın üretiminde, dağıtımında ve algılanmasında yatar.⁴⁷⁷ Rancière bugün sanatın siyaset ile doğrudan ilgili olduğunu söyler ancak sanatın siyasette bozulan

⁴⁷⁴ *age.*, s.224

⁴⁷⁵ Rancière, "Estetiğin Siyaseti", s.225

⁴⁷⁶ *age.*, s.227

⁴⁷⁷ Hito Steyerl, "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy", e-flux journal # 21, 12, 2011, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8888181.pdf

yapıyı, tarafların çatışmasının kendisinden doğan zayıflığın ötesine geçmesi gerektiğini belirtir.⁴⁷⁸ Bu anlamıyla, Groys'un da ifade ettiği gibi, sanat yapay olarak kendi farklarını ürettiği otonom yeteneğinden vazgeçtiği zaman, toplumu radikal bir eleştiriye tabi tutma yeteneğini de kaybeder. Sanat için geriye kalan şey, toplumun çoktan kendi için ürettiği ve kendine doğrulttuğu bir eleştirinin tasvirini” yapmaktır.⁴⁷⁹ Groys'a göre sanatın mevcut farklılıkları göstermesini istemek bütün bu yapıların eleştiri kisvesi altında onaylanıp normalleştirilmesi anlamına gelmektedir.

3.5.1 Çağdaş Sanat ve Çokkültürlülük Politikası

1980'lerin iki çelişkili ve birbirine karşıt gelişmesini değerlendiren Araeen, bir tarafta Batı kültürü dışından gelen, beyaz olmayan, sanatçılara yönelik kurumsal politikaları ve tavırları sorgulayan ve kurumsal ayrımcılığı suçlayan bir tartışmanın olduğunu diğer tarafta ise çokkültürlülüğün ortaya çıkışı ile kurumlar tarafından desteklenen ve teşvik edilen bu sanatçıların görünmeye başlamasının ortaya atılan tartışmalardaki meseleleri gölgelemesini tehlikesininin yattığını belirtir.⁴⁸⁰ Çokkültürlülük ile birlikte ortadan kalkmayan bir sorun olmaya devam eden ana meselenin Batı dışı sanatçıların sanat dünyasından dışlanmasıdır. Her ne kadar bu sanatçılar içerilip, daha görünür hale getirilseler de farklılıklarının altının çizilmesi ile evrensel kabul edilen Avrupa etnomerkezciliğin imtiyazında konumlandırılmışlar ve küresel sanat tarihinde ana akım gelişmelere olan katkıları yok sayılmış ya da bastırılmış olarak kalmaktadır.

Çokkültürlülük için çağdaş sanattan daha uygun bir yer olamayacağını ifade eden Martha Rosler, “zorunlu olsa da zaman zaman sıkıntı verecek derecede basmakalıp olan, gelir dağılımını atlayarak toplumdaki kimliklerin gölge modelini üreten bir versiyon”⁴⁸¹ olduğunu söylediği çağdaş sanat için çeşitliliğin ve farklılığın ekonomisine eleştirel yaklaşmak gerektiğini ifade eder. Çokkültürlülük tüm kültürlerin

⁴⁷⁸ Rancière, “Estetiğin Siyaseti”, s.227

⁴⁷⁹ Groys, Art Power, s.113

⁴⁸⁰ Rasheed Araeen, “A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics”, The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory, New York, London: Continuum, 2002, s. 333

⁴⁸¹ Martha Rosler, “Money, Power, Contemporary Art”, Art Bulletin, c. 79, no:1, 1997, (20-24), s. 23

eşitliğinden çok, egemen kültürün gücü olmayanları egemen olanın erki korunacak şekilde nasıl yerleştirdiği ile ilgilidir.⁴⁸² Farklılıkları ölçeğinde çağdaş sanatın çokkültürlü sahnesine yerleştirilen kimlikler için birbirleri ile olan ya da hakim kültür ile ilişkilerinin sunulmasından ziyade, salt kendi kimlik kümelerindeki temsili unsurlara odaklanmaları istenir.

Çokkültürlülüğün bir başka yönü ise, göçmen kominitelerin kendi kültürel köklerine sahip çıkmalarına ve bu formlardan kendilerini kültürel olarak çıkartmalarına yönelik arzudan kaynaklanan geniş kültürel bir fenomen olmasıdır.⁴⁸³ Kurumsal yapıya bağlı olan bu durum, göçmen kökenli yurttaşların eşitlik için tarihsel mücadelelerini tanımak yönünde sonuçlanmayan fakat egzotik eğlenceler sağlamayı hedefleyen kültürel gösterilen doğmasına sebep olan kültürel çeşitliliğin kendi gündemini dayatmak için bir araç olarak kullanılır. Çokkültürlülüğün hoşgörülü söyleminden bugünkü “çokkültürlü eğlence endüstrisine geçiş”in birden değil, kademeli bir süreç olarak etnik azınlığı oluşturan bu insanların sanatsal olduğu kadar sosyo-politik mücadelelerini de içeren kademeli bir süreçte gerçekleştiğini söyleyen Araeen, bu karışık sosyo-ekonomik fenomenin farklı etnik kökende sanatçıları etkilediğini ve bu fenomeni anlamının yolunun insan emeğini ve çabasının değerinin piyasa yerindeki başarısı ile ölçüldüğü neoliberal dünya görüşünün ideolojisini ve doğasını kavramaktan geçtiğini belirtir.⁴⁸⁴

Çokkültürlülük politikası eşliğinde birçok sanat projesi yazarı ve kurum, kimliğin toplumsal senaryolarından etkilenerek kültürü ayırt edici farkları ile kucakladıklarına ve böylece ayrı olma mekânının, şekillenmeyi sağlayan esnek bir model olmaktan uzaklaştığına şahit oluruz. Almanya’da çağdaş sanat piyasasında Alman kökenli olmayan ve kültürel farklılıkları ile tanınan sanatçılardan beklenen, bu farklılık mekânını yeniden ve yeniden üretmeleri olmuştur. Kollektif kimliklerin temsilcileri olarak görülen bu sanatçılar, farklı olduklarını vurguladıkları ölçüde görünür olurlar, ya da çokkültürlülük sahnesine çağrılırlar. Avrupalı olmayan

⁴⁸² Araeen, “A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics”, s. 341

⁴⁸³ Rasheed Araeen, “Ethnic Minorities, Multi-culturalism and the Celebration of the Postcolonial Other”, Richard Appignanesi (ed.), Beyond Cultural Diversity: The case for Creativity içinde, London: Third Text, 2011, http://www.thirdtext.org/?location_id=460

⁴⁸⁴ *age*.

sanatçıların çevre kimliklerinin tanınması ve onların Batı sanat sisteminin içine, sistemin tarihselliğine, ekonomik, estetik ve eleştirel değerlerine dâhil edilmelerine, sanatçıların çalışmalarının ötekilik ve etnik içerik dereceleri, bireysel kimliklerinden çok daha fazla işlev görmektedir.⁴⁸⁵ Dolayısıyla çokkültürlülüğün politik olarak bu şekilde işlenmesi, Taylor'un tanınma söylemindeki iki düzeyden birincisi yani; kimliği ötekilerle sürekli diyalog ve savaşım içinde oluşan kişisel düzeyi ve onun iktidarla olan ilişkisel yapısını gizlemesine sebep olur.⁴⁸⁶ İkinci düzeyde, yani, farklı kültürlerin politik olarak korunma altına alınması kisvesiyle, eşit tanınma politikasının giderek daha çok rol aldığı kamusal düzeyde ise, gündelik hayattaki ekonomik, ve güç ilişkilerinin eşitsizliğinin yanında, çoğunluk kültürünün yan ürünleri olarak tanınan kültürler ve kimlikler, egemen toplumun değerlerinin ötekileri örgütlemesi ve denetlemesi olarak şekillendikleri ve yerleştirildikleri gerçeği saklanır.

Çağdaş sanat tarihçi T.J. Demons, farklılık için çokkültürlü “saygı”nın nihai himayesine kurban olmanın riskinin eleştirellikten uzak düşmek olduğunu belirtir.⁴⁸⁷ Öteki ile neokolonyal bir ilişkinin kılık değiştirmesi olarak görünen bu durumda çokkültürlülük mesafeli bir ayrımcılığı sürdürmektedir. Ötekinin kimliğine “saygı” göstererek, ötekini kendi içine kapalı, otantik bir komünite olarak görerek, çokkültürlülük imtiyazlı evrensel konumundan bu mesafeyi korumaktadır.⁴⁸⁸ Ancak eleştirel bir çokkültürlülük ile bu mesafe sorgulanabilir ve Batı'nın yukarıdan aşağıya saygısı tartışılmaya açılabilir.

Çağdaş sanatta kültürel ve sanatsal deneyimlerin ve tarihlerin çeşitliliğini Aydınlanma sonrası Avrupa bilgi sisteminin hiyerarşik tahminleri olmadan tanımak çokkültürlülüğün ancak merkeziyetsiz çoğulcu anlayışı ile mümkün olmaktadır. Farklılığı düzleştirmek yerine, ilişkiselliği ile güçlendiren, eleştirel bir çokkültürlü yaklaşım küreselleşmenin neoempyral eğilimlerine karşı bir set oluşturacaktır.

⁴⁸⁵ Jean Fisher, “The Syncretic Turn: Cross Cultural Practices in the Age of Multiculturalism”, Zoya Kocur ve Simon Leung (ed.), *Theory in Contemporary Art since 1985* içinde, [233-241], Oxford: Blackwell Publishing, 2005, s. 234

⁴⁸⁶ Charles Taylor, “Tanınma Politikası”, Amy Gutmann (ed.), Yurdanur Salman (çev.), *Çokkültürcülük: Tanınma Politikası* içinde [46-93], İstanbul: YKY, Üçüncü Baskı, 2010, s. 57

⁴⁸⁷ T.J. Demons, *October* dergisinde yayımlanan Hal Foster'ın Çağdaş Sanat nedir sorusuna verdiği yanıt, akt. Hal Foster, “Contemporary Extracts”, e-flux journal #12, January 2010, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_98.pdf

⁴⁸⁸ *age*.

Çokkültürlü eğlence endüstrisi kimlikleri düzleştirmeye, egzotikleştirmeye devam ederken buna karşı direnmenin yolu farklılıkları ve kimlikleri üretenin Avrupalı ve Avrupalı olmayan sanat uygulamaları arasında eşitsiz bir entelektüel hiyerarşi ve bunu yaratan eşit olmayan bir ekonomik ve güç ilişkisi olduğunu unutmamak gerekir.

3.5.2 Çağdaş Sanatta Kültürarasılık ve Kültürlerarasılık

Son on ya da onbeş yıldır, görsel sanatların güncelin kültürel kartografilerini çizdiği uluslararası sergilerin ulusaşırı hikayeleri geliştirmede büyük rol oynadığını görmekteyiz.⁴⁸⁹ Bu sergiler tek bir mekanda ve zamanda mümkün olduğu kadar çok kültürel evereni, ister çalışmalar tarafında isterse kamusal tarafta, biraraya getirmeye çalışmaktadır. Kültürel melezlik, esneklik ve akışkanlığın belirlediği kartografileri kutlamalı mı yoksa red mi etmeli sorusunu sormanın tıpkı bu kartografilerin buluşunda sanatın rolünün uygunluğunu sormak kadar yanlış olduğunu ifade eden Rolnik, her sanatsal öneride çalışan kuvvetlerin ve “her bağlamda ve her anda küreselleşmiş bir toplumun karmaşık ve tekil yapısı tarafından ima edilen sürtüşmelerin, gerilimlerin ve olanaksızlıkların sonucu olan sanatsal uygulamanın kapsamının” önemli olduğunu söyler.⁴⁹⁰ Çağdaş sanat alanında bu kuvvetlerin sadece sanat çalışmasında içerilmediğini, aynı zamanda gösterildikleri sergiler, eklemlendikleri küratöryal kavramlar, onlara eşlik eden eleştirel metinler, evsahipliği yapan müzelerin direktifleri, dahil oldukları kurumların kültür politikası ve değerlendikleri sanat piyasası tarafından benimsendiğini görürüz.

Küresel kapitalizmin içinde yerel kültürlerin yanyanalığı, kitlesel göçlerin ardından insanların ve kültürlerin yersizyurtsuzlaşmaları, elektronik iletişim olanakları, seyahatin yaygınlığı ve kolaylığı ulusaşırı, kültürarası, kültürlerarası gibi kavramları sanat dünyasına katmıştır. Bu kavramların çağdaş sanat metinlerinde ve sergilerinde sık kullanılmaları Avromerkezi bir sanat anlayışından çağdaş sanat sahnesini kurtarma ve farklı kültürler arasında olası bir diyalog kurma hedefine denk düşer. Bunun için

⁴⁸⁹ Suey Rolnik, “Avoiding False Problems: Politics of the Fluid, Hybrid, and Flexible”, e-flux journal # 25, May, 2011, <http://www.e-flux.com/journal/avoiding-false-problems-politics-of-the-fluid-hybrid-and-flexible/>

⁴⁹⁰ *age*.

kültürleşimi ve kültürlerarası gibi etkileşimli ve dinamik, kimliği kendi içine kapatmayan ve dinamik bir süreç olarak ele alan kavramlara, herne kadar pratikte çokiçeleme de söylem Kültürleşimin bir tercih meselesi değil, küresel mübadelelerin oluşturduğu maddi ve ekonomik olarak zorlayıcı bir durum olduğunu söyleyen Kapur, kültürleşim tartışmasının, bir tarafta kapitalist küreselleşmenin diğer tarafta postkolonyal sivil toplumların doğuşu gibi birbirine zıt gelişmelerin ürünü olan, uluslararası kamusal alanların içinde saklı olduğunu belirtir.⁴⁹¹ Bu tartışmalı alanda, eleştirel diyalog şiddet, güç, yönetim ve yurttaşlık meseleleri dönmektedir. Dünya nüfusunun büyük bir çoğunluğu komünitelerin ve ulusların dışında yaşamakta ve yurttaşlık kavramı bu insanlar için sürgün deneyimini kapsamaktadır. Uluslararası sergilerde sayıları gittikçe artan üçüncü dünya ülkelerinden (ve ikinci-/sosyalist-dünya ülkelerinden) sanatçılar bulunmakta olduğuna dikkatleri çeken Kapur, kültürleşim estetik için anahtar terim olarak çevirinin, kültürel eleştiri için de diasporik sanatçının bir benzetme ve bir numune olarak tayin edildiğini söyler.⁴⁹² Kültürleşim ve uluslararası kavramlarının küreselleşme ile diasporik deneyim arasında güncelliğini koruduğunu görmekteyiz. Kapur'un belirttiği gibi “diasporik açmazlar sanatta uğraşılan küresel meselelerin politik tabanını genişlettikçe, uluslararası mekanın içinde daraltılmış bir uyum üretme eğilimi içine girerler”.⁴⁹³ Belki de bu daraltılmış uyum aynılaşan farklılığın deneyimi yani Batı'nın ve küresel kapitalizmin tariflediği bir sürgün deneyiminin yeniden temsilidir.

Günümüzde kültürel çoğulculuk anlayışının ve diyalogun yararının yayılması kültürlerarası sorunsalının temel bir mesele olarak ele alınmasına sebep olmuştur.⁴⁹⁴ Kültürlerarası bir çerçevede yapılan sergiler ve yazılan metinlerde temel sorun iletişim sorunudur. Bu sergi ve metinler bir yandan kültürlerarasılık hakkında bilgi vermeye ve konuyu kavramsallaştırmaya çalışırken, diğer yandan yeni alıcıların ilgilerine doğru yönelirler. Aracılar olarak uzlaşmaya gitmeler gerektiğini fakat herhangi bir merkezîyetçilik fikrinden ve klişe beklentilerden kaçınmaları gerektiğini söyleyen

⁴⁹¹ Geeta Kapur, “Curating in Heterogeneous Worlds”, s. 183

⁴⁹² *age.*, s. 184

⁴⁹³ *age.*, s. 184

⁴⁹⁴ Gerardo Mosquera, “The Marco Polo Syndrome: Some Problems around Art and Eurocentrism”, Zoya Kocur and Simon Leung (ed.), *Theory in Contemporary Art since 1985* içinde [218-225], Oxford: Blackwell Publishing, 2005, s.218

Mosquera, sergi söylemlerinde ve metin dilinde bunlara dikkat edilirken, pratikte bu yönde sonuçlar almaktan uzak olduğumuzu ifade eder.⁴⁹⁵ Kültürlerarası katılım yalnızca ötekini onu anlamak ve kendimi onun çeşitliliği ile zenginleştirmek için kabul etmek değil, ayrıca ötekinin de aynı şeyi bana yönelik olarak yaptığını bilmek, böylece kendi farkındalığımı sorgulayabilmek demektir.⁴⁹⁶ Bu anlamda çağdaş sanat sahnesinin ayırıcı merkeziyetçiliği ele alınmalıdır, böylece Avromerkeziyetçiliğin eleştirisi ile Batılı olmayan etnik ve kültürel kimliklere yaklaşımda yeni bir farkındalık oluşturulabilir, kültürler arasında küresel bir diyalog olasılığı oluşabilir.

3.6 Çağdaş Sanat, Küreselleşme ve Farklılıktaki Aynılık

Güncel ekonomik ve politik kuramda bir terim olarak kullanılan küreselleşmeyi, Fredric Jameson'un sözleri ile "bir dünya piyasasının ufkunun genişlemesi gibi, bir dünya iletişimin uçsuz bucaksız yayılmasının hissi" olarak açıklayabiliriz.⁴⁹⁷ Sanat alanında ise küreselleşme, daha çok, gittikçe artarak büyüyen ve çağdaş sanatı finanse eden izleyici kitlesi, bu kitleyi ağırlamak için özel ve kamusal müzeler ve dünya çapında düzenlenen sergilerin artması ve sanatın bileşenleri arasında hızlı seyahat ağının genişlemesi ve hızlı bilgi değişiminin yayılması için kullanılmaktadır.⁴⁹⁸

Kurumsal çerçevelerin –başka bir deyişle sanatı meşru kılan üretim, gösterim, dolaşım ve çeşitli söylemleri de ekleyerek tüm araçların- çağdaş sanatı nasıl şekillendirdiğini anlamak için küreselleşmenin öneminden bahseden Tim Griffin, 1990'ların başında uluslararası bienallerin yükselişi ile birlikte sevinçle kutlanan küreselleşme olgusunun yirmibirinci yüzyılda çağdaş sanat dünyasında algısının değiştiğinden ve küreselleşmenin hem yazın hem de sanat alanında "farklılığı

⁴⁹⁵ Mosquera, s. 23

⁴⁹⁶ Mosquera, s. 24

⁴⁹⁷ Fredric Jameson, Fredric Jameson ve Masao Miyoshi (ed.), *The Cultures of Globalization* içinde, Durham: Duke University Press, 1998, s. xi

⁴⁹⁸ Tim Griffin, "Worlds Apart: Contemporary Art, Globalization, and the Rise of Biennials", Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (ed.), *Contemporary Art: 1989 to the Present* içinde (7-16), Malden, Oxford, West Sussex: Wiley and Blackwell, 2013, s. 7

düzleştirmesinden, çokuluslu şirketlerin çevre sorumluluğu ihmallerine kadar birçok sebepten dolayı aktif karşı çıkılan” bir konu olmaya başlamasından bahseder.⁴⁹⁹

Küreselleşme uluslararası tanınma arayan Batılı olmayan sanatçılara “görünürlük için fantastik bir olanak” sağlar.⁵⁰⁰ Birçok sanatçı sergilerde görünürlük koşulu olan küreselleşmeyi ve yerelliği ele aldıkları için eleştiriler alırlar. Bu arada mega sergiler küresel tüketime uygun ana kaynaklar olarak, heran taşımaya hazır ve içi boş kartografiler üretirler. Bu sergilerde küratörün anahtar bir kategori olarak yükselmesi 80’lerin ve 90’ların uzlaştırıcı çokkültürlülüğünün içerdiği başkılığın üçüncü dünya çıkarımlarının ardından tesadüf eder.⁵⁰¹ Yirmibirinci yüzyıl küreselleşmesi ölçeğinde küratöryal proje bugün farklılığa dayanan zorunlu içermeyi gerektirmektedir.

Zaman ve mekânın bir deneyimin içine kapandığı, bölgeler ve kültürler arasında bir farklılık hissini canlandıran bienaller bugün küreselleşmenin bir semptomu gibi gözüktür. Geçmişin çoğulluğundan ve bugünün küreselleşmenin pasif yansımalarından farklı olarak çağdaş bienaller ilişki içinde farklılığı sunduğundan bahseden Griffin, çoğulluğa niyet eden sergilerin aslen tekil olana, atlamaya çalıştığı tutarlı perspektife ithaf edildiğini söyler.⁵⁰² Sanatta daha önceleri yapılan çoğulculuk üzerine olan tartışmalar hatırlandığında, farklılıktan doğan aynılığın imalarına ve risklerine değinildiği, özellikle Hal Foster’ın 1980’lerdeki “çoğulculuk kesinlikle ötekilerin arasında ötekilerin olma durumudur ve bu durum farklılığın keskin bilincine yöneltmez (toplumsal, cinsel, sanatsal, vs.), aksine ayırtetmemenin durağan koşuluna – direnmeye değil, tasarrufa- yöneltir” ifadesini akla getirir.⁵⁰³ Başka bir açıdan bakıldığında, çağdaş küresel sergilerin farklılığı ne derece yürüttüğünün yanında önemli olan bienal gibi sergi fenomenlerinin, her ne kadar küreselleşme içinde sanatın yerini, jeopolitikayı ve ideolojiyi yeniden düşünmeye kendini adadılarsa da, çağdaş küresel ticaretin bir parçası olduğu, dolayısıyla benzer bir piyasa ekonomisinde aynılaşacağı, unutulmamalıdır.

⁴⁹⁹ Griffin, s.12

⁵⁰⁰ *age.*, s.12

⁵⁰¹ Geeta Kapur, “Curating in Heterogeneous Worlds”, s. 182

⁵⁰² Griffin, s.13

⁵⁰³ Hal Foster, “Against Pluralism,” *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, (Seattle: Bay Press, 1985), s. 31

Grand Tour (Documenta, Skulptur Projekte Münster, Venedik Bİenali ve Art Basel) gibi bir dizi çağdaş sanatla ilişkili etkinlik küresel izleyici için Avrupa'da turistik bir patika oluşturmuştur. Hareket halindeki izleyici kitlesi bir mekandan diğerine geçerken sıklıkla küresel bir serginin nasıl olması gerektiğine dair bienal izleyicisi önyargıları ile karşılaşır.⁵⁰⁴ Küresel bir sergiden beklenen şey ise özetle farklılıkların çoğul ve güncel yanyanalığının izlenebilmesi ve bu farklılıkların Batı sanat diline çevrilip, aynı çağdaş estetiği karşılabilesidir. Küreselleşme kuvvetleri ile Avrupa ve Amerika eksenli sanat tarihinin son on yılda küresel bir sanat tarihi izlenimi verdiğini görmekteyiz. Çağdaş sanat tarihinin bienallerle ve uluslararası sanat etkinlikleri ile küresel dönüşümünü iki önemli sorunla başlamaktadır: Birincisi farklılığı normalleştirme stratejilerini ilgilendirir iken, ikincisi küresel emellerle yerel bir disiplin olarak sanat tarihi ihtimallerini içerir.⁵⁰⁵ Avrupalılık bilinci ile kolonyalizmin birbiri içine geçmiş tarihinden çıkan bir sanat tarihinin küresel bir sanat tarihi hedefi ve niyeti için dünya kültürünün homojenleşmesini temsil etmeye çalışması olarak koyduğunu söyleyebiliriz.

Günümüzde çağdaş sanatın uluslararasılaşmış gösterisinin heterojen ve çoğul içeriği turistik bir kitlesel dolaşımın beğenisine sunulmaktadır. Büyük bienal turların istasyonlarında farklı kültürler ve coğrafyalar birbirine yaklaşmakta, ulus kimliği takılı sanatçıların ve sanat kompartmanların yanyanalığında kültürler çaprazlanmaktadır. Çokkültürlü çağdaş sanat mekânlarında sıklıkla kültürlerarası diyalogdan, küresel kültürü işaret eden kültüraşırı beyanlardan dem vurulur. Hızla tüketilen dünya politik gündemi temsil ekonomisine çevrilir, bu içerikte sahnelenen etnik, dini, siyasi kimlikler merkez çevre, küresel yerel, batı ve batı dışı hattında konumlandırılır. Batı sanat eğitiminin bir ürünü olan Üçüncü Dünya sanatçılarının hikâyesinin bu sanatçıların yapmak istedikleri şeyler ile egemen kültür tarafından yapmaları

⁵⁰⁴ Griffin, s. 13

⁵⁰⁵ Chika Okeke-Agulu, "Globalisation, Art History, and the Specter of Difference", Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (ed.), *Contemporary Art: 1989 to the Present* içinde (447-456), Malden, Oxford, West Sussex: Wiley and Blackwell, 2013, s. 447

reddedilen şeylerin arasındaki mücadeleden ibarettir. Bu sanatçılar kendilerini ne kadar modernizm temelinde merkeze sürseler o kadar Ötekilikleri temelinde itilirler.⁵⁰⁶

Çağdaş sanat oyununda kimlikler (sanatçının bireysel kimliği, ait olunan toplum kimliği, sanat kurumsal kimliği) farklılıkları ile davet edildikleri bu çoğul ve heterojen içerikte Batı tarzı sanat yapma ve küresel kültürle melezlendiği ölçüde farklılıklar birbirine benzemeye başlar. Batı'dan ne kadar farklı olduğunun Batı diline, temsiline çevrilmesinde ortaklaşılır. Dolayısıyla kimlik temsillerinde Batı referansı, Batı merkezliyeti önem taşıırken Batı'nın ötekilik kurgusu ile farklılıklar örtüşmeye başlar. Avrupa-Amerika merkezli küresel kültürün farklılıkları kabul ettiği ölçüde homojenleştirme çabasına karşı direnmek sanatçılarda kendinden önce belirlenen kimlik temsillerine, şablonlara ve klişelere direnmek olarak ortaya çıkmaktadır.

3.7 Çağdaş sanatta Avrupa-merkezcilik ve “Öteki” nin Yeri

Avrupa-merkezcilik yeni bir nosyon değildir. Antropolojide etnomerkezciliğe 18. yüzyılda ve daha sonra 19. Yüzyılın bitiminden önce kültürel görecelik fikrinin takviyesi olarak rastlarız. Fakat günümüze kadar “evrensel” mitine bağlı olan sanat ve edebiyat çalışmaları ve yorumlarında bu konunun önemli ölçüde içeri sızmadığını görürüz.⁵⁰⁷ Çeşitliliğe duyulan ilgi le postmodern söylemler giderek sahneye göreceli bir tavır getirmişlerdir. Etnikliğin yeni bilinci, aralarında sömürgecilikten kurtulmanın, Üçüncü Dünya'nın uluslararası arenada daha çok yer kazanmasının, sınırlardan gelen etnik grupların etkisinin büyük kuzey şehirlerinde görülmesinin, seyahat ve iletişimdeki gelişen etkinliklerin ve bilginin artmasının da olduğu birçok çağdaş sürecin sonucu olarak oluşmaya başlamıştır.

Avrupa-merkezcilik, etnomerkezcilikten farklı olarak sadece belirli bir kültürün uygulama alanı olarak değil, o kültürün dünya çapındaki hâkimiyetini, kendi etnomerkeziyetini evrensel bir değer olarak dayatmasını ve uzun bir süre buna diğer

⁵⁰⁶ Rasheed Araeen, “A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics”, *The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory*, New York, London: Continuum, 2002, s. 336

⁵⁰⁷ Mosquera, s. 219

kültürleri ikna etmesi gerçeğine dayanır.⁵⁰⁸ Endüstriyel Devrim'den itibaren kapitalizmin küresel ölçekte yayılması tüm dünyayı Avrupa'nın merkez olduğu bir ekonomik sürecin içine dâhil omasını başlatmıştır ve Batı metakültürü kensidisini sömürgecilik ve tahakküm aracılığıyla kurmuştur. Avrupa-merkezcilik bir metakültür tarafından güncel dünyaya tahakkümün içinden evrenselleşmiş ve dünyanın ekonomik, toplumsal ve ekonmik süreçlerin içinden travamtik bir dönüşümüne dayanan tek etnomerkezciliktir.⁵⁰⁹ Sonuç olarak, Batı dışındaki kültürler, tek bir etnik şekillenmenin altında ya da etnik olmayı durdurdukları bir metakültürün parçaları ve Batı gelişimi tarafından biçimlenen bir dünyanın içkin bileşenleri olarak uluslararasılaşmışlardır. Bu kültürlerin kendilik temsilleri, kendi etniklikleri Batı için oluşturulmuş arayüzlerin içinde şekillenmektedir. Avrupa-merkezcilik ile farklı kültürler arasındaki ilişkiler problematiği çağdaş görsel sanatlarda özellikle karmaşık gözükür. İki ucu keskin bıçak gibi bu durumda farklı kültürlerin bugünün sanatına entegre olmalarını, kendi geleneksel estetiklerinin gelişimi yolu ile değil, sömürgeci bir tavırla Batı'nın alımlaması ile mümkün olduğunu söyleyen Mosquera, bu durumun merkezlerin taklidine ve merkeze bağımlılığa dayanan çelişkileri beraberinde getirdiğini ve bunun karşısında gelenekleri içine kapanık bir çevre kültürü olmak yerine bu koşula uyum sağlamanın yolunun çağdaş sanatı kendi değer, duyarlılık ve ilgilerine göre yeniden yapmanın ancak saflığa, otantikliğe dönmek olarak değil, postkolonyal "safolamayan" düşüncenin kabulü ile mümkün olduğunu söyler.⁵¹⁰ Fakat bugün Avrupa merkezci sanat sisteminin postkolonyal kültür kuramlarını kullanarak kendini meşrulaştırdığını ve etrafına çokkültürlülük duvarı örmüş olduğunu görmekteyiz. Bu noktada yapılması gereken şey belki de, siyah (çevre) sanatçıların beyaz (merkez) kurumlarına (şimdi içine siyah sanatçıları alan sistemi ile birlikte) karşı olmak değil, baskı ile mücadeleyi ırk, etnisite, kütlür veya ulus temeline dayanmayan bir dayanışma ile sürdürülmektir.⁵¹¹ Sistemin negatif eleştirisi açıkça içerildiğine göre, varolan etnik temelli karşıtlıktan uzak kimliklerüstü pozitif öneriler getirilmelidir.

⁵⁰⁸ *age.*, s. 219

⁵⁰⁹ *age.*, s. 219

⁵¹⁰ Mosquera, s. 220-21

⁵¹¹ Rasheed Araeen, "A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics", *The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory*, New York, London: Continuum, 2002, s. 336

Sanat alanında kolonyalizme karşı mücadele Üçüncü Dünyanın Batı'ya adaptasyonunu sağlayan moderniteyi yeniden tanımlama ve modernizm kavramında kendi hâkimiyetini kurmayla mümkün olmuştur. Bunun sadece modernizm içinde bir yer edinme sorunu oomadığını söyleyen Araeen, bu durumun –sembolik bir uygulamanın içinden- Avrupa merkezci yapılardan uzak bir şekilde dünyayı yeniden tanımlama çabası olduğunu ifade eder.⁵¹² Avrupa merkezci küresel sanat ortamında başka kültürlerden gelen sanatçıların çalışmalarını Ötekilik bağlamında tanımlamak yeterince ayrımcı bir tavırken, bu konuda yürütülen politik ve ideolojik mücadele sanat kurumları üzerinde bir baskı oluşturmaya başlamış, sistem ise bu mücadeleyi saptırmak ve yerinden etmek için liberal taktiklerini konuşlandırmaya başlamıştır.⁵¹³ Sanat kurumlarının neoliberal güdemini meşrulaştırmaya yardım eden postkolonyal kültür teorisinin birçok fikrini içine alarak, çokkültürlülük aracılığıyla bu kısmen başarılı olmuş olmuştur.

Ötekine duyulan postmodern ilgi çağdaş sanat çevrelerinde Batılı olmayan, yerel kültürlerle yer açmıştır. Fakat bu durum beraberinde, pasif ya da ikinci sınıf bir Avrupa merkeziliğin taşıyıcılığını yapan ve merkezin tüketimi için beklenen paradigmalara göre çevrenin kültürel üretimini koşullayan “egzotizm için yeni bir susuzluğun” da yolunu açmıştır.⁵¹⁴ Birçok sanatçı ve eleştirmen Batı için “ötekileşmeye” istekli görünürler. Avromerkezci önyargıların en önemli eleştirilerinden biri de Batı dışı ülkelerden gelen sanatçıların üretimlerinin Batı'dan ve Batı sanat tarihinden türediğinin düşünülmesidir.⁵¹⁵ Bu yüzden, bir çok küratör ve eleştirmen tarafından Üçüncü dünya ülkeleri sanatçılarından sürekli olarak kimliklerini göstermeleri, fantastik olmaları, kimseye benzememeleri istenir. Farklılığın egzotizmini sergilemesi ve ötekileşmenin kabulü sanatçıların güncel sanat ortamına girmeleri için aklanmasının ve otantikliğini ispatlamasının yolları olarak sunulur. Her ne kadar sanat kültüre özgünlüğe bağlı ise de çok çeşitli okumalara açıktır ve muğlak bir yapıya sahiptir. Yaşadığımız melezlik çağında Batı'nın öteki kültürleri basmakalıp fantazileri içine

⁵¹² Araeen, “A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics”, s. 336

⁵¹³ *age.*, s. 336

⁵¹⁴ Mosquera, s. 220

⁵¹⁵ Mosquera, s. 221

hapsetmesi ve onları saf ve özgün olarak görmek istemeleri Avrupa merkezli bir temsil rejiminin diğerkimliklere dayatılması olarak okunabilir.

3.8 Çağdaş Sanatta Öteki ile İletişim

Günümüzde sanatın toplumsal alanla ilişkisi genellikle toplumsal iletişimin bir formu olarak anlaşılmaktadır. Sanat eleştirisi ise “öteki”yi belirli kültürel kimlikler anlamında değil, arzu, iktidar, libido, bilinçdışı, gerçek kavramları üzerinden algılamaktadır.⁵¹⁶ Sanat hâlâ öteki ile iletişime geçme çabası, ötekine ses ve şekil verme girişimi olarak yorumlanır. Bu minvalde “iletişim başarılı olmasa bile, ona duyulan arzu yeterli olur.”⁵¹⁷ Boris Groys, klasik avant-garde’a bakıldığında, bilinç dışının ötekiliğinin ifadesini bulmasında araçsallaştırıldığının ve bilinç dışının ötekiliğinin temsil niyetlerine bağlı olarak anlaşıldığının altını çizmektedir.⁵¹⁸ Ortalama bir izleyiciye anlaşılmasız gelen avant-garde estetiği “radikal öteki”nin iletişimsel dolayımının imkânsızlığı ile örtüşmektedir. Fakat burada koşulsuz olarak kendini ortaya koymak isteyen ve iletişime geçmek isteyen “öteki” yeterince öteki değildir. Klasik avant-garde’ı ilginç ve radikal kılan şey bilinçli olarak konvansiyel toplumsal iletişimden kaçınmasıdır. Kendi kendini afaroz etmesi, iletişimin dışına atmasıdır. Avant-garde’ın anlaşılmasızlığı, iletişimin kırılmasının bir etkisi değildir. Dil, görsel dil de dâhil, sadece iletişimin bir aracı olarak değil, ayrıca iletişimsizliğin veya iletişimin dışına çıkmanın stratejik bir aracı olarak da kullanılabilir, bu da iletişim topluluğundan gönüllü bir ayrılmanın kabûlüdür. Kendini iletişimin dışına atma kesinlikle meşrudur. Kişi ayrıca kendisi ve öteki arasında, topluma eleştirel bir mesafe alabilmek için, linguistik bir bariyer dikmek isteyebilir. Sanatın özerkliği kendini iletişim dışına atma hareketinden başka bir şey değildir. Bu durum için, farklılıklar üzerinde iktidar kazanma sorunu olduğunu söyleyen Groys, eski farklılıklarla iletişim içine girmek ya da onların üstesinden gelmek yerine, yeni farklılıkların üretildiği strateji sorununa

⁵¹⁶ Groys, *Art Power*, s. 113

⁵¹⁷ Groys, s. 113

⁵¹⁸ *age.*, s. 113

sahip olduğu tespitini yapar.⁵¹⁹

Ötekilik temsillerinin yoğun gösterildiği günümüz görsel sanatında etnoğrafik bir kazıya çıkmış gibi farklı kültürler ve kimlikler mercek altına alınmaya başlanmıştır. Kültür politikalarının ve küresel ekonominin de teşvik ettiği bu durum aslında uluslararası ortasınıf Batı’lı izleyici kitlesinin belki de hiçbir zaman karşılaşmayacağı, yanyana gelmeyeceği ötekileri bu kesimin kimlik-fantezilerine göre yeniden biçimlendirmektedir. Çokkültürlülüğü kucaklayan kimlik temalı sergilerde yeralan ötekilik temsilleri bir yandan izleyiciye hiç görmediği bir farklılık deneyimi müjdelerken, bu temsillerin en uç noktalara tırmandırılmasına izin verilir. Diğer yandan benzer temsiller müze duvarları arasında güvenle evcilleştirilir, belirli klişelere büründürülür, normalleştirilirler. Sanatçının, kültür üreticilerin ve küratörün içeri aldığı ötekilik yalnız fantezi boyutu ile temsilin temsili olarak vücut bulmakta, ötekiliğin muhatabı olan çevre kimlikler ise çoğunlukla bu gösteride dışarıda bırakılmakta, ancak imgeleri ve farklılıklarının egzotik temsili ile kabul edilmektedirler.

Fakat bugünün çağdaş sanatında egzotik “öteki”yi kutlamak ve içeri almak yeni bir şey değildir. Bugünün sanatında yeni olan “öteki” nin sadece daha fazla kültürel olarak egzotik öteki olmaması, aynı zamanda politik egzotik öteki olmasıdır, ya kökeni olan ülkesinden uzakta, sürgünde olması veya anavatanı hakkında eleştirel olması gerekir.⁵²⁰ Bu yeni kategori Filistinlileri, Ortadoğuluları, Çinlileri ve Güney Afrikalıları ve diasporik ötekileri içermektedir. Afrikalı Amerikalıları ve Batı’ya çeşitli ülkelerden göçmüş ve yerleşmiş olanları içerir. Hepsinde ortak olan şey ise köken ülkeleri hakkında endişe ya da özlem duydukları bir mesafede, dışarıda kalmış olmalarıdır. Araeen’in de bahsettiği gibi: “Politik ve eleştirel bir angajman adına bir Filistinli sanatçı sürgündeki deneyimlerini aktarabilir; New York’da yaşayan İran’lı bir sanatçı bugün İran’da kadınların durumunu hayli egzotik bir şekilde temsil edebilir; Çinli sanatçılar Çin’de ne olduğu ile ilgili dalga geçebilir; Güney Afrikalı sanatçılar apartheid süresince ne olduğunu bize gösterebilirler”⁵²¹ ve tüm bu sanatçılar kendi politik ötekiliğini sunuş biçimi ile Batı’da kurumsal olarak ünlü olabilirler.

⁵¹⁹ Groys, *Art Power*, s. 114

⁵²⁰ Araeen, “A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics”, s. 341

⁵²¹ Araeen, s. 342

Güncel sanatta marjinal çevrenin ve ötekinin temsili ile ilgili bir başka örnek kentsel dönüşümle ilgili yapılan çalışmalarda görülür. Kamusal sanatın iştah kabartması ve kentsel dönüşüm alanın politik ve kültürel içeriğine göre orada yaşayanların dertleri ve yaşamları ile müdahil olduklarını sandıkları estetik içeriğin kıskırtması ile sanatçılar ötekini olduğu gibi yansıtmak ile kendi konumunu da hesaba katarak, kendinin de resmin içinde olduğu bir perspektifte ötekiliğe bakışı yansıtmak arasında kalmaktadır. Birinci durumda ötekinin klasik bir etnoğrafik imgeden farkı yoktur. Fakat politik açıdan bakıldığında kentsel dönüşüm alanlarında yaşayan insanlar, onlarla ilgilenildiğini, haklı talep ve direnişlerinin bu entellektüeller ve sanatçılar tarafından temsil edildiğini düşünerek, politik seslerini emanet etmektedirler. Sonrasında sergilerde sıklıkla temsil edilen şeyin ise, gerçekte, farklılığın, marjinalliğin, çevre direnişinin merkez kültür için ilginçliği ve egzotikliği olduğu, ötekiliğin anlamından ve siyasal içeriğinden çok, onun temsiline kendisinin önemli olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. İkinci durum ise sanatçının kendi içinde ötekilik kalıplarını sorguladığı, kendi içindeki ötekiye bir dolayım ile yöneldiği bilinci ile bu dolayımı samimiyetle ve eleştirel bir çerçevede ele alması ve karşılaştığı öteki ve ötekiliği kendinden çıkarması yoludur. Bu durumda eleştirilen ötekiliğe bakış söylemi tıpkı çağdaş sanatın paradoksal yapısında kendi eleştirel imgesini içermesi gibi çağdaş sanat sistemi içine davet edilir ve burada öğütülür.

Çokkültürlü farklılık deneyiminden doğan ve öykü anlatıcı ile anlatılan öteki arasındaki ilişkiden kaynaklanan soruları Brian Fay şu şekilde ifade eder: farklı olan birisini anlamının bir yolu olarak, onun hakkında bir hikâyeye anlatıldığı zaman, bu kişinin hayatının özelliklerine -dramatik yapısına ya da olay örgüsüne- mi bakılması gereklidir, yoksa sadece kendi kimliği bağlamında biri için anlamlı olan ve fakat anlamaya çalışılan kişinin hayatının bir parçası olmadığı için onun gözünde anlamlı olmayabilecek bir kalıp mı uydurulur?⁵²² Yani özetle temsil etme meselesinin zaten varolan bir şeyin mi keşfedilmeye çalışıldığı yoksa olmayan bir şeyin mi yaratılmaya çalışıldığı sorusudur: “Kültürümüz için bir anlatının temsil edilmesi, sahnelenmesi

⁵²² Brian Fay, Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi: Çokkültürlü bir yaklaşım, İsmail Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı, 2001, s. 246

midir, yoksa anlattığımız öyküler yaşamlarımızı anlamlı ve kültürlerimizi tutarlı ve devamlı kılmak için uydurduğumuz kurgular mıdır?”⁵²³

Bu çağda sanatın gelişmesini, herşeyi göreceleştiren, her şeyi tüm zamanlarda mümkün kılan, eleştirel bir yargıya daha fazla izin vermeyen bir çoğulculukla son bulması ile açıklayan Groys, bugünün çoğulculuğu için hiçbir konumun net bir şekilde değerine göre imtiyazlı olamadığı anlamına geldiğini söyler.⁵²⁴ Fakat iki konum arasındaki tüm farklılıklar eşit değerde değildir, bazı farklılıklar diğerlerinden çok daha ilginçtir. Bu tür ilginç farklılıkları olan kişiye hangi konumu aldığı bakılmaksızın ilgi gösterilir.⁵²⁵ Çoğulculuk koşulunu daha ileriye götüren yeni, ilginç farklılıklar yaratmaya daha çok ilgi gösterildiğini belirten Groys, bu farklılıkların tamamıyla yapay olduğundan, farklılaşma sürecine doğal ve tarihsel bir son atfedilemeyeceğinden bahseder.⁵²⁶

Çeşitlilik ve farklılık üzerine olan mevcut yoğun ilginin belirli ahlaki ve politik düşünceler (egemen modern devletlerin ilerleme adına sözde az gelişmiş kültürleri marjinalleştirilmesi ve bastırmasına karşı bu kültürlerin savunması) tarafından dikte edildiğinden bahseden Groys, postmodern kültürel çeşitliliğin, kapitalist piyasaların evrenselliği için bir takma ad olduğunu söyler.⁵²⁷ “Çağdaş enformasyon piyasalarının küreselleşmesi tarafından garanti edilen heterojen kültürel ürünlerin evrensel erişebilirliği”⁵²⁸ bugün Avrupa geçmişinin evrensel ve homojen politik projelerinin yerine geçmekte olduğunu görmekteyiz. Geçmişte evrensel olmak, farklı insanları biraraya getirebilen, varolan kültürel kimliklerin çeşitliliğini aşabilen, herkesin katılmaya karar verdiğinde katılabileceği bir sanatsal proje ya da bir fikir olarak anlaşılıyordu. Bu evrensellik nosyonu içeride değişim ve kırılmayla ilişkiliydi, geçmişi reddetmeyi ve geleceği kucaklamayı, eski kimlikten yeni bir kimliğe geçişi öngörüyordu. Oysa bugün evrensel olmak demek, yani küresel olarak kabul görmek, kişinin kimliğini, bir değişim çabasına girmeden, olduğu gibi estetize edebilmesi

⁵²³ *age.*, s. 246

⁵²⁴ Groys, *Art Power*, s. 115

⁵²⁵ *age.*, s. 115

⁵²⁶ *age.*, s. 115-6

⁵²⁷ Boris Groys, *Art Power*, s. 150

⁵²⁸ *age.*, s. 152

demektir.⁵²⁹ Dolayısıyla, varolan bu kimlik çeşitliliğin evrensel içeriğinde farklılığın, ötekiliğin türdeş estetiği hazır (readymade) bir tür, temsil olarak ele alınmaktadır. Renkli pazar ekonomisinde geçmişteki gibi soyut, tek tip evrensel olmak kişiyi estetik olarak çekici kılmayacak, ticari olarak geçerliliğini sağlamayacaktır. Çağdaş beğeniler için bu anlamda evrensel olmak çok gri, sıkıcı, gösterişsiz olacaktır fakat yeni evrensel içerik olarak kimlik, farklılık ve çeşitlilik kavramları ve görünümleri eğlenceli, ilginç, estetik olarak baştan çıkarıcı karşılanmaktadır.

Çokkültürlülüğün farklılığa vurgusuna eleştirel ya da etkileşimsel yaklaşılması gerektiğini savunun Brian Fay, kimlik süreçlerinde ve kültürel ilişkilenede, farklılığın ve benzerliğin birbirinin anti tezi olmadığını belirtir:

“Dramatik farklılığa çok fazla vurgu yapacak olursak, ötekileri anlama kapasitemizi (ve dolayısıyla bunların farklılıklarını takdir etme kapasitemizi) yitiririz. Öte yandan dramatik benzerliği vurgulayacak olursak, o zaman da farklılığı takdir etme ve anlama, dolayısıyla da ötekileri biz olmayan olarak görme kapasitemizi yitiririz; ve her baktığımız yerde kendimizi görürüz. Ötekilerle ilişki kurmada farklılığı ya da benzerliği değil, farklılık ve benzerliği seçmeliyiz.”⁵³⁰

Kültür alanında ‘kültüre karşı yazmak’ tavrı, yalnızca kültür üreticilerinin ve sanatçıların işlerine içkin olarak bakmaya ve oradan kimlik ve kültür temsilleri ile ilgili çıkarımlar yapmaya dayanmamaktadır. Alanlararsı eleştirel bir konum almak, kültürün mekânsallaşmasına, farklılıkların dondurulmasına ve tüm sınırlandırma ve sınıflandırmalara karşı kültürün etkileşimselliğini, farklılıklar kadar öteki ile ilişkide benzerliklerin de önemini ifade etmenin gerekliliğini içerir.

Kültür ve sanat politikalarında, Alman-Türk kimliği yaratılan ve kurgulanan bir alan olmuştur. Bu alanda çıkarları doğrultusunda bilinçli ya da bilinçsiz kültürel, toplumsal ve ekonomik sermayeyle iktidarın hiyerarşik alanında konumlanan kurumlar, sanatçılar, sanat otoriteleri, eleştirmenler, küratörler ve akademisyenler temsil politikasının çokkültürlü söylemleri içinden, çağdaş sanatın kuralları ile oynayarak yeni ve radikal olan kimliği ele almıştır. Siyaset ve sanatın birbirine çok

⁵²⁹ *age.*

⁵³⁰ Brian Fay, Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi: Çokkültürlü bir yaklaşım, s.129

yakınlaştığı hatta içiçe geçtiği bu zamanda, kimliğin süreçselliğinin yakalanması ya da hapsedilmesi olarak düşünebileceğimiz tüm içerme mekanizmaları, müzenin duvarları arasında ölü ya da nesnel algılama kanalları ile sanat piyasasına kültürel çeşitliliğin renkli ürünleri olarak verilmiş ve kolay tüketim raflarına yerleştirilmiştir. ‘Kültüre karşı yazmak’ ya da bir sanatçı için ‘kültüre karşı üretmek’ kimliğe süreçselliğini ve etkileşimselliğini yeniden kazandıracak bir zeminde tahakküm ve tabiyet ilişkilerini gösterecek bir eleştirellikte konumlanmak olmalıdır. Her ne kadar bu eleştirellik bir süre sonra içerilecek olsa da.

Alman-Türk gibi çatışmalı alanların ve kimliklerin yanyana geldiği tire ile birleştirilmiş ya da melez kimlikler bağlamında bir çağdaş sanat pratiğinin incelenmesi ‘kültüre karşı yazmak’ için gereken özne-nesne ilişkisini içerir. Brain Fay’ın de belirttiği gibi “içiçe geçmek ve yüzleşmek zorunda kalan grup ve ideolojilerin çarpışmalarından, bunların birlikte buldukları eşik ve sınır mekânlardan çok şey öğrenilebilir.”⁵³¹ Fakat diasporik sanata yüklendiği gibi karışım estetiğine özel bir anlam vermenin, bizi tehlikeli bir özcülüğe ya da tabiyet ve tahakküm ilişkilerinin gizlendiği bir üçüncü mekâncılığa götürebileceği unutulmamalıdır.

Gündemde olan kimlik politikaları ve çokkültürlülük bağlamında güncel sanatçı çalışmalarını henüz üretmeden, sanatsal çizgisini oluşturmadan, tıpkı genç kuşak Almanya’daki göçmen kökenli sanatçılar gibi, kimlikleri ile toplanır, farklılıklarının metnini görselleştiren bir sergiye çağrılır, dolayısıyla tüm bu politikaların yan ürünü olarak sanat piyasasında kategorik yerleştirmeleri yapılır. Farklılığın piyasaya yeni bir ürün olarak sunulması heyecanı ile Batı dünyasından ne kadar farklı olunursa o kadar çok orijinalliğin garantilendiği ve bu yönde marjinal kimliklerin öne çıkarıldığı çağdaş sanat dünyasında, “yeni olmak, aslında, çoğunlukla farklı olmak ve yakın bir zamanda üretilmiş olmak olarak düşünülür”⁵³²

Sanat dünyasının çağdaş içeriğinde bugün, mekâna özgü olmak, sanatı daha çok toplumsal, politik ve kültürel alana dâhil etmek demektir. Küreselleşmenin ve yaygın iletişim teknolojilerin etkilerine, büyük söylemlerin yıkılışına tanık olduktan sonra,

⁵³¹ Fay, s. 316

⁵³² Groys, Art Power, s. 28

kimlik ve kùltürlerin etkileşim içindeki maddeleşmemiş alanına geçeriz. Çağdaş sanatın süreçsel ve etkileşimsel doğası toplumsal alanla bütünleşebilmesini sağlar. Öteki kùltürlerin veya kimliklerin temsillerinin ekonomisine duyulan ilginin artması, çağdaş sanat piyasasının, farklılığın meta, benzerliğin sanatın dili olduğu bir kimlik politikası yürütmesine yönünde cesaretlendirir. Çağdaş sanat dünyası, temsil ekonomisini yerel ve küreselin geriliminde çoğaltırken, toplumsal çatışma ve diyalog alanların konusu göç, diaspora, uluslararasılık, melezlik, etnik kimlik, çokkùltürlülük ve kùltürel çeşitlilik gibi güncel tartışmaları merkezine yerleşir. Kimlik politikası ile çizilen kùltürel sınırlar ve korunan farklılıklar, batı dünyasının hegemonyasında imgelerin ve formların genel olarak standartlaştırıldığı bir potada eritilir. Bu anlamda, çağdaş sanat, Batı harici birçok görsel gelenekten gelen heterojen sanatsal etkinlikleri merkezi bir homojen kùltür özellikleri ile harmanlayarak melez formlarda ortaya çıkarmaktadır.

4. ALMANYA'DA İKİNCİ KUŞAK GÖÇMENLER, GÜNCEL KÜLTÜR POLİTİKALARI ve SANAT ORTAMI

Göçmenler için küresel ve yerel arasında kültürel bir unsur olan 'glokal' teriminin anlamının diasporada ikili bir kimlik taşıma zorunluğuna işaret eden Nermin Abadan-Unat, bir yandan ikinci kuşak ve üçüncü kuşak göçmen kökenli bireylerin ebeveyn kuşağının "anayurda karşı büyük bir sadakatla besledikleri duyguyu bir çeşit 'hayali cennet'e çevirmekte" olduklarını, öte yandan aynı genç kuşağın içinde yaşadıkları çoğunluk toplumuna karşı haklarını, eleştirilerini ve taleplerini ortaya sürme isteğinde olduklarını belirtir.⁵³³ Bu süreçte "ikili diasporik bilinçlenme" diyebileceğimiz bir haleti ruhiyeden bahseden Abadan-Unat, ikinci ve üçüncü kuşak için bu iki bilince ve o bilincin mekânına işaret eden simgelerin çok önemli olduğuna değinir.⁵³⁴ Gerek hiphop, rap müzik gibi popüler biçimlerde olsun, gerekse bu tezin konusu olan yüksek sanat diyebileceğimiz çağdaş sanat çalışmalarında olsun, bu iki bilincin eş zamanlı gösterilmesi ve iki mekâna aidiyetin yanyana temsil edilmesinde ritüellerin, kültürel referansların ve sembolik anlatıların önemli bir ölçüt olduğu gözükmektedir.

Çağdaş sanattan, yalnızca sanatçının aktör olduğu ya da sanatçının üretimlerini kapsayan bir alan olarak bahsedemeyiz. Çağdaş sanat, piyasanın, kültür politikaların, toplumsal ağın, küreselleşmenin, kimlik siyasetinin, hem popülizme direnen hem de kitlesel olan bir alanın, medyanın, küratörlerin, koleksiyonerlerin eleştirilenlerin, hamilerin, sponsorların, ve sanatçıların oluşturduğu grift bir yapıdır. Böyle alanlararası ve etkileşimsel bir yapının içinde, bir çağdaş sanat çalışmasından bahsedebilmek için sadece çalışmanın nasıl ve neyi temsil ettiğine bakmak ve değerlendirmek yetersiz olacaktır. Sanatsal üretimi hazırlayan toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel koşullarla ilişkili olarak, sanatçının, kültür politikalarının şekillendirdiği temsil modelinde ve kurumların hiyerarşisinde, çıkarlarına göre kendisini iktidar karşısında ve/ya da iktidarla nasıl bir denklemde konumlandıkları, üretimlerinden ayrı

⁵³³ Nermin, Abadan-Unat, *Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yutuşluğa*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 11-2

⁵³⁴ *age.*, s. 12

düşünülmemelidir. Pierre Bourdieu'ye göre sanatın toplumsal uzamda üretim ilişkilerini değerlendirmek için alanlar arası yapısal, ilişkisel ve işlevsel düşünmek gereklidir.⁵³⁵ Bourdieu sanatsal üretim alanının, insan pratiklerinin başka türleriyle bağlantılandırılması gerektiğine inanmış ve sanat hakkında 'ilişkisel' bir kuramın çerçevesinde karşılıklı öznellik, yalnızca sanatın 'ortamını', 'alanını' oluşturan, sanatın algılandığı toplumsal çerçeveyi temsil etmekle kalmadığını, ayrıca sanatsal pratiğin özü haline geldiğini dile getirmiştir.⁵³⁶

Tire ile ayrılmış ya da melez kimlikli çağdaş sanatçıların dinmeyen kimlik süreçlerindeki hareketlilikleri ve egemen kültürce tanınan, indirgenen etnik kimliklerine karşı farklı kimliklenme halleri onların dinamik ve değişen tarihlerinden, eğilimlerinden ve tavırlarından bakmak zorunluluğu gerektirir. Buna rağmen, özellikle son 10 yıldır, çoğunluk otoritelerinin teşviki, Alman kültür politikasının farklı kültürlerle yönelik tanıma ve entegrasyon hedefli çalışmaları ile, Alman-Türk kimlikli sanatçılar Alman-Türklükleri vurgulanarak öne çıkarılmakta, böylece bu sanatçıların bireysel kimliklerinden çok kolektif kimlikleri, tarihleri ve kültürleri çoğunluğun bakış açısından sergilenmektedir. Alman-Türk çağdaş sanatçıların kimlik süreçlerine paralel olarak, çalışmalarında, işlerinin üretiminde ve alımında çevre merkez ilişkisi devam etmektedir. Dinamik kimlik süreçleri nesnelleştiği ölçüde yerleştirilen ve görünür olan bu sanatçılar, zamanla çağdaş sanat kuralları içinden yeni görünmezlik stratejileri üzerinde dururlar. Pratikte, Alman-Türk sanatçıların çıkarları ve kimlik iddiaları birbirine örülmüştür. Buna göre, "kişinin istekleri bir anlamda kim olduğu düşüncesini ve hissini şekillendirir. Diğer yandan, kişi çıkarlarının netleştirmeye çalışırken bazen kendilik hissini yeniden tanımlamaya başlayabilir."⁵³⁷ Sanatçıların çıkarları doğrultusunda eğilimleri, tavırları, kurumsal yakınlıkları ve konumları çalışmalarının gelişimini ve çağdaş sanat işlerinin girdiği içerik dolayısıyla algılanış biçimini, okunabilirliğini, piyasa değerini ve sembolik değerini belirler. "Kimlik,

⁵³⁵ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, ed. Randal Johnson, Polity Press, Cambridge, 1993

⁵³⁶ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, (Çev.) Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1.Baskı, 2005, s.35

⁵³⁷ J. , Goldstein, ve J. , Rayner, 'The Politics of Identity in Late Modern Society', *Theory and Society*, (vol. 23: 367), s. 387

toplumsal ve kültürel güçlerin bir fonksiyonu”⁵³⁸ ise Alman-Türk kimlikli sanatçıların işleri de bu fonksiyonun bir yansımasıdır, dolayısıyla, toplumsal ve kültürel güçleri kavramadan, üretim sürecinde bir nokta olan bir yapıtı ele almak mümkün olmayacaktır.

Son on yılda, Türk-Alman sanatçılarının kültürel kimliklerini yansıttıkları işlerine duyulan ilgi, Almanya'nın çokkültürlülük politikaları ile, kültür kurumlarının göç ve öteki kimliklere yönelen projeleri, sergileri ve araştırmaları desteklemesiyle açıklanabilir. Bu bağlamda, Türk-Alman kimlikli sanatçılar, Alman sanat çevrelerinde daha sık görünür ve aranır olmaktadır. Çokkültürlü kimlik süreçlerinin haritalanmalarında kısıtlanan ve olanak sağlanan ikinci kuşak ve üçüncü kuşak Türk-Alman bireylerin aidiyetleri ve davranışları, yaşadıkları toplumlarla mübadeleleri, uzlaşmaları, borç almaları, çatışmaları ve çarpışmaları, dolayısıyla etkileşimleri boyunca farklılık göstermeye devam ettiklerini söyleyebiliriz. Fakat kültürün ve kimliği bu süreçsel ve etkileşimsel dinamiğini gözardı eden kültür politikaları, öncelikle bu sanatçıların temsil ettikleri kültür ve kimlikleri ile egemen toplum kültüründen farklılarını öne çıkarır. Bu sanatçıların pratikleri, farklılığın kültürel alanı örgütleyen bir tema olarak kimlik politikalarının ve çeşitliliğin kucaklaması ile, toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel alanı da içine alan sanat dünyasının çağdaş söyleminde hevesle yer alırlar.

Çağdaş sanat piyasası, farklılığı, çoğulluğu ve kültürel üretimin heterojenliğini vurgular, ama kültürel ürünlerin heterojen çeşitliliği piyasanın içine alınır alınmaz anında homojenleştirilir ve batı tüketimine hazırlanır. Toplumsal olarak yapılandırılan tüketim stratejilerinde fantaziler ve arzular büyük rol oynarlar. Alman-Türk çağdaş sanatçıları ve onların etnik kimliklerini konu alan sergiler için denebilir ki, çoğunluk Alman toplumunun Türk topluluğu hakkındaki önyargılarına ve klişe temsillerine bir havuz oluşturulur. Başlangıçta sanatçılar, bu önyargılara direnebilmek için sanatsal üretimlerinde kimliklerini temsil etmeyi ve görünür olmayı önemli görmüşlerdir. Fakat kültürel kimliklerini temsil etme olanağı bu sanatçılara verildiğinde, temsili temsil etme ve klişe olana yeniden düşme tehlikesi ile karşı karşıya gelmişlerdir. Egemen kimlik politikaları tarafınadan atfedilen ötekilik ve farklılık özellikle “Turkish Delight”

⁵³⁸ Brian Fay, 77

(2007) and “Heimat/Memleket” (2004) gibi sergilerde, kimliğin ve kültürün maddeleşip sabitlendiği bir içerikte ortaya çıkmıştır.

Tire ile ayrılmış ya da melez kimliklere yapılan vurgu, mekânsallaşan bir etnisetin göstergesidir. Boris Groys, bu tür çeşitlilik ve farklılığı öngören sergilerde belirli bir estetik seçimin, heterojenlik, karışım ve geçişli bir estetik tercihin olduğunu belirtir.⁵³⁹ Kültür politikalarının gölgesinde bu tür sergiler, ulusal ya da dini göndermelerle tasvir edilmiş etnik kimlikler, insanların en temel kimlikleri olarak ilan eder. Bu bağlamda temsil edilemeyecek olan kimliğin süreçsel yapısı mekânsallaştırılır: müzeleştirilir ya da kurumsallaştırılır. Nicholas Mirzoeff’in “diasporanın doğası gereği, kendi üyeleri tarafından bile tamamen bilinemeyeceği”⁵⁴⁰ düşünüldüğünde, görsel kültürün diaspora paradoksunu alıp, temsil edilen kimliklerin ve kültürlerin bu sergiler çerçevesinde etnikliğin görselleştirilmesi çabası ile marjinalleştirildiğini ve böylece müze ve galeri mekanlarının folklorik bir tiyatroya dönüştürüldüğünü söyleyebiliriz. Alman-Türk sanatçılar, kayıplarını, aidiyetlerini, çatışmalarını, yayılmalarını ve kimliklerini temsil ettikleri sürece çağdaş sanat piyasasının kültür gösterisinde hoş karşılanır ve bir yer edinirler. Bu tür sergilerin içeriğinde politik eğilim, toplumsal cinsiyet, aile, sınıf gibi diğer kimlik süreçleri dışlanmıştır ancak etnisiteyle bağlı olduğu durumlarda bu konular ikincil olarak çağırılır. Nezaket Ekicinin müslümanlık dolayımı ile toplumsal cinsiyeti konulaştırması ya da Nasan Tur’un Türkiye ile olan ilişkisinden dolayı üçüncü dünya ülkelerindeki yoksulluğun batıdaki tüketim ilişkisinden farklı yönde olmasını anlattığı ‘Yeni Gibi’ işinde olduğu gibi sergi içeriklerinde kimliklerine dair yalnızca farklılıkları ve etnik konuları belirir.

Son zamanlarda Alman-Türk sanatçıları, göç ve kültürel farklılığın etnik bir sahnelemede belirlediği sergilere çağrılmaktan ve katılmaktan rahatsızlık duyduklarını ifade ederler.⁵⁴¹ Kurumlar ve bağımsız küratörlerin kültür politikaları tarafından teşvik

⁵³⁹ Boris Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge, 2008

⁵⁴⁰ Mirzoeff, Nicholas, *The Multiple Viewpoint: Diaspora and Visual Culture, Tactics of Invisibility: Contemporary Artistic Positions from Turkey*, ed. Gudrun Ankele, Emre Baykal, Daniela Zyman, Walter König, 2010, Köln p. 157

⁵⁴¹ Anny ve Sibel Öztürk, kişisel görüşme, Frankfurt, 2010, Levent Kunt, kişisel görüşme, Frankfurt, 2010, Hüseyin Karakaya, kişisel görüşme, Düsseldorf, 2010, Nasan Tur, kişisel görüşme, Berlin, 2011, Nezaket Ekici, kişisel görüşme, Berlin, 2011

edilen farklılık vurgusunun onları ötekiliğin alanına ve içeriğine koyarak Alman tarihinden, kültüründen ve kimliğinden ayırdığını belirtirler. Bu farkındalık ile Alman-Türk sanatçıları kendilerini alanda yeniden konumlandırırlar.

