

**TC.İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

ÇAĞDAŞ SANAT YAPITLARINDA KÜLTÜREL KİMLİK

YÜKSEKLİSANS TEZİ

Nuran Leyla ERSEN

Anabilim Dalı:Sanat Yönetimi

Programı:Sanat Yönetimi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Devrim ERBİL

HAZİRAN 2008

**TC. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
TOPLUMSAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

ÇAĞDAŞ SANAT YAPITLARINDA KÜLTÜREL KİMLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nuran Leyla ERSEN

Anabilim Dalı: Sanat Yönetimi

Programı: Sanat Yönetimi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Devrim ERBİL

HAZİRAN 2008

**TC. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
TOPLUMSAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

ÇAĞDAŞ SANAT YAPITLARINDA KÜLTÜREL KİMLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Nuran Leyla ERSEN
(Enstitü No)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: Haziran 2008
Tezin Savunulduğu Tarih: 1 Temmuz 2008**

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Devrim ERBİL

HAZİRAN 2008

**ISTANBUL KULTUR UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES**

CULTURAL IDENTITY IN CONTEMPORARY ARTWORKS

MA Thesis by

Nuran Leyla ERSEN

**Department: Art Management
Programme: Art Management**

Supervisor: Prof. Dr. Devrim Erbil

JUNE 2008

**ISTANBUL KULTUR UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES**

CULTURAL IDENTITY IN CONTEMPORARY ARTWORKS

MA Thesis by

Nuran Leyla ERSEN

**Department: Art Management
Programme: Art Management**

Supervisor: Prof. Dr. Devrim Erbil

JUNE 2008

**ISTANBUL KULTUR UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES**

CULTURAL IDENTITY IN CONTEMPORARY ARTWORKS

MA Thesis by

Nuran Leyla ERSEN

(Registration Number)

Date of Submission: June 2008

Date of defense examination: July 2008-06-08

**Supervisor and Chairperson: Prof. Dr. Devrim Erbil
Members of Examining Committee: Prof. Nüket Güz
Supervisor: Prof. Dr. Devrim Erbil**

JUNE 2008

ÖNSÖZ

Sosyal bilimler ve plastik sanatlar pratiklerini içeren disiplinlerarası bir çalışma yapmak amacıyla yola çıktım. Bir yandan aldığım sosyal antropoloji eğitimi dolayısıyla bir sosybilimci açısından son yüzyılın en önemli tartışma konularından olan kimlik, kültür ve kültürel kimlik kavramlarını inceleyerek, diğer yandan da bir plastik sanatçı bakış açısıyla çağdaş sanat yapıtlarında görsel kültürel kimlik kodlarının izini sürmeye çalıştım.

Öncelikle temel kavramlar olarak kültür ve kimlik kavramını açıklayarak farklı terminolojilere yer verdim. Tezin omurgasını oluşturan kültürel kimlik kavramını açarak, Türkiye'nin yaşadığı kültürel süreçlere, "kültür" kavramına bakış açısına değindim. Daha sonra, küreselleşme konusuna değinerek küreselleşme kavramıyla bağlantılı olan çokkültürlülük kavramına yer verdim. Tek tek kavramları belirli bir çerçeye oturtuktan sonra çağdaş, güncel sanat olgusuna geçerek, güncel sanatın temel özellik ve kavramlarını çözümleme çalıştım. Küreselleşme politikalarının kimlik politikalarına olan etkisinin yaşamın her alanında olduğu gibi Türkiye'de güncel sanata olan etkisini örneklerle irdeledim.

Bu süreçte çalışmalarında özellikle kültürel kimlik ve kimlik kavramlarını konu eden güncel sanatçıları temel aldım. Bu kavramlar üzerinde ilk çalışan sanatçılardan biri olan Gülsün Karamustafa'nın çalışmaları ağırlıklı olmak üzere, Kutluğ Ataman, Hale Tenger ve Şener Özmen'in bazı yapıtlarını inceledim. Sanatçı Gülsün Karamustafa'yla kişisel olarak da görüşerek bakış açısından ve birkiminden yararlandım. Kimlik, kültürel kimlik, kültürel bellek, Türkiye kültür tarihi, doğu-batı sentezi ve çelişkisi, yerellik, evrensellik kavramlarının sorgulandığı çalışmaları çözümlemeye çalıştım.

Tez sürecindeki yardımlarından dolayı Prof.Dr.Nüket Güz ,Prof.Dr.Devrim Erbil ve Gülsün Karamustafa'ya teşekkür ederim.

Nuran Leyla Ersen

Haziran 2008

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	
TÜRKÇE ÖZET	
YABANCI DİL ÖZET	
GİRİŞ	

1. KİMLİK VE KÜLTÜR KAVRAMLARI.....	
2.KÜLTÜREL KİMLİK KAVRAMI	
2.1. Türkiye: Kültürel Kimlik	
3.KÜRESELLEŞME KAVRAMI	
3.1 Çokkültürlülük Kavramı.	
4.ÇAĞDAŞ SANAT-GÜNCEL SANAT-KAVRAMSAL SANAT	
4.1. Türkiye’de Kavramsal Sanatın Başlangıcı;1990’lardan itibaren son Dönem	
5.SANAT YAPITLARININ ANALİZLERİ	
5.1. GÜLSÜN KARAMUSTAFA	
5.1.1 Sanatçının Kişisel Tarih Serüveni ve Türkiye Kültür Tarihi	
5.1.2 Sanatçının Resim Uygulayımından Güncel Sanata Geçişi Örnek Çalışma 1: “Mistik Nakliye”	
5.1.3.Toplumsal Ortak Bellek Ve Kültürel Düzgüler Örnek Çalışma 2: “Kuryeler” Örnek Çalışma 3: “Defter”	
5.1.4. Kişisel Tarihe Koşut Türkiye Kültür Tarihi Örnek Çalışma 4:“Güllerim Tahayyüllerim” Örnek Çalışma 5: “La Visage Turc”	
5.1.5. Gülsün Karamustafa ve Oryantalizm Örnek Çalışma 6: “Erken Bir Teslimiyetin Sunumu” Örnek Çalışma 7: “Fragmanları Fragmanlamak” Örnek Çalışma 8: “Zihnimin Kafesi” Örnek Çalışma 9: “Yeni Doğu”	
5.1.6. Kitsch Kavramı, Popüler Kültür: Ara Kültür Örnek Çalışma 10: “ Arzu Nesneleri” Örnek Çalışma 11: “Elvis’li Seccade”	

5.2.KUTLUĞ ATAMAN

Kültürel Bellek, Bireysel Portrelerden Grup Portrelerine.

5.2.1 Türkiye Tarihi: Kültürel Kimlik

Örnek Çalışma 1: “Semiha Unplugged”

5.2.2 Toplumsal Kimlik-Siyasal Kimlik

Örnek Çalışma 2: “Peruk Takan Kadınlar”

5.2.3 Yerel Kültürden Evrensel Kültüre

Örnek Çalışma 3: “Küba”

5.2.4. Cinsel Kimlik-Kültürel Kimlik

Örnek Çalışma 4: “Ruhuma Asla”

5.3. ŞENER ÖZMEN

5.3.1. Kültürel Kimlik: Doğu mu –Batı mı?

Örnek Çalışma: “Tate Modern’e Çıkan Uzun Yol”

5.4. HALE TENGER

Bireyselden Kültürel Kimliğe Eleştirel Bakış ve Kitsch

5.4.1. Örnek Çalışma: “Dünya Kıracağı”

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Pippa Baca, “Barış Gelini”
- Resim 2:** Pippa Baca, “Barış Gelini”
- Resim 3:** Mark Mc Gowan, “Doing-things-the-hard-way-2” (zor yolu seçmek)
- Resim 4:** Damien Hirst,
- Resim 5:** Tracey Emin, ”Yatak”
- Resim 6:** Tracey Emin, “Son Söylediğim Şey Beni Burda Bırakma” idi”
- Resim 7:** Altan Gürman, “Montaj 4”
- Resim 8:** Halil Altındere, “Tabularla Dans”
- Resim 9:** Gülsün Karamustafa, “Mystic Transport 1992”
- Resim 10:** Gülsün Karamustafa, “Kuryeler”
- Resim 11:** Gülsün Karamustafa, “Defter”
- Resim 12:** Gülsün Karamustafa, “Defter (Sergi)”
- Resim 13:** Gülsün Karamustafa, “Defter(Detay)”
- Resim 14:** Gülsün Karamustafa, “Güllerim Tahayyüllerim”
- Resim 15:** Gülsün Karamustafa, “Le Visage Turc”
- Resim 16:** Gülsün Karamustafa, “Erken Bir Teslimiyetin Sunumu”
- Resim 17:** Gülsün Karamustafa, “Erken Bir Teslimiyetin Sunumu” (Detay)
- Resim 18:** Gülsün Karamustafa, “Erken Bir Teslimiyetin Sunumu” (Detay)
- Resim 19:** Gülsün Karamustafa, “Fragmanları Fragmanlamak”
- Resim 20:** Gülsün Karamustafa, “Zihnimin Kafesi”
- Resim 21:** Gülsün Karamustafa, “Yeni Doğu”
- Resim 22:** Gülsün Karamustafa, “Arzu Nesneleri”
- Resim 23:** Gülsün Karamustafa, “Elvisli Seccade”,
- Resim 24:** Kutluğ Ataman, “Küba”
- Resim 25:** Kutluğ Ataman , “Semiha unplugged”
- Resim 26:** Kutluğ Ataman , “Peruk Takan Kadınlar”
- Resim 27:** Kutluğ Ataman, “Küba”
- Resim 28:** Kutluğ Ataman, “Ruhuma Asla”
- Resim 29:** Kutluğ Ataman, “Ruhuma Asla” (Detay)
- Resim 30:** Şener Özmen, “Tate Modern’e Çıkan Yol”
- Resim 31:** Hale Tenger, “Dünya Kıracağı”

Enstitüsü: Sosyal Bilimler
Anabilim Dalı: Sanat Yönetimi
Programı: Sanat Yönetimi
Tez Danışman: Prof. Dr.Devrim Erbil
Tez Türü ve Tarihi: Yüksek lisans-Haziran 2008-06-08

KISA ÖZET

ÇAĞDAŞ SANAT YAPITLARINDA KÜLTÜREL KİMLİK

Nuran Leyla Ersen

Bu çalışmada kültürel kimlik kavramından yola çıkılarak, küreselleşmeyle bağlantılı gelişen yerel-evrensel bireşim ve çelişkisinin kimlik ve kültürel kimlik kavramına yansımalarının Türkiye’de ağırlıklı olarak 1990’lardan itibaren güncel sanat düzleminde incelenmesi amaçlanmıştır.

Yöntem olarak kültür, kimlik, kültürel kimlik, küreselleşme, çok kültürlülük ve çağdaş sanat gibi tezin başat kavramları açıklanarak, küreselleşme kimlik siyasalarının toplumsal etkisi irdelenerek, tümevarım yöntemiyle bu kavramların özellikle 1990 sonrası Türkiye çağdaş sanatına yansımaları araştırılmıştır. Tezde öncelikle kültür, kimlik, kültürel kimlik, çokkültürlülük kavramlarına değinildikten sonra, çağdaş sanatın temel özellikleri irdelenerek örnek yapıtlarla ele alınmıştır. Bunun ardından, Türkiye’de çağdaş sanat yapıtlarının ortaya çıkışı toplumsal gelişmelerle bağlantılı olarak açıklanmıştır. 1990 sonrası Türkiye’sinde güncel sanat yapıtlarının küreselleşme kimlik siyasalarından etkilenip etkilenmediği sorgulanmıştır. Uluslararası sanat piyasasında varolabilmek için küresel sanat yapıtı ölçütünün ve buna bağlı olarak güncel sanatta tektipleşmenin sözkonusu olup olmadığı irdelenmiştir.

Türkiye’de güncel sanat yapıtlarında kimlik ve kültürel kimliğe dair öğelerin varolma durumu araştırılmıştır. Çağdaş sanatçılarımızdan ağırlıklı olarak kültür, kimlik, kültürel kimlik, kültürel düzgüler ve toplumsal ortak bellek konuları üzerine çalışmalar gerçekleştiren Gülsün Karamustafa, Kutluğ Ataman, Şener Özmen ve Hale Tenger’den örnek yapıtlar seçilmiştir. Örnekleme yöntemiyle ele alınan bu yapıtlarda tezin başat kavramlarının çözümlenmesi gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kimlik, Kültür, Kültürel Kimlik, Kavramsal Sanat, Güncel Sanat, Türkiye’de Güncel Sanat

Bilim Dalı Sayısal Kodu

University: İstanbul Kültür University
Institute: Institute of Social Sciences
Department: Art Management
Programme: Art Management
Supervisor: Prof. Devrim Erbil
Degree Award and Date: MA-June 2008-06-08

ABSTRACT

CULTURAL IDENTITY IN CONTEMPORARY ARTWORKS

Nuran Leyla Ersen

In this study, by beginning with the concept of “cultural identity”, it was aimed to analyse the reflections of local- global synthesis and contradiction on “culture and “cultural identity” specifically in Turkey’s contemporary art in relation to globalisation.

The method was put across firstly by analyzing the main concepts of the thesis such as culture, identity, cultural identity, globalisation, multiculturalism and contemporary art. Afterwards, by examining social effects of globalization identity politics and its reflections on Turkey’s contemporary art practice after 1990’s was investigated with the induction method. Primarily concepts of culture, identity, cultural identity and multiculturalism was discussed and then, the main characteristics of contemporary art was analysed with the given examples of contemporary artwork. Afterwards, the beginning of contemporary art practice in Turkey was put across in relation to social progress. It was questioned that if contemporary art practice in Turkey after 1990’s were effected from the global identity politics or not. It was also questioned that if any criterias for a global contemporary artwork exist so that the artist could take part in the international art market and the possibility of monotonousness of these artworks.

It was aimed to analyze the existence of identity and cultural identity concepts in the contemporary artworks of Turkey. Examples of artwork were choosed specifically from the artists such as Gülsün Karamustafa, Kutluğ Ataman, Şener Özmen and Hale Tenger who focus on culture, identity, cultural identity, cultural codes and collective memory concepts. By the sampling method, the analysis of the main concepts were made in these chosen artworks.

Key Words: Identity, Culture, Cultural Identity, Conceptual and Contemporary Art Contemporary Art in Turkey.

Science Code:

Pippa Bacca'ya,



Resim 1
Pippa Baca, "Barış Gelini"

Sanat ve Bilim Aynı Kaynaktan Beslenir.

Gregorio Maranon

GİRİŞ

Sanatı, özellikle kavramsal sanatı irdelemeye başlamadan önce ne kadar göreceli kavramlarla karşı karşıya olduğumuzu anımsamak gereklidir. Bu tezde, toplumsal bilimlerin çözümleyiciliği, usçuluğuyla; plastik sanatların uçarılığı, devrimciliği ve sınır tanımamazlığı deneyiminden yola çıkılmıştır. Bu tezde disiplinlerarası bir yaklaşım uygulanacaktır.

Kıbrıs Türk kökenli İngiliz sanatçı Tracey Emin: “I need art like I need God” (“Sanata Tanrı kadar ihtiyacım var.”) demektedir. Emin’in bir yapıtında ortaya çıkan bu anlatım, aynı zamanda da yapıtın ismini de oluşturmaktadır. Sanat bir gereksinimdir; kültürel bir gereksinimdir. Sanatçı da içinde yoğrulduğu **ekin** bir parçası olarak (bu bağlamda) yapıtlar üretir. Sanatçının sanatını, kendi kültüründen soyutlayarak gerçekçi bir şey ortaya koyma olasılığı var mıdır? Yadsımanın ve yabancılaşmanın sonucu ne kadar başarılı olabilir?

Tezde üstünde durulacak başat kavramlardan biri, kültürel kimlik kavramı olacaktır. Kültürel kimlik kavramının küreselleşme siyasalarıyla bağlantılı olarak ortaya çıktığını ve gündemde olduğunu görüyoruz. Çağdaş sanat ya da güncel sanat adı üstünde, güncel siyasalardan etkilenmektedir ve günün koşullarından çok farklı bir şey üretilmesi olası değildir. Kültürel kimlik kavramı ve küreselleşme siyasalarına tezin 2. ve 3. bölümlerinde değinilecektir. Ancak öncelikle kimlik ve kültür kavramını, sınırlarını net bir şekilde çizilerek, bu kavramların daha iyi anlaşılması sağlanmaya çalışılacaktır.

Kültürel kimlik kavramını inceleyerek, çağdaş sanat yapıtlarında bu kavramın çözümlenmesine gidileceğinden, öncelikle kültür ve kimlik kavramları tanımlanarak tümevarım yöntemi yardımıyla çalışma tamamlanacaktır.

1. KİMLİK VE KÜLTÜR KAVRAMLARI

Kimlik kavramı, kültürel çalışmalarda en çok tartışılan anahtar kavramlardandır. Feminizm, etnik ve sömürgecilik sonrası araştırmaların odak noktası olmaya devam etmektedir. Kimlik kavramını irdelemeye başlarken, bu konuda geliştirilmiş çok çeşitli bilimsel bakış açılarından biri olan Postyapısalcı düşünce dizgesi ele alınabilir. Postyapısalcılar, kişileri ve kültürel kimlikleri anlamının yolunun, nesnel bilgi olasılığını yok saymaktan geçtiğini ileri sürmektedirler. Bu düşünceden yola çıkarak, kim olacağımızı bilemeyeceğimizi, benliğin doğası olmadığından bu konuyu incelemenin yanlış olduğunu belirtilmektedirler. Kimlikler, kurgulanmış olup yanıltıcıdır; yanıltıcı olmalarının nedeninin kurguyu gerçek olarak yansıtmalarından kaynaklandığı vurgulanmaktadır.¹ Öyleyse, hepimiz kurgulanmış birer kimlik mi taşımaktayız? Örneğin, nüfus cüzdanlarının sergilendiği kavramsal sanat çalışmalarına baktığımızda, günlük sıradan bir nesneye bakıyor oluyoruz. Bu nesne niye sanat olarak sergileniyor diye sorduğumuzda, belki de yukarda sorgulanan kimlik kavramını çok daha sade bir şekilde ifade ettiklerini görebiliriz. Biz kimiz? Olmak istediğimiz bizler miyiz?

Betimlenebilen, hiyerarşik(sıradüzensel) bir düzene sokulabilen, isimlendirilebilen ve yönetilebilen; her şeyin bilinebildiği bir dünyada yaşıyoruz; dolayısıyla bu dünyada kimlik, baskıcı ve indirgeyici bir ideolojik(düşüngüsel) işleve sahiptir. Chris Weedon da kişinin kendini algılayışıyla, başkalarının onu tanımlayışları arasında büyük farklılıklar olduğunu belirterek, kimliklerin kurumsallaşmış yapılar tarafından belirlendiğini söylemektedir. İnsanlar; cinsiyet, cinsellik, ten rengi, güzellik ve çirkinlik, yaş ve fiziksel kapasiteyle tanımlama ölçütlerine göre tanımlanmaktadır.²

¹ Paula M.L.Moya, *Reclaiming Identity; Realist Theory and The Predicament of Postmodernism*, (California: University of California Press, 2000) 6

Kimliğin kendiliğinden kabullendiğimiz, kalıpları toplum tarafından belirlenen, "kurgusal" bir kavram olduğunu düşünürsek, (bu bağlamda da) kişinin ürettiği sanatın ne kadar özgün ve "bağımsız" olacağı bir tartışma konusudur. Yukarıda değinildiği gibi, kimlik kavramıyla ilgili kuramlar üreten toplum bilimcilerin düşüncelerini incelediğimizde; "kimliğin" evrenselden daha çok "yerel" olduğu çıkarılabilir. Birey, eğer içinde yer aldığı toplumun biçimlendirmesiyle var oluyorsa, tezde yer verilen bakış açısıyla değerlendirildiğinde, yaratılan sanat yapının da yerel olarak nitelendirilebileceği söylenebilir. Ayrıca, kimlik kurgu ise sanat da kurgunun kurgusu olabilir mi? Bu bağlamda, tezin ilerleyen bölümlerinde, sanatın yerelliği ve evrenselliği tartışmasına da yer verilecektir.

Türkiye'de kimlik kavramının toplumsal bilimler alanında yeni yeni gündeme geldiğini, hatta gündemde alt-kimlik, üst-kimlik konularının tartışıldığını görüyoruz. Kimlik nedir? Giddens'in da belirttiği gibi "benlik ve öteki arasındaki ayrım"la başlayan kimlik kavramı, Lacan'ın geliştirmiş olduğu ruhsal ve cinsel gelişimde ayna kavramı gibi birçok bilimsel açıdan ele alınmaktadır. Lacan'ı anlamak, günümüz kimlik kuramlarını anlamanın yolunu açacaktır. Buna göre çocuk, sürekli aynada yansıyan imgesinde kimliğini tanımlar ve bu süreçte kendini tek, birleşmiş ve bağımsız olarak algılayarak, yanlış bir farkındalık yaşar. Lacan, çocukların ayna dönemine kadar ayrı bir kimlik kavramları olmadığını öne sürmektedir. Çocuk, kendini "öteki"; dış bir ayna imgesi olarak görür, bu yanlış tanıma süreci de gelecekte dile yansıtacak olan kimlik tanımlamalarının temelini oluşturur. Buradan yola çıkan farklılığın görsel göstergeleri, güç ilişkileri yoluyla ırkçı, erkekegemen toplumların kimliklerini yapılandırır.¹ Bu görsel göstergeler, kültürel kimlik, çağdaş sanat yapıtlarında kültürel kimlik çözümlemelerinde değinilecek olan kültürel kodların, yaratılan "biz" ve "onlar" kavramlarını belirleyen ölçütlerin temelini oluşturan kavramlardır.

Sanat da dahil olmak üzere, insan tarafından üretilen her şey, kimlik kavramının değişimiyle atbaşı gitmektedir. Değişen toplumsal-ekonomik koşulların

¹ Chris Weedon, *Culture and Identity: Narratives of Difference and Belonging*, (Berkshire: GBR, 2004) 13

² Gordon Mathews, *Global Culture/Individual Identity; Searching for Home in Cultural Supermarket*, (London: Routledge, 2004) 15

etkisiyle “seç beğen al kültürel süpermarkette” seçilen kimlikler ışığında üretilen sanat da değişmektedir. Kişiler nasıl yaşayacaklarıyla ilgili seçme özgürlüğüne sahip olduklarını zannederler. Benliğin kültürel olarak biçimlenişi, kültürel süpermarketin sınırları içindedir. Kültürel süpermarket, bazı kimliklerin yoğun bir şekilde reklamını yaparken, öbürlerini bastırır. “Market kimliği”; Hem fiziki hem de kültürel şekilde belirli bir yere ait olmayan, evi tüm dünya olan küresel bir market kimliğidir.¹ Küreselleşme kavramına tezin ilerleyen bölümlerinde değinilerek; sanata; özellikle kavramsal sanata yansıması, Türkiye’de Avrupa’ya koşut gelişimi de irdelenecektir. Ancak, şu aşamada kültürel süpermarket kavramının iyice vurgulanması gereklidir. İçinde bulunduğumuz kültürle yoğrulurken, tüketim toplumunun etkisiyle sonsuz seçenek bombardımanına tutulduğumuz günümüzde yaşamla ilgili seçimlerimizde “sanal” bir özgürlük yaşıyoruz. Buna koşut olarak da, sanatçının yapıtını üretirken yaptığı seçimlere de bu “sanal” özgürlük yansıyor olabilir mi? Sanatın özgürleştiriciliği ve kural tanımazlığı en tabu konular eleştirilirken bile, gerçeğe yabancılaşarak yapay bir kurgu halini alıyor olabilir mi?

Tezde, daha önce de belirtildiği gibi irdelenen temel kavramlarla ilgili farklı görüşler karşılaştırılarak konu ele alınacaktır. Bu noktada, kültür kavramı ikinci durağımız olacaktır. Kültür, toplumsal bilimler alanında da dahil olmak üzere tartışılmalı, muğlak bir kavramdır. Antropoloji’de eğitime başlarken ele alınan ve tartışılan ilk kavram “Kültür”dür. Kültürün ne olduğu, ne olmadığı, sınırları vs... Kültürün, toplumsal bilimler alanında en çok ele alınan kavramlar arasında yer aldığını görüyoruz. Antropoloji, bu kavramı kendi bilimsel çerçevesinden değerlendirmiştir. Peter Caws’ın “Kimlik ve Çokkültürlülük Kavramı” başlıklı “Kimlik: Kültürel, Kültürlerarası ve Çokkültürlülük” makalesinde, kültürün 164 ayrı tanımı olduğunu görmekteyiz. Antropoloji, özellikle insanların yaşamlarına, gelenek ve göreneklerine odaklanmıştır; kültür de insanların yemek yiyişinden, el işlerine kadar kendilerine özgü olan tüm unsurlar olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda, antropoloji eğitimi sırasında genel olarak “kültürsüz” yada “kültürlü” olarak tanımlanan kültür kavramının yanlış olduğu, “kültürsüz” bir insanın var olmadığı özellikle vurgulanmıştır!.” Kültür nedir?” sorusuna ilk olarak sözlük anlamını inceleyerek başlamak gerektiği düşünülebilir. [İng.culture;Fr.culture,Alm kultur]

¹Gordon Mathews, *Global Culture/Individual Identity; Searching for Home in Cultural Supermarket*, (London:Routledge, 2004) 15

“Toplumların biyolojik olarak değil de toplumsal olarak kuşaktan kuşağa aktardığı maddi, maddi olmayan ürünler bütünü, simgesel öğrenilmiş ürünler ya da özellikler toplamında insanın etkinliklerinin kalıtsal değil de, toplumsal olarak aktarılan yönlerinden oluşan bütündür. Bu kavramı, ilk kez 17 yy.’da doğal hukuk düşünürü Samuel von Pufendorf kullanmıştır. Pufendorf’a göre, kültür doğaya karşıt olan ve belli bir toplumsal bağlam içinde ortaya konan tüm insan eserleridir. Esas Aydınlanma Çağı’nda kültür kavramının gerçek yaratıcısı ünlü Alman filozofu Herder’dir. Ona göre, kültür bir ulusun bir halk ya da topluluğun yaşam tarzıdır. Herder’in söz konusu kültür kavrayışı, kültüre tarihsel bir boyut kazandırırken günümüz kültür görüşüne çıkan yoldaki en önemli kilometre taşını meydana getirir. Antropolog E.B.Taylor 1871 yılında kültürü, bilgileri, inançları, sanatı,ahlakı,yasaları, gelenekleri ve bir toplumun üyesi olark insanın edindiği bütün öteki eğilim ve alışkanlıkları içeren kompleks bütün olarak tamamlanmıştır.”¹

Bilindiği gibi, bir köy topluluğunda alan araştırması yapılırken, kültürün insan yaşamının her alanına nüfuz etmiş olduğu anlaşılabilir. Gerçekten de sessiz bir sözleşmeyle kabul edilmiş gelenekler ve davranış kalıplarının değişime olan direncine tanık olunabilir. Kent kültüründen etkilenmeler sözkonusu olsa da bunlar ilçe merkezindeki “Ailenizin Hamburger Salonu” gibi minik kıpırdanmalardan öteye gidemeyebilir. Günlük yaşamda uygulanan her pratik kültür kavramına dahildir ve katmanları tek tek ayıklayarak çözümlenmek çok zordur çünkü kendi içinde harmanlanmış heterojen bir yapıdır.

Farklı bir sözlük kaynağına göre ise kültür, hepimizin karşı karşıya geldiği ve hepimizin içinden geçtiği, karmaşık gündelik dünya olarak tanımlanmaktadır. Kültür, insanların doğal kalıt olarak aldıkları şeyleri aştıkları noktada başlar. Bu bakımdan, kültürün iki önemli veya genel ögesi insanın bir şey oluşturma ve inşa kurma yeteneği ile dili kullanma yeteneğidir. Kentte insanlar belki de ilk defa olarak kendilerine ait bir kültürün varlığından haberdar olurlar. Bizim kültürel varlıklar olarak kendimizin

¹ Ahmet Cevizli, “Kültür”,*Felsefe Sözlüğü*:(2007)1048

farkında oluşumuz bu karşılaşmaya ve dolayısıyla gücün tatbikine dayanır.(zira ötekilerin saldırılarına karşı kendi değerlerimizi korumak için mücadele ederler.)¹

Kültürü bu kuram bütünlüğünde ele aldığımızda, belki de “soyut” bir kavram olarak görmeye başlayabiliriz ama kültür yaşamımızın her anında, alışkanlıkla yaptığımız, bize sıradan gelen eylemlerin içinde gizlidir. Daha önce de belirtildiği gibi, kimlik ve kültür kavramlarıyla ilgili pek çok farklı bakış açısı bulunduğundan, bu kavramlara aşına olunması için giriş niteliğinde değinilmiştir.

Türkiye’de kültür kavramının algılanışına kısaca değinmek gerekirse, Türkiye Cumhuriyeti’ne geçiş sürecinde kullanılan düşünce sistemleri arasındaki “kültürcü” modelinde Ziya Gökalp’ın etkisine değinmek gerekir. Bu ulusalcılığa bağlı olan kimlik anlayışı coğrafya temeline dayanmaktadır.² Bu bağlamda kültür heterojen ve tek boyutlu olarak algılanıyor olabilir.

Kültür ve Türk kültürü kavramı üzerine önemli çalışmalar yapmış olan toplumbilimci Bozkurt Güvenç kültür kavramını açıklayarak sınırlarını çizerken, Türkiye kültürü kavramından örnekleri şöyle sıralıyor.

“Bir ülke kullanılan sınıflama ölçütlerine göre tarih, coğrafya, dil, din, töre, ekonomi ve siyaset bakımından farklı kültür çemberlerine girebilir. Örnek olarak Türkiye gösterilebilir. Tarih ve dil bakımından Türkiye bir doğu (Asya) kültürüdür. Türk Tarihinin ve Türk Dili’nin kaynakları Doğu’dadır. Türkler, bin yıla yaklaşan bir süredir Anadolu’ya yerleştikleri için Ortadoğu kültür alanına girmişlerdir. Akdeniz kıyısındaki yerleşmeleriyle Akdeniz kültürünün, Müslüman oldukları için İslam kültürünün bir üyesi sayılırlar. Nüfusunun büyük çoğunluğu köylerde yaşadığı ve tarım teknolojisiyle hayatını kazandığı için Türkiye bir tarım ülkesi(kültürü)dir. Öte yandan Avrupa konseyi’ne üye olan ve Ortak Pazar’a girmek isteyen Türkiye ekonomik bakımdan batıkültürüne katılmaya hazırlanmaktadır. Bunlardan hangisi Türk kültürüdür? Hepsi ve tek tek hiçbirisi! Öyle ki: Dilimiz Orta Asya’da konuştuğumuz Türkçe’den dinimiz Arap İslamlığı’ndan, teknolojimiz İran ve Irak tarımından Akdeniz ve Ege bölgelerimiz Akdeniz’den, Trakyamız Balkanlar’dan,

¹;Ed.Andrew Edgar, Peter Sedgwick, *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*,Çev.Mesut Karasahan(İstanbul; Açılım Kitap ,2007) 101

² Hasan Bülent Kahraman, *Modernite ile Postmodernite Arasında Türkiye*,(İstanbul: Everest ,2004) 107

ekonomimiz ve demokrasimiz üyesi olmaya çalıştığımız Batı Avrupa örneklerinden farklıdır.”¹

Yaşadığımız Doğu-Batı biresimi klişesi yaşamımızın her alanında peşimizi bırakmamaktadır. Farklı kültürel bellek katmanlarından oluşan Türkiye kültürünün sanata özellikle de kavramsal sanata ne derecede yansıdığını ilerleyen aşamalarda görüp, bu çalışmalarda belirli görsel kültürel düzgülerin ve toplumsal ortak belleğin izlerini sürülecektir. Kültür kavramının muğlaklığını dağıtmaya çalışırken, bu kavramın kökenlerine bakılacaktır.

Eagleton kültür kelimesinin tarımda gelişimden, ikamete, tapmaktan korunmaya kadar pek çok anlama gelen “colere” olduğunu, günümüzde “sömürgecilik” biçimine ulaştığını, modern çağdaki kültür düşüncesinin geçmiş dönemlerdeki tanrısalığın yerini aldığını vurgulamaktadır.² Bu bağlamda kültürde bir hüküm alanı oluşturabilir, kimlik kavramının yarattığı ben ve “öteki” yi, kültür biz ve “ötekiler”e dönüştürür. Shakespeare; “Doğaya katkıda bulunduğumuz sanat da doğanın kendi yarattığı bir sanattır...” der. Bu noktada sanat da kültürün yarattığı “kalıpları” takip eder denilebilir.

Sıtkı M.Erinç “Kültür sanat-sanat kültür” adlı çalışmasında kültürü üç ayrı ulama ayırır; Bireysel kültür, yöresel ya da ulusal kültür, evrensel kültür. Kültür, insan için, insanlık için, insanlar tarafından, hatta kimi insana rağmen, yaratılmış, bulunmuş herşeydir.³ Bu durumda kültür yapay bir şey midir diye sorabiliriz? Ya da insana rağmen yaratılmış oluşu şaşırtıcı değil midir? Tezin başlarında, kimliğin kurgu olduğuna dair kuramlar üzerinde durulmuştu; kültür de bir kurgu mudur ? Kültürle kimlik arasında bir bağlantı kurmaya çalışılırsa, Kültürel Çalışmalar’ın fikir babası Stuart Hall’ın bakış açısına bir göz atmak gerekebilir.

“Stuart Hall’a göre kültür eşittir kimlik denklemi deyişle “kimlik olarak kültür” hiçbir şekilde kabul edilemez. Böyle bir denklem, kültürün nihayette gelenekler ile meşrulaştırılan tarihestü özsel bir içerik olarak tanımlanmasına

¹ Bozkurt Güvenç, *İnsan ve Kültür*,(İstanbul:Remzi, 1994)110

² Terry Eagleton,*Kültür Yorumları*,çev. Özge Çelik (İstanbul: Ayrıntı ,2005) 10

³ Sıtkı M.Erinç, *Kültür sanat, sanat kültür*,(Ankara:Ütopya, 2004) 10

dayanmaktadır.”¹ Kùltür ve kimliğin aynı Şey oluşu savına karşılık, kùltürün tarafsız bir bölge oluşu sözkonusudur çünkù kùltür göreceli bir kavram olduğundan, özellikle antropolojik açıdan iyi ya da kötü olarak yargılanamaz.

¹ António Sousa Ribeiro, *Zamanımızın bir eğretilemesi olarak çeviri. .Post-kolonyalizm, sınırlar ve kimlikler .14-01-2004* <http://www.eurozine.com/articles/article_2004-01-14-ribeiro-tr.ht>

2.KÜLTÜREL KİMLİK KAVRAMI

Tezin bu bölümünde, bu çalışmanın anahtar kavramını oluşturan kültürel kimlik kavramı ele alınarak, bu kavram üzerine geliştirilmiş çeşitli tanımlamalara yer verilerek, tezin ileri aşamalarında bu kavramın çağdaş sanat yapıtlarındaki izlerinin saptanması yoluna gidilecektir. Kültürel Çalışmalar, 1970’lerde İngiltere’de Stuart Hall’ın fikirbabalığını yaptığı yeni bir toplumbilim pratiğidir. İngiltere’de, Afrikalı bir göçmen olmanın getirdiği sorgulamaların, Hall’ı başta kültürel kimlik olmak üzere pek çok kavram üzerine çalışarak “Kültürel Çalışmalar” akımını oluşturduğu görülmektedir. Stuart Hall’a göre kültürel kimlik; paylaşılan tek bir kültür, birçok başka benliğin içine gizlenen bir tür tek bir toplumsal ortak benlik ya da yapay olarak dayatılan “benlikler”; paylaşılan ortak bir tarih ve soydur. Bu tanımlamalar çerçevesinde, kültürel kimlikler ortak tarihi deneyim ve paylaşılan kültürel düzgülerle; sabit, değişmez ve devamlı olan, kültürel tarihimize yapılan gönderme ve anlamlarıyla bizi “tek bir insan” kılmaktadır.¹

Tek kılma; ortak tarih, ortak soy gibi kavramlar bize doğrudan ulus-devletteki “ulusal kimlik” kavramını çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda, kültürel kimliği bu kavramlardan farklı kılanı belirlemek için diğer kavramlarla karşılaştırmak gerekmektedir. Edward C.Stewart, bireylerin diğer bireylerle olan etkileşimleri sonucu nesnel kültürü öğrendiklerini, kültürün fiziksel ve toplumsal deneyimlerle birey tarafından seçilerek içselleştirildiğini ifade eder. Dil, gelenek, adet, etnisite, din,bölge ve ırk toplumsal bağlılıkla kültürel kimliğin inşasına katkıda bulunur.²

İrkin, bölgenin de kültürel kimliğe olan katkısı gözönünde bulundurulursa, bir yandan da ulusal kimliğin tanımı yapılarak kavramlar daha net ortaya konmalıdır.

¹ Chris Weedon, *Culture and Identity:Narratives o kf Difference and Belonging* ,(Berkshir:GBR, 2004)102

² Edward C.Stewart, Lull James, *Culture in communication age*, (Oxford:Blackwell ,2007) 24

Öncelikle “ulus-devletlerin dünyayı oluşturan en önemli ekonomik ve siyasal birim” olduğunu hatırlatmak gerekir. “Ulusal kimliklerin oluşturulmasında bilinçli bir “kültürel inşa” sözkonusudur.”¹ Belirli kültürel düzgüler kullanılarak toplumsal ortak bilinç inşa edilir. **Heterojen** bir yapı inşa edilerek, toplumu bir arada tutan ortak değerler benimsenir.

Ulusal kimlik kavramında, ortak tarih ve miras ve bunlarla bağlantılı olarak bir de “sadakat” ve bağlılık kavramı sözkonusudur. Gordon, kralıklar ve imparatorluklar döneminde büyük kitlelerin sadakatının söz konusu olmadığını, ulusallık kavramının Fransız Devrimin’den önce 18.yüzyılın sonlarına doğru Alman filozof Herder’in “her ulusal topluluğun kendi gelenekleri, ahlak anlayışı, inançları ve dünya görüşleri vardır” savıyla ortaya çıktığını vurgulamaktadır.² Stuart Hall da kimlik tanımında kişinin içinde bulunduğu gruba olan aidiyet ve sadakatına değinmiştir.³ Böylelikle, ortak bir tarih ve mirasa bağlılığın kültürel bir inşasının sözkonusu olduğu ileri sürülebilir.

Bu noktada, siyasal söylemlerden örnek vermek gerekirse dünya siyasalarını yönlendiren kurumlardan biri olan UNESCO söyleminde ulus, kültürden daha somut ve tanımlanabilir bir varlık olarak gösterilmektedir. Ancak, dil, kültürel kimlik içinde önemli bir yere sahipse de ulusal kimlikle aynı şey değildir çünkü çeşitli dil grupları ulus devletin sınırları içinde yaşıyor olabilir.⁴

Kültürel kimlik kavramını daha net bir şekilde ortaya koyabildiysek, yaşamın her alanına nüfuz etmiş olduğunu, bize sıradan gelen herhangi bir günlük eylemin biçimini bile belirlediğini göz önünde bulundurmalıyız. Çünkü toplumsal bilimler bakış açısıyla kavramlaştırmak, bu kavramı “soyut” ve hayattan kopuk kılmaz, aksine yaşamdan örneklerle daha da netleşerek, bu kavramları anlamakta yardımcı olacaktır. “Kültürel kimlik tek ya da durağan değildir, kültürel, siyasal savaşımın odak noktasıdır; günlük yaşamın alışkanlıklarında, eğitimde, medyada, sanat, tarih ve edebiyatta sürekli olarak tekrar tekrar üretilir.”⁵ Tezde bu bağlamda, pek çok alan

¹ John Tomlinson, *Kültürel Emperyalizm*, çev. Emrehan Zeybekoğlu (İstanbul; Ayrıntı, 1999)107

² Gordon Mathews, *Global Culture/Individual Identity; Searching for Home in Cultural Supermarket*, (London:Routledge, 2004) 15

³ Stuart Hall, ‘Introduction: Who Needs “Identity”?’’, Stuart Hall and Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, (London: Sage, 1996)

⁴ John Tomlinson, *Kültürel Emperyalizm*, çev. Emrehan Zeybekoğlu (İstanbul; Ayrıntı, 1999) 112

⁵ Chris Weedon, *Culture and Identity: Narratives of Difference and Belonging*, (Berkshire:GBR, 2004)155

arasından sanat seçilerek, bu alanda kültürel kimliğin tekrar üretimi incelenmeye çalışılacaktır. Kültürel kimliğin sanat alanında tekrar tekrar üretimi, Türkiye çerçevesinde ele alınacağı için öncelikle Türkiye'nin kültürel kimliğini kısaca incelemek gerekmektedir. Türkiye tarihinin basamakları hızla çıkılarak, toplumsal-kültürel süreçler ışığında kimlik çözümlemesi gerçekleştirilmeye çalışılarak, ele alınacak sanatçılar ve yapıtları daha sağlıklı bir şekilde irdelemek mümkün olacaktır. Çünkü, bu gerçekliklerden soyutlanmış bir anlatım özüne “yabancılaşmış” ve bütünden kopuk olacaktır.