Maddesiz gibi görünen günümüz sanatı konusunu toplumsal mübadelelerden alır. Etkileşim, paylaşım ve birlikte varolma ilişkisel bir forma bürünür. Bu mübadelelerin sonucunda bir uzlaşma veya melezleşme, üçüncü bir mekânda karışmayı ve erimeyi gerektirmez. Bu çerçevede, ikinci nesil Türk-Alman sanatçıları, kendi kimliklerini tek bir kimliğin ağır bastığı formülasyonlarda ya da melez bir ortayol bulan tanımlarda görmekten rahatsız olmuşlardır. Kimliklerini sabitlemek, onların tam da sanat yapmak için beslendikleri zenginliği indirgemek demek olacaktır. Çoklu kimlikleri onların farklı toplumsal mekânları biraraya getirmelerini sağlamıştır. Bu heterojen durumlardan bir anlam karmaşasına gidilmemelidir. Aksine, anlam kendisini ilişkilerde, etkileşimde, paylaşımında, sürekli olarak birlikte varoluşa üretmiştir. Sanat yapıtları da tıpkı sanatçılar gibi kendi ilişkiselliklerinde kendilerini her karşılaşma mekânında tekrar ve yeniden kuracaktır.

4.1. Almanya'daki İkinci Kuşak Göçmen Toplumu

Toplumsal sınıflar Bourdieu'ye göre sadece kâğıt üstünde teorik olarak varolurlar. Asıl olarak varolan toplumsal mekânlardır ve sınıfların bir çeşit sanallık durumunda, hazır verili bir şey olarak değil de, yapılması gereken bir şey olarak içinde olduğu farkların mekânıdır.⁵⁴² Farklar alanların sınırlarının oluştururken benzerlikler de içeri alınanları sınıflayan bir aidiyet ölçütü oluşturur. Almanya'da yaşayan ikinci kuşak göçmen sınıfının kendilerinde tanımladıkları en büyük fark, birinci kuşağa yani *gastarbeiter* (misafir işçi) olarak Almanya'ya çağrılan anne ve babalarından olan farklarıdır. Alman toplumu ile daha çok uyum içinde olan bu kuşak, kültürel sermayeleri ile ulusaşırı bağlantılara sahip, yüksek eğitilmiş ve birçok dil bilen bir kuşak olarak anne babalarına göre hareket kabiliyetleri çok daha fazla olan bir kuşaktır. Paylaşılan ortaklıkları ise hala çoğunluk toplumunun önyargılarına karşı

⁵⁴² Pierre Bourdieu, *Practical Reason: On the Theory of Action*, Polity Press, Cambridge, 1998, s.12 (Türkçe çevirisi *Pratik Nedenler*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Hil Yayın, İstanbul, 2005)

direnmeleri, yaşadıkları ayrımcılıktır. Bu bağlamda kültürel alanda farklılıklarının vurgusu üzerine yaşadıkları dışlanmışlıklarına karşı anne babaların geldiği anayurt ile organik bağlarını geliştirmektedirler. Yerleşilen ülkeye uyum ve Türkiye ile olan ekonomik, toplumsal ve duygusal bağların güçlenmesi ile çelişkili olmaktan çok birbirini bütünleyecek bu iki süreç başlamış olur. Bu süreçler hem Türk gençleri hem de ev sahibi ülke açısından bir sınav niteliğinde olmaktadır.⁵⁴³

“1980’lerin başında ikinci kuşaktan gençlerin yaşadığı sorunların mirasından hareketle, ‘ikinci kuşak’ın farklı kültürel sistemler ve talepler arasında sıkışıp kalan çocuklar için kullanılan bir terim” olduğu söyleyen Eva Ostergaard-Nielsen, üçüncü kuşağın ise okullarında daha başarılı olan ve “Türklük-Batı Avrupalılık ikilemini kendileri için bir avantaja dönüştüren” çocuklar için kullanılabileceğini söyler.⁵⁴⁴

Almanya’da Türk göçmenlerinin ve onların çocuklarının içinde buldukları durumdan ve maruz kaldıkları şartlardan hareketle üretecekleri kimliklerin şüphesiz Türkiye’de kalmaları durumunda üretecekleri kimliklerden çok farklı olacağına dikkat çeken Ayhan Kaya, Almanya’daki diasporik grupların ürettikleri kimliklere sorunlu ya da yoz tasarımlar olarak bakmak yerine farklı kültürlerin karşılaşması ve etkileşimi ile oluşmuş dinamik ve zengin kültürel alışmalar olarak bakmak gerektiğini belirtir.⁵⁴⁵ Farklı kültürlerin karşılaşması ve birbirleri olan etkileşimi sürecinde oluşan diasporik kimliklerin üretimi bir bakıma da küresel kültürün bir uzantısıdır. Uluslararası iletişim ve ulaşım teknolojilerinin sürekli geliştiği günümüzde, Türk Tv kanalları ve gazeteleri ile, internetteki sosyal paylaşım ağları ve Türkiye ile Almanya arasındaki ucuz *charter* uçuşları diasporada anavatanın bir benzerini sembolik olarak kurmayı ve yaşamayı ve yaşatmayı mümkün kılmaktadır. Anavatanın sembolik bir tezahürünü barındıran bu diasporik oluşumda din ve etnisite gibi bazı kültürel özellikler tözselleştirilirken, dil,

⁵⁴³ Eva, Ostergaard-Nielsen, ‘İki Arada Gidip Gelmek: Batı Avrupa’daki Türk Gençleri’, Gündüz Vassaf, Avrupa’daki Türk İşçi Çocukları: Daha Sesimizi Duyurmadık, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2010, s. 36

⁵⁴⁴ *age.*, s. 37

⁵⁴⁵ Ayhan, Kaya, ‘Modern Kültür Kavramı Işığında Gündüz Vassaf’, Daha Sesimizi Duyurmadık: Avrupa’da Türk İşçi Çocukları içinde, Gündüz Vassaf, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2010, s. 2

semboller ve müzik gibi diğer öğeler, içinde yaşanan çoğunluk kültüründen devşirilip, kendine has bir tercümeyle göre değiştirilip yeniden üretilmektedir.⁵⁴⁶

1980'lerin başında göçmen Türk işçi çocukları yapısal olarak aynı konumu paylaşırken günümüzde sosyo-ekonomik, etnik, dinsel ve siyasi açıdan çok farklı alt grupları içeren, heterojen bir bütün oluşturmaktadırlar.⁵⁴⁷ Bu heterojen yapıda yükseköğrenime devam edenlerle okuldan ayrılıp vasıfsız işçi olarak çalışanlar ya da işsiz olanlarla, Sünni, Alevi kimliğini öne çıkaranlar, Kürt ya da Türk milliyetçiliği etrafında örgütlenenler ya da Türk siyaseti yerine gerek yerel ya da ulusal gerekse Avrupa parlamentosu düzeyinde göç ve entegrasyon konularına eğilen Türk temsilciler bulunmaktadır.⁵⁴⁸

4.1.1 İkinci Kuşak Göçmenlerde Eğitim ve Kültür Sorunu

Almanya'da yapısal eşitsizliğin temel nedenlerinden birinin eğitim sisteminde aranması gerektiğini savunan Hakkı Keskin, PISA araştırmaları ve UNO özel raportörü Vernor Mauel Villabís'un 2006 raporu kapsamında bu gerçeğin açık bir biçimde ortaya konduğunu gösterir: Özellikle göçmen ailelerin çocukları ile sosyal bakımdan zayıf ve eğitimden uzak kalmış kesimlerin çocukları, Alman eğitim sisteminde yoğun olarak ihmal edilmektedir.⁵⁴⁹ Almanya'daki eğitim eşitsizliğinin, göçmen çocuklarını hâlâ en kaba, en zor, en istenmeyen işlere, mesleklere hazırladığından bahseden Gündüz Vassaf, "Amerikan patentli Anglo-Sakson zekâ testlerine tabi tutulan ve her bakımdan normal göçmen çocuğu"nun birdenbire kendini gerizekalılar sınıfında buluverdiğini söyler.⁵⁵⁰ Eğitim sistemindeki yapısal bozukluk

⁵⁴⁶ *age.*, s. 3

⁵⁴⁷ Eva Ostergaard-Nielsen, 'İki Arada Gidip Gelmek: Batı Avrupa'daki Türk Gençleri', Gündüz Vassaf, Avrupa'daki Türk İşçi Çocukları: Daha Sesimizi Duyurmadık, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2010, s. 35

⁵⁴⁸ *age.*, s. 36

⁵⁴⁹ Hakkı Keskin, Göçün 50. Yılında Türklerin Gölgesinde Almanya: Geleceğe Yönelik Uyum Politikası için Görüşler, çev. Yüksel Pazarkaya, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, s. 90

⁵⁵⁰ Gündüz Vassaf, Avrupa'daki Türk İşçi Çocukları: Daha Sesimizi Duyurmadık, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2010, s. 26

düzeltilmediği takdirde öğrencilerin üçte birinin eğitim bakımından, dolayısıyla da istihdam politikası ve toplumsal bakımdan dışlanma tehlikesi olduğu açıktır.⁵⁵¹

Alman eğitim sisteminin üç aşamalı olması ve üç farklı seviyede ve amaçta ayrılmış olması erkenden toplumsal bir ayıklamayı gerçekleştirmektedir. Bu aşamalı sistemde bir bölüm öğrenci daha iyi eğitim alamamakta ya da en azından daha iyi eğitim alması zorlaşmaktadır.⁵⁵² Bu durum mesleki yükselmeyi neredeyse imkânsız kılmaktadır. Keskin, özellikle Hauptschule'lerin, yani ilköğretim okullarının, eğitim sisteminde önemli bir açmaza girdiğini ve öğrenciler için olumsuz bir damgalamaya dönüştüğünden bahseder ve bu durumdan kaynaklanan gelecek perspektifi eksikliğinden öğrencilerin okul çevresinde toplumsal davranışlarının kabalaştığından, şiddete başvurduklarından söz eder.⁵⁵³ Eğitimde yapısal bozukluğu bu yönlerde eleştiren Keskin, bütüncül bir öğrenme tasarımı önerir ve “Her şeyden önce daha uzun süre birlikte tek tip okullarda tam günlük tedrisatla öğrenmel ve zayıf öğrencilerin yardımcı ve ek ders saatleriyle desteklenmesi, atılması gerek bir adımdır” der.⁵⁵⁴

Sosyal kökenle eğitim başarısı Almanya’da büyük bir çelişki oluşturmaktadır. Göçmen çocuklarının çoğu daha ilk aşamadan ikinciye geçişte elenmektedir. Ekim 2007 tarihli 17 sanayi ülkesinde gerçekleştirilen bir OECD araştırmasına göre, göçmen çocukların desteklenmesinde Alman eğitim sistemi denli başarısız başka okul sisteminin bulunmadığı ortaya çıkmıştır.⁵⁵⁵ Göçmen çocuklarının eğitim şanslarının kötülüğü bütün partilerin politikacıları tarafından sert bir biçimde eleştirilmiştir.

Almanya’daki okulların çoğunda Türkiye kökenli göçmen çocukların çok dillli yeteneklerine önem verilmediği gibi, bu durum çoğunlukla gözardı edilmekte, engellenmekte ve eleştirilmektedir.⁵⁵⁶ Türkçe Almanya’da Almanca’dan sonra en yaygın kullanılan dil olmasına rağmen, bazı istisnalar dışında, Türkçe yabancı dil ya da ikinci dil olarak seçilebilen dersler arasında bulunmamaktadır. Bu durumun anadili

⁵⁵¹ Hakkı, Keskin, Göçün 50. Yılında Türklerin Gölgesinde Almanya: Geleceğe Yönelik Uyum POolitikası için Görüşler, çev. Yüksel Pazarkaya, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, s. 90

⁵⁵² *age.*

⁵⁵³ *age.*

⁵⁵⁴ *age.*, s. 91

⁵⁵⁵ Hans, Sedlmaier: Raus aus der Pisa-Falle, Fokus, 21.10.2007, akt. Hakkı Keskin, s. 91

⁵⁵⁶ Hakkı, Keskin, Göçün 50. Yılında Türklerin Gölgesinde Almanya: Geleceğe Yönelik Uyum POolitikası için Görüşler, çev. Yüksel Pazarkaya, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, s. 98

Türkçe olan öğrencilere karşı yapılan kabul edilemez bir dışlama olmasının yanında eğitim politikası ve ekonomi açısından da büyük bir kayıp olmaktadır.⁵⁵⁷ Alman toplumu ile göçmen toplumun kültürlerarası etkileşimin daha sağlıklı olabilmesi için Alman öğrenciler için de geçerli olan Türkçe bariyeri Alman öğrencilerin hem Almanya'daki sayısız Türk işletmesi hem de Almanya ile AB adayı Türkiye arasında gittikçe gelişen ekonomik ilişkilerde yer almalarını sağlamaktadır. Bunun dışında, Türk-Alman ikinci kuşak ve üçüncü kuşak gençlerinin Türkçe ile ilişkileri, okullarda öğrenilen Almanca ile kendi kültürel kavramların ifadesi olarak aktarılmış bir dilde, Türkçe'de karşılaşmalar ilişkilendirilerek (creole) taktiksel bir dil hareketi ile mümkün kılınmaktadır. Heterojen işlerlik kazanan bu karışım(creole) diline gündelik hayatta olduğu kadar, edebiyatta, filmde ve görsel sanatlarda rastlanmaktadır. “Göçmen gruplar arasında güçsüzlük, kızgınlık ve anomi duyguları iletişim kuramamaktan ileri geldiği için”⁵⁵⁸ dil sorunu önemlidir ve ikinci (ve üçüncü) kuşağın *creole* dil kullanımının taktiksel boyutu yalnızca çoğunluk toplumundan dışlandıklarını düşündükleri Almanya'da değil aynı zamanda güvensiz hissettikleri Türkiye'de de devam ettirilir.

Göç sürecinin bir sonucu olarak göçmen topluluğunun, “ birinci kuşaktan başlayarak fırsat eşitsizliğinin yaygınlığını, ayrımcılığın derecesini, toplumsal marjinalliğin çapını algıladığı ölçüde kendisini savunmaya yardım edecek” olan kültürel bir kimliğe ihtiyacı olduğunu söyleyen Abadan-Unat, bu algılama ve bilincin kendini birinci kuşaktan çok ikinci ve üçüncü kuşakta gösterdiğini belirtir.⁵⁵⁹

“Zira birinci kuşak üyeleri, geldikleri ülkenin bir parçası olmayı amaçlamamış, sahip oldukları düşük statüye rağmen toplumsal konumları anayurda kıyasla yükselmiş sayılmaktadır. Oysa ikinci kuşağın çocukları ve onları izleyenler, durumlarını doğup yetiştikleri yeni ülkenin aynı yaş grubu ile kıyaslamakta ve yoksun bırakıldıkları fırsat ve olanakları daha keskin bir biçimde algılamaktadırlar. Dolayısıyla birinci ve ikinci kuşağın davranış biçiminde bir farklılık göze çarpmaktadır. Birinci kuşak dönüş hayalleri ile oyalanmakta, neo-feodal bir uyum biçimi olarak tüketim tolu ile itibar kazanmaya çalışmakta, kollektif kimliğe sarılmaktadır. İkinci

⁵⁵⁷ *age.*, s. 98

⁵⁵⁸ Nermin, Abadan-Unat, Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yutuşluğa, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 199

⁵⁵⁹ *age.*, s. 198

kuşak içim farklı almasıklar bulunmaktadır. Onlar kısmi ya da tümünden bütünleşmeyi (asimilasyon) seçebilir ya da aşırı saldırganlık yolu ile sisteme başkaldırabilirler yahut da mutlak kayıtsızlık (apathy) yolu ile kendi içlerine kapanabilirler.”⁵⁶⁰

Almanlarla karşılaştırıldığında kültürel sermayeleri zayıf olmasına rağmen Almanya’da yaşayan Türkiye kökenli göçmen ailelerin çocukları da eğitimle yavaş yavaş yeni nitelikler kazanmakta ve böylelikle kültürel başarılarını da bir önceki kuşağa göre arttırmaktadırlar. “Yine de simgesel sermaye açısından kapatılması zor açıkları”⁵⁶¹ bulunmaktadır. Yalnızca başkalarının nezdinde vücut bulan sembolik sermaye, karşı tarafın kabul gösterdiği, tanıdığı ekonomik ya da kültürel sermayedir. İkinci ve üçüncü kuşağın kabul edilen ve tanınan kültürel sermayeleri ve statüleri sadece kültürel farklılıkları doğrultusunda tanınıp, bütünleşik toplumdan, Alman ve Avrupa kimliğinden dışlandığı sürece, bu gerçek bir tanımadan ziyade saptama olarak kalmaktadır dolayısıyla bu kuşaklar asla sembolik sermayelerine kavuşamamaktadırlar. Ancak Türkiye ile ilişkilerinde durum farklıdır. Tanınmış Alman okullarında okumuş, uluslararası itibarda ünlü kişiler, küratörler, galericiler, sanatçılar ile işbirliği içine girmiş bu kuşak sanatçıların, yabancı ve öteki kategorilerinin dışında sembolik sermayelerinin tanınması çok daha kolay olmaktadır.

4.1.2 İkinci Kuşak Göçmenlerin Alman Toplumuna ile İlişkisi ve Kendilik

Algısı

İkinci kuşak göçmenlerin kendilerini algılama ve ifade etme biçimleri ağırlıklı olarak Alman toplumunun kendilerine bakışına dayanmaktadır. Kendi içlerine yönelttikleri ötekilik üzerinden ancak negatif olarak kurdukları kimlikleri ile kendilerini olumlamayı ve Alman toplumunda tanınmayı hedeflemektedirler. Çoğunlukla medyada yer alan klişeler gibi değil, *gastarbeiter* olarak çağrılmış sonradan yerleşmiş ebeveyn kuşak gibi de olmadıklarını ifade eden genç kuşak, ne tam

⁵⁶⁰ *age.*, s. 198-9

⁵⁶¹ Ayşe Çağlar, *İki Elde Bir Sehpa, Kültür Fragmanları*, s.302

Alman ne tam Türk, ne de Alman kültür politikalarının entegrasyona daha ılımlı oldukları düşünülen olumlu kimlik sınıflarına uymadıklarının ısrarla belirtirler.

Genç göçmen kuşağı hakkında yapılan çalışmaların ve kültür politikası incelemelerin bu kuşak için zamanda ve mekânda belirli koordinatları olmadığını belirttiklerinin söyleyen Levent Soysal, göçmen çocuklarının bu araştırmaların sebep olduğu bakış açısı ile “arada kalmaya”, iki kültürün (Türk ve Alman) iki mekânın (Türkiye ve Almanya) ve iki durumda varolma (Gelenek ve Modernite) hep arasında olmaya mahkûm edildiklerinden söz eder.⁵⁶² İkili karşıtlığın içeriğinde bu gençler ne birinci kuşağın devamı, ne de Alman’dırlar, dolayısıyla göçmen gençlerin sınıflandırmada kategorik bir yerleri yoktur. Sınıflandırmanın mantığının böylece devam ettiğini söyleyen Soysal, bu mantığa göre göçmen gençlerin ne burada ne orada, ne Türk ne Alman, ne geleneksel ne de modern olduklarını belirtir.⁵⁶³ Dolayısıyla bu çerçevede göçmen gençlerin “arada” olmaktan başka çareleri yok gibi gözükür. Göçmen kökenli genç kuşak için, “arada kalma” durumu ayrıca “bu durumdan makul bir kaçışın gözükmediği sürekli bir belirsizlik halini” gösterir.⁵⁶⁴

İkinci jenerasyon gençlik arada olduğu varsayıldığı durumda ulusal olarak hükmedilen toplumsal hayattan iki kere çıkarıldığı bir mesele olarak kimlik krizini yaşamaktadır.⁵⁶⁵ Ulus öncelikli bir tanım yapıldığında, böyle kayıp, sorunlu, kimlik krizi olan bir kuşağın arada olduğu sonucu çıkmaktadır. Ama gündelik hayatın pratiğinde, “okulda, evde ve sokakta, genç göçmen koşulu “arada olma” referanslarını boşa çıkarmaktadır. Arada olma durumunu eleştiren Soysal, genç kuşak için modelin dikte ettiği gibi istikrarsız bir HiçbirYerin gölgesinde bulunmadıklarını, tam tersine, “Berlin’in göçmen gençlerinde olduğu gibi, Almanya’da, Türkiye’de, Berlin’de ve genç kültürün ulusaşırı mekânlarında HiçbirYerin garipliğinde” ikametgâh ettiklerini söyler.⁵⁶⁶ Berlin’in toplumsal mekânlarında gündelik hayatlarını güven içinde yürüten

⁵⁶² Levent, Soysal, Dissertation to Harvard Uni, on Anthropology and Middle Eastern Studies, “Projects of Culture: An Ethnographic Episode in the Life of Migrant Youth in Berlin” 1999, UMI Dissertation Services: Bell and Howell co., MI, 2000, s. 70

⁵⁶³ *age.*, s. 71

⁵⁶⁴ *age.*

⁵⁶⁵ *age.*

⁵⁶⁶ *age.*, s. 73

ikinci ve üçüncü kuşak göçmen kökenli gençler, zamanın gayri maddi kamusal ve kültürel projelerine katılırlar.⁵⁶⁷

Almanya'daki farklı Türk göçmen kuşakların medyadaki yansımalarına bakıldığında, yakın zamana kadar medyada yeralan tasvirlerde kültürel kimlik klişelerinin yeniden ürettildiğini görürüz. Bu klişelerden biri de ebeveyn kuşağın yeni nesillerin gereksinmelerini ve kaygılarını anlamaz olarak betimlenmesidir. Fakat anlamazlık sırası anne babalarının kuşağına bakan ve şaşırın -farklılığa ve Alman toplumunun 'öteki'ni tasvir etmesine ve 'ötekilik' temsillerine yönelik bir duyarlılık taşısa da- ikinci kuşaktır.⁵⁶⁸ Ebeveyn kuşağı onların en yakın ötekileri olarak, onlar için bir çıkış noktası oluşturur.

Küreselleşmenin sunduğu yeni medya teknolojileri ve ulaşım olanaklarından faydalanan diasporik birey, gerek anavatanda gerekse diyaporada yaşayan Türk kökenli bireylerle ulus-ötesi bağlar oluşturmaktadır. "Böylece, Türk azınlık ile Alman ulus-devleti arasında var olan ve kaçınılmaz olduğu düşünülen 'eşit olmayanların ilişkisi' bir anlamda sona erdiğini söyleyen Kaya, Türk azınlığın, kendi ulusundan gruplarla kurduğu yeni ulus-ötesi bağlar sayesinde, Alman ulus-devletinin baskıcı ulusal hegemonyasından kısmen kendini kurtarabildiğini belirtir.⁵⁶⁹ Bu görüş doğrultusunda çağdaş sanat alanından bakıldığında Türkiye'de katıldıkları sergilerin Türk-Alman kimlikli sanatçılar için daha özgürlükçü olup olmadığı sorusu sorulabilir. Bu sanatçılar için çoğunluğun (Alman toplumunun) farklılıkları ile tanımak istediği (göçmen kimliğinin) kültürel kimlik sınırından Türkiye'de biraz olsun kaçmak mümkün olurken bu sefer de Türkiye'nin kendini uluslararası sanat piyasasında konumlandırırken etnik bir ötekiliği temsil etme tehlikesinin her zaman olduğu aşikârdır. Nitekim Berlin'de Türk çağdaş sanatının temsil edildiği İstanbul'daki Arter galerinin devamı olan Tanas'ta göçmen kökenli genç kuşak sanatçıların Türkiye üzerinden ilişkilenerken, Alman-Türk kimliklerinden çok (tercih ettikleri gibi gözüktükleri) Türk kimlikleri, Türkiye'den gelen sanatçı kimliğini öne çıkarttıkları hissedilmektedir.

⁵⁶⁷ *age.*

⁵⁶⁸ Lale Yalçın Heckmann, *Kimlikler Üzerine Pazarlık: Almanya'daki Farklı Türk Göçmen Kuşakların Medyadaki Yansımaları*, s. 309

⁵⁶⁹ Ayhan, Kaya, Kreuzberg, s. 12

4.2 Almanya'da Güncel Kültür Politikaları

Almanya'daki kültür politikaları, çağdaş sanatın çevre kültürlerine ve öteki kimliklere ilgi duyduğu ortam ve süreç ile örtüşür. Sanat piyasasına alternatif olarak sunulan diaspora estetiği, ana akım sanat formları ve kurallarına bir direnç olarak değerlendirilir. Günümüz sanatının radikal ve yeni olanı içselleştirme süreci, azınlık kültürlerinin tanınması ve entegrasyona yönelik tartışmaların ve çalışmaların yapılmasına benzer bir süreçtir. Çokkültürlülüğün küresel dayatmasında hem çağdaş sanat piyasası, hem de kültür politikaları çeşitliliğin ve çoğulluğun söylemini paylaşırlar. Fakat kimliklerin veya kültürlerin, içeri alma ve dışarı atma kuvvetleri ile tahakküm ve tabiyetin hiyerarşisinde örgütlendiğini gizlerler. Kültür politikalarında azınlık kültürlerinin yalnızca farklılıklarına vurgu yapılarak, kurgusal etnik temsilleri ile içeri alınmaları, onların tanınmaları, korunmaları ve teşvik edilmelerinin gerekliliği yönündedir. Farklılıkları tanınan, korunan ve teşvik edilen topluluklar, asıl olarak çoğunluk kültüründen ayrıştırılır. Farklılıklarının içeriği dondurulur ve gittikçe kurgusal kültür temsillerine dönüşerek, çoğunluk kültürünün fantazilerini ve önyargılarını besler. Çağdaş sanat dünyasında ise çevre kültürler ve kimlikler batı sanat diline çevirilerek, çokkültürlü bir içerikte paketlenir. Yeni bir meta olarak satışa sunulan farklı kimliklerin temsilleri, piyasanın ve müzenin merkeziyetçi zihniyetine ve yapılanmasına karşı konumlanan direnişlerinden uzaklaşır. Yanyana, rastgele gelmiş kimlikler olarak çok kültürlülüğün küresel potasında erir. Farklılık homojenleşir ve her kimliğin farklılığı eşitlenir.

Son on yılda Almanya'da izlenen kültür politikalarına bakıldığında, Almanya'nın bir göç ülkesi olduğunu kabul ettiğini görürüz. Bu yönde kültürel politikada, çokkültürlü çeşitliliği dikkate alan söylemsel düzenlemeler yapıldığına ve bu düzenlemeler gereğince farklı kültürlerle odaklanan etkinlikler örgütlendiğine, son olarak da egemen ulus kültürü hakkında tartışmalar başlatıldığına tanık oluruz. 'Göçmenler' ve 'göçmenlik kökeni olan Almanlar' kategorileri altında toplanan azınlık kültürleri, çok katmanlı Almanya kültürünün zenginleştirici öğeleri olarak karşılanmaktan ziyade, politikada ve kamuoyundaki kimi tanıtımlarda farklılıklarına, eksikliklerine ve sorunlarına vurgu yapılarak ele alınmaları kültür politikalarının

ayrıştırıcı zeminini sürekli olarak hatırlatır.⁵⁷⁰ Çağdaş politikada hem tanınmanın hem de yeniden örgütlemenin bir yeri olduğundan bahseden Nancy Fraser, insanların reddetmek istedikleri özelliklerin onlara atandığı kimliğin kültürel yapısındaki adaletsizliği ele alan yaklaşımlara değinir ve böylesi tanıma modellerinin “bir grubun ‘grupluğuna’ onun özgüllüğünü tanıyarak değer biçtiğini” böylece baskıcı yapıların ürünleri olan kimlikleri maddeleştirdiğini belirtir.⁵⁷¹

Kültürel çoğulluğu benimseyen Alman kültür politikaları azınlık kültürlerini koruma ve teşvik etme görevini üstlenir. Kentler ve yerel yönetimler, uyguladıkları kültür politikaları gereğince, Alman halkını kültürel azınlıklarla buluşturmayı hedefler. Fakat bu buluşma çoğunlukla sergilenen folklor gösterileri ile sınırlı kalır: ‘Türk müziği saza, Türk mutfağı dönere ve lokuma indirgenir.’⁵⁷² Hedeflenen kültürlerarası buluşmalarda sahnelenen farklılıklar ve gittikçe artan klişe kültür örneklerle, önyargıların yıkılması yerine pekiştirildiği gerçeği ile karşılaşılır. Hâlbuki kültürel uyum ve birliktelik tek taraflı tasarlanabilecek bir olgu değildir. Eleştirel ya da etkileşimsel bir çokkültürlülük tavrı ile kültürler yerleştirildikleri ayrı mekânlardan, dondurulmuş farklılıkları ve durdurulmuş kimlik süreçlerinden sıyrılarak kurtarılmalıdır. Kimlik ve kültür çok yönlü ve akışkan süreçlerdir. Mekânsallaştırma ve sınırlama tahakküm koşulları için geçerlidir. Egemen kültür kendine tehdit olarak algıladığı kültürleri ve kimlikleri kendi kontrolü altında bilmek ve yerleştirmek ister. Ayşe Çağlar, Lila Abu Lughod’dan devraldığı ‘kültüre karşı yazmak’ kavramının eleştirel yöntemselliğinde, araştırmacıların ya da kültür sözcülerinin, kültürün ontolojik ve içkin olarak mekânsallaşmış anlayışına karşı bir strateji oluşturmaları gerektiğini söyler. Eylemin ve özne-nesne ilişkisinin keşfinde mekânsal olduğu kadar zamansal süreçlere de odaklanılması gerektiğini hatırlatır.⁵⁷³ Kültüre karşı yazmak, kapalı ve sabit kültür anlayışına karşı yazmak ise, tahakküm ilişkisinin şekillendirdiği kimliğin ve kültürün diğer kimlik ve kültürlerle etkileşimsel sürecinin bu karşı yazma tavrında gözardı edilmediği anlamına gelir. Buradan hareketle, kapalı ve sabit kültür anlayışı, farklılıklar üzerinden sınırlandırılıyor ve mekânsallaşıyor ise, farklılıklar

⁵⁷⁰ Hakkı Keskin, Göçün 50. Yılında Türklerin Gölgesinde Almanya: Geleceğe Yönelik Uyum Politikası için Görüşler, çev. Yüksel Pazarkaya, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, s. 46

⁵⁷¹ Fraser, s. 19

⁵⁷² *age.*, s. 51

⁵⁷³ Ayşe Çağlar, s. 170-181

kadar benzerliklere de verilecek önem yerleşik kültür ve kimlik kavramından bizi kurtaracaktır. Kimlik ve kültürlerin benzerliği ise temelde iktidarla kurulan bireysel ve toplumsal ilişkiler olarak görülebilir. Çağlar'ın özne-nesne ilişkilerinde saptaması, arzu ve fantazilerin tüketim stratejilerinin oluşmasında önemli bir rol oynadığı ve talebin de toplumsal olarak çıkarlara göre yapılandığı yönündedir.⁵⁷⁴ Bu bağlamda Almanya'daki kültür politikaları, azınlık kültürlerinin tüketimi yönünde çoğunluğun arzu ve fantazilerini karşılar. Entegrasyona ve kültürel uyuma yönelik talep ise Alman kimliğinin Antik Yunan'dan, Hristiyanlık'tan, Aydınlanma ve Modernite'den gelen hümanist ve demokratik değerler ile anayasaya tabiyetten gelen bir birliktelik üzerine kuruludur. 'Almanya'da Kültür' çalışma komisyonunun sonuç raporunda uyarıldığı gibi 'Almanya'da çeşitli kültürlere mensup insanların birlikteliği, küresel düzeyde de birlikteliğin önkoşulu olarak algılanmalıdır' ibaresi ile daha büyük ölçekte küresel bir talebin toplumsal koşulu da vurgulanmıştır.⁵⁷⁵

Almanya'da kültür politikalarının, ekonomik ve sembolik sermayenin dağılımı ile sanat piyasasını da şekillendirdiği unutulmamalıdır. Çağdaş sanatın piyasayla eş tutulduğu bir yapıda sanatçılar da çıkarları doğrultusunda kendilerini konumlandırır. Sanatsal üretimleri, Alman hükümetinin, eyaletlerin ve yerel yönetimin kültür politikalarını sürdüren kurumların hazırladığı kültürel farklılıklara ve göçmenlik kimliğine vurgu yapan içerikli söylemlerden, sergilerden, sanat etkinliklerinden doğrudan etkilenir. Dolayısıyla azınlık kültürünün, Alman-Türk sanatçıların, sanatsal üretimini değerlendirmek için öncelikle Almanya'daki kültür politikaları modeline, örgütlenme yapılarına, tarihselliğine ve yeniden yapılanma koşulları ve süreçleri ile birlikte egemen kültür tartışmalarına bakmak önemlidir.

⁵⁷⁴ *age.*, s.181

⁵⁷⁵ Deutscher Bundestag (Yayına veren): Kultur in Deutschland. Federal Meclis Komisyonunun sonuç raporu, Drucksache 16/7000, s. 218

4.2.1 Almanya Kültür Modeli

Almanya'daki kültürel politika modeli, anayasada da belirtildiği gibi, federal bir modele ve merkezsizleştirme ilkelerine, yerinde hizmet anlayışına ve çoğulluğa dayanır. Kültürel alanda dağıtılmış iktidar, hükümetin her düzeyinde anayasal bir çerçevede yürütülür ve bu bağli iktidarlar kültürel konularda kurumları ve aktiviteleri desteklemek için birbirleri ile işbirliği içindedirler (*Kulturföderalismus*). Pratikte ise farklı eyaletler, yerel idareler, belediyeler, kültür kurumları, sanatçılar ve diğer araçlar arasında ciddi bir rekabet vardır.

Avrupa Konseyi ve Karşılaştırmalı Kültürel Araştırma Avrupa Enstitüsü için 2009 yılında hazırlanan raporda, Almanya'da kültür politikalarının hedefinin, kamu sektörünün sorumluluğunun devamlılığı ile hükümetin kültürel aktivitelere müdahalesi olmadan kültürel kurumların ve programların finansmanında bir denge sağlamak olduğu belirtilir. Raporda ayrıca, anayasanın, sadece sanatçıların özerkliğini ve kültürel kurum ve organizasyonların kendini yönetme haklarını sağlamadığı, aynı zamanda hükümetin direktiflerinden ve içeriği düzenlemesinden koruduğu ve böylece sanatların özgürlüğünü garantilediği belirtilir. Pratikte ise, kültüre yönelik sermayenin dağılımından pay almak isteyen müze ve galeri müdürleri ile küratörlerin düzenledikleri sergilerin güncel politikalar ve tartışmalar ekseninde şekillendiği, sanatçıların üretiminin de görünür olma ve ekonomik kaygılar yolunda tepkisel ya da olumlu yönde oluştuğu bir gerçektir. Dolayısıyla kurumların, kültür otoritelerinin ve sanatçıların özgünlükleri şüphelidir.⁵⁷⁶

Kültürel altyapının büyük bir kısmı kanunen korunur ve devlet tarafından – temel olarak bireysel eyaletler ve şehirler tarafından- desteklenir. Yakın zamanda, kamu hizmetlerini ve kurumlarını özelleştirmek tartışma konusu olmuştur. Bu tartışma daha etkili sanat yönetiminin teşfikini gündeme getirmiş ve sonuç olarak kamu-özel ortaklık modellerine geçiş ve bazı kültürel kurumların özelleştirilmesi için taleplerin öne sürülmesine sebep olmuştur.

⁵⁷⁶ Kültür Politikaları Enstitüsü (Kulturpolitischen Gesellschaft) bilimsel direktörü, Bernd Wagner ve bilimsel araştırma asistanı Ulrike Blumenreich tarafından 2009 yılında Avrupa Konseyi/ Karşılaştırmalı Kültürel Araştırma Avrupa Enstitüsü, "Avrupa'da Kültür Politikaları ve Eğilimlerinin Külliyatı", 10. baskısı (The Council of Europe/ERICarts "Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 10th edition",2009) için hazırlanan rapor dikkate alınmıştır. <http://www.culturalpolicies.net/web/pprintm.php>

1970'lerin "Yeni Kültür Politikası" ve 1980'lerin öncelikleri baştan beri Avrupa Konseyi tarafından kültürel kimlik, kültürel miras, kültürel çeşitlilik ve kültürel hayata katılımı ilgili meseleler üzerine konulmuştur. Bugün kültürel politikaların en önemli hedeflerinden biri kültürel etkinliklere ve sanatlara olabildiği kadar çok insanın erişebilmesidir. Son yıllarda, kültürel alanlarda Almanya'nın bir göç ülkesi olduğu kabul edilmektedir. Kültürel politikanın –özellikle yerel yönetim düzeyinde- göç süreci ve kültürünü göz önüne alması gerektiği tanınır. Böylece, çokkültürlü çeşitliliği tanımak ve göçmenlerin kültürünü kültürel politikaya dahil etmek ve göçmen geçmişi olan insanların kültürel ihtiyaçlarını dikkate almak yönünde düzenlemeler kültür politikaları modeline eklenir.

a. Kültürel Örgütlenmede Yetkiler, Karar alma ve Yönetim

Almanya federal örgütlü bir ülke olarak hükümette farklı düzeyleri vardır: *Bund* Federal Hükümet (ulusal otoriteler, meclis gibi), *Bundesländer* eyaletler (özerk devletler) ve yerel yönetimler (şehirler) olarak hükümetin farklı düzeyleri arasındaki yetkileri ve sorumlulukları Alman Anayasası ayırmaktadır. Anayasanın 30. Maddesine dayanarak yetkilerin çoğunluğu eyaletlere verilmiştir. Kültürel alanda eyaletler kendi politik önceliklerini belirlemekte, kendi kültürel kurumlarını finanse etmekte ve bölgesel önemi olan projeleri desteklemekte sorumluk alan ana kamusal aktörlerdir. Yetkileri dahilinde Federal Hükümeti eyaletler ve yerel yönetimler kültürel politikaları uygun gördükleri gibi şekillendirmekte, kültürel programların şeklini, kapsamını, içeriğini ve önceliklerini belirlemede, özgürdürler.⁵⁷⁷

Hükümet düzeyleri dışında kültürel çalışmayı ve kültür programlarını farklı şekilde destekleyen aktörler vardır. Bunlar radyo, televizyon yayıncılığı, işletme sektörü kurumlar, çeşitli topluluklar (kiliseler, sendikalar ve vakıflar gibi), sivil toplum kuruluşları, girişimler, klüpler ve özel olarak bireylerdir. Kültür araçlarının ve sponsorların çoğulluğu yapısal olarak sistemde önemli bir elemandır. Kural olarak devlet ve devlet dışı aktörlerin, girişimlerin, özel kurumların arasında kültürel aktiviteler için olabilecek bir işbirliğinin örgütlenmiş bir şekli yoktur. Yalnız giderek, birçok örnekte olduğu gibi, Federal, eyalet ve yerel düzeyde kamu kültür işleri

⁵⁷⁷ *age.*

yönetimi, araçlarla kültürel kurumlarına sponsorluk türetme ve destek programlarını özendirmek için işbirliğine girmektedir.

Eyaletlerin farklı politikalarının yoğunlaşan tartışmaları sürecinde, 2006 yılının Haziran ayında kültürlerarası diyalog ve entegrasyon üzerine bir zirve yapılmıştır. Kültür ve Medya İşleri için Federal Komisyon ofisinde üyeleri hükümetin farklı düzeylerinden ve hükümet dışı organizasyonların temsilcilerinden oluşan bir “kültür ve etegrasyon” çalışma grubu kurulmuştur. Bunun sonucunda hazırlanan raporda, “Entegrasyonun Ulusal Planı”nın bir parçası olarak 2007 yılında ikinci Entegrasyon Zirvesi’nin geçtiği ve o günden beri kültürel çeşitlilik ve toplumsal uyum ve birleşme etrafında dönen tartışmaların etkili olduğu notu düşülmüştür.⁵⁷⁸

b. Sanatçı Destekleri:

Sanatçılar Federal düzeyde Görsel Sanatlar Kurumu ve sanatçı organizasyonları yoluyla desteklense de, onlara daha çok eyaletler ve yerel yönetimler çeşitli yollar ve araçlarla destek olurlar. Muhtelif sanatsal alanlarda eyalet düzeyinde destek programlarına ek olarak, sanat ve kültür için eyalete özgü kurumlar sanata destek içeriğinde önemli bir rol oynar. Eyalet ve şehir düzeyinde, sanatsal projeler için finansal destek verme, sanat işlerinin koleksiyona yönelik satın alma, sanat işinin üretimi için yetki verme, burslarla ödüllendirme, atölye ve çalıştaylar kadar sergi ve performanslar için tesis tedarik etme, parasal ödüller verme, yayın ve katalog ödülleri sağlama gibi çok geniş destek şekilleri bulunur.

Son otuz yılda sanatçılar için kayda değer destek araçları olan kültürel ödüller ve bursların sayıları ve önemleri artmaktadır. 1978’te kültürel ödüllerin Kültürel Ödüller Elkitabı’nda (*Handbuch der Kulturpreise*) 776 ödül ve burs listelenmişken; 1985 yılında bu sayı 1329’a, 1994’te 2000’in biraz altına, 2000 yılında ise 2400’e, 2010’da ödül ve bursların sayısı 2500’e yükselmiştir.⁵⁷⁹

Ödüller ve burslar, ‘bireysel sanatçı desteği’nin araçları olarak, sadece şehir,

⁵⁷⁸ *age.*

⁵⁷⁹ Wiesand, Andreas Johannes: *Handbuch der Kulturpreise. Preise, Ehrungen, Stipendien und individuelle Projektförderungen für Künstler, Publizisten und Kulturvermittler in Deutschland und Europa. 4. Neuauflage 1995-2000.* Bonn: ARCult Media, 2001 ve 2010 online Kültürel Ödüllerinin Elkitabı versiyonu, <http://www.kulturpreise.de/>

eyalet ve Federal düzeyde kamu yapıları tarafından benimsenmez, ayrıca özel ve sivil toplum örgütleri tarafından da kabul edilir ve dağıtılır. Bu bağlamda kamu ve özel kurumlarının geniş alanı (her eyaletin kendi sanat ve kültür kurumları gibi) önemlidir. Ayrıca özerk olarak yönetilen, bireysel veya kurumsal başvuruya tabi olan Federal Kültür Fonu'nun (Kulturstiftung des Bundes) finansmanını dağıtan Federal Kültür Fonları da (Deutscher Literaturfonds, Stiftung Kunstfonds, Fonds Soziokultur, Fonds Darstellenden Künste) önemli destek kaynaklarıdır. Ödüllerin ve sanatçılar için öteki düzenli ve bireysel desteklerin finansal ağırlığı sınırlıdır; tahmin edilen ağırlık Almanya'da kültür üzerine yapılan toplam harcamaların ortalama yüzde biri kadardır. Birçok durumda, bu desteklerin ve ödüllerin alan kişi için sembolik ve kamusal değeri sağlanan ekonomik değerden çok daha önemli olur.⁵⁸⁰

4.2.2 Almanya'nın Yakın Tarihinde (1990-2012) Kültür Politikaları

İkinci dünya savaşı sonrasında Almanya kültürel altyapısını onarıırken, kültürel politikası da büyük ölçekte geleneksel sanat formlarını ortaya çıkarmak ve kültürel enstitüleri teşvik etmekle sınırlı kalmıştır. Toplumsal modernleşme süreçlerine girmesi ile Almanya, 1960'lardaki gençlik hareketlerinin de etkisi ile, kültür politikasını 'öteki' sosyo-kültürel aktivite alanlarını içine alacak şekilde genişletmiştir. 1970'lerde toplumdaki genel demokratikleşme sürecinin bir parçası olarak gündelik hayata yayılan yeni bir kültürel politika geliştirilmiştir. Bu politikaya göre toplumun her kesiminden insanların sanata erişebilirliği sağlanmaya çalışılmıştır. 1970'lerdeki "herkes için kültür" ve "kültüre sivil hak" çağrıları ile kültürel aktivitelerde ciddi bir artış olmuş, kültürel kurumların gelişmesi ve bir çok yeni kültürel alanların desteklenmesi artan kamu harcamaları ile finanse edilmiştir. Kültürel programdaki bu büyüme kültürel ürünlerin ve hizmetlerin çeşitliliği için artan popüler taleplerle örtüşür. 1970'lerin kültürel politikadaki reform, 1980'lerde kültürü Almanya'nın ekonomik ve endüstriyel olarak çekiciliğini arttırmada bir etken olarak görmeleri ile yeni önceliklere göre düzenlemiştir. 1990'lı yıllar büyük ölçüde Batı Almanya ile Doğu

⁵⁸⁰ Bernd Wagner ve Ulrike Blumenreich, "Avrupa'da Kültür Politikaları ve Eğilimlerinin Külliyatı", Avrupa Konseyi/ Karşılaştırmalı Kültürel Araştırma Avrupa Enstitüsü, 10. Baskısı, 2009, <http://www.culturalpolicies.net/web/pprintm.php>

Almanya'nın birleşmesinden etkilenmiştir. Yeni doğu eyaletlerinde, eski Federal Cumhuriyet'in yönetsel yapısı ile kültürel politikaya yaklaşımının adaptasyonu kültürel çevrede yeniden yapılanmaya ve radikal değişikliklere yol açmıştır. Bu yıllar büyük geleneksel kültürel kurumların yapısal problemlerini gidermenin sonucunda kemer sıkma politikaları ve bütçe kesintileri ile geçmiştir. 1990'lardaki değişimleri takip eden yıllarda kültürel politika dengelenmeye çalışılmış fakat yine de bir takım sorunlarla karşılaşmış ve bu sorunları aşmak için yeniden yönlendirme çalışmaları yapılmıştır.⁵⁸¹

1990 daki birleşmenin ardından bazı eyaletlerin finansal sorunlarının ortaya çıkması ile son yıllarda hükümetin farklı düzeylerinin arasındaki kaynakların ortak bir havuza getirilmesi tartışması yaşanmaktadır. Özellikle yeni başkent Berlin'in kültürel kurumlarının yeniden yapılandırılması ve finansal sorunları için Federal mercilerin desteği gerekmektedir. Ek yükümlülükler ve yetkilerle birlikte bu Federal müdahale temsilciliklerine ulusal düzeyde kültürel meselelerde konuşma hakkı vermektedir ki anayasal zeminde bazı eyaletler tarafından bu gelişmeye itirazlar gelmektedir.

Avrupa Konseyi ve Karşılaştırmalı Kültürel Araştırma Avrupa Enstitüsü (The Council of Europe/ERICarts) için hazırlanan raporda, temel sorunların ekonomik olduğu notu düşülmüştür; özellikle de son küresel ekonomik krizin negatif sonuçları olarak yerel ve bölgesel kamu bütçelerinde görünür olduğu belirtilir.⁵⁸² Diğer taraftan, bu sorunların bazıları yapısaldir ve kültürel politikanın kavramsal temeli ile ilgilendir. Ulusal düzeyde ve eyaletler düzeyinde gelişmiş bir devlet bütçesi olmasına rağmen kültürel enstitüler üzerinde daha tutumlu olmaları ve sponsorluk, hamilik ve pazarlama gibi başka kaynaklardan fon bulmaları yönünde baskılar artmaktadır. Özellikle yapısal sorunları aşma adına, kültürel kurumların finansmanı konusunda devlet, pazar ve toplum arasındaki ilişkinin kamu özel ortaklığı yoluyla yeniden düzenlenmesini gerekir. Ayrıca, eski kültürel politikaların kavramsal temeli ülkenin içinde bulunduğu göç süreçleri, hızlı medya gelişmeleri ve sanat izleyici kitlesinin değişimi ile (içeriden popülasyondaki genel düşüş, yaşlı insanların nüfus olarak artışı, dışarıdan ise küreselleşme ve küresel sanat piyasasının etkisi olarak uluslararası sanat izleyici

⁵⁸¹ *age.*

⁵⁸² *age.*

kitlesinin hareketi) karşı karşıyadır. Bu toplumsal değişimler göz önünde bulundurularak, Almanya’da güncel kültürel politikaların gerekliliği üzerine yoğun tartışmalar sürmektedir.⁵⁸³

4.2.3 Almanya’nın Dışarıya Yönelik Kültür Politikaları ve İlişkileri

Kültürel dış politikanın en önemli alanları, eğitimde ve bilimde sınır ötesi işbirliği, uluslararası kültürel diyalog, Alman dilinin dışarıda tanıtımı, sanat, müzik ve edebiyat alanlarında değişim programlarıdır. Dış İşleri Federal Bakanlığı tarafından finanse edilen aracı organizasyonlar, Goethe Enstitüsü (GI), Alman Akademik Değişim Servisi (DAAD), Kültürel Dış İlişkiler Enstitüsü (IfA), Alexander von Humboldt Vakfı (AvH) ve Alman UNESCO Komüsyonu (DUK) gibi, kendi programlarını oluşturmakta özgürdürler. İlgili eyalet mercileri Federal Hükümetle kültürel dış politika alanında yakın işbirliğine gider. Yerel yönetimler ve sivil toplum grupları aktif olarak dışarıda kültürel işlerle ilgilenirler.

Sınır ötesi kültürlerarası diyalog ve işbirliği oluşturmada birçok program ve projesi ile Federal Kültür Vakfı (Bundeskulturstiftung) önemli bir aktördür. (www.kulturstiftung-bund.de) Uluslararası ilişkiler merkezi ve güncel tematik entegrasyon kümesi ile Mercator-Stiftung veya Bosch-Stiftung gibi özel kurumlar ve gittikçe artan bölgesel finans mercileri de kültürel dış politika çizgisine ayak uydururlar.⁵⁸⁴ Berlin şehri ve senatosu kültürlerarası diyalogun geliştirilmesi için başlatılan ve yürütülen en eski programlardan birini oluşturur. Berlin Senatosu, 1988’den beri İstanbul’a 70 sanatçı göndermiştir. Bursun İstanbul temsilcisi ve küratörü 1995’ten sonra İstanbul kültür sanat dünyasının önemli bir aktörü olan Beral Madra’ya devredilmiştir. 20 yıldır kardeş şehir olan Berlin ve İstanbul’un kültürel alışverişi etkinliklere ve sergilere dönüşürken, sanatçı değişim programı da Almanya’da yaşayan sanatçıların İstanbul’a yerleşmesi ve çalışması şeklinde düzenlenir. İstanbul’a taşınan bu sanatçılar, kentte yaşadıkları altı ay boyunca çeşitli çevrelerle ilişki kurmuşlar, üniversitelerde sunum, genç sanatçılar ya da öğrencilerle

⁵⁸³ *age.*

⁵⁸⁴ *age.*

çalıştaylar yapmışlar, STK'larla işbirliğine geçmişler; kentin mimari ve toplumsal dokusunu araştırmışlar ve gözlemlerini, yorumlarını ve eleştirilerini yansıtan işler üretmişlerdir. Bu sanatçılar çalışmalarını çoğu kez İstanbul'da grup sergileri ile ya da kişisel sunumlarla gösterir. İstanbul'dan ayrıldıktan sonra gittikleri her ülkeye ve her kente bu izlenimlerini ve kültürel etkileşimlerinin ürünlerini taşırlar.⁵⁸⁵ Berlin Senatosu, sanatçıların değişimi programından ziyade, İstanbul'la tek yönlü bir burs antlaşmasına gitmiştir. İstanbul'dan davet edilen sanatçılar ise yalnızca etkinlik düzeyinde başka sergi projeleri içinde ve farklı program çatıları altında örgütlenmiştir. İstanbul'da bir başka sanatçı bursu örneği de, 2009 yılında Northrhine-Westphalia Eyaleti Sanat Vakfı (*Kunststiftung NRW*) tarafından başlatılan sanatçı rezidansı ve destek programıdır.⁵⁸⁶ NRW (Northrhine-Westphalia eyaleti) Sanat Kurumunun, Braunschweig Sanat Akademisi ve Köln şehrinin desteklediği bu programda, her yıl seçilen sanatçılar, Kristina Kramer'in küratörlüğünü üstlendiği 'Manzara Perspectives' adlı bir sanat mekânına gönderilirler. 'Manzara Perspectives' sadece Almanya'dan gelen sanatçıların çalışmalarının gösterildiği bir platform olmaktan öte, Türkiye'deki genç sanat sahnesi için de bir sergilenme ve görünme imkanı sunar. Almanya'dan gelen sanatçılar, İstanbul'da yaşayan ve üreten yerel sanatçılarla ortak bir içerik ya da temada buluşturulur. Birlikte oluşturulan ve düzenlenen sergi ve etkinlikler ile kültürler arasında bir mübadeleye olanak sağlanır.⁵⁸⁷ İki kültür, iki ülke arasındaki sanatçı değişimini destekleyen tek program, Hessen eyaleti ve Frankfurt şehri tarafından desteklenen BASIS'in⁵⁸⁸, 2010 yılından beri İstanbul'da Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi işbirliği ile kurmaya ve yürütmeye çalıştığı sanatçı rezidans programıdır. Bu kez farklı olarak kültür yöneticilerini hedef alan, bir başka değişim

⁵⁸⁵ BM SUMA, Contemporary Art Center Beral Madra, 'İstanbul'a Geliş ve Gidiş Arasında...', 2009, <http://www.citizensofculture.net/event/list/id/60>

⁵⁸⁶ www.kunststiftungnrw.de/inhalt.php?id=13&lang=en

⁵⁸⁷ Almanya'dan kesin dönüş yapan bir mimar olan Erdoğan Altındış'ın kurduğu Manzara Perspectives'in küratörü olan Kristina Kramer'in çabaları ile gerçekleşen sergilerin yanında, sanatçılara kalacak yer ve atölye imkanı sunulur. 2009 yılından beri devam eden, Almanya'daki yerel yönetim ve eyalet fonları ile desteklenen rezidans programı sürecinde gerçekleşen bir çok sergi ile Alman sanatçılar, yerel sanatçılar ile birlikte İstanbul çağdaş sanat sahnesinde bir araya gelir.

http://www.manzara-istanbul.com/files/downloads/winter_artist_in_residencies.pdf ve www.kunststiftungnrw.de)

⁵⁸⁸ Kar gütmeyen bir organizasyon olan BASIS uluslararası genç sanatçıları sergilerde, konferanslarda ve diğer söylemlerde tanıtmayı hedefler ve sanatçılara Frankfurt'ta atölye ve üretimlerine çeşitli şekilde destek sağlar. *Hessische Kultur Stiftung* Hessen Eyaleti Kültür Vakfı ve *Kulturamt Frankfurt am Main* Frankfurt şehri Kültür Derneği tarafından desteklenir. <http://basis-frankfurt.de/en/content/partner>

programı ise 2011 yılından itibaren, Mercator Vakfı (Essen) ve Avrupa Kültür Vakfı (Amsterdam) desteğiyle, MitOst (Berlin), İstanbul Bilgi Üniversitesi (İstanbul) ve Anadolu Kültür (İstanbul) ortaklığında gerçekleşen TANDEM-Kültür Yöneticileri Değişim Projesi girişimidir. Tandem projesi, ağırlıklı Almanya olmak üzere Avrupa'nın farklı kentlerinden ve kurumlarından 15 kültür yöneticisi ile Anadolu kentlerinde faaliyet gösteren kültür kurumlarında çalışan 15 kültür yöneticisi arasında işbirliği oluşturmayı, ortak projeler hazırlamayı ve kültürlerarası diyaloga olanak sağlayan bir araştırma ortamı yaratmayı hedefler.⁵⁸⁹

Alman kültür politikalarının, Almanya'da yaşayan çağdaş sanatçıları yeni yeni Türkiye'ye, uluslararası sanat ortamı ve yeni gelişen çağdaş sanat piyasasının dinamikliği ile dikkatleri üzerine çeken ve sanatçılara farklı kültür malzemeleri sunan İstanbul'a, göndermeleri iki yönlü kültür alışverişi için önemli bir çaba olmuştur. Alman sanatçılar için rezidans programları açmak ve teşvik etmek, Türkiye'den Almanya'ya çağdaş sanat sergileri getirmekten ve bu sergiler dolayımı ile kültüre dair izlenimler oluşturmaktan çok daha ileri bir adımdır. Alman sanatçıların Türkiye'de kısa bir süre kalıp, üretmeleri ve İstanbul çağdaş sanat alanı ile yakinen ilgilenmeleri kültüre dair çok daha yaşamsal ilişkiler ve önyargıları yıkmaya yönelik bilgiler içerir. Türk göçmenlerin nüfus yoğunluğunun Almanya'daki diğer bölgelere göre çoğunlukta olduğu Northrhine-Westphalia eyaletinden, Köln şehrinde, ayrıca Berlin şehrinde bu tür programların başlatılması anlamlıdır. Sanatçılar etnik kökenine bakılmadan sanatsal başarılarına göre Köln şehrinde ya da Berlin senatosu ve şehri tarafından seçilir.

4.2.4 Almanya'da Göçmenlere Yönelik Entegrasyon Politikaları: Kültürel Çeşitlilik ve Kültürlerarasılık

“Avrupa'da Kültür Politikaları ve Eğilimlerinin Külliyatı” raporuna göre, ‘Göçmenler’ ve ‘göçmen geçmişi olan Almanlar’ Almanya'daki nüfusun dikkate değer bir oranını oluşturmaktadır. 2006 yılında 7.32 milyon yabancı Almanya'da oturma

⁵⁸⁹ http://www.anadolukultur.org/TANDEM/TANDEM_temelbilgi.pdf

izinlerini almıştır. Buna 8.01 milyon göçmen geçmişi olan Almanlar da eklenirse bu rakam 15.33 milyona tırmanır ki bu da toplam nüfusun yüzde 18,6'sını oluşturur.⁵⁹⁰ Toplam yabancı nüfusunun yüzde 26, 1'ini ise Türkler oluşturur.⁵⁹¹ 'Göçmen geçmişi olan Almanlar', diğer Almanlarla aynı politik haklara sahip olmalarına rağmen, gündelik hayatta, okulda, ev ararken ve iş yerinde sıklıkla ayrımcılıkla karşılaşır. Almanya'da yaşayan yabancılar çeşitli yasal düzenlemelere tabi olmuşlardır: 1990'da yerleşmiş yabancıları ilgilendiren kanun reformu, 2000'de yurttaşlık ve 2005'te Göçmenlik kanunu ile Federal Cumhuriyet, farklı kültürlerden ve ülkelerden gelen ve yerleşen insanların durumlarını iyileştirmek adına bir göç ülkesi olduğunu kabul etmiştir. Göçmenlik ve entegrasyon için bağlayıcı düzenlemeler Almanya'da ilk defa oluşturulmuş ve resmi olarak onaylanmıştır. Muhafazakâr politikaların uzun süre Almanya'nın bir göç ülkesi olduğu durumunu reddettikleri düşünülürse bu yeni düzenlemeler öteki kültürlerin ülkede varlığını tanımak yönünde bir başlangıç olmuştur. Fakat Almanya'da göçmenlik alanın dışında herhangi bir alanda yapılan kanunların sürekli değiştiği, geliştiği, toplumsal değişime cevap verdiği düşünüldüğünde, ikamet eden yabancı yurttaşlar için düzenlenen kanunlar içinde çok az ilerleme kaydedildiği gözlenir.⁵⁹² Dolayısıyla 2005'te yapılan Göçmenlik kanunu kökten bir kabulün yerleşmesi açısından önemli olsada, yeterli ve büyük bir adım değildir.

Öte yandan, farklı etnik grupların, farklı dini yönelimleri ve kültürel gelenekleri olan insanların entegrasyonuna sadece toplumsal uyumun bir gereği olarak değil aynı zamanda kültürel çalışmaya ve kültürel politikaya önemli bir meydan okuma olarak da görüldükleri raporda belirtilir.⁵⁹³ Çeşitli kültürlerarası uygulamanın geliştiği son yıllarda büyük kültür kurumlarında da bu türden bir diyaloga yönelik uygulamanın ihtiyacı duyulur. Kültür politikasının devamlılığı ve gelişimine duyulan ihtiyaç da bu

⁵⁹⁰ Bernd Wagner ve Ulrike Blumenreich, "Avrupa'da Kültür Politikaları ve Eğilimlerinin Külliyatı", Avrupa Konseyi/ Karşılaştırmalı Kültürel Araştırma Avrupa Enstitüsü, 10. Baskısı, 2009, <http://www.culturalpolicies.net/web/pprintm.php>

⁵⁹¹ 2003'te Göç, Mülteci ve Entegrasyon için Federal Komisyon tarafından hazırlanan istatistik dikkate alınmıştır. www.integration-in-deutschland.de/nn_284456/SubSites/Integration/EN/01__Ueberblick/Grundlagen/InDeutschland/Zuwanederer/zuwanderer-node.html?__nnn=true

⁵⁹² Heribert Prantl, 'Respect: the Lead Culture', Çev. Hillary Crowe, Goethe-Institut e. V., Ocak 2011 <http://www.goethe.de/lhr/prj/daz/mag/igd/en7169833.htm>, (Prof. Heribert Prantl 'Süddeutsche Zeitung' İç Politikalar Bölümü yazarıdır.)

⁵⁹³ *age*.

yöndedir.

Daha çok batı Alman şehirlerindeki etnik grupların sayıca çokluğu -toplam nüfusun yüzde otuzu- uzun zamandır biliniyordu. Bu yoğunluk gereği, farklı etnik grupların üyeleri için, kültürel ifadelerinin zemini olarak kentsel alanlarda çok sayıda dernek ve kurum ortaya çıkmıştır.⁵⁹⁴ Kendi inisiyatiflerinde hareket eden bu derneklerin çabaları bağlı oldukları şehirlerin fon programları tarafından desteklenir. Yerel düzeyde uzun zamandan beri uygulanan bu türden bir kültürel çalışma Federal ve Eyalet düzeyinde uygulanmıyordu. Fakat artık, çokkültürlülük tartışmaları ve kültürel politikayla ilişkili meseleler her düzeyde birçok kültür politikası katılımcılarını da içine alarak devam eder. Almanya’da ulusal kültürel uyumun çıkarı gözetilir ve ileri kültürlerarası anlayış çabaları hükümetin her düzeyinde kültürel politikaların önemli yönleri olarak tartışılmaya başlanır.⁵⁹⁵

Medya, kültürlerarası algılama sürecinde, kültürel azınlıkları nicelik ve nitelik açısından temsil etme biçimiyle çok önemli bir rol oynamaktadır. Kamuoyunda kültürel azınlıkların görünümüleri medya yoluyla biçimlendirilir, fakat kamuoyuna resmedilen bu azınlıklar, haberlerde çoğunlukla ‘sansasyon’la birlikte anılırlar, yani sorunlar ve çatışma alanlarıyla sınırlandırılırlar. Böylece çoğunluğun ötekiler hakkında duyduğu korkuları ve önyargıları yeniden canlandırılırlar.⁵⁹⁶

1994 yılında, Deniz Göktürk Freies Berlin istasyonunda yayınlanan Radio Multikulti hakkında ‘Çıplak ve Türkler’ adlı bir makale yayınlamıştır. Göktürk değerlendirmesinde, 1994 yılında kurulan Radyo Multikulti, çok geçmeden dünya müziğinin ve çokkültürlü eğlencenin sunulduğu önde giden bir kanal olarak ün yapmasına rağmen, göçmen dinleyicilerin, istatistiklere göre, Berlin’in Türk müziği istasyonu olan FM Metropol radyosunu takip ettiklerini belirtir.⁵⁹⁷ Medya, kendisini insanlara eğitici rolüyle göstermek istemesine zıt olarak, geliştirdiği kültürel programlamayı benzer mentalitede olan insanlar için hazırlar ve yürütür. Burada

⁵⁹⁴ *age.* Sadece Hamburg’da 200’ün üzerinde dernek kurulmuştur.