2.1. Türkiye: Kültürel Kimlik

Türkiye'nin kültürel kimliği ele alınırken, bazı klişelere takılıp kalmadan yalnızca bunları sorgulanmaya çalışmak önem kazanmaktadır. Öncelikle, Türkiye tarihine koşut olarak kültür ve kimlik siyasalarına değinmek gerekmektedir. Çok farklı uygarlıkları bünyesinde barındıran Anadolu, Osmanlı imparatorluğu döneminde geniş coğrafyalara yayılan İslam ümmet anlayışı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla gerçekleştirilen “Batılılaşma” ülkemizde birbiriyle çakışarak ve çatışarak, üst üste katlanarak çoğalan birçok kültür katmanını oluşturmuştur. Osmanlı'dan Cumhuriyete geçiş, Enis Batur'un tanımıyla “kuldan bireye geçiş” aşamasında bazı kimlikler ön plana çıkarılmıştır.

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde Akdeniz ve Ege uygarlıkları ele alınarak, okullara Latince ve Yunanca dersler konulmuş, Osmanlıca belli bir dönemin kültür dili olmasından dolayı yok sayılmıştır. Ortak bilinci yok sayılan halkın önünde batının olumlu nitelik ve kavramlara sahip olduğu tezi çıkarılmıştır.¹ Batı-Doğu savı, bireşimi, çatışması vs. bu zamandan beri tartışıl gelmiş, kültürel kimliğimizin bir parçası olarak tüm toplumsal yaşam damarlarına nüfuz etmiştir. Tarihsel süreçte batı uygarlığına koşut olarak ulus-devlet çerçevesine oturtulmuştur.

Stuart Hall da ortak toplumsal kimliklerin, uzun tarihsel süreçler tarafından biçimlendirilen ve sağlamlaştırılan; endüstrileşme, anamalcılık, kentleşme, dünya piyasasının oluşumu, ulus devletin egemenliği ve Batılılaşma ile çağdaşlık anlayışı

¹ Hasan Bülent Kahraman, *Modernite ile Postmodernite Arasında Türkiye*, (İstanbul: Everest, 2004) 111

arasındaki özdeşleşme tarafından sağlamlaştırılan kimlikler olduğunu belirtmiştir.¹ Türkiye’de de ulus-devletin oluşumu, batılılaşma siyasalarının her alanda uygulanışı, **muhafazakar**(tutucu), **ümmeççi** bir toplumdaki çağdaş bir topluma geçiş sürecinde, endüstrileşmeyle kentsoylu sınıfın ortaya çıkışı ülkede kapitalizmin(anamalıcılığın) uygulanmaya başlanması yukarıda görülen aşamalara koşut olarak gelişmiştir. Ulusal kimlik, cumhuriyetle birlikte ön plana çıkartılmış “ümmeç”den “millet”e geçiş kurgulanmıştır.

Türkiye’de kültür kavramı batılılaşmaya koşut olarak tartışılmalı bir kavramdır. Hasan bülent Kahraman, Türkiye ekseninden bakıldığında kimlik kavramının kültür kavramı gibi devlet tarafından belirlenen bir olgu olduğunu, bireyin özdeşleştiği kimliğin de önceden saptandığını belirtmektedir.² Bu noktada, ileride değineceğimiz bir konu olan Türkiye’de sanatın gelişiminin de devlet eliyle olduğunu düşündüğümüzde, sanatın da bu duruma koşut gerçekleştiğini saptayabiliriz.

Henüz endüstrileşmemiş ve çağdaşlaşmamış geleneksel toplumlarda bireysel kimlik toplumsal ortak kimlik tarafından belirlenmektedir. Gerçekte geleneksel kimlik birincil olarak toplumbilimsel nitelikli iken, çağdaş kimlik daha ruhbilimsel bir özellik taşımaktadır.³ Türkiye’de kimlik kavramına neden bu kadar “duygusal” ve “tepkisel” yaklaşıldığı bilimsel olarak bu biçimde açıklanabilir. Türkiye, endüstrileşmesi Cumhuriyet Devrimiyle devlet eliyle gerçekleştirilmiş, şimdi bile **hala** geleneksel olan, çağdaşlaşmayı kendine göre yorumlamış bir toplumdur.

Bu kavramlardan çağdaş(kavramsal) sanata ve Türkiye’de son dönem güncel sanata geçiş yapılacağından, bu toplumsal-ekonomik süreçlerin tarihi büyük adımlarla atlanacaktır. Endüstrileşme ve kentleşme süreçleri, 1970’lerde siyasal çatışmalar, batıda 1968 kuşağı ve “özgürlük rüzgarları”; Türkiye’de ise darbeler sonucunda kimlikler yoğun bir şekilde “denetim” altına alınmıştır.

Bunu ardından gelen doğu **blokunun** çöküşü eşliğinde kapitalizm ve serbest piyasa ekonomisinin güçlenişi ve 1980 darbesinden itibaren Türkiye’de **apolitikleşme**,

¹ Stuart Hall, *Eski ve Yeni Kimlikler*Stuart Hall, “Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler”, *Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, der.: A. D. King, çev. G. Seçkin, Ü. H. Yolsal, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 1998

² Agy,75 hasan b

³ Anton C.Zijderveld , *Sahnelik Toplum,Sosyolojinin yeniden tanımlanması*, çev.Kadir Canatan(Istanbul:Pınar, 2007)130

1990'lardan itibaren ise küreselleşme kavramının ortaya çıkışı söz konusudur. "1980'lerde Doğu-Batı ikileminin kültürel kimliği belirleyen tek öge oluşu gerçeği değişmiş, toplum sivilleşmeye yönelmiştir. 1980'lerde tüketimle tanışan Türkiye'de ,kültürel ve kimliksel süreçler arabesk gibi yeni oluşumları harekete geçirdi."¹

1990'lardan itibaren küreselleşme siyasalarına bir sonraki bölümde değinilecektir. Küreselleşme, kimlik siyasaları, **heterojenlikten** ziyade kültürel çeşitlilik, sivil toplum gibi kavramlar ortaya çıkmıştır; bu bağlamda ulus-devletler, küreselleşme siyasalarından etkilenmektedir. Bununla birlikte, Türkiye'de kimlik kavramı batıya koşut olarak tartışılmaya başlanmıştır.

Hızla çağdaşlaşmakta olan toplumlara karşıt olarak, sıkı bir geleneğe sahip bir toplumda rol modelleri pek tartışmaya açık değildir.² Türkiye'de de bu nedenle "tabu" olan bazı kavramların tartışmaya açık olmadığını; tartışma durumunun hoşgörülmediği görülmektedir. Bu tabuları sorgulayan bazı güncel sanat çalışmalarının hukuki soruşturmaya bile uğradığı görülmüştür.

Doğu-Batı bireşim ve çelişkilerinin 2000'lerde de devam ettiğini belirten Hasan Bülent Kahraman "bir yandan Türk ırkının gücü vurgulanırken, diğer yandan doğulu olduğu için ilerlemesinin zor olduğu batılılaşması gerektiği söylenir." demektedir.³ Çelişkileri **hala** yapısında barındıran Türkiye'nin, yeni dünyada; "küresel köy"ümüzdeki konumu özellikle kültürel kimlik ve sanat açısından ne olacaktır?

¹ Hasan Bülent Kahraman, *Modernite ile Postmodernite Arasında Türkiye*, (İstanbul ,2004), 79

² Anton C.Zijderveld , *Sahnelik Toplum,Sosyolojinin yeniden tanımlanması*, (İstanbul 2007)129

³ Agy 104 hasan

3. KÜRESELLEŞME KAVRAMI

Küreselleşme kavramının tanımı yapılarak kısaca kimlik siyasalarına olan etkisi üzerinde durularak, kimlik siyasaları açıklığa kavuşturulduktan sonra, kavramsal sanat üzerine olan etkileri ilerleyen bölümlerde saptanacaktır. Küreselleşme ve küresel kültürün simgesel bir tanımı aşağıda görülebilir:

“Üstlerinde Gap montları, Nike ayakkabıları, Sony walkmenlerinde Britney Spears dinleyen MTV nesli Big Mac’lerini galonlarla Coca Cola gövdeye indiriyorlar.” Marwan Kraidy, bunun McLuhan’ın küresel köyünün gerçek olduğunun şüphe götürmez göstergeleri olduğunu belirtiyor.¹

Küreselleşme kavramı, Amerikan kültürünün öbür kültürler üzerinde kurduğu **hegemonya**(siyasal üstünlük ve baskı) yani artık pek adı anılmayan kültürel emperyalizm olarak eleştirilmektedir. Aslında insanlık tarihine bakıldığında, hep bir egemen gücün varolmuş ancak bu egemen gücün farklı kavramlarla ifade edilmiş olduğu görülmektedir. İmparatorluk ve sömürgelerden, güçlü ulus-devletlere; dünya güçlerinin iki kutba ayrılışına evrilmiş, Sovyetler’in yıkılışından sonra ise tek gücün dünyayı etkisi altına alması sözkonusu olmuştur. Ancak, bir yönüyle de “soft power”(hafif,yumuşak) güç olarak adlandırılan bu güç, erktekelci özelliğini törpülemiş denilebilir. T.V.Paul Amerika’nın erkin(**liberal**) hegemonya uyguladığından başarılı olurken, diğer güçlerin başarısız olduğunu öne sürmektedir. Liberal Joseph S.Nye Jr. Amerika’nın “hafif” gücünü bütüncül olarak, ülküleri, siyasal kurumları ve kültürüyle diğer devletleri kendi yörüngesine çektiğini, ötekilerin

¹ . Kraidy, Marwan M. *Hybridty, or the cultural logic of globalisation- -scenarios of global culture* ,(Temple University Pres;2005) 15

Amerika'yı tehditkar değil, çekici bulduklarını ileri sürmektedir ¹ Çekicilik yada tehditkarlık bu derecede net ve seçilebilir bir durum mu, bu tartışılır ama Unesco'nun kültürel emperyalizm tanımlaması; bir ulusal kimliğin başka bir ulusal kimliği tahakküm(baskı) altına alınması olarak betimlenmektedir. ²

Bu baskı nerde başlayıp nerde bitiyor; o ayrı bir tartışma konusudur. Küreselleşme siyasaları bağlamında, egemen kültürlerin kendi kimlik ve doğrularını benimsetme durumu sözkonusuysa; -sanat akımlarında da aynı gidişatın sözkonusu olduğu ileri sürülebilir; bu bağlamda belirli ölçütlerle sınırlanışı sonucu sanat zincirlere mi vuruluyor? Bu çıkarsama, dışardan dayatılan konuların sorgulandığına dair önyargılı düşüncelere kısır bir dönüş müdür? Bhikhu Parekh'e göre, kültürler başka kültürlerden ithal ettiklerini meşrulaştırmak için yeniden yorumlar.³ Yani, toplumların bu baskıyı (tahakkümü) normalleştirdiği söylenebilir!

Küreselleşmeyle ilgili farklı bilimsel bakış açıları da bulunmaktadır. Hiperküreseleşmeciler, Amerikan yayılma(popüler) kültürü ve Batı tüketimciliğinin tüm dünyayı tektipleştirdiğini "homojenleştirdiğini" (türdeş kıldığını) söylerken, "Kuşkucular" uygarlıklar çatışması ve ticari bloklardan söz ederek yerel güçlerin ön plana çıktığını öne sürerken, "Dönüştürücüler" de insan ve kültürlerin karışımının yeni melezlikler yaratacağını, değişik küresel kültür ağları ortaya çıkacağını öngörmektedir.⁴

Küreselleşmeyi olumlu ya da olumsuz olarak algılanabilir ancak getirdiği değişimlere nesnel bir şekilde bakıldığında, bir yandan ulus-devletin güç kaybettiği, yerelliğin ve etnisitenin ortaya çıktığını görülmektedir. Ulus-devlet kavramının sorgulanışı ve küresel kimlik siyasalarıyla çoklu kimlikler, çokkültürlülük siyasal yapıdan toplumun tüm etkinliklerine, tezin ilerleyen kısımlarında değinilecek olan sanata da nüfuz ediyor.

Küreselleşmenin ulus-devlete olan etkisine kısaca değinilirse, Türkiye üzerindeki etkileri de daha sağlıklı değerlendirebilir. Ulus-devletin sorgulandığı, sivil

¹ Paul, T. V. *Balance of Power : Theory and Practice in the 21st Century.* (Standford: Stanford University Press, 2004) 114.

² John Tomlinson, *Kültürel Emperyalizm* ,çev. Emrehan Zeybekoğlu (İstanbul; Ayrıntı, 1999)113

³ Bhikhu Parekh, *Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek*, çev. Bilge Tanrıseven (Ankara;Phoenix Yay., 2002) 224

⁴Semra Somersan, *Sosyal bilimlerde İrk ve Etnisite*,(İstanbul:Bilgi, 2004)

toplum kavramının ortaya çıktığı görülmektedir. Türkiye’de kurulmaya başlanan sivil toplum kuruluşları, devlet elinden olmayan sivil iradeyi temsil eden yeni toplumsal yapılanmalardır. Sanat alanında da sivil inisiyatif bağımsız sanatçı toplulukları ortaya çıkmıştır.

Manuel Castells’a göre toplumsal çıkarların, kültürlerin ulus-devlet içinde eşit temsil edilemeyeşi, ulus-devletin kökenindeki seçkinlerin çıkarlarına olan eğilimle ideolojik olarak diriltelen toplumsal kimlikler krizlerine ve sivil toplum taleplerine yol açmıştır.¹ Küreselleşmenin Türkiye’de özellikle sivil inisiyatif, bağımsız sanatçı gruplarının kuruluşuyla, sanatın da sivil toplum kuruluşlarında olduğu gibi devlet elinden çıkışına tanık olmaktadır.

“Küreselleşmeyle birlikte aynı tüketim ürünleri, tüketim üslupları, aynı filmler, televizyon programları ve hit-şarkılar dünyaya yayılmaktadır. Toplum; televizyon ve sinemanın, görüntünün, görselleşmenin ve kitle reklamcılığının sunduğu tarzların egemenliğindedir. Küresel kitle kültürü batı merkezli olmaya devam etmektedir ve kendine özgü bir türdeşleşme biçimi vardır”.² Küreselleşmede uygulanan “yumuşak” kültürel baskının sömürgeciliğin izlerini taşıdığı yadsınamaz. Batının görsel kültürel düzgüleri, reklamcılık ve kitle iletişim araçlarıyla kitlelerin bilinçaltına işlenmektedir. Bu noktada, kültürel kimlik aktarımı sözkonusu da olmaktadır. Bu görsel kültürel düzgülerin bombardımanı altındaki kitlelerin kültürel kimlikleri, doğal olarak gelişen kültürlerarası etkileşim içinde değil, egemen kültürlerin baskısı altındadır.

Bu noktada, küreselleşmenin özellikle Türkiye’yi ne derecede etkilediği; bunun toplumsal yapılara, kurumlara ve kültüre ne şekilde yansıdığı, onları nasıl dönüştürdüğü düşünülmelidir. **Süper** güçlerin, soğuksavaşların dünyanın komünist ve anti-komünist olarak ikiye ayrılışı, ulus-devletler ve sonunda küreselleşme adı altında yine adeta bir süper gücün dünyaya egemenliği olarak adlandırılıyor. Fuat Keyman ve Ergün Özbudun, küreselleşmenin kültürel kimlik istemleri ve alternatif çağdaşlıklar getirdiğini, çokboyutlu etkiler sonucu Türkiye’de batının değerleri ile geleneğin aynı anda varolarak; geleneksel İslami kültürü yüzeye çıkardığını ileri sürmektedir. Kültürün siyasal ve ekonomik **liberalleşmenin** önüne geçerek devlet geleneğinin

¹ Manuel castells *Kimliğin gücü*, çev.Ebru Kılıç (İstanbul:Bilgi, 2006) 422

² Tevfik Erdem, *Feodaliteden Küreselleşmeye temel kavram ve süreçlere*(İstanbul:Lotus, 2006) 412

sorgulandığı, susturulan kimliklerin çağdaşlığın anlamının değiştirilmesini sağladığı öne sürülüyor.¹

Küreselleşmenin ikinci ayağı olan çokkültürlülük için bu dönemde farklılıkların bir arada barındığı “mevsim salatası” kavramı ortaya atılmıştır. Amerikan kültürü için kullanılan “eritme potası” yerine geliştirilmiş olan bu kavrama göre, Türkiye de oldukça zengin bir mevsim salatası sayılmaz mı? Sosyolog Ulrich Beck, dünyanın ulus-devletler halinde ayrı ayrı bir arada oluşunu “tencere toplum”, “kavanoz”(container) kuramıyla açıklıyor. Kültürlerin geçirgenliğini vurgulamak içinse “kültürlerarasılık” kavramını kullanılıyor. Bhabba ise “uluslararası kültür” kavramını tercih ederek, küresel ve ulusal kültürlerin geçici birlikteliğinin yeni bir alan açtığını söylüyor²

Tezde, kültürel boyut ve özellikle plastik sanatlarla sınırlı kalınması amaçlanmış olsa da, bu kavramların ekonomiden bağımsız varolmadıkları hatırlatılmalıdır. Küreselleşmeyle bağlantılı olarak, sanat siyasaları ve sanata bakış açısı da değişmektedir. Sanatçının ruhalı onu ne derece ayrıksı bir biçimde üretmeye itse de, sanat yapıtı hiçbir zaman toplumsal olaylardan bağımsız olmamıştır. Hasan Bülent Kahraman’ın deyimiyle, küreselleşmeye koşut olarak “evrensele katılarak Avrupalılaştırılma” sözkonusudur. Aynı zamanda “Egemen sayılan kültür ve onun dayandığı ideoloji evrensel değil, bireysel ya da zümreseldir ve olsa olsa bir yöreyi etkisi altında tutabilir.”³ Bu bağlamda evrenselleştirilen kültürün aslında yöresel, bu koşullarda da Batı’ya ait olduğu doğrulanmaktadır. Toplumbilimler açısından, küreselleşmeyle ilgili birbiriyle çatışan pek çok görüş bulunmaktadır. Ancak, küreselleşmenin etkisi altındaki sanatın klasik dönemdeki “kutsal, sihirli” konumundan, “küresel bir meta” (evrenselleştirilen bir yerel taklidi?) konumuna evrildiğini çıkarsamak klişe olmayacaktır.

¹ Fuat Keyman and Ergün Özbudun, *Cultural Globalization in Turkey* (Aoki,tomatsu, *Many globalisations :Cultural diversity in the contemporary world.* (Oxford:Oxford University Pres, 2002) 298,300

² Semra Somersan, *Sosyal bilimlerde Irk ve Etnisite*,(İstanbul:Bilgi, 2004)

³ Armand Mattelart, Erik Neveu; *Kültürel İncelemelere Giriş*,çev. Hüsnü Dilli (İstanbul:Bilgi Üniversitesi 2007)

3.1 Çok kültürlülük Kavramı

Tezin temel kavramlardan biri kültür olduğundan, küreselleşme kavramı ve küresel kültürden bahsettikten sonra küreselleşme siyasalarının bir uzantısı olan “çokkültürlülük” kavramı irdelenmelidir.

“Kimlik ve Çokkültürlülük” makalesi’nde Peter Caws çokkültürlülüğü tanımlamak için “kültür” kavramından yola çıkmaktadır. “Çokkültürlülüğün savunucuları bir kişinin kültürünün (dışardan empoze edilmeyen) kendine özgü bir kimliğin koşulları ya da kazanımı olduğunu iddia etmektedirler. Her “ilk” ya da “yerli” kültür tekil olarak, ister istemez **empoze** edilmektedir. Kişiye “ait” olmasına rağmen (geçmişi, büyütlüşü, ailesi, ülkesi), kişinin özgürce seçtiği ya da elde etmek için çabaladığı bir şey olmadığı için, sınırlayıcı bir bağ olduğu kanıtlanmaktadır. Özgün (otantik) kimliğin gelişiminin süreci (Charles Taylor’un belirttiği gibi) kişinin kökeni olan kültürün üstünlüğünü gerektirmektedir. Bir yetişkinin kişisel kimliğinin gelişimi için, kendi kültür kökeninin sınırlayıcılığı bu kimliğin inşasında sadece kişilerarası olan dışında en verimli kaynaklar nelerdir? Bedenine, çevresine ve dünyanın sabit özelliklerine karşılık kişinin kendini denemesi ve güçlendirmesinin gerekliliği ileri sürülebilir. Bunlara (ve bunlardan kaynaklanan kültürden bağımsız bilgi şekillerine) çokkültürlü denilmektedir; ikincisi, benliğin insan ürünü olan herşeyi oluşturan kültürle (cultivation, sürülme ekilme anlamına da geliyor) zenginleşmesidir: Buna çok kültürlük denmektedir.¹

¹ Peter Caws, “Identity: cultural, transcultural, multicultural”, D. T. Goldberg, *Multiculturalism. A Critical Reader*, (1995 Oxford),371

Oysa, kültürel çeşitlilik, kültürel zenginliğin takdir edilerek, demokratik yaşam biçimleri kurma amacından çok, uluslararası sermayeye yönelik ürün ve hizmetlerin artışı olarak algılanmaktadır. Kültürlerin gelecekleriyle ilgili geliştirilen kuramlardan biri, kültürlerin melezleşerek varlıklarını sürdürecekleridir. Rus dilbilimci ve filozof Bahtkin, kültürlerin açık sistemler olduğunu ve belirli süreçler içerisinde melezleşerek varlıklarını sürdüreceklerini belirtmektedir.¹ Bu noktada, kültürel evrim bağlamında, sanatta da melezleşme sözkonusu olabilir mi diye sorulmalıdır.

¹¹ Semra Somersan, *Sosyal bilimlerde Irk ve Etnisite*, (İstanbul: Bilgi, 2004) 167

4.ÇAĞDAŞ SANAT-GÜNCEL SANAT-KAVRAMSAL SANAT

Sanat ne kadar uzun tanrım, hayat ne kadar kısa.! GOETHE

Kavram çözümlemelerinden sonra, 1990 sonrası Türkiye’de kavramsal-güncel sanat üzerinde durmadan önce güncel sanat nedir sorusu sorulmalıdır. Bu sanatı anlamının kapılarını açacak anahtar kavramlar ışığında, Batı’daki örnekleri incelenmelidir. Bunun için, ilk anahtar kavram olarak, yoğunlukla tartışılmalı olan “tırnak içi” kavramlardan biri olan postmodernizmle başlanmalıdır.

Çözümlemeye çağın toplumsal koşulları açıklanarak başlanmalıdır. Bir sanat akımını doğuran, tetikleyen şey nedir? Kazanma ya da kaybetmeyle ilgili her şey artık hayatın her alanındadır. Postmodernizm, tüketim toplumu; tüketim, tüketim daha çok tüketim; bu durumda üretim ve yaratıcılığın hangi noktada yer aldığı sorgulanmalıdır. Sanatı oturtulduğu “ulaşılmaz”, “üstün”, “şaheser”, belki de “hayattan kopuk” tahtından kim indirmiştir? Ya da güncel sanat, tüketim toplumuna koşut olarak, çabuk tüketilebilen, fastfood bir sanat mıdır? Güncel ve kavramsal sanat, tekniği değil; düşünceyi temel alan “kavramları”, gerçeklikleri, düşünceleri ya da düşleri yalın bir biçimde ifade etmektir. Donald Judd’ın ”Sanatçının neyi anlatmak

istediği, nasıl yaptığından daha önemlidir.”¹ saptaması güncel sanatın anahtar kavramlarından birini yansıtmaktadır.

¹ Hakı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, (Ankara:Ütopya,2003) 145

Bu sanatın fikir babası Duchamp’ı diyebilir miyiz? Pisuarı galerinin ortasına koyup kaçan Duchamp sanat dünyasında şimdiye dek uzanan bir şok dalgası yaratmayı başarmıştır. Evet günlük herhangi bir nesne de sanat olabilir! Fikir torunu birkaç sene önce yatağını sergileyerek İngiltere’deki en önemli sanat ödülü olan Turner Prize’ı alan Emin olabilir mi? Bu çalışmalar irdelenirken adım adım kavramsal sanatın anahtar özelliklerine ulaşabilir.

“Huzursuz ve sabırsız modern bilincin her tür buluştan bıkip usandığını belki de en iyi sanatta görürüz.”¹ Evet, bu noktada tüketim toplumunun getirdiği bıkkınlığın sanata yansıması görülmektedir. Sanatta her şey denenmiştir nerdeyse, Bedri Baykam’ın “This has been done before”(“Bu daha önce yapılmıştı”) adlı yapıtı da bu durumu özetliyor gibidir. Sınırları zorlayan, deneysellikle beslenen kavramsal sanatın tam da bu doyumsuzluk çağında ortaya çıkmış olması rastlantı değildir. Anlatım ve yöntem arayışları sanatçıda ya da izleyicide doyumsuzluk yaratıyor olabilir mi? Bu tüketimin yarattığı doyumsuzlukla bağlantılı olabilir mi?

Kavramsal sanat üzerine düşünceleri sanatçılara başucu kaynağı olan Sol Lewitt; “Sanat nesnesine karşı olarak, kavramsal sanatın modernizmin bittiği yerde başladığını” söylemiştir.¹ Resim ve heykel gibi sözcüklerin kullanımının bütünüyle bir geleneği ve bu geleneğin kabulünü ima ederek limitlerin ötesine geçen eserler vermek isteyen sanatçıya kısıtlama getirdiğini öne sürerek, kavramsal sanatta kullanılan malzemenin sınırlamasının olmadığını altını çizmiştir. (SolLewitt kavramsal sanat üzerinden) Bu noktada, yapıt kavramının özellikle kullanmadığı belirtilmelidir çünkü kavramsal, güncel sanat için İngilizce terimler dizgesinde ”Master piece”(başyapıt), “piece”(yapıt) kavramı yerine “Works” (çalışmalar) kavramı kullanılmaktadır. Terimler dizgesinin değişiminin, sanat anlayışının dolayısıyla toplumsal koşulların değişimine koşut olduğu anlaşılmaktadır.

Tüketim toplumunun getirdiği yılgınlık, doyumsuzluk ve edilgenleşme durumu, doğal olarak sanat üretimine de yansımaktadır. “Yaratıcılığın tükendiğini, eleştirel bilincin terk edildiğini, “yeninin yarattığı sansasyonun” (Baudelaire) yerini yeni olana karşı bıkkınlığın aldığını, kendisiyle birlikte de sanatın amaçsızlığı anlayışını getirdiğini gösterirler.” İronik bir ilgisizliği de kapsayan, kişinin aynı olanın sonsuz döngüsünü izlediği hissi-yani her yeni buluş ve deneyi çıplak kralın mütevazî gardırobunun son modası olarak görmek –postmodern entropinin en son belirtisidir. Eğer modern sanata enerji veren şey buluş ve deney yapma duygusu olduysa postmodern sanat da modern sanatın bitip tükenmiş halini temsil etmektedir.”³ Hakkı Engin

Giderer, *Resmin Sonu*, (Ankara:Ütopya,2003) 145

1 Agy 150

2 Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden (İstanbul:Metis, 2006) 70

Kral çıplak mı? Bu sıkışıp kalmışlık arasında, kimlik konusunda olduğu gibi kimlik pazarından kişilerin kendilerine bir kimlik seçerken yaşadıkları “sanal” özgürlük gibi, çağdaş sanat üreten sanatçı da sanal bir özgürlük mü yaşamaktadır? Fromm’un belirttiği gibi, yeni bir piyasa gelişmiştir: “Kişilik piyasası”. Kişilik piyasasında değerlendirme ilkesi de aynıdır. Birinde kişilikler satışa çıkarılırken, diğerinde mallar satışa çıkarılır. Piyasanın tanımladığı bir kişiliğe sahip olmak, “insan” olmanın yerine geçmiştir. Bu kişilik piyasasında talep edilenin yaratımı, tektipleşmeyi ve bıkkınlığı da beraberinde getirmeyecek midir? Örneğin, kimlik “salatası”nın; kişisel deneyimlerin sanat piyasasında egemen olduğu dönemlerden biri 1990’lar İngiltere’inde Gillian Wearing, Tracey Emin ve Damien Hirst gibi kavramsal sanatçıların “star” olduğu dönemdir.

Bu koşullar altında, izleyicinin ya da seyircinin bu durumda farklı sanat yapıtları arasında seçim yapma şansı var mıdır? Yoksa bu yine sanal bir özgürlük olup küresel (tektipleştirilmiş) bir sanat mıdır tek seçeneği? Bu noktada, belki de küreselleşme konusunda değinildiği gibi, küresel kimlik süpermarketinden seçilen kimliklerle bağlantı kurulabilir. Her dönemin adeta “modası” olan bir sanat akımı varsa sanatçının bu anlayışın dışında varolma olanağı var mıdır?

Bu bağlamda, kültürel kimlik kavramı hatırlanmalıdır. Kavramsal sanatta kültürel düzgülerin izlerine rastlanabiliyor mu? Yoksa Çinli, İspanyol ya da İngiliz bir sanatçı uluslararası sanat ortamında varolabilmek için aynı tip işleri üretmek zorunda

mıdır? Kültürel düzgü ya da görsel kültürel düzgü olarak adlandırabilecek ve izi sürülecek kavramlara getirilen farklı bir tanımlama da “kültürel referans(gönderme)” dır.

Örneğin, sanatçı “Rirkrit Tiravanja bir galeride Tayland usulü Korili Tavuk servisi yaparak “kendisinde baskın olan biyografik ve kültürel referansı yansıtmış.”tır. “Duyusal deneyimler (duyu), etkili deneyimler (hissetme), yaratıcı bilişsel deneyimler (düşünme), fiziksel deneyimler; tüm yaşam tarzları (hareket etme), bir referans grubu ya da kültürle bağdaştırmaktan kaynaklanan toplumsal kimlik deneyimleri (bağdaştırma) halini almaktadır¹” Çağdaş sanat yapıtlarında kültürel kimlik düzgülerinin baskın olup olmadığı tezin çözümleme kısmında yapıtlar üzerinden örneklerle ele alınacaktır.

Güncel sanat kavramı, günlük yaşam nesnelерinin sanat yapıtı olarak sergilenmesinden günümüze evrilen bir kavramdır. Yaşamla kesiştiği noktaların, başka sanat anlayışlarına göre daha yoğun olduğu ileri sürülebilir. Bu düşüncenin yakın zamanda yaşanmış en trajik örneği, İtalyan performans sanatçısı Pippa Bacca'nın güven ve barış yolculuğunda kendi ölümüyle karşılaşmasıdır. Beyaz gelinliğiyle “dünyanın tüm kötülüklerine meydan okurcasına” performansını gerçekleştiren sanatçı, yaşamla sanatın kesiştiği bu noktada bu trajik sonla karşılaşmıştır.



Resim 2.
Pippa Baca, Barış Gelini

Sanatın gündelik olanı kucaklamasının onu sözde sanat haline getirdiği iddiası, yukarıda değinilen çarpıcı örnekle çürütülebilir. Sanatçı artık hayatın içinde, suya sabuna dokunan!, interaktif sanat yapıtı gibi hayatla interaktif bir ilişki ve etkileşim içindedir.

1 Kuspit, 95

Ahu Antmen'in de belirttiği gibi 1960'lardan itibaren toplumsal, eleştirel ve aykırı bir kişilik kazanan sanat, küreselleşme siyasaları doğrultusunda bazı kavramlar sorgulanır hale gelmiş, 1990'lar sonrası daha "siyasal" içerikli olarak nitelendirilebilecek çalışmalar ortaya konmuştur.¹ Almanya'da Modern Sanatlar Müzesinde, ziyaretçilerin en beğendikleri eşyalarını duvara fırlatıp parçalaması istenmiştir. Duvara fırlatma işini yapan makine sanat eseri olarak sunulmuştur. (Cumhuriyet, 31.1.2004) "Makineye "dost ateşi" adı verilmiştir. Bu deyim, Irak'ta Amerikan askerlerinin yanlışlıkla İngiliz askerlerini vurdukları durumlarda kullanılmaktaydı. Bu bağlamda neoliberal ekonominin ideolojik bombardımanı sanat müzelerine kadar girmiş durumda olduğu görülmektedir."¹

Sanat bu durumda yaşanan acıları, siyasal hataları ve şiddeti olağanlaştırıyor mu? Yoksa, izleyiciler kavramsal sanatın interaktifliği (karşılıklı etkileşimi halinde) içinde izleyici olarak değil de, katılımcı olarak duvara en sevdikleri eşyayı fırlatarak "küçük çaplı" bir şiddet yaşarken ve sevdikleri tek bir eşyayı yitirirken, savaş acılarını yaşayanlarla empati kurabilmiş olabiliyorlar mı? Bu durumun bütünüyle nesnel olarak değerlendirilmesi gerektiğinden, bu çalışma başka bir bakış açısıyla ele alınırsa izleyici; katılımcı olmadan, şiddeti ne derecede anlayabilir? Bu noktada katılımcı, yansıtılmaya çalışılan şiddet olgusuna yabancılaşmayı ne derece yaşar? Egemen gücün şiddetine karşı çıkış cesareti, belki de güncel sanatın "özgürleştirici"yle gerçek olabilir?

Farklı bir bakış açısına göre ise; postmodern sanat siyasal olamaz, en azından temsillerinde (imge ve hikayelerinde) tarafsızlık (nötr) duygusu vermektedir. Postmodernizm ,Barthes'ın halkın düşüncesi ya da "Doğanın sesi" olarak adlandırdığı

çoğunluk kavramını uyarlamak için, kültürel temsillerimizi ve onların yadsınamaz olan siyasal etkilerini ortadan kaldırma çabası içindedir.³

1 Antmen, Ahu. "Yaşam Pahasına Peformans" Radikal [İstanbul] 16 Nisan 2008

2. Morgül, Mahiye "Küreselleşmenin Kavramsal Sanata Yansımaları, Sanatta Küresel Kirlenme (POstmodern Sanat)" *Bilim Utopya Dergisi 20.4.2004

3 Linda Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, (London:Routledge, 1998) 3



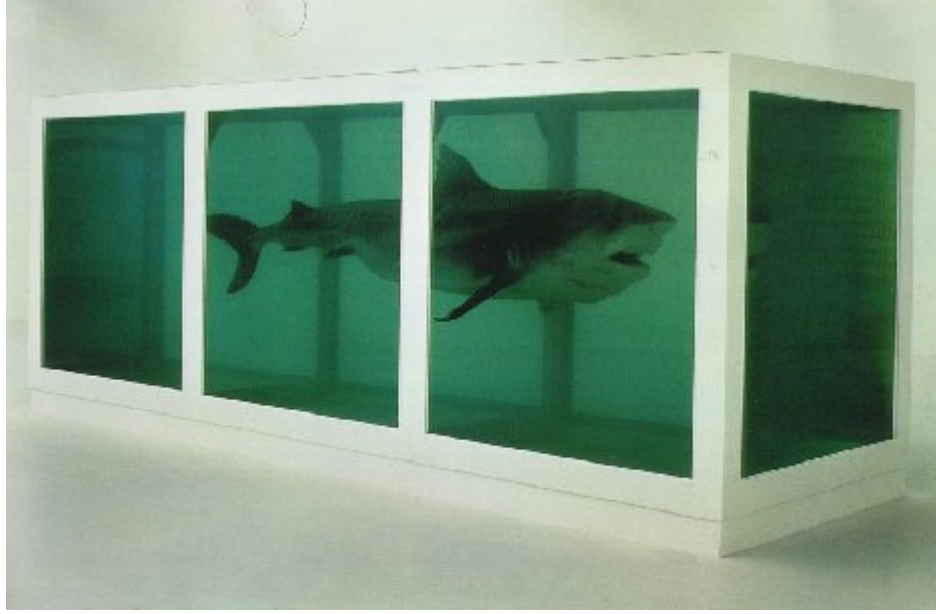
Resim 3

Mark McGowan, Doing-things-the-hard-way-2 (zor yolu seçmek)

Güncel sanatın anahtar özelliklerinden biri olan **interaktifliğe**(karşılıklı etkileşim) dönmek gerekirse, daha eğlenceli bir örnek, Camberwell’de öğrenci olduğu dönemde performans sanatçısı, Mark McGowan’ın sırtına bir televizyon bağlayarak sokaklarda emeklediği, sürünerek yürüdüğü, televizyonun insanları “köleleştirmesi”ne dair hicivli(taşlamalı) bir çalışma gerçekleştirmiştir. İrdelendiğinde, bu çalışmanın hayatın içinden, siyasal, toplumsal olduğu ve izleyenlerin yaşamlarını sorgulamalarına yol açtığı çıkarsanabilir.

Güncel sanatın, izleyicide “ben bunu yaparım.” duygusu uyandırabilmesi ve zaman zaman bu durumun yadırganışı; sanatın ulaşılmaz, sadece elit kesime yönelik

ya da onun tarafından anlaşılabilir bir üretim oluşu anlayışının tersine dönüştürülmesindedir. Bu noktada, kavramsal sanatın daha geniş kitlelere hitap edebilmesi gerekmektedir. Kavramsal sanatın geniş kitlelere hitap edebilme olasılığının, bazen **skandal** yaratan çalışmalar gerçekleştirerek **popülerleşen** ve adeta **medya** sanatçısı haline gelen bazı sanatçılarla somutlaştığı görülmektedir .



Resim 4;
Damien Hirst,

Özellikle günümüzde, “gösteri sanatı” na dönüşebilen kavramsal sanat alanında, skandalla ilgi çekmeye yönelik üretilen ve “pazarlanan” bir takım kavramsal sanat yapıtları bulunmaktadır. Bunların en çarpıcı örneklerinden biri, Damien Hirst’un akvaryumda içi doldurulmuş köpekbalığı olarak gösterilebilir. Bu çalışma, daha önce kesinlikle yapılmamış bir şeydi yani sanat alanında bir “yenilik”ti. Fakat, izleyicilerin tepkilerine **endekslî(yönelik,tepkileriyle beslenen)** bir çalışma gibi görünüyordu. Ya da artık Duchamp’ın pisuvarı kadar olmasa bile, nerdeyse onun kadar **klasikleşmeye** yüz tutan Tracey Emin’in yatağı da bu “**skandal**” işler arasındadır. Tracey Emin, tüm **mahremiyetiyle**,(kirli çamaşırlar, örtüler, prezervatifler) yatağını bir sanat çalışması olarak sergilemiştir. Bu bağlamda “hayatı yaşanır hale getiren yalanlar”, “gösteri” ve ”skandal” gibi kavramlar birbiriyle örtüşüyor olabilir.