⁵⁹⁵ *age.*

⁵⁹⁶ Hakkı Keskin, Göçün 50. Yılında Türklerin Gölgesinde Almanya: Geleceğe Yönelik Uyum POolitikası için Görüşler, çev. Yüksel Pazarkaya, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, s. 51

⁵⁹⁷ Deniz Göktürk, ‘The Naked and The Turks’, Germany in Transit: Nation and Migration: 1955-2005 içinde, ed. Deniz, Göktürk, , David, Gramling and Anton, Kaes, çev. Tes Howell, University of California Press, Berkley, LA, Londra, 2007, s. 243

kastedilen benzer mentalite, çeşitliliğe duyulan hoşgörüyü ve farklı kültürlerin kucaklanmasını içeren çokkültürlü politikanın kataloğudur. Bu katalogda çeşitlilik bir koleksiyon zenginliği gibi sergilenirken, sergilenen kültürler arasındaki ilişki zayıflar. Bu tür programların bir diğer yanılması ise renkli, çokkültürlü kutlamaları ve ısrarcı farklılık vurguları ile sesini duyuramayanın savunuculuğunu yapmasıdır. Fakat kültüre ve farklılığa endeksli programlama mantığı pozitif ayrımcılık olarak kendini gösterir. Göçmen ve göçmen kökeni olanlar ile olmayanlar arasında varolan profesyonel fırsat ve çalışma hayatındaki ısrarcı eşitsizliği bulandırır.

Sayıları gittikçe artan şehirlerde (Stuttgart, Dortmund ve Essen gibi eski sanayi bölgeleri ve Köln gibi göçmen nüfusun daha yoğun olduğu şehirlerde) ve eyaletlerde (North Rhine-Westfalia gibi) ‘etnik azınlıklar’ ve ‘göçmen geçmişi olan Almanlar’ için kültür programları yeterli kamu fonlarıyla desteklenir. Raporda belirtildiği gibi ‘etnik azınlıklar’, ‘göçmenler’ ve ‘göçmen geçmişi olan Almanlar’ için ayrılan kamu ve özel fonları, kategorik olarak sanatçıları ve kültür üreticilerini dini ya da etnik kimlikleri ile sınırlayıp, çoğunluk toplumunu kültüründen ayırmış olurlar. Başta görünür olma ve teşvik edilmenin heyecanı ile düzenlenen sergilerde ve kültür çalışmalarında, bu kategorileştirmeden Alman toplumunun görmeyi beklediği kültürel farklılığa yakışır bir abartı ile folklorik temsiller, gösteri mahiyetinde dini ritüeller ve indirgenmiş kurgusal kimlik metinleri ortaya çıkartılır. Bir başka sınırlı kültür deneyimi ise bir çok şehirde yaygın bir kültür politikası haline gelen ve bu şehirlerin yıllık programında yer alan “kültürlerarası hafta” etkinlikleridir. Mark Terkessidis, bu haftalık kültürlerarası etkinlik kavramını ciddiye alındığımızda, Almanya’da geriye kalan 51 haftanın kültürlerarası olmadığı anlamına geldiğine işaret eder.⁵⁹⁸

Kültürlerarasılık anlayışında yaygın bir önyargıya göre, bir tarafta ‘Alman kültürü’ diğer tarafta da göçmenlerin kültürü yer alır. Diğer tarafta olan göçmenlerin kültürü ise kültürlerarası gündemini ve alanını oluşturur. Dahası ‘Alman kültürü’ çoğunlukla doğal olarak gelişmiş ve hala gelişen bir şey olarak düşünülürken, ‘göçmen kültürler’ için tam tersinin doğru olduğu varsayılır.⁵⁹⁹ Yabancı yurttaş haftaları,

⁵⁹⁸ Mark Terkessidis, “Intercultural Mainstreaming” – a Plea for the Intercultural Opening of Society, Goethe-Institut e. V., January 2007, <http://www.goethe.de/lhr/prj/daz/mag/ksz/en1962036.htm>

⁵⁹⁹ *age*.

kültürlerarası yazı yazma çalışmaları, ırkçılığa karşı resim yapma etkinlikleri gibi, hatta bir zaman Amerikan altkültürü ifadeleri olan hip-hop ve grafiti bile bir çok konu gibi kültürlerarası çalıştaylara malzeme olarak devşirilir ve araçsallaştırılır.⁶⁰⁰ Kültürü araçsallaştırmaya yönelik bu eğilimde, kültürün toplumsal barışı garantilemeye hizmet ettiği, ve çoğunluk toplumunun korkularını ve kaygılarını yatıştırmaya yönelik hareket ettiği görülür.⁶⁰¹ Katoliklerin İslam dini eğitiminin Alman okullarında verilmesinden yana taleplerini belirttiği örneğinde olduğu gibi, kültürel sınırların tasfiye edilmesi yerine tüm bu çabaların aslında sınırları yeniden inşa ettiğini ve her daim görünür kıldığını, hoşgörünün bir korunma içgüdüğü ile tepkisel olarak şekillendiğini görmekteyiz. Kültürel karşılaşma süreçleri ve entegrasyonun, kültür politikaları reçetesine uymadığına ve kesinlikle yukarıdan bir kontrole teslim edilemeyeğine tanık olmaktadır.⁶⁰²

Almanya’da yaygın olan kültürlerarasılık söylemi, kültürleri kutupsallaştırıp ayırıştırarak, olası bir etkileşimi ve diyalogu tek yönlü bir çeviriye indirgemıştır. Böylece bu süreç, baştan çoğunluk kültürünün potasında eritmek üzere uysallaştırılması gereken yan kültürleri tanımak olarak özetlenebilir. Bir yarım yüzyıldır birlikte yaşanan Türk göçmen toplumunu ve kültürünü hala tanımak gereklidir. Bunun için kültürün mekânsal devamlılığı olduğu düşünülen Türkiye’den çağrılan sanatçılar ile Almanya’da yaşayan Türk kökenli sanatçıların yer aldığı “Made in Turkey: 1978’den 2008’e Türk Sanatçıların Konumları” sergisinin katalog giriş yazısında Federal Dışişleri Bakanı Dr. Frank-Walter Steinmeier’in da belirttiği gibi:

“Bu sergi hepimizin arzu ettiği kültürlerarası diyalogun bir parçasıdır. Bu diyalog karşılıklı ön yargıları yok etmeye yardımcı olacaktır. [...] Kültür birbirimizi tanımamıza ve belki alışık olmadığımızı, bilmediğimizi ve yabancı olduğumuzu bu şekilde kabul etmemize yardımcı olur.”⁶⁰³

⁶⁰⁰ Deniz, Göktürk, ‘The Naked and The Turks’, Germany in Transit: Nation and Migration: 1955-2005 içinde, ed. Deniz, Göktürk, David, Gramling ve Anton, Kaes, çev. Tes Howell, University of California Press, Berkley, LA, Londra, 2007, s. 243

⁶⁰¹ Terkessidis, “Intercultural Mainstreaming” – a Plea for the Intercultural Opening of Society.

⁶⁰² Deniz, Göktürk, ‘The Naked and The Turks’, s. 243

⁶⁰³ Frankfurt Kitap Fuarı 2008 Konuk Ülke Türkiye Projesi kapsamında gerçekleşen “Made in Turkey: 1978’den 2008’e Türk Sanatçıların Konumları” sergisinin katalog giriş yazısı, sergi ve katalog: Heike Stockhaus, Graphis, 2008, s. 13

Alışık olunmayan, bilinmeyen ve yabancı olunan bir kültürü tanımak ve kabul etmek için gerekli kültürlerarası diyağun, Almanya’da sergilenen ‘Türk’ çağdaş sanatının giriş yazısını yazılmasından öte, ilişkisel ve geri dönüşümlü bir süreç olarak geliştirilmesi gereklidir. Kültürel yabancılık, bir kültürün kendi olarak benimsedikleri ile ilişkilendirilmesidir. Yabancılığın bu ilişkisel kategorisinde yabancılık ya da yabancı üzerine fikir yürütülmesi gereken bir özellik olmamalıdır. Kültürlerarası etkileşimden yaygın olarak anlaşılan, farklılıkların tanımlanıp, kendini öteki karşısında üstün ve öncelikli konumlandırdıktan sonra kendini ve ötekini dönüştürme sürecidir. Bu anlayışa göre kendi olarak atfedilen kimlik alanını, öteki ise farklılık alanını oluşturur. ‘Made in Turkey’ sergisi kataloğunun Devlet Bakanı ve Hessen Eyaleti Kültür Bakanı Jürgen Banzer tarafından yazılmış giriş yazısında da ifade ettiği gibi, dışarıda konumlanmış ötekine bir merak uyandırarak egemen kültürün kendine bakışını değiştirmesi sanatın gizli görevi atfedilmiştir.

*“Ötekine ilgi uyandırmak, entellektüel açlığa hareket kazandırmak ve böylece kendi varoluş gerçekliğine, kendi kültürüne bakışı değiştirmek sanatın en has görevidir, Köprüler böyle kurulur, diyaloglar böyle oluşur.”*⁶⁰⁴

Ötekini içeride değil de dışarıda tanımlamak ve bir merakla mercek altına almak, egemenen kültürün öncelikli ve üstün konumunun altının çizmekten başka bir şey değildir. Buradan hareketle kurulacak bağların ve köprülerin bu imtiyazlı alanda yapılması doğaldır, ne de olsa entellektüel olan Batı ve merak nesnesi olan öteki de Almanya’daki ‘yabancılar’dır. Sanat ise Boris Groys’un ‘Sanat İktidar’ adlı kitabında belirttiği gibi, “hala öteki ile iletişime geçme çabası, ötekine ses ve şekil verme girişimi olarak yorumlanıyor”, iletişimin başarılı olmadığı koşulda bile, ötekine duyulan arzu yeterli oluyor.⁶⁰⁵

İçerme politikalarında Alman kültürünün parçası olmak gibi bir kavram gerçekle örtüşmez. Alman soylu olmayan birçok sanatçı, yazar, yönetmen ve müzisyen, kendilerini doğal olarak Alman toplumunun ve kültürünün bir parçası olarak görürken,

⁶⁰⁴ Frankfurt Kitap Fuarı 2008 Konuk Ülke Türkiye Projesi kapsamında gerçekleşen “Made in Turkey: 1978’den 2008’e Türk Sanatçıların Konumları” sergisinin katalog giriş yazısı, sergi ve katalog: Heike Stockhaus, Graphis, 2008, sn. 21

⁶⁰⁵ Boris Groys, Art Power, MIT Press, Cambridge, 2008, s. 113

katıldıkları birçok etkinlikte tekrar ve tekrar ‘Türk’ veya ‘İranlı’ sanatçılar olarak çağırılır ve betimlenirler.⁶⁰⁶ Birçok sıkıntı ve güçlüğe rağmen buldukları konumlara ulaşabilmek için mücadele etmiş bu sanatçılar, Almanya’da toplum yapısının değiştiği gerçeğini ‘yüksek kültür’ kurumlarının da tanınması ile daha çok adlarından bahsettirir olmuşlardır. Fakat çoğunlukla adlarının girdiği içerik, federal, eyalet veya şehir finansmanını, desteğini alabilmek için kurumların kültür politikalarını ‘göç’, ‘göç alınan ülkenin kültürünü tanıma’, ‘kültürlerarasılık’, ‘melezlik’ gibi konular eksenine getirmeleri ile oluşmuştur. Bu içerik çerçevesinde sanatçı bireylerin kültürleri ve kimlikleri yaşadıkları toplumdaki ayrıştırlır ve homojenleştirilir. Barbara Heinrich’in küratörlüğünü yaptığı ‘Türkisch Delight’⁶⁰⁷ ve ‘Memleket.Heimat’⁶⁰⁸ sergileri Alman-Türk sanatçıların indirgendikleri göç içeriğine ve vurgulanan etnik kimlikleri ve farklılıklarına birer örnek teşkil eder. Küratörün çalışmak istediği Nasan Tur, Nevin Aladağ gibi Alman-Türk sanatçılar sırf bu vurguda bir kimliğe ve içeriğe girmek istemediklerini belirterek sergiye katılmayı reddederken, katılan sanatçıların çoğunluğu ise serginin başlığından ve işlerinin girdiği içerikten rahatsız olduklarının dile getirir.⁶⁰⁹ Yaygın olarak anlaşıldığı şekliyle çokkültürlülük ya da kültürlerarasılık, öteki kültürlerin çoğunluk kültürlerinin diline ve anlam kümesine çevrilmesinden başka bir şey değildir. ‘Türkisch Delight’ sergisinin başlığından da çıkarılabileceği gibi batının aklına Türklükle yanyayana getirdiği göstergesi lokum, Almanların klişe kimlik kalıplarını özetler. Ayrıca, Almanca yazılmış ‘Türk’ kelimesi tire ile birleştirilmiş ya da melez kimlik gösterilirken, *delight* kelimesi keyifi ve Batı’nın fantazilerini imler ve kültürün ne tür bir çevirisinin yapıldığını dair yeterince ipucu verir.

Bir yandan ehlileştirerek içirme politikası güden Almanya, bir yandan da kendi batılı, Avrupalı kimliğini tanımlamak ve ayrıştırmak için öteki kültürlerin kendinin zıttı olarak görmeyi yeğlediği bir tabloya ihtiyaç duyar. Avrupa kültürünün gücü

⁶⁰⁶ Terkessidis

⁶⁰⁷ 2007’de Niedersachsen Eyaleti ve Niedersächsische Lottostiftung tarafından desteklenen Städtische Galerie Nordhorn’da sergilenir.

⁶⁰⁸ 2009’da Palais für Aktuelle Kunst, Glückstadt’ta sergilenir; sergi ve katalog masrafları Schleswig-Holstein Eyalet Bakanlığı, Landeskulturverband Schleswig-Holstein e.V. ve Stadwerke Glückstadt tarafından desteklenir.

⁶⁰⁹ Barbara Heinrich, Nezaket Ekici, Nasan Tur kişisel görüşme 2011, Sibel ve Anny Öztürk, Günyol ve Kunt, Levent Kunt Hüseyin Karakaya kişisel görüşme 2010

sürekli olarak kendi ötekisini üretmesindedir. Avrupa kültüründe kendine has ve biricik bir şey varsa o da kendini ve kendine alternatif olanı üretmesi ve yeniden üretmesidir.⁶¹⁰ Gündemdeki kültürlerarası diyalogun yöneliminin ve içeriğinin merkezinin İslam kültürü ve İslam dünyası ile olan müzakerelerini olması Almanya'nın kendi korkuları ile flörtüdür.

Entegrasyon kavramı son yıllarda göç tartışmalarına hakim olur. Kültürel bilimcilere ve göç araştırmacılarına göre göçmenlerin çoğunluk toplumuna adaptasyonları için duyulan talep tek taraflıdır. Avrupa'ya gelen yabancılar, birincil olarak insan haklarından, demokrasiden ve hoşgörüden, bu değerler Avrupalı kabul edildiğinden beri, yoksun olarak tanımlanır ve bu yabancılar sonsuz entegrasyon yolunda hiç bir zaman bu değerleri ne kadar içten benimsediklerini Avrupalıların nazarında kanıtlayamayacakları bir sürece girerler. Bu içselleştirme sürecinin başarısı hiç bir zaman objektif olarak değerlendirilemeyeceği için bitmemiş olarak asılı kalır.⁶¹¹ Almanya'nın göç politikaları kapsamında ele alınan entegrasyon meselesi de tek taraflı bir uyum anlayışı olduğu sürece bitmeyecek bir süreç olarak kendini gösterir.

Güncel kültür politikalarında özellikle, kültürlerarasılık deneyimine ve kültürel çeşitliliğin kabulüne aracılık edecek okul ve okul öncesi eğitime önem verilir. Her eyalette ilkokul ve okul öncesi düzeyinde eğitim planı için birçok somut öneri getirilir. Alman Kültür Konseyi'nin (Deutscher Kulturrat) sunduğu 'Kültürlerarası Eğitim-Toplumumuz için bir şans' adlı bir makale bu öneri ve taahhütlere bir örnektir.⁶¹² 'Das Erinnerte Haus' (Hatırlanan Ev) sergisi ve çalıştay da okul çağı çocukları için önerilen sanatsal projelerden biridir.⁶¹³ Yoğun göçmen nüfusunun yaşadığı eski bir sanayi şehri olan Essen kentinde gerçekleşen bu sergide çocuklar, anne babaları, sanatçılar ve halk arasında yoğun bir değiş tokuşun yaşandığı bir platform olarak çağdaş sanat bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Projede göçmen kökeni olan çocuklardan ailelerinden eskiden yaşadıkları eve dair bilgiler ve hikâyeler toplanması istenir, daha

⁶¹⁰ Boris Groys, Art Power, MIT Press, Cambridge, 2008, p.179

⁶¹¹ *age.*, s.177-78

⁶¹² Bernd Wagner ve Ulrike Blumenreich, "Avrupa'da Kültür Politikaları ve Eğilimlerinin Külliyatı", Avrupa Konseyi/ Karşılaştırmalı Kültürel Araştırma Avrupa Enstitüsü, 10. Baskısı, 2009, <http://www.culturalpolicies.net/web/pprintm.php>

⁶¹³ 'Das Erinnerte Haus', Museum Folkwang, Exile-Kulturkoordination işbirliği ve Frida Levy-Gesamtschule, Gesamtschule Holsterhausen, Gesamtschule Süd okullarının desteğiyle, küratör Necmi Sönmez, katalog ed. Necmi Sönmez, Schröers Druck, Essen, 2004

sonra bu bilgiler, fotoğraflar ve hikâyelerle aynı okuldaki Alman çocuklarla paylaşılır. Göçmen kökeni olan öğrenciler ve diğer Alman öğrencilerin arasında geçen bu hatırlanan ev imgeleri alışverişten sonra birlikte bu evleri palstik bir yorumla maket ya da resim olarak üretirler ve sergilerler. En yoğun nüfuslu federal eyalet olan North Rhine-Westphalia'nın okullarında öğrencilerin yüzde otuzunun göçmen geçmişinin olduğu ve bu oranın da atmakta olduğu bilinir.⁶¹⁴ Dolayısıyla kültürlerarasılığın sadece göçmenlerin oyun alanı olmadığı ve toplumun geleceği için büyük önem taşıyan etkileşimsel bir alan olduğu unutulmamalıdır. Kültürlerarasılık çeşitli kökenleri ve katılımları açık tanımlarla Federal Cumhuriyet'in içindeki kültürel gelişime bir konu yerine bir kaynak veya bir muhatap olarak almalıdır. Böyle bir anlayış öncelikle kültürlerarası bir açılım gerektirmektedir. Bu süreçte kurumların kendilerine sormaları gereken toplumdaki çeşitliliği ne derecede ciddiye aldıkları ve kültürlerarası politikalarını tek yönlü olmaktan kurtarıp kurtaramadıklarıdır.

Almanların kollektif hafızalarından entegrasyonlu yılların deneyimini sildiklerini öne süren Heribert Prantl, bu yüzden Alman entegrasyon ve göçmen politikasının hoşgörü ve saygı yerine iç güvenlikle ilgili kaygı ve korkular tarafından yönetildiğini belirtir.⁶¹⁵ Bundan yüz elli yıl önce Almanların, tıpkı Almanya'daki Türkler gibi, Amerika'ya yeni geldiklerinde New York şehrinde bir Alman komünü oluşturduklarını, kendi içlerine ve kültürlerine kapandıklarını hatırlatan Prantl, o dönem kendi mahallerinde kalan, kendi kliselerinde, klüplerinde, bira bahçelerinde, tiyatro ve dükkânlarında sosyalleşen Almanların entegre olmayı zor bulduklarını söyler. Almanya'ya göçün ise son 120 yıldır yaşandığını ama politikacıların bu konu ile ilk kez karşılaşmışlar gibi davrandıklarını ekleyen Prantl, Almanya'daki misafir işçiliğinin 1950'lerden on yıllar önce başladığına işeret eder. Reichstag Almanya'sında Berlin metrosunun ve Almanya tren rayları ağının birçok yabancı tarafından inşa edildiği hatırlandığında, çok sayıda Polonyalı göçmen işçilerin Almanya'daki kültürü 'Polonyalılaştırdığı' (Polnisierung) hakkında uyarılar yapıldığı bilinir.⁶¹⁶ Bu uyarıların

⁶¹⁴ Mark Terkessidis, "Intercultural Mainstreaming" – a Plea for the Intercultural Opening of Society, Goethe-Institut e. V., January 2007, <http://www.goethe.de/lhr/prj/daz/mag/ksz/en1962036.htm>

⁶¹⁵ Heribert Prantl, 'Respect: the Lead Culture', Tran.: Hillary Crowe, Goethe-Institut e. V., February 2011 <http://www.goethe.de/lhr/prj/daz/mag/igd/en7169833.htm>, Prof. Heribert Prantl 'Süddeutsche Zeitung' İç Politikalar Bölümü yazarıdır.

⁶¹⁶ *age*.

mizacı, bugünün Almanya'sında İslami örgütlenmeden ve onun etkilerinden dolayı yaşanan panikten biraz farklıdır.⁶¹⁷ Almanlar'ın geçmiş deneyimlerini kolektif hafızalarından silmiş olmaları, uyum politikalarının realist olmaması ve bu konudaki küçük adımlar olan düzenleme ve yasalarının gecikmiş olması ile doğrulanabilir.

Alman politikasının entegrasyon ve göçmen toplumuna yönlendiğindeki gecikmişliği bilinmeyene doğru yapılmış, korkunun yönlendirdiği bir adım olarak değerlendirilir. Bugün hala geçerli olan bu durumda, Almanya'da entegrasyon ve göçmenlik politikası geriye kalan herşeyin etrafında döndüğü iç güvenlik eksenini üzerindedir.⁶¹⁸ Bu politikaya göre göçmenler yıkıcı olarak görülür. Entegrasyon ve kültür politikalarında göçmenler baştan bir sorun gibi kabul edilir ve tanımlanırlar. Göçmenlere yönelik yapılan kültürel çalışmalar, sergiler ve çalıştaylar bir sorun olarak öteki kültürü gösterir ve tasvir ederler. Varolan kültür politikası göçmen kültürünün bir değer olarak karşılamak ve aktifleştirmek yerine çokkültürlülük korkusunu artırır.

Yurttaşlık kanunu reformunu (2000) ve Göçmenlik Yasası'nın (2005) göçmenler ve uyum için bağlayıcı düzenlemelerini takiben, Almanya'daki kültür politikaları çokkültürlülük söylemleri ile mekânsallaşmış kültürleri ve ayrılmış toplulukları korumaya ve üretmeye devam eder. Çokkültürlülük söyleminde Alman kültür politikaları, çoğulculuğu ve farklılığı muhafaza eden bir sistemi teşvik eder. Kültürel kimlikler ya da etnik kimlikler teker teker tanınır, incelenir ve sonrasında tercihe bağlı olarak birbirleri ile nasıl bir ilişki içinde olduğuna bakılır. Alman kültür politikalarının kültürel çeşitliliği savunmasında ve kültürlerarasılık tahayyülünde, sınırları belirli farklılıklara dışarıdan pompalanan bir merak ve hoşgörü girişimi ile yaklaşılır ve tek yönlü bir ilişkilendirme projesi başlatılır. Hâlbuki sadece farklılık eksenini içerisinde tasarlanan bu kimliklerin ya da kültürlerin birbirleri ile olan ilişkileri, ittifak ya da karşıtlık, tahakküm ya da tabiyet ilişkileri, içerisinden ve birbirleri sayesinde nasıl oluştuğuna bakılmalıdır.⁶¹⁹

“Çokkültürlülük, kültür kavramının etnik kimlik ile birleştirildiği bir kimlik siyaset biçimini almaktadır. Antropolojik açıdan, bu hareket ya da en

⁶¹⁷ *age.*

⁶¹⁸ *age.*

⁶¹⁹ David, Morley ve Kevin, Robins, Kimlik Mekânları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar, çev. Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı, 2011, s. 73

azından bunun daha basit ideolojik biçimleri hem kuram hem de uygulamadan kaynaklanan tehlikelerle doludur. Kültür düşüncesini etnik bir grup ya da ırkın mülkü gibi özcüleştirmek riski göze alır; kültürlerin bağlılıklarını ve karşılıklı bağımsızlıklarını aşırı vurgulayarak bunları ayrı varlıklar olarak somurlaştırmayı göze alır; topluma uyum sağlamak için baskılayıcı taleplerin potansiyel olarak meşrulaşması koşuluyla kültürlerin iç homojenliğine aşırı vurgu yapmayı göze alır.”⁶²⁰

Çokkültürlülük söylemi kültür diplomasisinde göçmenlerin entegrasyonuna dair programlarda “kültürlerarasılık”, “kültürel farklılık”, “kültürel diyalog” gibi başlıklarla devam ederken 2010 yılında Angela Merkel tarafından “Almanya’da çokkültürlü bir toplum inşası girişimlerinin iflas ettiği açıklanmıştır. Bu deklarasyonda göçmenlerin Alman kültürü ve değerlerini benimsemesi gerektiği belirtilmiştir.

4.2.5 Almanya’da *Leitkultur* –Egemen Kültür- Tartışması

Almanya’da kültür politikaları ile entegrasyon konusu etrafında yapılan tartışmalarda değişmez bir biçimde takdim edilen düşüncelerden biri de *Leitkultur* –sonradan gelenlerin adapte olması beklenen hakim kültür- kavramıdır. Friedrich Merz, 2000 yılında CDU grup başkanı iken Alman olmayanların “bu ülkede kökleşmiş temel kültür değerlerine uyum sağlamalarını” talep ettikten sonra kamuoyunda bir egemen kültür tartışması başlamıştır.⁶²¹ Göçmenler, entegrasyon ve yurttaşlık için düzenlenen yeni yasaların öne sürülmesine karşı olan Hristiyan Demokratik Parti (CDU), yabancılar politikasını özellikle entegrasyon bağlamında ele alan hükümeti “Alman kültürel kimliği”ni tehdit ettiği ve tehlikeye soktuğu gerekçesi ile eleştirir. Bu eleştiriden hareketle ortaya atılan öncü kültür tartışmasını, az olmayan sayıda Alman ve birçok Alman olmayan kişi, Avrupa’nın dışından gelen farklı kültür, tarih ve dine sahip milyonlarca insanın kendi kültürlerini çoğunluk toplumunun öncü kültürünün buyunduruğu altına sokması, adapte etmesi, ve baştan assimilasyonu kabul etmesi

⁶²⁰ Gerd Bauman alıntılar Terrence Turner, ‘Anthropology and Multiculturalism: What is Anthropology that multiculturalists should be mindful of it?’, *Cultural Anthropology* 8(4): 411-12, 429, 1993.

⁶²¹ Friedrich Merz, *Einwanderung und Identität, Die Welt*, 25.10.2000

şeklinde yorumlar.⁶²² Ayhan Kaya, Hristiyan Demokratlar tarafından ortaya konan bu görüşe göre göçmenlerin ve çocukların “öncü kültür” Alman kültürüne uyum sağlamalarını, başka bir deyişle assimile olmalarını talep edildiğini ifade eder. Yine Ayhan Kaya’nın aktardığı gibi, 1997 ve 2000 yıllarında “çokkültürlülüğün sonu” ve “hâkim kültür” tartışmaları Almanya’da yoğunluk kazanmış, muhafazakar eğilimli Der Spiegel’in 1997 nisan sayısında Almanya’da yaşayan Türk gençleri kapak yapılarak bu gençlerin büyük bölümünün köktendinci, şiddet yanlısı ve illiyetçi olduğu belirtilmiş, Türklerin çokkültürlü Alman toplumuna uyum sağlayamadıklarından bahsedilmiştir ve devamında 2000 yılında yaşanan “hakim kültür” tartışması ise farklılıkların birarada uyum içinde yaşayamayacağı ve barışçıl bir çokkültürlülük projesinin mümkün olmadığı tezinden hareket etmektedir.⁶²³

Leitkultur, uygarlıklar çatışması ve farklı kültürlerin uyumsuzluğu nosyonu üzerinden temellendirilir. Pautz Hartwig’e göre bu tartışma ve hakim kültür anlayışı, irksal aidiyetin (ius sanguinis) yerinin aynı derecede özcü kültürel aidiyetle (ius cultus) değiştirilmesidir. Hâkim kültür anlayışı, ayrıca, Yahudi soykırımının hafızalardan silindiği ‘normal’ bir Alman milli bilincinin yeniden kurulmasının muhafazakar çabasının bir parçasını oluşturur.⁶²⁴

Leitkultur kavramı, farklı kültürlerin kimliklerini muhafaza edebilmeleri için ayrı kalmaları, tecrit edilmeleri gerektiği, aksi takdirde kaçınılmaz kültürel çelişkilerin ortaya çıkacağı inancından hareketle ileri sürülmüştür. Irk nosyonu kültür nosyonu ile değiştirilmiş, kültürel aidiyet özelleştirilmiştir. Kültür, muğlak ve büyük ölçüde yorumlanabilir değişken anlamlar kümesi olarak, ırkın daha önce yapmış olduğu aynı dışalyıcı işlevi yerine getirir. Bu ideoloji yeni sağın ve neo-ırkçı söyleminin gündeminde merkezi bir konumdadır.⁶²⁵ *Leitkultur* tartışması “politikanın kültürelleşmesi” diye genel olarak tasvir edilen uluslararası fenomenin bir parçasıdır. Soğuk savaşın sonundan beri, kültürel kimlik ve farklılık uluslararası ve ulusal

⁶²² Hakkı Keskin, Göçün 50. Yılında Türklerin Gölgesinde Almanya: Geleceğe Yönelik Uyum POolitikası için Görüşler, çev. Yüksel Pazarkaya, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, s. 49

⁶²³ Ayhan Kaya, “Tarihçiler Tartışmasının Günümüzdeki İzdüşümleri: Almanya’da Siyasal Hayat ve Edebiyat”, Göç Sosyolojisi Özel Sayısı (119-130), Toplum Bilim, 17, İstanbul, 2003, s. 127-128

⁶²⁴ Pautz Hartwig, The politics of identity in Germany: the Leitkultur debate, Race and Class, Sage, New Delhi, Thousand Oaks, London, 2005 Institute of Race Relations 0306-3968 Vol. 46(4): 39–52

⁶²⁵ Hartwig, s. 40

ihtilafları açıklamada anahtar terimler olmuşlardır. *Leitkultur* tartışması, vatandaşların ve göçmenlerin arasına yeni sınırlar çizerek ulus devlet otoritesinin yeniden inşası anlamına gelir. Bu yeni sınırlarla kastedilen, Alman kökenine dayalı bir milli kimliğin etrafında örgütlenen sınırlar değil, kültürün belirlediği sınırlardır. Alman hâkim kültür üzerine olan tartışma, milli kimliği ve bilinci Avrupalı bir içerikte, aydınlanma ve modernitenin oluşturduğu ‘Avrupalı Kimliği’nin güvenli alanında yeniden kurmaktadır.

Kültürün hâkim kültür (*Leitkultur*) kavramı bünyesinde şekillenmesi ile kimlik sabitlenir. *Leitkultur* tartışmasının geçmişin devamı olarak açıkça ortaya çıkan en belirgin yönü Alman kimliğini yeniden tanımlama yoludur. Geçmişin kan ve toprakla tanımlı halk kavramı, daha esnek fakat özsel olarak tutarlı ve tutucu bir kültürel aidiyet tanımı ile yer değiştirilerek Alman ulusu ayrılır ve korunur. Homojen bir Halk (Volk) imgelemine rağmen CDU ve CSU göçün ekonomik getirilerini tanır ve Almanya’nın göçmene ihtiyaç duyduğunu onaylar.

2005 yılından sonra çok daha kısıtlayıcı düzenlemelerle göçmen yasası, ‘göçmenlerin kontrolü ve kısıtlanması yasası’na dönüşmüştür.⁶²⁶ Entegrasyona yönelik düzenlemeler dil ve ‘kültür’ üzerine zorunlu dersleri kapsar. Bu derslere katılmayan kişi sınır dışı edilme cezası ile karşı karşıyadır. Her iki parti de politikanın kültürelleşmesini makul görürler ve oldukça esnek fakat açıkça farklılaşma aracı olan kültürü Almanya’da yaşayan çok sayıda insanı toplumsal ve politik olarak dışlamak için kullanırlar. *Leitkultur* tartışması Almanya’daki azınlık ve çoğunluk nüfusunun gündelik hayatlarındaki toplumsal olguların, yabancıların dışlanma ve sömürsünün meşrulaştırması yolunda toplumsal, ekonomik ve politik farklılıkların anlamlandırmasına benzer bir yorum meselesidir.⁶²⁷ Farklı kültürel geçmişleri olan insanların Alman olarak karşılanmaları beklenemez çünkü onlar henüz Alman olma yolundadırlar.

Almanlığın normalleştirilmesi ve Alman kimliğinin kültür aracılığı ile yeniden belirmesinin göçmenlik yasaları ve entegrasyonla ilgili olmayan bir başka boyutu da

⁶²⁶ *age.*, s. 50

⁶²⁷ *age.*, s. 48

Alman kimliğini daha geniş bir Avrupa içeriğinde yeniden kurma çabası olarak görülebilir. Böylece Alman milliyetçiliğinin ‘Avrupalılık’ başlığı altında rehabilite olmasına izin verilirken, algılanan Alman çıkarlarının küresel bir bağlamda da çıkarımı yapılır.⁶²⁸ Dolayısıyla Alman *Leitkultur*’u Avrupalı bir içerikte Alman kültürüne dönüştürülür ve bu kültür Avrupalı olmayan göçmenlerin entegrasyonu için gerekli asimilasyon derecesini gösteren bir ölçek haline gelir. Fakat kültürün ayrıştırıcı araçsallığı kullanılarak, Avrupalı olmayan bu göçmenlerin kültürü tamamen yabancı olarak betimlendiği sürece entegrasyonun mümkün olmadığı görülür. Entegrasyon talebinin yurttaşlık hakları için bir ön koşul haline gelmesi zorunluğu, Avrupalı olmayan göçmenlerin çoğunluk kültürünün ideallerine bağlılık ve sadakat göstermeleri yönünde kalıcı bir görev olarak aidiyetin kültürcü anlayışının dayatılması anlamına gelir.⁶²⁹

Kavram olarak ulus, yöneten ve yönetilenler arasında ekonomik alanda da sermaye ve emek arasındaki çatışmaları birbirine bağlamak için kullanılır. Nora Raetzel bu yönteme “dikey çatışmaların homojenleşmesi” olarak adlandırırken, ulus kavramının ayrıca, hiçbir ulus devletin tek bir etnik gruptan oluşmadığı için, yatay farklılıkların homojenleşmesi olarak bir işlevi olduğunu da belirtir.⁶³⁰ Alman ulus kimliğinin kültüre dönen içeriğinde yatay farklılıkların homojenleşmesi Avrupalı kimliğinin evrensel değerleri ölçeğindedir. Avrupalı kimliğin dayandığı evrensel ilkeler ise, Yahudi-Hristiyan mirasında ve Avrupa Aydınlanma geleneğinde kökeni olan humanist değerlerdir: insan haklarına saygıyı, demokrasiyi, yabancıya karşı hoşgörüyü ve öteki kültürlerle açık olmayı içerir. Avrupa değerleri olarak ortaya konan şeyler aslında evrenseldir ve Avrupalı olmayanların da bu değerlere saygı göstermesi beklenir.⁶³¹ Burada yatan sorun, bu değerler çerçevesinde oluşturulan Avrupa kültürel kimliğinin belirli bir kültürel kimliği tanımlamak ve bu yönüyle diğer kültürlerden ayırmak için çok genel, çok evrensel olduğu sonucudur. Groys’a göre, “Avrupa’nın belirli kültürel kimliğini evrensel ve humanist değerlere başvurarak tanımlama projesi”

⁶²⁸ *age.*, s. 48

⁶²⁹ *age.*, s. 49

⁶³⁰ Nora Rätzzel, *Aussiedler and Ausländer: Transforming German National Identity*, Transformations of the New Germany, ed. Ruth A. Starkman, Palgrave Macmillan, p. 157, NY, 2006

⁶³¹ Boris Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge, 2008, s. 180

bu noktada mantıksal olarak tutarlı değildir.⁶³² Mantıksal olarak tutarlı kültürel kimlik tanımlarına bakıldığında öteki kültürlerden farklı, ama eşit değerde farklı, olmak belirleyici bir özelliktir. Halbuki belirli Avrupa değerlerini evrensel humanist değerler olarak tanımlamak, Avrupalı olmayan kültürleri antihümanist, antidemokratik, hoşgörüsüz ve benzeri olarak diğünmek demektir ki, öteki kültürleri antihümanist olarak yaftalamaları kendi humanist değerleri ile çelişir. İnsan hakları ve demokrasi gibi evrensel değerler olarak tanınan bu değerlere hâkim olan Avrupalılar ahlaki olarak dünyaya bu değerleri pompalamaya zorunlu hissederler. Süreç içinde de kendilerini, haklı olarak, insan haklarını korumada ve liderliğini yapma maskesi altında emperyalist yayılcılığın eski Avrupa politikasını sürdürmekle suçlanır bulurlar.⁶³³

4.3 Almanya’da Kimlik Temsilleri Bağlamında Çağdaş Sanat Çalışmaları

Almanya’daki kültürel sahne, göç süreçlerini dikkate alır bir şekilde, kimliği yeniden tanımlama çabası içine girmiştir. Bu yolda, Almanya’daki sanatsal dilin değişmesi için kültürel çeşitliliğe odaklanılmıştır. Farklı kültürler arasındaki çatışmaları, buluşmaları ve kopmaları araştıran radikal bir kültürlerarasılık söylemi vurgulanmış ve uygulanmaya çalışılmıştır. Johannes Odenthal’ın da *Heimat Sanatı* broşüründe bahsettiği gibi sanatın öncülüğünü yaptığı bu kültürlerarası dil, sadece ‘yeni Alman’ın kim olduğunu değil, aynı zamanda ‘Almanya gelecek yıllarda sanatsal olarak kendini nasıl temsil edebilir?’ sorusunda ortaya çıkar.⁶³⁴ Odenthal, ulusal güzel sanatların kendi imgesinin ve kavramının, kültürel politika ile birlikte göçün ve küreselleşmenin bir sonucu olarak açık diyalogun dinamik yapısı içinden yavaş yavaş dönüştüğünü belirtir.⁶³⁵ ‘Heimat Sanatı’ projesi de diğer tüm kimlik temalı proje ve sergiler gibi kültürel kimlik söyleminde kimliğin sabit olmadığını ve entegrasyonu hedefleyen çoğunluk toplumunun konsensüsü de olmadığını altını çizer ve kültürün

⁶³² *age.*, s. 174

⁶³³ *age.*, s. 174-75

⁶³⁴ Odenthal, Johannes, ilk basım ‘Heimat Kunst—neue urbane Kulturen’ (Memleket Sanatı-Yeni Kentsel Kültürler), *Heimat Kunst* broşürü içinde, (Odenthal, Dünya Kültürleri Berlin Evi’nde Müzik, Dans ve Tiyatro Programı direktörü ve Heimat Sanatı proje direktörü, Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 1999), ‘Heimat Art: New Urban Cultures’, çev. Tes Howell, ‘Germany in Transit: Nation and Migration: 1955-2005’ içinde, eds. Göktürk, Deniz, Gramling, David and Kaes, Anton, pp. 265-266, University of California Press, Berkley, LA, London, 2007

⁶³⁵ *age.*, s. 264

artık kültürel çeşitlilik kavramını etnik gruplara yüklediğini vurgular. Çağdaş kimlik ve kültür söylemlerin izinde proje yazarları ve yürütücüleri kültürel kimliğin, sanatın ve toplumun dinamik bir yeniden anlamlandırma süreci ve hareket halinde deneysel bir alanı olduğunu savunurlar. Kültürün ve kimliğin asla sabit olmayan, akışkan bir süreçsel ifadesi olduğunu belirtirler. Fakat pratikte uygulananların bu projelerin söylemlerine zıt olduğuna şahit olmaktayız. Bu tür projelerde, metinleri ile çelişen bir görsellikte ya da etkinliklerinde yeralan performanslarda⁶³⁶ kültürün, olanca ‘ötekiliği’ ile yerleştirilirdiğine ve kimliklerin de sabitlenme operasyonlarından geçtiğine tanık oluruz. Tıpkı söylemi ile diyalogun deneysel alanını ve kültürlerarası karşılaşmayı kucakladığını iddia eden ‘Heimat Sanat’ projesinde olduğu gibi, daha birçok göç ve kimlik temalı sergi projelerinde de, çağdaş söylemlerinin tersine bir ayırım gözeterek sadece göçmen geçmişine sahip azınlık topluluğundan sanatçıları diasporik estetiği sergilemeleri üzerine davet etmişlerdir. Çoğunlukla bu tür sergiler ve projelerde kültürlerarası işbirliği, Batı sanat dünyasının aktörü olarak gerekli tarihsel, estetik, eleştirel ve piyasa bilgisi ile donatılmış bağımsız bir Alman küratörü ya da bir sanat kurumu direktörü ile Almanya’da yaşayan Türk kökenli çağdaş sanatçıların arasında kurgulanır.⁶³⁷ Sergileme aşamasında ise Alman sanat izleyicileri ile ötekiliğini sergileyen sanatçıları temsil eden yapıtları arasında kültürler arası bir alışverişin olduğu varsayılır. Kültürel farklılığı egzotikleştiren ve ötekileştiren bu tür sergilerde entellektüel bilgi Alman kültür aktörlerine teslim edilirken, Alman-Türk sanatçıları ise böyle bir içerikte, çoğunluk toplumunun önyargılarını ve korkularını tetikleyen işlerle nesnelleştirilirler ve kültürün araçsallaştırılmasına, kimliğin kurumsallaşmasına hizmet ederler. Baştan kurdukları çağdaş kimlik söylemleri ve eleştirel çokkültürlü tutumları ile çelişen bu kültür üreticileri, kültürlerarası karşılaşmayı da karşılayacak iki kapalı, sabit ve hareketsiz kültürün yanyana gelmesi

⁶³⁶ ‘Türkisch Delight’ sergi açılışında bir imamın konuşma yapması için çağrılması ya da Türk mutfağı büfesi oluşturulması gibi. Sibel ve Anny Öztürk, kişisel görüşme, 2010, Frankfurt

⁶³⁷ Bu konudaki önemli istisnalardan biri, 2001-2005 yılları arasında Essen’de Folkwang Müzesi’nde küratörlük ve 2008 yılından bu güne Bochum Kunstmuseum’da misafir küratörlük yapan Necmi Sönmez’dir. İstanbul doğumlu olan Necmi Sönmez Mainz’da ve Frankfurt’ta sanat tarihi master’ı ve doktorası yapmıştır. 2004 yılında Essen Folkwang Müzesi’nde ‘Hatırlanan Ev’ sergisinde okul çağı çocukları ile yapılan sanatsal bir çalıştay örgütlemiş ve çalıştayın ürünlerini de müze de sergilemiştir. Çalıştay bir çok katmandan oluşmuştur ve ilgi çeken, önemli aşalardan birinde de farklı etnik kökenlerden sanatçıları –Alman sanatçıları da dahil- hatırlama ve mekanın ilişkisi, kolektif ve bireysel hafıza, ev gibi konular üzerinden sanatsal çalışmaları ile ilgili kamuya sunuşlar yapmışlardır. ‘Das Erinnererte Haus’, Museum Folkwang, küratör Necmi Sönmez, katalog ed. Necmi Sönmez, Schröers Druck, Essen, 2004

gibi bir denkleme oturturlar. Hâlbuki kültürün kendisi karşılaşmalı ve etkileşimli bir alanken, farklılıklara yapılan vurgu ile iki kültür birbirinden uzaklaştırılır ve tartışmasız tüm ilişkiselliğinden arındırılır ve tahakküm ve tabiyet ilişkisi içinde şekillenmesi bahsinin üstü kapatılır.

Alman kültür politikaları yoğun Türk göçmen nüfusunu göz önüne alarak, Türk sanatına ve sanatçılara özel bir ilgi göstermektedir. Alman-Türk sanatçıların, Almanya’da yaşayan Türk sanatçıların ve Türkiye’den davet edilen sanatçıların, işlerinde kimliği ve ötekiliği sorunsallaştırmaları ile dikkat çekmeleri ve kültür temsilinin sürecine dâhil olmaları ise iki şekilde olmuştur: Birincisi Türkiye odağında, farklılığın kültürel temsillerini içine alan Türk çağdaş sanatının Almanya’da tanıtımı bünyesinde gerçekleşen sergilere katılmak, ikincisi göçü, kültürlerarasılığı, melez ya da tire ile ayrılmış kimlikleri konu edinen proje ve sergilere katılmak. İki koşulda da etnik ve kültürel kimliğin Batı için sahnelendiği, farklılığın vurgulandığı bir içeriğe dâhil olduklarını görebiliriz.

Necmi Sönmez’in 2004 yılında Essen’de Folkwang Müzesi’nde küratörlüğünü yaptığı “Hatırlanan Ev” (Das erinnerte Haus), 2005 yılında Federal Alman Kültür Fonu’ndan desteklenen, sanatı, toplumsal tarih ve bilimle sanatsal metotlarla birleştiren üç yıllık bir proje çerçevesinde Köln Sanat Vakfının (Kölnischer Kunstverein) gerçekleştirdiği “Proje Göç” (Project Migration) adlı sergi, Barbara Heinrich’in 2007 yılında Nordhorn Şehir Galerisi’nde küratörlüğünü yaptığı “Türk Lokumu” (Türkisch Delight) ile 2009 yılında Glückstadt’ta, Palais für Aktüele Kunst için küratörlüğünü yaptığı “Memleket” (Heimat), “Kafamı nereye koyarsam, iki kültürde yaşamak” (Anyehere I lay my Head, Leben in zwei Kulturen) adlı, Christian Kaufmanni Sonja Müller ve Elke Voith’in kavramsallaştırdığı ve Frankfurt Kitap Fuarı Konuk Ülke Türkiye Projesi kapsamında gerçekleşen sergi ve benzerleri, göç, diaspora ve melezlik konularında ötekiliğin ve öteki kültürün temsillerinin yer aldığı sergilerdir.

Almanya’daki Türk diasporasına yönelik bu tür sergilerin yanında Türk çağdaş sanat sahnesini Almanya’ya taşıma ve tanıtma gayretinde olan sergiler düzenlenmiştir. Bunların ilki René Block’un küratörlüğünü yaptığı 1993 yılında Stuttgart, Bonn ve Berlin’deki IFA galerilerinde gerçekleşen “İskele, Günümüz Türk Sanatı” (İskele,

Türkische Kunst Heute) sergisidir. Türk çağdaş sanatı bağlamında diğer önemli sergiler ise 2004'te Karlsruhe'de ZKM Çağdaş Sanat Merkezi'nde gerçekleşen, Avrupa Kültür Festivali'nin bir parçası olan ve küratörlüğünü Roger Conover, Eda Cufur, Peter Weibel'in yaptığı "Benim Adım İstanbul" (Call me Istanbul ist mein Name) sergisi, 2005 yılında Berlin'de Künstlerhaus Bethanien tarafından düzenlenen Christoph Tannert'in küratörlüğünü yaptığı "Urban Realities: Focus on Istanbul", 2008 yılında Platform Garanti Çağdaş Sanat Merkezi tarafından düzenlenen, Münster Westfallischer Kunstverien'da sergilenen "Son Şeyler" (Die Letzten Dinge), Réne Block tarafından Vehbi Koç Vakfı desteği ile 2008 yılında yürütülmeye başlanan ve halen devam eden TANAS proje mekânı sergileri, 2008 yılında Frankfurt Kitap Fuarı Konuk Ülke Türkiye Projesi kapsamında gerçekleşen "Made in Turkey", Frankfurt Kitap Fuarı'na paralel küratörlüğünü Necmi Sönmez ve Celina Lunsford'un yaptığı, Frankfurt Fotoğraf Forumu'nda gösterilen "Türkiye Gerçekliği/Turkish Realities: Türkiyeden Çağdaş Fotoğraf ve Video Konumları", yine Frankfurt Kitap Fuarı kapsamında, Garanti Galerisi işbirliği ile Alman Mimarlık Müzesi'nde gösterilen, küratörlüğünü Pelin Derviş, Bülent Tanju ve Uğur Tanyeli'nin yaptığı "Becoming İstanbul" sergileri ve 2009 yılında çağdaş Türk kadın sanatçıların sergilendiği Beral Madra'nın küratörlüğünü yaptığı, Berlin Sanat Akademisi'nde gerçekleşen "Ayaklarımın Altında Cenneti Değil, Dünyayı İstiyorum!" (Under My Feet I Want The World, Not Heaven!) sergisidir.⁶³⁸

Bu sergilerin dışında da Alman-Türk sanatçılar çalışmalarını hem Türkiye'de birçok karma ve kişisel sergide hem de uluslararası sanat ortamında sergileme imkânı bulurlar. Ancak, Almanya'da sergilenmelerinde hep bir tanımlama ve sınıflama sorunu işlerin üretiminden ve izleyici ile buluşmasından önce kendini gösterir. Sanat dergileri, gazete haberleri, katalog yazıları, sergi metnine kadar öncelikle vurgulanan Almanya'da yaşayan "gastarbeiter" çocukları olduklarıdır.

Son on yılda, Almanya'nın çokkültürlülük politikaları ile kültür kurumlarında göç ve öteki kimliklere yönelen proje ve sergi sayılarında artış görülür. Bu içerikte,

⁶³⁸ "Transfer Türkiye-NRW" gibi daha birçok Türkiye temalı serginin Almanya'da düzenlenmiş olmasına karşı burada yalnız ikinci kuşak Alman-Türk çağdaş sanatçıların katıldıkları Almanya'da gösterilen Türk sergilerine yer verilmiştir.

Alman-Türk kimlikli sanatçılar, göç ve kimlik sorunsalı kapsamında oluşturulan proje ve sergilerde daha sık aranır ve görünür olmaktadır. Regina Römhild, Federal Kültür Fonu'ndan desteklenen "Göç Projesi" tanıtım yazısında, Almanya'daki genel halkın Alman-Türk kimlikli sanatçıların ürünlerini tanımadıklarını ya da tanımak istemediklerini belirtir.⁶³⁹ Dolayısıyla, Almanya'nın yeni kültürel formları ve etkinlikleri tanımaması önemli bir problem oluşturur. Entegrasyon politikasına göre Alman dünyası ile toplumsal ve kültürel olarak aynı çizgiye gelemeyen Türk işçilerinin çocuklarının ve torunlarının hala "yabancı" olarak görülmesini eleştiren Römhild, entegrasyon modelinin, farklı kültürlerin birarada yaşadığı çokkültürlü bir toplum için geçerli olamayacağını iddia eder. Almanya Kültür Bakanlığı Fonu'ndan desteklenen bu proje, çokkültürlü kimlik politikalarına ilgisini gösterir. Alman-Türk sanatçıların ürünleri kültürel bir değer olarak Alman toplumuna kazandırılmasının gerekliliğini belirten Römhild, proje kapsamında 2005 yılında gerçekleşen, Köln'de Rudolfplatz, Friesenplatz ve Kölnischer Kunstverein gibi üç merkezi yerleşkede kurulan 'GöçProjesi' sergisinde sadece Alman-Türk sanatçıların işlerine yer verilmez. Birçok Alman sanatçıya, Türkiye'den davetli sanatçılara, Avrupa'da yaşayan farklı etnik kökenli sanatçılara da bu göç temsilleri sahnesinde yer ayrılır. Sergi mekânında proje ortakları tarafından sadece farklı malzemeler kullanılmaz ayrıca, fotoğraf, belgesel, deneysel film, sanatsal çalışmalar gibi farklı türde sergiler de içeriğin diyalogunu oluşturacak şekilde örgütlenir. Böylece sergi boyunca izleyiciye göçü Almanya'da ve Avrupa'da toplumsal değişimin itici gücü olarak görmesini sağlayacak bir perspektif geliştirilmeye çalışılır.⁶⁴⁰ Bu projenin kapsamlı ve disiplinlerarası çalışması ve uluslararası sanatçıları, mimarları, akademisyenleri ve film yönetmenlerini biraraya getirmesi ile kültürü tek yönlü ve indirgenmiş bir inceleme olarak ele almaktan kaçınması kayda değerdir. Regina Römhild'in, Federal Kültür Fonu'ndan desteklenen "Göç Projesi" tanıtım yazısında da belirttiği gibi tanınmak

⁶³⁹ Federal Kültür Kurumu'nun (Kulturstiftung des Bundes) 2002 yılında, 1960 sonrası Almanya'ya göçü ve göçün sonuçlarının tartışan bir araştırma projesi ve sergi düzenlenmesini başlatır. Proje yürütücüsü ve projenin akademik danışmanı kültürel antropolog Regina Römhild, Türkiye'den davet edilen Türk sanatçılar ile ikinci kuşak Türk-Alman sanatçıların işlerinin de gösterildiği bu tarihe kadar Almanya'da gerçekleştirilmiş en detaylı ve büyük "göç" sergisine önyak olur. 2005 yılında Köln Sanat Vakfı'nda gerçekleştirilen sergiyi DOMIT (Almanya'da Göçün Müzesi ve Dokümantasyon Merkezi), Köln Sanatları Toplumu ve Frankfurt Goethe Üniversitesi'nin Kültürel Antropoloji Bölümü ile birçok akademisyen ve küratör destekler. Römhild, Regina, The Challenge of Migration, News Committees Imprint, Federal Cultural Foundation Germany, 2003, p.18

⁶⁴⁰ <http://www.projektmigration.de/english/content/ausstellung.html>

istenmeye kültürlerin Alman-Türk bir değer olarak kazanılması gereklidir. Fakat bu değer araştırmasında ve dışlanmış kültürleri teşvik etmekte pozitif bir ayrımcılığa gitmemek yönünde bu tür projelerin dikkatli olması gerekmektedir.

Çokkültürlülüğün tahakküm ve tabiyet ilişkilerinden kopartılmış çoğulluğunda örgütlenen bu ve benzeri birçok sergide, farklılığa yapılan vurgunun azınlıkları Alman tarihinden, kültüründen ve kimliğinden ayırıştırmaya ve dışarda tutmaya sebep olduğunu dile getiren Türk-Alman sanatçılar, sürekli olarak etnik kimlikleri dolayısıyla sergiye çağrılmaktan ve “ötekilik” içeriğinde anılmaktan rahatsız olduklarını ifade ederler. Bu sanatçılar, başlangıçta görünür olmak için kabul ettikleri çağrılarını, zamanla sergi yapan kişileri veya kurumları maksatlarına göre değerlendirip, kurumların nasıl bir içerik hazırladıklarına bakarak, katılıp katılmama kararı verdiklerini belirtirler.⁶⁴¹

Sanatçıların kurumsal ilişkilenebilirliklerinde beliren çalışmaları, açıkça kimliklerini yansıtmakta, ya yer bulmuş ve tanınmış Alman-Türk kimliğini sergileme şeklinde uygulanmakta ya da tepkisel olarak yaygın kimlik söylemlerine eleştirel bir konum almaktaadır. Çağdaş sanatın paradoksal olarak kendi eleştirisinin de içerdiğini akılda tutarak, kimlik söylemlerine eleştirel yaklaşanların, çalışmalarında indirgenen kimlikleri sorgulayan sanatçıların yerleştikleri içerik de en nihayetinde radikalliği kutsanmış fakat batı sanat dünyası için evcilleştirilmiş bir ötekilik sunumudur. Almanya’da merkezi kültür politikalarına tepkilerini koyan sanatçılar, dışarıda olma halleri ve tüm eleştirelilikleri ile çağdaş sanat piyasasının iştahını kabartmaktadır. Alman devlet kültür politikalarının Avrupa’da artan ekonomik krizle, giderek sanatsal projelerde sponsorluklara gitmesi ve sanat kurumlarını özelleştirmeye açması, kültür politikalarının sanat piyasasını dikkate aldığı yönünde bir işarettir. Çağdaş sanatın piyasa demek olduğu günümüz sanat dünyasında içermeye ve dışlama ilişkilerine eleştirel pozisyon almak neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Küresel ve yerel piyasalar dinamiğinde, kimlik siyaseti ve temsil ekonomisi her zaman ötekiliğin, farklılığın, dolayısıyla, yeniliğin, otantikliğin ve orijinalliğin paketlenmesine yol açmaktadır.

⁶⁴¹ Anny ve Sibel Öztürk, kişisel görüşme, Frankfurt, 2010, Nasan Tur, kişisel görüşme, Berlin, 2011

İçerme ve dışlamanın ekonomisinde sanat ve siyaset birbirine yaklaşır. Dışlanan ve dışarıda olan mekânın, kuvvetle, merkezle ilişkili olduğu açıktır. Çağdaş sanat bağlamında merkez çevre ilişkisine bakıldığında sanatçıların iki tür strateji izlediği görülür. Birincisi, bazı sanatçıların, uluslararası sanat arenasının içeriğine sanatçıların belirli etnik ve kültürel kökenini gösteren imgeler sokmasıdır. Bu imgeler, herhangi bir bölgesellikten kaçınan ana akım kitlesel medya tarafından kullanılan normatif estetik kontrolüne karşı direnirler. Diğer tarafta bazı sanatçılar ise mevcut ortamlarının taşralı ve folklorik boyutundan kaçmak için kitlesel medya ürünü imgeleri kendi bölgesel kültürlerinin içeriğine yerleştirirler.⁶⁴² Başlangıçta bu iki sanatsal yaklaşım birbiri ile çelişiyor gibi gözükmesine rağmen, biri ulusal kültürel kimliği ifade eden imgeleri vurgularken, öteki, tam tersi olarak, uluslararası, küresel, medya ile alakalı herşeyi tercih eder gözükür. Groys bu iki stratejinin sadece görünürde zıt olduğunu belirtirken, her ikisinin de belirli bir kültürel içerikten dışlanan şeylere referans verdiğini söyler.⁶⁴³ Dolayısıyla dışlananlar, çevre kültürler, ötekiler, her zaman yeninin ve radikalın peşinde olan çağdaş sanat için bazı koşullar altında her an merkezi değeri olabilecek kaynaklardır. Küresel sanat piyasasının içine sanatçının etnik ve kültürel kimliğini temsil eden imgeleri getirdiği durumda, dışlama bölgesel imgelere karşı olan ayırımken, ikinci durumda, ana akım kitlesel medya ürünü imgelerin bölgesel kültürlerin içeriğine yerleşmesinde, dışlanan küresel medya imgeleridir. Groys'a göre her iki örnekteki yerleştirilen imgeler estetik eşitliğin ütöpik dünyasına, sonsuzluğa işaret eder. Bu örnekler bizi çağdaş sanat hakkında sanatçı her zaman negatif, tepkisel davranır, her durumda sırf eleştirel olmak için eleştirel bir pozisyon alır gibi düşündürse de eleştirel pozisyonların tüm örnekleri eşit estetik haklarla donatılmış imgelerin sonsuz aleminin tek, pozitif, onaylayıcı ve ütöpik vizyonuna gönderme yapar.⁶⁴⁴

Walter Benjamin, mekanik yeniden üretim çağında, auranın yitiminin toplumsal koşullardan kaynaklandığını söyler ve bu yitimin günümüz yaşamında kitlelerin

⁶⁴² Boris Groys, s.17

⁶⁴³ *age.*

⁶⁴⁴ *age.*

giderek daha önem kazanmasıyla bağlantılı olmasına dayandığını belirtir.⁶⁴⁵ Benjamin'e göre çağdaş kitleler nesnelere mekânsal ve insani olarak 'daha yakına' getirme arzusu içindedir. Kitleler gerçekliğin biricikliğinin üstesinden ise onun röprodüksiyonunu kabul ederek gelme eğilimindedirler. Walter Benjamin'in "ne kadar yakın olursa olsun bir uzaklığın bir defa görünüşü" olarak tanımladığı 'aura' kavramını⁶⁴⁶ çağdaş sanat, kimlik politikaları ile tanınan farklı kültürler üzerinden yeniden kazanmaya çalışır. Uzakta ya da dışarıda olan öteki kültürler çağdaş sanat içeriğinde nesnelleşir, ve bu nesnelleşme ve içerme süreçlerinden etkilenen çevre kültürdeki öteki sanatçılar ya kendilerine oto-oryantalizm uygularlar ya da bu ötekileştirmeye tepkisel yaklaşır tam tersi kendilerine özgü olanın değil, evrensel olanın peşine düşerler. Her iki koşulda da, kimlik süreçlerinde olduğu gibi, sanatsal üretim süreçlerinin tikel ve evrenselin, içermenin ve dışlamanın diyalektiğinde şekillendiğini görmekteyiz. Bu dinamik ilişkilene sürecinde, tekrar tekrar 'aura' kaldırılıp, yeniden konulur, ve her yeni konulan 'aura'yla yeni bir otantisite, yeni bir kimlik keşfedilir. Her keşif nesnelleştikçe, yeniden üretilir hale gelir ve kitlelere yakınlaştırıldıkça bu kimliklerde aura yitimi yaşanır. Çoğu Alman-Türk sanatçının tepkisel de olsa kimliklenme süreçlerine ilgisi, temsili farkları koyma, çatışmalı alanları yanyana sergileme şeklinde ortaya çıkardığı kimliğin 'otantik' yönlerinin keşiflerinde ısrarları, hevesleri ve aynı zamanda bu yöndeki sıkıntıları, sanatları için bir orjinallik arayışından ve basitçe varolan egemen batı sanat normalarına, estetiğine ve formlarına direnme çabasından kaynaklanmaktadır. Groys, orjinallüğün sonsuz bir değer olmadığını, modern çağda orjinallüğün basitçe kaybolmadığını ama değişken olduğunu söyler ve (Post)modernite'nin mahallerden alıp, yeni mahallere yerleştirmenin oyununu oynadığını, "yersizyurtsuzlaştırmadan, yeniden yerleştirmeye ve yurtlaştırmaya, aura kaldırmaktan yeniden aura yüklemeye varan bir oyun oynadığını" ekler.⁶⁴⁷

Gerek politik tartışmalarda gerekse kültürel incelemelerde yabancı ile yüzleşmek, çekici bir konu olagelmıştır. Yabancı ile, öteki ile, karşılaşmanın çekişmeli

⁶⁴⁵ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Illuminations, Eng. Trans. Harry Zohn, Ed. By Hannah Arendt, Schocken Books, 1969, N.Y., s. 223

⁶⁴⁶ *age.*, s. 222

⁶⁴⁷ *age.*

alanında, ancak kendisindeki ötekiliğin farkına varan taraflar eşit bir diyalog yaratır. Küratörler bu karşılaşma zeminini hazırlamada ve olası diyaloğun başlatılmasında önemli aktörlerdir. Küratörler, sanat işlerini görsel ve metinsel olarak hik yeselleştirir, g relileşmelerini sağlayan bir içerik kazandırır. Hazırladıkları senaryolarında yerleşik kültür söylemine başvuran küratörlerin sergileme pratiklerinin ikonoklastik tarafının tehlikeli ve yıkıcı olduğunu düşünen sanatçılar, küratörleri suçlamaya başlarlar. Kimliği tanımanın kategorizasyonları getirdiği gibi, kültürel farklılığı resmeden sanat işlerinin de örgütlendiği başlıklarda sergiler, kategorileştirmeyi de beraberinde getirir. Ötekiler tarafından kategorileştirilme ve sonuçlarına tabii olma, bir grubun  yesi olma deneyiminin bir parçasıdır.⁶⁴⁸ Dolayısıyla küratoryal yöntem ve söylemlerle kategorileşen ‘Alman-Türk’ sanatı, diasporik sanatın ya da karışım estetiğinin benzerliği ölçeğinde sanatçılara gruplaşma biçimini ve ‘Alman’ sanatından ve kültüründen farklılığı ölçeğinde de diğer sanatçılar ve gruplardan ayrılan sınırları, göçmen geçmişine sahip genç kuşak sanatçılara dayatılır.

“Anaakım” sanat eleştirisinin ve estetiğin,  ağdaş sanatı Avrupa merkezci estetik teorilerin ve onların hiyerarşik değer sisteminin sınırlarının ötesinde kavramsallaştırmaya çalışması başarısız olur.⁶⁴⁹ Benzerlik ve farklılık ölçeğinde  ağdaş sanat dünyasında değerleri oluşturulan Alman-Türk sanatçılara, Avrupalı olmayan sanatçıların çalışmalarına yöneltilen eleştirilere benzer eleştiriler gelir. Eleştiriler genellikle iki yöndedir: birincisi Avrupa sanat tarihi pratiklerinden ve geleneğinden bakıldığında, pratiklerinin çeşitliliği yüzünden ‘tutarlı’ olmadıkları eleştirisi, ikincisi ise Batı sanat tarihinde ve geleneğinde bir yere yerleştikleri ölçekte, bu sanatçıların pratiklerinde Avro-Amerikan eğilimlerin bir yansımalarının olduğu dolayısıyla da artık ‘otantik’ olmadıkları eleştirisidir.