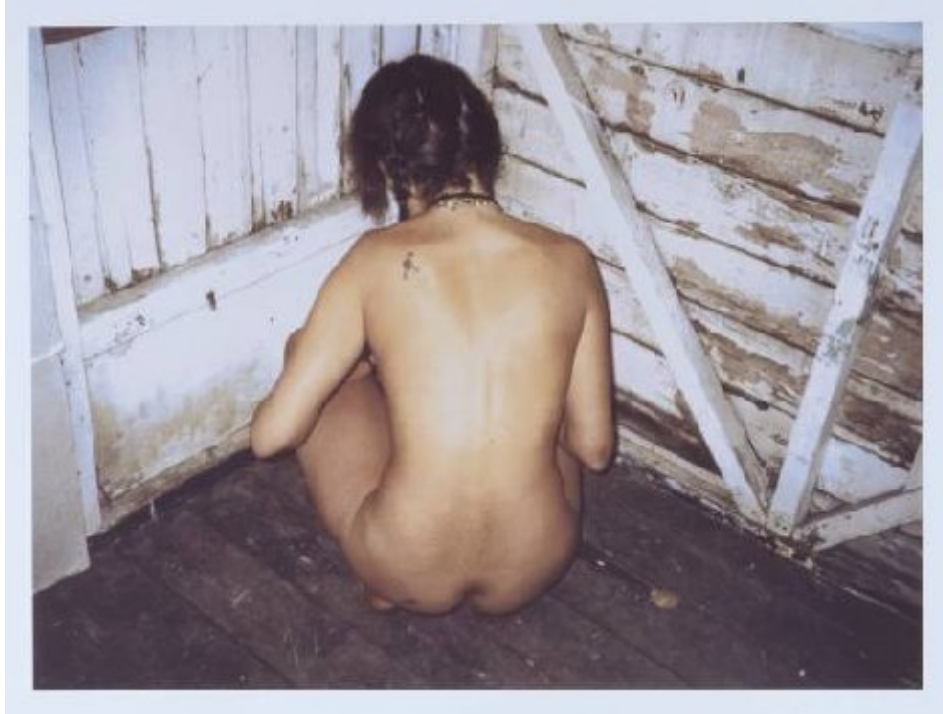
Resim 5
Tracey Emin, Yatak

Sanat yapıtının izleyiciyi rahatsız etmemesinin gerekliliğine dair kaygılara katılmak mümkün değildir. Çünkü bu aşamada, sanatın sınırları zorlayıcılığı devreye girmektedir. Bu uçarılıklar hiç kuşkusuz, bazı kişileri rahatsız edecek yer yer “Bu Sanat mıdır?” gibi acımasız eleştirilerde bulunulacaktır. Ancak, kavramsal sanatın eleştiri ölçütleri resim ya da heykelin eleştiri ölçütleriyle örtüşemez. Bunu nedeni kullanılan malzemedeki, ifade anlayışına kadar çeşitlilik gösteren farklılıklardan kaynaklanmaktadır.

Kavramsal sanatın anahtar kavramlarından başka biri de “Hazır nesne (Found object)” dir. Sanatçı, bulduğu hazır nesneyle ya da karışık teknikle kendini ifade edebilir. Walter Benjamin’in bildik makalesi “Endüstri Çağında Çoğaltılabilir Nesne Olarak Sanat Yapıtı”nda kültür endüstrisiyle çoğaltılabilir bir nesne haline gelen sanat yapıtının **metalaşmasına** dikkat çekilmektedir. Bu durumda kullanılan “hazır nesne”; günlük nesne de, sanat yapıtının metalaşmasına yol açıyor olabilir mi? Sanatın nesne haline gelişiyle, nesnenin sanat yapıtının odak noktası olduğu sanat aynı düzlemde buluşmaktadır.

Kültürün endüstrileşmesi, endüstri toplumu içinde yeralan insanın da endüstri ürünü gibi görülmesi, dolayısıyla insanın herhangi bir nesne haline gelmesi sonucunu

doğurur.¹ İnsanın nesneleşmesi, kavramsal sanat alanında sanatçının bireysel yaşamını en mahrem alanları dahil olmak üzere sergilemesine sebep olmaktadır. Örneğin, Tracey Emin'in "İtiraf sanatı" olarak adlandırdığı çalışmalarından en çarpıcı olanı, Emin'in tecavüz sonrası anını tekrar canlandığı, terk edilmiş bir barakadaki fotoğrafıdır. İnsanın en mahrem, en acıtıcı deneyiminin bu şekilde nesneleştirilerek milyonların gözü önüne serildiğini görmekteyiz. Böylece, sanatçı nesneleşmekte; yapıt da artık izleyicinin "nesnesi" olmaktadır.



Resim 6
Tracey Emin
"Son Söylediğim Şey Beni Burda Bırakma" idi"

¹Besim F.Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, (İstanbul :Say, 2007)123

4.1. Türkiye’de Kavramsal Sanatın Başlangıcı; 1990’lardan itibaren son Dönem

“Osmanlı uygarlığı, kuldan bireye geçiş sürecinin tamamlanmasına tanık olmadan tarih sahnelerinden silindi. Yeni yurttaş tanımından hareket eden Cumhuriyet’in sanatçısı toplumda birey olmanın ve kalmanın zorlu, sorunlu evrelerinde sehпасının önünden insana bakmayı sürdürdü. İktidara uzaktan bakmak, içerden bakmaya **benzer mi?”¹**

Cumhuriyet Dönemi kültür ve sanat siyasaları, batılılaşma odaklı olup, Türkiye’de sanat 1980’lere hatta 1990’lara dek devletin kanatları altında gelişimini gerçekleştirmiştir. **Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılışından Cumhuriyet dönemi’ne geçişte, adeta Osmanlı sanatı sayfası kapanmış ve Cumhuriyet sanatı sayfası açılmıştır.** Silbaştan başlanılan bu sanat anlayışını yaratmak ve **sisteme** oturtmak için Türk sanatçılar devlet bursuyla Avrupa’ya sanat eğitimi almak için gönderilmiş, yurda dönüşleriyle birlikte batılı sanat anlayışının Türkiye’de yayılmasını sağlamışlardır. Batı’da sanat akımları ekonomik ve sosyo-kültürel olaylar çerçevesinde değişip, evrimleşirken Türkiye’deki sanat da bu evreleri koşut olarak yaşamıştır.

Cumhuriyet devrimiyle birlikte kültürel bellekte bir tür kesilme sözkonusu olduğunu yoksayılmaz; resimle kendini ifade etmesi yasak olan minyatür, hat,ebru ve el sanatları gibi geleneksel Türk sanatlarının egemenliği sona erdirilerek; batı sanatına geçiş yapılmıştır.

¹ Enis Batur, *İmgeleri Kim Dinler*, Osmanlı kültürü için yedi çıkma (İstanbul: YKY, 1999) 170

“Avrupa’lı olmak”, “Doğu’lu olmak” sık sık dile getirilen ve sanat alanında da sorgulanan kavramlardır. Kültürel kimlik kavramı üzerinde dururken, anlatılmak istenilen şey gözü kapalı bir geçmişe bağlılık değildir. Sanat devamlı değişim gerektirdiğinden, vurgulanmaya çalışılan şey; dışa kapalılıktan çok, tamamen Avrupa sanatına öykünmeyle bağlantılı olarak özgün birşeyler üretilmemesi noktasında Türk sanatının tıkanma yaşaması tartışmasıdır. Uluslararası alanda bu sanatın varolamayışı, sadece batının kendi dışında kalanın; “ötekinin” yani “Doğu”nun sanatını dışlayışıyla açıklanamaz.

Kültürel kimlik bağlamında kendi “yerel” kültürel birikimine ilişkin öğeleri çalışmalarında yorumlamış olan Erol Akyavaş gibi ressamların uluslararası başarılarına imza atmış olduğu görülmektedir. Erol Akyavaş, mimarlık eğitimi aldıktan sonra Amerika’da resim alanında birçok başarı kazanmıştır. Abidin Dino, Fransa’da uzun seneler yaşamış olmasına karşın bütünüyle batı taklitçiliğini reddetmiş, geleneksel halk sanatından öğeler kullanarak kendine özgü bir resim ve illüstrasyon anlayışı oluşturarak, uluslararası arenada tanınan sanatçılarımızdan biri olmuştur. Ergin İnan, çocukluğunda etkilenmiş olduğu bir takım sembelleri ve nesnelere resminde kullanmış resimlerini üç boyutlu kılarak adeta heykelleştirdiği eski yazılarıyla (Osmanlıca) kültürel öğelere göndermeler yapmaktadır. **Usta ressam Bedri Rahmi’nin yetiştirdiği sanatçı kuşağı kültürel kimlik öğelerini resimlerine yansıtmıştır. Bu sanatçılardan biri ise Prof. Devrim Erbil’dir. Minyatür ve Anadolu halk sanatından esinlenerek, bu öğeleri modernize ederek tuvaline yansıtmaktadır.**

Türkiye’de çağdaş sanatın serüvenine baktığımızda, gelişmelerin belirli toplumsal değişimlere koşut olarak gerçekleştiğini görmekteyiz. 60’ların sonlarından itibaren, geleneksel halk kültüründen doğan farklı bir kitle kültürünün kitle iletişim araçlarıyla yayıldığı için eski yöresel halk kültürlerinden farklı olduğu, öte yandan kitleliliğine rağmen, evrensellik kaygısı da taşımadığı ileri sürülmektedir. 1960’ların yarattığı siyasal ortam sanatı etkilemiştir. 1970’lerin sonundan itibaren kitle kültürünün imgeleri ve motifleri sanata girmeye başlar; bu sol kültürün hep üstlenmiş olduğu evrenselciliğin de tartışmaya açılması anlamına gelmektedir. 1970’lerden itibaren anti-militarist (Altan Gürman), feminizm akımından etkilenmiş (erkek egemenliğini sorgulayan çalışmalar görülmeye başlanmıştır. Bu akımlar; Amerika’da savaş karşıtı hareketler, hippie yaşamı ve feminizm akımlarının etkisinin Türkiye’ye

yansıyışlarıdır. Örneğin, Altan Gürman'ın yapıtları askeri baskı ve bürokrasiyi eleştiren kavramsal olarak nitelendirilebilecek çalışmalar olup, bu özgürlük ortamının getirdiği sorgulamaları simgelemektedir.¹



Resim 7

Altan Gürman Altan Gürman * Montaj 4 / Montage 4, 1967 / 1960-1970

1960-70'lerin siyasal ortamından 1980'lerde apolitikleştirilmeye geçiş, sanata da yansımıştır. Bu kaçınılmaz bir gerçektir çünkü bir sanatçı yaratısını ne kadar “bireysel” olarak nitelendiriyor olursa olsun, toplumsal olgulardan tamamen yalıtılmış olamaz. Beral Marda da, Türkiye’de 1970-1980 arasındaki sanatı bireysel bir eylem ve düşüncenin görselleşmesi olarak tanımlamaktadır.¹1980’lerde toplumsallığından sıyrılan sanat bireyselleştirmiştir.1990 siyasaları ise sanata çok daha farklı bir bakış açısı kazandıracaktır.

“2000’lere doğru; Altüst olan Kimlik” başlıklı yazıda, sanatın bütün sabit (ya da sabit sayılmış) kimliklerin sorgulandığı bir kültürel tartışma alanına dönüşmekte olduğu belirtilmektedir. Bu dönüşümün bir yanı siyasaldır.1990’lar etnisitenin ve “T.C. kimliğinin” de altmışlı yıllardan sonra yeniden siyasal tartışmanın merkezine yerleştiği dönemdir. Küreselleşmenin ve Türkiye’nin AB üyeliği konusunun bu yıllarda kazandığı güncellik de siyasal ve kültürel kimlikle ilgili şüphe ve tedirginlikleri kışkırtmaktadır. Ancak, kimlik sadece siyasal hatta kültürel bir ulam değildir; ve sanatın bu türden siyasal, toplumsal tartışmalara açılmasının biçimsel ve teknik koşullarının da modernist estetiğin, bir bakıma kendine rağmen gerçekleştirdiği özeleştiride yattığını söylemek **yanlış olmaz.**³ denmektedir.

¹ **Modern ve Ötesi Sergi Kitabı, (İstanbul:Bilgi, 2008)83**

¹ Beral Marda, “Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat”, Halil Altındere, *Kullanma Kılavuzu Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006* (İstanbul:Art-ist Prodüksiyon , 2006)

³ *Modern ve Ötesi Sergi Kitabı*, (İstanbul:Bilgi, 2008)87

Suya sabuna dokunmayan, dokundurtulmayan Türk sanatında özellikle tabu olan bazı kavram ve değerler sorgulanmaya başlanmıştır. Zaten sanatın görevi biraz da eleştirel olmak değil midir? Küreselleşmeyle birlikte yeni akım kavramsal sanatçıların bu eleştirel yaklaşımı bazı çevrelerce “yıkıcı” olarak nitelendirilmiş, zaman zaman acımasızca eleştirilmiştir. Küreselleşme siyasalarından etkilenerek, Avrupa destekli (örneğin bienallerdeki çalışmalar) bir tür dış dayatmayla, bu tür eleştirel kavramsal çalışmaların gerçekleştirildiği ileri sürülmüştür. Ancak, her zaman batı sanat akımlarına koşut olarak sanatsal üretimlerini gerçekleştiren Türk sanatçıların, yine bu çerçevede hareket ettiği yorumu da yapılabilir. Fakat, diğer bir açıdan bakıldığında bu düşünce çürütülmektedir. Çünkü, Avrupa’dan daha sonra 1990’larda demokratikleşmenin getirdiği rüzgarlarla, kimlik kavramları Türkiye’de de tartışmaya açılmıştır ve güncel sanata ivme kazandıran bu “özgürleşme” daha önce sorgulan(a)mayan bir takım kavramların sorgulanmaya başlamasını sağlamıştır. Sanatçı Gülsün Karamustafa’nın da belirttiği gibi, bu kavramların tartışılabilir oluşu geçmişte yaşanan baskıları ortadan kaldırmış ve bu biçimde yeni çalışmalar üretilebilmeye başlanmıştır. ¹

Levent Çalıkoğlu da bu konuda, “1980 sonrası sanatın kapital ve popüler kültür ile tanışması ve nihayetinde 1990 başlarında kendi sınırlarını yeni baştan kurmaya çalışan alternatif bir kimlik oluşturması, bu reddediş veya başka yollar üretme arzularını kökensel olarak itelemiş olabilir”. yorumunu yapmaktadır. ¹

T.C. vatandaşlığı, kimlik gibi kavramlarla ilgili güncel sanat yapıtları üretmiş olan Halil Altındere’ye yapılan eleştirileri reddederek, bu sanatçıların “öteki”leştirilmelerine karşı çıkan Vasıf Kortun, Türkiye güncel sanat ortamının 90’ların sonunda bir yol ayrımına gittiğini, güncel sanat ortamındaki kentli-orta sınıf hükmünün geçersizleştiğini ifade etmektedir. ³

¹ Karamustafa, Gülsün. Kişisel Görüşme. 25 Mayıs 2008

¹ Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler* (İstanbul : YKY, 2007) 10

³ Halil Altındere, *Seni Öldüreceğim İçin Üzgünüm Sergi Kitabı* , Proje 41 (İstanbul: Art-ist, 2003)

Bu noktada Türkiye’de güncel sanatta sadece sanat yapınının konularının dönüşmeyip, sanatçının da dönüştüğü görülmektedir. Resim eğitimi aldıktan sonra Diyarbakır’da resim öğretmenliği yapan Halil Altındere, Şener Özmen gibi sanatçılar bir **ekol**(okul) oluşturarak, sanatın salt İstanbul kaynaklı ve belirli bir sınıfa ait olmayan bir yaratı olduğunu kanıtlamışlardır. Belki de bunun nedeni kavramsal sanatın “özgürleştirici” yapısı olabilir. Bu noktada, kavramsal sanatın eleştireliliğinden dolayı “düşünce suçu” **kategorisine** girişine tanık olunmaktadır. İlk kez bazı çalışmaların sorguladıkları kavramlardan dolayı plastik sanatlar üretim alanında mahkemelik oldukları görülmektedir.



Resim 8
Halil Altındere “Tabularla Dans”

Şener Özmen, 1990’lar güncel sanat ve sanatçılarının sorgularken, genel apolitik, egosantrik, sanatı sanat için üreten, sırf bu yüzden boş olarak değerlendirildiklerini fakat aslında elitist mecralardan çıkarak daha da kamusallaştırıldıklarını belirtmektedir. Özmen; Türkiye’de güncel sanatçıların daha

yeni yeni Türkiye'deki toplumsal ya da siyasal, süreçlerle ilgili konuşmaya başladıklarını ifade etmektedir. ¹

Güncel sanat ortamına başka bir açıdan, eleştirel bir gözle bakmak gerekirse, sanatçıların dönemin getirdiği rüzgarlara kapılıp, eserlerinin uluslararası sergi ve bienallerde yer alabilmesi için kabul edilen kalıplar içinde sanat yapıtlarını üretmeye zorlanıp zorlanmadıkları sorgulanmaktadır. “Bu gösteri toplumunda hiçbir “olay” ister sanatsal ister siyasal, kültür endüstrisinin ağlarından yakasını kurtaramaz.”¹ O zaman kültür endüstrisinin ağlarına takılmış olan bu sanat daha çok yabancılaşmış bir sanat mı oluyor? Batılılaşmaya koşut olarak gerçekleştirilen değişimler de böyle bir dezavantaj (yitirim)mı getiriyor? İranlı, Hintli ya da Arjantinli bir sanatçı uluslararası sanat piyasasında yer almak için batının sanat ölçütlerini uygulamak zorunda kalıyor mu? İngiltere’de azınlık sanatçılara baktığımızda parmakla sayılacak kadar az olduklarını görürken, Hintli Anish Kapoor’un bir İngiliz gibi heykel yaptığını, skandallara yol açan cüretkar çalışmalarıyla medyatik olmayı başaran(bunu iyi ya da kötü olarak nitelenecek kişiye kalmış sadece nesnel bir saptama) Kıbrıs Türk asıllı Tracey Emin de bir İngiliz gibi sanat ürettiğini öne sürmek yanlış olur mu? Bu noktada, sanatçı Gülsüm Karamustafa bunun bir zorlama değil “tercih” meselesi olduğunu ileri sürmektedir. (DİPNOT)³!!!!!!!!!!!!!!

Kültürel kimlikler küreselleşme bağlamında vurgulanırken sanat alanında aslında bir potada eritilmekte midir? Bu bağlamda, küreselleşme siyasalarının ikili oynadığı saptanabilir. Uluslararası platformda uluslararası mı tek tip sanat mı var olmaktadır? Türkiye’yi etkisi altına alan Avrupa Birliği siyasaları incelendiğinde “çokkültürlülük”, ”kültürel çeşitliliğin korunması” gibi kavramlara ağırlık verildiğini saptanır. Örneğin, Kültürel Unsurların Topluluk Faaliyetleriyle Bütünleşmesine İlişkin 20 Ocak 1997 Tarihli Konsey İlke Kararı’nda “Kültüre erişim ve kültürel kimliğin doğrulanması ve ifade edilmesi vatandaşların toplum içine tam olarak girebilmeleri için gerekli bir şarttır.” İfadesi(anlatımı) yer almaktadır.⁴

¹ Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (İstanbul:YKY, 2005) 68

² *Modern ve Ötesi Sergi Kitabı*, (İstanbul:Bilgi, 2008)84

³ Karamustafa, Gülsüm. Kişisel Görüşme. 25 Mayıs 2008

⁴ Ali Kazım Öz, Saadet Güner , *AB Kültürel Miras Mevzuatı ve Türkiye Projesi Cilt:1,1.Basım, 2 C ilt* (İstanbul : KÜMİD Yayınları, 2007) 43

Kültürel çeşitlilikle ilgili kararlardan biri ise Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Sağlanması ve Korunması ile İlgili Anlaşmanın Sonuçlarına ilişkin 18 Mayıs 2006 Tarihli Konsey Kararı'nda "Kültürel çeşitliliğin seçenekleri artıran ve insanların kapasite ve değerlerini besleyen zengin bir dünya yarattığının ve bu yüzden toplulukların, insanların ve milletlerin sürdürülebilir kalkınması için esas etken olduğunun farkında olmak"¹ tır.

Levent Çalıkıoğlu da bu konuyu destekler nitelikte "1990'larda ise muhalif bir sanatın yeşerdiğini görmekle birlikte, bu sanatın da "Batı" destekli ve yine "batı" kalıpları içinde, "kavramsal" çalışmalar içerdiği yadsınamaz". yorumunu yapmaktadır.¹ Hasan Bülent Kahraman, ise evrenselleşmeyi Avrupa'nın bir dizi ulusal kimliğe kendisini kabul ettirişi olarak tanımlamaktadır.³ Bu kabul ettirişler doğal olarak her alanda etkisini gösterecektir.