Gündemde olan kimlik politikaları ve  okk lt rl l k ise güncel sanatçı çalışmasını henüz üretmeden, sanatsal çizgisini oluşturmadan, genç kuşak Almanya’daki Türk kökenli sanatçıları gibi, kimliği ile toplanır, sergiye çağrılır, kategorik olarak yerleştirilirler. “Yeni olmak, aslında, çoğunlukla farklı olmak ve

⁶⁴⁸ Jenkins, s.12

⁶⁴⁹ Wright, s. 233

yakın bir zamanda üretilmiş olmak”⁶⁵⁰ olarak düşünülen çağdaş sanat dünyasında “kimlik konumlarının kurulma süreci de bir Doğu-Batı karşıtlığı içinde ele alınamayacak derecede karmaşıktır.”⁶⁵¹

4.3.1 “Türk Çağdaş Sanatı”nın Almanya’da Temsilleri

Avrupa Birliği sürecinde ‘kültüre’ yapılan vurgunun hızla arttığı gözlemlenir, fakat kültürel değişim ve diyalog programlarının sanatsal üretimi ve tüketimi nasıl etkilediği yönündeki nadir tartışmalar da gözden kaçırılır. Bu tartışmalara örnek olabilecek Banu Karaca’nın Berlin ve İstanbul’da 2005-2008 yılları arasında Avrupa sahnesini incelediği ve bu bağlamda kültür politikalarını tartıştığı, kültür ve sanat aktörleri ile gerçekleştirdiği mülakatlara dayanan makalesine bakıldığında, Karaca’nın Avrupa kültür politikalarının oluşturduğu gerilimle yüklenen kültürel insiyatiflerin, tematik ve kurumsal işbirliği içinden, bir tür ‘Avrupahlaştırma’ ürettiğini iddia ettiği görülür. Avrupa Birliği ve dışındaki güç farklılıklarını yeniden düzenleyen entegrasyona yönelik politikada, öngörülen hedeflerin tersine, kültürel değişim programları ‘etnik kültürel üretim’ ve ‘gerçek sanat’ arasındaki ayrımları besleme eğilimindedir.⁶⁵²

Almanya’da Türk çağdaş sanatçılarının işlerinin görünür olmasında aktif rol oynayan önemli aktörlerden birisi olan René Block’un Türk sanatına olan ilgisi 1991 yılında Marmara Üniversitesi’nde düzenlenen Beuys-Sempozyumu için ilk defa İstanbul’a gitmesi ile ortaya çıkar. İstanbul’da Hüseyin Alptekin’in yanında Ayşe Erkmen, Gülsün Karamaustafa ve Füsün Onur, Hale Tenger’le bir araya gelen Block, bu sanatçıların işlerinin onu derinden etkilenmesini, 40 yıl öncesinin fluxus sahnesine bezer bir avangard enerjinin keşfinin heyecanı ile açıklar. (artmagazine mülakat). Bu keşfin ardından, DAAD (Alman Akademik Değişim Servisi) Berlin Sanatçı Programı için çalıştığı 1991 yılında programa Ayşe Erkmen’i çağırır. 1993 yılında Stuttgart IFA’da (Yurtdışı İlişkileri Enstitüsü) çalışırken, ilk çağdaş Türk sanatı çerçevesinde

⁶⁵⁰ Boris, Groys, s. 26

⁶⁵¹ Sibel, Yardımcı, s. 83

⁶⁵² Banu, Karaca, ‘The Art of Integration: Probing the Role of Cultural Policy in the making of Europe’, International Journal of Cultural Policy, s.121

İstanbul sahnesini Almanya'ya getirir. "İskele" başlığı altında üç parçada kurgulanan bu sergi, Stuttgart, Bonn ve Berlin'deki IFA galerisinde gerçekleşir. "İskele" sergisinin ardından Türkiye'den Réne Block'a dördüncü İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü yapması için teklif gelir ve 1995 yılında İstanbul Bienal'inin uluslararası sanat dünyasına açılmasını Réne Block aracılığı ile gerçekleşir. (artmagazine mülakat) Kunsthalle Fridericianum'da küratör olarak çalıştığı 1998-2006 yılları arasında Block, Türkiye'de keşfettiğini söylediği sanatçıları (Ayşe Erkmen, Halil Altındere, Gülsün Karamustafa, Bülent Şangar, Hüseyin Alptekin, Hale Tenger) gösterme fırsatı bulurken, Almanya'da keşfettiği Türk kökenli Alman sanatçıları da (Nevin Aladağ, Nasan Tur, Sibel ve Anny Öztürk) Türk çağdaş sanatçı portföyüne ekler.⁶⁵³

İstanbul Bienali mottosunu periferiye yönelme olarak kuran Block, bienal hazırlıkları sırasında İstanbul'un çevresinde yaptığı "sanatçı keşfi" ve Balkan coğrafyasındaki gezilerinden, "Balkanların geçitlerinde: Bir rapor" başlığı altında 2003 yılında Kunsthalle Fridericianum'da bir sergi düzenler. Bundan bir yıl sonra ise "Ya Sev, Ya Terket" (Love it or Leave it) adlı Cetinje Bienali'nin Balkan Triolojisi sergisini yine Kunsthalle Fridericianum'da gerçekleştirir. İstanbul'un keşfinden sonra Balkanlar'ın keşfini Alman çağdaş sahnesine taşıyan Block, Balkanların etnik kimliklerinin çeşitliliğine batıdan onay almış Türk sanatçılarının yanına, Almanya'da yaşayan 'melez' ya da 'tire ile birleştirmiş' kimlikleri olan sanatçıları da ekler.

İstanbul Bienalleri'nin Doğu-Batı ikililiğini ve karşıtlığını çeşitli biçimlerde yeniden ürettiğini savunan Sibel Yardımcı, Réne Block'un küratörlüğünü yaptığı *Orient/ation* temalı bienalde de işaret edilen doğuya, İstanbul'a ya da batı dışına yönelmek olsa bile bu yönelmenin batı ile doğuyu birbirinden ayrı olarak kavramsallaştırmaya devam ettiğini belirtir.⁶⁵⁴ Bienal'de Batı da çoktan tescil edilmiş, tanınmış sanatçılara yer verilmesi, Batı dışına yönelmenin batını bildiği gibi, güvenli ve tanınmış, önceden tayin edilmiş yollarla yönelmesidir dolayısıyla kendine yönelmesine dönüşür. Her ne kadar bienal posterinde gösterilen pusulanın yönlerinin

⁶⁵³ *RundgangVII* "German Leitkultur", Nevin Aladağ, Anny ve Sibel Öztürk, 2001, *Balkan Triologie*, Cetinje Biennale "Love it or Leave it", Nevin Aladağ, Anny ve Sibel Öztürk, Nasan Tur, 2004, "Indirect Speech", Nevin Aladağ, 2006, "Fremd bin ich eingezogen", Nevin Aladağ, Anny ve Sibel Öztürk, Nasan Tur, 2006.

⁶⁵⁴ Sibel Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim, İstanbul*, 2005, s.78

yerlerinin değiştirilmesi ve İstanbul’ da bir yön olarak eklenmesinde kutupların hiyerarşisi eleştirilse de, batının bir yön olarak gösterilmemesi ve merkezin boş bırakılması bu batıdışılık vurgusunda batıya ve merkeze dönen bir işaret, batının önemini ve merkezietçi etkisini ima eden negatif bir tasarım olabilir.

Bienal fikrinin iki açıdan zenginleştiğini açılış konuşmasında dile getiren Block bunları: “Orta Avrupa dışındaki batı sanatının değişik kültürel geleneklerle buluşması ve genç sanatçılar ile uluslararası avangard için atölye işlevi görmek” olarak belirtir. Merkez Avrupa ve Batı düşüncesinin dışında tanımlanan bu değişik kültürel gelenekler bu bienalin konusu olmuştur.

“Kendi hesabıma, doğulu bir dünyanın sınırın teşkil eden bir noktada yapılacak bu bienale bu adı bulurken 'Orient' (doğu) kelimesinin Fransızca ve İngilizce'deki 'orientation' ya da Almanca'daki 'Orientierung' kelimelerinin kökenini oluşturan isim olduğunu keşfetmek bana müthiş büyüleyici geldi. Bütün bu dillerde, işin coğrafi yönü olan "orien" in kaynak alınması raslantı olamaz.”⁶⁵⁵

Bu bienalde, Block, kısmen de olsa islami kültürlerle uğraşmış, doğu kültürleriyle beslenmiş sanatçıların eserlerinde uluslararası olarak anlaşılan bir sanatsal dilin estetiğinden yararlınsalar da geleneğin işlerinde hissedildiğine dikkat çeker. "Doğu" bu serginin merkezindeki konu olduğu için, Türk sanatçılar kadar, özellikle Türkiye'nin coğrafi komşularının sanatçılarıyla da ilgilendiğini belirten Block, İran, Irak, Suriye, Lübnan, Makedonya, Yunanistan, Romanya, Bulgaristan, Gürcistan ve Bosna savaşı dolayısıyla felç olmuş Balkan devletlerini gezer ve bu devletlerden yalnızca Slovenya, Hirvatistan, Makedonya’yı resmi katılımcı olarak bienal bünyesine ekler.

1990’lardan başlayarak ilgisini Avrupa’nın periferisine çeviren Réne Block, sadece Türkiye’den değil, Balkan ve İskandinav ülkelerinden de birçok sanatçının Almanya’da tanınmasına aracı olmuştur. Réne Block bir küratör, koleksiyoncu, galerici, sanat eleştirmeni olarak, her zaman kültürel kimlik, toplumsal cinsiyet konularına ve sosyo politik meselelere yakın duran sanatçıları ajandasında tutmuştur. Block’un kültürel periferiye gösterdiği ilgi, sanatın ana akım süreğenliğinden kaçma isteğinin bir sonucudur. Block’un kendi tarihinde, kültürel periferiye olan ilgisinden önce, fluxus sanatçılarını deseteklemesi, Joseph Beuys, Gerard Richter, KP Brehmer, Konrad Lueg, Blinky Palermo

⁶⁵⁵ <http://www.iksv.org/bienal/arsiv.asp?biennial=4&content=kavcer>

gibi dönemin genç Alman sanatçılarının işlerini, performanslarını aksiyonlarını göstermesinin yanında uluslararası bağlamda da John Cage, Nam June Paik, Allan Kaprow gibi sanatçıların yanında olması, bu sanatçıların kendi dönemlerinde önemli sayılacak tavırları, sanat piyasasına alternatif yeni sanatsal alanlar yaratılmasının ve üretilmesinin heyecanı olarak görülebilir.⁶⁵⁶ Dolayısıyla Block'un sanatla ilişkisinin her zaman merkez ile periferi, içeri ile dışarı ikililiğinden türediği söylenebilir. Modern sanatın son avant-garde tutumlarına tanıklık eden Block, bu dönemde gösterilen ana akım sanat işlerinin müzenin steril duvarları arasında algılanmasını ve deneyimlenmesini eleştiren ve buna karşı bir konumda, sanatı hayata yaklaştıran, gündeliğin sanatın alanına yayılmasına ve sanatın da demokratikleşmesine ön ayak olan sanatçılarla merkezin dışında bir gündem oluştururken, çağdaş sanatta da özellikle 90'lardan sonra sanatın alanının toplumsallığa açılması ile dışlanmış kimliklerin alternatif temsillerine yönelir. Son olarak 2010 yılından beri, Berlin'de Tanas'ta ve İstanbul'da bir yandan Koç Koleksiyonu'nun danışmanlığını yaparken diğer yandan Türkiye'den çağdaş sanatçıların uluslararası tanıtımında önemli bir rol oynamaktadır. Tanas, Berlin'de yapılan sergiler sadece Türkiye'den davet edilen çağdaş sanatçıları içermez aynı zamanda zaten çoğunun Berlin'de yaşadığı göçmen kökenli ikinci kuşak gençlerden oluşan Alman-Türk kimlikli sanatçılar da aynı kültürel kimlik temsilleri potasında gösterilirler.

Beral Madra'nın Türk çağdaş sanatçıları Alman çağdaş sanatçıları ile birlikte sunduğu dikkat çeken sergisi "Diyaloglar" da da Almanya'da yaşayan göçmen kökenli bir sanatçı olan İskender Yediler sergi bünyesine alınmıştır. Diyaloglar adı altında hem Kunstpalas Düsseldorf'ta hem de Atatürk Kültür Merkezi İstanbul'da, Almanya'dan ve Türkiye'den katılan çağdaş sanatçılarla 1996 yılında gerçekleşen bu sergi, Nordrhein Bölgesi Kültür ve sanat fonunu alan ve Düsseldorf Şehri Kültür Büro'su tarafından desteklenenmiştir. "Diyalog" kavramına dayanan bu projede hedeflenen küreselleşme söylemleri içinde geliştirilmekte olan yeni tip sergi yapıcılığıdır, buna göre serginin amacı "periferal ve post-periferal ülkelerdeki sanatçı araştırmalarını kapsaymakta ve merkezlerde yapılan sanat ve kültür etkinliklerinde bu araştırmaların sonuçlarının yer almasını sağlamaktır".⁶⁵⁷ Post-periferal sergi yapıcısı olduğunu iddia eden Madra, bu tür sergilerde "öteki"nin yararını ortaya çıkarmaktan bahseder. İki farklı düzenden, tamamlanmamış modernlikten çıkan sanatçılar ile merkezdeki sanatçıların "bütünleştirme" işinin kolay olmadığını söylenen Madra kültürel

⁶⁵⁶ 1964'te Berlin'de ilk sergi mekanını açan René Block, fluxus akımının tanıtılmasına ve üretilmesine eşlik eder. Gunnari Luetzow, René Block'la mülakat, Abseits des Hauptstroms, Berlin (http://www.art-magazin.de/szene/13987/rené_block_interview)

⁶⁵⁷ Beral Madra, "Sanat Düzeninde Yitirilen Diyalog yeniden Bulunur mu?", *Diyaloglar: Şeylerin Düzenine Ait Düşünceler* Sergi kataloğu içinde(7-13), küratör Beral Madra, Ernst Hesse ve Beral Madra (ed.), İstanbul, Düsseldorf: Mas, 1996

ayrımcılığı desetekler ve kimliği ve kültürü ayrı tözler olarak kurgulayarak kurulamamak bir diyalogun zemini bu düşünceleri ile hazırlar.

4.3.2 Almanya’da Üretilen ve Gösterilen Göç, Kimlik, Diaspora Temalı Sergiler

Göç, küresel köyün birleşmiş kültüründen ziyade kültürel çoğullaşmayı üretir. Küresel yerel ile temas haline geçtiğinde, kültürler kendilerini daha fazla ayırıştırır ve daha yeni türden birleşmeler içinde birbirlerini çoğaltırlar.⁶⁵⁸

Alman kültür politikalarının örgütlediği, göçün tezahürleri ve kimlik sorunsalı etrafında düzenlenen sergiler, siyaset sahnesini uyumsuzluk ve entegrasyon tartışmalarına estetik bir yansıma, yansıtma işlevi kazandırır. Jacques Ranciere’in de değindiği gibi “sanat pratikleri politik pratikler olarak yeni bir görünüm kazanır” Sanatsal pratikler, “mekânların, zamanların, ortaklığın görünürlük formlarının, nesnelere, imgeler ve anlamlar arasındaki bağlantı biçimlerinin yeniden dağıtılması pratikleri olarak” politikleşir.⁶⁵⁹ Almanya’daki göç ve kimlik temalı sergilerin içeriğinde, ısrarla kimlikteki çatışmalara, uyumsuzluklara ve kültürel farklılıklara yapılan vurguya paralel olarak gösterilen sanat performansları uyumsuzluk sahnelerinin inşa edilmesinde politikayı ikame eden pratikler olarak tezahür edebilir. Bağımsız küratörlerin, eleştirmenlerin, proje yazarlarının, müze müdürlerinin hazırladığı içerik, sanat pratiklerini belirli bir politik koşulda -muhalif ve eleştirel olduğunda sembolik sermaye ile taraf olduğunda ekonomik sermaye ile- devam ettirirler. Girişimciliğin yeni kültürünün, farklılaşmış kentsel ya da yerel kimlikler üretmek için kültür girişimciliğinden faydalandığını belirten David Morley ve Kevin Robins Harvey, bu yeni kültürün, “ ‘tarihin’ (gerçek, hayal ürünü ya da taklit) ve ‘topluluğun’ dirilmesi” (yine gerçek, hayal ürünü veya üretici tarafından satılmak üzere ambalajlanmış olarak), belli bir görüntünün oluşturulması, uydurulmuş bir kimliğin, sahte bir duygunun

⁶⁵⁸ Regina, Römhild, ‘When Heimat Goes Global’, ilk basım “Wenn die Heimat global wird”, *Die Zeit* (March 14, 2002), çv. David Gramling, in ‘Germany in Transit: Nation and Migration: 1955-2005’, eds. Göktürk, Deniz, Gramling, David and Kaes, Anton, Trans. by Tes Howell, p. 375, University of California Press, Berkley, LA, London, 2007

⁶⁵⁹ Jacques, Ranciere, *Estetiğin Siyaseti, Sanat Siyaset: Kültür Çağında, Sanat ve Kültürel Politika* içinde, ed. Ali Artun, çv. Elçin Gen, İletişim, İstanbul, 2009, [207-28], s.227

yaratılması üzerine kurulu” olduğunu ifade ederler.⁶⁶⁰ Bu durumda yerel kimliklerin ve görüntülerin pazarlanmasında yerel kimliklerin “sahte ya da kırılğan” olarak yendiden üretildiği aşikârdır.

2000’li yıllarda Almanya’da kültürel kimlik ve göçle ilgili birçok sergi açılmakta ve toplumsal yapı irdelenmektedir. 2000 yılında Frankfurt’ta “Frankfurter Kunstverien” tarafından Man muss ganz schön viel lernen hier zu funktionieren” (Burada işlev görebilmek için insanın oldukça çok öğrenmesi gerekir) adında bir sergi düzenlemiştir. Sergiye katılan sanatçıların çoğu göçmen kökenli sanatçılardan oluşmaktadır. Sergide gösterilen çalışmalar göç ve kimlik problemleri etrafında kurulmuştur ve sergiye eklenen programlarda göç ve çokkültürlülük konuları ilgili tartışmalar yürütülmüştür. 2001 yılında Kassel’de Fridericanum Müzesi’nde güncel bir konu olan “German Leitkultur” (Alman Hâkim Kültürü) sergisi düzenlenmiş, sergiye ikinci kuşak göçmen kökenli sanatçılardan Nevin Aladağ, Anny ve Sibel Öztük katılmışlardır. Aynı yıl Leipzig’de “Heimaten” (Vatanlar) adlı sergi yeni küresel dünya düzeninde yurt kavramını konu almıştır. Anny ve Sibel Öztürk’ün ve Songül Boyraz-Höll’ün katılığı bu sergide farklı kültürel bağlamlarda büyümüş sanatçıların vatan ile ilişkileri, yurt anlayışları esas olarak melez kabul edilen kimlikleri ve onların çoklu bağlanmaları üzerinden gösterilmiştir.

Göç konusunda anılması gereken en büyük projelerden biri olan “Project Migration” da (Proje Göç), göç sadece sanatsal olarak değil, sosyal, ekonomik tarihsel boyutları ile de ele alınmış, çeşitli uluslardan sanatçıların davet edildiği geniş katılımlı bir sergi düzenlenmiştir. Bu proje kapsamında Almanya’daki göç gerçeği çok çeşitli yönleri ile ortaya konmuştur. Bu projeden bir yıl sonra Berlin’de “beyond belonging-migration” (aidiyet-göçün ötesinde) ve Frankfurt’ta “Heimat als Idee” (Fikir olarak Vatan) sergileri açılmıştır. Bu sergileri 2007 yılında Dortmund’da “Wo ist zu Hause?” (Nerede evde?) ve Nordhorn’da “Türkisch Delight” (Türk Lokumu) sergileri izlemiştir.

Barbara Heinrich tarafından küratörlüğü yapılan “Türkisch Delight”, sergisinde, tire ile ayrılan kimlik (hyphenation) daha en başında serginin başlığında ele alınır ve

⁶⁶⁰ Morley ve Robins, s. 68

öne çıkarılır. Başlıktaki Türkisch Almanca yazılarak tire ile ayrılmış kimlikte görünüşte Alman içerikte yani anlamda Türk olma önerisini getirir. Başlıktaki Delight, yani tat kelimesi Batı beğenisini, fantazisini temsil eder. Heinrich bu başlığı seçerek, aynı zamanda, aslen Türk Lokumunu kastederek, serginin yeterince folklorik, kültürel ve turistik tınısını arttırmaktadır. Sergi başlığı Homi Bhabha'nın "kışkırtılan keyfin ve hoşnutsuzluğun karmaşık bir biçimi" sözlerindeki anlayışa yaklaşmaktadır. Buradan çeşitlilik ve farklılık söyleminin belirli bir estetik seçimi öngördüğü, bu estetik seçimin heterojenlik, karışım ve karşılıklı geçişkenlik içerdiği görülmektedir. Benzer bir estetik seçim bu sergide izi sürülebilir. Sergi düzenleyicileri olan, Nordhorn Şehir Galerisi (Staetische Galerie Nordhorn) müdürü Roland Nachtigaeller ve Backnang Şehir Galerisi (Galerie der Stadt Backnang) müdürü Martin Schick aynı zamanda sergi kataloğu editörleri olarak bu başlık hakkında şöyle yazmaktadırlar:

*"Bu başlık, Almanya'da popüler bir tatlıyı göstererek belki de böyle bir bağlamda tuhaf gözükebilir, tüm bu teşebbüsün kavramsal değerlendirmelerin tam da başlangıcında baştançıkarcı bir hafiflik katmaya girişmiştir."*⁶⁶¹

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere sergi konusunun tüm kavramsal ve politik ağırlığı, Batı'nın keyfine ve fantazisine yönelik olarak Doğu'nun popüler imgelerinden, klişelerinden biri seçilip gereken hafiflik getirilmiştir.⁶⁶²

Göç ve diaspora kimliği temalı sergilere çağrılan ve katılan sanatçıların çalışmalarında kültürel kimliğin sorunsallaşmasını bir kaç şekilde görmekteyiz. Kültürel çatışmaların temsilinin ön plana çıktığı ve kimliğe eleştirel yaklaşıldığı şekilde ya da kimliğe mesafeli ve kültürel kimliğin dışında farklı kimliklenme süreçlerini farklılığın vurgusundan kurtarma peşinde. Yine de çoğunlukla diaspora ya da göç temalı sergilerin katalog metinlerinde ya da küratörün açılış konuşmalarında özgürlükçü, hareketli bir kimlik anlayışı ve tüm belirlenimlerden uzak bir kimlik söylemi oluşturulurken, pratikte sergilenen temsillerin klişelerden öteye gitmediği,

⁶⁶¹ Roland Nachtigaeller ve Martin Schick, "Türkischer Honig/Turkish Delight", Türkisch Delight Sergi Kataloğu, Staetische Galerie Nordhorn ve Galerie der Stadt Backnang, 2007. s. 8

⁶⁶² Başak Şiray, "Spatialising the Other as a Fantasy of Ethnicity: German-Turkish Contemporary Art", Lewis Johnson (ed.), Mobility and Fantasy in Visual Culture içinde, New York, London: Routledge, 2014

yanyana getirilen çalışmaların folklorik sahnesinde ve sözde çeşitliliğin kakafonik kimyasında ortaya konan homojen tek bir ses duyulur ki o da Batı'nın marjinal ötekiyi, çevreyi nasıl görmek istediği ve konumlandığıdır.

Bir azınlık grubun kültürel ifadesi onun içine kapanık bir söz dizimi olarak gerçekleştiğinde, tıpkı Alman çağdaş sanat ortamında parantezle ayrılan bu tür sergiler ve tire ile birleştirilen kimlikler gibi, toplumun diğer üyeleri ile ilişkilene riskini taşımaktadır. Sonuç olarak bu ifadeler kültürel ve toplumsal olarak merkezileştirilir. Azınlığın kültürel iddialarının folklorün ulusal bir nesnesine veya geçmişine indirgenmemesi bu tür merkezileştirme operasyonlarına karşı politik bir mücadeleyle mümkün olduğunu söyleyen Certau, toplumda kendilerinden olmayanların, ötekilerin de formasyonun doğabilmesi için topluma bir bütün olarak bakmak gerekliliğini gösteren yeni bir pozisyon alınmak gerektiğini belirtir.⁶⁶³ Dolayısıyla, kimlik süreçlerini kapatan, belirli klişelere boğan, çoğunluk toplumu ile ilişkiselliğini kesen bu tür sergiler sanatçıları ve sanat çalışmaları üretken olmayan alanlara hapsedmekte, kendi temsilini ve ötekiliğini defalarca yeniden üretmesi istenmektedir. Merkezileştiren bu ötekileştirmeye karşı yapılabilecek etnik fantezilere endeksli sergilere ve yerleştirmelere eleştirel ve mesafeli olmak, ulusaşırı mekânları temsil eden daha çoğulcu bir yaklaşım segilenmelidir.

5. İKİNCİ KUŞAK GÖÇMEN SANATÇILARIN ÇALIŞMALARINDA KİMLİK TEMSİLLERİ

Nüfusun neredeyse %10'una yakını göçmen kökenli yurttaşların oluşturduğu bir Almanya tablosu içinde göçmen ailelerin ve çocuklarının Almanya'ya entegrasyonu ve uyum sorunu ile gündeme gelen çok kültürlü toplum, kültürel

⁶⁶³ Michel De Certau, s. 72

kimlikler ve farklılıklar Almanya’da kültür ve sanat ortamını özellikle 1990’lardan sonra meşgul eden ana konular olmuşlardır. 1990’larda dikkat çekici önemli bir olgu göçmen kökenli yeni nesil sanatçıların Almanya’da sanat sahnelerine çıkmalarıdır. Almanya’ya misafir işçi olarak Türkiye’den gelmiş ve yerleşmiş ilk kuşak göçmenlerin çocuklarından bazıları sanat akademilerinde eğitim görmüş ve 90’lı yılların sonlarına doğru mezun olarak Almanya sanat piyasasında yapıtlarını sergilemeye başlamışlardır. Her ne kadar Almanya’ya uyum ve entegrasyon açısından Alman toplumu tarafından ikinci kuşak göçmenler daha başarılı görülüp, Alman toplumu tarafından kabul görseler de her fırsatta Türk ve Alman kimlikleri ile sahnelenen bu ikinci kuşak göçmen sanatçılar, Alman toplumundan ayrıştırmışlardır. Böylece Almanya sanat ortamında bu nesil hem sanat çalışmalarından önce gelen *titre*’lerini, Alman-Türk kimliklerini taşımışlar, sahnelemişler hem de sorunlu buldukları kimlik meselesini sanat yolu ile ifade etmeye çalışmışlardır.

Almanya’da büyümüş ve okumuş ikinci nesil göçmen kökenli sanatçılar Alman kültürü ile göreceli bir uyum içindeyken Türkiye’yi de “hayali vatan” olarak yaşamış, anne babalarından ve çevrede yaşayan diğer Türkiye kökenli göçmenlerden elde ettikleri ve gözlemledikleri kültürel temsiller, gelenek ve görenekler, duydukları anlatılar üzerinde durmuşlardır. Bu genç sanatçılar kültürel kimlik sorgulamalarını ve araştırmalarını kendi ulusaşırı mekânlarından ve deneyimlerinden yola çıkarak Türkiye’ye bakmakta bulmuşlardır. Bu ulusaşırı ve diasporik mekânda konumlanan sanatçıların yapıtlarında herhangi bir etnik indirgemeye mahal verilmeyeceği düşünülürken, Türkiye’ye ve “Türklüğe” olan farklı bakışlar, kimlik politikası ve Alman kültür politikaları tarafından, sanatçıları ve Batılı izleyicileri etnik bir yolculuğa çıkaracak şekilde yönlendirilmiş ve bu yönde teşvik edilmiştir. Önceleri çoğunluk toplumunda ve Alman kültüründe yer verilmemiş kimlikler olarak bu etnik yolculuğu samimiyetle kabul eden sanatçılar farklılıklarını estetize etmeyi bir direniş siyaseti olarak görmüşler, fakat sonrasında aranan ve sahnelenen farklılığın hep aynı yönde olmasından, kimliklerinin basmakalıp bir çevre kültür marjinalitesine ve ötekilik fantazisine dayandırılmasından rahatsız olmuşlardır.

Küresel sanat piyasasının çokkültürlülük, kültürel çeşitlilik, göç üzerine yoğunlaştığı çağdaş tartışmalarla eşzamanlı olarak son on, on beş yılda Alman kültür

politikası Türk sanatı ve sanatçılara büyük bir ilgi göstermeye başlamıştır. Almanya’da yaşayan 2.4 milyon civarında Türk göçmen nüfusu düşünüldüğünde, Alman kültür politikalarının göçmen etiketli sergilerin yapılması ve gösterilmesinin teşvikine yönelik bir tutuma sahip olması şaşırtıcı değildir. Özellikle Alman-Türk sanatçılara ve onların kimlik konulu işlerine olan ilginin arttığı gözlenir. Bu süreçte, Alman-Türk sanatçılarla birlikte, Türkiye’den batı tarafından onaylanmış, tanınmış sanatçılar Almanya’nın çağdaş sanat sahnesinde daha sık görünür ve anılır olmaya başlamış, Alman-Türk sanatçıların da Türkiye ile organik bağları daha çok güçlenmeye başlamıştır. Anny ve Sibel Öztürk, Levent Kunt, Hüseyin Karakaya, Nasan Tur, Nevin Aladağ, Nezaket Ekici ve İskender Yediler gibi ikinci kuşak sanatçıların tek ortak özelliği anne ve babalarının Almanya’ya göç etmiş ve yerleşmiş olmaları sonucu melez, tire ile ayrılmış, ya da diasporik kimliklere sahip olmaları değil, aynı zamanda Türkiye ile özellikle İstanbul’la organik bağlarını korumaları, Türkiye’deki çağdaş sanat ortamı ile yakın bir ilişki içine girmeleridir.

Alman-Türk çağdaş sanatçıları ve etnik kimliklerinin öne çıkarıldığı işleri özelinde denebilir ki, sanatçıların çoğunluk Alman toplumunun Türk insanları hakkındaki önyargılarına bir direnç mekanizması olarak kimliklerini temsil etme olanağı sanatsal üretimlerinin önemli bir parçasını oluşturmuştur. Fakat bu yönde teşvik edilen ve varolan batı sanat normları ve formlarına alternatif bir yenilik ve ‘otantiklik’ iddiaları ile kimliklerini temsil etme olanağı bulan sanatçılar, temsili yeniden temsil etme, hâkim kimlik politikaları tarafından belirlenen farklılığı veya ötekiliği ortaya çıkarma, klişeye düşme, çoğunluk toplumunun önyargılarını ve korkularının yeniden canlandırma tehlikesi ile karşı karşıya gelirler. “Turkish Delight” (2007) ve “Heimat” (2004) sergilerinde olduğu gibi kimlik ve kültürün maddeleştiği, sabitlendiği, sanatçının kimlik süreçlerini de sınırlandığı bir içeriğe dönüştüğünü görürüz.

Almanya’daki geçmiş göç politikaları ile yüzleşmek için araçsalaştırılan göç kimliği ve kültürü mitografyasına imge üreten sanatçıları, Alman-Türk sanatı çağrışımlı bir gösteriye hapsetmek totaliter bir absürlük olarak gözükmektedir. Bu süreçte kendini gösteren göç geçmişi olan sanatçılar, etnik, tek uluslu veya çift uluslu olarak yerleştirilmekten kaçınıp, işlerinde yerelden ve geçici olmayan özlerinden

bahsetmek isterler. Kimlik temsilleri ile görselliğin çokkültürlü formülasyonları arasında kalan bu sanatçılar, konumlarının, araçların ve izleyicilerin hala kendilerinden hem bir aidiyeti hem de küresel homojen kültürü temsil etmeleri beklediği sanatsal bağlam ile çelişirler. Sonuç olarak göç geçmişi olan ve küresellik ve çokkültürlülük üzerinden çalışan bu sanatçılar kendilerini egzotik kültürler, etnik farklılık ve müslüman ötekiliğin temsilcileri olarak saklamak ve göstermek isteyen müzeler, galeriler ve eleştirmenlerin staretejileri ile etkileşirler. Almanya’da sanat kurumlarının ve eleştirmenlerin çokkültürlü politikaları eşitlik diyalogunun kurulmasından çok farklılığın tanınmasında katkıda bulunurlar ve bu farklılığı Alman yaşamının madun ve marjinal köşesine yerleştirir.

Sanatçılar açıkça, sadece göç ve kültürel farklılığın etnik sahnelenmesini oluşturan sergilere çağrılmaktan duydukları sıkıntıyı ifade ederler. Kültür kurumların ve bağımsız küratörlerin kültür politikalarında farklılığa yapılan vurguda bireysel sanatçılar, ötekiliğin mekânında ve içeriğinde ayrıştırıldıklarını ve böylece Alman tarihinden, kültüründen ve kimliğinden dışlandıklarını belirtirler. Bu bilinçle, kültürel hegemonyanın farkındalığını dile getiren sanatçılar, kendilerini yeniden iktidarın hiyerarşik örgütlenmesinde konumlandırır. Bazı durumlarda, yalnız çevre kültür olarak kalmayı tercih ederler, bazen Almanya’da Türk çağdaş sanatının tanıtıldığı kurum ve sanat mekânında işlerini göstermekten kaçınmazlar, bazen Türkiye’de Türk sanatçıları ile ilişkilendirilir, bazen Alman-Türk kimliğine sahip çıkar, bazen de yurt dışı sanatçı bursları ve rezidansları için Alman hükümeti kültür kurumlarına bir Alman sanatçı olarak başvururlar. Çıkarlar ve kimliklenme süreçlerinin örüntülü olduğu hatırlandığında, ikinci kuşak göçmen kökenli sanatçıların sadece Almanya’da değil tüm dünyada gözde olan kimlik politikalarını ve temsillerini izledikleri, kültürel çeşitliliği gündemine alan küresel çağdaş sanat dünyasında yer aldıkları, Almanya’da diaspora topluluğu olarak egemen kültürle verdikleri toplumsal kimlik mücadelesini bireysel düzeyde de sürdürdükleri, tepkisel de olsa tüm bu politik belirlenimleri yansıttıkları ve kimliklerin içeri ve dışarı ilişkisinin çağdaş sanatın merkez ve çevre hesaplaşmasına eş bir süreçte gösterdikleri görülebilir.

Son olarak, Almanya’daki göç geçmişine sahip ikinci jenerasyon Türkiye kökenli göçmenlerin kendilerini konumlandıkları toplumsal ve kültürel alanda,

sanat etkinliklerini şekillendiren iktidarın sahnesinde, alternatif olanın teşviki, farklılığın marjinal olarak sunuşu ile cesaretlendirilen bu sanatçılar profillerindeki ve üretimlerindeki bir açmazı tartışmaktadır. Bu açmaz büyük ölçekte kimlik tartışmalarında farklılığın teşviki üzerinden yürüyen politikalarda diğer kültürleri batı imtiyazı ile bilme ve tanıma arzusu içerirken, bu tanınma basmakalıp kimlik kısaltmalarına indirgenir ve ötekileştirilen kültürlere döner. Aynı zamanda bu tanınma sanatçıların kendilik algılarını çoğunlukla etkiler ve tam da karşı oldukları kimlik belirlenimlerinin temsilini üretmelerine sebep olur. Böylece sanatçıların üretimleri, özerklikleri yerine onları tanıyan otoritelerin düzenine göre örgütlenmiş olurlar.

Yine de bu kimlik ön ismi ile çağrılmalara karşın, kimliğin sıkıştığı belirlenim alanından kurtulan sanatsal ifadenin alternatif sunumlarını da görmek mümkündür. Bunun en güzel örneklerinden biri *Nevin Aladağ*'ın 2002 yılında yaptığı *Heimwärts (Eve doğru)* adlı çalışmasıdır. Münih Belediyesi'nin avlusunda 100 tane güvercinle gerçekleştirilen bu çalışmada aidiyet, tanınma/tanıma ve kesinlik gibi kavramlar sınanmıştır. Eve dönüş yolunu bulmaları için eğitilen kuşların geriye uçuşlarını gözlemlemek ve filme çekmek için yapılan bu çalışmada elle salınan 100 'evcilleştirilmiş' güvercin kontrolsüz bir ortamda, havada diğer güvercinlerle karşılaşacakları varsayılır. Eve dönüş yolunda ya karşılaştıkları bu diğer güvercinlerden bazılarını da aralarına alarak eve dönmeyi başarırlar ya da bu yüz güvercininden bazıları karşılaştıkları diğer güvercinlerin sürülerine katılarak eve dönüş yolundan vazgeçerler. Her ne kadar önceden çalıştırılıp kontrol altına alınmaya çalışılsalar da güvercinlerden kontrolsüz bir ortamda yeni gruplar oluşturacağına işaret eden bu çalışmada kuvvetlerin beklenmedik bir şekilde bir araya gelmesi ile sahiplenmenin, kaçışın, kaybın ve yeniden bir araya gelmenin devam eden ilişkiselliği vurgulanır. Metaforik olarak, Münih Belediye avlusunda bu çalışmanın gerçekleşmesi referansları genişletmekte, yeni bir tür yurttaşlığın, gruplaşmanın ve birlikte yaşamının işaretlerini vermektedir.⁶⁶⁴ Uzunca bir süre Alman toplumu tarafından beklenen "eve dönüş" misafir işçi olarak gelmiş göçmenler için öngörülmekteydi. Birlikte yaşamının doğal süreci olarak kontrol altına alınamayacak aidiyet hissi ve yeni aidiyetlerin oluşumuna ışık tutabilecek kimlik süreçleri göz önüne alındığında, ikinci kuşak

⁶⁶⁴ Shaheen Merali, "Pop of Minority", Freeze/Spin, Nevin Aladağ, 2003. "Azınlık Popu", Çağlar Koç (Alm. Çev.), Art-ist Güncel Sanat Dergisi, Yıl:4, Sayı:6, Haziran 2007 (60-63)

göçmen kökenli bir sanatçı olan Aladağ'ın klişelere teslim olmadan, kimlik temsilini dondurmaktan, hareket halinde, açık ve doğal bir süreçte ele almasında popüler bir konu olan göç meselesinin ve göçmenliğin daha geniş bir çerçevede, evrensel referanslarla yansıtıldığını görmekteyiz.

5.1 Kimlik Temsillerinin Çağdaş Sanat Formları ile İfadesi

Kimlik temsilinin tehlikesinin, aynı kimlik politikasında olduğu gibi, kişiye ve bir gruba otantik bir kimlik biçiminin bir Öteki'nin karşısında yer alarak tanımlanmasında yattığından bahseden Brown, bu tarz bir kimliğin ifadesi ve onun ehlileştirilmesi baskın ötekiye olan bağımlılığı pekiştirmekte, ve dahası içselleştirmekte ve baskıcı bir hiyerarşiyi devam ettirmekte olduğunu söyler.⁶⁶⁵ Brown ayrıca kimlik politikasının bir tür kurban mentalitesi taşıdığını, politize olmuş kimliğin kendisini ancak sistemdeki güçsüzlüğünden bahsederek ve yaşadığı acıları dramatize ederek duyurduğunu ifade eder. Ötekilerin müşkül durumu ise her zaman güçlü olanının dikkatini çekmektedir, tüm liberal politikalar da bu müşkül durumun temsil edilmesini teşvik etmektedir çünkü bu güçlünün sempatisini ve yardımını mahrum kalana ve acı çekene göstermesinin bir yoludur.⁶⁶⁶ Sonuç olarak kurban ve kurbanın temsili, güçlünün hümanizmini ispatlayabildiği sanattaki liberal bakış için önemlidir. Alman kültür politikasının mağdur göçmen yönündeki temsilleri ortaya çıkarması da benzer bir tahlildir. Politize öteki olarak kimlik temsillerinde bu güçsüzlüğü göstermek önemlidir. İkinci kuşak göçmen kökenli sanatçıların bir kısmı, Nezaket Ekici'nin performanslarında bir sanatçı ve bir kadın olarak hem kültürel hem de fiziksel sınırlarını zorladığını, performans süresince acının ortaya çıktığını söylemesi gibi⁶⁶⁷, çalışmalarında bu güçsüzlük ve mücadele halinin temsil ederken, diğer kısmı da farklılık üzerinden güçlüyle iletişime geçer ve kültürel mirası bir hazine gibi, kimlik temsillerinin özünü oluşturur.

⁶⁶⁵ Wendy Brown, *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton: Princeton University Press, 1995, s.74

⁶⁶⁶ Rasheed Araeen, "A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics", *The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory*, New York, London: Continuum, 2002, s. 342

⁶⁶⁷ Nezaket Ekici ile kişisel görüşme, Berlin, Şubat, 2011

Kimlik ile ilgili en belirgin ve doğrudan temsillerini sunan çalışmalardan biri *Nasan Tur*'un 2000 yılında yaptığı *Selfportrait* adlı çalışması, benzer bir başka çalışma olarak *Nezaket Ekici*'nin 2004 yılında yaptığı *The Angel of Federal Republic of Germany* performansı ve son olarak da *Nevin Aladağ*'ın 2003 yılında yaptığı *deutsch.türk.kurd* adlı çalışmasıdır.

Nasan Tur, Selfportrait (Otoportre) adlı çalışmasında, kendinden önceki sosyalleşmenin (konuk işçilik) temsili boyutunu bir kimlik ve şekil sorununa dönüştürmüştür. Tur, 2000 yılında Alman vatandaşlığına geçmeye karar verir ve bu kimliklenme sürecini bir işe çevirir. Yeni Alman kimlik kartında kullanmak üzere çektireceği vesikalık fotoğraf için üç ay boyunca bıyık bırakır. Sanatsal aksiyon olarak kurguladığı bu süreçte, Almanya'daki Türkler'in klişesi haline gelmiş Türk bıyığını taşıırken, dışarıdan olumlu ve olumsuz fazlaca tepki almıştır. Sanatçı olarak bulunmaya alışık olduğu çevrelerde yadırganmış, buna karşılık, Türk mahallelerinin, kahvehanelerinden ve yaşlılardan onay almıştır. Bu klişeyi ulusaşırı bir sanatçı olarak taşınması sınır kontrollerinde sıkıntı yaratan bir yüke ve çoklu kimlikleri arasında bir gerilime dönüşmüştür. İronik bir ulusal ve kültürel kimlik temsili olan bu çalışmanın arkasından Tur “yüzümdeki bu küçük değişiklik çevremden bana gelen tepkinin ve kendimin tamamen farklı bir farkındalığına varmamı sağladı. (...) Yeni ‘Türk Bıyığı’mla gittim ve pasaport fotoğrafı çektirdim ve sonra pasaport başvurumda kullandım. Şimdi gerçekte benimle hiçbir alakası olmayan bir ‘klişe Türk’ fotoğrafıyla bir Alman pasaportunun gurulu sahibiyim” demiştir.⁶⁶⁸ *Tur*'un *Otoportre* çalışması, ait olduğu ikinci nesil Türk-Alman toplumsal sınıfında, çağdaşları gibi diaspora kimliğini ödünç alınmış haliyle sorgulamasında ve karşılıklı eylemsel bir süreç olarak kavramsallaştırmasında yardımcı olmuştur.

⁶⁶⁸ Nasan Tur, *Nasan Tur kataloğu*, Berlin: Revolver Publishing, 2009, s. 111

*ebeveynlerden, acılardan, sevinçlerden, reddetmelerden, unutulmalardan, ihlallerden, beklentilerden, rüyalardan, hikâyelerden ve imgenin sınırları ile mücadele eden ve içinde titreyen her şeyden oluşan hiç bitmeyen bir karışımı andırdığı zaman kişi kendi fotoğrafına benzer. Bu sanal bir şey değildir, gerçekten başka hiçbir şey değildir; gerçek olan karışımla ilgili olmak zorundadır.*⁶⁶⁹

Nancy bu sözleri ile kişinin kendi imgesinin sadece fotoğrafta yansıyanla ilgili olmadığını kişinin toplumsal, ekonomik ve kültürel tarihinin de işin içinde olduğunu ifade eder ve kişinin hikâyesinin resmin içinde içerildiği zaman en çok ona benzeyen olduğunu iddia eder. Buradan bakıldığında, Nasan Tur'un gerçek imgesi hakkında kendi ulusaşırı sanatçı konumu ile Alman toplumunun kendi toplumsal ve kültürel kimliğine basmakalıp bakışının bir karışımı olduğunu söyleyebiliriz.

Benzer şekilde kimlik kartını malzeme olarak kullanan *Nezaket Ekici*'nin *The Angel of Federal Republic of Germany (Federal Alman Cumhuriyeti Meleği)* adlı çalışmada, Ekici'nin kendi Alman kimlik belgesini duvara yansıttığı ve bu projeksiyonun önüne geçerek Alman ulusal marşı melodisinde Türk ulusal marşını söylediği bir performansı izleriz. Kimlik kartının Alman ulusunu temsil eden kartal motifinin önünde durarak Ekici, kartalın kanatlarının sanatçının arkasında iki yanına denk gelmesine dikkat eder ve böylece bir melek motifi oluşturmuş olur. Yansıtılan Alman kimlik belgesinde izleyici, sanatçının ismini, doğum yerini, tabiiyetini, fotoğrafını ve imzasını görürler. Kırşehir doğumlu Nezaket Ekici isimli sanatçı aynı zamanda Almandır ve birbirine eklediği ulusal marşlarla sanatçı görünen çatışmalı karışımı ve melezliği vurgulamış olur. Sanatçı kanat imgeleri ile tamamladığı melek figürü içinde Berlin şehrinin simgesi olan zafer sütunu üzerinde bulunan meleği hatırlatır ve böylece sanatçı belki de Levent Soysal'ın ikinci kuşak göçmen kökenli gençler için iddia ettiği gibi ne Alman, ne Türk kimliğini sahiplendiğini, arada kaldığını ve bu arada kalmanın mekânının, Berlin gençlerinde olduğu gibi, diasporik ulusaşırı mekânlara yerleştiğini, hem Almanya'da, hem Türkiye'de hem de Berlin'de olduğunu söylemektedir.

⁶⁶⁹ Jean Luc Nancy, "Eulogy for the Méléé (For Sarajevo, March 1993)", s. 131



Şekil II *The Angel of Federal Republic of Germany*, Performans, Nezaket Ekici, 2004

Kimliğin doğrudan gösterilmesi ile ilgili üçüncü çalışma *Nevin Aladağ*'ın Braille alfabesinde yazılmış (körler alfabesi ile baskılanmış) üç beyaz tişörtten oluşan *deutsch.türk.kurd* adlı işidir. Her bir tişört üzerinde tek bir kelimeyi 'alman', 'kürt', 'türk' gösterilmektedir. Üç kültürel mirasa da sahip olan Aladağ, bir sanatçı olarak yaşadığı deneyimlere dayanan "hesaplanmış önyargıları kırarak beklentiler ile oynamaktadır".⁶⁷⁰ Çatışan tarihlere sahip bu kimlikler kodlanarak hafifletilmiş, fakat tartışmalı bir şekilde körler alfabesi ile metaforik karşılaşmalar içinde bu referanslara yer verilmiştir. Aladağ, üç kimliğin de ayrı ayrı üzerine giyebileceğini, aynı anda ikisini veya üçünü taşıyamayacağını, bir kimliğini üzerine giydiğinde ise bunun yalnız körler tarafından okunacağını ve kimliğinin görünemeyeceğinin altını çizmektedir. Tişörtlerin üzerinde ayrılan fakat bu çalışmanın başlığında bir araya gelen ve kodların çözülmesine yarayan bu üç kimliğin sözcükleri sanatçının her yerde olduğu gibi Almanya'da da aynı zamanda bunların tümü olduğunu kanıtlar.

Bu üç çalışmada da çoklu aidiyetler ve kimlikler vurgulanmakta, sanatçılar yapıtları yoluyla "hakim kültür" anlayışına göre olması gereken homojen kültür iddialarının tersine melez ve karışım kültürlerini ortaya koymaktadır. Yalnız sanatçıların çalışmalarında görülen melezlik ve karışım çatışmalı bir birlikteliktir,

⁶⁷⁰ Shaheen Merali, "Pop of Minority", Freeze/Spin, Nevin Aladağ, 2003

“genel olarak iki kültürü birbiri ile bağdaştırma, din ve ulusallığı aşarak yeni ortaklaşa değerler kurma çabaları”⁶⁷¹ değildir. Çünkü güncel kültür çalışmaları ya da çağdaş sanat yapısı gereği bu çatışmalı alanı ve durumu, yeni ve üçüncü bir şey oluşturmayacak bir karışım ve melezlik anlayışı ile kabul etmektedir. Dolayısıyla bu sanatçılar iki kültür temsilini yan yana getirip bir üçüncü, uzlaşmacı kültür temsilini oluşturamazlar, aksine bu iki kültürün geriliminden ve çatışmalarından beslenirler.

Avrupalı beyaz sanatçılar beğendikleri kültüre sahip olup, o kültürü gösterecek herhangi bir kimlik taşımalarına gerek duymazken, “beyaz olmayan sanatçılar egemen kültüre kültürel kimlik kartlarını göstererek girmek zorundadır”.⁶⁷² Almanya’da ikinci kuşak göçmen kökenli sanatçılar egemen kültür formları ile etkileşime girdiklerinde ve yeni bir şey ürettiklerinde bile, ötekiliğin işaretlerini göstermek zorunda kalmaktadır. Çokkültürlüğün hibrid çocukları olan genç sanatçılar kimlik kartlarını Alman sanatçılar kadar rahat ellerinde tutamayıp, etnik, ulusal ve kültürel öğeleri üzerlerine giymeye devam ederler.

Kimliğin çatışmalı temsillerini, Rancière’in çağdaş sanatın estetik uyuşmazlığının dört ana formu ile ele alabiliriz.⁶⁷³ Bunların birincisi *ironi*, heterojen unsurların birlikteliğinin hala çatışmalı unsurlar arasında olan bir gerilim ile sunulmasıdır. İkinci form *kolleksiyondur*. Rancière’e göre “toplama edimi ortak bir dünyanın ve ortak bir tarihin izlerini ve kanıtlarını bir araya getirme yönünde pozitif bir edim haline gelir.”⁶⁷⁴ Koleksiyon ile bir araya getirilen nesnelere “hatırlama” edimini, toplumsal olanı onarıp, bilinir kılarak tanışıklık yaratmak hissini gerçekleştirecektir. Üçüncü form *davettir*. Bu form günümüzde “ilişkisel sanat” kavramı yoluyla yaygınlaşmaktadır. Son olarak dördüncü form ise *gizemdir*. “Muamma” ya da “mistsizim” ile karıştırılmaması gereken bu kavramı Rancière şöyle açıklıyor: “gizem bir anoloji kurar: ortak bir dünyaya tanıklık eden, yabancıya yönelik bir aşinalık- farklı gerçekliklerin aynı dokudan örüldüğü, bir metaforun kardeşliğiyle

⁶⁷¹ Şafak Erkayhan, 1960 Sonrası Almanya’da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik, Doktora Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s. 217

⁶⁷² Rasheed Araeen, “A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics”, s.341

⁶⁷³ Rancière, “Estetiğin Siyaseti”, s.223

⁶⁷⁴ *age.*, s.224

her zaman birbirleriyle ilişki kurabilecekleri bir aşinalık.”⁶⁷⁵ Yukarıdaki formlar aracılığıyla kimi zaman uyumsuzluk üzerinden sanat kendisini görünür kılmakta, ikinci nesil göçmen kimliğinin temsil olanağını sunmaktadırlar.

5.1.1 İroni

Nevin Aladağ erken dönem çalışması olarak 1998 yılında gerçekleştirdiği *Dans Eden Dervişler* adlı yerleştirmesinde Mevlevi dervişlerinin sema ayinlerine gönderme yapar. Aladağ, dönen beyaz etekler şeklinde kinetik heykeller yapmış ve bu heykelleri ilk olarak Münih’te bir Techno Club’da disko ışıkları altına yerleştirerek, dini ve felsefi bir dansı ironik bir biçimde sunmuştur. Daha sonraki çalışmalarında da müzik ve dans konularına diasporik kimliğin performatif alanı olarak bakan ve bu konulara sıklıkla yer veren sanatçı, İslam kültürünün bir bölümü olan Mevleviliğin dini bir ritüelini, sema ayinini, bir dans formu olarak yorumlamış, tekno müziğin tekrar eden (loop), dairesel ve çok az değişerek çeşitlenen ritmi içinde çağdaş dans ve müziği ritüel bir çerçeveye oturturken, sema kültürünü de ironik bir karşılaşmaya sürmüştür.

Nevin Aladağ bir diğer dans ve müzik içerikli çalışması, Kassel Museum Fridericanum’da “German Leitkultur” sergisinde sunduğu ve 2001 yılında gerçekleştirdiği *Famille Tezcan (Tezcan Ailesi)* adlı video yerleştirmesidir. Aladağ, Münih’te yaşayan kuşaklararası bir Türk ailesini *breakdance* hareketleri yaparken videoya çeker. Burada eşofmanlar içinde anne, baba ve üç çocuk kendilerinden memnun bir şekilde dans becerilerini keşfederken ailelerinin ve kültürlerinin tarihlerini de ortaya çıkarırlar. Başta bu ailenin Alman ve Türk kültürünün Amerikanlaşması olarak okunabilecek bu çalışma tarzların karışımını sergiler.⁶⁷⁶ Breakdance hareketlerinin göbek dansı ile karıştırıldığı bu video kaydında iki kültürün dans figürleri birlikte sergilenir. Dans ile birlikte Tezcan ailesinin her bir üyesi dört farklı dilde Almanca, Türkçe, Arapça ve İngilizce olarak kendi favori şarkılarını söylemektedir. Vasıf Kortun bu çalışma için “göç ve melez kimlik hakkındaki en mizahi iş” olduğunu söyler ve Nevin Aladağ’ın arkasını müzikle süslediği *Famille*

⁶⁷⁵ Rancière, “Estetiğin Siyaseti”, s.225

⁶⁷⁶ Shaheen Merali, “Pop of Minority”, Freeze/Spin, Nevin Aladağ, 2003

Tezcan işinde ikinci kuşak göçmen bir ailenin hikâyesini kısmen kendine mal edilen, kısmen uydurulan kültürel anlatım aracıyla yan yana izleriz.⁶⁷⁷ Video çalışmasında ailelerinin geçmişlerinden dolayı bazen Türkçe bazen Arapça konuşulur, günlük hayatın gerçeği olarak Almanca yer etmiştir ve İngilizce de etkisi önlenemez olan Amerikan kültürü ve küreselleşme ile ortaya çıkmaktadır.

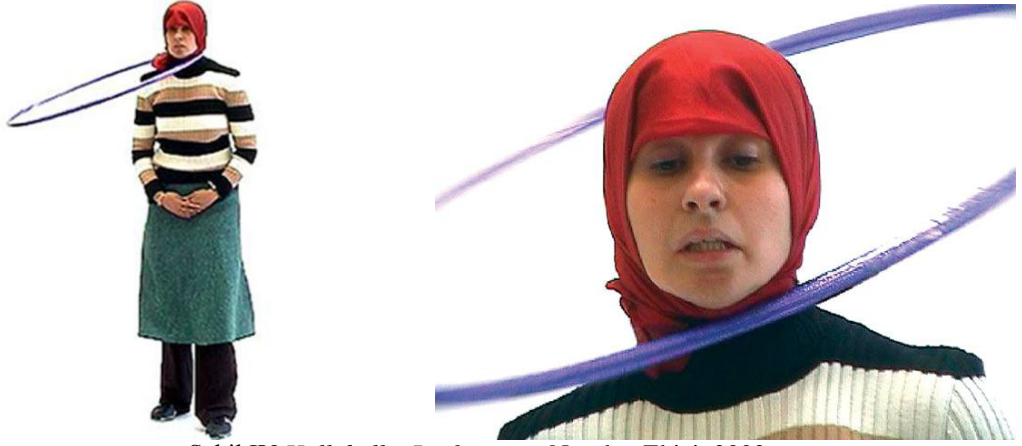


Şekil III *FamilleTezcan*, Video, Nevin Aladağ, 2001

Bu sıra dışı yoğun aile bireyleri arasındaki değiş tokuş mutlu, huzurlu ve sevgi dolu bir ailenin portresinin önyargısız bir mekânda oluşmasına neden olmaktadır. Aladağ, bu çalışmasında küreselleşme ve yerel kültürlerin gerilimini, heterojenliğini, her ne kadar çatışmalı tarihleri ve formları da olsa, bir aile huzuru ve sevgisi içinde ironik bir şekilde verebilmektedir.

⁶⁷⁷ Vasıf Kortun, *Szene Türkei: Absents, aber Tor!*, Vasıf Kortun ve Erden Kosava (ed.), Köln: Walter König, 2004, s. 153

Marina Abramovic'in öğrencisi olduktan sonra Abramovic gibi bedeninin sınırlarını araştıran performanslar yapan ve kültürel kimlik konularına değinen *Nezaket Ekici*, 2002 yılında Kunstverein Stuttgart'da gerçekleşen "Body Power/Power Play" adlı sergide *Hullabelly (Hula-göbek)* adlı performansının dokümente edildiği bir video göstermiştir. Bu videoda sanatçı 190'lerde misafir işçi olarak Almanya'ya gelen kadınlar gibi pantolon üzerine bir etek, üzerine kazak giydiği, başını da kırmızı bir başörtüyle bağladığı görülür. Sanatçı oryantal göbek dansı müziği eşliğinde bir hula-hoopu başını kullanarak boynunda döndürmeye çalışmaktadır.



Şekil IV *Hullabelly, Performans, Nezaket Ekici, 2002*

Ekici bu çalışmasının başka bir versiyonunu *Hullabelly for Turkish Women (Türk Kadınları için Hula-göbek)* adı ile 2003 yılında Braunschweig'da Artmax'ta üç kanallı video yerleştirmesi olarak göstermiştir. Fakat bu kez performansı kendisi değil Antalya'da yaşayan çeşitli yaşlarda başörtülü kadınlardan yapmalarını istemiştir. İnsan boyunda duvara yansıtılan bu üç kanal videoda parkeli boş bir salonda farklı gündelik giyimli kadınların hula-hoop'u boyunlarında, bellerinde, kollarında ve bacaklarında çevirmeye çalıştıkları görülür. Batılı modern kadının egzersiz aleti olarak tasarlanmış hula-hoop'u başarısız bir şekilde döndürmeye çalışan, bazılarının döndürmeye konsantre iken diğerlerinin daha çok eğlendikleri görülen köylü kadınları izlediğimiz bu video, ironik bir şekilde, 50'li yılların sonunda Amerika'dan Almanya'ya bir fitness trendi olarak gelen bu plastik çember egzersizinin ve oryantal müziğin yardımı ile kentli köylü, batılı doğulu, modern geleneksel gerilimini vurgulamaktadır.

Nasan Tur'un *Vergesse nicht den Duft der Pfefferminze (Nane Kokusunu Unutma)* adlı çalışması, 2000 yılında çekilmiş sanatçının kendisinin ve annesinin gösterildiği bir fotoğraftan oluşmaktadır. Tur'un *Otoportre* çalışması için yeni uzatmaya başladığı bıyığı ile yüzünü annesinin göğsüne gözleri kapalı yasladığını ve ayakta bir çocuk boyunda ona sarıldığını, annenin de oğlunun başını tutarak, saçlarını okşadığını ve yine aynı şekilde ayakta ona sarıldığını görmekteyiz. İki de siyahlar içinde olan anne ve oğlunu eşyasız, boş, ışık dolu bir salonda görmekteyiz. Dijital müdahalede bulunmuş bu fotoğrafta Nasan Tur'un bedeni bir çocuğun boyutuna çekilerek küçültülmüştür. Gerçekte Nasan Tur'dan bir kafa boyu küçük olan annesi hafif irileştirilerek büyütülmüştür. Çalışmanın başlığı "nane kokusu anne kokusudur" ifadesine dayanmaktadır. Tur çocukluğundaki deneyimlere gönderme yaparken Lacan'ın kayıp diye adlandırdığı şeyi arar ve betimler.



Şekil V, *Vergesse nicht den Duft der Pfefferminze*, Fotoğraf: C-Print, Nasan Tur, 2000

Barbara Heinrich, sanatçının 2009 yılında Rene Block tarafından yapılan katalogunda bu çalışma için “tabii ki anne “ev”in, doğduğu ülkenin ve kültürel kökenin yerine geçmektedir” der ve dolayısıyla bu çalışmanın kişinin yerini bulmasının, güvencesinin ve kimliğinin bir metaforu olduğunu belirtir.⁶⁷⁸ Heinrich’in bu düz okumasını hızlıca bağlamaya ve indirgemeye çalıştığı kültürel köken ve anavatan meselesi hakkında fotoğrafın gerçeği yansıtmadığını ironik bir biçimde fotoğrafın müdahale edilerek yeniden kompoze edildiğini ve çocuklukta gibi birlikteliğin kaybını duyan anne ve oğlun siyahlar giyerek bunun (Heinrich’e göre kimliğin, anavatanın, kökeninin) yasını tuttuğunu söylemek gerekir. Geçmişin yasını tutmak yerine sanatçı müdahale ettiği fotoğrafla nane kokusunu hatırlamanın mümkün olduğunu, kendi gerçekliğini kurmanın mümkün olduğunu ironik bir şekilde dile getirmektedir.

Diğerlerine göre daha yaşlı olan ve daha önce Almanya’ya gelmiş bir sanatçı olan *İskender Yediler*, farklı kültürlerin bir araya geldiği bir iletişim mekânının yani piyasanın malzemelerini kullanarak *AldiPlusLidl* adlı bir şişme heykel yapar. Köln ve Düsseldorf sanat dünyasında önceleri şişme heykelleri ile adını duyuran Yediler, şişme heykellerinin pratik olduğunu ve depoda fazla yer kaplamadığını belirterek elektrikli süpürge ya da saç kurutma aletiyle şişirilen Aldi, Lidl gibi alışveriş marketlerinin plastik poşetlerini heykele dönüştürdüğünü ve yerleştirme gösterilme süreleri bittiğinde bir o kadar çabuk sönuverip kaldırdığından bahseder. Bu pratik malzeme seçimi ile sanatçı şişme hekellerini birçok yere rahatlıkla taşımakta ve sergilemektedir. Sanatçı Almanya’nın en ucuz süpermarketleri olan Aldi, Plus ve Lidl mağazalarının plastik alışveriş torbalarını kullanarak bir haç motifi oluşturur. Haç motifini yapıtlarında sıklıkla kullanan Yediler, Batı tüketim toplumu ile alışverişin kutsallığı arasında bir bağlantı kurar.

⁶⁷⁸ Barbara Heinrich, “The Stories Behind the Pictures”, Nasan Tur *katalogu*, Berlin: Revolver, 2009, s.114 vd.



Şekil VI AldiPlusLidl, Şişme Heykel, İskender Yediler, 1998

Ucuzluğu dolayısıyla Türkler tarafından en çok tercih edilen bu mağazalar bir kesim Alman tarafından da tercih edilmektedir. Tüketim için Almanların ve yabancıların en çok birarada zaman geçirdikleri bu mekânları sanatçı ironik bir şekilde “kültür alışverişi” mekânları olarak ortaya koymaktadır.⁶⁷⁹ Vasıf Kortun İskender Yediler’in 1998 yılında *gastarbeiter* (misafir işçi) statüsünü konu aldığı bu çalışmasında gerçekleştirdiği şişme heykelini “keskin-acıttıcı bir yabancıнын portresi” olarak betimlemektedir. Gündelik dilde Almanlar tarafından Aldi, Lidl ve Plus gibi ucuz süpermarketlerin plastik torbaları için “Türklerin bavulu” diye tanımlanması bu acı portreyi biraz daha belirginleştirmektedir.