Avrupa Birliği'yle ortak sanat çalışmalarında başı çeken Beral Madra Türkiye'de sanat siyasalarını haklı olarak eleştirmiş, Türkiye'nin Avrupa'da sanat platformunda yer alması için gerekli koşulları sıralamıştır. 1980'lerden günümüze neo-liberal ekonomiye geçiş sürecinde yapılması gereken altyapı ve politika değişimlerinin yapı(a)madığını, Sovyet kültür sisteminin Türkiye'ye uyarlanmış bir biçimi olan bu yönetim ve politikanın çöküş dönemini yaşadığını belirtmiştir. Türkiye'nin küresel kültür sanayinin kuralları içinde oynamak zorunda olduğunu belirten Madra, gerekli fon havuzlarının özel sektörle işbirliği içinde oluşturularak, kültür yatırımcılarına teşvik yasasının çıkarılması ve varolan sanat ve kültür üretimlerinin dünyaya tanıtılması gerektiğini vurgulamıştır. Madra, AB'yle yaptıkları fon çalışmalarında AB'den Türkiye'ye bakıldığında yarısı devletçi uluşçu siyasal boyunduruk taşıyan diğer yarısı özel sektörün insafına terk edilmiş kültür sanayininin haritasının açık seçik okunduğunu belirtmiştir.⁴

¹Öz, 131

¹ Levent Çalıkıoğlu, *Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisyatifler* (İstanbul:YKY, 2007) 8,9

³ Kahraman, 141

⁴ Madra, Beral "Kaplama dökülür, dalaşma görünür" *Radikal* [İstanbul] 07 Ocak 2008

Türkiye’de Bienallerin tarihine baktığımızda küratörlerin son senelerde özellikle uluslararası arenada çeşitli milletlerden seçildiklerini görmekteyiz. Bu bienale bire açıdan nesnellik katarken (sanatçı seçimi vs.) bir yandan da bienalin bulunduğu mekana, kültüre yabancılaştırıyor olabilir mi? Beral Madra’nın da belirttiği gibi “Etkinliklerin içerikleri, söylem ve kavramları, hesaplaşma ve eleştirme boyutları da bir inandırıcılık sorunu taşımaktadır. Bulduğu ülkenin ve bölgenin kendine ait savını, söylemini yansıtmaması ve ihrac etmesi gereken bir bienal, gerçeğe uymayan yapay savları ve söylemleri yeğlemektedir.” Türkiye’de güncel sanat bienallerle birlikte “güncel”lik kazanmış, tüm eleştirilere rağmen daha geniş kitleler tarafından fark edilmeye başlanmıştır. Ergenlik çağını yaşayan güncel sanat, yeni üretimlere ve sancılara da açık olacaktır.

Tezin bundan sonraki aşamasında, sanatçılar ve sanat yapıtları üzerinden örnekleme yöntemiyle kültürel kimlik ve kimlik düzgülerini çözümlemeler yapılacaktır. Ağırlıklı olarak ele alınacak olan ilk sanatçı Gülsün Karamustafa’dır.

5.SANAT YAPITLARININ ANALİZLERİ

5.1. GÜLSÜN KARAMUSTAFA

5.1.1 Sanatçının Kişisel Tarih Serüveni ve Türkiye Kültür Tarihi

“Karamustafa'nın kimlik konusuna gösterdiği ilgi kendi kişisel yaşam deneyimini sorgulayışıyla bitişik biçimde ilerler.”¹

Bu bölümde, ana konu olarak belirlenen kavramlar üzerine çalışan sanatçıların başında gelen Gülsün Karamustafa'nın bazı çalışmaları çözümlenmeye ve yorumlanmaya çalışılarak bunların üzerinden, “güncel” sanat ile Türkiye’de güncel sanat uygulamaları üzerine tartışılan konularla ilgili çıkarımlar yapılacaktır.

Türkiye’de çağdaş sanatın öncülerinden biri olan Gülsün Karamustafa, belki de resim sanatından güncel sanata geçiş yaptığını ve kendisi bulunduğu dönemi yansıttığını belirtse de çağcıl sanatçılara göre “güncel” sanat üretimini tercih etmesi nedeniyle farklı bir konumda bulunmaktadır. Çalışmalarını “kavramsal” sanat olarak nitelendirmenin “sınırlayıcı” olacağını belirten sanatçı, kullanılan malzeme ve yöntem açısından daha sınırsız olduğundan “güncel” ya da “çağdaş” sanat tanımını daha doğru bulduğunu söylemiştir.²

İlk dönem resimlerinde geleneksel halk sanatından etkilenen Karamustafa'nın, “Kapıcı Dairesi”, “Kıymatlı Gelin” gibi yapıtlarında bunun izlerine rastlamak mümkündür. Resim serüveninden beri kimlik ve kültürel kimlik kavramlarına odaklanan sanatçı, bu yaklaşımını son dönem çalışmalarında da sürdürmüştür. 1970’lerin siyasi ortamında, toplumun sosyo-ekonomik durumuyla karşıtlık oluşturan “**politik** olma halinin sanatın düşmanı olarak algılandığı” bir sanat eğitimi aldığını belirten sanatçı, yaratım özgürlüğünün tam anlamıyla sözkonusu olamadığı bir

¹ Barbara Henrich, *Güllerim Tahayyüllerim*, (İstanbul: YKY, 2008) 15

² Karamustafa, Gülsün. Kişisel Görüşme. 25 Mayıs 2008

ortamda düşüncelerinden dolayı 1986'ya dek pasaport alma ve yurtdışına çıkma yasağı almıştır.

5.1.2 Sanatçının Resim Sanatından Güncel Sanata Geçişi

Seksenli yılların ortasından itibaren Gülsün Karamustafa nesnelere çalışmaya başlamıştır. Atıf Yılmaz'ın “Bir Yudum Sevgi” adlı filminin sanat yönetmenliğini yaparken çekim yapılan evlerde kent - köy ara kültürünü deneyimleyerek, yeni doğan arabesk kültürüne ait nesnelere uğraştıktan sonra farklı bir bakış açısı kazanarak artık kavramsal sanatın vazgeçilmez bir unsuru olan buluntu nesnelere kendini ifade etmeyi yeğlemiştir. Sanat uğraşısında yepyeni bir döneme geçen sanatçı böylelikle çağdaşlarına göre daha farklı bir bakış açısı kazanmıştır. Sanatçı; “Artık resim yüzeyinin beni asla tatmin edemeyeceğini biliyordum. Malzeme baskın bir biçimde beni yönlendirmeye başladı. Ancak, aynı zamanda ben de onu yönlendirmek zorundaydım.” demektedir.¹

Kendini “kıtalar arasında gerilmiş”, İstanbul'lu bir sanatçı olarak tanımlayan Karamustafa, kimlik ve kültürel kimlik kavramları üzerine çalışırken, kişisel tarihinden, kişiselliğinden yola çıkarak evrenselliğe ulaşmayı amaçladığını söylemektedir. “Kişisel tarihimden yola çıktığımda anlatmak istediğim kendim değil. Daha geniş, daha “evrensel” bağlamı. Çalışmam örneğin Havana'da gösterildiği zaman aynı tarihsel bağlamda, aynı problemleri yaşamış bir kişi de izlemiş oluyor”² diyen Gülsün Karamustafa, kültürel kimlik ve toplumsal belleğin bir parçası olan kişisel tarihinden “görsel göndermeler” yola çıkıyor. Kişisel anıların görsel kodları, güncel sanatın yöntemi olan, tanıdık ve önemini fark edemediğimiz sıradan günlük nesnelere kullanımıyla kültürel tarihe ışık tutuyor. Sanatçı, 1980'lerden beri kimlik ve kültürel kimlik gibi kavramların sorgulandığını ancak bu tartışmaların Türkiye'ye daha geç geldiğini belirtiyor. Sanatçı, bu tartışmaların 1990'larda en üst seviyesine ulaşarak, 1990'ların sonunda gündemde kaldığını söylemektedir. Gülsün Karamustafa bu süreci şöyle açıklıyor: “Kimlik meselesinin Türkiye'de gündeme gelişi Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yaptığı 1992 İstanbul Bienali'yle başladı. Bu bienalde sergilenen Mystic Transport adlı çalışmam ve 1991'de yaptığım “Yelekler”

¹ Barbara Henrich, *Güllerim Tahayyüllerim*, (İstanbul:YKY, 2008) 39

² Karamustafa, Gülsün. Kişisel Görüşme. 25 Mayıs 2008

adlı çalışma da kültürel kimliğe dairdi yine Vasıf Kortun'un düzenlediği Anı ve Bellek sergisinde yer aldı.”¹.

Bu çalışmaların analizlerine yer verilecek olan bundan sonraki bölüme, kültürel kimliğe dair ilk çalışmalar olan Mistik Transport ve “Kuryeler” adlı çalışmaların çözümlemesiyle başlanacaktır.

Örnek Çalışma 1;Mistik Nakliye

Resim 9
Gülsün Karamustafa
Mystic Transport 1992



“Mistik Nakliye” adlı çalışmada, metal sepetlerin içine yerleştirilmiş rengarenk battaniyeler bulunmaktadır. Battaniye, hem oldukça “yerel” hem de “evrensel” çağrışımlar yapan bir nesnedir. Aidiyet, yuva ve barınmayı bir yandan da göçebelik kavramına dayanan nesnelere anımsatmaktadır. Amerika’da Walker Art Center’da (Walker Sanat Merkezi) bu çalışmayla ilgili yapılan yorum şöyledir. “Gülsün Karamustafa, son on senenin toplumsal-siyasal ve ekonomik değişimlerine ve küresel

¹ Karamustafa, Gülsün. Kişisel Görüşme. 25 Mayıs 2008

ekonomiye geçişe göndermeler yapmaktadır. Hem varlığı hem yokluğu, hem hareketi hem de tuzağa düşmeyi anımsatan bu çalışma **hipermobil** toplumumuzun çatışmalı doğasını özetlemektedir. Özgürlük taklidi içinde bir yerden bir yere yolculuk etmekte olan gezgin çalışanlar ve siyasi mültecilerin aslında ekonomik ve devletle ilgili gerekliliklerin içinde hapsedilmişlerdir. Bu çalışma, aynı zamanda ortak yönlerimiz (battaniyeler, barınmanın korunmanın öncül şekli, toplumsal, kültürel, ve siyasal) açısından tanıdıktır. Daha geniş küresel bir anlatıda paylaştığımız sorumlulukları anlatır.”¹

Battaniyeyi yerel bir nesne olarak algılasak bile korunma, sığınma duygusu uyandıran battaniyeler daha önce de belirttiğimiz gibi insanlığın ortak nesnesidir ve evrenseldir. Karamustafa'nın da sanatında amaçladığı daha önce de belirtmiş olduğu gibi kişisellikten bu bağlamda dolaylı olarak yerellikten, evrenselliğe gidiştir. **Simgelediği kültürel düzgüler ne kadar “yerel” olarak nitelendirilse de, insanlığın ortak nesnesi olduğundan, farklı kültürler tarafından farklı kültürel göndermelerle de donanmış olarak algılanabilir olduğundan evrenselleşmektedir.** “Kullanılan sepetler, şehre göçen ilk kuşak göçmenler olan hamalların kullandığı sepetlere benzetilmiş. Yorganlar bu insanlar için önemli ve refah düzeyini gösteren bir eşya aynı zamanda da gelinlerin çeyizleri içinde yer alıyor.”²

Bu entellasyonda kültürel kimlik kodlarında eve ve barınmaya ait önemli bir nesne olarak yer alan battaniyeler, birbirinden bağımsız metal malzemedan oluşan sepetler(silindirler) içinde dizilmiştir. Bu, aynı zamanda batıda daha yaygın olan çamaşır makinesi dükkanlarında birbirine yabancı kişilerin eşyalarının yan yana dizilişini de hatırlatmaktadır. Sepetin(örgünün) metal malzemedan oluşu, daha yerel olan tahta, işlemeli ya da plastik sepetten ayrı düşüyor; daha batıya özgü, fabrikada üretilmiş, tektip dolayısıyla makine endüstrisinin simgelendiği bir nesne haline geliyor; belki de evrenselleşiyor; insanlığın ortak nesnesi haline geliyor.

Kültürel farklılar açısından baktığımızda ülkemizde kırsal kökenli ya da kente göçmüş kırsal kökenli kuşaklarda refah düzeyini simgeleyen battaniye, batıda sıradan bir gereksinimdir. Bir yandan yerelden evrensele giden anlatı, batı kültürünün

¹ Aimee Chang , Gülşün Karamustafa , <<http://latitudes.walkerart.org/artists/index.wac?id=86>>

² Barbara Henrich *Güllerim Tahayyüllerim*,(İstanbul : YKY,2008) 71

toplumsal ve bireysel ilişkilerinin simgelendiği çamaşırcı dükkanı örneğinde olduğu gibi bireysellik, yalıtım ve yabancılaşma kavramları olabileceği gibi, göç (Türkiye’de köyden kente göç) ve devinim kavramını da simgelemektedir. Kendi kişisel tarihinden dolayı göç kavramıyla ilgili olan sanatçı, gezgin çalışanlara ve göçmenlere gönderme yaparak, dünya çapında küreselleşmeyle de yaşanan “sanal özgürlüğü” ifade etmektedir.

Çalışmanın sözel göstergeleri incelendiğinde, Mistik Nakil’le yine doğuya, egzotikliğe gönderme yapılmakta olabilir. Çalışmalarında, batının doğuya önyargılı bakışını, oryantalist düşüncüyü ele alan sanatçı, bu çalışmasının ismini “Mistik” olarak seçerken de taşlama yöntemini kullanmıştır. Nakille doğudan batıya, batıdan doğuya olan insan göçü ya da seyahati söz konusudur. Hem Türkiye’de iç göç; köyden kente göçe gönderme yaparak “yerellik”, hem de uluslararası göç ve uluslararası iş gücü devinimine gönderme yaparak “evrensellik” sözkonusudur.

5.1.3.Kolektif Bellek Ve Kültürel Kodlar

Örnek Çalışma 2; Kuryeler

Sanatçının kültürel kimlikle ilgili ilk çalışmalarından biri olan “Kuryeler” Karamustafa’nın toplumsal ortak bellek ve kültürel düzgüler olarak kategorilendirebilecek (ulamlaştırılabilecek) diğer çalışmalarla birlikte anılabilir. Balkanlardan göç eden Türklerin yaşadıkları, sözlü tarihimizde yer almaktadır. Ülkemizde herkesin bir göç hikayesi duymuşluğu vardır. Eskiden tanık olduğum bir yaşam öyküsüne göre, Türkiye’ye kaçmak için 190’lerde Bulgaristan’dan sınırı geçmeye çalışan bir aile, yol boyunca güvenceleri olsun diye, bulunmayacağını umarak çocuklarının çorabının içine ellerindeki tek altını saklamışlardı. Bu örnekte olduğu gibi, kişisel ve toplumsal belleğe yerleşen bu yaşanmışlıkların sanata yansımalarının önemli örneklerinden biri bu çalışmada görülebilir. Sanatçı da göçmen bir aileden geldiğinden, bilinçaltına yerleşen bu olguyu oldukça hassas bir şekilde ele almıştır.



Resim 10
Gülsün Karamustafa
Kuryeler

Karamustafa'nın, kişisel tarihinden yola çıkarak, babaannesinden dinledikleriyle oluşturduğu bu enstallasyon, taşıdığı yerel özelliğe rağmen hem ifade ediliş yönteminin kavramsal oluşu (yani batı sanatı kalıpları içinde gerçekleştirilişi) hem de göç kavramının evrensel bir olgu oluşu açısından yurtdışındaki sergilerde de yankı getirmiştir. Bu çalışma, yerelden evrensele uzanan bir enstallasyon olarak değerlendirilebilir. Göç yoluna koyulmadan önce değerli nesnelere çocukların yeleklerinin içine dikilerek saklandığına dair anlatılar kültürel belleğinde yer eden sanatçı, havada asılı gibi durarak kendi başlarına sallanan yeleklerle "tüm bedenlerin acılı deneyimlerinin tek bir bedende toplandığını ifade etmektedir."¹

Bilinçaltına yerleşen bu anlatıları kendi kişisel tarihi yoluyla yorumlayan sanatçı, kendine ait değerli saydığı nesnelere hazırladığı kapitone çocuk yeleklerinin içine dikmiştir. "İzleyici dikili bölmelere gizlenmiş şeylerin varlığını sezebiliyor ama tam olarak ne olduklarını okuyamıyor onlara dokunamıyordu"² Bu noktada, sözel gösterge olarak "kurye" kavramı ortaya çıkmaktadır. Sözcük anlamı özel ulak; bir

¹ Barbara Henrich, *Güllerim Tahayyüllerim*, (İstanbul: YKY, 2008) 21

² Gülsün Karamustafa, *Trellis of My Mind: Works by Gülsün Karamustafa, 1998-2000*. (İstanbul: Mataş, 2001) 53

nesneyi ya da haberi bir yerden bir yere ulaştıran olan “kurye”, bu çalışmada Balkan’larda g koşulları altında güvenle yanında taşıyamacakları ,kendilerini garanti altına alacak olan nesnelere yetişkinler saldırıya uğramacağını düşündükleri çocukların yeleklerinin içine dikmiş olduklarından, g yolundaki çocuklar olarak simgelenmektedir.

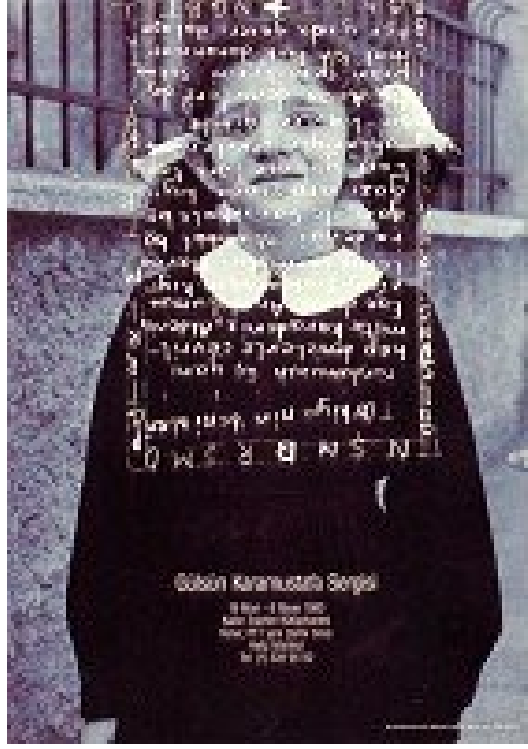
Kavramsal sanatla ilgili tartişmalara yer verilen bölümde tartişıldığı gibi; “güncel sanat” hayattan kopuk olmama iddiası taşıyan bir akımdır. Bire bir yaşam deneyimlerini çalışmalarına yansıtın sanatçı, bu kopukluğu önlemektedir. Küratör Barbara Henrich de bu olguyu destekler nitelikte “bir yapıtın yorumlanma süreci, bir toplumun tarihsel deneyimiyle örtüştüğü ölçüde, hakikatle sanat, hayatla kurmaca birbiriyle karşılaşmış, aralarında sımsıkı mimetik bir bağ oluşmuş görünür.”¹ demektedir. Sanatçı da yaşamla sanatın çakışması konusunda güzel sanatların artık tüm iletişim olanaklarını kullandığını, belirli bir mazlemeyle sınırlı kalmayarak özgürleştiğini belirtmektedir.²

Sanatçının toplumun tarihsel deneyimiyle birebir akışın çalışmalarından biri Defter’dir.

rnek alışma 3; Defter

¹ Barbara Henrich, *Güllerim Tahayyüllerim*,(İstanbul: YKY,2008) 71

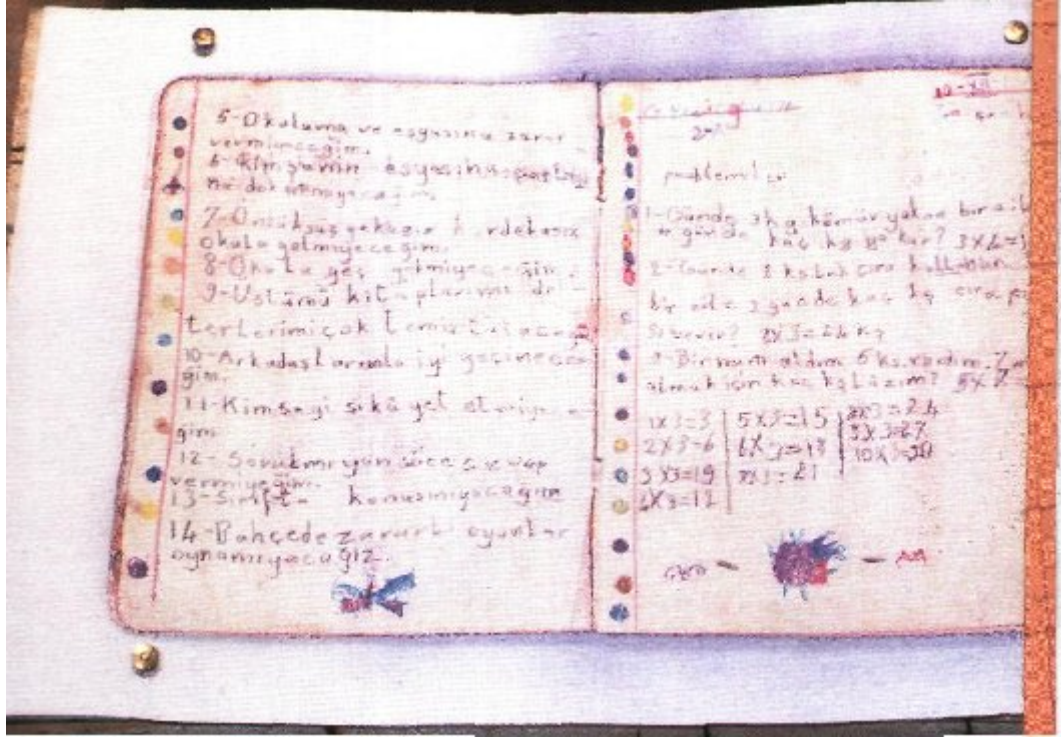
² Karamustafa, Gülsün. Kişisel Görüşme. 25 Mayıs 2008