5.1.2 Koleksiyon

Nasan Tur’un 2007 yılında *Like New (Yeni Gibi)* adlı yerleştirmesi farklı tarzlarda ve boyutlarda kullanılmış klasik erkek ayyakabılarından oluşur. Bu ayakkabılar, Batı Avrupa standartlarına göre çoktan giyilemez olarak değerlendirilen ve çöpe atılan, fakat İstanbul, Tarlabası’nda yeniden boyanıp parlatıldıktan sonra satılmak üzere sokak satıcıları tarafından sergilenen eski ayakkabılardır. Giyim

⁶⁷⁹ Şafak Erkayhan, s. 190

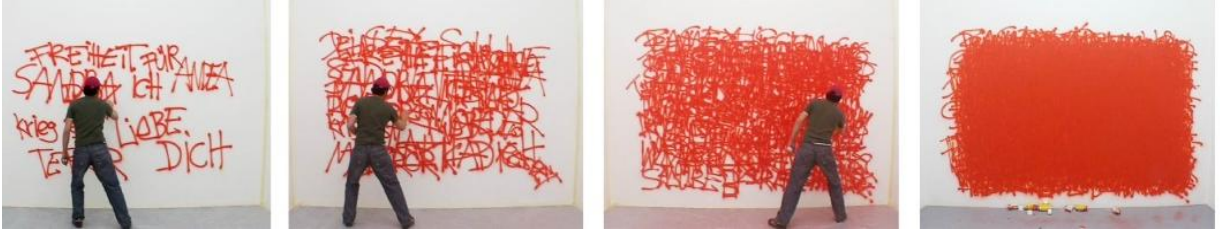
kuşamda ayakkabının önemli bir role sahip olduğunu söyleyen sanatçı çoğu insanın ayakkabılara dayanarak karakter ve toplumsal statü hakkında yargılarda bulunduğunu belirtir. Sanatçı fakir insanların ayakkabılarına çok daha özenli davrandığından, yine fakir ülkelerde ayakkabı boyacılarının yaygınlığından ve şehrin bir parçası haline gelmelerinden bahseder. Tur *Yeni Gibi* yerleştirmesini kurmadan önce bulduğu ve satın aldığı bu eski ayakkabıları sokaktaki ayakkabı boyacıları tarafından yeni gibi boyanmasını ister. O kadar ki neredeyse giyildikleri belli olmasın, kime ait oldukları ve hangi yolları yürüdüklerinin izleri silinsin. Sanatçı bu çalışmasında ayakkabıları ayakkabı kutusu boyutundaki siyaha boyanmış kaidelerin üzerine çiftler çiftler yerleştirir. “Yeni Gibi” sergilenen eski ayakkabılar koleksiyonunda Tur, silinmeye çalışılan kimlikleri, hikâyeleri ve yolları dikkatli bakıldığında okunabildiğini göstermektedir. Ayrıca Tur, tüketici Batı toplumu tarafından çöp kabul edilen, eski ve gündelik nesnelere yeterince parlatıldığında, ya da madunların kimlik okumalarına dönüştürüldüğünde, pek tabii kaide üzerine yerleştirilerek bulunduğu gerçek hayat ortamından alınıp müzeleştirilebildiğini gösterir. Tur, seri üretim hazır nesnelere orijinal ve yaşayan bir şeyi gizlice ortaya çıkarırken, müzenin ölü duvarları arasına ancak yaşayan ve güncel olanın hikâyelerinin girebileceğini gösterir.



Şekil VII *Like New*, Yerleştirme, Nasan Tur, 2007

Nasan Tur 2009 yılında ilk olarak Stuttgart'tan başlayan sonra Berlin ve İstanbul'da devam eden bir dizi duvar yazısı toplama işi gerçekleştirmiştir. *Stuttgart Says (Stuttgart der ki)* ile başlayan bu çalışmada şehrin birçok farklı mahalinden duvarlara kazınmış ya da boyanmış 400'ün üzerinde kelime ve cümle toplar. Bu

cümleleri ne ideolojik, propogandif, ne de şiirsel ya da seksüel içeriğine bakmadan bir müze duvarına kırmızı spreyci boyayla düzlemsel bir renk alanı yaratana kadar üstüste yazar. Artık ne oldukları çözülemeyen ve bir duvara ve renk alanına indirgenmiş bu yazı duvarının yanında, metinleri bir kitap formu içinde sergiler.



Şekil VIII, *Berlin Says*, Performans, Nasan Tur, 2009

Sanatçı aynı çalışmayı Berlin ve İstanbul için de uygulamıştır. Fakat İstanbul versiyonunda toplanan şehir yazıları kitap olarak değil poster olarak tasarlanıp galeri mekânında kırmızı yazılmış, boyanmış dikdörtgen duvar alanının yanına bırakılmıştır. Farklı kimliklerin sivrildiği bu yazılarda çoğulluk okuması yapılabilir ve farklı özne pozisyonlarının yanyanalığından bahsedilebilir, fakat farklı kültürel sesleri ve kimlikleri tek bir zemine taşıyan İstanbul, Berlin ya da Stuttgart'ta paylaşılan alanın sembolik temsilinin aynı olduğu açıktır. Sanatçı tek bir anlamdan ya da yeni tanımların sınırlarından öte, kolleksiyonunu yaptığı duvar yazılarından kimliklerin ortak paylaşım alanında bir birliktelik olasılığını araştırır.

Nevin Aladağ da Nasan Tur gibi şehirden ve gündelik hayattan kesitler ve ifadeler toplamaktadır. *Hochparterre Kreuzberg* (2009) ve *Hochparterre Altona* (2010) adlı çalışmalarında sanatçı ağırlıklı olarak Türklere oluşun ve yoğun göçmen nüfusu ile bilinen Berlin'in Kreuzberg semtindeki Naunynsrasse sokağı ile Hamburg-Altona'daki Neu Grosse Bergstrasse sokağında oturan semt sakinlerine sokakları ve semtlerindeki yaşam tarzı ve kalitesi hakkında sorular sorar ve bu sorulara verilen cevapları toplayıp, derlediği bir performanda dönüştürür. Göçmenlerle birlikte yaşamayı konu alan bu çalışmalarda söyleşi yapılan kişilerin orjinal sesleri işitilir, ancak çok sesli konuşmalar tek bir oyuncunun, Joana Praml'in dudak hareketlerine ve performansına senkronize edilerek gösterilmek üzere tasarlanmıştır. Yüksek giriş bir dairenin açık penceresinden dışarı sarkmış bir halde performansına devam eden oyuncu konuşulan yabancı lisanlara eşlik edercesine duyduklarını kendi söyler gibi

taklit etmeye başlar. Söyleşiler esnasında mahalle sakinlerinin “Yabancılara karşı değilim ama...” ya da “Türk olmalarına rağmen hepsi iyi insanlar”la başlayan ırkçı klişelerden, bu kadar çok sorun yaşamamızın sebebi yeni zenginlerin buraya taşınıp saçma sapan fikirlerini de beraberlerinde getirmeleri” söylemiyle mahallenin seçkinleştirilmesini eleştiren görüşlere kadar farklı bakış açılarını birleştirmektedir.⁶⁸⁰ Sanatçı mahalle sakinlerinin birlikte yaşamaya dair görüşlerini bir ayırım yapmadan toplanan, hem göçmenler hem de Almanlar tarafından verilen cevapların bir seçkisini oluşturan bu çalışmalar farklı düşünceleri Alman, kadın bir oyuncunun ağzında birleştirerek sahnelemiş ve izleyicilere yüksek giriş bir balkon altında bu performansı izleme olanağı sunmuştur.



Şekil IX, *Hochparterre Kreuzber*, Performanstan bir görüntü, Oyuncu Joana Praml Nevin Aladağ, 2009

Nevin Aladağ'ın sorular ve cevaplardan oluşan bir başka koleksiyon işi 2000 yılında önce bir performans olarak gerçekleşen sonra bir video çalışmasına dönüşen *Nevin Aladağ Nevin Aladağ ile Söyleşiyor*'dur. Bu çalışmada bu kez Alman erkek bir oyuncu, Fabian Stumm, kullanan Aladağ, senkronize konuşma eylemini devam ettirmiştir. Konuşanın kimliğini ve konuşanın perspektifinin hakikiliğini sorularını açığa çıkaran bu çalışmada Aladağ aile fertlerine, dostlarına, sanat çevresinden meslektaşlarına ve tanıdıklarına sorduğu, zaman zaman kişisel sorulara aldığı yanıtları bir monoloğa dönüştürerek kendi ağzından bir ses kaydı yapar. Hem soruları soran

⁶⁸⁰ Nina Möntmann, “Nevin Aladağ”, Ogün Duman (Alm. Çev.), *Her Yerde Evinde* kataloğu içinde (184-199), Rene Block (ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s.194 vd.

hem de cevaplayan sanatçının kendi sesinden başkası değildir fakat uzun bir monoloğa dönüşen bu ses, oyuncu Fabian Stumm tarafından mimikleri ve dudak hareketleri ile performansına eşleştirilmeye çalışılmaktadır. Sorularına katılanların verdiği tüm yanıtları üztlenen sannaatçını sesi ve sonrasında konuşma eyleminin bir oyuncu tarafından devralınması ile kendi kendine olduğu süsü verilen bu söyleşi iki kez yabancılaştırılmış olur. Hangi sorulara kimin cevap verdiği bilinmezken performans esnasında konuşmayı oluşturan yazarları anonimliklerini korunmaktadır. “Hiç başka biri olmak istedin mi?” ya da “Hangi kent sana seksi geliyor?” gibi sorulara verilen oldukça kişisel cevapların sanatçının kendisine ait olmadığı açık bir şekilde görülmekteyken, olma ihtimali de izleyicinin aklına gelmektedir. Performansı oluşturan monologda bir kişiye ait olabilecek en farklı, çeşitli, hatta neredeyse zıt kutuplu yönler toplanmış, bir kişilik ve deneyim koleksiyonuna dönüştürülmüştür. Bu kolektif ve öznel kimlik ifadeleri ve deneyimlerinin kaynakları, soruları cevaplayanların yani yazarların isimleri, bir liste halinde performans videosunun yanında belirtilmiştir. Konuşanın kim olduğu, konuşma yetkisine kimin sahip olduğu, konuşan şahıs olarak kimin tanıtıldığı sorularını gösler önüne seren Aladağ, cinsiyet, heterojen toplumsal gruplar, kültürel ilişkiler ve tüm bu oluşumlar içerisindeki öznellşetirme stratejileri ışığında bunları incelemektedir.⁶⁸¹



Şekil X, *Nevin Aladağ Interviews Nevin Aladağ*, Performanstan bir görüntü, oyuncu Fabian Stumm, Nevin Aladağ, 2009

⁶⁸¹ Nina Möntmann, s. 195

İki kızkardeş olan *Anny ve Sibel Öztürk* genellikle çalışmalarında çocukluk hatıralarından yola çıkarak, geçmişin imgelerini, nesnelere biriktirip, aynı ışığa ve kokuya yeniden dahip olabilmek için bu imgeler ve nesnelere yardımcı ile farklı sahnelemeler ve yerleştirmeler yapmaktadırlar. Geçmişin izindeki bu arayışları fazlasıyla Marcel Proust'un çabalarını hatırlatmaktadır. Öztürk kardeşler hatırladıkları mekânları ve anlatılan hikâyeleri şimdiki pozisyonlarından yeniden kurmaya çalışmaktadırlar. *Behind the Wheel (Direksiyonun Arkasında)* adlı çalışmalarında 70'li yıllarda Almanya ve Türkiye arasında arabayla yaptıkları seyahatleri, göçmen bir toplumun kolektif yaşanmışlıkları ve durakları arasındaki hikâyeleri, rotaları, hafızalarında kalan imgelerin çizimlerini, Mercedes arabalarının etrafında örgütlenen nesnelere sahnelerler. Bu yerleştirmelerini 2004 yılında, Karadağ'da, Cetinje Bienali'nde, Yugoslavya'da ve 2007 yılında, Almanya'da "Turkish Delight" adlı sergide ve yine aynı yılda "Gerçekçi Ol, İmkânsız Talep Et" adlı küratörlüğünü Halil Altındere'nin yaptığı bir sergide sergilerler.



Şekil XI *Behind the Wheel*, Yerleştirme, Anny ve Sibel Öztürk, 2004

Yerleştirmenin Merkezinde yer alan Offenbach plakalı eski model Mercedes Benz marka beyaz bir otomobilin tepesindeki portbagajda valizlerin yanı sıra rulo yapılmış bir halı yüklenmiştir. Çocukluklarından beri bir yol efsanesi olan rulo halının sanatçıların küçüklüklerinde duydukları göçmenlerin ölümlerini bir halıya sarıp memleketlerine götürdüklerine inandıkları bir hikâyeye dayanmakta olduğunu

söylerler. Otomobilin içi bayraklar ve örtülerle süslenmiştir. İçerde yol rahatlığı için bulunan battaniye ve yastıkların yanı sıra, bir müzik, konuşmalar ve kahkaha sesleri işitilmektedir. Otomobilin arkasında duvara asılı olan haritada seyahat rotası görülebilmektedir. Bu rota ile ilişkilendirilmiş yazılar ve renklendirilmiş çizimler haritanın etrafını çevrelemektedir. Yazılarda dedelerini özledikleri, biran önce denize gitmek istedikleri gibi şeyler yazarken, metinlerle süslü çizimlerde ise ailenin seyahat esnasında yaşadıkları hikâyeler canlandırılmaktadır. Bu çalışmada seyahat boyunca sadece ailenin başına gelenlerden değil, Almanya'da yaşayan, yaklaşık aynı zamanlarda benzer bir seyahat yöntemi ile yola koyulmuş diğer Türkiyeli ailelerin yaşamlarından da bahsedilmektedir. Kolektif bir seyahat mitosuna vurgu yapan bu yerleştirmede kolektif yaşantının altı çizilmektedir.⁶⁸² Yolun farklı duraklarında tasvir edilen hikâyeler, uzamsal ve zamansal bağlamlara göre kolektif ve bireysel belleklerinin oluşturduğu kültürel kimlikleri anımsatmakta, yeniden yazmakta ve yolda karşılaşmaların ilişkiselliği ve izleyicinin seyahat anıları ile yeniden kurulmaktadır. Ailenin ve kardeşlerin özel anılarını içeren çizimler, o tairhlere ait orijinal nesnelere ve anlatılarla devam eden anı koleksiyonları kolektif yaşantı ve anımsama eylemini kapsayacak şekilde genişlemektedir.

5.1.3 Davet

Kültürel kimliğin temsili süreçlerini toplumsal ilişkiler üzerinden açığa çıkaran bir sanatçı olarak Nezaket Ekici performanslarında, bedenini metaforik ve sembolik formlarla zorlayarak kimi zaman etkileşimsel kimi zamansa tekil süreçlerde kendini göstermektedir. *Nezaket Ekici'nin Catch a Turkish Kiss (Bir Türk Öpücüğü Yakala)* (2001) adlı performansında Türk ve Alman kültürel davranış modelleri arasındaki farkı göstermek istenmiştir. Ekici, gelinliği ya da bir nedimenin kıyafetini andıran elbisesi ile bir sofaya oturarak uzanmış, yüzü maske ile örtülü bir anonimlikte beklemeye başlamıştır.

⁶⁸² Rafael Von Uslar, Anny ve Sibel Öztürk, Ogün Duman (Alm. Çev.), *Her Yerde Evinde* kataloğu içinde (8-21), Rene Block (ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 16



Şekil XII, *Catch a Turkish Kiss*, Performans, Nezaket Ekici, 2001

Sofanın önüne yere yerleştirilmiş *Bir Türk Öpücünü Yakala* yazısı ile de izleyiciyi eyleme davet etmektedir. Yazıya göre harekete geçen izleyicinin öpme isteğine karşılık sanatçı da açık bir şekilde yüzünü kaçırmakta, bu da izleyici ile sanatçı arasındaki gerilimi arttırmaktadır.

Nezaket Ekici'nin izleyiciyi katılıma davet eden bir başka çalışması 20003 yılında galeri mekânında bir piknik teması etrafında ötgütlediği *Turkish Island (Türk Adası)*'dir. Nezaket Ekici bu çalışması aracılığıyla iki toplum arasındaki kültürel sınırları göstermek isterken bir iletişim olanağı aramıştır. Galerinin yerine serilmiş büyük bir halının üzerinde iki Türk Ailesinin üç kuşak üyelerini sığdırmış ve piknik yemekleri ve tepsisi etrafında oturlan bir sofraya kurmuştur. Geleneksel piknik etkinliği 2 saat sürmüş ve galeriye gelen izleyiciler de pikniğe katılmaları, sofraya oturmaları için davet edilmişlerdir. Piknik, zararsız görünümlü bir etkinlik adı altında etik bir sorunu ortaya koymaktadır. Bu davet ve diyalog karşısında karşılaşılan gruba yönelik, katılımcı mı yoksa izleyici mi olarak kalacağımıza karar verdiğimiz sanat yapıtıyla olan ilişkimizi ve karşılaştığımız etik durumda yatan ölçülülük duygusunu düşünmemiz gerekmektedir. Bu çalışma, Bourriaud'nun da ifade ettiği gibi, sanatın gündelik meşgalelerden üstün olmadığını, dünyayla kurulan bir ilişkinin özgünlüğü

üzerinden, bir kurgu üzerinden bizi gerçekle yüzleştirdiğini hatırlatır.²³ Bu gerçek geleneksel Türk ailesinin Almanya’da bir ada gibi durduğudur. Etrafında bu aileyi izleyen Alman toplumunun ve izleyicilerin onları bu halde ziyaret ederek anlayıp, etkileşime geçebileceklerini söyleyen Ekici, normalde yanyana gelmeyen bu iki toplumun yer sofrasında Türk yemeklerini tatmak ve birlikte yemek için biraraya geldiğini anlatır.⁶⁸³



Şekil XIII, *Turkish Island*, Aksiyon Yerleştirme, Nezaket Ekici, 2003

Her ne kadar Ekici, iki toplumun biraraya gelip bir diyalog kurabilmelerinin olasılığını araştırmak için bu çalışmayı yaptığını inansa da, *Türk Adası* yemek kültürü ve sofraya ritüelleri ile herhangi bir etnoğrafik müzede temsillerine karşılaşılabileceğimiz etnik bir sahnelemeden başka bir şey değildir. Batılı bir izleyici sofraya ister katılsın ister katılmasın, hem başlıkta (ada kavramı ve mekânıyla) hem de temsilde (halının üzerinde, sofraya etrafında) kültürel farklılıkların sınırı çizilmiştir. Batılı izleyici için sunulan bu ötekilik temsiline katılım çalışmanın sınırlarını kaldıran bir ilişkiselliğe dönüşmemektedir. Katılan izleyici de kendi konumu ve Batılılığı ile orada olduğunu, kültüre yabancı olduğunu bilmekte, kendi Batılılığına bu temsili dışlanmadan dolayı daha çok sahip çıkmaktadır, dolayısıyla kültürel farklılıklar bu çalışma ile tırmandırılmakta, klişe Türk ailesinin yer sofrasında yemek yeme temsili önceden yazılmış etnik bir oyunun sahnelenmesidir.

²³ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, Bağlam Yayıncılık, Çv. Saadet Özen, 1.Baskı, İstanbul, 2005, s.93

⁶⁸³ Nezaket Ekici, *Kişisel Görüşme*, Berlin, 2011

Çocukluklarında yaptıkları Türkiye ziyaretlerinde buldukları belirli yerlerin peşine düşen sanatçı kardeşler *Anny ve Sibel Öztürk*, onlar için özel olan bu yerleri yeniden yaratarak, içine girilebilir ve hafızalarındaki gibi deneyimlenebilir mekânlar olarak yeniden tasarlamaktadırlar. 2005 yılında “Der neue Orient” (Yeni Doğu) adlı sergi kapsamında, Düsseldorf Kunstverien’da sergilenen *Lido* bu anı mekânlardan birisidir ve bir dış mekân imgesini, bir aile çay bahçesini canlandırmaktadır. Katıldıkları “Der neue Orient” (Yeni Doğu) temalı sergi için sanatçılar şu şekilde yorum yapmaktadırlar: “Eberbach, Offenbach ve İstanbul arasında yer alan bizim Doğumuz -Orient- bize kültürel dünyalar dünyalar arasında uzanan birçok mekân sunuyor. Bu konuda bizim de bazı söyleyeceklerimiz olduğuna inanıyor ve bunu gösteriyoruz. Biz doğru tarafta olduğumuzu hayal edecek kadar Alman ve bunun üzerine gülebilecek kadar Türk’üz.”⁶⁸⁴ Hayal ettikleri bu çay bahçesi canlandırmasını davet ettikleri konuşmalar ve sanatçılar, katılımcı izleyiciler ile canlı bir mekâna dönüştüren sanatçılar Düsseldorf’ta eski bir barın görüldüğü su kenarındaki bir alanda kurdukları bu yerleştirmeyi iki bölümden oluşturmaktadır. İlk bölümde sanatçılar anılarından çeşitli kesitleri, hikâyeler halinde aktardıkları birbirini tamamlayan çizim ve metinleri gösterirler. Sergi alanında çizimlerin olduğu alan takip edildiğinde bir kapıya varılır ve bu kapının üzerinde ışıklı “Lido” yazısı asılıdır. İkinci bölüme kapıdan içeri girildiğinde varılır ve hafızalarındaki çay bahçesi ışıkları, bitkileri, masa ve sandalyeleri ile kurdukları bu mekânda canlandırılmıştır. Bu yerleştirmede içerisi karanlık ve sıcaktır, ağustos böcekleri öter ve havayı çeşitli kokular doldurur. 1960’lı yıllarda park aydınlatmaları olarak gördüğümüz renkli balon ışıklar ile aydınlatılmış bir yol çay bahçesinden geçerek ahşap bir platforma varmaktadır. Burada deniz üzerinde ay görülür, platformu renkli fenerler aydınlatır. Bu sırada fonda, 1950 ve 1960’lı yıllardan eski Türk şarkıları çalmakta, platformun üzerindeki ekranda eski Hollywood filmlerinden sahneler izlenmektedir. Yerleştirmenin yarattığı bu farklı zaman ve yer bugünden tamamen farklı bir atmosfer içinde bulunur ve canlandırılan

⁶⁸⁴ L. Frangenberg. Email-Interview Anny und Sibel Öztürk und kunstaspekte, Ausstellungsprojektes "Lido" in der Kunsthalle Düsseldorf. Nov./Dez. 2005

dönem sanatçıların kendi yaşadıkları değil, daha çok anne ve babalarının kendi gençliklerinde Türkiye'deki yaşadıkları ortamın ve dönemin aktarımıdır.⁶⁸⁵



Şekil XIV, *Lido*, Karışık Teknik, Yerleştirme, Anny ve Sibel Öztürk, 2005



Şekil XV *Lido*, Karışık Teknik, Yerleştirme, Anny ve Sibel Öztürk, 2005

Bir dönemin, bir toplumun ortak hafızasında yer etmiş özel bir mekân olan aile çay bahçesi, “belli mekânlarda oluşturulan aynı andalık, yerdelik ve ruh halindelik” birlikteliğine dikkat çeken bir hafıza yeridir.⁶⁸⁶ Anne babalarının anlattıklarından yola çıkan sanatçılar kendi yorumları ile kurdukları bu alanda izleyicisinin hem kendi anılarına dalabileceği hem de sanatçıların anlatısını duyumsayabileceği hayali bir

⁶⁸⁵ Şafak Erkayhan, Ayla Ödekan, “Almanya’da Yeni Nesil Türk Sanatçılar ve Hayali Vatan: Türkiye”, itüsergisi/b sosyal bilimler, C: 5, S:1, (20-30), Aralık 2008, s. 25

⁶⁸⁶ Volkan Yücel, “Hafıza Yeri – Kimlik Yeri”,

mekân yaratmışlardır. Sanatçılar ayrıca bu ikinci bölümde konuşmalar düzenleyerek, izleyicileri bu konuşmalara katılıma davet etmekte olduklarını ve başka sanatçıların işlerini de bu alanda gösterdiklerini belirtirler. Alternatif bir açık alan yerleştirmesi olan *Lido* katılımcıların da etkileşimi ile yaşayan hayali bir cennete dönüşmektedir.

Nasan Tur'un belirli bir kimliğe ve kültürel temsile odaklanmayan, davete yönelik çalışmaları kamusal alanda özneler arası durumlara işaret etmektedir. *Was ich euch immer sagen wolte'de (Herzaman size söylemek istediğim şey)* (2006) Nasan Tur izleyicinin katılımı ile konuşma eyleminini birbirine bağlamaktadır. Hoparlöre bağlı bir mikrofon ziyaretçilerin kullanımına bağlı olarak sergi mekânından sokağa doğrultulmuştur. Ziyaretçiler mikrofonu kullandıkları takdirde içerisi ile dışarı, sanat dünyası ile gerçek dünya arasındaki ayrım ortadan kalkmakta, ayrıca anonimlik ile bireysellik arasındaki ayrım da iptal olmaktadır. Konuşmacılar bilinmeyen halk kitlesi ile iletişime geçmeyi isteyip istemediklerine kara verirken, ne söylerlerse söylesinler çalışmanın sanat içeriğinden dolayı direk bir tepkiden de korunmuş olurlar. Fakat duyulup duyulmayacakları, sanat aracılığıyla ne hakkında kime konuşacakları meçhul kalmaktadır.

Nasan Tur'un davete açık bir diğer çalışması 2003 yılında yaptığı birbirinin aynısı olan iki bar yerleştirmesi, iki kamera, iki projeksiyon ve ikiz barmenlerin iki ayrı bara yerleşip çalışmasından oluşan *Bar*'dır. Açılışta birbirinin aynısı olan barlardan birinde olan izleyiciler diğer barda olan izleyicileri duvara yansıyan kamera kayıtlarından izlemektedir. Diğer bardakiler de aynı şekilde içinde oldukları mekânın ve anın görüntüsüne değil olmadıkları barın görüntüsüne tanık olmaktadır. Açılıştan sonra bu ayrı ama birbirinin aynı olan mekânların video kayıtları duvara yansıtılmış olarak gösterilmeye devam edilmektedir. Barlarda terkedilmiş bira şişeleri ve çöpler olduğu gibi bırakılmış segilenmektedir.

Son olarak *Nasan Tur*'un daveti öneren, katılıma açık bir başka çalışması 2008 yılında yapmış olduğu *Public Sculptures (Kamusal Heykeller)* adlı işidir. *Kamusal Heykeller* için Nasan Tur sokakta terkedilmiş, atılmış çeşitli çöp nesnelere toplar ve bunların kalıbını alarak yeniden üretir ve en son küçük soyut altın görünümlü heykellere dönüştürür. İki kopya halinde yaptığı bu heykellerin birini müzeye

yerleştirirken diğerini yine sokağa bırakır. Bıraktıktan sonra sanatçı, daha önce başka işlerinde çok kullandığı bir çekim tekniği olan uzakta, etraf tarafından farkedilmeyen bir kamera aracılığıyla yoldan geçen birisi tarafından kısa sürede alınan heykelin hikâyesini alan kişinin mekândan uzaklaşması ile sonlandırarak çeker. Çekilen bu videolar ikinci kopya heykellerle birlikte sergilenir.



Şekil XVI *Public Sculptures*, Karışık teknik, Video Yerleştirme, Nasan Tur, 2008

Kamusal alana terkedilen bu küçük heykelleri alan habersiz katılımcıların işe dönüştüğü bu çalışma, sanat yapıtı olarak nesneye farklı bağlamlarda verilen değer üzerine düşündürmektedir. Nasan Tur, artık kurumsal sanatın kamusal sanata karşı olduğu bir jenerasyona ait değildir. Müzenin koruma/saklama stratejileri gibi özellikleri ile kentin heterojen mekânını sürekli olarak birbirine bağlayıp kullanır. Nükteli eleştirel bir yaklaşımla sanatçı, yüksek kültür ile alt kültür, mahremiyet ve kamusalılık, kimlik ve anonimlik arasındaki sınırları araştırırken bize algılama alışkanlıklarımızı ve davranış modellerimizi gösterir.²⁰

²⁰ Annika, Plank, *The Revollusion is No Longer What It Once Was*, Frischzelle_11: Nasan Tur Exhibition Catalogue, KunstMuseum Stuttgart, 2009, s. 7

5.1.4 Gizem

Nezaket Ekici 2006 yılında *Islamic Chapel (İslami Şapel)*⁶⁸⁷ adlı yerleştirmesini, "Islam- Die Ringe der Künstler" (İslam- Sanatçıların Ringi) adlı sergide, Pasinger fabrikasında Münih'te sergilenmiş daha sonra aynı yılda Bischofsheimer Gangart 2006 ödülünü alarak Mainz-Bischofsheim'de sergilenmiştir. Genelde performansları ve bu performansların video dokümantasyonları ile foto edisyonları ile tanınan sanatçı *Islamic Chapel* adlı yerleştirmesinde Hristiyan şapeli formunda tahtadan bir yapı görülür. İki yanında, çatıda haç motifleri görülen bu yapının üzeri Kâbe'yi hatırlatacak gibi siyah kumaşla örtülüdür. Kumaştan yapının tahta duvarında cutout yöntemi ile (kesilip çıkartılarak) dualar ve sureler yazılmıştır. Yapının içine yerleştirilen spot ışıkların yardımı ile bu yazıların aralıklarında ışık süzülerek meâkanın duvarlarını süslemiş fakat yazıların keskinliği bozularak, belirsiz hale gelmişlerdir. Işık oyunları ile ortamda büyülü bir atmosfer oluşturan bu yapıya ve onun aralıklarına ne kadar yaklaşırsa o kadar konstriksiyonun yıkılır hali hissedilmektedir.



Şekil XVII *Islamic Chapel*, Yerleştirme, Nezaket Ekici, 2006

İslam ve Hristiyanlık dinlerini biraraya getirildiği bu çalışmada yeni nesil sanatçıların genel olarak yapıtlarında bulunan bir yaklaşım olan kültür ve dinlerin katı sınırlarını aşma isteği yatmaktadır. Ekici dinsel ve kültürel farklılıkları biraraya

⁶⁸⁷ Sanatçının 2003 yılında La Tourette'de Dominikan Manastırında yaptığı Religious Moments/Momente des Glaubens adlı çalışmasından türemiştir. Ekici manastırda bir pencereye Kur'an'dan ayetlerin kesilip çıkartılarak yazıldığı kağıtları kapatarak, Arapça harflerin ve kelimelerin ışık halinde Manastır duvarına yansımalarını sağlamıştır. Sanatçı bu ışık halinde yazıların önünde kara çarşafıyla durarak kendini fotoğraflamıştır.

getirerek aşmaya çalıştığı bu sınırları uluslar ve dinler üstü bir anlayışa sürerek bu sınırları uluslar ve dinler üstü bir anlayışa sürerek yeni yorumlar getirmeye çalışmaktadır. Işık analogisi ile birbirine yaklaşan iki farklı din ve kültür, gizem yolu ile yabancısındaki aşinalığı ortaya çıkarmaktadır.

İslam ile ilgili bir diğer çalışma *Nasan Tur*'un 2005 yılında Berlin'de "İstanbul Fokus" sergisinde sunduğu *Ritual (Ritüel)*'dir. Bir video yerleşirmesi olan *Ritüel* 10 metrelik yarım daire bir alanda yan yana beş video projeksiyondan oluşmaktadır. Her bir projeksiyonda yakın çekim abdest alma sahneleri gösterilmektedir. Bedensel aktivite olarak yıkanmak "abdest almak", bitmek tükenmek bilmeyen looplar halinde, çok yakın çekimlerle gösterilir. Bu çalışmada mahrem durumlar izleyiciye gösterilirken duyuşal deneyime odaklanılır ve anlatısal yönler arkaplana itilir. Çok yakından bedeni ve suyun hareketini görüntüleyen sanatçı ahenkli bir şekilde tekrar eden hareketleri vurgular. İslami ritüelin duyuşal bedensel iletişimini ele alan sanatçı, tekrarda ve yakınlıkta ritüeli soyutlamaya çalıştığını söyler. Yabancısı olunan bu ritüelde ve kültürel deneyimde estetik bir aşinalık araştıran sanatçı bunu gizem yoluyla ortaya çıkarır.



Şekil XIII *Ritual*, Video Yerleşirme, Nasan Tur, 2005

Bugün İslam yeniden yapılandırılıp, yorumlanarak kamusal hayata kültürel hareketler ve politik araçsallaştırmalar ile taşınmaktadır. Politik İslamın çağdaş formlarının kimliğin ve kollektif toplumsal imgelemin olumlayıcı yeniden yapılandırmasını merkezine yerleştirdiğini belirten Nilüfer Göle, dini bir bireyin ifşasının özel alandan kamusal alana, kişisel ve kollektif olarak, modernitenin Batıya ait ve seküler değerleri ile çatışmalı bir ilişki içinde kaydığını ifade etmektedir.⁶⁸⁸ Hayatın modern formlarına olan yakınlığın ve aşinalığın, eğitim ve politikanın dini kimliğe dönüşü tetiklediğini savunan Göle, kimliğin oryantasyonu için İslamın bir çerçeve sunduğunu, böylece kendi ayrımını kamusal alanda bireylerin ve grupların temsil etmeye başladıklarını belirtir. Din, modernite ile eleştirel karşılaşmalarında Müslümanların kollektif kendilik tanımları için alternatif ve otonom bir mekân sağlamaktadır.⁶⁸⁹ Dinin sağladığı bu alternatif kimlik mekâna yakından bakan ve onu soyutlayan *Ritual* adlı çalışmasında Nasan Tur, dinini mahrem alanına, kamusal alandaki kollektif politik yüklemelerinden bağımsız olarak bakmak ve baktırmak istemiştir.

Bir başka İslami ritüeli, Mevlevi dervişlerin sema'sını, *Wirbelrausch/Vortical Intoxication*⁶⁹⁰ performansı için konu alan *Nezaket Ekici* üzerine zaman zaman fırlatılan 60.000 taze gül yaprağı ile gerçekleştirdiği çalışmada yarım saat bir semazen gibi olduğu yerde döner. İlk olarak İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı'nda 2008 yılında gösterdiği bu performansında üzerinde şeffaf plastikten bir semazen elbisesi giyen Ekici, doğa ile beden arasındaki ilişkiyi görünür kılmaya çalışmaktadır. Gül yapraklarının taze kokusundan ve güzelliğinden etkilenen sanatçı yere düşen yaprakları çıplak ayakları ve dönme hızıyla ezerek yerde gittikçe büyüyen bir kırmızı leke oluşturmakta, sanatçının üzerine iki konfeti makinası yardımı ile fırlatılıp yere düşen gül yapraklarının artması ile izleyicinin de duyduğu yoğun gül kokusu etrafı sarmaktadır. Gül yapraklarının içinde ve üzerinde dönmeye devam eden sanatçıyı izlemek bir süre sonra hipnotik bir etki yaratmaktadır. Sanatçı da aynı şekile

⁶⁸⁸ Nilüfer Göle, "Islam in Europe", Index on Censorship. Oct. 2004, Vol. 33 Issue 4, Issue 4, (110-116), s. 113

⁶⁸⁹ *age*.

⁶⁹⁰ Uydurulmuş bir kelime olan Vortical, vortex yani girdap ile vertical'in dikeyin birleştirilmiş halini akla getirmektedir. Dikey girdap sarhoşluğu ya da girdapta kendinden geçme olarak çevrilebilir. Alamanca'dan Wirbelrausch'un çevirisi ise girdap sarhoşluğudur.

dervişlerin semasından etkilendiği bu dönüŖe odaklanmış, iki kolu yukarda ve açık dönmekten duyduğu sarsılmanın acısı ile bir çeşit trans halinde zaman zaman bağırmaktadır. Her şeyin ortasında sevginin olduğunu ve ona göre dervişlerin evreni ve yıldızları temsilen döndüklerini söyleyen sanatçı, bu dönme ritüelini devralarak doğa ile ilişkilene-meye çalıştığını, doğanın güzelliğinin ortasında bedenini tutmaya ve hissetemeye çalıştığını belirtir. Sanatçının performansında Mevlevi ritüelle doğa beden ilişkisi arasında kurduğu analoginin sonucunda sürekli tekrar eden dönme hareketi ve fırlatılan gül yapraklarının kokusu izleyiciye *Girdap Sarhoşluğu*'nu bulaştırır.



Şekil XIX *Vortical Intoxication*, Karışık Teknik Yerleşirme, Performans, Nezaket Ekici, 2008

İslami gelenekler ve kültür ile ilişkili olarak karşımıza çıkan bu çalışmaların birleştirdikleri heterojen unsurlar gizem yolu ile izleyiciye aktarılmıştır. Bu çalışmalar açıkça sanatçıların da belirttiği gibi İslamı ya da geleneği övmek adına değil tüm bunlara bir yabancıнын gözüyle bakılmakta ve etkilenilen bu ritüellere ya da kültüre farklı bir bakış açısından bakıp orada tanıdık gelen şeyi, başkalığın sıradanlığını estetik bir dille sunarlar.

Sanatçıların kültürel kimlik temsilleri için genellikle ironi yolunu izledikleri görülür. Çünkü iki kültüre de ait olan bu ikinci kuşak göçmen kökenli sanatçıların heterojen unsurları biraraya getirebilecekleri, bunu yaparken de kurban konumundan dramatize edilmiş kimlikleri göstermek yerine mizaha başvurabilecekleri kolaylığı ironi sağlamaktadır. İroni aynı zamanda küresel kültürün kolayca hazmedebileceği bir form olarak sanat dünyasının tercih ettiği yaklaşımlardan biridir.

Koleksiyon sanatçıların kültürel ifadeleri, kimliği gösteren nesnelere ya da “hayali vatan”ı ve evi hatırlatan eşyaları, imgeleri, metinleri biraraya toplamalarını sağlayan bir form olmuştur. Toplanan nesnelere (*Like New*) ve ifadeleri (*Berlin Says, Hochparterre-Altona* gibi) içeren koleksiyonlar aracılığıyla çokluk içinde tekillik, öznel pozisyonlar ve farklı kimlik göstergeleri birarada sunulma olanağı bulmuştur. Anny ve Sibel Öztürk’ün işlerinde ise hatırlama eylemine, geçmişe yeniden sahip olma fikrine yerleşen koleksiyon eğiliminde kimliklerini tarihselliği ve yerelliği ile ortaya çıkaracak belirli nesnelere ve imgelerin peşine düşüldüğü görülmektedir.

İkilşkisel estetiğin önünü açan davet formu ise genellikle daha kontrollü, standart izleyici grupları hedef alınarak yapılmıştır (*Bar*’da açılışa katılan, davet gönderilen belirli bir izleyici kitlesi ya da *Lido*’da sanatçılar tarafından belirlenen diğer sanatçıların ve konuşmacıların katılımı gibi). Bu kontrol *Public Sculptures*’ta kamusal alanda sanatçının niyetinden habersiz kaydedilen katılımcıların işe ilişkisellikleri ile değil neredeyse nesnel boyuta indirgenerek -her ne kadar sanatçının işinin bir kopyasına sahip olsalar da- kullanılmaları olarak ortaya çıkar. *Nezakat Ekici*’nin izleyicileri *Türk Adası*’na daveti, sınırları belirlenerek ilişkileri çoktan belirlenmiş iki toplumun önceden yazılmış bir senaryoyu, yani Batılıların öteki merakını doyuracak bir karşılaşmayı ehli bir yoldan, sanatın hoşgörüsü ile diğer kültürleri anladıkları sahneden tekrar oynamalarını temsil etmek gerçek bir davet olmadığı gibi, ilişkiselliği de tartışılır hale gelmektedir.

5.2 Kamusal Alanda Kimliğin Temsilleri

İkinci nesil göçmen kökenli sanatçıların yapıtları, günümüz sanatında görmeye alışık olduğumuz üzere konusunu çoğunlukla kamusal alanlarda üretilen insan ilişkilerinden ve ilişkilendirmelerden alır. Sanatçılar toplumsal mekânın gündelik pratiğinde benzerlik gösteren kolektif habitusların izinde olabileceği gibi, kültürel bir diyaloga ve mübadeleye de açılabilir davetler gerçekleştirirler. Çoğunlukla kamusal alan performansları olarak ortaya çıkan bu çalışmalar, toplumsal mekânının kolektif hafızasını ve mekânsallığını galeri mekânına getirerek sonuçlanırlar.

Nasan Tur, çalışmalarında bireyin aile içindeki konumunu, içinde büyüdüğü sosyal çevreyi, politikanın günlük hayat üzerindeki izlerini sürer.¹⁸ Diasporik kimlik inşasının, ulusaşırı karşılaşmaların kültürel aralığında, toplum ile bireyin, küresel ile yerelin, kent kültürü ile gündelik hayatın ve alternatif mekânlarının diyalogunu ve iletişim mekanizmalarını araştırır. Toplumsal uzamın gündelik pratiğinde benzerlik gösteren kolektif habitusları gözlemleyen sanatçı, kamusal alanda yaptığı performanslarla kentin dayattığı mekânsal kullanımları hatırlatacak ve ağırlaştıracak bir karşılıklı varolma ve eylemsel oyuna girer. *Nasan Tur* İstanbul, Tokyo, Frankfurt, Paris ve Mexico City’de gerçekleştirdiği *Somersaulting Man (Takla Atan Adam)* (2001) adlı performansında farklı metropollerdeki kamusal alanlarda, önceden yerleştirilmiş, uzaktan kaydeden bir kamera/gözün kadrajının bir başından girip, diğer başından çıkana kadar aynı yörüngede arka arkaya takla atar. Kamusal alandaki bu etkileşimsel oyun, Situasyonist Enternasyonal’in kentle ve kentsel dolaşım ile kurduğu ironik ilişkilerine benzer bir durum yaratır. *Takla Atan Adam*’ı mekânda daha çok görünür kılan kamusal alanın işlevsel gündelik kullanımınıdır.

¹⁸ Esra Sarıgedik, *Nasan Tur: Ortak Duyuru/Collective Notice* Sergisi Katoloğu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.2



Şekil XX *Somersaulting Man*, Performans, Nasan Tur, 2001

Sanat tarihsel referansı 60'lı yılların happeningleri gibi gözükmeyle beraber bu performansın farkı, yeni bir mekânsal önerisi ve iddiası olmamasıdır. Minimalizm'de olduğu gibi 60'lı yılların sanatı için geçerli olan farklı bir yönlendirme ve mekânın alternatif kullanımı ile bakan kişide mekâna dair farkındalık yaratmak önemli idi. Tur'un performansı, hem kendini farklı kentler de tekrarlayıp kültürel tepkileri çoğaltması ve yanyana getirmesiyle, hem de izleyicileri üretici bir aktör, sanatçının hareketini tamamlayıcı bir kuvvet ve yönünü sezmesine yönelten değişkenler olarak karşılıklı bir etkileşim sürecine açmasında kendini gösterir. Bu da Tur'un işlerinin günümüz sanatının toplum-ilişkisel alanına, etkileşimine ve iletişimine yer verdiğini göstermektedir. Dolayısıyla, kamusal alan 60'ların sanatında olduğu gibi yalnızca bir mücadele alanı değil mübadele edilmesi gereken bir alan olarak belirir.

Nasan Tur'un birçok çalışması kamusal alanda gerçekleşmesine ve kamusal özel gerilimine dayanmasına rağmen, bunların içinde çok azı küresel yerel hattında otantantikliğe ve doğrudan kimliğe vurgu yapmaktadır. Kamusal alanda passif performans olarak yeniden çıkarttığı kimlik kartı için uzattığı bıyıkları ile geçirdiği zaman bunlardan en önemlileridir. *Nasan Tur*'un *Selfportrait* gibi erken dönem çalışmalarından biri olan *Larve Project* de kültürel otantikliği araştırırken biraraya getirilen heterojen unsurlarla kültüre farklı bir bakış olanağı aramıştır. *Larve Project* Offenbach'ta 1998 yılında bir protestan klisesinde şarkı söyleme/ezan okuma performansı olarak 10 gün süresince günde beş defa, farklı diller de gerçekleşmiştir.

Şehrin yarısından fazlasının göçmenlerden oluştuğu bir nüfusa sahip olan Ofenbach'ta klişenin kulesinde Nasan Tur Türkçe, Arapça ve Almanca ezan okur ve sesi hoparlörle klişenin bulunduğu semte yayılır. Günde beş kez on gün boyunca tekrarladığı bu performansı boyunca katılımcılar ve kent sakinleri arasında bir iletişimin başladığını belirten Tur, İtalyanların, Fransızların, İspanyol, İsraili, Amerikalı, Polonyalı ve Yunanların bu aksiyonda yer alarak, metni kendi dillerine çevirdiklerini ve klişe kulesinden şarkılaştırarak söylediklerini ifade eder. Bu süreçte olumlu yaklaşımdan, kayıtsızlığa ve tamamen redde kadar farklı reaksiyonlar doğuran bu performans için Tur her dinde karşılığını bulacak şekilde şarkı söylemenin evrensel olduğunu ve her dinde konu olan inanç, umut, sevgi, aidiyet ve insanlık temalarının bu şarkılarda içerildiğini belirtir. İki dinin öğelerinin buluşturulduğu *Nezakat Ekici*'nin *Islamic Chapel* yerleşirmesi ile yöntem olarak benzerlik gösteren bu çalışmada kültürü anlama, anlatma ve karşılaştırma çabası öne çıkmaktadır.



Şekil XXI, *Larve Project*, Performans, Nasan Tur, Offenbach Evanjelik Klisesi, 1998

Ruhöfer'in aktardığına göre: “performans boyunca Tur, dinleyicilerin ilahileri nasıl anladığı ve algıladığı konusunda dinleyiciyle doğrudan iletişim halindedir. Tepkiler Hristiyan –ve Müslüman- kökten dincilerin reddinden, kültürel farkları kapatacak köprüler oluşturabilme ihtimallerini dile getiren olumlu ifadelere kadar çeşitlilik gösterebilmektedir. Ne olursa olsun bu performans, aynı şehirde birlikte yaşayan farklı kültürlerin hayat tarzlarına olan tepkileri canlandırmıştır. Farklı

kültürler arasındaki iletişimin temel reddi kırılmış ve bu klişe çevresinde kültürel miras üzerine sorularla canlı tartışmalara sebep olmuştur.”⁶⁹¹ Bu çalışması ile Tur, bir yandan kentte çokkültürlü bir durumu tespit etmekte, diğer yandan kamusal alanı eşit şekilde tüm din ve uluslara açmakta ve onlara farklı dillerde birarada yaşama çağrısı yapmaktadır.⁶⁹² Tartışmaları alevlendiren bu çalışma ile sanatçı belirlenmiş toplumsal ve kültürel mekânların sınırlarını ve kalıplarını aşmayı denemiş, evrensel bir iletişim yolu bulmayı önermiştir.

Anny ve Sibel Öztürk'ün kamusal alanda bir performanslarından oluşan çalışmaları *NÖ* Türkler'e karşı önyargıları konu edinmektedir. *Nezaket Ekici*'nin *Türk Adası*'na benzer bir piknik sahnesi canlandırmakta, fakat Ekici'nin pikniğinden farklı olarak, yeşil açık bir alana açtıkları örtü üzerine sanatçılar yalnız kendilerini yerleştirmişlerdir. Anny siyah bir pardösü giymiş, başını örtmüş, birinci kuşak tipik bir Türk göçmen kadını temsil etmektedir. Sibel ise modern giyinmiş ve Anny'nin karşısına oturmuş olarak daha çok ikinci kuşağı betimlemektedir. Hem yemek yemekte, hem sohbet etmektedirler. Öztürk kardeşlerin bu çalışmalarının adının *Nö* olmasının sebebi sanat tarihsel ve anlamsal referanslar kurmasıdır. Çalışmanın başlığı için, Joseph Beuys'ün 1968 yılında Düsseldorf Akademisi'nde gerçekleştirdiği “Ja Ja Ja Ja Ja, Nee, Nee, Nee, Nee, Nee” (evet, evet, evet, evet, hayır, hayır, hayır, hayır) performansına gönderme yapılmış, sert Hayır olan Nee'yi sempatik bir Hayır olan *Nö*'ye dönüştürülmüştür. Beuys'in performansı dönemin tarihselliği içinden toplumun onay ve red mekanizmalarına bağlantı kurmaktaydı. Öztürk kardeşlerin performansında ise önyargılarla reddedilen klişeleştirilmiş Türk toplumdur.²⁴ Bu yapıt Nezaket Ekici'nin piknik çalışması ile karşılaştırıldığında, izleyici ile etkileşime, dolayısıyla iletişime kapalı bir örnektir. Tarihsel bir ilişkilene, yapıtın çoklu okunmasına yardım etse de onay ve red kelimelerinden yalnız birinin tutulup diğerinin açığa alınması izleyicinin tamamlayacağı bir boşluğa yaklaşılacağını düşündürebilir.

⁶⁹¹ Felix Ruhöfer, “Reflections on the Urban Field – or the Ant Convention of Humanity”, *Nasan Tur: Installation Bar* Kataloğu, Frankfurt: Revolver, 2003, s. 27

⁶⁹² Şafak Erkayhan, *1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s. 189

²⁴ *age.*, s.229-230



Şekil XXII, *NÖ*, Performans, Anny ve Sibel Öztürk, 2007

Nezaket Ekici'nin 2005 yılında İstanbul'da İstiklal Caddesinde "Fearless/Gözü Kara" sergisi için gerçekleştirdiği, daha sonra Berlin'de Kreuzberg'de tekrarladığı bir performans olan *Nazar*, sanatçının kamusal alanda yaptığı kültürel temsil çalışmalarından biridir. Ekici bu performansında 40 kilo ağırlığında nazar boncuklardan oluşan bir elbise ile sokakta yürümeye çalışmaktadır. Sokakta yürürken sanatçının yanına yaklaşan semt sakinleri ve oradan geçenler zaman zaman elbisesine dokunmak istemekte ve ona sorular sorarak, onunla konuşmaya çalışmaktadır. *Nazar Boncuğu*'nun kötü bakışa karşı koruması gerektiği inancı burada ters



Şekil XXIII, *Nazar-Berlin*, Performans, Nezaket Ekici, 2007

çevirilmiştir. Bu noktada sormamız gereken, çokluğu ile ilişkili olarak, nazardan/bakıştan saklanmak için giyilen nükteli bir zırh gibi nazar boncuğu elbisesi, daha çok bakılması olmamış mıdır? Ekici'nin bu performansına bakarak, korunaklı ve

kapalı bir toplumun korkularının ters işleyeceğini ve daha çok bakılası egzotik cemaatlere dönüşecekleri düşüncesi aşırı bir yorum mu olmaktadır?

5.3 Toplumsal Cinsiyetin Beden Üzerinden Eleştirileri

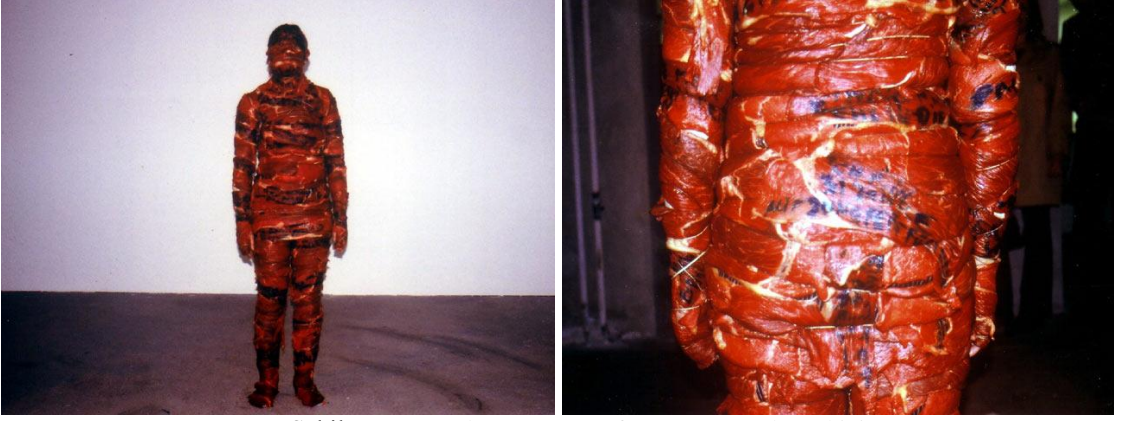
Bourdieu toplumsallaşmanın mantığının, mimiklerin, pozların, duruşların, basit nidaların, kelimelerin ve klişelerin bir tiyatro kostümü gibi içine sindiği ve taklit tarafından harekete geçirilen hazır duygu ve deneyimlerin kabı olan bedenden daha iyi bir imge sunamayacağından bahsetmektedir.⁶⁹³ Temel bedensel eylemlerin, özellikle cinsiyet ile ilgili olanların toplumsal anlamlar ve değerlele yüklü olduğunu ifade eden Bourdieu, bu eylemlerin dünya ile olan bütün bir ilişkiyi uyandırabilen en temel metaforlar olarak işlev gördüğünü belirtir.

Bedensel eylemin gücünün ve metaforlarının farkında olan sanatçılar toplumsal yapılandırılmayı, kültürel kodları bedenleri üzerinden sorgulamış, performans mediumyla eleştirel bir tavur takınmışlardır. Bedenin fiziksel ve kültürel bir malzeme ile sanatsal bir ifade olduğu performans, 70'lerde feminist sanatçılarda toplumsal cinsiyet ve rolleri sorgulayan bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu sanatçılardan biri de Nezaket Ekici'nin Braunschweig Sanat Akademisi'nde hocası olan Marina Abramovic'tir. Ekici, Abramovic'in Batı Avrupa dışı kültürel kimliği ve kadın kimliğini üzerine giydiği performanslarının izinden giderek, bedeninin sınırlarını araştırmakta, kültürel tabuları ve kuralları zorlamaya çalışmaktadır.

Nezaket Ekici, Berlin Vision adlı çalışmasını Tania Bruguera'nın *Body of Silence* performansında etkilenecek yapmıştır. Başka bir deyişle, Ekici Küba ile ilişkili olan *Body of silence* işini Alman-Türk bir çalışmaya çevirmiştir. Tania Bruguera'nın duvarların etle kaplı olduğu bir odada oturduğu ve Küba tarihi hakkındaki duygularını bir kitaba not aldığı, daha sonra Küba'daki politik durumu içselleştirebilmek için tuttuğu bu notları yalamaya çalıştığı performansının çevirisini Ekici, Türk ve Alman dünyaları hakkında kendi kişisel düşüncelerini et parçalarının üzerine yazarak ve daha sonra kendini bu etlere sararak yaşayan bir heykele dönüştürdüğü bedeni yoluyla

⁶⁹³ Pierre Bourdieu, *Distinction A Social Critique of the Judgement of Taste*, s. 474

yapmıştır. Bedenine sarılı etlerin üzerinde besin boyası ile Almanca olarak yazılmış “Küçükken kur’an kursuna gitmek zorundaydım”, “Alman ekmeğini seviyorum”, “Türkçe konuşmaya utanıyorum”, “Nereye aitim?”, “Anadilim Almanca”, “Sonunda mutlu olmak istiyorum”, “Erkek arkadaşım Andreas’ı seviyorum”, “Annem sanatımı anlamasa da yapabildiği kadar sanatımı destekler”, “32 yaşında hala bakire”, “Hiç denemedim ama domuz eti kötü” gibi düşünceleri hala okunabilmektedir.



Şekil XXIV *Berlin Vision*, Performans, Nezaket Ekici, 2001

İki kültür üzerine düşündüklerini, iki toplum arasında hissettiklerini ve deneyimlediklerini et üzerine yazması ve sonunda bu etlerle tüm vücudunu sarması, Tania Bruguera’nın tersine, sanatçının belki de fazlaca içselleştirdiklerini dışa vurmasını sağlamış, izleyicilerin de kurban gibi gözükken bedeni üzerinden bu ifadeleri okumalarını teşvik etmiştir.

2006 yılında “The Critical Eye” sergisi için *Fleckel im Wind (Rüzgârda Meşale)* adlı performansını gerçekleştiren Ekici, bu çalışmanın Türkiye’deki okul çocuklarının ulusal andı okumalarından, Türk olduklarını gururla haykırmalarından ve hafta bir kez ulusal marşı söylemelerinden etkilenerek yaptığını belirtir. Bir Türkiye ziyaretinde tesadüfen duyduğu “Andımız”da ulusallığın bu denli baskın bir şekilde dışa vurulması Ekici için çarpıcı bir deneyim olmuştur. Bayrağın ulus için sembolik bir anlam taşıdığını, “Atatürk’ten sonra laik cumhuriyetin Müslüman bir ulusun iptalinin telafisi olarak anlaşılması gerektiğinin ve Türklerin kendilerini bu şekilde görmeleri için bunun yapıcı bir önem taşıdığını” söyler.⁶⁹⁴ Modern laik Türkiye ile geleneksel İslami Türkiye arasındaki politik durumu eleştirel bir tavırla ele aldığını söylediği bu

⁶⁹⁴ Nezaket Ekici, http://www.ekici-art.de/_e/art/performances/project_detail.php?id=65

performansında sanatçı beyaz bir kaidenin üzerinde ten rengi çamaşırları ile ayakta canlı bir heykel gibi durmaktadır. Göbeğine su tutmayan boya ile bayrağın ay ve yıldızını boyamıştır. Sanatçının arkasında iki kanal video yansıtılmıştır. Birincisinde okul çocuklarının and okurken videosu gösterilmektedir. Yakın çekimde ve büyük formatta gösterilen bu videoda çocukların yüzüne odaklanarak milli hisler vurgulanmaya çalışılmıştır. Yanındaki videoda ise kendi performansı esnasında çekilen yakın plan yüzü yansıtılmıştır. Kaidenin dört tarafında dört kovada bulunan kırmızı boyayı sanatçı birer birer bedenine dökmekte olduğu bu performansta kırmızı rengin yoğun etkisi görülür, sembolik olarak kendisini bedensel bir bayrağa dönüştüren ekici, vatani ve ulusu dışıl bir beden olarak yansıtmaktadır. Performansı esnasında milli marşın metni ve marşın Almanca çevirisi duyulur. Kendi imgesini okul çocukların videosunun yanına yerleştiren sanatçı, Alman-Türk kimliğinde Türk ulusallığını araştırmakta, Almanca çeviri ile de ironik bir biçimde Alman kimliğine bağlanmaktadır. Ekici'nin bu işin açıklaması olarak kendi internet sayfasında Müslümanlık ve geleneksellik ile ilgili söylediği sözlerine rağmen performansında ve bu çalışmada bu kodları ve referansları bulmak zordur.



Şekil XXV *Flecken im Wind*, Performans, Nezaket Ekici, 2008

Performanslarında genellikle çıplak kalmayı tercih etmeyen, çıplaklığın da bir giysi ve sembolik bir anlamının olduğunu ve bu anlamı çalışmalarında göstermek istemediğini söyleyen Ekici'nin kara çarşaf giymediği zaman çoğunlukla ten rengi çamaşırla çıplaklığa yaklaştığını gözlemleriz. New York'lu bir eleştirmen ve yazar olan James Westcott'un Ekici'nin başka bir performansı için yine şeffaf bir elbisenin altından gözüken ten rengi çamaşırları göstererek, Ekici'nin iyi bir Müslüman olduğunu, bu yüzden performanslarında hiç çıplak olmadığını yazar. Ekici bu yüzeysel ve ayrımcı değerlendirme hakkında yetiştirilme tarzından, geleneksel bir aile yapısı

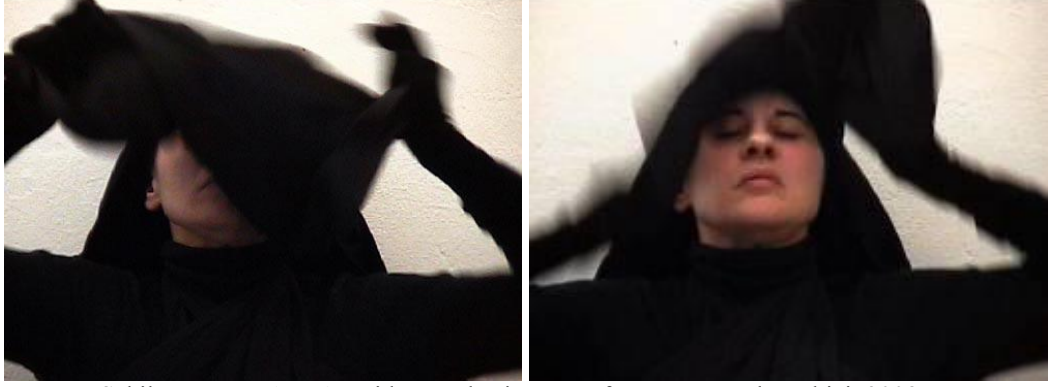
olduğundan bir takım kurallar çerçevesinde hareket ettiğini, bunu kimliğinin bir parçası olduğunu ama çıplaklığın bir cesaret sorunu olmadığını, sanatta performanslarda 70'lerden beri kullanıldığının ve başka bir şey ifade ettiğinin altını çizer.

Müslümanlığın görünmesi ile ilgili çalışan Ekici, önceleri özel mekânlarda sürdürülen dine aidiyetin ve saklanılan Müslümanlığın artık kamusal alanlarda açıkça kimlik göstergelerine dönüştüğünü, çarşaf giymenin ya da sakal bırakmanın politik bir ifadeye dönüştüğü günümüzde belli besin rejimlerinden (domuz etinden uzak kalmak gibi) iş yerinde ibadet saatlerin ayarlanmasına kadar kollektif talepler gündeme gelmesini ve İslam söyleminin kamusallaştığını gözler. Dini sembollerin görünürlüğünün sıklaşması gibi çarşaf ve başörtüsü kullanımı da Almanya'da göçmenler arasında yaygınlaşmaya başlamıştır. Alman kamuoyu tarafından kadın kimliğinin saklanması ve alçaltılması, erkeklere göre pasifliğin bir işareti olarak görülen örtünmeyi ve birinci kuşak göçmen kadınların eve kapanıp, mahrem alanda tuttıkları dinin geleneksel ve kültürel rollerini kamusal alanda daha aktif olan ikinci kuşak İslamîyetin kendi kişisel ve kollektif ifadeleri olarak yeniden adapte etmişlerdir.⁶⁹⁵ Kişisel olarak bedensel bir işaret olarak taşınan çarşafı ya da başörtüsünü çalışmalarında sıklıkla kullanan Ekici, bu imgeyi, Müslüman olduğu için değil, çoğunluğu Müslüman olan Almanya'daki Türkiye kökenli göçmen kadınların bedensel temsili için seçtiğini belirtir.

İslam'da kadının kapalılığını inceleyen *Nezakat Ekici, Veil Fight (Örtü Savaşı)* adlı çalışmasında çarşaf giydiği bir performansını yakın plan iki kanal video projeksiyonda göstermiştir. Birinci kanalda gösterilen video performansta Ekici, yüzündeki peçeyi çok hızlı hareketlerle sürekli yukarı aşağı kaldırıp indirerek ondan kurtulmayı denemektedir, bu sırada izleyici saniyeden kısa bir zamanda açılıp kapanan örtüden kadının yüzünü çok az görebilmektedir. Açmak ve kapamak arasında süren bu savaş sonunda örtü düşer ve video sonlanır ve hemen ardından tekrar başlar. Yanındaki video kanalında da aynı konu işlenmektedir, fakat bu kez performans yandaki zorlu mücadelenin aksine çok yavaş milimetrik hareketlerle yüzdeki örtüyü sadece yukarı

⁶⁹⁵ Nilüfer Göle, "Islam in Europe", Index on Censorship. Oct. 2004, Vol. 33, Issue 4, (110-116), s. 113 vd.

doğru kaldırmakla geçmektedir. Sonunda rt başın üzerine katlanıp, sa halkası şekline gelip de yüzü açıkta bıraktığında video sonlanmaktadır.



şekil XXVI *Veil Fight*, Video Yerleştirme, Performans, Nezaket Ekici, 2008

Kadını medenileştirmenin yolunun peçenin açılması olarak gören Batı'lı bakışa göre pee yalnız doğulu kadın bedeni kapatan ve bastıran bir araç olarak okunmaktadır. Batılı kadınların kendilerine özgürleşmiş statü atfetmelerinin yolunun Doğulu kadınları kendilerinin değersiz ötekisi olarak temsil edilmelerine dayandığını söyleyen Yeğenoğlu, Batılı kadınların emperyalist özne olarak Doğulu kadınların hayatları ve yaşam tarzları hakkında söz söyleme haklarını kendinde bu sayede bulduğunu ekler.⁶⁹⁶ Yeğenoğlu, Doğulu kadının peçesini açma ve böylece onu özgürleştirme projesinin emperyal feminist bir proje olduğunu, bireyi grntr kılarak onun bilgisine sahip olunacağını ve böylece bu bedeni yeniden şekillendirmeyi hedef alan modern disiplinler iktidarın yollarının açılacağını belirtir.⁶⁹⁷ Fanon peçenin, Doğulu kadınların bedenini örten basit bir örtü olmadığını, Doğulu toplumsalrda kk kız bedeninin olgun kadın bedenine dönüştüren br araç olduğunu hatırlatır. Olgun bir kadın bedeni pee ile birlikte düşünüldüğünden, bu kadınların peelerinin çıkarılmasının basitçe bedenlerin üzerindeki örtüyü kaldırmak ya da giyim tarzlarını değiştirmek değil, adeta derilerinin yüzülmesi anlamına gelir.⁶⁹⁸ Dolayısıyla peçeyi Doğulu kadınların kimliğine dışsal bir şeymiş gibi eklenmiş ve çıkartılabilir bir parça olarak bakamayız. Peeyi, Doğulu kadınların bedensel znelliğiyle birleşmiş temel bir

⁶⁹⁶ Melda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, İsatnbul: Metis, 2003, s. 134-141

⁶⁹⁷ *age.*, s. 142

⁶⁹⁸ Frantz Fanon, *A Dying Colonialism*, New York: Grove Press 1965, s. 58-9

unsur olarak ele alınması gerektiğini belirten Yeğenoğlu, peçenin basitçe içi ve dışı olan bir kumaş parçasından öte bir şey olduğunu ifade eder.⁶⁹⁹ Alman kimliği ile doğu kültürüne baktığını söyleyen Ekici peçeyi örtük oryantalizminin nesnesi olarak kullanmaktadır. Yine de performanslarında peçenin basit bir araç olmadığını, sanatçının bedensel bir kılıftan öte, bu kimliğe dair simgenin anlamın sorgulandığı ve araştırıldığı bir kimlik meslesi olduğu görülmektedir. Peçe, Doğulu kadının hem bedeni ve kimliği hem de farkıdır. Sanatçı Batı'nın doğulu kadına bakışını, kadın bedeninin görünürlük ve görünmezlik okumalarını eleştirmektedir.