Resim 11
Gülsün Karamustafa
Defter



Resim 12
Gülsün Karamustafa
Defter



Resim 13
Gülsün Karamustafa
Defter

Defter'in de yer aldığı İngilizce katalogta, Gülsün Karamustafa Türkiye'de postmodern sanatın öncüsü olarak tanımlanmaktadır. 1970'ler kadar erken bir dönemde enstalasyonları ekolojik konuları, kadınların toplumsal ve kişisel sorunlarını mizah yoluyla, samimiyetle ve kitsch kavramını kullanarak ele aldığı belirtilmiştir.¹ Bu saptama da sanatçının öngörülü olduğuna dair savımı destekler niteliktedir. Sanatçının çocukluk döneminden kalma nesnelere ilgili gerçekleştirdiği projelere bir örnek olarak, Kadın Eserleri Kütüphanesi'nde sergilemiş olduğu "Okul Defteri" gösterilmektedir. Defterdeki sade desenlerin masumiyeti(çocuksuluğu) simgelediği yorumu yapılırken, yazıların ise soğuk savaş dönemlerinin izlerini taşıyan militarist söylemleri içerdiği söylenmektedir.²

Bu noktada sanat yapıtının, tarihsel belge oluşuna tanıklık yapılmaktadır. Yine sanatçının kişisel tarihinden bir sayfa olan bu yaşanmışlık Türkiye tarihinin de bir parçasıdır. Sözel gösterge olarak, eğitimle yerleştirilen ulusal kültürel kimlik

¹ Gülsün Karamustafa, *Create Your Own Story with the Given Material: 14 Works*. (İstanbul .Mataş/Proses, 1980)

² Agy 29

düğüleri, bireysel ve toplumsal kimliği yönlendiren unsurlardan biri olarak kişinin belleğinde yer alan tarihi bir anı olarak ilkokul “defter”i sunulmaktadır. Eğitim sistemi içersinde çocuklara “dikte edilen”, kurallar dizgesi halinde yazdırılan notlar, bu sistemin düğülerini yansıtmaktadır. Örneğin;” Sorulmayan söze cevap vermeyeceğim.” gibi edilgenliğe yönelik yönlendirmelerin sözkonusu olduğu görölmektedir. “La visage Turc” adlı çalışmada da göröleceği gibi; propaganda(yaymaca) içeren, siyasal düzenin oturtulması için başat araçlardan biri olan eğitimin bir parçası karşımıza çıkmaktadır. Böylece bu çalışma, kültürel kimlik kodlarının siyasal düzen içinde oluşturulduğunu yansıtmaktadır. Aynı zamanda oluşturulan kültürel belleğin, ulusal kimliğin referanslarına yer verilmektedir.

5.1.4.Kişisel Tarihe Koşut Türkiye Kültür Tarihi Örnek Çalışma 4; Güllerim Tahayyüllerim



Resim 14
Gülsün Karamustafa
Güllerim Tahayyüllerim

Yine sanatçının aile albümünden alınmış hem kendi kişisel tarihini hem de Türkiye kültürünün tarihini yansıtan bir fotoğraf. Küçük bir kız neşeyle, yanında annesiyle trenden sarkmış kameraya gülümsüyor.

Sanatçı bu anıyı, imgeyi bir sanat yapıtı olarak tekrar canlandırırken, Türkiye'nin ortak belleğinde Cumhuriyet'le, trenden dışarı bakan Atatürk imgesiyle düzgülenmiş olan Türkiye tarihinin belirli bir dönemine işaret ediyor. Gülsün Karamustafa'nın *Güllerim Tahayyüllerim* adlı kitabında bu çalışma "Bellek işaretleyicisi -Sanayi çağının ve buna eşlik eden toplumsal yer değişimlerinin yarattığı bellek birikimi" olarak tanımlanıyor.¹

Daha önceki çalışmalarda da görsel bellek düzgülerine değinilmişti. Cumhuriyet'le birlikte yaşanan değişimlerin, endüstrileşmenin en önemli simgelerinden biri olan tren, geçmişte kalmış bir imgenin tekrarlanmasıyla "bellek tazeleyici" olmuştur. Fotoğraf, kültür endüstrisi teorisinde yer alan "çoğaltılmış, tekrar edilebilen" hale gelen sanat nesnesi düşüncesini tetikleyendir. Fotoğraf, güncel(kavramsal) sanatın önemli malzemelerinden biridir. Kişisel ve aynı zamanda toplumsal ortak bir belge olan fotoğraf, sanat nesnesine dönüştürülmektedir. Geçmişimizin ve günümüzün bize sıradan gelen göndermeler kültürel kodlarımız olup yaşamımızı ve kimliğimizi biçimlendirmektedir. Bu çalışma da bunun çarpıcı bir örneğini sunmaktadır.

Örnek Çalışma 5; La Visage Turc



Resim 15
Gülşün Karamustafa
Le Visage Turc, 1998

¹ Barbara Henrich, *Güllerim Tahayyüllerim*, (İstanbul: YKY, 2008) 62

Zihnimin Kafesleri adlı çalışmanın katalog kitabında yer alan bu çalışma yukarda sözü edilen “Defter” adlı çalışmayla benzerlikler göstermektedir.

“1938’de Türkiye’de basılmış olan bir dergiden alınmış olan bu resimler, yeni kurulmuş olan Cumhuriyet’in propagandası için İngilizce, Fransızca ve Almanca dillerinde basılmıştır. Türk’ün imajı(görüntüsü) adı altında yayınlanan bu fotoğraflar Türkiye’nin yeni yüzünü özellikle yabancılara gösterme amaçlıydı.”¹

Bulutlu nesne anlayışından yola çıkarak sanatçının gerçekleştirdiği çalışma yine ülke tarihini, geçirilen tarihsel süreci, Cumhuriyet’le birlikte zihinlerde oturtulmaya çalışılan görsel kültürel kodları simgelemektedir. Bence sadece belirtildiği gibi yabancılara yönelik olmayıp bir dönüşüm süreci geçen toplumda yeni görsel kodların zihinlere yerleştirilerek uyum sürecinin hızlandırılması sözkonusudur.

“Fotoğrafçının Türk olmayıp, bu dönemde Türkiye’de yaşayan profesyonel Avusturyalı bir fotoğrafçı oluşu da şarttır. Sanatçı bu fotoğrafları ilk gördüğünde beni çarpan şey Almanya’daki “nasyonel sosyalist” ve aynı dönemde Sovyetler Birliği’ndeki “Sovyet sosyalist” imgelere benzeyiydi. Üç güçlü yüz imgesini seçerek orijinal başlıklarıyla bir araya getirdim demektedir.”²

Bu dönemde defter çalışmasında olduğu gibi propaganda amaçlı olup, dönemin “başat” siyasal düzenlerin gücü elinde bulundurmak için kullandıkları ve başarılı oldukları imgelerin seçilmiş oluşu sözkonusudur.

5.1.5.Gülsün Karamustafa Ve Oryantalizm

Kültürel kimlikle ilgili çalışmalar gerçekleştiren Gülsün Karamustafa, batının bakış açısını, “oryantalist” düşünceyi de sorgulayan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Uzun yıllar yurtdışı yasağı olmasına rağmen, yasak kalktıktan sonra uluslararası sergilerde sık sık yer almış, yurtdışında Kadınlar Üniversitesi’nde de dersler vermiştir. Her yurtdışı deneyimi olan Türk gibi batılı bakış açısı, önyargı hatta kimlik

¹, Trellis of My Mind: Works by Gülsun Karamustafa, 1998-2000. (İstanbul:Mataş, 2001) 116

², Agy sy 116

sorgulamalarla karşılaştığından bu duruma sanatçının bazı çalışmalarında rastlamaktayız.

Örnek Çalışma 6; Erken Bir Teslimiyetin Sunumu



Resim 16
Gülsün Karamustafa
Erken Bir Teslimiyetin Sunumu



Resim 17
Gülsün Karamustafa
Erken Bir Teslimiyetin Sunumu (Detay)



Resim 18
Gülsün Karamustafa
Erken Bir Teslimiyetin Sunumu (Detay)

Batılı gözler tarafından kimliğinin sorgulanışını ifade eden soruların enstallasyona, Oryantalist, batılı gözüyle doğuyu tasvir eden bir resmin büyütülmüş kopyası eşlik etmektedir. Güncel sanatın ifade yöntemlerinden olan buluntu nesne kullanımı, bu çalışmada da hazır bir resmin renkli fotokopisiyle gerçekleştirilmiştir. Osmanlı dönemi'nde geçen bu Oryantalist resimde, padişahın beğenisine sunulan cariyeler görülmektedir. Bu resmin çalışmanın bir parçasını oluşturma nedeni, Gülsün Karamustafa'nın feminist bakış açısıyla kadın bedeninin metalaştırılmasına getirdiği tepkiden kaynaklanabileceği gibi, aynı zamanda batının Oryantalist ve doğuya karşı önyargılı bakışını eleştirelleştirmesindedir.

Çalışmanın diğer kısmında, resmin yanında yer alan büyük harflerle yerleştirilmiş olan soru dizisi batının doğu'lu gördükleri sanatçıya yönelttikleri önyargılı sorulardan oluşmaktadır. Bu sorgulamaların odak noktası tezin temel kavramını oluşturan kültürel kimliktir. Sorularda doğu-batı çelişkisi, Türk kültürel kimliğinin "sömürgeci" batıdaki konumu, bir vatandaş olarak ülkesinde olup biten

siyasal olaylardan dolayı sorguya çekilen “doğulu” birey bulunmaktadır. (Doğu’lu olarak kategorilendirilen bireye, Batılı üstbakışla yaklaşıldığından, sorular sorgulamaya dönüşmektedir; Sanatçı, Türkiye’nin sorgulandığı insan hakları gibi temel konularda sorgulanmaktadır.) Sorulardan bazılarında yer vermek gerekirse, duvarda büyük puntolar halinde gözüken bu sorularda, özellikle vurgulandığı üzere kültürel kimlik kavramına da değinilmektedir:

“Kendimi İstanbullu bir kadın olarak nasıl tarif ediyorum? Benim coğrafyamdaki kültürel gerçeklik nedir? Çeşitli göçlere maruz kalmış ailemin kültürel gerçekliği nedir? Yaratı kaynaklarımın heterojenlik taşıdığını ifade etmem için ne tür çağrışımlara başvurabilirim? Kültürel kimliğimin içeriğini tanımlamaya hangi noktadan itibaren başlamalıyım?”¹

Yine sanatçı kişisel tarihinden yola çıkarak toplumsal ve kültürel kimliğine gönderme yapıyor. İlerleyen bölümlerde de Türkiye’de uygulanan politikalarla ilgili sorguya tutuyor kendini. Bu sorgulanma korkusu, yargılanma, verdiği cevaba bağlı olarak belirli bir **kategoriye** sokulmayı de getiriyor. Bu çalışmada, yurtdışında varolan Türkiyeli bir aydın olarak, eğitim ve bilgi düzeyi batılılarla eşit ya da üstün olsa bile “Batılı” üst bakıştan, ”Doğulu” olarak sınıflandırılmaktan, “ötekileştirilmekten” kurtulamadığını ifade ediyor.

Sanatçı, çalışmanın adından yeralan “Presentation of representation”, yani temsilin sunumu kavramına vurgu yapmaktadır. Kültürel kimliği oluşturan kültürel düzgülere daha önce değinildiği üzere, burada kültürel kimliğin temsiline ve görsel düzgülerine değinilmektedir. Kültürel kimliğin temsili bu çalışmada görsel bir düzgülü olarak sunulmaktadır.

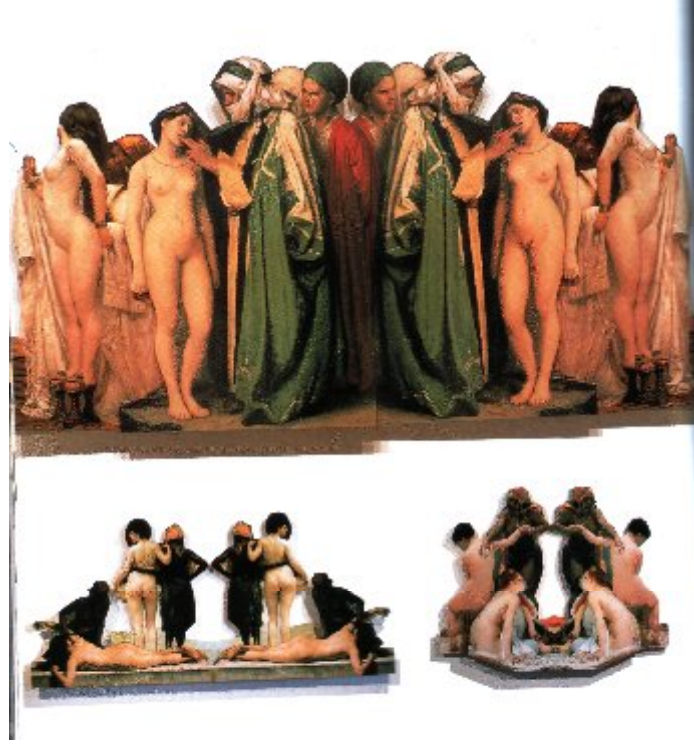
“Küreselleşen ancak hala Batı’nın oryantalist tasnif yöntemlerinin etkisinden kurtulamamış bir uluslararası sanat ortamında, herhangi bir batı-dışı yerellik temsiline antropolojik bir algılanışa, (“Bu, Türk kültürüdür ve Türk kültüre de budur”) yakalanma riskinin de farkındadır.”²

¹ Barbara Henrich, *Güllerim Tahayyüllerim*, (İstanbul:YKY 2008) 76

² *Modern ve Ötesi Sergi Kitabı*, (İstanbul:Bilgi,2008) 83,84

Küreselleşmeyle birlikte batının egemenliğinden dolayı batının sınıflandırma yöntemleri devam etmekte doğulu, egzotik olarak nitelendirilen sanata ve sanatçı tüm bu yerelliğe ve etnikliğe duyulan hayranlık sözde kalarak bir köşeye atılıyor olabilir mi? Ya da buna içi boş bir egzotiklik hayranlığı diyebilir miyiz?

Örnek Çalışma 7; Fragmanları Fragmanlamak



Resim 19
Gülsün Karamustafa
Fragmanları Fragmanlamak

Osmanlı Tasviri

Erden Kosova'nın Gülsün Karamustafa ile yaptığı söyleşide kullanılan resmin oryantalizmle bağlantılı olup olmadığını soran Erden Kosova, Osmanlı tasvirinin ilksel düşmanlığa, mutlak bir ötekiliğe dayandığını söylüyor. Gülsüm Karamustafa ise resme Metin And'ın Osmanlı'daki gündelik hayatı tasvir eden batılı kaynaklardan alıntı yaptığı bir kitapta rastlamış. Resmin oryantalist ölçütleri yani batının gözüyle doğuyu yansıttığını belirtiyor.¹

¹Gülsün Karamustafa , *Trellis of My Mind: Works by Gülsun Karamustafa, 1998-2000.* (İstanbul: Mataş, 2001) 24

“Mutlak ötekilik”, hala batıda Türkiye ve Türk kimliğiyle ilgili yargılar devam ederken, önyargının yanında en önemlisi “yanlış bilgi” söz konusuysa, Oryantalist bakış açısı baskın bir biçimde etkisini sürdürüyor demektir. Sanatçı, kalıplaşmış(klişeleşmiş) olan buluntu imgeleri bir konserve kutusu, bir duvar halısı gibi sergilemektedir. Nesneleşen kadın bedeni imgesi, Oryantalist resmin tipik bir örneğidir. “Batı”nın “Doğu”lu bir sanatçının çalışmalarında yansıttıklarına karşı geliştirdiği kültürlerarası önyargı, kendi içinde yaşadığı kültürün gerçekliklerine “yabancılaşmış” bakış açısından daha olasıdır.

“Zaman içinde Karamustafa’nın çalışmaları sözde Orient (doğu)’nun çeşitli kinayelerini(yerdeşlikleri) hitap etti ve sorguladı. Sanatçı, Fragmanlar (1999) adlı çalışmasında nesnelleştirilmiş bedenlerin pazarlanabilirliği ve değiştirilebilir özellikleri olduğu kadar duyusal ve cinsel olanı da vurgular. Yalnızca Karamustafa’nın kadınları, herhangi bir nesnellikten soyunmuş, çıırılçıplak kalmış olmayıp, tarihi bağlamlarından da yoksun bırakılmışlardır. Sanatçı “doğu”ya bakış 16. yüzyıldan beri hiç değişmedi.”diyerek bu düşüncesini yansıtmıştır.¹

Doğuya, özellikle doğu’lu kadına bakışı ve batı belleğindeki görsel düzgüleri eleştiren sanatçı, kalıplaşmış bir imge kullanarak, kadın bedeninin sergilenerek, nesnelleştirilmesini feminizm düşüncesinden etkilenmiş bir sanatçı olarak eleştirmektedir.



¹ Aimee Chang , Gülşün Karamustafa , <<http://latitudes.walkerart.org/artists/index.wac?id=86>>

Resim 20
Gülsün Karamustafa
Zihnimin Kafesi 1998

Örnek Çalışma 8; Zihnimin Kafesi

Sanatçının, dar alçak bir kabartma boyutunda İslam, Hristiyan ve Yahudi el yazmalarından alınan illüstrasyonlarla yaptığı kolaj çalışmasında, imgeler üstüste gelerek birbiriyle etkileşim içinde yoğrulan kültürleri simgeleniyor.

Bu imgelerin bir arada duruşuna bakıldığında, kaos ve karmaşa görmeyi beklerken, bu imge zenginliğinin içinde yaratılan uyum, Türkiye kültürünün birbiriyle çatışmadan iç içe geçerek yoğrulduğunu da çok anlamlı bir şekilde ifade ediyor gibidir. **Postmodernist** bakış açısıyla eskiyi kullanarak yeni bir yorum getirilmektedir. Bu kez de, yine buluntu “imgeler” i ustaca kullanarak karmaşanın içindeki uyumu ve zenginliği yansıtıyor. Belki de Zihnimin Kafesi denirken bilinçaltımıza işleyen, belleğimizde sabit olarak takılı kalan görsel kültürel kimlik düzgüleri, kalıpları ve çokkültürlülük imgelerinden sözediliyor olabilir. Çokkültürlülüğün getirdiği birikim, kültürel kimlik düzgülerinin toplamını oluşturarak bizi “biz” kılmakta, her bireyin belleğinde yer alan imgeler toplumsal ortak bellek tarafından paylaşılmaktadır. Zihinlerimizin kafeslerinde neler var? Araştıralım bakalım...