Sanatçının çarşafı kadın imgesini İslam'la bağlantılı olarak kullandığı bir başka çalışması *No Pork but Pig (Domuz Eti Değil Domuz)* adlı performansdır. Bu performans için Ekici beş metre karelik çit ile çevrili bir domuz ağılı kurar. Tepeden tırnağa kara çarşafa bürünmüş sanatçı, domuza en ufak bir dokunma ihtimaline karşı korunmuş, ellerine de siyah eldiven giymiştir. Uzun süre içinde bulunduğu ağılda bir tabure üstünde küçük bir domuzun karşısında oturur. Domuzun yanına geldiği sırada ise eldivenli eliyle domuzu okşayıp bir yakınlık kurmaya çalışır. Müslüman bir kadın görünümünde sanatçı domuzla bir ilişki kurmaya, tabularını sorgulayıp domuza herhangi bir sıradan hayvan olarak yaklaşmayı denemektedir.²² Bu performansında İslami olan ve İslamca kabul görmeyen yan yanadır. Karşılaşmadan doğan bir iletişim olanağı aranmaktadır. Sanatçı ailesi gibi domuz eti sevmediğini ve yemediğini belirtir. Domuz yenmediği için uzak durulan ve ilişki kurulmayan bir hayvandır. Batılı Hristiyan toplumlarda olduğu gibi domuz Müslüman görsel kültüründe kullanılan sempatik bir hayvan da değildir. Yaşadığı toplumun domuz sevgisi ve tüketimi ile ilgili harekete geçmek isteyen sanatçı içinde bulunduğu Müslüman göçmen toplumun kurallarını ve tabularını da gözeterek bir yakınlık olasılığını araştırır. Sanatçı bu çalışmayı 2004 yılında önerdiği HBK Braunschweig'dan toplumu kışkırtıcı, Müslümanları rahatsız edebileceği düşüncesi ile reddedilince ancak 2007 yılında Barbara Heinrich'in küratörlüğünü yaptığı "Türkisch Delight" sergisi'nde, Nordhorn'da gösterebilmiştir.

⁶⁹⁹ Yeğenoğlu, s. 154

²² Şafak Erkayhan, *1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçıları: Göç ve Kültürel Kimlik*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, ss.224-225



Şekil XXVII *No Pork But Pig*, Performans, Nezaket Ekici, 2007

Sanatçı, çarşafı otantik bir kimlik göstergesi, alternatif ve olumlayıcı kimlik yapılanması için kullanmak ile Batı tarafından bakıldığında kendini kapatan kadının olumsuzluğunu göstermek arasında gidip gelmektedir. *Nezaket Ekici*'nin bu gidip gelmeleri 2009 yılında Kunstmuseum Heidenheim'da gösterdiği performansı *Veiling and Unveiling* ve aynı yılda Galerie Vermelho Centro Cultural Sao Paulo, Breziya'da ve 2010 yılında Basel'de gösterdiği *Permanent Words* adlı perdormansı ile görselleşmiştir.



Şekil XVIII *Veiling Unveiling*, Performans, Nezaket Ekici, 2009

Permanent Words (Daimi Kelimeler) adlı performansında Ekici yine kara çarşaf içinde, bir halatla ayaklarından tavan asılı bir biçimde elindeki kâğıtlarda yazılı olan kadının İslam'daki toplumsal yeri hakkındaki olumlu ve olumsuz metinleri birbiri arkasınca okumaya başlar. Bu güç durumda okuma performansını sürdüren sanatçının gittikçe zorlanmasına tanık olan izleyiciler, performansın ve gerilimin biran önce

bitmesini isterler. Kanın beynine toplanmasından güçlkle konuşmasına devam edebilen sanatçının acılarını gözlemlemek izleyicilerde yoğun duyguların çıkmasına sebep olmaktadır.⁷⁰⁰ 30 dakikanın ardından suni ya da sanatsal olma bu durum son erer. Performans esnasınca zorlanan fiziksel sınırlar otantik bir dönüşüme sebep olur.



Şekil XXIX *Permanent Words*, Performans, Nezaket Ekici, Basel, 2010

Modern ve seküler değerlerle çatışmalı olan kara çarşaf formunu sahiplenen Ekici kendi kültürel çatışmalı konumunun göstergesi olarak kullanmaktadır. Genç nesil Avrupalı göçmenler gibi ikili aidiyeti ve iki kültürel kapitali olan Ekici, bir tarafta kendini dini değerler, gelenekler, tabular ve kurallar içinde tanımlarken diğer taraftan kamusal alanda kadının kendilik tanımı, kimliği ile ilgili Batılı evrensel değerleri de kucaklamaktadır.

Nezaket Ekici'nin kadının toplumsal ve geleneksel rollerine eleştirel bir yaklaşımla ele aldığı çalışması Galerie Luciano Fasciati, Chur İsviçre'de 2007 yılında yaptığı *Lifting a Secret* (Bir Sırrı Açığa Çıkarmak) adlı yerleştirmesi ve performansıdır. Sanatçı kişisel bir hikâyesinden yola çıktığı bu performans için üç duvarın arasına bir oda yerleştirmesi kurar. Odanın duvarlarına vazelinle yazdığı yazıları daha sonra üzerlerine saatlerce kahve dökerek tüm duvar boyunca ortaya çıkarır. Görünür olan yazılardan geçmişte yaşamış olduğu kız isteme ritüeline duyduğu

⁷⁰⁰ Leonie Baumann, Nezaket Ekici, Ogün Duman (Alm. Çev.), *Her Yerde Evinde* kataloğu içinde (40-54), Rene Block (ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 47

tepki, duygusal eleştiriler ve öfkeli ifadeler okunur. Evlenme yaşına geldiğinde sanatçıyı istemeye gelen genç bir adamın ailesini ziyaret ettiğinde ondan kahve pişirmesi ve bir seromoni halinde sunması istenmiştir. Malzeme olarak pişmiş kahveyi, bastırılmış olduğu duyguları ve düşünceleri dışa vurmak için kullanan sanatçı kadının geleneksel sessizliğini bozmakta, ironik ve sert bir şekilde mesajını vermektedir.



Şekil XXX *Lifting a Secret*, Yerleştirme ve Performans, Nezaket Ekici, 2007

Nevin Aladağ da ikinci nesil göçmen kökenli bir kadın sanatçı olarak, Nezaket Ekici gibi, sürekli olarak bedenimizi kuşatan ırk, yaş ve kültürün yanında toplumsal cinsiyet gibi aidiyet ölçütlerince tanımlanan belli rollere ilişkin yaygın fikirleri sorgular. Bu sorgulamayı Aladağ, Ekici gibi kendi bedeni üzerinden değil, farklı kültürlerde farklı yaşlarda kadınlardan oluşan bir grupla ortaya çıkarmaya, çoğullukta tekilliğin izlerini aramaya eğilimlidir. Tıpkı *Yaygara Koparmak* olarak çevrisi yapılabilecek *Raise the Roof* çalışmasında olduğu gibi. Bu çalışmada iğne ökçeli ayakkabılar giymiş kadınlar, kulaklıkları sayesinde yalnız kendilerinin duyabileceği bir müzik eşliğinde dans eder. Dinledikleri şarkının adı ve süresi üstlerine giydikleri tşörtlerde yazılıdır. Karton kaplama üzerinde dans eden kadınların ayakkabılarının ökçelerinin deldiği mukavvanın altındaki kabarcıklı ambalaj naylonu üzerinde çıkardığı keskin ve aritmik ses bir amfiyle güçlendirilip kadınların dans ettiği çatı ortamına verilir. Kendinden geçmiş dans eden kadınlarla agresif, kendini dayatan bu sesler çarpık bir tezat oluşturmaktadır.⁷⁰¹ Kendi duyduğu müziğe konsantre olmuş danseden kadınların meydana getirdiği imgenin karşısına gürültülü, dağınık ve

⁷⁰¹ Nina Möntmann, s.188

kontrolsüz bir ses yerleştiren Aladağ, kadın imgesinden beklenen güzelliği, bütünlüğü, yumuşaklığı dağıtmaktadır.



Şekil XXXI, *Raise the Roof*, Performans, Ses Yerleştirmesi, Nevin Aladağ, 2007

Nezaket Ekicinin ve Nevin Aladağ'ın kadın kimliğini ve bedenini sorunsallaştırdığı bu çalışmalarında kendi kültürel kimlikleri ve çoklu aidiyetleri çerçevesinden baktıkları görülmektedir. Toplumsal cinsiyetin beden üzerinden görselleştirildiği çalışmalarında kadına biçilen geleneksel roller eleştirilmekte, kadının görünürlüğü ve algılanması üzerine ironik performanslar gerçekleştirmişlerdir.

5.4 Kentte Çokkültürlü Karşılaşmalar

Kent planı ve mimarisi bedeni saran ve sınırlayan tüm fiziksel yaşam alanları ile sanatçılar için birçok sosyo-kültürel ve sanatsal araştırma potansiyelleri ve malzeme olanakları sağlamaktadır. Kentin gündelik ve pratik yanlarını gözlemleyen sanatçılar, bu alanları yeniden tanımlama yollarını ve olasılıklarını araştırırlar.⁷⁰² İkinci kuşak göçmen sanatçılar için kent, özellikle yaşadıkları kent, ulusaşırı bir aidiyet göstergesi olarak çalışmalarında önemli bir yer tutmaktadır.

⁷⁰² Pelin Tan, "Sınır/Göç/Coğrafya: Güncel Sanatta Kimliğin Temsili ve Transcoğrafik Deneyimler", Sanat ve Sosyoloji, ed. Aylin Dikmen Özarıslan, Bağlam, İstanbul, 2005, s. 63, 63-71

Kentle ilgili birçok çalışma (*Singing Performance* 1998, *Hauptwache* 2001, *Invisible* 2004, *Somersaulting Man* 2004, *Schein* 2005, *Revollusion* 2008, *Humanbehaviour* 2008, *Public Scylptures* 2008, *Berlin says* 2009) yapan *Nasan Tur* yaşadığı şehir Berlin’de 2001 yılında *The Puddle and the Blue Sky* adlı bir performansının video dokümantasyonunu yapar.⁷⁰³ Berlin’in güncel sanat müzesi olan Hamburger Bahnhof’ta çekilen bu videoda Tur yağmurla oluşmuş bir su birikintisinin içinde neredeyse çıplak yatmaktadır. Ağır çekim ve üç farklı açıdan oluşan görüntülerde gündelik hayatta yanından geçip gidilen doğal bir olay sonucu yaşanan değişime cevap veren bir aksiyon gösterilir. Gündelik şehir hayatında “normal” olmayan, beklenilmeyen bir şey olarak geişen bu performans Tur’un bir başka çalışması *Takla Atan Adam* performansını akla getirir. Kentin artık alanlarını alternatif bir oyun mekanına dönüştüren Tur, bu çalışmasıyla kamusal ve özel alan, bireysel ve kollektif davranış, doğa ve kent hattında ironik bir duruş sergilemektedir.

Frankfurtta yaşayan ikinci nesil genç sanatçılardan *Levent Kunt*, göçmenlerin kentteki mekânların dönüşümündeki rolünü araştırdığı *Dönerbuden* adlı çalışması için 2002 yılında Mainz’da, 2008 yılında da Hannover’de şehirdeki dönercilerin haritasını çıkartmıştır. 1980’lerde Türkiye’ye geri dönmeyeceklerini anlayan misafir işçilerin yabancı bir ülkede köklerinden kopmadan ekonomik bağımsızlıklarını ele alabilmek için giriştikleri döner işini ve döner büfeleri açmalarını konu alan Kunt, şehirdeki tüm dönercilerin yerlerini haritada işaretleyerek bir göçmen işletmeleri haritası çıkarır. Daha sonra bu dönercileri tek tek fotoğraflayıp belgeleyen sanatçı, fotoğrafları, haritada üzerinden birbiri ile olan mekânsal ilişkileri hesaplayarak, uzaklıkları ve yakınlıklarına göre sergi mekânına yerleştirir. Düz duvar üzerine asılmış bu fotoğraflar ve birbirine olan uzaklıkları şehrin başka bir yüzünü göstermeye başlar. Chambers’ın deyimiyile “daha önce çevresel ve marjinal olan, artık merkezde ortaya çıkmaktadır”, modern metropol figürünü oluşturan göçmenler metropol estetiğinin ve yaşam tarzlarının etkin birer belirleyicisi olmaya başlamışlardır.⁷⁰⁴ Bu haritalanmış fotoğraflarla birlikte şehrin döner arayüzü de göçmenliğin, ekonomik ve toplumsal entegrasyonun bir işareti olmaya başladığını gösterir.

⁷⁰³ İstanbul’da Akbank Sanat’ta 2010 yılında Ali Akay’ın küratörlüğünü yaptığı Transit Topos adlı sergide gösterilmiştir.

⁷⁰⁴ Ian Chambers, s. 38



Şekil XXXII *Dönerbuden*, Levent Kunt, 2002

Düsseldorf'ta yaşayan sanatçı **Hüseyin Karakaya** sanatçı kariyerinin yanında şehircilik, etnik ötekilik gibi kavramları ele aldığı, kendi girişimi le gerçekleşen küratoryal çalışmalar da yapmaktadır. Bunlardan biri olan, 2010'da Gelsenkirchen'da gerçekleştirdiği *Sense of Place Construct of Other* adlı çalışmasına hem sanatsal hem de küratoryal bir proje olarak bakılabilir. Çevre planlama ve kentsel hareketlerde bir yere bağlılık ya da bir yerle özdeşleşme olarak tarif edilen “sense of place” kavramı, Gelsenkirchen'de gerçekleştirdiği Karakaya proje kapsamında ele alır. Bu bölgede yaşayan marjinal ötekiler, etnik gruplar üzerine odaklanan bu labratuar projesinde Karakaya, iki Türkiye'den iki Almanya'dan sanatçı davet ederek terk edilmiş eski sanayi bölgesinde küçük bir kasaba olan Ückendorf'ta bu sanatçıların bir süre yaşamalarını, etkileşimde buldukları bölge insanları ve yaşamlarını belgelemelerini, çeşitli etkinlikler düzenlemelerini ve son olarak buradaki deneyimlerini sanatsal bir işe dönüştürmelerini ister. Almanlar tarafından terk edilmiş, çoğunlukla doğu Avrupalıların ve Türklerin yaşadığı bu bölgede sanatçılar farklı çalışmalar ve araştırmalar yaparken, Karakaya sosyal alan olarak semtleri, mekânsal ve toplumsal sınırları, farklılığı gösteren birçok fotoğraf, video ve ses kaydı ile çevre kimlikleri ve yaşam tarzlarını tüm mekânsallıkları ile birlikte belgeler. Sanatsal etkinlikler ve çevrenin tepkileri kayıt altında tutulur. Tüm bu etkinlikler proje kapsamında bir sanat dokümantasyonu haline getirilir ve en son bir kitap olarak tasarlanıp, sergilenir. Bu kitap, projenin toplamı olan gündelik hayatta sanatsal müdahaleleri, uzun ve karışık tartışma ve araştırma süreçlerini, katılan sanatçıların çalışmalarının belgelenmesini, düzenlenen çeşitli sanat etkinliklerini ve politik niyetli sanatsal eylemlerini içerir. Bu sanatsal aktivitelerden hiç biri aktivetelerin başından itibaren sanat işi olarak kendini

göstermesi beklenmediği için, yaşanan süreç yalnızca dokümantasyon yoluyla sergilenebilmiştir. Temsil edilemeyen sanatsal bir aktiviteye gönderme yapmanın tek olası formülü olan dokümantasyon, tanım gereği sanat değildir, fakat orada farklılıklarla birlikte yaşanmış bir deneyime ve mübadeleye sanat olarak işaret etmektedir. Hüseyin Karakaya'nın İstanbul'da çektiği arşivsel nitelikte gece sokak fotoğrafları da düşünüldüğünde bir sanatçı olarak küratöryel bir projeyi arşivsel şekilde yürütmüş olması ve ötekilik temsillerini bir kolleksiyon haline çevirmesi şaşırtıcı değildir. *Sense of Place* projesinin dokümantasyonun temsili bütünlüğü, ona kamusal alanda gündelik hayatta temsile gelmeyen ilişkiselliğin ve yitip giden zamanın melankolik bir yapı ile kurumsallaşmasını sağlamaktadır. Avrupa'nın 'kültürel çeşitlilik' anlayışında, 'öteki'ne ulaşmayı sağlamak için 'fark'ın daha ince farklılaşmış versiyonlarını güya ortaya sürmesinin ideolojik bir yerleştirme olduğunu söyleyen Babias'ın⁷⁰⁵ izinden giden Karakaya, farklılıkları ekonomik ve toplumsal olarak yerleştirilmiş çevre kimliklerin ötekiliğinin nasıl temsil edildiğinin kentsel bir duruş içinde araştırır.

Nasan Tur, kentte kamusal alan ile özel alan arasındaki gözetim stratejilerini Almanya'daki İslami cemaati ve camileri üzerinden konu aldığı *Invisible (Görülme)* adlı video yerleştirmesinde farklı şehirlerden farklı İslami kurum ya da cami girişini araştırıp, bulup, kaydederek göstermiştir. Tur, Almanya'da ancak kent dışında camii mimarisi özelliği taşıyabilecek binaların yapımı için izin alınabileceğini belirtir, kent içinde ise dışarıdan hiçbir şekilde dini yapı olduğu anlaşılmayan binalarda İslami ritüellerin sürdürüldüğüne gizli tanıklığıyla işaret eder. Hiçbir olayın gerçekleşmediği bu kayıtlarda normal ev ve apartman girişleri gibi gözükken bu kurumlar ve camiler aslında gizli kamera ile sabit bir noktadan çekilmiştir. Bu hali ile polisin ya da gizli servisin gözetleme tekniklerini hatırlatan çalışmada görüntüler 10 tane monitörde, metal raflarda üstüste ve yanyana getirilerek sunulur. Tur, yabancı olduğu İslam kültürünü uzaktan gözetlemektedir. Kaydettiği görüntülerde, insanlar namaz saatinde sıradan binalara girer ve namaz bitiminde toplu olarak çıkarlar. Yerleştirmesinde ise monitörler farklı binaları ve farklı giriş çıkışları gösterir. Bu

⁷⁰⁵ Marius Babias, 'Das Neue Europa: Kultur des Vermischens und Politik der Repraesentation' (Yeni Avrupa: Karışım Kültürü ve Temsil Politikaları, ed. Marius Babias, s. 105- 122, Walther König, Köln, 2005)

monitörlerin, metal raftaki sıralı ve soğuk yan yanlığı ile şu göndermeleri yapmaktadır: Bir yandan görüntü, üretim sürecini demokratikleştirirken bir yandan da uzaktan gözetlemenin gündelik hayatımızda genelleşmesini modeller. Gözetim, boş merakın çok ötesinde, belli insan davranışlarının dikkate alındığı süreçlere işaret eder.⁷⁰⁶ Nasan Tur bu kez, Alman kimliği ile Türk İslam cemaatinin görünmez mekânlarına egzotik bir alternatiflikten bakma tehlikesini içerir. Monitörlerin yan yanlığı, birlikte varolma ve paylaşım alanlarından çok, konsantre bir gözetim alanı yaratır. Sanatçının kendi uzak mesafesinden dolayı, içine katılmadığımız dar ve indirgenmiş bir toplumsal mekanın marjinal ötekiliğine tanıklık ederiz. Nicolas Bourrioud çağdaş sanatın video ekranını şöyle değerlendirir:

“Kentin içinde dolaşırken gözetim altındayız, optik aletlerin her an her yerde varolmalarına ve günümüzde başka bütün üretim araçlarına üstün olmalarına bağlı olarak, kültürel ürünlerimiz de bir yeniden oluşmaya, dönüşüme uğruyorlar. [...] Çağdaş videonun öznesi pek nadiren özgürdür: Günümüzde toplumumuzun bütün iktidar isteklerinin teslim olduğu o büyük görsel, bireysel, cinsel ve etnik sayıma katkıda bulunur o da.”⁷⁰⁷



Şekil XXXIII *Invisible*, Video Yerleştirme, Nasan Tur, 2004

⁷⁰⁶ David Lyon, *Gözetim Çalışmaları*, Ali Toprak (çev.), İstanbul: Kalkedon, 2013, s. 30

⁷⁰⁷ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, Saadet Özen (çev.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005, s.123-124

Girişlerdeki *Görünmeyen*'i izleyen seyirci için, aksiyonun sadece izleyinin zihninde gerçekleştiğini belirten Heinrich, izleyicilerin başka bir kültürün dini ile ilgili kendi önyargıları ile karşılaştığını söyler.⁷⁰⁸ Kamusal ve özel alanların arayüzünde bulunan bu çalışmada izleyiciler gözetleyelerin rolünü üstlenmektedir. İzleyiciler/gözetleyenler bu kayıtlarda hiçbir şeyin olmadığını anladıklarında sadece kendi kişisel önyargıları ile karşı karşıya olduklarını farkederler ve “Batı kültür arenası içinde kendini tanımlayan ‘yabancı’ İslami cemaatlerin nasıl saklandığının” bilincine varırlar.⁷⁰⁹

Kent üzerine birçok çalışması olan bir başka sanatçı *Nevin Aladağ*'dır. Aladağ'ın özellikle 2009 yılında İstanbul sokaklarında şehrin tınlarını araştırdığı *Şehrin Sesi I, Şehrin Sesi II, Şehrin Sesi III* video çalışmaları kentle kurulan başka bir ilişkiyi, farklı bir iletişimin doğal süreçlerini sergiler. Belgesel ya da kültürel klişelerin ötesinde bir kent portresi çıkarma çabası Aladağ'ın 2003 yılında yaptığı *Freeze* adlı çalışmasında görülebilir. Aladağ'ın tüm çalışmalarında kentsel alanda tezahür eden performanslar esnasında ortaya çıkan kentsel portrenin, bu kez *Freeze*'de fotoğrafik olarak duran bir performansın arkasında akan bir kent yaşamı olarak göstermektedir. Aladağ, sokakta dans eden breakdansçılarını, dans esnasında hareketlerinin kesildiği an fotoğraflamıştır. Donmuş oldukları pozda bekleyen dansçıların arkasından şehrin hareketli trafiği geçmektedir. Fotoğraf karesinde geçip giden yayalar ve taşıtlar hareketlerinden dolayı bulanıklaşmaktadır.



Şekil XXXIV *Freeze*, 12 Fotoğraf serisi: C Print, Nevin Aladağ, 2003

⁷⁰⁸ Barbara Heinrich, Nasan Tur kataloğu, s. 117

⁷⁰⁹ Stefanie Müller, Bringing the Block to Stumble, Nasan Tur: Breaking Records Sergi Kataloğu, (41-48), Küratör StefanieMannheim: Kerber edition, 2011, s. 43

Hareket ve hareketsizliğin fotoğraf tekniği ile görüldüğü bu fotoğraflarda keskin donmuş pozları ile dansçılar net şekilde algılanırken kentin gündelik yaşantısının hareketi, arka fon olan kent mekânını flulaştırmaktadır. Aladağ bir dizi olarak 12 profesyonel breakdansçıyı kentin farklı alanlarında bu şekilde fotoğraflamıştır. Breakdansla ilgilenirken egzotik bir alt kültür izleme amacı gütmeyen sanatçı, aksine aşka alanlarsa uzlaşım olanağını güçlkle bulan farklı kültürler arasında sözlü olmayan bir ifade biçimini araştırır.⁷¹⁰ Yine de Hip hop kültürünün, breakdansın ve rap müziğinin Almanya'da ikinci nesil göçmen kuşak tarafından kendisini ifade ettiği bir alan olarak sahiplenildiği düşünüldüğünde, Aladağ'ın çalışmalarında breakdansın ve hiphop kültürünün sıklıkla ele alınması tesadüfi değildir. Sanatçı breakdansı, hiphop kültürünü ve müziğini konu olarak sadece Amerikanlaşmayı ve küreselleşmeyi gösterdiği için değil, aynı zamanda Alman toplumunun basmakalıp ötekileri ve siyahları olan göçmenlerin kültürel direnişini de temsil ettiği için tercih etmektedir.

5.4.1 Kentte Yeni Bir Dil

İlişkilerin kurulmasında temel faktörler olan dil ve iletişimin *Nasan Tur*'un çalışmalarında önemli roller oynadığını söyleyen Heinrich, kimin kime ne söylediği ve nasıl söylediğini sorunsallaştıran *Size Herzaman Söylemek İstedğim Şey* adlı çalışmasında ve *İstanbul Der ki, Berlin Der ki, Stuttgart Der ki* adlı çalışmalarında Tur'un söylenenelerin ve söylenebileceklerin araştırmasını yaptığını ortaya koyar.⁷¹¹ *İstanbul Der ki, Berlin Der ki ve Stuttgart Der ki* çalışmalarında kelimenin tam anlamıyla dilin gösterge karakterinin ortaya çıktığını söyleyen Heinrich, gösterme işlevini ve mesajın bilgi içeriğini kaybeden, tekrar tekrar üstüste getirilen duvar yazılarından ve işaretlerinden bir resim oluştuğunu, figüratif anlamda spreyle boyanmış yüzeyin kendisinin tekbaşına anlamın kaybını gösteren bir işaret olmaya başladığını belirtir.⁷¹²

⁷¹⁰ Şafak Erkayhan, s. 236

⁷¹¹ Barbara Heinrich, *Nasan Tur* kataloğu, s. 117

⁷¹² *age.*, s. 117

Nasan Tur, 2008 yılında, Bükreş'teki bir sergi için yine "kamusal" dil araştırmaları yaparken, çoktan ticari faaliyetleri bitmiş ve iş yerleri kapanmış olan eski dükkânların, tiyatroların ve sinema salonlarının tabelalarının peşine düşer. Bu eski dış mekân yazılarından farklı neon harfleri toplayarak, *Nekermann* yazısını oluşturur. Bu büyük Alman posta sipariş evinin adı, Almanya'da düşük fiyatları ile tanınmışken, Romanya'da eski sosyalist zamanlarda Nekermann Batı'nın yüksek kalite ürünlerini göstermekteydi. Nekermann "yüksek kalite" göstergesi olarak gündelik dilde sıfat olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sosyalizmin düşüşünden sonra Batı tketicim mallarının ülkeye girişiyle birlikte Nekermann'ın gündelik dilde kullanımı da kaybolmuştur. *Nekermann* yerleştirmesinde harflerin eski, p ve zavallı görüntüsü ve hissi Nekerman adı ve reklam sloganının, genelde de tketicim dünyanın vaadine sert bir zıtlık oluşturmaktadır.



şekil XXXV *Nekermann*, Yerleştirme, Nasan Tur, 2008

Ticari sloganların yanında politik sloganların da dilsel etkisi *Nasan Tur*'un çalışmalarında işlenmektedir. 2008 yılında Tur bir dış mekân duvarına kırmızı spreyle *Devrim Zamanı* ifadesini yanlış yazarak *Time for Revollusion*'a dönüştürmüştür. Aynı şekilde *Komunismus*, *Soziallismus*, *Kapietalismus* çalışmasında da harf hataları yapılmış, her ne kadar ilk bakılıp okunduğunda anlaşılır olsalar da bu üç ideolojinin yanlış yazılması bir irritasyona sebep olmaktadır. Heinrich, “yazımdaki küçük değişimler yolu ile gerçekleşen yer değiştirme ve kelimelerle kurulan ironik oyunu sadece bu terimleri ifade sel değerlerini sorgulamaz aynı zamanda bu terimlerin nasıl kullanıldığını, farklı sistemlerde ne anlama geldiğini ve zaman içerisinde nasıl değiştiklerini” mesele edindiğini belirtir.⁷¹³



Şekil XXXVI *Time for Revollusion*, Aksiyon, Nasan Tur, 2008



Şekil XXXVII *Komunismus, Soziallismus, Kapietalismus*, Yerleştirme, Nasan Tur, 2008

⁷¹³ Barbara Heinrich, *Nasan Tur* kataloğu, s. 118

Kentin farklı ritimlerine kulak veren ve bunu görselleştirmeye çalışan *Nevin Aladağ*, şehrin tınlarını farklı bir görsel tempoya uydurulmasındaki hünerini Berlin’de gerçekleştirdiği *Voice Over* (2006) ve İstanbul’da gerçekleştirdiği *Şehrin Sesi I, Şehrin Sesi II, Şehrin Sesi III* (2009) adlı video çalışmalarında ortaya koyar. Chambers’ın “egemenin, efendinin –dilsel, edebi, kültürel, dinsel ve müziksel-dillerini”⁷¹⁴ farklı bir biçimde konuşma çabası içinde olan göçmen kimliğinin izini Aladağ’ın bu çalışmalarında görmek mümkündür. Farklı seslerin malzeme olarak kullanıldığı bu çalışmalarda sanatçı kentte göstergesi olmayan yeni bir dilin peşine düşer. *Voice Over*’da görüntü bir araba sahnesi ile başlar. Anonim bir el pendereden uzattığı mızıkanın arabanın hareketi ile ses çıkarmasını sağlamaktadır. Daha sonra gecenin belirsiz bir saatinde bir türkü söyleyen Alman-Türk bir genç görülür. Bu sırada kesitte sokakta duran bir bateri üzerine düşen yağmur damlalarının sesi duyulur. Paralel süreçler metaforik olarak müzik enstrümanları gibi genç göçmenlerin de doğal etkiler tarafından etkileşime girdiklerini işaret eder.⁷¹⁵ Almanya’da büyümüş ve burada sosyalleşmiş ikinci kuşak gencin söylediği kederli türkü ironik bir şekilde vatan özlemi ve karşılıksız aşk üzerinedir. Almanya’daki göçmen kökenli çocukların, ailelerinin acılarına bu türkü yolu ile voice over yaptığını belirten Aladağ, çocukların kaynağına sahip olmadıkları bir anlatının tıpkı enstrümanlar gibi sadece seslerini çıkardıklarına işaret eder.

Aladağ İstanbul Bienali’nde gösterilen *Şehrin Sesi* çalışmalarında ise İstanbul’un kendi tınlarına kulak kabartır. *Şehrin Sesi I*’de yem araken bir sazın tellerini çekiştirirken tesadüfi sesler çıkaran kumrulardan, rüzgâr, dalga gibi kentin doğal güçlerinin çaldığı enstrümanlara kadar İstanbul’un mizahi ve şiirsel kent portresini çıkaran denemeler yapar. *Şehrin Sesi II*’de bir otomobilin dikiz aynasından bina cepheleri ve yayalar görünürken, İstanbul’un çeşitli semtlerindeki gündelik hayat aktarılır. Aynadaki görüntüler ile dikiz aynasına yapıştırılmış şarkı sözleri çağrışımsal bir düzende ilerler.⁷¹⁶

⁷¹⁴ Ian Chambers, s. 39

⁷¹⁵ Şafak Erkayhan, s. 237

⁷¹⁶ Nina Möntmann, s. 184



Şekil XXXVIII *Şehrin Sesi I*, Video, Nevin Aladağ, 2009

Müslüman nüfusun yoğun olarak yaşadığı Fatih’te gezen arabanın dikiz aynasında “I’m not a Christian, I’m not a Jew” (Ne Hıristiyanım ne de Musevi) yazısı yazmaktadır. Levent’teki bankacılık merkezi çevresinde ise “Did I say something true?” (Doğru bir şey söyledim mi?), kentin kargaşasının içinde “Don’t let me know that we’re invisible” (Görünmez olduğumuzu bana söyleme sakın) ya da Boğaziçi Köprüsü üzerinden geçerken “Cause I’m caught between yes and no” (Zira evet ile hayır arasında kaldım) yazıları görülmektedir. Son bölüm olan *Şehrin Sesi III*’te her biri farklı ritimde alkış tutan erkek, kadın ve çocuk elleri görülmektedir. Alışlayanların çokluğunda bir süre sonra ritim ayırt edilemez olur. Ellerin bireyselliği karşında çokseslilik heterojen bir gürültüye dönüşür.

Chambers’ın da işaret ettiği gibi Tur ve Aladağ’ın işlerinde dil ele geçirilmiştir. Aladağ da Tur gibi dili parçalamak “ve ardından yeni bir bükümle, beklenmedik bir aksanla ve hikâyenin akışında yeni bir sapmayla” yeniden toplamanın peşindedir.⁷¹⁷ Kenti dönüştürülmüş bir dil üzerinden izleyen sanatçılar kendi kimliklerinin yansımalarını başka bir ifadenin olasılığında ararlar.

⁷¹⁷ Ian Chambers, s. 39

5.5 “Hayali Vatan” ve “Ev” Metaforu Olarak Yeniden Kurulan Mekânlar

Tüm diasporik toplumların, çoğunlukla dil, din, adet ya da folklorda derinde saklı bir kavram olarak “eski ülke”ye, her zaman bağlılık içinde oldukları düşünülür. Bu bağ, kuvvetli ya da zayıf olabileceği gibi, belirli bir olay ya da tarihsel dönemle de ilgili olabilir. Bugün Almanya’daki Türkiye kökenli göçmenlerin çoğunluğunun yeni vatanlarında kalıcı oldukları ve ana vatana dönüş mitinden uzaklaştıkları anlaşılmaktadır. Bununla birlikte göçmenlerin ve sonraki nesillerin ana vatanlarına bağlılıkları çeşitli şekillerde, farklı imge, sembol ve kurgular ile devam etmektedir.⁷¹⁸ Anny ve Sibel Öztürk de köken ülkeler, Türkiye’yi sıklıkla çalışmalarına konu etmekte, diasporik kimliklerine ait öğeleri sanatlarına yansıtmışlardır. Öztürk kardeşlerin çalışmalarında oluşan “hayali vatan”ın anne ve babalarından dinledikleri Türkiye’ye dair hikâyelerden –ki bunlar 1950’lerin ve 60’lı yılların Türkiye’sidir-, kendi çocukluk anılarından ve Türkiye’ye ziyaretlerinden belleklerinde kalan imgelerden kurulmuştur. Bu yönüyle sanatçıların çalışmalarında nostaljik bir yaklaşım sergiledikleri gözlenmektedir. Yerellik kavramının zamanla olan ilişkisi nostalji üzerinden kurulmuştur. Geçmiş zamanın güzel günleri hep daha güvenli, her şeyin görece daha iyi olduğu bir yerdedir. Featherstone’un da belirttiği gibi bu biçimlenmede kolektif hafıza, geçmişle oluşan organik bir bağ kurulmasını ve bugünün bu bağ üzerinden deneyimlenmesini ve değerlendirilmesini öngören yerelliğin yerleşmesini sağlamaktadır.⁷¹⁹ Featherstone yerellik kavramının kendiliğinden, gündelik pratikler ve sosyal ilişkiler çerçevesinde belirli bir yerle kurulan bağ ve bu bağ doğrultusunda belirlenen ve düzenlenen toplumsal ilişkiler bütünü olduğunu söyler. Belirli bir yerle kurulan bu fiziksel mekân ilişkisi kültürel kimliğin devamlılığını ve özerkliğini sağlamaktadır. Kültürel bütünlük topluluğun sembolik değerler çerçevesinde birleşmesine ve kümelenmesine sebep olur. Çoğunlukla yerleştirmeler yapan Öztürk kardeşler, tüm bu sembolik değerleri geçmişte karşılaştıkları nesnelere ve imgeler üzerinden mekânsal çözümler ve biraraya getirmeler aracılığıyla çıkartırlar.

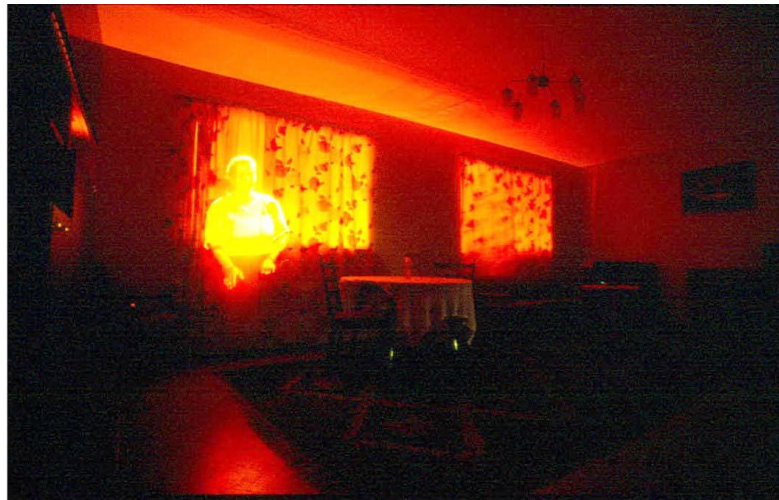
⁷¹⁸ Şafak Erkayhan, Ayla Ödekan, s. 23

⁷¹⁹ Mike Featherstone, “Localism, Globalism, Cultural Identity”, *Global/Local: Cultural Production and Transnational Imaginary* içinde, ed. Rob Wilson ve Wimal Dissanayeke, Duke University Press, 1996, New York [46-76]

Mekânsal tartışmada yerellik, önemli bir figürasyon olan ev kavramını akla getirir. Evde olma hissi, bir yere ait olma özünde kimliğin tanımını ve sınırlarını ortaya koymaktadır. *Anny ve Sibel Öztürk*'ün 2004 yılında, Karlsruhe Badischen Kunstverein'da gerçekleştirdikleri *Rear Window (story no.6) / Arka Pencere (hikaye no.6)* adlı yerleştirmelerinde iki kardeşin çocuklarına dair anılarını, yani 1970'lerdeki yıllarda kalan hayallerindeki vatanlarını teyzelerinin evi dolayımı ile canlandırdıklarını görürüz. Sanatçılar bit pazarları ve eski eşya satan dükkanları dolaşarak çeşitli eşyalar toplamışlar, İstanbul'da yaşayan ve birkaç yıl önce ölen teyzelerinin, Bakırköy'deki evinin bir odasının aynısını, bir köşede divan, duvarında asılı tablo, halı, koltuk, masa, kilim ve perdelerine kadar gerçeğe uygun şekilde galeri mekanı içine kurmuşlardır.



Şekil XXXIX *Rear Window (story no.6)*, Yerleştirme, Anny ve Sibel Öztürk, 2004



Şekil XXXX *Rear Window (story no.6)*, Yerleştirme, Anny ve Sibel Öztürk, 2004

Sanatçıların oluşturdukları oda yerleştirmesinin içi çok karanlık ve sıcaktır. Dışarıdan ezan okuyan müezzinin, insanların, arabaların sesi gelmektedir. Sanatçılar bu ses kaydını İstanbul'da Bakırköy'deki teyzelerinin evinin sokağına giderek bizzat almışlardır. Pencereleere geçen arabaların far ışıklarını yansıtmişlar, odanın içine deniz, naftalin ve yemek kokuları bırakmışlardır. Sıcak ve nemli odanın bir yaz gecesi havasını oluşturmasını istemişlerdir. Sıcaklık, ses, ışık ve kokularına kadar tasarlanmış bu yerleştirmede sanatçılar çocukluklarında yaşadıkları hisleri izleyiciye tam olarak aktarmak istemişlerdir. Pencereleerden birine teyzelerinin bir videosu yansıtılmış. Bu vdeo bir görünüp bir kaybolmaktadır. Anny Öztürk sergi mekanının giriş kapısına astığı bir tabelada anılarında kalan bu zamanı şöyle metinselleştirmiştir:

“Oda karanlık ve çok sıcak. Teyzemin birkaç metre ötede katlanan koltukta uyuduğunu görmek için gözlerimi açmama gerek yok. Kokusunu alıyorum. Sirke kokuyor. Bu geceleri gelen sivrisineklerden koruyor, sinekler tüm evde açık duran camlardan giriyorlar. Güneş batalı çok zaman olmasına rağmen hava soğumuyor....

Uzaktan bir ses ya da bir şarkı. Biliyorum bu kulaklarımın alışık olmadığı ses beni uyandırdı. Bu bir “ezan”. Bu bir hocanın bir caminin minaresinde en yukarı çıkması ve yüksek sesle dua etmesi demek...

Konsantre olursam daha çok ezan sesi duyabilirim. Her semtte bir ses yükseliyor ve İstanbul'da çok semt var...

En yüksek ses bizim semtten, Bakırköy'den geliyor ve beni uyandırıyor. Hoşuma gidiyor. Seslerle kent üzerinde uçarak dolaşıyorum ve bu sırada kolayca uykuya dalıyorum...

Hepimiz büyük masada oturmuş kahvaltı ederken kapı çalıyor. Annem kalkıyor ve kapıya gidiyor. Birkaç saniye sonra teyzemi çağırıyor. Annem biraz üzgün. Yavaşça merakla kapıya gidiyorum. On bir yaşında bir kız. Biraz üzgün görünüyor. Elbisesi kirlî. Aynı saçları gibi. Eteğini çekiyor ve iç çamaşırını aşağı indiriyor. Gördüğümü anlamıyorum. Onun üzgün yüzüne şaşkın bakıyorum. Üzgün bakışlı sevimli bir kız. Fakat elbisesi altında bir erkek. Annem gibi geri çekiliyorum ve teyzemin ona para verdiğini duyuyorum. Operasyonu için para biriktirdiğini söylüyor ve teşekkür ediyor sessizce ...

Eberbach'ta bahçemizde geçen yaz şişko bir tırtıl bulmuştum. Ailem onu korumama izin vermişti gülerek.

Tırtılı yemek masasında büyük bir salata yaprağı üzerine koymuştum yatmadan önce. Ertesi sabah yok olmuştu. Annem ve babam kızgın görünüyordu. Babam tül üzerine baktı, orada bir kelebek duruyordu, tırtılım bir kelebeğe dönüşmüştü.

Dışarıda bir kadın bir ekmek, bir kutu yoğurt ve yarım kilo tuz ısmarlıyor ve bizim camımızın önünden aşağı bir sepeti salıyor."

Sanatçılar her ne kadar oda yerleştirmesinde daha homojen bir temsile, otantik bir anın doğru nesnelere oluşan mekânsallığına bizi götürseler de, oluşturdukları metinlerde ait oldukları iki mekânın ve iki kültürün imgelerini biraraya getirmeye dikkat ederler. Almanya’da yaşadığı çocuklukları ve imgelemleri de en az Türkiye’de teyzelerinin evinde yaşadıkları kadar önemlidir. Hatta Türkiye’de yaşadıklarını anlayabilmeleri ve hayal edebilmeleri için Almanya’daki deneyimlerine muhtaçtırlar. Sanatçılar için kimliklerinin bu ayrılmaz iki parçasından biri diğerinden daha önce gelmemektedir. Anny ve Sibel Öztürk’ün en ince ayrıntılarına kadar hatırladıkları imgeler öncelikle kendileri sonra aileleri ve yakın çevresi için kurulur. Sanatsal pratiklerindeki bu samimi yaklaşım kimliklerini başkalarından önce kendileri için kurma eğiliminden kaynaklanır ve onlara yabancı gelen, tuhaf gelenin peşine düşmek yerine (*Nasan Tur*’un *Ritual* çalışması, *Nezaket Ekici*’nin *Fleckel im Wind* çalışmasında sanatçılara tuhaf ve yabancı olanı araştırıp, Alman kimliğinden bakmaları gibi), tanıdık olanın, evde hissetmenin izini sürerler.

“Hayal etme”nin etkin gücüne dikkat çeken Appadurai, tüm toplumlarda hayal etmenin belirli formları olduğunu vurgular.⁷²⁰ Rüyalar, şarkılar, fanteziler, mitler ve hikayeler gibi formlarda beliren “hayal gücü” (imagination) her toplumun ayrılmaz bir parçası olmuştur. Göçmen kuşaklar içinse hayal edilen bir anavatan teması bulunmaktadır. Anavatanın alışkanlıklara bilinç altında bulaşmış olduğundan bahseden Odenthal, göçün anavatanın kaybindan dolayı duyulan hüzün ile birlikte aşırı yapısal bir durumun içine dalma olduğunu, bu hissin ise göç sırasında hayatta kalabilmek için

⁷²⁰ Arjun, Appadurai, “Here and Now”, The Visual Culture Reader, Nicholas Mirzoeff (ed.), Routledge, 2002, s.173-179

şart olduğunu belirtir.⁷²¹ Göç temalı segilerde anavatan temsilinin bazen acı verici, bazen ise aşırı kışkırtıcı bir durum olarak göçmen sanatçılar için bir sorumluluk olmaktadır ve sanatçılar bu sorumluluğun içinde ulusal bağların ötesinde yeni ve geniş bir kimlik tanımı aramaktadırlar.

Anny ve Sibel Öztürk'te mitleştirilmiş bir teyze imgesi neredeyse anavatanla özdeşleştirilmiştir. Nasan Tur'un annesi ile olan fotoğrafı *Nane Kokusunu Unutma*'ndaki ev ve çocukluk metaforu, Nezaket Ekici'nin ebeveyn kuşağından birçok kadınla yaptığı işler ve daha birçoğu bu türden bir çıkış noktası ile yer yer karşılaşma yer yer de hesaplaşma şeklinde "anavatan" ve "ev" ile ilgili ilişkileri çözümler.

5.6 Kimlik ve Nesne İlişkisi: Hayat Tarzı ve İmgeleri

Günümüz dünyasında hayat tarzı ile ilişkilendirilen maddi nesnelere ve eşyalarla kurgulanan kimlik meselesinin ele alınışında eşyanın kullanım şekli ve anlamları önemli bir yer tutmaktadır. Bir temsil stratejisi olarak sanatçı kendinden bahsetmek ister ve kişisel hikâyesini herşeyin, sıradan nesnelere bile kişisel anlamları olduğunu söyleyerek anlatmaya başlar.

Bireyin tüketim alışkanlıklarına bakarak toplumsal ilişkilerini ve kimliklenme sürecini incelemenin mümkün olduğunu belirten Ayşe Çağlar, her eşyanın kullanımının toplumsal olduğu ve toplumsal anlamlar taşıdığı düşünüldüğünde, eşyanın kullanımına bakarak kişinin hayatı, kişiliği ve toplum içindeki yeri hakkında yorumlamaların yapılabileceğini söyler.⁷²² Eşyaların sadece eşyayı bulduran kişinin kimliğine dair söylediklerinin yanında, nesnelere yüklenen bir enformasyon siteminden hareketle, simgesel ve ifadesel işlevlerine ek olarak tüketim alışkanlıklarını modelleyen bir iletişim yeteneği barındırdıkları da söyleyenebilir.

⁷²¹ Johannes, Odenthal, *Heimat Art: New Urban Cultures*, Germany in Transit: Nation and Migration 1955-2005, ed. Deniz Göktürk, David Gramling, Anton Kaes, University of California Press, LA, 2007, s. 264

⁷²² Ayşe Çağlar, "İki Elde Bir Sehpa", *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat içinde* (293-307), Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber (ed.), Zeynep Yelçe (çev.), İstanbul: Metis, 2005, s. 294

Belirli bir yaşam tarzı ile özdeşleşen ve bu belirli hayat tarzını, kültürünü, sınıfını ve toplumsal alanını gösteren eşya hem ait olunan toplumsal gruba bağlılığı vurgular hem de diğer toplumsal gruplardan farkını ortaya koyar. Anny ve Sibel Öztürk, Türkiye'ye ve köklerine dair hatırladıkları ev ve eviçi eşyaların mekanı olarak kurguladıkları teyzelerinin oturma odasını kurarken, özellikle aynı eşyaları aramalarının sebebi ait oldukları toplumsal gruba bağlılıklarını göstermektir. Mobilyalarda, perdeler ve örtülerde, aynı doku, aynı renk ve aynı şekilde ısrar etmeleri ve daha sonra benzer bir oturma planına göre yerleştirmelerinin sebebi belirli bir aidiyet duygusu ile köklerinin olduğu toplumsal sınıfı işaret etmek olabilir. Bu kültürel kodlu alanın içinde sınıfsal referanslardan, eşyaların birbiri ile olan ilişkisinden ve birbirine olan mesafesinden kaynaklanan bilgiden ortaya çıkan yaşantının Almanya'daki eşyalardan, Almanya'daki eşyanın dizilişinden ve bir oda içinde örgütlenişinden doğan farkın plastikleşmiş hali samimi bir aile fotoğrafı kadar açıktır ve izleyiciye o aile hakkında çok şey söylemektedir.

Sanatçıların çocukluk anılarından hatırladıkları eşyalar 1970'lerde Türkiye'de birçok ortasınıf ailenin evindeki eşyaların bir benzeriydi. Devetabanı, kadife kaplı koltuklar, halılar hatta perdelerin deseni bile benzerdi. Salonda koltuklar sehpa ortalanarak aile bireylerin ve misafirlerin birbirlerinin yüzlerini görebilecek şekilde yerleştirilir, yemek masası üç tarafında sandalyelerle duvara yaslanırdı. Almanya'da ise ev eşyalarının farklı olmasının yanında, eşyalar da farklı şekilde kullanılmaktadır. L şeklinde geniş koltuk önünde sehpa ve televizyona bakacak şekilde koltuklar yerleştirilmiştir. Eşyalarla kurulan bu farkın mekânını yaratan sanatçılar, sıcaklık, nem, koku, ışık gibi en ince detaylara kadar tasarladıkları yerleştirmeleri kimliklerini oluşturan unsurların hiç tamamlanmayacak bir koleksiyonu gibi sınırlı bir kapalılıkta toplayabildiklerini sergilemektedir.

Eşyaya anlam yükleme toplumsal bir süreç olduğu gibi bireysel bir süreci de gösterebilir. *Nezaket Ekici* 2002 yılında gerçekleştirdiği *Emotion in Motion* adlı performansı için galeri mekânına kendi evinin sınırlı bir kısmını getirerek üç günlük bir performans yapar. Bu performansta sanatçının kendi eşyaları arasında üç gün boyunca bir rujla dudaklarını boyayıp daha sonra duvarları ve eşyaları öperek dudak izini bıraktığı ve zamanla bu izlerin tüm oda yerleştirmesini kapladığı görülür.



Şekil XXXXI *Emotion in Motion*, Yerleştirme, Performans, Nezaket Ekici, 2002

Kendi özel eşyaları arasında bir ayna, fotoğraflar, ayakkabılar, giysiler, bir bavul, bir orta sehpa, bir koltuk ve bir yatak görülmektedir. Tanıdık bu mekan ile izleyicilerin yabancılığı arasında kompulsif bir şekilde tekrar edilen bu özel hareket, sanatçının dokunduğu her köşeye izini bırakmak istemesine ve bunu görünür kılmasına sebep olmaktadır. Ekici *Lifting a Secret* adlı çalışmasında da benzer bir oda yerleştirmesi yapmış ve tüm mekânı ve eşyaları benzer duygusal dışavurumla ilişkilendirmiş ve işaretlemiştir.

Bir tüketim nesnesi olarak eşya, sadece ekonomik değere değil kültürel değere de sahiptir ve bu nedenle değer yaratan birçok sürecin keşişim noktasında bulunmaktadır.⁷²³ Eşyaya yüklenen değer nasıl üretildiğinin analizini yapabilmek için eşyanın içinde bulunduğu bağlamın da analizinin yapılması gerekmektedir. Uzun bir dönem göçmenler için en çok anlam yüklenen eşya da doğal olarak bavul olmuştur. Sanatçılar (Anny ve Sibel Öztürk, Nezaket Ekici) zaman zaman bavulu yerleştirmelerinde kullansalar da bavul, yolda olma deneyimi ile ilişkili olarak yersizyurtsuz, sürekli hareket halinde olan kimlik süreçleri ile alakalıdır.

Göçmenleri “hayalet yurttaş” olarak kabul etmemiz gerektiğini söyleyen Nermin Saybaşılı, onları artık etnisite bağlamında, sınıf bağlamında ya da cinsiyet bağlamında tanımlamamızın mümkün olmadığını, bunun da bir kimlik krizine yol açtığını belirtir.⁷²⁴ Saybaşılı diasporik oluşumların, kültürlerin birbirleri ile kesişmesinin, üstüste gelmesinin ve “jeopolitik sınırların ve bölgesel toprağa bağlı kimliklerin

⁷²³ *age.*, s. 295

⁷²⁴ Nermin Saybaşılı, *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri*, İstanbul: Metis, 2011, s. 75

bozularak daimi bir şekillenme sürecine girmeleri”nin ‘hayaletleri’ yarattığından bahseder.⁷²⁵ Bu durumda göçmen kökenli sanatçılar sürekli maddeleşmek isteyen fakat yerleşemeyen ‘sorunlu kimlikli’ sanatçılar olarak gerçekte ara mekânda kalmaktan, tire ile ayrılmaktan, sıkıntı duyarlar. Bu hayalet figürlerin ‘ev’ ya da ‘anavatan’la kurduğu ilişki de *musallat* olmak şekilde ortaya çıktığından bahseden Saybaşı, evin dışarıda bıraktığı ya da bastırıldığı şey tarafından rahatsız edildiğini, hayaletin ise ara bir mekânda kaldığını, böylece mekân ile mekânsızlık arasında bulunduğunu belirtir. Dışarıda ya da arada kalmış olmalarından dolayı göçmenler/hayaletler eve daha çok sadıktırlar ve hep geri dönmek isterler. O halde, Anny ve Sibel Öztürk’ün teyzelerinin Bakırköy’deki evinin salonuna dönmesini, Nezaket Ekici’nin Türk ailesinin ve geleneksel yapısının kadını koyduğu role ve yerele dönmesini, Nasan Tur’un nane kokusuna dönmesini, Nevin Aladağ’ın bir aracı ve taşıyıcı olarak sese, dile, müziğe ve dansa dönmesini bastırılmış kimliklerinin nihai yerleşme arzusu olarak betimleyebiliriz. Bu bölümün başında ele alınan *Nevin Aladağ*’ın *Eve Doğru* adlı çalışması ise uçup giden güvercinlerle, eve dönüşün en iyi hayaletimsi temsillerinden birini oluşturmaktadır.

Bu durumda bu kadar çok görünmek ve tanınmak isteyen sanatçılar, merkezinde temsil siyaseti olan çokkültürcülükle hizalanan çağdaş sanatın farklılıkla başa çıkmak ve kontrol edebilmek adına diaspora sanatçılarından beklenen belirli bir farklılığı yani ‘ötekiliği’ temsil etme riski ile karşı karşıyadırlar. Bu riskin bilincinde olan Levent Kunt ve Hüseyin Karakaya gibi sanatçılar hâkim yapıların tüm yerleştirmelerini merkez çevre diyalektiğinde tespit etme ve gösterme eğilimindedirler. Nasan Tur ve Nevin Aladağ gibi sanatçıların ise erken dönem çalışmalarında onlardan beklenen ‘kimlik sorunu’ temsillerini çalışmalarında gösterdikleri, fakat daha sonra daha soyut ifadelerle kendi tikelliklerini çoğalttıkları ve dönüştürdükleri görülür. Temsil süreçlerini gündelik hayata müdahalelere kaydıran bu sanatçılar, hâkim kültürel yapıların dilini bozup, değiştirerek farklı bir ifade ve dil arayışına girerler. Anny ve Sibel Öztürk ise kısmen yazarı oldukları hayatlarının, çocukluklarının, temel olay-örgüsünde süregiden anlatı hattının mecrasını oluştururlar. Melez ve açık bir hikâyeleme ile kimlik süreçlerini hareket içinde kurarlar. Çoklu bağları ve hayal

⁷²⁵ *age.*

mekânlarında kurgu-bellek stratejileri geliştirirken, sanatçıların tek çıkmazları belirli eşyalar ve belirli yerleştirmeler konusundaki ısrarlarıdır. Bu ısrarları onları otantik sahneleri yeniden canlandırmalarına, tam da kaçındıkları tek bir temsili kimliği sahiplenmelerine yol açmaktadır. Nezaket Ekici'nin performanslarında ve yerleştirmelerinde ise ikili bir süreç ortaya çıkmaktadır. Dolaysız anlatımları içinde Ekici, ulusal kimlik, dini kimlik, etnik kimlik gibi konulara Batılı bir perspektiften bakmakta, kendindeki oryantilist öğeleri çoğaltmaktadır. Böylelikle sanatçı hem Doğulu kadın kimliğine Batılı oryantilist bakışı ifşa etmekte, hem de bunu yeniden imgeleştirmektedir. Ekici, kolu alçılı dansöz kostümüyle, bacağından tavana asılı karak çarşafıyla, 40 kilo ağırlığında nazar boncuklu elbisesiyle, ailesi tarafından görücüye çıkarılmış kahve merasimiyle, bayrak kırmızısına boyanmış bedeniyle Batı'nın görmek istediği kurban klişelerini ve 'ötekiliği' bir yandan gösterip, Batılı bakışa ayna tutar, diğer taraftan 'ötekiliği' doğrudan temsil yoluyla yeniden üretir.

Almanya'da göçmen kökenli ikinci nesil sanatçıların çalışmalarında kimlik temsillerini salt farklılık ve ötekilik tespitleri olarak ele almak, Almanya'daki mevcut kültür politikalarına ve çokkültürcülük hattında çağdaş sanat piyasasının tüketim eğilimine hizmet edecektir. Dolayısıyla, Bourriaud'un belirttiği gibi, çağdaş sanat çalışmasının sanatçının içinden çıktığı kültürün bir ifadesi olarak, sanki kültür bağımsız ve kendine kapalı bir evrenmiş gibi, kabul etmek fazlasıyla naif bir yaklaşım olacaktır.⁷²⁶ Aynı şekilde sanatçıyı da otantik bir farklılığın temsilcisi ilan etmek yeterli olmayacaktır. Çünkü böyle bir yaklaşım, çağdaş sanat alanındaki iktidar yapılarını maskeleyen ve sanatçının da üretirken bu hiyerarşik yapılar içinde şekillendiğini ve çıkarlar ekseninde kendisinin de bir ürüne dönüşebildiğini gizlemektedir.

Bugün sanatçılar ve sanat kuramcılarının tarihin yükünden, ilerlemenin sorumluluğunda bir sonraki adımı atma zorunluluğundan kurtulmanın rahatlığı içinde politik ve kültürel olarak toplumsal gerçeklikle ilişkilenebilirler. Kendi kültürel kimlikleri üzerine düşünmek, bireysel arzularını ifade etmek isterler. Ama öncelikle

⁷²⁶ Nicolas Bourriaud, "Notes on Globalisation, National Identities and the Production of Signs", *Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary Art and Culture* içinde (41-48), Kamal Boullata (ed.), Londra, Beyrut: Saqi, 2008, s. 103

kendilerini, müze sistemi veya sanat piyasası tarafından temsil edilen soyut ve ölü tarihsel yapılara karşıt olarak, “canlı ve gerçek” göstermek isterler.⁷²⁷ Günümüzde, çevreden gelen sanat eserlerine ve diaspora sanatçılara büyük ölçüde eşlik eden sergi metinleri, küratör ve proje yazarlarının anlatıları ve adlandırmaları çokkültürcü eğilimi takip etmektedir. Çağdaş sanat dünyasında “yeni” kimlikler ve kimlik temsilleri farklılıkları ekseninde öne çıkarılmakta, bir değer olarak yerleştirilmekte ve tam da sanatçıların kaçındığı kimlik müzelerine konmaktadır. Sanatçılar için, sanat dünyası ile yeniden “canlı ve gerçek” bir ilişkilene tüm bu küratoryal, ekonomik ve politik müdahalelerin farkında olmak, çalışmalarının bir temsil politikasında sınıflandığının ve üretildiğinin bilincinde olmaktan geçmektedir.

⁷²⁷ Boris Groys, *Art Power*, s. 23

6. SONUÇ

Bu tezde Almanya’da yaşayan ikinci kuşak göçmen kökenli sanatçıların, özellikle Almanya’nın göç süreçlerini dikkate aldığı 2000’li yıllarda başlayan ve devam eden göçmen kimliğine ve kültürüne gösterdiği ilgi çerçevesinde geliştirdiği kültür politikaları ile Alman kültür ve sanat sahnesindeki görünürlükleri dikkate alınmış, sanatçıların dâhil oldukları temsil politikasının dili incelenmiş ve farklılık temsillerine dönüşen çalışmaları değerlendirilmiştir. Sanatçıların içinde buldukları çağdaş sanat alanında ve piyasasında kimlikleri farklılık ekseninde dondurulduğu, Almanya’da yapılan göç ve kimlik temalı sergilerde biyografilerinin bir ön ad gibi çalışmalarının önünde geldiği gözlenmiştir. Alman toplumundan, tarihinden ve sanatından kültürel farklılıkları vurgulanarak ayrı tutulan bu sanatçılar, çağdaş sanat alanında farklı stratejiler geliştirmişler, hem Batılı hem Doğulu kimliklerini melez formlarda araştırmışlardır.

Soğuk savaşın bitiminden, 1989’da Berlin duvarının yıkılmasından sonra hızla küreselleşen dünyada, toplumsal, ekonomik, siyasal yaşantının giderek kültür çerçevesine yerleştiği bir “kültür dönemecine” girilmiştir.⁷²⁸ Kültürün kimlikte ve kimlik temsilinde somutlaştığı bir bağlamda, küresel kapitalizm tarafından çoktan kapsanmış olan küresel-yerel gerilim, yerele daha fazla müdahalelerin ve yereli otantik olarak sunmanın önünü açmıştır. ‘Yerel’den kasıt, coğrafi bir göndermeden ziyade bireylerin karakteristik olarak içinden çıktığı toplumsal ve kültürel alanın tüm kodları ile mekânsallığını adlandırma yani temsil etme çabasıdır. Kimlik oluşumunda önemli bir role sahip olan yerele aidiyet, yerelliğin radikalleşmiş bir özcülük anlayışı ile değil, çeşitli ve paralel mekânların arasındaki mübadeleyi oluşturabilecek potansiyeli ile yaklaşıldığında, otantik atfin bertaraf edilmesi ve farklılıklarla çizilen sınırlarının önüne geçilmesi mümkün olabilmektedir. Diğer türlü sadece temsilin içine ve sınırlara indirgenen yerellik iktidarın tahakküm ilişkisinde yerleştirilmiş, dışarıdan yüklenen bir durum olarak kalmaktadır.

⁷²⁸ Ali Artun, “Kültür Tutulması”, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik içinde sunuş (9-15), Ali Artun (der.), İstanbul: İletişim, 2013, s. 9

‘Demir Perde’nin yıkılmasından itibaren küresel ekonominin bütünleşmesi, dünya çapında bir kültürün doğmasından çok, kültürlerin standartlaşmasına sebep olmuştur. Çağdaş dünyanın küresel potasına ne kadar çok kültür heterojen içeriği ve çeşitliliği ile girdiyse o kadar homojen bir şekilde, Batı ile melezlenerek çıkmıştır. Farklılıkların aynı temsil politikası ile içerildiği bir dünyada, kültürlerin zamansal eşitlenmesi ve mekânsal kuşatması sağlanmıştır. 1990’larda çokkültürlülüğün yaygınlaşması ile çağdaş sanat da bu küresel hatta kendini hizalamıştır. Küreselleşen çağdaş sanat piyasasında ekonomik yapıların standartlaşması, formların çeşitliliğine değil gittikçe büyüyen bir tektipliğin, kültürel klişelerin ve basmakalıp ötekilerin yayılmasına hizmet etmektedir.⁷²⁹ 1990’ların popüler tartışması olan “kimlik politikası”, sanatsal pratiği, kurumların farklılığı yönetmeye çalıştığı bir çokkültürlülüğün içine dolaştırmıştır. Avrupa merkezci Batı sanat tarihi ve içeriği tarafından 1990’lı yıllara kadar dışlanan farklı kültürler ve kimlikler görünürlük ve tanınmadan aldıkları keyif ile çokkültürlü sanat ortamına gönüllü olarak, kimliklerinde Batı kültüründen farklı olanı Batı sanatının egemen evrensel diline çevirerek, katılmışlardır. Böylece somutlaşan farklılıklar yerel kültür ve tarih ile olan ilişkiler üzerinden Batı kodlarına ve standartlarına yaslanmaktadır.

Sanat dünyasının gittikçe artan küreselleşmesi, özelde bienallerin artışı gibi, çağdaş kültürde “ana akım” ile sözde “marjinal” arasındaki ayrımın daha fazla olmadığını göstermekte, çevre kültürlerin merkeze alınmasına işaret etmektedir.⁷³⁰ Madunun, çevre kimliklerin ve kültürlerin, kültürel olarak yeniden adaptasyonu ve merkeze yerleşmesi çelişkili süreçleri barındırır. Batılılaştırılan öteki kimlikler tüm yerel, etnik, dini, cinsel içerikleri ile Avrupamerkezci bir sanat ortamına alınmış, birbirleri ve Batı ile olan tahakküm ve tabiiyet ilişkileri gizlenerek farklılıkları eşitlenmiştir.

Bu tez, Avrupa’da kültürlerarasılık, çokkültürlülük gibi kültür politikaları ile tırmandırılan farklılıkların diaspora sanatçılarına ve çevre ülkelerden gelen sanatçılara dayatıldığını göstermeye çalışmakta ve sonuçta bu sanatçıların etnik ötekiliği

⁷²⁹ Nicolas Bourriaud, “Notes on Globalisation, National Identities and the Production of Signs”, *Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary Art and Culture* içinde (41-48), Kamal Boullata (ed.), Londra, Beyrut: Saqi, 2008, s. 102

⁷³⁰ Nicolas Bourriaud, “Notes on Globalisation, National Identities and the Production of Signs”, s. 101

sahnelemelerine dönüştüğü çıkarımlarını yapmaktadır. Batı'nın diğer kültürler üzerine olan oryantalist fantezileri yansıtılmakta, dahası Batı dışı kimlikli sanatçıların da kendilerinden ötekiliği çıkarmak üzere bu bakışı zaman zaman sahiplendiği görülmektedir. Çağdaş sanat ortamı tarafından sergilenen öteki kimlikler ve kuşatılan farklılık temsilleri küresel dolaşıma katılmakta, bienaller ve uluslararası sergilerle doğallaştırılıp, yan yana getirilmekte, çağdaş sanat bir kimlikler geçidine dönüşmektedir.

Diaspora sanatçıları için ulusal bağlar ve etnik kimliklenme süreçleri daha karmaşık bir hale gelmiştir. Ulusaşırı, kültüraşırı, yerelaşırı gibi tanımlamalarla diasporik kimlikler çoklu bağlanmalarına ve kültürlerine eşit mesafelerle tanımlanırlar. Bu bağların ve kültürlerin çatışmalı iktidar ilişkileri ise kendi çoğulluklarında ve “aşkınlıklarında”, yani “üçüncü mekânlarında” gizlenir. Diaspora sanatçıları “adaptasyon ve direniş” olarak tanımlanabilecek duruşlarında yerelliklerinin kökeninden ve tire ile ayrılmış kimliklerinden bile daha çoğul ulusal bağlardan yola çıkarak “kültürel koridorlar” yaratmışlardır.⁷³¹ “Kültüraşırı dolaşımlar”ı örgütleyen ve diaspora sanatını teşvik eden çağdaş sanat dünyasının Avrupamerkezci iktidarının, çeşitliliği daha fazla homojenleştirmeye ya da bastırmaya çalışmak yerine, temsil politikası ile kontrol etmeye çalıştığı gözlenir. Fakat bu stratejinin kendisi iktidarın farklı bir dağılımına sebep olur ki bu dağılımda dezavantajlı gruplar giderek artan bir şekilde iktidarın nüfuz eden egemen yapılarını ve baskılarını göstermeye başlarlar.⁷³²

Almanya, çağdaş sanatın merkez ülkelerinden biri olarak çevre kültürlerle olan ilgisini Doğu Blok Avrupa ülkelerinden, Balkanlardan ve Türkiye'den gelen kimliklere çevirmiştir. Almanya'daki kültürel politikalar “marjinal ve uyumsuz Avrupa kültürlerini tanımlama, onları Avrupa sanatsal ve kültürel bütünleşmelerinin şeffaf ve anlaşılır diline tercüme etme”⁷³³ imkanı sağlamak için çokkültürlülüğü benimsemiş, çevre kültürler ile kültürel diyalog başlatabilmek için öncelikle çevrenin kendinden farklı olduğunu ve bu farklılığın tanınması gerektiğini ifade etmiştir.

⁷³¹ Jean Fisher ve Gerardo Mosquera, *Over Here: International Perspectives on Art and Culture* içinde giriş (2-9), New York: New Museum of Contemporary Art, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2003, s. 6

⁷³² *age*.

⁷³³ Misko Suvakovic, “Küratoryal Taktiklerle Kimlik İmalatı”, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik* içinde (189-201), Ali Artun (der.), Elçin Gen (çev.), İstanbul: İletişim, 2013, s.190-191

Bu tezde, Almanya'daki çağdaş sanat sahnesinin, son on beş yıldır, göç süreçlerini dikkate alır bir şekilde, kimliği yerellik ve otantiklik üzerinden yeniden tanımlama çabası içine girdiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda, Almanya'daki sanatsal dilin değişmesi için kültürel çeşitliliğe odaklanıldığı ve kimlik temalı sergilerde farklı kültürler arasındaki çatışmaları, buluşmaları ve kopmaları araştıran radikal bir kültürlerarasılık söyleminin vurgulandığı görülmüştür. Kültürel çeşitlik ve kültürlerarasılık söyleminin aksine, uygulamalarda çoğunlukla göçmen kökenli sanatçıların farklılıkları ile yalnızlaştığı sonucuna varılmıştır. Pratikte kurulamayan diyalog, Almanların farklı kültürler ve kimlikler hakkındaki düşüncelerini söylemelerine yol açmakta, göçmen kökenli sanatçıların ise kendi kültürel ötekiliklerini sergilemelerine sebep olmaktadır. Alman-Türk sanatçıların çalışmalarında, kimliği ve ötekiliği sorunsallaştırmaları ile kültür temsilinin sürecine dâhil olmaları ise iki şekilde olmuştur: Birincisi Türkiye odağında, farklılığın kültürel temsillerini içine alan Türk çağdaş sanatının Almanya'da tanıtımı bünyesinde gerçekleşen sergilere katılmak, ikincisi göçü, kültürlerarasılığı, melez ya da tire ile ayrılmış kimlikleri konu edinen proje ve sergilere katılmak. İki koşulda da etnik ve kültürel kimliğin Batı için sahnelendiği, farklılığın vurgulandığı bir içeriğe dâhil oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Bu sergilerin küratoryal yöntem ve söylemleri ile kategorileşen 'Alman-Türk' sanatı, Heimat sanatı ya da diaspora sanatı olarak adlandırılmıştır. Karışım estetiğinin benzerliği ölçeğinde sanatçılara gruplaşma biçimi dayatılmakta, hep birbirlerinin olduğu sergilere çağrılmaktadırlar. Böylece 'Alman' sanatından ve kültüründen farklılığı ölçeğinde ayrılan sanatçılar diğer Alman sanatçılarıyla ilişkilenezememekte ve onlardan ayrılan sınırları ile ya kişisel sergiler açabilmekte ya da kimlik bağlamında diğer öteki sanatçılarla yan yana gelmektedirler.

Bu tez, Almanya'da göçmen kökenli ikinci nesil sanatçılardan çalışmalarında Alman-Türk tireli kimliği içinde farklı olanı öne çıkartmaları, yani daha çok Türkiye'den çıkan kültürü göstermelerinin beklendiğini ifade etmiştir. Diaspora ya da göç temalı sergilere çağrılmalarında ısrarla onlardan istenilen "kültürel uyum ve bütünleşme projelerinin" gerçekleşebilmesi için öncelikle kendilerini küçük yaşta içine girdikleri, birlikte büyüdükleri ve eğitim aldıkları Alman toplumundan ayırmaları ve farklılıklarını somutlaştırmalarıdır. Bir kez ayrılan etnik, kültürel referansların daha

sonra çağdaş sanatın gereğince Batı kültürü ile melezlenmesi bu sanatçıların kimlik temsil ekonomisine katılmaları için yeterli olmaktadır. Alman hükümetinin kültür fonlarını alabilmek ve sponsorları etkileyebilmek için sanat kurumları son on yılda çokkültürlü bir dili benimsemiş, farklı kültürleri teşhir etmek için göç ve kimlik konusunda sergiler düzenlemişlerdir. Göçmen kökenli sanatçılar, görünür olmak ve tanınmak için otantik kimlik gösterileri üretmişler, farklılıkları ile çağrıldıkları sergilere katılmayı kabul etmişlerdir. Ortada bütün bir bağımlılıklar ağı vardır. Sanatçılar ekonomik çıkarları doğrultusunda kültürlerinin tanınmasına ihtiyaç duyarlar. Bütün bunlar kültür politikalarının ve çağdaş sanat piyasasının örgütlediği, kesişen baskılamalar ve bağımlı olmalar kümesi yaratmaktadır.

Batı Avrupalı veya Alman bir sanatçının hiçbir zaman kendi sanatsal çalışmalarını ulusal kimlik politikası bağlamında çerçevelemeyi düşünmeyeceği bir durumda Batı dışı sanatçının kendini tanımlama ve anlatma çabası içinde olması ve ondan bu yönde beklenenler endişe vericidir. Alman-Türk sanatçıların çalışmalarında da Alman toplumunun önyargılarla yaklaştığı Türk kimliğini ve Doğu kültürünü anlatma çabasının baskındır. Bu çaba iki türlü okuma ve alımlamaya sebep olabilir. Birincisi sanatçılar, Alman toplumunun önyargılarına işaret etmektedir ve Batı'nın doğuya bakışını çalışmaları yoluyla gösterme eğilimdedirler. İkincisi tam da bu önyargıları gösterme ve anlatma çabası, onları basmakalıp kimlik temsillerini ve ötekiliği yeniden üretmelerine yol açmaktadır.

Çoğu ikinci nesil göçmen kökenli sanatçı biyografilerinin öne çıkarılmasından, kültürel kimliklerinin sanatlarından önce alınmasından sıkıntı duyduklarını belirtmişlerdir. Bu yönde temsil stratejilerini geliştirdikleri sanat çalışmalarında dolaysız kimlik gösterilerini azaltmaya ve etnik sahnelemeleri anonimleştirmeye ve çoğaltmaya (tek etno merkezden çok çoğul etnik kimlikler sunmaya) çalışmaktadırlar. Hâkim yapıların tüm yerleştirmelerini merkez çevre diyalektiğinde tespit etme ve gösterme eğiliminde olan sanatçılar, temsil süreçlerini gündelik hayata müdahalelere kaydırırlar. Soyut ifadelerle kendi tikelliklerini çoğalttıkları ve dönüştürdükleri görülür. Hâkim kültürel yapıların dilini bozup, değiştirerek farklı bir ifade ve dil arayışına giderler. Sonuç olarak melez, çoğul ve açık bir hikâyeleme ile kimlik süreçlerini hareket içinde kurma yoluna giderler. Hareket halindeki kimlik,

postkolonyal sanatın temsile içkin beyanatının ve kimliğin somutlaşmasının önüne geçmektedir. Son yıllarda göçmen kökenli sanatçıların, kimliği temsil etmekten çok icra etmeyi tercih ettiklerini, Almanya’da Alman-Türk sanatçı olmak yerine, “Türkiye’den gelen sanatçı” olmayı bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde seçtiklerini görmekteyiz. İstanbul sanat çevresi ile ekonomik ilişkilenmelerinin gittikçe arttığı gözlenen sanatçıların İstanbul’da önemli galerilerde ve müzelerde çalışmaları gösterilmiştir. Yalnız Almanya’da ve Türkiye’de değil uluslararası ölçekte tanınmış bu sanatçılara İstanbul Bienali yer verilirken, Almanya’da Berlin Bienali’ne hiç çağrılmamış olmaları ilginç bir sonuç ortaya koymaktadır.⁷³⁴

Sanatçıların “Türkiye’den gelen sanatçı” olma tutumları, Almanya’da ‘başka bir dünyaya ait’, ‘Avrupa dışı’ bir kültüre sahip ‘yabancı’ bir grup olarak damgalanan Almanyalı Türkler olarak toplumsal kabul eksikliğinin sıkıntısını her zaman çekmiş olmalarında aranabilir. Hatta bu eksikliğin iş ve eğitim dünyasındaki başarılarına da engel olduğunun farkında olan sanatçıların elde etmeyi başardıkları başka türden her sermaye, kültürel ve ekonomik sermaye, bu eksiklik yüzünden değerini yitirmektedir. Ekonomik ve kültürel sermayenin hacminin Almanyalı Türklerin değişik katmanlarına göre farklılık gösterdiğini söyleyen Ayşe Çağlar, ekonomik ve kültürel sermayenin Almanlar tarafından tanınması anlamına gelen simgesel sermayedeki bu açık bütün katmanlardaki Almanyalı Türkleri etkilediğini belirtir.⁷³⁵ Gündelik hayatta karşılaştıkları bu ayrımcı tutumun Almanyalı Türklerin gözünde Almanya’yı yakın gelecekte simgesel sermayelerini arttırabilecekleri bir yer olmaktan çıkarttığını belirten Çağlar, bu durumda “Türkiye ekonomik sermayeyi toplumsal ve simgesel sermaye haline dönüştürebilecekleri ve hayallerindeki sosyal sıçramayı gerçekleştirebilecekleri en uygun yer” haline geldiğini ifade eder.

Bu tez, göçmen kökenli sanatçıların sembolik sermayelerinin eksik olmasından, kısacası Almanya’daki farklılıklarından ve Avrupa dışı kültürlerinden dolayı negatif kimlikleri ile Almanya’daki sanat ortamında bulduklarını ortaya çıkarmakta, pozitif

⁷³⁴ Birincisi 1998 yılında başlayan ve 2014 yılında 8. düzenlenecek olan Berlin Bienalinde Türkiye’den şimdiye kadar Caner aslan, Burak Arıkan, Ayşe Erkmen, Kutluğ Ataman, Ergin Çavuşoğlu, Ahmet Öğüt, Nilbar Güreş ve Ferhat Özgür katılırken Almanya’da yaşayan ve göçmen kökenli sanatçıların - çoğu İstanbul Bienalinde işlerini gösterebilirken- yer bulamamıştır. *bk.*
<http://www.berlinbiennale.de/blog/en/1st-6th-biennale/7th-berlin-biennale>

⁷³⁵ Ayşe Çağlar, “İki Elde Bir Sehpa”, Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat içinde (293-307), Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber (ed.), Zeynep Yelçe (çev.), İstanbul: Metis, 2005, s. 302

olarak tanınmadıkları Almanya'dan sembolik olarak çekilerek, bu eksikliklerini Türkiye'deki çağdaş sanat ortamı ve piyasasında aktif olarak gidermeye çalışmakta oldukları sonucunu öne sürmektedir. Bu sembolik sermaye artırımını ve hareket halinde olumlu kimlik kurmaları onları Batı'ya karşı farklı bir temsil ekonomisi geliştirmelerine önyak olabilmektedir. Nihayetinde Almanya'da Koç Vakfı'nın Türkiye Çağdaş sanatını tanıtmak üzere kurduğu René Block'un galerisinin yanı başına bulunan Tanas'ın resmi sanatçıları olmaları ve René Block tarafından tanıtılmaları, desteklenmeleri onları tersten Almanya ile Türkiye üzerinden ilişkilenmelerine sebep olmaktadır.

Almanya'da Türk çağdaş sanatçılarının işlerinin görünür olmasında aktif rol oynayan önemli aktörlerden birisi olan René Block, İstanbul'da çağdaş sanatın 1990-2010 arasındaki işletmeleşme sürecinde kritik bir role sahiptir. 1995 yılında gerçekleşen 4. Uluslararası İstanbul Bienali küratörü olarak İstanbul çağdaş sanat sahnesinde bir otorite figürü haline gelen Block, Türk çağdaş sanat tarihinin yazımında, kendi modernleşmesinden ve tarihinden kopartılmış bir süreksizlikte, “Batı söylemi içerisinden konuşan, teknik, malzeme ve ifade olarak Batı'ya eklenen bir sanat” olarak kayıt düşmüş, neoliberal kültür politikalarının dikte ettiği bir dille Türk çağdaşlığını ve sanatını tanımlamıştır.⁷³⁶ Block, Türk çağdaş sanatını ve kimliğini yazmaya 2006 yılında, Vehbi Koç Vakfı'na ait olan Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde düzenlenen *İstiklal Serüveni* başlıklı sergiler dizisinin küratörlüğünü yapmaya başladığında, sergilere eşlik eden monografiler aracılığıyla koyulur. Bu monografilerin sonuncusu olan 12. Kitap “Her Yerde, Evinde” başlığı altında 12 genç Türkiye kökenli sanatçıya yer vermektedir. Bu sanatçıların ortak özelliklerinin sanatsal duruş olarak yabancı bir ülkede “yepyeni bir ortamda kendini kanıtlamayı kendi öncelikleriyle, özgürce” seçmeleri olarak belirten Block, kültür aşırı durumlar ve karşılaşmalar yaratan bu “özgür” sanatçıları diaspora sanatının küresel modeline yaklaştırır. Bu on iki sanatçının arasında bulunan Nezaket Ekici, Nasan Tur, Nevin

⁷³⁶ Nevin Aslı Can, “René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları”, e-skop dergi, <http://www.e-skop.com/skopdergi/ren%C3%A9-block-ve-1990-sonrasi-turkiye-cagdas-sanat-ortaminda-otorite-ve-dil-kurgulari/414>

Aladağ ve Anny ve Sibel Öztürk için istisna yapan Block, “bazıları ise bu kararı kendileri vermemiş, daha çocuk yaşta aileleriyle birlikte Türkiye’den ayrılmışlardır. Yabancı oldukları bir ülkede yetişmek, yabancı bir dili, bilmedikleri görenekleri öğrenmek, burada okula ya da sanat akademilerine gitmek zorunda” kaldıklarını belirterek, Alman-Türk sanatçılarının Türkiye bağlarını vurgulamış, Almanya’da eksik ve yabancı olduklarını eklemiştir.⁷³⁷ Bu sanatçılar özgeçmişlerinde de belirtildiği gibi Almanya’ya bir ile üç yaş arasında gelmişler, açıkça iki kültürü ve dili birlikte öğrenmişler, “yabancı bir dili, bilmedikleri görenekleri” başka bir ülkede olmayı seçmiş diğer sekiz sanatçı gibi sonradan öğrenmemişlerdir. Bu vesileyle, Alman-Türk kimlikli sanatçıların Alman toplumu ile aralarında hiç kapanmayacak olan farklılıkları, Türklükleri tanınmış ve vurgulanmış olduğu bir kez daha görülmüştür. Alman kimlikleri ve deneyimleri bu yabancılık tarifi içinde yok sayılmıştır. Bu katalogta işleyen süreçte, Almanya’da göçmen kökenli ikinci nesil sanatçıların René Block, Koç, Arter ve Tanas bağlantılarını tuttukları, Türk çağdaş sanat tarihi içinde Türk kimlikleri ile olmayı tercih ettikleri bir kez daha ortaya konmuştur. Farklılıklarına indirgenmeyi baştan rahatsız edici bir durum olarak yaşayan bu sanatçıların kendi rızaları ile bu bağ güçlendirmeleri daha önce belirtilen sembolik sermayenin İstanbul sanat çevresinde geçerli olmasından kaynaklanabileceği gibi, yeni yükselen çağdaş sanat piyasası ile İstanbul’un henüz doymamış piyasasında alıcılar ve koleksiyonerler listesine bir değer olarak girebilmek için ekonomik çıkarlarını izleyebilecekleri de düşünülebilir.

Günümüzde birçok genç sanatçının çalışmasında kimliklerin fiziksel, kültürel ve toplumsal çevreler gibi gösterilmek yerine icra edildiğine tanık oluruz. Böylece beklenen egzotizme karşı kimlikler içeride değil (Türk, Çinli), hareket halinde bir yerden (Türkiye’den, Çin’den) gösterilir.⁷³⁸ Wole Soyinka’nın 1960’larda siyahilik (negritude) kavramının karşısında, kaplanlık (tigritude) nosyonunu bulup getirdiğinde söylediği sözleri hiçbir zaman şimdiki gibi geçerli olmamıştır: “Bir kaplan kaplanlığını bağırmasın, üzerine saldırır. Ormanda bir kaplan ben bir kaplanım demez. Ancak

⁷³⁷ René Block, “Wo man singet, lass dich ruhig nieder – Bösewichter haben keine Lieder”, Her Yerde, Evinde/At Home, Wherever içinde, René Block (ed.), İstanbul: YKY, Temmuz 2011, s. 1-3

⁷³⁸ Gerardo Mosquera, “Spheres, Cities, Transitions: International Perspectives on Art and Culture”, *Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary Art and Culture* içinde (85-92), Kamal Boullata (ed.), Londra, Beyrut: Saqi, 2008, s. 88-89

kaplanın avlandığı alandan geçerken, avının iskeletini bulduğumuzda, kaplanlıkla dolu mekânı hissederiz”.⁷³⁹ Bu metaforunda da görüldüğü gibi kimlik, temsil ya da içkin bir iddia tarafından değil, eylem tarafından dışarıya doğru yayılan şeydir.

Bu tezde postkolonyal söylemin içerildiği çağdaş sanat piyasası ile çokkültürlüğü hedefleyen Alman kültür politikalarının eş güdümlü olarak göçmen kimlikli sanatçıların geldikleri ülkenin kültürü doğrultusunda kimliklerini sınırlandırdığı sonucuna varılır. Ekonomik ve politik olarak yönlendirilen sanatçıların varsayılan kültürel özdeki farklılığı vurgulamaları beklenmekte, etnik, dini, cinsel kimlik temsillerinde ısrar edilmektedir. Başta görünür olmak ve tanınmak için Alman sanat kurumlarına ve küratörlerine rıza gösteren sanatçılar bir süre sonra hep aynı içerikte sergilere çağrılmaktan rahatsız olmuşlar ve daha sonra Türklüklerinin ön ad olarak içerilmek zorunda kalınmadığı, öteki olarak yaftalanmadıkları Türkiye’deki sergilerde boy göstermeyi tercih etmişlerdir. Türkiye’ye yönelimlerinin sebebi, sembolik sermaye ve ekonomik sermaye ile ilişkilene ihtimali olabileceği gibi, Almanya’da bastırılmış olan kimliklerine etkileşimsel, dinamik, hareketli, değişken, çatışmalı süreçlerini yeniden kazandırabilecek bir manevra olanağı da olabilir.

⁷³⁹ Wole Soyinka, *Myth, Literature, and the African World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976. Akt. Gerardo Mosquera, “Spheres, Cities, Transitions: International Perspectives on Art and Culture”, s. 89

EKLER

NEVİN ALADAĞ

Berlin, Almanya'da yaşıyor ve çalışıyor.

1972 Van'da (Türkiye) doğdu.

EĞİTİM

2000 Münih Sanat Akademisi, Münih, Almanya

ÖDÜLLER

2013 Sanatçı Misafir Programı, Kulturakademie Tarabya, İstanbul, Türkiye
2011 Arbeitsstipendium des Berliner Senats, Berlin, Almanya
ZF-Stiftung Kultur, Friedrichshafen, Almanya
2008 Artist in Residence, Künstlerhaus Worpsswede, Worpsswede, Almanya
2007 Artist in Residence, Goethe Institut, Gürcistan
Förderpreis GASAG, Tblis, Gürcistan
DIVA, Artist-in-Residence, Kopenhag, Danimarka
2005 Arbeitsstipendium des Kunstfonds Bonn, Almanya
Atelierstipendium, Schloß Bleckede, Lüneburg, Almanya
2004 George Maciunas Förderpreis, Wiesbaden, Almanya
2003 Atelierstipendium im Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Almanya
2001 Buchförderung des Kunstfonds Bonn, Almanya
2000 Postgraduatiertenstipendium der Akademie d. Bild. Künste, Münih, Almanya
1997 Studienstiftung des deutschen Volkes, Bonn, Almanya

SEÇİLMİŞ SERGİLER

2013 "Session", Wentrup, solo sergi, Berlin, Almanya
"Le Pont", Mac, Musée d'Art Contemporain, Marsilya, Fransa

- “Modernity? Perspectives from France and Turkey”, İstanbul Modern, İstanbul, Türkiye
- “Sharjah Biennale”, Birleşik Arap Emirliği
- 2012 “Top View 29.53 ft.”, Kamusal Alanda Sanat (Beate Engl. ile birlikte), solo sergi, Rindermarkt, Münih, Almanya
- “Nevin Aladağ”, Rampa Gallery, solo sergi, İstanbul, Türkiye
- “Stage”, ARTER Vehbi Koç Foundation, solo sergi, İstanbul, Türkiye
- “Chambres à Part VI: Trajectoires Poétiques / Trajectories Politiques”, LDAC, Paris, Fransa
- “Present Unlimited”, Fabrika 126, Sofya, Bulgaristan
- “Favoriten 2012”, Tiyatro Festivali, Dortmund, Almanya
- “I Wish This Was a Song”, The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Norveç
- “Show Off ”, Malmo □Konsthall, Malmö, İsveç
- “Show Off”, Point Centre for Contemporary Art, Nikosya, Kıbrıs
- “Various Stages – Bedingte Bühnen”, Kunsthaus Dresden, Städtische Galerie für Gegenwartskunst, Dresden, Almanya
- “Beyond the Surface”, KAI 10 Arthena Foundation, Düsseldorf, Almanya
- “Top View, 29.52 ft”, Beate Engl. ile birlikte, kamusal alanda sanat projesi, Münih, Almanya
- “Im Raum Des Betrachters”, Contemporary works from the Sammlung Moderne Kunst, Pinakothek der Moderne, Sammlung Moderne Kunst, Münih, Almanya
- “A House Full Of Music”, Mathildenhöhe, Darmstadt, Almanya
- “The F-Word”, Shedhalle, Zürich, İsviçre
- “Selected Artists 2011”, NGBK, Berlin, Almanya
- “Zwölf im Zwölften”, Tanas, Berlin, Almanya
- “City Language”, Mothers Tankstation, solo sergi, Dublin, İrlanda
- 2011 “Border Sampling”, Zeppelin Museum, solo sergi, Friedrichshafen, Almanya

“Rallye, Nevin Aladağ”, Wentrup Gallery, solo sergi, Berlin, Almanya

“Dim The Lights, 6:08 min”, Tanas, solo sergi, Berlin, Almanya

“Hochsaison”, Arthur Boskamp-Stiftung, solo sergi, Hohenlockstedt, Steinburg, Almanya

“Playing among the Ruins”, Museum of Contemporary Art (MOT), Tokyo, Japonya

“Testing Stage - A window to Performa New York”, Hebbel am Ufer Theater, Berlin, Almanya

“Public Abstraction, Private Construction”, Kunstverein Arnsberg, Arnsberg, Almanya

“If I find one good city I will spare the man”, Galeri Nova, Zagreb, Hırvatistan

“Tactics of Invisibilty”, Arter, İstanbul, Türkiye

“Heimatkunde 30 Künstler blicken auf Deutschland”, Jewish Museum, Berlin, Almanya

“Eyes looking for a head to inhabit”, Museum Sztuki, Lodz, Polonya

“Passion of an ornithologist, myth making”, Gallery of Contemporary Art, Nowy Sacz, Polonya

“Move”, Haus der Kunst, Münih, Almanya

“Luftkunst”, Zeppelinmuseum, Friedrichshafen, Almanya

Alles auf Anfang, Künstlerhaus Stuttgart, solo sergi, Stuttgart, Almanya

2010

“Pattern Matching”, Wentrup Galeri, solo sergi, Berlin, Almanya

“Move”, Hayward Galeri, Southbank Centre, Londra, İngiltere

“Figura cuncta videntis-Hommage an Christoph Schlingensief”, TBA21, Viyana, Avusturya

“The Collective Coral Colony”, Tensta Konsthall, Stockholm, İsveç

“Post Monument”, XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara, Carrara, İtalya

“Tactics of Invisibility”, Tanas, Berlin, Almanya

“The Knot, mobile platform in public space”, Varşova, Polonya

“When Ideas Become Crime”, Depo, İstanbul, Türkiye

“Selection from 11th Istanbul Biennial”, Palazzo Valle, Catania, Sicilya, İtalya

“Tactics of Invisibility”, Tanas, Berlin, Almanya

“X-Schulen”, Hebbel am Ufer, Berlin, Almanya

“Starter”, ARTER Vehbi Koç Foundation, İstanbul, Türkiye
Contemporary TBA21, Viyana, Avusturya

“État d'a□mes”, Académie des Beaux-Arts Paris, Fransa

“Biennale Cuvée 10”, O.K Centrum für Gegenwartskunst, Linz, Avusturya

“A dream... But not yours”, National Museum of Woman in the Arts, Washington DC, A.B.D.

“Journeys with no return”, A Foundation London, Londra, İngiltere

2008

“In Takt”, Städtische Galeri, Kirchheim Unter Teck, solo sergi, Stuttgart, Almanya

“Zeigen”, eine Auditour durch Berlin von Karin Sander, Temporäre Kunsthalle, Berlin, Almanya

“Un/Mögliche Gemeinschaft”, Shedhalle, Zürich, İsviçre

“Was sucht N. in der Naunynstrasse? ”, Ballhaus Naunynstrasse, Berlin, Almanya

“The Rules of the Game”, Museo de Arte Contemporaneo, Barselona, İspanya

“The Jerusalem Syndrom”, Al-Mamal Foundation for Contemporary Art, Jerusalem, İsrail

“Scorpio´s Garden”, Temporäre Kunsthalle Berlin, Berlin, Almanya

“What Keeps Mankind Alive? ”, 11. Uluslararası İstanbul Bienali, Antrepo 3, İstanbul, Türkiye

“Nochnichtmehr”, Handeln im unmarkierten Raum, Heinrich Böll Stiftung, Berlin, Almanya

“Who killed the painting? ”, Neues Museum Weserburg, Bremen, Almanya

“Zeichen von Respekt”, Akademie Einer Anderen Stadt, Hamburg, Almanya

“Building Berlin”, The Kitchener - The Waterloo Art Gallery, Ontario, Kanada

“In Transit 2009”, Performing Arts Festivali, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Almanya

“Kunst und Öffentlichkeit”, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Almanya

“OPEN e v+ a 2009”, Reading the City, Limerick, İrlanda

“Rewind 4.0: Contemporary Video Art 2000 – 2009”, Greencastle, IN / US Bienal Cuée 09, O.K Centrum für Gegenwartskunst, Linz, Avusturya

“The Dance Camera: locked + loaded”, Department of Art + Technology, Chicago IL, A.B.D.

“Wer setzt auf die 47?”, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden, Almanya

“WL Project Berlin-Hong Kong”, Blue Lotus Galeri, Hong Kong

“Die Städte sind für euch gebaut”, Künstlerhäuser Worpswede, Worpswede, Almanya

“8th Taipei Biennial”, Taipei Museum of Fine Arts, Taipei, Taiwan

“Tabularasa...”, Galerie im Regierungsviertel, Berlin, Almanya

“U-TURN”, Quadrennial for Contemporary Art, Kopenhag, Danimarka

“Worpswelten”, Kunstverein Göttingen, Göttingen, Almanya

“X Apartments”, 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, İstanbul, Türkiye

“Spielend”, Arthur Boskamp-Stiftung M.1, Hohenlockstedt, Steinburg, Almanya

“Shifting Identities”, Kunsthaus Zürich, İsviçre

“Die letzten Dinge/Son Şeyler”, Wetfañlicher Kunstverein, Münster, Almanya

“There and Here”, Wip Galeri, Stockholm, İsveç

“Fenstersprung”, Progr Bern, Bern, İsviçre

2007

“Mit Shirts, Stiletos und Teer”, Gitte Weise Gallery, solo sergi, Berlin, Almanya

- “All Over Rhythm”, Kunsthalle Palazzo, solo sergi, Liestal, İsviçre
- “KunstFilmBiennale”, Filmforum Museum Ludwig, Köln, Almanya
- “Neue Heimat”, Berlinische Galeri, Berlin, Almanya
- “Classe de dance”, Progr. & Madonna Fust, Bern, İsviçre
- “Abwehr Performance Festival”, Flutgraben, Berlin, Almanya
- “7th International FotoTriennale”, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen, Almanya
- “There is something revolutionary about all this”, Sala Parpallo, Valencia, İspanya
- “Place Makers”, Curators without Borders, Berlin, Almanya
- “Gegenstände / Handlungsformen”, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Almanya
- “The last blue sky”, Mothers Tankstation, Dublin, İrlanda
- “Made in Germany”, Kunstverein München, Münih, Almanya
- 2006 “Nevin Aladağ”, Gitte Weise Galeri, solo sergi, Berlin, Almanya
- “Gemeinschaft des Augenblicks”, Hebbel am Ufer, solo sergi, Berlin, Almanya
- “Indirect speech”, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Almanya
- “Homesick”, Akureyri Art Museum, Akureyri, İzlanda
- “Asterismo”, Museo Tamayo, México, D.F. / Meksika
- “Gemeinschaft des Augenblicks”, Hebbel am Ufer, Berlin, Almanya
- “Fremd bin ich eingezogen”, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Almanya
- “Sequences”, CIA.IS, Reykjavik, İzlanda
- “Coolhunters”, Kunsthalle Budapeşte, Macaristan
- “Check in – Europe”, EPO, Münih, Almanya
- “Beyond Belonging”, Hebbel am Ufer, Berlin, Almanya
- “Papier Plus”, Gitte Weise Galeri, Berlin, Almanya

- 2005 “Memory Lane”, Goethe Institut, İstanbul, Türkiye
 “ADAM”, Smart Project Space, Amsterdam, Hollanda
 “SayNoProduktion”, Galerie Bernd Kluöser, Münih, Almanya
 “Fokus Istanbul”, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Almanya
 “Coolhunters”, Künstlerhaus, Viyana, Avusturya
 “Celebration”, Halle für Kunst, Lubenurg, Almanya
 “Coolhunters”, ZKM, Karlsruhe, Almanya
 “Passion des Sammelns”, Stiftung Federkiel, Leipzig, Almanya
 “Non-stop”, Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg, Almanya
 “Along the gates of the urban”, İstanbul, Türkiye
- 2004 “Nevin Aladağ”, Oberwelt, solo sergi, Stuttgart, Almanya
 “Nevin Aladağ”, Musterraum, solo sergi, Münih, Almanya
 “Rendez-Vous”, Centre d’Art Contemporain, Lyon, Fransa
 “Love it or leave it”, Cetinje Biennale, Cetinje, Karadağ
 “Deutschland sucht”, Kölnischer Kunstverein, Köln, Almanya
 “Say No Productions”, Rote Zelle, Münih, Almanya
 “Sisters and Brothers and Birds”, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Almanya
 “Berlin MurMur”, Metz, Fransa
 “Nevin Aladag”, Musterraum, Münih, Almanya
- 2003 “Freeze-spin”, Künstlerhaus Bethanien, solo sergi, Berlin, Almanya
 “Blut und Honig”, Sammlung Essl, Viyana, Avusturya
 “Under the Pavement”, Proje4L, Museum of Contemporary Art, İstanbul, Türkiye
 “Mursollaici, Center Culturel Suisse, Paris, Fransa
 “Dokfest”, Kassel, Almanya
 “Kunstfilmbiennale”, Köln, Almanya
- 2002 Proje4L, Museum of Contemporary Art, İstanbul, Türkiye
 “Lange Nacht der Museen”, Haus der Kunst, Münih, Almanya

- “Entre`Acte”, Bolonya, İtalya
- “Yaya Sergisi”, İstanbul, Türkiye
- “Fluxus und die Folgen”, Wiesbaden, Almanya
- 2001 “Count Down”, Kunstverein, Münih, Almanya
- “German Leitkultur”, Museum Fridericianum, Kassel, Almanya
- 2000 “Café Helga & Galerie Goldankauf”, Kunstraum, Münih, Almanya
- “Gestrandet”, Odeonsplatz, Münih, Almanya
- “We left a good job in the city”, Care Of, Milano, İtalya
- 1999 “Nevin Aladağ”, FriArt Centre d’Art Contemporain, solo sergi, Fribourg, İsviçre

NEZAKET EKİCİ

Berlin’de ve Stuttgart’ta (Almanya) yaşıyor ve çalışıyor.

- 1970 Kırşehir, Türkiye’de doğdu.
- 1973 Ailesi ile birlikte Almanya’ya yerleşti.

EĞİTİM

- 1990 – 1993 Layout Operatörlüğü ve Baskı Eğitimi, Duisburg ve Münih, Almanya
- 1994 – 2000 Sanat Pedagojisi ve Sanat Tarihi alanında Yüksek Lisans Derecesi (Prof. Wolfgang Kehr), Ludwig-Maximilians Üniversitesi, Münih, Almanya
- 1996 – 2000 Prof. Heribert Sturm ile heykel atölyesi, Münih Güzel Sanatlar Akademisi, Almanya
- 2001 – 2003 Prof. Dr. Marina Abramovic atölyesinde Güzel Sanatlar lisans derecesi, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Almanya
- 2004 Prof. Dr. Marina Abramovic atölyesinde yüksek lisans derecesi Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Almanya

ÖDÜLLER

2012	Goethe Institut Ghana Proje Ödülü
2011	EHF der Konrad-Adenauer Stiftung Katalog Bursu Goethe Institut Selanik Proje Ödülü Goethe Institut İstanbul Proje Ödülü
2010	Arbeitsstipendium Bildende Kunst des Landes Berlin Karin Abt Straubinger Stiftung Proje Ödülü Goethe Institut Atina Proje Ödülü Goethe Institut Hanoi ve Saigon Proje Ödülü
2009	Goethe Institut Tibilis Proje Ödülü Goethe Institut Ankara Proje Ödülü 5. Latin American Biennial of Visual Arts – Vento Sul, Curitiba, IFA (Institut für Auslandsförderung) aracılığıyla Proje Ödülü
2008	Fado International Artist in Residencies, IDEA series Toronto, Kanada
2007	Schloß Wiepersdorf Artist in Residency Bursu U2 Alexanderplatz, NGBK, Art Award
2006	Goethe Institut Los Angeles Proje Ödülü
2005	BeralMadra Contemporary Art Center İstanbul, 6 aylık Artist in Residency Bursu, Türkiye Arbeitsstipendium Stiftung Kunstfonds Bonn, Almanya
2004	Barkenhoff-Stiftung Künstlerhäuser Worpswede, 9 aylık Artist in Residency Bursu GASAG Sanat Ödülü, Berlin, Almanya
2003	Stiftung Künstlerdorf Schöppingen, 5 aylık Artist in Residency Bursu Goethe Institut Inter Nationes Damascus/ Suriye, Proje Bursu
2002	Else-Heiliger-Fonds, Konrad-Adenauer-Stiftung Sanatçı Bursu Goethe Institut Inter Nationes Mailand, İtalya Proje Ödülü
2001	Brazier's International Artist Workshop Oxfordshire, İngiltere Kulturreferat der Stadt München ve Dresdner Bank Proje Ödülü
2000	Antonio Ratti Foundation, Ilya Kabakov ile birlikte Uluslararası Yaz Akademisi, Como, İtalya
1998	Bavarian Free State Yabancı Öğrenci Bursu, Münih

SEÇİLMİŞ SERGİLER

- 2013
- “Islamic Chapel”, Stadtische Gallery Ostfildern, Almanya
 - “Personal Map, to be continued...”, Marta Herford ile işbirliği içinde, De Bond, Culturcentrum, Brugge, Almanya
 - “Expansion”, Siemens Art Gallery İstanbul, Türkiye
 - “Videofestival: FUSO - Anual de Video Arte International de Lisboa”, Lisbon, Portekiz
 - “Thresholds-Exhibition”, Collegium Hungaricum, Berlin, Almanya
 - “Faceless Part 1”, Museumquartier Viyana, Avusturya
 - “Fata Morgana”, The Zaritsky Artists' House, Tel Aviv, İsrail
 - “Perspektivwechse!”, Stimmen der Religionen, Berlin, Almanya
 - “Re-Orientation”, Mediterranean Biennale in Sakhnin, İsrail
 - “HochZeiten!”, Schloss Belvedere auf dem Pfingstberg, Potsdam, Almanya
 - “De Madonna a Madonna”, DA2, Domus Artium 2002, Salamanca, İspanya
 - “47/12 Kunst aus Duisburg”, Wilhelm Lembruck, Duisburg, Almanya
 - “Reise nach Jerusalem”, Dine, Geleneğe ve Tabuya Karşı 10 Sanatsal Pozisyon, Artists House, Jerusalem, İsrail
 - “Skulpturale Handlung”, White Box Münih, Almanya
 - “Women Redrawing the World Stage”, Soho 20 Chelsea Gallery, NYC, A.B.D.
 - “Açıklık-Freiraum”, Bürgerzentrum Schuhfabrik e.V., Ahlen Westphalen, Almanya
 - “Sublime Porte: Contemporary Art from Turkey”, St. John University, New York, Dr. M.T. Geoffrey Yeh Art Gallery/Sun Yat Sen Hall, St. John's University, NY, A.B.D.
 - “QUI AURAIT PU IMAGINER UNE CHOSE PAREILLE?”, Maison de la Catalante, Perpignan, Fransa
- 2012
- “In Relation”, Nezaket Ekici & Shahar Marcus, Braverman Galeri, Tel Aviv, İsrail

“Imagine: Selected works about food 2002-2012”, Pi Artworks, İstanbul, Türkiye+*

“First Contact”, Gallerie am Kornerpark, Kreativraum, Berlin, Almanya

“Nezaket Ekici”, Performance Medley, Pinakothek der Moderne, Münih, Almanya

“İstanbul Alphabet”, Museum der Dinge, Berlin, Almanya

“Global Art Local View”, Goethe Institut Ghana

“The Global Contemporary”, Kunstwelten nach 1989, ZKM Karlsruhe, Almanya

“Contemporary İstanbul”, Pi Artworks, İstanbul, Türkiye

“2012 Moving Image” Pi Artworks, Londra, İngiltere

“Encounters: Turkish Contemporary Art in Korea”, Seoul, Güney Kore

“Who left? What behind?”, Center for Contemporary Arts Galleries B&C, Ankara, Türkiye

“Who left? What behind?”, Art Gallery Ilya Beshkov, Plevne, Bulgaristan

“Lifting a Secret”, performans, Matthews Acting Studio, Lewis Center for the Arts, Princeton University, New Jersey, A.B.D.

“The Fertile Crescent: Gender, Art, and Society”, Arts Council of Princeton, Taplin Gallery, Paul Robeson Center, Princeton, New Jersey, A.B.D.

“Theatre of Life”, sergi ve performans, Center of Contemporary Art, Torun, Polonya

“Balance. Accion dentro del ciclo”, solo performans ve workshop, Centro Parraga, Murcia, İspanya

“Fiktion Okizent”, Cer Modern, ANKARA, Türkiye

“Zwölf im Zwölften”, Tanas, Berlin, Almanya

“İstanbul Alphabet - von çokçok bis zikzak Sonderausstellung”, Museum der Dinge, Berlin, Almanya

“Catastrophes and Incidences”, DNA Gallery, Berlin, Almanya

- “Humor, Seriously Speaking- an exhibitiom on art and humor”,
Esjberg Kunstmuseum, Kopenhag, Danimarka
- “East is West: Three Women Artists", Earl Lu Gallery, ICAS
(Institut of Contemporary Arts Singapore), Singapur
- 2011 “Gravity”, Stadtische Gallerie Bremen, Almanya
- “Personal Map, to be Continued”, Marta Herford Museum,
Herford, Almanya
- “Dream and Reality-Modern and Contemporary Women Artists
from Turkey", İstanbul Modern, İstanbul, Türkiye
- “Selected Artists 2010”, Stipendiatinnen und Stipendiaten des
Arbeitsstipendiums für Bildende Kunst des Berliner Senate,
Almanya
- “Veiling and Reveiling”, Pathological Esthetics V, HAN
University, Nijmegen, Hollanda
- “Shadows of the Bright”, A Tribute of Selected Artists due to
the 5 th Anniversary of Berliner Kunstkontakter, Showroom
Unter den Linden 40, Berlin, Almanya
- “MomenTum/ Berlin Inaugural Exhibition Sydney / Berlin /
Worldwide: Works from the Momentum Collection”,
Kunstquartier Bethanien Berlin, Almanya
- “Spagat! Design Istanbul Tasarimi”, Marta Herford, Almanya
- “Alles wandelt sich”, DNA Gallery Berlin, Almanya
- “Patria o Libertad! On Patriotism, Immigration and
Contemporaqry Populism”, Cobra Museum Amsterdam,
Hollanda
- “Of Women's Modesty and Anger”, Villa Empain, Boghossian
Foundation, Brüüksel, Belçika
- “Global Contemporary. Art Worlds After 1989”, ZKM
Karlsruhe, Almanya
- 2010 “Zitate”, DNA Gallery, Berlin, Almanya
- “Alles Fließt”, Kunstverein Friedrichshafen, Almanya
- “Reflection”, DNA Galerie Berlin, Almanya

- “Das Fundament der Kunst - Die Skulptur und ihr Sockel seit Alberto Giacometti”, performans ve yerleştirme, Städtisches Museum Heilbronn, Almanya
- “The Haifa Mediterranean Biennale”, Haifa, İsrail
- “Performans ve Workshop”, Macalester Collage St Paul, Minnesota, A.B.D.
- “Unpossessing femininity: No more bad girls?”, Kunsthalle Exnergasse Viyana, Avusturya
- “Abaracadabra”, sergi ve performans, Mardin Bienali, Mardin, Türkiye
- 2009 “New Works , New Horizons”, İstanbul Modern, İstanbul, Türkiye
- “Heykelsi Eylemler/ Skulpturale Handlung”, BM Suma Contemporary Art Center, İstanbul, Türkiye
- “5th Latin American Biennial of Visual Arts”, VentoSul - Bienal de Curitiba, Brezilya
- “Die Berliner Istanbul Stipendiaten”, Kunstraum Kreuzberg, Berlin, Almanya
- “Ebent Festival 2009”, performans, Barcelona and Sabadell, İspanya
- “The 10th Open International Performance Art Festival Beijing”, performans, Çin
- “Rebelle Art and Feminism 1969-2009”, Museum voor Moderne Kunst Arnhem, Hollanda
- “Kopfonate”, Claire Oliver Gallery, solo sergi, New York, A.B.D.
- “Umgestulpt”, Kunstmuseum Heidenheim, solo sergi, Almanya
- 2008 “II Velo“, CeSAC Centro Sperimentale per le Arti Contemporanee, Caraglio (CN), İtalya
- “Turkisch Delight“, Galerie der Stadt Backnang, Almanya
- “Arco Madrid”, performans, DNA Gallery, Madrid, İspanya

- “Contenedores 8 octava muestra internacional de arte de accion”, performans ve workshop, Sevilla, İspanya
- “Mahrem”, Kunsthalle project space, Viyana, Avusturya
- “Temsilde Huzursuzluk”, sergi-performans-workshop, Siemens Sanat, İstanbul, Türkiye
- “Ceremonial Actions”, Image Festival, Harbourfront Centre, York Gallery, Toronto, Kanada
- “Mahrem”, Tanas, Berlin, Almanya
- “Save As...”, performans ve sergi, Triennale Bovisa Museum, Milano, İtalya
- “Sinopale, Second Sinop Biennale”, performans ve misafir küraratör, Sinop, Türkiye
- “10th Asiatopia”, Performance Festival, Bangkok, Tayland
- 2007 “Meltem of Istanbul”, Proje 4L, Elgiz Museum of Contemporary Art, İstanbul, Türkiye
- “Into me out of me”, Kunst Werke Berlin, Almanya
- “Fashion Accidentally”, sergi ve performans, Museum of Contemporary Arts, Taipei, Tayvan
- “52nd Venice Biennale”, “The Erotic Body”, (IPG) küratör: Marina Abramovic, Venedik, İtalya
- “Rare Essence”, sergi ve performans, Aeroplastics Contemporary Brüksel, Belçika
- “Mahrem”, Santral Istanbul Gallery I, İstanbul, Türkiye
- “Blind”, Staatsgalerie Stuttgart, solo sergi, Stuttgart, Almanya
- “Life Extreme”, U2 Alexanderplatz, solo sergi, Berlin, Almanya
- 2006 “Blessed are the Merciful”, Galerie Feigen, New York, A.B.D.
- “International Performance Festival”, Singapur
- “Satu Kali Festival”, Malezya

- “Sinopale”, 1. Sinop Bienali, performans ve sergi, Sinop
- “Depicting Action”, Galerie 18th, Performans Serileri Festivali, Santa Monica ve Goethe Institut Los Angeles, A.B.D.
- “All for one, One for all”, Aeroplastics Contemporary, Brüksel, Belçika
- “Self Diversity“, Kasa Gallery, solo sergi, İstanbul, Türkiye
- 2005 “Persistent and Gradual Loss of Self-Control”, sergi ve performans, Van Gogh Museum, Amsterdam, Hollanda
- “Let Love Blossom” IPG ile, sergi ve performans, Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento, İtalya
- “Orientacion”, sergi ve performans, Reina Sofia Museum ve Goethe Institut Madrid, İspanya
- “IPG”, performans, Gallery Illy, New York, A.B.D.
- “Orientacion-Nezaket Ekici”, Goethe Institut Madrid, İspanya
- “National Anthems”, Proje 4L Artvarium, Elgiz Museum of Contemporary Art, İstanbul, Türkiye
- “Gözü Kara/ Fearless”, Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul, Türkiye
- 2004 “Fountain” Yerleştirme/Performans/Fotoğraf, Gallery Breitengraser, Room for Contemporary Sculpture, Almanya
- “Memories of Objects”, DNA Gallery, solo sergi, Berlin, Almanya
- “Nezaket Ekici”, Gallery TPW, solo sergi, Toronto, Kanada
- “International Performance Festival”, Boston, A.B.D.
- “Cleaning the House Project”, performans, NMAC Foundation Montenmedio Arte Contemporáneo Cadiz, İspanya
- PS1 Contemporary Art Center, loop performans, New York, A.B.D.
- “Raumkonzepte”, performans, Marta Museum Herford, Almanya

- 2003 “Rituale- in der zeitgenössischen Kunst”, sergi ve performans, Akademie der Künste, Berlin, Almanya
- “5th International Women’s Art Festival”, performans, Aleppo, Suriye
- “As soon as possible”, Performance Loop, PAC Milano, İtalya
- “Recycling the Future”, Venedik Bienali, performans, Venedik, İtalya
- “4th International Performance Festival”, Odense, Danimarka
- 2002 “No Place”, sergi ve performans, IFA Galerie Bonn, Almanya
- “Short Play”, “Clean the House-Marina Abramovic”, workshop ve performans, Museum Galego de Arte Contemporaneo, Santiago de Compostela, İspanya
- “Body Power/ Power Play”, performans, Württembergisches Kunstverein Stuttgart, Almanya
- “Lee(h)rstellen- Beauty lies in the eye of the Beholder”, Yerleştirme/Performans, solo sergi, Münih Akademi Galerisi, Almanya
- “Werkschau”, Yerleştirme/Performans, Gallery White Elephant, Berlin, Almanya
- “Emotion in Motion”, solo sergi, Performans/Yerleştirme, Gallery Valeria Belvedere, Milano, İtalya
- 2000 “Emotion in Motion”, Kissperformance Kaskadenkondensator, Basel, İsviçre
- 1999 “Lab Control”, Yerleştirme/Performans, Münih Akademi Galerisi, Almanya

HÜSEYİN KARAKAYA

Düsseldorf, Almanya’da yaşıyor ve çalışıyor.

1969
1975

Sivas’ta (Türkiye) doğdu.
Ailesi ile birlikte Almanya’ya taşındı.

EĞİTİM

1997-2002 Düsseldorf Sanat Akademisi, Düsseldorf, Almanya
(David Rabinovich ve Walter Nikkels Atölyesi)

SEÇİLMİŞ SERGİLER

- 2013 “Hayy Residency”, Stiftung Kunstfonds, Galeri Nüans ve Polistar tarafından desteklenen Hayy Misafirlik Programı Sergisi, İstanbul, Türkiye
- 2011 “Alternativa 2011-2012”, Wyspa Institute of Art, Gdansk, Polonya
- 2010 “Estrangement”, The Showroom, Londra, İngiltere
“Sense of Place Construct of Other”, Proje yazarlığı ve küratörlüğü: Hüseyin Karaya, Ückendorf, Gelsenkirchen, Almanya
- 2008 “Türkische Wirklichkeiten”, FFI - Fotografie Forum International, Frankfurt/Main, Almanya
- 2004 “Bezug des Ateliers”, Hildebrandstr. 13-15, Düsseldorf, Almanya
“Das Erinnernte Haus”, Mobile Stadische Galerie im Museum Folkwang, Küratör: Necmi Sönmez, Essen, Almanya
- 2003 “Vor der Arbeit”, Segi projesi kavramı B. Geiger ile birlikte Hüseyin Karakaya, Kultur-Bahnhof Eller, Düsseldorf, Almanya
- 2002 “Pavillon Wolkenburg, Wuppertal, Almanya
- 2001 “Zeichnungen: Untersuchenden zur Architektur und zum Körper”, Kunstakademie Düsseldorf, Almanya
“Sommeratelier”, Kultur-Bahnhof, Eller, Düsseldorf, Almanya
- 2000 “Arbeit für Raum 317”, Typographie/Entwurf, Kunstakademie, Düsseldorf, Almanya
- 1999 “Arbeit für Wandflaechen”, Bedburg-Hau/Kleve, Almanya
“Feld”, Kunstakademie Düsseldorf, Almanya
- 1998 “Arbeit für Raum 0.23”, Kunstakademie Düsseldorf, Almanya

LEVENT KUNT

Frankfurt am Main, Almanya'da yaşıyor ve çalışıyor.

1978	Ankara'da (Türkiye) doğdu.
1979-1994	Göppingen'de (Almanya) yaşadı.
1994-1999	Ankara'da (Türkiye) yaşadı.

EĞİTİM

1998	Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, Türkiye
1999	Mainz Güzel Sanatlar Akademisi, Mainz, Almanya
2003	Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Viyana, Avusturya
2006	Diploma Çalışması: Prof. Heimo Zobernig

ÖDÜLLER

2009	Cité Internationale des Arts, Paris, Fransa
2012	Artist in Resident, CEAAC, Strasbourg, Fransa
2012	Stiftung Künstlerdorf Schöppingen, Almanya

SEÇİLMİŞ SERGİLER

2013	“City Works” SpielArt Tiyatro Bienali, Küratör: Gottfried Hattinger, Münih, Almanya “6. Recycling Designpreis” Museum Marta Herford, Herford, Almanya “Wer sind wir- Wer seid ihr?” Kunst im öffentlichen Raum, Hachenburg, Almanya “Eurozone” Römer 9, Frankfurt am Main, Küratör: Christian Kaufmann
2012	“step by step” CEAAC International, solo sergi, Strasbourg, Fransa “eine/r aus siebzehn” Museum Wiesbaden, Almanya “Couplings” Atelierfrankfurt, Frankfurt am Main, Almanya " being watched/ izlenmek " Galeri POLISTAR, solo sergi, İstanbul

- “Schauplatz”
Galeri Stilper Projektraum, Frankfurt am Main, Almanya
- “Südliches Ackerland”
Basis e.V. Frankfurt am Main, K rat r: Markus Lepper,
Almanya
- “Kunst in Bewegung”
Installation/ Performance, Lange Nacht der Museen, Basis e.V.
Frankfurt am Main
- Galerie Olschewski & Behm, Frankfurt am Main (& Clara
Bausch)
- 2011 “Everyone is an Island ”
Ehemalige Schaltherhalle, Hauptbahnhof Offenbach am Main,
K rat r: Anny&Sibel  zt rk, Almanya
- “Playing the City 3”
Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, K rat r: Matthias Ulrich,
Almanya
- “Soft City”
ALANistanbul, Manzara Perspectives ve Galata b lgesinde
kamusal alanlarda, K rat r: Nihan Çetinkaya, İstanbul, Türkiye
- 2010 “km 500/ 3”
Kunsthalle Mainz, K rat r: Justus Jonas, Mainz, Almanya
- “10. Videifesta Medya Festivali”
Goethe Institut, K rat r: Ege Berensel, Ankara, Türkiye
- “Spectacle   deux minutes!”
BasisProje Odası, solo sergi, e.V. Frankfurt am Main, Almanya
- “When ideas become crime”
Tabacco Warehouse, K rat r: Halil Altindere, İstanbul, Türkiye
- “Feeding the World”
Basis, e.V. Frankfurt am Main, K rat r: Ludwig Seyfarth,
Almanya
- 2009 “Spectacle”
Konser Salonunda Performans, Cite Internationale des Arts, solo
sergi, Paris, Fransa
- 2008 “Stadt Macht Kunst”
a7. Ausstellungen, Hannover, Almanya
- 2007 “In Between Zone”
Contemporary Art Provider, IMPEX. Budapeşte, Macaristan
- “Gerçekçi ol, imkansızı iste! / Be realist, Ask the impossible!”
Karşı Sanat, K rat r: Halil Altindere, İstanbul, Türkiye

- 2006 “Organisationen 06”
Diploma segisi, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Viyana, Avusturya
- 2005 “Romantische Parasiten “
Bruhl Areal, Gars am Kamp, Avusturya
- “Was soll mich repräsentieren”
Proje Odası, Kurzbauergasse 9, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Viyana, Avusturya
- “In Wirklichkeit gibt es kein war, denn die Vergangenheit ist...”
Project with the Thema historical construction, Grundsteingasse, Viyana, Avusturya
- 2004 “54x37x27”
Kunstverein Wilhelmshöhe, Ettlingen, Almanya
- “Geneses”
Raumpool, Frankensteinerhof, Frankfurt am Main, Almanya
- “STOFFE”
IVG Immobilien AG, Bonn, Almanya
- “W12”
Ayşe Erkmen Atölyesi, Städelschule Frankfurt am Main, Almanya
- “Installationen”
IVG Immobilien AG, Bonn, Almanya
- 2003 “Polyzentrisch”
ev. Christuskirche, Mainz, Almanya
- “K.o.Zobernig”
Proje Odası, Auto, Viyana, Avusturya
- “Buble is a bubble is a bubble”
Proje Odası, A.T.O.M, Kûratör: Karin Pernegger, Viyana, Avusturya
- 2002 “Poieses”
St. Stephan Katalik Klisesi, Kûratör: Friedhelm Mennekes, Mainz, Almanya
- 2001 “JULYH”
Gerichtslaube, Rathaus Wismar, Almanya
- “KAYMAKLI”
Städtische Galeri Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, Türkiye
- 1999 “Aug um Aug”
ev. Kirche, Mainz Gonsenheim, Almanya

ANNY ve SİBEL ÖZTÜRK

Frankfurt am Main, Almanya'da yaşıyor ve çalışıyor.

1970 Anny İstanbul'da (Türkiye) doğdu.
1975 Sibel Eberbach / Neckar'da (Almanya) doğdu.

EĞİTİM

1995-2001 Anny Öztürk, Städelschule Frankfurt Sanat Akademisi,
Frankfurt/Main, Almanya, (Christa Naehrer Atölyesi)
1997-2003 Sibel Öztürk, Städelschule Frankfurt Sanat Akademisi,
Frankfurt/Main, Almanya, (Christa Naehrer ve Ayşe
Erkmen Atölyesi)

ÖDÜLLER

2006 Dr. Arend Oetker tarafından Proje Sponsorluğu, Berlin
2002 SCA-art Kunstpreis Ödülü
2000 Frankfurter Verien für Künstlerhilfe e. V. Bursu,
Frankfurt/Main

SEÇİLMİŞ SERGİLER

2012 "Familientreffen - Von West nach Ost", Atelierfrankfurt,
Frankfurt/Main, Almanya
2011 "Zwölf im Zwölften", Tanas, Berlin, Almanya
"Heimatkunde", Almanya'dan 30 sanatçı bakışı, Jüdisches
Museum Berlin, Almanya
"Zeitenwende / Saluting The End", JAUS, Los Angeles, CA,
A.B.D.
2010 "New Frankfurt Internationals: Stories and Stages", Frankfurter
Kunstverein, Frankfurt/Main, Almanya
"Playing the City II", Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main,
Almanya
"1. Uluslararası Işık Sanatı Bienali", Ruhr, Almanya
"From Inner To Outer Shadow", Galerie der Schader, Stiftung,
solo sergi, Darmstadt, Almanya

- 2009 “Familientreffen - Künstler des ATELIERFRANKFURT und ihre Freunde”, Atelierfrankfurt, Frankfurt/Main, Almanya
 “Memleket. Heimat”, Palais für aktuelle Kunst, Kunstverein Glückstadt, Kurator: Barbara Heinrich, Glückstadt, Almanya
 “Bring me a leaf of grass from the edge of the image”, Chapter II - Atelierfrankfurt, Frankfurt/Main, , Almanya
 “ICI Berlin”, La Condition Publique, Roubaix, Fransa

 “Temporary Imperfect Incomplete”, Galeri Perpétuel, solo sergi, Frankfurt/Main
- 2008 “SchauM”, Mannheimer Kunstverein, Mannheim, Almanya
- 2007 “Türkisch Delight”, Galerie der Stadt Backnang, Kurator: Barbara Heinrich, Backnang, Almanya
 “Be a realist, demand the impossible”, Karşı Sanat, İstanbul, Türkiye
 “Türkisch Delight”, Städtische Galerie Nordhorn, Kurator: Barbara Heinrich Nordhorn, Almanya
 “Wo ist Zuhause?”, No. 4, Museum Ostwall im Dortmunder U, solo sergi, Dortmund, Almanya
 “Mehr Licht!”, Rond-Point Schuman, Brüssel, Belçika
- 2006 “Fremd bin ich eingezogen”, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Almanya
 “Gegenstände/Handlungsformen”, Badischer Kunstverein, Kurator: Angelika Stepken, Karlsruhe, Almanya
 “Coolhunters”, Mucsarnok Kunsthalle, Budapest, Macaristan
 “Orient - Okzident ”, Goethe-Institut Kairo, Kaire
- 2005 “Lido”, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Almanya
 “Project Migration”, Kölnischer Kunstverien, Köln, Almanya
 “Orient - Okzident ”, Frauenmuseum Wiesbaden, Wiesbaden, Almanya
 “5. Cetinje Biennale”,Cetinje Biennale of Visual Arts, Cetinje, Karadağ
 “PoetikaErotika”, Galeri Perpétuel, Frankfurt/Main, Almanya
 “ID Troubles - US Visit”, NURTUREart Gallery, New York City, A.B.D.
 “Coolhunters”, Jugendkulturen zwischen Medien und Markt - Städtische Galerie Karlsruhe, Karlsruhe, Almanya

- 2004 “We love Amerika”, Jan Winkelmann, Berlin, Almanyā
- 2004 “Orient - Okzident ”, Goethe-Institut Kasablanka, Kasablanka, Fas
- “Orient - Okzident ”, Goethe-Institut Rabat, Rabat, Fas
- “One Gleam or the Other ”, Galeri Vera Gliem, Köln, Almanyā
- “ID Troubles - Shake”, Halle für Kunst e.V., Lüneburg, Almanyā
- “Sisters and Brothers and Birds”, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Almanyā
- “Call me ISTANBUL ist mein Name”, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Almanyā
- “Orient - Okzident ”, Rathausgalerie Aalen, Aalen, Almanyā
- 2003 “Orient - Okzident”, Kommunale Galerie Berlin, Berlin
- “Identität Schreiben – Autobiographie in der Kunst”, Galerie für Zeitgenössische Kunst - GfZK, Leipzig, Almanyā
- “Orient - Okzident ”, Frauenmuseum Bonn, Bonn, Almanyā
- “Orient - Okzident ”, Prinz-Max-Palais, Karlsruhe, Almanyā
- “elegant.underground.4/istanbul”, Dirimart, İstanbul, Türkiye
- “Stars & Stripes N° VI: Anny Öztürk”, Bonner Kunstverein, solo sergi, Bonn, Almanyā
- 2002 “Touristische Blicke”, Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg, Almanyā
- “Anny u. Sibel Öztürk”, Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt, Almanyā
- “Multiple Choices”, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Almanyā
- 2001 “Heimaten”, Galerie für Zeitgenössische Kunst - GfZK, Leipzig, Almanyā
- “Rundgang VII”, German Leitkultur - Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Almanyā
- “Blondies and Brownies”, “weiß weiß bin ich auch”, Aktionsforum Praterinsel, Münih, Almanyā
- “Le republiche dell'arte GERMANIA”, SMS Contemporanea, ex Palazzo Delle Papesse, Siena, İtalya
- “Klasse Christa Näher - neue Arbeiten”, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/Main, Almanyā

- 2000 “I love you too, but...” , Positionen zwischen Comic-Ästhetik und Narration - Galerie für Zeitgenössische Kunst - GfZK, Leipzig, Almanya
“Man muss ganz schön viel lernen um hier zu funktionieren”, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/Main, Almanya
- 1999 “Oh Hitchcock”, Kunsthalle Tirol, Hall
“Anny Öztürk”, Galeri Anita Beckers, solo sergi, Frankfurt/Main, Almanya

NASAN TUR

Berlin, Almanya’da yaşıyor ve çalışıyor.

- 1974 Offenbach’ta (Almanya) doğdu.
1990-1991 Ankara’da (Türkiye) yaşadı.
2006-2007 Londra’da (İngiltere) yaşadı.

EĞİTİM

Offenbach Sanat ve Tasarım Akademisi
Städelschule Frankfurt Sanat Akademisi (Ayşe Erkmen Atölyesi)

ÖDÜLLER

- 2000 Artprize “Identity” Deutsche Bank
2002 Rentenbank Artprize, Städelschule
2005 Artprize Frankfurter Künstlerhilfe
2005 Londra Bursu, Hessische Kulturstiftung Wiesbaden
2006 J.W. Hector Artprize 2nd Award – Kunsthalle Mannheim
2007 Stiftung Kunstfonds – Kitap Yayını
2008 Stiftung Kunstfonds Bursu
2011 Uluslararası Sanat Yarışması kazananı “Bollwerk gegen den Südosten”.
Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark.
Landeszeughaus - Universalmuseum Joanneum.
CLIO-Verein fuer Geschichte, Graz, Austria.
2012 Berlin Senate for Visual Arts Ödülü
2012 Will-Grohmann Artprize, Akademie der Künste, Berlin

2014

Villa Massimo Ödülü, Deutsche Akademie Rome,
İtalya

KONUŞMA ve DERS VERME ETKİNLİKLERİ

Offenbach, 2012	Sanat ve Tasarım Akademisi/Hochschule für Gestaltung HFG-Offenbach
Berlin Weissensee, 2011	Kunsthochschule Berlin Weissensee
Kassel, 2011	Kunsthochschule Kassel
Bremen, 2010	Hochschule für Künste Bremen
Berlin Weissensee, 2010	Kunsthochschule Berlin Weissensee
Offenbach, 2010	Hochschule für Gestaltung HFG-Offenbach
Stuttgart, 2009	Staatliche Akademie der Bildenden Künste
Milano, 2008	NABA - Accademia di Belle Arti Milano
Londra, 2007	Central Saint Martins College of Art & Design
Amiens, 2007	Universite de Picardie Jules Verne, Amiens

SANATÇI KONUŞMALARI, SEMPOZYUMLAR

Berlin, 2013	Abc - Art Berlin Contemporary. Akademie der Kuenste Berlin Pariser Platz. TANAS - Dialogues, TANAS. NGBK - Neue Gesellschaft fuer Bildende Kunst.
Mannheim, 2012	Kunsthalle Mannheim
İstanbul, 2011	Galeri Mana
Berlin, 2011	TANAS-Talks, TANAS
Berlin, 2010	Artitude Kunstverein
Viyana, 2010	Thyssen-Bornemisza Art Contemporary
Askeby, 2010	Kunstforeningen 44 Moen
Stuttgart, 2009	Kunstmuseum Stutgart
Berlin, 2009	Edition Block
Fransa, 2009	IMEC Abbaye d'Ardenne, Project Suspended Spaces
Milano, 2008	VIAFARINI - Organization for Contemporary Art
Istanbul, 2007	Platform Garanti, Contemporary Art Center
Nicosia, 2007	The Nicosia Municipal Arts Center
Mexico City, 2006	Museo Tamayo Arte Contemporaneo
Essen, 2004	Museum Folkwang

SEÇİLMİŞ SERGİLER

- 2013 “Nasan Tur - At your own”
Blain/Southern Galeri, K rat r: Mario Codognato, solo sergi,
Berlin, Almanya
- “10 Jahre Lentos”
Lentos Kunstmuseum, K rat r: Stella Rollig, Linz, Avusturya
- “Future Perfekt”
Frankfurter Kunstverein, K rat r: Angelika Stepken ve Philipp
Ziegler, Frankfurt, Almanya
- “İskele: The Unanswered Question”
NBK - Neuer Berliner Kunstverein ve TANAS Berlin, K rat r:
Rene Block, Berlin, Almanya
- “Rethinking Modernity”
İstanbul Modern Sanat Müzesi, K rat r: Levent alıkoğlu ve
elenk Bafra, İstanbul, Türkiye
- “Zizhiqu -- Autonomous Regions”
Times Museum, K rat r: Hou Hanru, Guangzhou, in
- “Farbe bekennen”
Marta Museum, Herford, Almanya
- “Freie Sicht”
Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden, Almanya
- “Picturing Places Around the World / Remix”
National Centre for Contemporary Arts, K rat r: Kathrin
Becker, Kaliningrad, Rusya
- “Artists Film International”
City Gallery Wellington, Yeni Zellanda
- “Selected Artists 2012”
NGBK - Neue Gesellschaft fuer Bildende Kunst, Berlin,
Almanya
- “Nasan Tur - Video of the month”
Video Forum - Neuer Berliner Kunstverein, solo sergi, Berlin,
Almanya
- “Artists Film International”
Whitechapel Galeri, Londra, İngiltere

“New kids of the Block”

TANAS, K rat r: Ay e Erkmen, Berlin, Almanya

“Artists Film International”

Cultural Center, Belgrad, Sırbistan

“Tell Me Whom You Haunt: Marcel Duchamp and the Contemporary Readymade”

Blain/Southern Galeri, K rat r: Mario Codognato, Londra, İngiltere

“Artists Film International”

Galleria d l Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, İtalya

“Die Irregulären”

NGBK - Neue Gesellschaft fuer Bildende Kunst, Berlin, Almanya

2012

“Berliner Zimmer”

HDLU - Mestrovic Pavilion, K rat r: Birgit Hoffmeister, Za reb, Hırvatistan

“Im Netzwerk der Moderne”

Staatliche Kunstsammlungen Dresden - Kunsthalle im Lipsiusbau, Dresden, Almanya

“A Gathering”

Macedonian Museum of Contemporary Art, Selanik, Yunanistan

“ABC - Art Berlin Contemporary”

Egeran Galeri ile birlikte, solo sergi, Berlin, Almanya

“Denkzeichen”

Kunstlerhaus Bethanien Berlin, Museum Festung Kustrin i birliği ile birlikte, Kulturzentrum Kustrin/Kostrzyn, Polonya

“Minor Truths”

Egeran Galeri, K rat r: Elif Kamı lı, İstanbul, Türkiye

“Art and Toys”

Me Collectors Room, Berlin, Almanya

“X O”

Grimmuseum, K rat r: Silvia Ploner ve Anna Schaeffler, Berlin, Almanya

“Berliner Zimmer”

Paviljon Cvijeta Zuzoric, K rat r: Birgit Hoffmeister, Belgrad, Sırbistan

“Berlin Status”

Künstlerhaus Bethanien, K rat r: Sven Druehl ve Christoph Tannert, Berlin, Almanya

“Languages of Revolution”

Kleine Humboldt Galeri, K rat r: Jana Johanna Haeckel, Berlin, Almanya

2011

“Nasan Tur”

Kunsthalle Mannheim, K rat r: Stefanie Mueller, solo sergi, Mannheim, Almanya

“Nasan Tur”

Galeri Mana, solo sergi, İstanbul, Türkiye

“Nasan Tur - Der unbekannte Ritter”

Kamusal alanda Yerleştirme, Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark ile Landeszeughaus - Universalmuseum Joanneum ve CLIO-Verein für Geschichte arasında birleşik proje, solo sergi, Graz, Avusturya

“Cities and Things That Matter”

Lombard Freid Projects, New York, A.B.D.

“Berliner Zimmer”

MNAC - National Museum of Contemporary Art, K rat r: Birgit Hoffmeister, B kreş, Romanya

“Zw lf im Zwölften”

Tanas, K rat r: Rene Block, Berlin, Almanya

“The End and Beyond”

Week of Contemporary Art - Center for Contemporary Art K rat r: Vjara Mlechevska, Plovdiv, Bulgaria

" Seven New Works "

Borusan Contemporary Museum, K rat r: Mario Codognato ve Sylvia Kouvali, İstanbul, Türkiye

“MULTIPLIZIEREN IST MENSCHLICH”

Edition Block, K rat r: Barbara Heinrich, Berlin, Almanya

“Berliner Zimmer”

Art Gallery of Bosnia and Herzegovina, Sarayevo, Bosna Hersek

“Public Abstraction, Private Construction”
Kunstverein Arnsberg, Almanya

“From where to where”
Galeri Mana, K rat r: Suzanne Egeran, İstanbul, Türkiye

“ ber Dinge”
Kunsthhaus M rz, K rat r: Stella Rollig, Avusturya

“Tactics of Invisibility”
ARTER - Vehbi Ko Contemporary Art Foundation, K rat r:
Daniela Zyman ve Emre Baykal, İstanbul, Türkiye

2010

“Tactics of Invisibility”
Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, K rat r: Daniela
Zyman ve Emre Baykal, Viyana, Avusturya

“The Only One”
Trieste Contemporanea, K rat r: Julia Trolp, Triest, İtalya

“The Disasters of Peace”
Umspannwerk Berlin-Tiergarten, Berlin, Almanya

“Nishiko - Nasan Tur - Chris Burden”
Walden Affairs Galeri, Den Haag, Hollanda

“3 – unendlich”
Galeri Edition Block, Berlin, Almanya

“Starter”
ARTER - Vehbi Ko Contemporary Art Foundation, İstanbul,
Türkiye

“Tactics of Invisibility”
TANAS, K rat r: Daniela Zyman and Emre Baykal, Berlin,
Almanya

“Journey's with no return”
A Foundation, Londra, İngiltere

“Transit:Topos”
Akbank Sanat Galeri, K rat r: Ali Akay, İstanbul, Türkiye

“Studies & Theory”

KWADRAT, K urat r: Birte Kleemann, Berlin, Germany

“Transit: Istanbul”

Passage de Retz, K urat r: Ali Akay, Paris, Fransa

“Nicht einfach, die Welt in 90 Tagen zu retten”

Kunstforeningen 44 Moen, K urat r: Rene Block, Askeby,
Danimarka

“Suspended Spaces”

Maison de la culture d’Amiens, Amiens, Fransa

“Daniel Lergon, Matt Saunders, Nasan Tur, Sigmar
Polke/Christof Kohlhoefer”

Galeri Sassa Truelzsch, Berlin, Almanya

“NASAN TUR”

Artitude, solo sergi, Berlin, Almanya

“NASAN TUR – Freizeichen”

Public Space in Koeflach, Proje: < rotor >, Association for
Contemporary Art, solo sergi, Graz, Avusturya

2009

“NASAN TUR – Frischzelle”

Kunstmuseum Stuttgart, K urat r: Annika Plank, solo sergi,
Stuttgart, Almanya

“Zeigen”

Temporäre Kunsthalle, K urat r: Karin Sander, Berlin, Almanya

“Nicht einfach, die Welt in 90 Tagen zu retten”

TANAS, K urat r: Rene Block, Berlin, Almanya

“Labyrinth: Writings and Observations”

Botkyrka Konsthall, K urat r: Joanna Sandell ve Pia
Sandstroem, Tumba, İsveç

“28th Biennial of Graphic Arts Ljubljana”

International Center of Graphic Arts, Galeri Skuc, Liublijana,
Slovenya

“Playing the City”

Schirn Kunsthalle, K urat r: Matthias Ulrich, Frankfurt am
Main, Almanya

“Collection Dubai”

SMART Project Space, K urat r: November Paynter,
Amsterdam, Hollanda

“On the Shoulders of Davids”
JAUS Galeri, Los Angeles, A.B.D.

“NASAN TUR”
Yapi Kredi Sanat Galerisi, K rat r: Rene Block, solo serge,
İstanbul, Türkiye

“Systeme”
Arthur Boskamp-Stiftung M1, K rat r: Petra Reichensperger,
Hohenlockstedt, Almanya

“(very) small distortions in the order”
28. Uluslararası İstanbul Film Festivali, Türkiye

“OHNE UNS!”
Riesa Efau., K rat r: Frank Eckhardt, Dresden, Almanya

“Personality Crisis”
OUTLET - Art Space, İstanbul, Türkiye

“NASAN TUR - Belgrade says...”
Goethe Institut Belgrad, Kamusal Alanda Sanat Projesi, solo
sergi, Sırbistan

“Socially Disorganized”
Experimental Art Foundation, K rat r: Vasıf Kortun, Adelaide,
Avustralya

“Politische Ikonografie”
Galeri Jette Rudolph, Berlin, Almanya

2008

“NASAN TUR - KOMUNISMUS SOZIALISMUS
KAPITALISMUS”
TANAS, K rat r: Rene Block, solo sergi, Berlin, Almanya

“Salon Of The Revolution”
29th Youth Salon Zağreb, K rat r: Ivana Bago ve Antonia
Majaca, Hırvatistan

“SCAPE Biennial”
Christchurch Biennial of Art in Public Space, K rat r: Danae
Mossman ve Fulya Erdemci, Yeni Zelanda

“6th Taipei Biennial”
K rat r: Manray Hsu ve Vasıf Kortun, Tayvan

“Ars Telefonica”

Kamusal Alanda Sanat, K rat r: Alina Serban, Bükreş, Romanya

“Becoming Istanbul”
DAM - Deutsches Architektur Museum, Almanya

“States of Ecstasy”
Akbank Art Center, K rat r: Ali Akay ve Levent  alıkoğlu, İstanbul, Türkiye

“Nicht alles tun”
Kunstraum emyt, K rat r: Jens Kastner ve Elisabeth Bettina Spoerr, Berlin, Almanya

“Du dialogue social”
Motorenhalle-Projektzentrum f r zeitgenoesische Kunst, K rat r: Frank Eckhardt, Dresden, Almanya

" Gone City "
Bregenzer Kunstverein, cur. Gulsen Bal, Austria, cat.

" ZEIGEN. "
Kunstverein Arnsberg, cur. by Karin Sander, Germany, cat.

2007 “Land of Human Rights: To Raise One’s Voice Here and Now”
< rotor > Association for Contemporary Art, K rat r: Margarethe Makovec ve Anton Lederer, Graz, Avusturya

“TRUNK 07”
The Nordic Art Video Festival, Ostersund, İsve 

“10. İstanbul Bienali”
K rat r: Hou Hanru, İstanbul, Türkiye

“Be a realist, demand the impossible!”
Karşı Sanat Galerisi, K rat r: Halil Altındere, İstanbul, Türkiye

“The State of the World ”
Calouste Gulbenkian Foundation, K rat r: Antonio Pinto Ribeiro, Esra Sarıgedik ve Debra Singer, Lizbon, Portekiz

“7. Uluslararası Foto-Trientali”
Galeri der Stadt Esslingen, K rat r: Andreas Baur, Almanya

“Create!”
Museum f r Angewandte Kunst, K rat r: Volker Fischer, Frankfurt, Almanya

“Ground Lost”
Galeri Nova, K rat r: What, How & for Whom, Zaĝreb,
Hirvatistan

“NASAN TUR - J.W. Hector Kunstpreis”
Kunsthalle Mannheim, Almanya

“Crossings”
The Nicosia Municipal Arts Center, Nicosia, Kıbrıs

“Out of Loop”
BICA-Brooklyn Industries Contemporary Art, New York,
A.B.D.

“Miriam Steinhauser - Nasan Tur”
White Space - Raum f r aktuelle Kunst, Z rih, İsviçre

“Never from the back but face to face”
Kamusal Alanda Sanat Projesi: Radikal, İstanbul, Türkiye

“Crossings”
Universite de Picardie Jules Verne, K rat r: Androula Michael
ve Yiannis Toumazis, Amiens, Fransa

“Ground Lost”
Stadtforum Graz, K rat r: What, How & for Whom / WHW,
Avusturya

2006

“EurHope 1153”
Villa Manin - Center for Contemporary Art, K rat r: Francesco
Bonami ve Sarah Cosulich Canarutto, Codroipo, İtalya

“Art, life & confusion ”
47th October Salon, Culture Center Belgrad, K rat r: Rene
Block, Belgrad, Sırbistan

“Territories of Duration”
Karşı Sanat Galerisi, K rat r: G lzen Bal, İstanbul, Türkiye

“Crossings”
Fort Saint Angelo, Birgu, Malta, K rat r: Androula Michael ve
Yiannis Toumazis, Malta

“Geld schießt keine Tore”
Zentrum f r Kunst, K rat r: Beate Kempfert, Opelvillen
R sselsheim, Almanya

“Dialog”

- Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, Almanya
- “Estasionarte”
Estasionarte, Mexico City, Meksika
- “Nasan Tur - Lie Low”
Project RIM, Taller Publico, K rat r: Ichiro Irie, Mexico-City, solo sergi, Meksika
- “Forest Man”
The New Gallery Jerusalem, K rat r: Doron Furman, İsrail
- “Nasan Tur - Nichts geht mehr”
Nassauischer Kunstverein, K rat r: Peter Forster/Katharina Klara Jung, solo sergi, Wiesbaden, Almanya
- 2005
- “Rundlederwelten”
Martin-Gropius-Bau, K rat r: Dorothea Strauss, Berlin, Almanya
- “Videologija”
Videoart Festival, Volgograd, Rusya
- “Fresh and coming video - Screening 1”
Galeri Adler, Frankfurt, Almanya
- “Urban Realities : Focus Istanbul”
Martin-Gropius-Bau, K rat r: Christoph Tannert, Berlin, Almanya
- “...mehr als nur Gäste...”
Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Almanya
- “Nasan Tur”
Kunstverein, solo sergi, Arnsberg, Almanya
- “3 Video”
İstanbul Modern Sanat Müzesi, K rat r: Rosa Martinez ve Fulya Erdemci, Türkiye
- 2004
- “Monitoring”
Kulturbahnhof Kassel, Almanya
- “Love it or Leave it - 5th Cetinje Biennale”
K rat r: René Block ve Natasa Ilic, Montenegro
- “Visitor”
Galerist, K rat r: Emre Baykal ve Rob Perree, İstanbul, Türkiye

“fog - Kunst im öffentlichen Raum”

Forum für öffentliche Gegenwartskultur, Darmstadt, Almanya

“hidden face”

K2 Contemporary Art Center, K rat r: Borga Kant rk, İzmir, Türkiye

“Das erinnerte Haus”

Museum Folkwang, K rat r: Necmi Sönmez, Essen, Almanya

“Someone Else's Problem”

Bilsar Binası, K rat r: Esra Sarıgedik, İstanbul, Türkiye

“Invisible”

Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, Almanya

“Indifference/Difference”

Mains d’Œuvres, K rat r: Laplateforme, Paris, Fransa

“Brothers and Sisters and Birds”

Badischer Kunstverein, K rat r: Angelika Stepken, Karlsruhe, Almanya

“Emporter des femmes à Paris”

Goethe Institute, K rat r: David Borchers, Atina, Yunanistan

“Junge Kunst”

Saarland Museum Saarbrücken/Galerie Junge Kunst/Kunstverein Ludwigshafen, Trier, Almanya

“Hinter der Sonne”

Forum im Dominikanerkloster, K rat r: Christian Kaufmann, solo sergi, Frankfurt, Almanya

2003

“I'm too sad to kill you!”

İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye

“Absolvenz”

Städel Museum, Frankfurt, Almanya

“Neresi?/Burasi?”

Museum of Modern Art Saitama, K rat r: Yuji Maeyama, Emre Baykal, Vasıf Kortun ve Fulya Erdemci, Japonya

“Blut und Honig - Blood and Honey”

Sammlung Essl-Kunst der Gegenwart, K rat r: Harald Szeemann, Viyana, Avusturya

- “BAR”
Kunsthalle Altes Hauptzollamt, raumpool e.V. Frankfurt,
Küratör: Felix Ruhöfer, solo sergi, Frankfurt, Almanya
- “Die neue Kunsthalle”
Kunsthalle Mannheim, Almanya
- “Waterresistant”
W12 Studio, solo sergi, Städel Schule, Frankfurt, Almanya
- 2002 “Under The Beach: The Pavement”
İstanbul Modern Sanat Müzesi, Küratör: Vasıf Kortun, Türkiye
- “F/O”
Auswärts Kunstraum e.V., Frankfurt, Almanya
- “Meister Yang”
Presseamt, solo sergi, Küratör: Andreas Bee, Frankfurt,
Almanya
- 2001 “Vasisdas”
İstanbul Teknik Üniversitesi Galerisi, İstanbul, Türkiye
- “Testsieger”
Kommunale Galeri, solo sergi, Darmstadt, Almanya
- 2000 “Identity”
Deutsche Bank, gezici sergi, Frankfurt-New York-Londra-
Tokyo
- 1999 “From 0-1 and back again”
Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Almanya

KAYNAKÇA

- Abadan-Unat, Nermin, Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yuttaşlığa, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006
- Abu-Lughod, Lila., 'Writing Against Culture', In Recapturing Anthropology: Working in the Present, ed. Richard G. Fox, School of American Research Press, Santa Fe, New Mexico, 1991
- Adorno, Theodor W., Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi, çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, ed. Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009
- ___ Prisms, çev. Samuel ve Shierry Weber, Neville Spearman, Londra, 1967
- Ahıska, Meltem, "Kimlik Kavramı Üstüne Fragmanlar", Defter dergisi, Sayı: 21, Metis, İstanbul, 1993
- Akay, Ali, Sanatın Durumları, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005
- Antmen, Ahu, Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010
- Appadurai, Arjun, "The Heart of Whiteness", Callaloo, vol.16 no.4, (1993):803 on "Post-Colonial Discourse": A Special Issue (Autumn, 1993), pp. 796-807, The Johns Hopkins University Press, <http://www.scribd.com/doc/46163186/The-Heart-of-Whiteness>
- ___ 'Die Kraft der Imagination', in Eryılmaz A., ed. Project Migration: Ein Initiativprojekt der Kultur Stiftung des Bundes, DuMont, pp. 795-796, Köln, 2005
- ___ Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation, University of Minesota Press, Minesota, 1996

Appiah, K. Anthony, 'Kimlik, Sahicilik, Hayatta Kalma: Çokkültürlü Toplumsal ve Yenidenüretim', Çokkültürcülük: Tanınma Politikası, s.162-175, ed. Amy Gutmann, çv. Nazlı Ökten, YKY, Üçüncü Baskı, İstanbul, 2010

Araeen, Rasheed, "Ethnic Minorities, Multi-culturalism and the Celebration of hte Postcolonial Other", Richard Appignanesi (ed.), Beyond Cultural Diversity: The case for Creativity içinde, London: Third Text, 2011, http://www.thirdtext.org/?location_id=460

___ "A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics", The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory, New York, London: Continuum, 2002

Aronowitz, Stanley, The Politics of Identity; Class, Culture, Social Movements, Routledge, Londra, 1992

Artun, Ali, Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi, İletişim, İstanbul, 2011

___ "Kültür Tutulması", Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik içinde sunuş (9-15), Ali Artun (der.), İstanbul: İletişim, 2013

Ashton, R. D., Deaux, K ve McLaughlin-Volpe, T. , 'An Organizing Framework for Collective Identity: Articulation Significance of Multidimensionality', Psychological Bulletin, vol. 130: 80-114, 2004

Babias, Marius, 'Das Neue Europa: Kultur des Vermischens und Politik der Repraesentation' (Yeni Avrupa: Karışım Kültürü ve Temsil Politikaları), ed. Marius Babias, pp. 105- 122, Walther König, Köln, 2005

Barth, Fredrik, Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organisation of Cultural Difference, Londra Allen & Unwin, 1969

___ Etnik Gruplar ve Sınırları, ed. Fredrik Barth, çv. Ayhan Kaya, Seda Gürkan, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2001

- Baudrillard, Jean, Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik, çv. Elçin Gen ve Işık Ergüden, İletişim, İstanbul, 2010
- Bauman, Zygmunt, Culture as Praxis, Sage, London, 1999
- ___ Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları, çv. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı, İstanbul, 1999
- ___ Bireyselleşmiş Toplum, Ayrıntı, İstanbul, 2005
- Bauman, Gerd, Çokkültürlülük Bilmecesi: Ulusal, Etnik ve Dinsel Kimlikleri Yeniden Düşünmek, Işıl Demirakın (çev.), Dost, Ankara, 2006
- Baumann, Leonie, “Nezaket Ekici”, Ogün Duman (Alm. Çev.), *Her Yerde Evinde* kataloğu içinde (40-54), Rene Block (ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013
- Benhabib, Seyla, ‘Introduction: The Democratic Moment and the Problem of Difference’, in *Democracy and Difference: Contesting the Boundary of the Political*, ed. Seyla Benhabib, Princeton University Press., Princeton, 1996
- Benjamin, Walter, ‘The Work of Art at the Age of mechanical Reproduction’, in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn, pp. 217- 252, Schocken Books, New York, 1969
- ___ Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı, *Sanat Siyaset: Kültür Çağda Sanat ve Kültürel Politika* içinde, ed. Ali Artun, çv. Mustafa Tüzel, []
- ___ Edward Fuchs: Collector and Historian, *One Way Street and Other Writings* içinde, Verso, Londra, 1992
- Bernstein, J.M., ‘Eleştirel Kuram ve Postmodernizm’, Theodor W. Adorno: Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi, çv. Elçin Gen, s. 33-44, ed. Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009
- Bhabha, Homi, *The Third Space: Interview with Homi Bhabha*, Identity, Community, Culture, Difference içinde, ed. J. Rytherford, Lawrence and Wishart Pub., Londra, 1990, [207-21]

- ___ The Location of Culture, Routledge, New York, 1994
- ___ Beyond Fundamentalism and Liberalism, New Statesman and Society, 3 Mart, 1989, [34-5]
- Block, René, “Wo man singet, lass dich ruhig nieder – Bösewichter haben keine Lieder”, Her Yerde, Evinde/At Home, Wherever içinde, René Block (ed.), İstanbul: YKY, Temmuz 2011
- Bojadžijev, Manuela ve Karakayalı, Serhat, “Recuperating the Sideshows of Capitalism: The Autonomy of Migration Today”, Ben Trott (Almancadan çev.), e-flux journal#17, June, 2010,
<http://www.e-flux.com/journal/recuperating-the-sideshows-of-capitalism-the-autonomy-of-migration-today/>
- Boos, Nünning, Ursula, ‘Almanya’daki Türk Kökenli Genç Göçmenlerin Topluma Entegrasyonu: Kültürlerarası Eğitim’, Kökler ve Yollar, ed Ayhan Kaya, Bahar Şahin, s. 205-220, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007
- Bottomore, T., Frankfurt Okulu, çev. A. Çiğdem, Vadi, Ankara, 1997
- Bourdieu, Pierre, Practical Reason, Polity Press, s.n.:1-14, Cambridge, 2003, Türkçesi: Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Hil Yayın, İstanbul, 2006
- ___The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature, Ed. Randal Johnson, Polity Press, Oxford, 2009
- ___The Intellectual Field: A World Apart (1990), Theory in Contemporary Art since 1985 içinde, eds. Zoya Kocur and Simon Leung, [11-19], Blackwell Publishing, Oxford, 2005
- ___Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın oluşumu ve Yapısı, çev. Necmettin Kamil Sevil, YKY, İstanbul, 1999

- ___ Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, trans. Richard Nice, Harvard University press, Cambridge, 1984
- ___ Karşı Ateşler, çv. Halime Yücel, YKY, İstanbul, 2002
- Bourriaud, Nicolas, İlişkisel Estetik, Bağlam Yayıncılık, Çv. Saadet Özen, İstanbul, 2005
- ___ The Radicant, Lukas and Sternberg, NY, 2009
- ___ “Notes on Globalisation, National Identities and the Production of Signs”, Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary Art and Culture içinde (41-48), Kamal Boullata (ed.), Londra, Beyrut: Saqi, 2008
- Bourse, Michel, Melezliğe Övgü, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul, 2009
- Brenson, Michael, “The Curator’s Moment” (1998), Theory in Contemporary Art since 1985 içinde, ed. Zoya Kocur ve Simon Leung, Blackwell Publishing, Oxford, 2005
- Brown, Wendy, States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity. Princeton: Princeton University Press, 1995
- Brubaker, R., Ethnicity without Groups, Mass.: Havard University Press, Cambridge, 2004
- Butler, Judith, Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, Routledge, New York, 1990
- Can, Halil, ‘Türkiye-Almanya Arasında Ulusaşırı Aile Göçü, Kuşaklarda Aidiyetlerin Dönüşümü ve ‘Çokmekanlı Etnografya’, Kökler ve Yollar, ed Ayhan Kaya, Bahar Şahin, s. 287-314, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007
- Can, Nevin Aslı, “René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları”, e-skop dergi,
<http://www.e-skop.com/skopdergi/ren%C3%A9-block-ve-1990-sonrasi-turkiye-cagdas-sanat-ortaminda-otorite-ve-dil-kurgulari/414>

- Calhoun, C. (1994) 'Social Theory and the Politics of Identity', pp. 9-36 in C. Calhoun (ed.) Social Theory and the Politics of Identity. Oxford: Blackwell
- Canclini, Nestor Garcia, 'Remaking Passports: Visual thought in the debate on multiculturalism', The Visual Culture Reader içinde, ed. Nicholas Mirzoeff, Routledge, Londra, 1998, [372-81]
- Carter, Donald Martin, Navigating the African Diaspora, The Anthropology of Invisibility, University of Minneapolis Press, MN, 2010
- Castells, Manuel, Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, İkinci Cilt: Kimliğin Gücü, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 2008, ss. 12-13
- Chambers, Ian, Göç, Kültür, Kimlik, çv. İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi, Ayrıntı, İstanbul, 2005
- Clifford, James, "On Collecting Art and Culture", The Visual Culture Reader içinde, ed. Nicholas Mirzoeff, Routledge, Londra, 1998, [94-107]
- ___ The Predicament of Culture: Twentieth Century-Literature, Ethnography and Art, Harward University Press, Cambridge, 1988
- ___ "Diasporas", Cultural Anthropology, Vol:9, No:3, Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future, Aug., pp. 302-338, 1994
- Cohen, Anthony P., The Symbolic Construction of Community, Routledge, London, 1995
- Compagnon, Antoine, "Mapping the European Mind", Critical Quarterly, vol.32, no:2, 1998
- Çağlar, Ayşe. 'Hyphenated identities and the limits of "culture"', pp 169-185, in T. Modood and P. Werbner (eds), The Politics of Multiculturalism in the New Europe, Zed, 1997

- ___“İki Elde Bir Sehpa”, *Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat içinde* (293-307), Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber (ed.), Zeynep Yelçe (çev.), İstanbul: Metis, 2005
- Çakır, Mukadder, ‘Sanat ve Sosyoloji İlişkisi Üzerine’, *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim içinde*, ed. Mukadder Çakır, E Yayınları, İstanbul, 2009
- ___*Sanatta Eleştirelilik*, İstanbul: Beta, 2002
- ___“Çağdaş Sanatın Sunum Alanlarında Güç Gösterileri: Sermaye, Siyaset ve Erk’in Kullanımı”(363-375) *Karaelmas 2009: Medya ve Kültür* (der.) N. Türkoğlu, S. T. Alayoğlu, İstanbul: Urban Yayınları, 2009
- Danto, Arthur C., *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı, İstanbul, 2010
- D’Cruz, Carolyn, *Identity Politics in Deconstruction: Calculating with the Incalculable*, Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2008
- De Certau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven F. Rendall, University of California Press, Berkley, LA, London, 1984
- ___ *Culture in the Plural*, ed. Luce Giard, trans. Tom Conley, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2001
- Delanty, Gerard, *Avrupa’nın İcadı: Fikir, Kimlik, Gerçeklik*, Hüsamettin İnaç (çev.), Ankara: Adres Yayınları, *bs.* 3, 2005
- Deschamps, Jean Claude ve Devos, Thierry, ‘Regarding the Relationship Between Social Identity and Personal Identity’, *Social Identity: International Perspectives içinde*, ed. Stephen Worchel, J. Francisco Morales, Dario Paez, Jean Claude Deschamps, Sage, Londra, 1998, [1-12]
- Doise, Willem, ‘Social Representation in Personal Identity’, *Social Identity: International Perspectives içinde*, ed. Stephen Worchel, J. Francisco Morales, Dario Paez, Jean Claude Deschamps, Sage, Londra, 1998, [13-23]

- Dussel Enrique, 'Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity', in *The Cultures of Globalisation*, eds: Fredric Jameson and Masao Miyoshi, Duke University Press, pp. 3-32, London, 1999
- Erkayhan, Şafak, 1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik, Doktora Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008
- ___ Şafak Erkayhan ve Ayla Ödekan, "Almanya'da Yeni Nesil Türk Sanatçılar ve Hayali Vatan: Türkiye", *itüsergisi/b sosyal bilimler*, C: 5, S:1, (20-30), Aralık 2008
- Fanon, Frantz, *A Dying Colonialism*, New York: Grove Press 1965
- Fay, Brian, *Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi: Çokkültürlü bir yaklaşım*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı, 2001, İstanbul
- Featherstone, Mike, *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*, Sage, Londra, 1995
- ___ 'Cultural Production and Consumption', *Theory of Culture içinde*, ed. Richard Mueh ve Neil J. Smelser, University of California Press, LA, 1992, s. 283 (265-289)
- ___ "Localism, Globalism, Cultural Identity", *Global/Local: Cultural Production and Transnational Imaginary içinde*, ed. Rob Wilson ve Wimal Dissanayake, Duke University Press, 1996, New York [46-76]
- Fırat, Begüm Özden ve Bakçay, Ezgi, "Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, estetik-politik eylem", *Toplum ve Bilim*, S.125, İstanbul: Birikim Yayınları, 2012, (41-62)
- Field, John, *Sosyal Sermaye*, çev. Bahar Bilgen, Bayram Şen, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008

Fisher, Jean, "The Syncretic Turn: Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism" (1996), Zoya Kocur and Simon Leung (ed.), *Theory in Contemporary Art since 1985* içinde [233-241], Oxford: Blackwell Publishing, 2005

___ Jean Fisher ve Gerardo Mosquera, *Over Here: International Perspectives on Art and Culture* içinde giriş (2-9), New York: New Museum of Contemporary Art, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2003

Fortier, Anne-Marie, 'Re-Membering Places and the Performance of Belonging(s) in Performativity and Belonging', *Theory, Culture and Society* içinde, 16 (2), ed. Vikki Bell, Sage, Londra, 1999

Foster, Hal, "Çağdaş Sanatta Siyaset Kavramı", çv. Elçin Gen, ss. 131-144, *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, ed. Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009

___ "Kültürel Direniş", (çev.) Elçin Gen, ss. 155-172, *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, (ed.) Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009

___ "An Archival Impulse", *October*, Vol. 110, (Autumn, 2004), The MIT Press pp. 3-22

___ "Contemporary Extracts", in *What is Contemporary Art?*, eds. Julietta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle, *e-flux journal #12*, January 2010, pp. 141-151, Sternberg Press, Berlin, New York, 2010 http://worker01.e-flux.com/pdf/article_98.pdf

___ *The Return of The Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT, Massachusetts, 1996, s.173

Fowler, Bridget, *Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations*, Sage, London, 1987

Fragenberg, Lothar, 'Diskurs: Interview kunstaspekte mit Anny und Sibel Öztürk', *Ausstellungsprojekt "Lido" in der Kunsthalle Düsseldorf*, Nov./Dez. 2005, <http://www.kunstaspekte.de/z-oeztuerk-dis/>

- Fraser, Nancy, *Justice Interruptus: Critical Reflections on the “Post-Socialist” Condition*. New York: Routledge, 1997
- Friedman, Jonathan, ‘Global Crisis, the struggle for cultural identity and intellectual porkbrelling: cosmopolitans versus locals, ethnics and nationals in an era of de-hegemonisation’, *Debating Cultural Hybridity içinde*, der. Pnina Werbner, Tariq Modood, Zed Books, Londra, 1997
- Geiger, Theodor, *Aufgaben und Stellung der Intelligenz in der Gesellschaft*, Enke, Stuttgart, [1949], 1987
- Giddens, A. (1991) *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge: Polity.
- Gilroy, P., ‘Diaspora and the Detours of Identity’, in K. Woodward (ed.) *Identity and Difference*, Sage/Open University, London, 1997
- Goldstein, J. ve Rayner, J. , ‘The Politics of Identity in Late Modern Society’, *Theory and Society*, vol. 23: 367-387, 1994
- Goffman, E., *The presentation of Self in Everyday Life*, Alan Lane, Londra, 1969
- Göle, Nilüfer, “Islam in Europe”, *Index on Censorship*. Oct. 2004, Vol. 33 Issue 4, Issue 4, (110-116)
- Göktürk, Deniz ‘Turkish delight – German fright: Migrant identities in transnational cinema’ *School of Modern Languages, University of Southampton*, <http://www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/mediated.pdf>
- ___ ‘The Naked and The Turks’, in ‘Germany in Transit: Nation and Migration: 1955-2005’, eds. Göktürk, Deniz, Gramling, David and Kaes, Anton, Trans. by Tes Howell, p. 243, University of California Press, Berkley, LA, London, 2007
- Greve, Martin, *Almanya’da “Hayali Türkiye”nin Müziği*, çev. Selin Dingiloğlu, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006
- Griffin, Tim, “Worlds Apart: Contemporary Art, Globalisation and the Rise of the

Biennials”, Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (ed.), *Contemporary Art: 1989 ince the Present içinde* (7-16), MA, Oxford, West Sussex: Wiley ad Blackwell, 2013

Groys, Boris, *Art Power*, MIT Press, Cambridge, 2008

___ ‘Comrades of Time’, in *What is Contemporary Art?*, eds. Julietta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle, *e-flux journal*, pp. 22-39, Sternberg Press, Berlin, New York, 2010

___ “Topology of Contemporary Art”, Terry Smith, *Okwui Enwezor*, Nancy Condee (ed.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity içinde* (71-82), Duke University Press, 2008, s.71

___ “Inroduction: Global Conceptualism Revisited”, *e-flux journal* # 29, 11, 2011, <http://www.e-flux.com/journal/introduction%e2%80%94global-conceptualism-revisited/>

___ “Politics of Installation”, *e-flux journal* #2, January 2009, <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>

Habermas, Jürgen, ‘Demokratik Anayasal Devlette Tanınma Savaşı’, *Çokkültürcülük: Tanınma Politikası*, s.125-161, ed. Amy Gutmann, çv. Mehmet H. Doğan, YKY, Üçüncü Baskı, İstanbul, 2010

Hall, Stuart, *Cultural Identity and Diaspora*, in *Theorizing Diaspora. A Reader*, Ed. Braziel, J.E: and Mannur, A., Blackwell Publishing, Malden, MA, [233-246], 2003

___(1992) ‘Our Mongrel Selves’, *New Statesman and Society*, supplement, 19 June: 6–8.

___ (1996) ‘Introduction: Who Needs Identity?’, in S. Hall and P. du Gay (eds.) *Questions of Cultural Identity*, London: Sage

Harris, Michael D., *Colored Pictures,: Race and Visual Representation*, University of North Carolina Press, 2003

- Hartwig, Pautz, The politics of identity in Germany: the Leitkultur debate, Race and Class, Sage, New Delhi, Thousand Oaks, London, 2005, Institute of Race Relations 0306-3968 Vol. 46(4): 39–52
- Harvey, D. , “Flexible Accumulation through urbanisation: Reflections on “postmodernism” in the American city”, Antipode, 19(3): 260-86, 1987
- Haupt, Gerard ve Binder, Pat, “Not Easy to Save the World in 90 Days: Works by 10 Young Turkish Artists”, Nafas Art Magazine, a project of the Institute for Foreign Cultural Relations of Germany (IFA) in cooperation with Universes in Universe, January 2010, Translation from German: Mitch Cohen, http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/not_easy
- Heartney, Eleanor, Sanat ve Bugün, çv. Osman Hakınay, Akbank Kültür ve Sanat dizisi 78, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008
- Heinrich, Barbara, “The Stories Behind the Pictures”, Nasan Tur *katalogu*, Berlin: Revolver, 2009
- Honigman, Ana Fingel, What the Structure Defines: An Interview with Kutluğ Ataman, Artjournal, No:63, 2004
- Hopper, Paul, Understanding Cultural Globalization, Polity Press, Cambridge, 2007
- Horkheimer, M. ve Adorno, T.W., Aydınlanmanın Diyalektiği II, Çv. O. Özügül, Kabalcı, İstanbul, 1996
- Howard, J. A., Social Psychology of Identities, Annual Review of Sociology, vol. 26: 2000
- Hönekopp, Elmar, ‘Yabancılar ve Türklerin Alman Emek Pazarına Entegrasyonu: Birçok Sorun’, Kökler ve Yollar, ed Ayhan Kaya, Bahar Şahin, s. 101-134, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007
- Jameson, Fredric, Fredric Jameson ve Masao Miyoshi (ed.), The Cultures of Globalization içinde, Durham: Duke University Press, 1998

- Jay, Martin, Adorno, çv. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul, 2001
- Jenkins, Richard, Social Identity, Third Edition, Routledge, 2008, NY
- Jones, Caroline A., “Biennial Culture and the Aesthetics of Experience, Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (ed.), Contemporary Art: 1989 ince the Present içinde, MA, Oxford, West Sussex: Wiley ad Blackwell, 2013
- Johnson, Randal, Editor’s Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture, Pierre, Bourdieu, The Field of Cultural Production, ed. Randal Johnson, Polity Press, Cambridge, 1993
- Kapur, Geeta, Globalization and Culture: Navigating the Void, The Cultures of Globalisation: Post Contemporary Interventions içinde, ed. Stanley Fish ve Fredric Jameson, Duke University Press, Londra, 1998, [191-217]
- ___ “Curating in Heterogeneous Worlds”, Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (ed.), Contemporary Art: 1989 ince the Present içinde (178-191), MA, Oxford, West Sussex: Wiley ad Blackwell, 2013
- Karaca, Banu, The Art of Integration: Probing the Role of Cultural Policy in the making of Europe’, International Journal of Cultural Policy, 16:2, 121-37, 2010, Routledge, London
- Kaya, Ayhan, ‘Avrupa Birliği Bütünleşme Sürecinde Yurttaşlık, Çokkültürcülük ve Azınlık Tartışmaları: Birarada Yaşamın Siyaseti’, Türkiye’de Çoğunluk ve Azınlık Politikaları: AB Sürecinde Yurttaşlık Tartışmaları, ed. Kaya, Ayhan ve Tarhanlı, Turgut, s. 35-57, TESEV, İstanbul, 2005
- ___ ‘Devletler, Azınlıklar ve Korkunun İktidarı: Euro Türkler ve Avrupa Birliği’, Kökler ve Yollar, ed Ayhan Kaya, Bahar Şahin, s. 221-244, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007
- ___ “Modern Kültür Kavramı Işığında Gündüz Vassaf”, Avrupa’daki Türk İşçi Çocukları: Daha Sesimizi Duyurmadık, Gündüz Vassaf, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010

___ 'Sicher in Kreuzberg' Berlin'deki Küçük İstanbul. Diasporada Kimliğin Oluşumu, Büke Yayınları, İstanbul, 2000

___ "Tarihçiler Tartışmasının Günümüzdeki İzdüşümleri: Almanya'da Siyasal Hayat ve Edebiyat", Göç Sosyolojisi Özel Sayısı (119-130), Toplum Bilim, 17, İstanbul, 2003

Kellner, Douglas, Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern, Routledge, 1995

___ Critical Theory, Marxism and Modernity, Cambridge and Baltimore: Polity Press and Johns Hopkins University Press., 1989

Keskin, Hakkı, Türklerin Gölgesinde Almanya: Geleceğe Yönelik Uyum Politikası İçin Görüşler, çv. Yüksel Pazarkaya, Doğan Kitap, İstanbul, 2011

Kılıçbay, Mehmet Ali, Kimlikler Okyanusu, ss.155-159, Doğu Batı 6/23 Kimlikler, Doğu Batı, Ankara, 2003

King, Anthony, Spaces of Global Cultures: Architecture, Urbanism, Identity, Routledge, Londra, 2004

Kortun, Vasıf, Szene Türkiye: Abseits, aber Tor!, Vasıf Kortun ve Erden Kosava (ed.), Köln: Walter König, 2004

Kreft, Lev, "Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı", Sanat Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika'nın içinde, ed. Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009

Kuspit, Donald, Sanatın Sonu, (çev.) Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis, 2006, (175-192)

Kwon, Miwon, "One Place After Another: Notes on Site Specificity (1997), in Theory in Contemporary Art since 1985, eds. Zoya Kocur and Simon Leung, pp. 32-54, Blackwell Publishing, Oxford, 2005

- Lacan, Jacques, 'The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience', *The Norton Anthology of Theory and Criticism* içinde, Ed. Vincent B. Leitch et al. New York: W. W. Norton & Company, 2001, [1285-90]
- Laden, Anthony ve Owen, David (ed.), *Multiculturalism and Political Theory*. Anthony Laden ve David Owen (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2007
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Donald Nicholson-Smith, Oxford University Press, Oxford, 1991 [1974 edn Paris]
- Lyon, David, *Gözetim Çalışmaları*, Ali Toprak (çev.), İstanbul: Kalkedon, 2013
- Madood, Tariq, *Multiculturalism*, Cambridge, Malden: Polity Press, 2007
- Marcuse, H., *Tek Boyutlu İnsan*, çv. A. Timuçin, T. Tunçdoğan, Mayi İstanbul, 1975
- Markus, Gyorgy, *Walter Benjamin or The Comodity as Phantasmagoria*, *New German Critique*, No. 83, Special Issue on Walter Benjamin (Spring - Summer, 2001), [3-42]
- Maton, Karl, 'Habitus', in *Pierre Bourdieu: Key Concepts*, ed. Michael Grenfell, pp. 49-66, Acumen, Stocksfield, 2008
- Maier, Charles S., "Being there: place, territory, and identity", in *Identities, Affiliations and Allegiances*, eds: Benhabib, Seyla, Shapiro Ian, and Petronovic Danilo, pp. 67-84, Cambridge University Press, Cambridge, 2007
- Minh-ha, Trinh T., 'Of Other Peoples: Beyond the 'Salvage Paradigm'', *Discussions in Contemporary Culture* içinde, ed. Hal Foster, No:1, Bay Press, Seattle, 1987
- McGuigan, Jim, *Culture and the Public Sphere*, Routledge, London and New York, 1996
- Medina, Cuauhtemoc, 'Contemo(t)orary: Eleven Thesis', in *What is Contemporary Art?*, eds. Julietta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle, *e-flux journal*, pp. 10-21, Sternberg Press, Berlin, New York, 2010

- Merali, Shaheen, "Pop of Minority", Freeze/Spin, Nevin Aladağ, 2003. "Azınlık Popu", Çağlar Koç (Alm. Çev.), Art-ist Güncel Sanat Dergisi, Yıl:4, Sayı:6, Haziran 2007
- Mignolo, Walter D., 'Globalism, Civilisation Processes, and the Relocation of Languages and Cultures' in The Cultures of Globalisation, eds: Fredric Jameson and Masao Miyoshi, Duke University Press, pp. 32-54, London, 1999
- Mirzoeff, Nicholas, The Multiple Viewpoint: Diaspora and Visual Culture, Pp 151-161, in Gudrun Ankele, Emre Baykal and Daniela Zyman (eds), Tactics of Invisibility: Contemporary Artistic Positions from Turkey, Walter König, Köln, 2010
- Morley, David ve Robins Kevin, Kimlik Mekânları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar, Ayrıntı, İstanbul, 1997
- Mosquera, Gerardo, "The Marco Polo Syndrome: Some Problems around Art and Eurocentrism", Zoya Kocur and Simon Leung (ed.), Theory in Contemporary Art since 1985 içinde [218-225], Oxford: Blackwell Publishing, 2005
- ___ "Spheres, Cities, Transitions: International Perspectives on Art and Culture", Belonging and Globalisation: Critical Essays in Contemporary Art and Culture içinde (85-92), Kamal Boullata (ed.), Londra, Beyrut: Saqi, 2008
- Mostov, Julie, "Soft Borders and Transnational Citizens", in Identities, Affiliations and Allegiances, eds: Benhabib, Seyla, Shapiro Ian, and Petronovic Danilo, pp. 136-158, Cambridge University Press, Cambridge, 2007
- Möntmann, Nina, "Nevin Aladağ", Ogün Duman (Alm. Çev.), *Her Yerde Evinde* kataloğu içinde (184-199), Rene Block (ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013
- Müller, Stefanie, "Bringing the Block to Stumble", Nasan Tur: Breaking Records Sergi Kataloğu, (41-48), Kûratör StefanieMannheim: Kerber edition, 2011

- Münz, Rainer, 'Almanya'da Göç Olgusu ve Nüfus Gelişimi: Tarihçe ve Geleceğe Bakış', *Kökler ve Yollar*, ed. Ayhan Kaya, Bahar Şahin, s. 85-100, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007
- Nancy, Jean Luc, 'Eulogy for the Méléé: For Sarajevo, March 1993', in *Das Neue Europa: Kultur des Vermischens und Politik der Repraesentation* (Yeni Avrupa: Karışım Kültürü ve Temsil Politikaları), ed. Marius Babias, pp. pp. 123-132, Walther König, Köln, 2005
- ____ "Art Today," *Journal of Visual Culture* 9: 1 (April 2010), pp. 91–99
- Nederveen, Jan Pieterse, 'Globalization as Hybridization', *Global Modernities* içinde, ed. Mike Featherstone, Scott Lash ve Roland Robertson, Sage, Londra, 1995, [45-68]
- Neumann, Iver B., *Uses of the Other: "The East" in European Identity Formation*, Manchester University Press, Manchester, 1999
- Odenhal, Johannes, ilk basım 'Heimat Kunst—neue urbane Kulturen' (Memleket Sanatı-Yeni Kentsel Kültürler), *Heimat Kunst* broşürü içinde, (Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 1999), 'Heimat Art: New Urban Cultures', (çev.) Tes Howell, *Germany in Transit: Nation and Migration: 1955-2005* içinde, (ed.) Göktürk, Deniz, Gramling, David and Kaes, Anton, pp. 265-266, University of California Press, Berkley, LA, London, 2007
- Okeke-Agulu, Chika, "Globalisation, Art History, and the Specter of Difference", Alexander Dumbadze, Suzanne Hudson (ed.), *Contemporary Art: 1989 to the Present* içinde (447-456), Malden, Oxford, West Sussex: Wiley and Blackwell, 2013
- Ostergaard-Nielsen, Eva, "İki Arada Gidip Gelmek: Batı Avrupa'daki Türk Gençleri", *Avrupa'daki Türk İşçi Çocukları: Daha Sesimizi Duyurmadık*, Gündüz Vassaf, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010
- Perrin, Alain-Dominique, "Le Mécénat français: La fin d'un préjugé", Sandra

- d'Aboville ile söyleşi, Galleries Magazine, no. 15 (Paris, Ekim-Kasım 1986)
- Plank, Annika, The Revollusion is No Longer What It Once Was, Frischzelle_11: Nasan Tur Exhibition Catalogue, Kunst Museum Stuttgart, 2009, pp 7-10
- Prantl, Heribert, 'Respect: the Lead Culture', Tran.: Hillary Crowe, Goethe-Institut e. V., February 2011 <http://www.goethe.de/lhr/prj/daz/mag/igd/en7169833.htm>
- Rancière, Jacques, 'Estetiğin Siyaseti', çv. Elçin Gen, ss. 207-231, Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, ed. Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009
- ___ "Problems and Transformations in Critical Art", Claire Bishop (ed.), Parcipitaiton içinde, Cambridge MA, Londra: MIT Press and Whitechapel, (83-93)
- Räthzel, Nora, Aussiedler and Ausländer: Transforming German National Identity, Transformations of the New Germany, ed. Ruth A.Starkman, Palgrave Macmillan, p. 157- 181, NY, 2006
- Radtke, Frank-Olaf, 'In Praise of Indifference: On the Construction of the Foreign in the discourse of Multiculturalism', ilk basım "Lob der Gleich-Gültigkeit: Zur Konstruktion des Fremden im Diskurs des Multikulturalismus", in *Das Eigene und das Fremde: Neuer Rassismus in der Alten Welt?*, ed. Uli Bielefeld, pp. 90-96, Junius, Hamburg, 1991. çv. Tes Howell, in 'Germany in Transit: Nation and Migration: 1955-2005', eds. Göktürk, Deniz, Gramling, David and Kaes, Anton, pp. 474-476, University of California Press, Berkley, LA, London, 2007
- Richards, Alison, 'Bourdieu and the Actor', Practising Theory: Pierre Bourdieu and the Field of Cultural Production içinde, Ed. Brian Nelson, Monash Romance Studies, New Jersey, 2004, [53-64]
- Ricoeur, Paul, "Civilisation and National Cultures", History and Truth içinde, Evanston, III.: North-Western University Press, 1965
- Reitz, Jeffrey G., "Assessing Multiculturalism as a Behavioural Theory",

Multiculturalism and Social Cohesion: Potensial and Challenges of Diversity içinde, Jeffrey G. Reitz, Raymond Breton, Karen Kisiel Dion, Kenneth L. Dion (haz.), Toronto: Springer, 2009

Robertson, R., 'Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity', in M. Featherstone, S. Lash and R. Robertson (eds.) *Global Modernities*, Sage, London, 1995

___ *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Sage, California, 1992

Roche, Maurice, *Mega Events and Modernity: Olympics and Expos in the Growth of Global Culture*, Routledge, Londra, 2000

Rolnik, Suely, "Avoiding False Problems: Politics of the Fluid, Hybrid, and Flexible", e-flux journal # 25, May, 2011, <http://www.e-flux.com/journal/avoiding-false-problems-politics-of-the-fluid-hybrid-and-flexible/>

Rosler, Martha, "Money, Power, Contemporary Art", *Art Bulletin*, c. 79, no:1, (20-24), 1997

Römhild, Regina, "The Challenge of Migration", *News Committees Imprint*, p.18, Federal Cultural Foundation, Germany, 2003

___ 'When Heimat Goes Global', ilk basım "Wenn die Heimat global wird", *Die Zeit* (March 14, 2002), trans. David Gramling, in 'Germany in Transit: Nation and Migration: 1955-2005', eds. Göktürk, Deniz, Gramling, David and Kaes, Anton, Trans. by Tes Howell, pp. 372-375, University of California Press, Berkley, LA, London, 2007

Ruhöffer, Felix, "Nasan Tur", *art-ist: Güncel Sanat Seçkisi 6*, ss. 26-33, İstanbul, 2003

___ "Reflections on the Urban Field –or the Ant Convention of Humanity", *Nasan Tur: Installation Bar Kataloğu*, Frankfurt: Revolver, 2003

Said, Edward W., *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Berna Ülner (çev.), Metis, 4. Basım, İstanbul, 2004

- ___ Representing the Colonized: Antropolog's Interlocutors, *Critical Inquiry*, 15(2): [205-25], 1989
- ___ Culture and Imperialism, Knopf Doubleday Publishing Group, New York, 1993
- Saybaşı, Nermin, Sanatın Ara Yollarında, *Toplum ve Bilim*, sayı 125, Birikim Yayınları, İstanbul, 2012, [115-133]
- Scott, Joan W., *Fantasy Echo: History and the Construction of Identity*, *Critical Inquiry*, Vol.27, No.2, [284-304], The University of Chicago Press, 2001
- Slater, Phil, *Frankfurt Okulu Kökeni ve Önemi*, çv. Ahmet Özden, *Bilim Felsefe Sanat Yayınları*, İstanbul 1989
- Sarıgedik, Esra, *Nasan Tur, Ortak Duyuru/Collective Notice Sergisi Katoloğu*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2009, ss.2-28
- Saybaşı, Nermin, *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri*, Metis, İstanbul, 2011
- Smith, Terry, "Our Contemporaneity", Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (ed.), *Contemporary Art: 1989 to the Present içinde (17-27)*, Malden, Oxford, Sussex: Wiley-Blackwell, 2013
- Snauwaerton, D., Nevin Aladağ. *Kültürel Kimliğin Uzamlaştırılması*, *Art-ist. Güncel Sanat Seçkisi*, 6, ss. 6-13, İstanbul, 2003
- Soja, Edward W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford, Uk, 1996
- Soyinka, Wole , *Myth, Literature, and the African World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976
- Soysal, Levent, *Rap, Hiphop, Kreuzberg: Scripts of/for Migrant Youth Culture in the WorldCity Berlin*, *New German Critique*, Nu:92, N.Y., 2004, ss.62-81
- ___ "Projects of Culture: An Ethnographic Episode in the Life of Migrant Youth in Berlin", *Dissertation to Harvard Uni, on Anthropology and Middle*

Eastern Studies, 1999, UMI Dissertation Services: Bell and Howell co., MI, 2000

Soysal, Yasemin Nuhoğlu, Citizenship and Identity: Living in Diasporas in Post-war Europe, Ethnic and Racial Studies, vol: 23, no: 1, Taylor and Francis, Ocak 2000, [1-15]

Stallabrass, Julian, Sanat A. Ő. Çađdal Sanat ve Bienaller, Sanat ve Hayat Dizisi, dűzűnleyen.: Ali Artun, İstanbul: İletiŐim Yayınları, 2009

Steyerl, Hito, "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy", e-flux journal # 21, 12, 2011, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8888181.pdf

Stolcke, V. (1995) Talking Culture: New Boundaries, New Rhetorics of Exclusion in Europe, Current Anthropology, 36(1):1-24

Stonequist, Everett V., The Marginal Man: A Study in Personality and Culture Conflict, New York, Scribner, 1969, pp.154-55

Subramani, 'The End of Free States: On Transnationalization of Culture' in The Cultures of Globalisation, eds: Fredric Jameson and Masao Miyoshi, Duke University Press, pp. 146-164, London, 1999

Suvakovic, Misko, "Kűratoryal Taktiklerle Kimlik İmalatı", ÇađdaŐ Sanat ve Kűltűralizm: Kimlik ve Estetik içinde (189-201), Ali Artun (der.), Elçin Gen (ev.), İstanbul: İletiŐim, 2013

Swartz, David, Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu, The University of Chicago Press, Chicago, 1997

___ Tűrke evirisi: Kűltűr ve İktidar: Pierre Bourdieu'nűn Sosyolojisi, ev. Elçin Gen, İletiŐim, İstanbul, 2011

Őahin, Birsen, Almanya'daki Tűrkler: Misafir İŐçilikten Ulusűtesi (Transnasyonel) Bađların OluŐumuna GeçiŐ Sűreci, Phoenix, Ankara, 2010

- Şiray, Mehmet, Performance and Performativity, Peter Lang, Frankfurt, 2007
- Tan, Pelin, "The Possibilities of Counter Culture: Dissemination of Localities", Tactics of Invisibility: Contemporary Artistic Positions from Turkey, eds: Gudrun Ankele, Emre Baykal, Daniela Zyman, Verlag der Buchhandlung Walter König, s.145-150, Köln, 2010
- Taylor, Charles, 'Tanınma Politikası', Çokkültürcülük: Tanınma Politikası, s.46-93, ed. Amy Gutmann, Yurdanur Salman (çev.), YKY, Üçüncü Baskı, İstanbul, 2010
- Terkessidis, Mark, "Intercultural Mainstreaming" – a Plea for the Intercultural Opening of Society, Goethe-Institut e.V., January 2007, <http://www.goethe.de/lhr/prj/daz/mag/ksz/en1962036.html>
- _____'Migrants Struggle for Representation', ilk basım "Vertretung, Darstellung, Vorstellung: Der Kampf der MigrantInnen um Repräsentation" on the Web site of the European Institute for Progressive Cultural Policies, www.eipcp.net (November, 2000), çv. Tes Howell, in 'Germany in Transit: Nation and Migration: 1955-2005', eds. Göktürk, Deniz, Gramling, David and Kaes, Anton, pp. 459-461, University of California Press, Berkley, LA, London, 2007
- Total, Nilgün, Küreselleşme, İletişim, Kültürlerarasılık, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2005
- Urry, John, Mekânları Tüketmek, çv. Rahmi G. Ögdül, Ayrıntı, İstanbul, 1999
- Wagner, Bernd ve Blumenreich, Ulrike, "Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 10th edition", The Council of Europe/ERICarts, 2009, <http://www.culturalpolicies.net/web/pprintm.php>
- Weiss, Johannes, 'Representative Culture and Cultural Representation', Theory of Culture içinde, ed. Ricarhd Münch ve Neil J. Smelsler, University of Clifornia Press, Berkeley, 1992, [121,144]

- West, C., “The New Cultural Politics of Difference”, The Cultural Studies Reader içinde, ed. S. During, Routledge, Londra ve New York, 1993
- Wiesand, Andreas Johannes: Handbuch der Kulturpreise. Preise, Ehrungen, Stipendien und individuelle Projektförderungen für Künstler, Publizisten und Kulturvermittler in Deutschland und Europa. 4. Neuausgabe 1995-2000. Bonn: ARcult Media, 2001
- Wolbert, Barbara, ‘Almanya’ya Göç: Düğün Video Filmleri, Aile Fotoğrafları ve Sanal Yakınlıklar’, Kökler ve Yollar, ed Ayhan Kaya, Bahar Şahin, s. 265-286, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007
- Wright, Charles A. Jr, “The mythology of Difference: Vulgar Identity Politics at the Whitney Biennial (1993), in Theory in Contemporary Art since 1985, eds. Zoya Kocur and Simon Leung, pp. 32-54, Blackwell Publishing, Oxford, 2005
- Vassaf, Günüdüz, Avrupa’daki Türk İşçi Çocukları: Daha Sesimizi Duyurmadık, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010
- Vogel, Sabine, ‘Mahrem: Footnotes on Veiling’, Nafas Art Magazine, a project of the Institute for Foreign Cultural Relations of Germany (IFA) in cooperation with Universes in Universe, translation from German: Catherine Lejtenyi, August 2008, <http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2008/mahrem>
- ___ ‘Waves at the Periphery [İSP]A talk with the exhibition organizer René Block’, Nafas Art Magazine, a project of the Institute for Foreign Cultural Relations of Germany (IFA) in cooperation with Universes in Universe, translation from German: Mitch Cohen, August 2008 http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2008/tanas_berlin
- Von Uslar, Rafael, Anny ve Sibel Öztürk, Ogün Duman (Alm. Çev.), *Her Yerde Evinde* kataloğu içinde (8-21), Rene Block (ed.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013

- Yalçın-Heckmann, Lale, 'Kimlikler Üzerinde Pazarlık: Almanya'daki Farklı Türk Göçmen Kuşakların Medyadaki Yansımaları', Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat, ed. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, çv. Zeynep Yelçe, s. 308-320, Metis, İstanbul, 2005
- Yardımcı, Sibel, Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005
- Yeğenoğlu, Melda, "Cache: European Memory, Responsibility and 'The New' Europe-To-Come", Kült. İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler Dergisi, Sayı: II-III, Mayıs-Aralık 2011, (330-350)
- ___Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark, İstanbul: Metis, 2003
- Yetişkin, Ebru, "Postkolonyal Kavramlar Üzerine Notlar", Toplumbilim, Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı içinde (15-20), İstanbul: Bağlam, 2011
- Yücel, Volkan, 'Hafıza Yeri-Kimlik Yeri', Özneler, Durumlar ve Mekanlar –Toplum ve Mekan: Mekanları Kurgulamak, ed. İ. Emre Işık, Yıldırım Şentürk, s.101-115, Bağlam, İstanbul, 2009
- Zaretsky, Eli, The Birth of Identity Politics in the 1960s: Psychoanalysis and the Public/Private Division, Global Modernities içinde, ed. Mike Fetaherstone, Scott Lash ve Roland Robertson, [244-59], Londra: Sage, 1995

Mülakatlar

Ekici, Nezaket, Kişisel Görüşme, Berlin, 2011

Heinrich, Barbara, Kişisel Görüşme, Tanas, Berlin, 2011

Karakaya, Hüseyin, Kişisel Görüşme, Düsseldorf, Almanya, 2011

Kunt, Levent, Kişisel Görüşme, Basis, Frankfurt, Almanya, 2011

Öztürk, Sibel ve Anny, Kişisel Görüşme, Basis, Frankfurt, Almanya, 2011

Tur, Nasan, Kişisel Görüşme, Berlin, 2011