Örnek Çalışma 9; Yeni Doğu



Resim 21
Gülsün Karamustafa
Yeni Doğu

Sanatçı doğu kavramını bu sefer de güncel bir konuyu işleyerek ele almıştır. Adı New Orientation olan bu çalışmanın Türkçesi “Yeni Doğu” dur. Buluntu bir nesne ya da imge kullanmak yerine, nesnelere oluşturulan enstallasyon doğuya özgü bir görenek olan “dilek ağacı”na benzemektedir. Zihnimin Kafesi’nin simgelediği anlama getirilen yorum şöyledir; “Rüzgarın kaybolan kızların kaderini, hala çözülmemiş olan kayıpları simgelediği” belirtilmektedir. “Kızların geneleve düştükleri tahmin edilmektedir.” Bu çalışma da sanatçının, din ve toplum tarafından yapılandırılan cinsiyet rolleriyle birlikte kadınlara uygulanan ayrımcılığı simgeleyen pek çok çalışmasından biri olarak adlandırılmakta, Karamustafa’nın temsil öğeleri üzerine çalıştığı, kültürel kimliğin kendisinin de bir tür temsil olduğu belirtilmektedir.¹

Kaybolan kızların meçhul durumu, kurtarılmalarıyla ilgili umut ve dileği de simgeleyebilecek olan kurdeleler, “dilek ağacı”na bağlanan renkli çaputlara benzemektedir. Doğuya ait görsel bir kültürel kod kullanılarak, “güncel” bir konu işlenmektedir. Ayrıca, kavramsal sanatın hayattan beslenişi sözkonusudur. Bu çalışma da yine yerel- evrensel tartışmasında, anlatım biçimi olarak batı kalıpları içinde işlenmiş olmasına karşın, “yerel” kültürel kimliğe ait öğeler taşımaktadır. Ancak “kayıp” olma hali, kayıplarını geride bırakanlar gibi evrensel bir **trajediye** parmak basmaktadır. “Doğu” adı altında belki de yine dilek ağacına benzer bir imgeyle bir yandan doğunun temsili sözkonusuyken, öte yandan da Oryantalist bakış açısına, klişelere karşı konarak bunları altüst etmek istenip, “işte bu da bildiğiniz doğu değil, yeni doğu” mu denmektedir?

Yerel bir sorun olarak kayıp kızların bedenlerini satmaya zorlanması, kendilerini enstallasyonun yapıldığı yere yakın olan genelevde bulacak oluşları, yine sanatçının cinsiyet ayrımcılığına getirdiği bir tepkidir. Öte yandan da, doğulu kadınların nesne ve beden olarak sunulmalarını eleştirdiği “Fragmanları Fragmanlamak”ta olduğu gibi, sanatçının kadının nesne oluşu, görsel olarak da nesne olarak kodlanışına getirdiği tepki, bu çalışmada da farklı bir “temsil” biçiminde kendini göstermektedir. Diğer çalışmada yer alan resimde, bedenlerinin çeşitli yerleri “nesne” olarak incelenir ve sergilenirken, kadın bedeninin satışına gönderme

¹Gülsün Karamustafa , *Trellis of My Mind: Works by Gülsun Karamustafa, 1998-2000.* (İstanbul,;Mataş, 2001) 9

yapılmakta, “Yeni doğu”da da kaybolan kızların bedenlerinin “nesne”leştirilerek satmaya zorlanışına gönderme yapılmaktadır.

5.1.6. Kitsch Kavramı, Popüler Kültür; Ara Kültür Örnek Çalışma 10; Arzu Nesneleri



Resim 22
Gülsün Karamustafa
Arzu Nesneleri

“Sanatçı bu çalışmasında bir kez daha siyasal olayların kültür üzerinde nasıl etki bırakabildiğine ve ticaretin kültür alışverişi üzerinde oynadığı role dikkat çekmekteydi.”¹ Karamustafa, bavul ticareti gibi yasadışı satışlardan edindiği eşyaları Avrupa’ya yasadışı sokarak, katıldığı sergilerde bu eşyaları satmıştır. Ekonomik nedenlerden dolayı yaşanan göçler ve toplumsal değişimler bütününde (Sovyetlerin dağılmasıyla bavul ticareti gibi) dünyada oluşan değişimleri ifade eden sanatçı, izleyicilerin de bu nesnelere satın almasıyla onları da bu değişime katmış, karşılıklı etkileşime dayalı (interaktif) bir çalışma gerçekleştirmiştir. Karşılıklı etkileşime dayalı çalışmaların güncel sanatın anlaşılabilir olma ve daha geniş kitlelere ulaşma kaygısını taşıdığı daha önce belirtilmişti. Gülsün Karamustafa, “arzu nesnelere” nde başka çalışmalarında da olduğu gibi, göç ve toplumsal ortak bellek kavramlarına yer vermekte, ancak bu çalışmasında geçmişe dönük görsel kültürel bellek düzgüleri yerine, göçle bağlantılı güncel kültürel değişim düzgülerine gönderme yapmaktadır.

¹ Barbara Henrich, Güllerim Tahayyüllerim (İstanbul: YKY,2008)98

Sanatçı bu çalışmayı “Arzu nesneleri” olarak adlandırarak, çöken doğu bloku ülkelerinin de katılımıyla tüketimin artışıyla, değişen ekonomilerle birlikte toplumsal sınıflara bağlı bireyin tüketim tutkusunu ve bunun getirdiği nesnelere olan bağımlılığı dile getirmektedir. Karamustafa, “Daha fazla, daha fazla” isteyen kitlelerin “arzu nesnesi” haline getirdiği nesnelere olan ilişkilerine gönderme yapmaktadır.

Ara kültür; arabesk, ikonografi, Kitch, popüler kültür
Örnek Çalışma 11; Elvis’li Seccade



Resim 23
Gülsün Karamustafa
"Elvisli Seccade",
1986

Kitch kavramını da çalışmalarında kullanan Karamustafa, Türkiye’ye özgü olan yerel, köyde ya da kente göçmüş köy kökenli kimliğin simgelerinden biri olan duvar halısı ya da dini İslami kimlikle bağlantılı seccadenin üzerine Elvis deseni kondurarak, yerelden evrensele geçiş yapmış; postmodern bir çalışma gerçekleştirmiştir. Bu durum, Türkiye’nin yabancı kültürü içselleştirmeye çalışırken, kendi tuhaf bireşimini yaratması olarak da algılanabilir. Çalışma aynı zamanda Postmodernizmi, doğuyla batının bireşiminin ortaya koyduğu tuhaf uyumsuzluğu simgeliyorken, köy ve kent kültürünün göçlerle karışarak, arabesk gibi ara kültürlerin ortaya çıkışı gibi tuhaf ve çarpık bir durum olarak da algılanabilir. Sanatçı, 1980’lerde ortaya çıkan arabesk olgusunu “yadsımadan”, “elitist bir süzgeçten geçirmeden”

çalışmalarına yansıtılmıştır. “Kitle kültürünü, hak ettiği şekilde, yaşanmış bir yerellik olarak (yöresellik/bölgesellik değil) üstlenen ilk sanatçı Gülsün Karamustafa’dır.¹

Elvis’li Seccade, bir yandan Andy Warhol’un çoğaltılmış “Marilyn Monroe”larını ya da konserve kutularını akla getirirken, kültür endüstrisi ve tüketim toplumu sonucu oluşan kitch kavramıyla bütünleşmektedir. Bu çalışma, “Kitle kültürünün kültürlerarası (çünkü endüstriyel) boyutunu öne çıkaran ilk çalışma” olarak nitelendirilmektedir.² Kültürel kimlik düzgülerinde yerel ve “otantik” kültürel nesneyi simgeleyen seccade ve duvar halısının, popüler kültürün etkisiyle dönüşmesi gözler önüne serilmektedir. Kültürlerarası etkileşimler, **hatta tahakkümler**, toplumsal değişimler seccade nesnesiyle simgelenmektedir. Bu bağlamda bu çalışmada kullanılan kitsch kavramının, Türkiye’nin ekonomik koşulları sonucu, köyden kente göçle oluşan arabesk gibi ara kültürleri simgelemesinin yanı sıra, doğu-batı bireşiminin çapraşık melezliklerine ve küreselleşmenin etkileriyle; yerelden evrensel kültüre geçişe göndermeler yapılmaktadır.

5.2. KUTLUĞ ATAMAN; Kültürel Bellek, Bireysel Portrelerden Grup Portrelerine.



Resim 24
Kutluğ Ataman ve Küba

¹ *Modern ve Ötesi Sergi Kitabı*, (İstanbul: Bilgi, 2008) 83

² *Modern ve Ötesi Sergi Kitabı*, (İstanbul: Bilgi, 2008) 84

Kutluğ Ataman'ın video sanatında özellikle “kimlik”, “cinsel kimlik” ve kültürel kimlik üzerine göndermelere rastlanmaktadır. Ataman'ın çalışmaları değerlendirildiğinde, siyasal kimliğinden dolayı yurtdışına çıkıp, Amerika'da sinema eğitimi görmüş oluşunun, onun deneysel ve cesur çalışmalar yapmasını sağladığı, aynı zamanda sanatçının kimliğine yabancılaşmamış olduğu görülmektedir. Kutluğ Ataman'ın video sanatıyla ilgili daha çok İngilizce kaynak bulunduğu ileri sürülebilir. En son Mayıs 2008'de “Zaten sen kendini anlat” adlı kitabı YKY yayınlarından yayınlanmıştır.

Seçtiği kişilerin kişisel tarihlerine inerek, kameraya aldığı kişileri “itiraf sanatı” (Kavramsal sanatta tartışmıştık bknz) olarak değil de, çok doğal ve samimi bir biçimde ekrana yansıtmakta, kimliklerinin katmanlarını çözümleyerek toplumsal ortak belleğe ve kimliğe birey yoluyla gönderme yapmaktadır. Çalışmalarının kolektif otoportreler olarak tanımlayan sanatçı, 1960'lar ve 1970'lerde Türkiye'de büyüyen izole edilmiş genç bir eşcinsel olarak, her çalışmasının kendini ve deneyimlerini yansıttığını belirtmektedir.¹

Kutluğ Ataman'ın “Kurgunun hizmetindeki gerçek” olarak tanımlanan film sanatında, kameranın sanatçı, nesne ve izleyici (de tanık ve işbirlikçi olarak) arasında arabulucu hale geldiği ifade edilmektedir. Anlatı güdülü, geleneksel toplumun dışında yer alan bireylere ya da gruplara odaklanılmaktadır.² Sanatçının, toplumsal ortak kimlik içinde yok sayılan ya da “ötekileştirilerek” dışlanan kimlikleri ele almaya “cesaret edişi”, onları kendi kimliğinin yansıması olarak görerek, kimliğini keşfetmek için aracı olarak kullanmasındandır. Bu çalışmalardaki karakterler seçilirken, kimlik ve küreselleşme kavramını ele alırken değinilen; sınırlayıcı “kimlik süpermarketi”nin bir kenara itilip, “gerçek karakterler”e odaklanıldığı ortadadır. Peki, bu “gerçek karakterler” i yansıma yöntemi nedir? Bu çalışmaları sınıflandırma noktasında, video sanatıyla belgesel, sanatçıyla röportajcı ve etnograf arasındaki nüans farklılıkları ve bağlantıları incelenmelidir. Öncelikle, sanatçının çalışmalarını hangi sınıfta değerlendirdiğine bakılmalıdır. Kutluğ Ataman, “İnsanlar üzerine belgesel yapıyorum. Ancak, bu herhangi bir insan değil, aslında bütün bu insanlar benim varoluş

¹ Kent,R, Reality at the service of Fiction, *Perfect Strangers*, (Sydney; MCA, 2005)8

² Agy 8

biçimlerim.”¹ demektedir. Gülsün Karamustafa’ nın çalışmalarında kendi kişisel tarihinden yola çıkarak, toplumsal ortak kimliğe ve evrenselliğe olan tümevarışı sözkonusuyken, Kutluğ Ataman’ın sınıf, cinsiyet ve millet ayırımı yapmaksızın kendi yansımalarını gördüğü kimlikleri kameranın aracılığıyla, ancak “doğal” yöntemlerle gözlemlediği saptanmaktadır.

Müdahale etmeden doğal gözleme noktasında karşımıza “etnografik belgeleme” kavramı çıkmaktadır. İnsan biliminde insan topluluklarını incelerken uygulanan araştırma yöntemi, nesnel olması açısından müdahale etmeden gözleme şeklinde gerçekleştirilmektedir. Sanatçıyla ilgili bir makalede, 1990’larda Hal Foster’ın ortaya attığı “etnograf olarak sanatçı” kuramına değinilmektedir.² “Etnograf sanatçı”; kültürleri keşfeden sanatçı düşüncesi başka bir kaynakta da tekrarlanıyor. Sanat eleştirmeni Irit Rogoff da Kutluğ Ataman’ın çalışmalarını “Kamerayla kültürel karşılaşmalar (ilişkiler)” olarak tanımlayarak, sanatçının etnografiyle olan oyununda ”ötekileştirme”nin karmaşık sürecini ortaya koyduğunu söylüyor.³

Bütün bunlara göre, Kutluğ Ataman’ın etnografik belgelemeye çok yakın duran bir çalışma gerçekleştirmediği, ancak bireyler ve bireylerin kendi içlerindeki süreçleri aracılığıyla kendi kültürel kimliğine, kendi kültürüne dair keşifler yaptığı söylenebilir. Kendisi de zaten bu düşünceyi şöyle doğruluyor; ”Kişi” kendi rolünün daha az etnografik olduğunu fark ediyor, bu çalışmaların amacı bir grup insanla ilgili bir takım bilgilerin keşfedilmesi ve üretilmesiyle ilgilidir.”⁴

¹ Kutluğ Ataman , *Peruk Takan Kadınlar* (İstanbul :Metis, 2001) 109

² Mark Nash, “Kutlug Ataman’s Experiments with Truth”, *Kutlug Ataman Perfect Strangers Catalogue*, (Sydney:MCA, 2005)42

³ Agy 46

⁴ Mark Nash, “Kutlug Ataman’s Experiments with Truth”, *Kutlug Ataman Perfect Strangers Catalogue*, (Sydney:MCA, 2005)44

5.2.1 Türkiye Tarihi; Kültürel Kimlik Örnek Çalışma1; Semiha Unplugged



Resim 25
Kutluğ Ataman
Semiha unplugged,1997

Kutluğ Ataman; “Semiha’yı yaparken Türklüğümle ilgileniyordum. Amerika’dan Türkiye’ye döndüğümde herşey çok yapay geliyordu, eski benle eski kentimde yüzleşmek, böylece devamlı kendini inşa eden (yenileyen) bu yaşlı kadın çok ilgimi çekti.”¹ demiştir. Uzun süre yurtdışında kalışı sonucu kültürel kimliğini sorgulama gereksinimi, sanatçının Semiha Unplugged’i* çekmesini güdülemiştir. Odaklandığı karakterlerin “kimliği”, ”kimlikleri”, “dönüşümleri”, “yeniden doğuşları” aracılığıyla kendi içine yolculuk yapan sanatçı, aslında kimliğe odaklansa da özellikle bu çalışmasında karakterin kültürel kimliğine de bir keşif yolculuğu yapmaktadır.

¹Aimee Chang, *Kutlug Ataman: Paradise* (Orange County Museum of Art, 2007)18

Semiha Unplugged, “Kimliğin inşa sürecine tanıklık etmenin mahremiyeti”¹ olarak nitelendirilmektedir. Toplumbilimde Giddens’in aktörlerin bireyleşme sürecinde inşa ettiklerini söylediği kimlikler tarihten, coğrafyadan, **kollektif** hafızadan malzemeler kullanmaktadır.² Bu çalışmada Semiha Berksoy’un kimlik inşası; “kendini yeniden inşa etme” sinin yanısıra, geçmişi de yeniden inşa etmesi sözkonusudur. İnşa ve yenilenme sürecinde Berksoy kendini “küllerinden doğan “Anka kuşu” olarak tanımlamaktadır. Geri planda, hem karakterin gerçek hem de kurguladığı kimliği iç içe geçmiş olarak görülmektedir. Zaman zaman şiirsel anlatım ve teatral davranışlarıyla samimi ve doğaçlama bir performans gerçekleştirilmektedir.

Güncel ve kavramsal sanatla ilgili yer verilen temel kavramlardan biri olan “hayatla yaşamın çakışması kaygısı” Ataman’ın müdahale edilmemiş, kurgulanmamış doğal “karakterler” üzerine kurgulanmış çalışmalarında da sözkonusudur. Sanatçının kendisi de, Levent Çalikoğlu’yla gerçekleştirdiği söyleşide de “hayatın kendisinin sanat olduğunu ortaya koymak istediğini” belirtmiştir.³

Söylediği arylarla, yaptığı resimlerin eşliğinde kişisel tarihini kameraya sunan Semiha Berksoy, kurguyla karışık Türkiye tarihini de gözler önüne sermektedir. Bu noktada, yarattığı masalsı dünya bir performans sanatı gibi de algılanabilir. Bu çalışmayla ilgili kurgu ve gerçekliğin birbirine karıştığı yorumunu yapan Gregory Volk da “İzlediğiniz şeyin gerçek mi yoksa sahnelenmiş mi olduğunu anlayamıyormusunuz.”⁴ demektedir.

Semiha Berksoy, cumhuriyetin ilanıyla birlikte yaşanan değişim ve dönüşümün baş **karakterlerinden** biri olan ilk Türk opera sanatçısıdır. Ataman, bu çalışmayla uzun metrajlı filminden, video sanatına geçiş yapmıştır. Aslında, bu video çalışmasının uzunluğu sekiz saattir ancak uzunluğuna rağmen çekim yöntemi ve kurgudan dolayı video sanatı **kategorisine** girmektedir. Ataman, bu çalışmayı “bitmemiş” olarak nitelendirerek, kesin bir sonuca ulaşmayan “araştırma dosyaları” ya da taslaklar olarak tasvir etmiştir.⁵ Sanatçıyla ilgili sorgulanmış olan “**etnograf** olarak

¹ Emre Baykal, *Sen Zaten Kendini Anlat(Kutluğ Ataman)* (İstanbul:YKY, 2008) 24

² Manuel castells, *Kimliğin gücü*, (İstanbul:Bilgi, 2006) 14

*Unplugged: hiçbir elektronik müzik aleti kullanılmadan yapılan müziğe ilişkin www.zargan.com

³ **Sanat Dünyamız sayı 94 yky bahar 2005**

⁴ Emre Baykal, *Sen Zaten Kendini Anlat(Kutluğ Ataman)* (İstanbul:YKY, 2008) 27

⁵ Kent,R, Reality at the service of Fiction, *Perfect Strangers*, (Sydney; MCA, 2005) 8

sanatçı” olup olmama durumu ya da sanatçının video sanatının belgesele ne derece yakın durduğunun sorgulanışı hatırlatıldıktan sonra, Semiha Unplugged **gayrıresmi** bir “belgesel” olarak nitelendirilebilir. Belgesel formatında kurgulanmadığı, bireysel ve **mahrem** olduğu halde Semiha Berksoy’un anlatılarında kurgu olsun olmasın tarihi bir süreç gözler önüne sergilendiği için bu değerlendirme yapılabilir. Bu çalışma, “deneysel”, sınırları zorlayan bir belgeseldir. Deneysel oluşu, belgesellerde olduğu gibi “tarihsel” **karakteri** “ülküselleştirme” biçiminde değil acılarıyla, yenilişleriyle kanlı canlı insan çıplaklığında sansürsüz bir şekilde sunuşundan kaynaklanmaktadır.

5.2.2 Sosyal Kimlik-Siyasal Kimlik Örnek Çalışma 2; Peruk Takan Kadınlar

“Peruk Takan Kadınlar’da aynı odada tutamayacağın dört kadın var. Hem kendileriyle, hem birbirleriyle çelişiyorlar, toplumsal, sınıfsal anlamda; inanç, ideoloji, kavga anlamındadır. Ancak, bir taraftan hepsi birden bir Türkiye imgesi teşkil ediyorlar, toplumdaki katmanlara dair izler teşkil ediyorlar.”¹

Bu çalışmada, kimliğin görsel düzgüler üzerindeki etkisi; dış görünüş olarak simgeselleştirilmesi, kişilerin ait oldukları toplumsal sınıf ya da siyasi görüşün temsilleri ele alınmaktadır. Karakterlerden ilki, 1970’lerde siyasi olayların içinde olduğu için kimliğini saklamak amacıyla peruk takarak “Hostes Leyla” kimliğine bürünmüş ancak bir sarışın olarak muhafazakar toplum içinde daha çok dikkat çekmiştir. Kutluğ Ataman’ın kimlik kavramını sorgulayışı noktasında, Hostes Leyla örneğinde olduğu gibi öz kimliğini saklama durumu; belki de Türkiye’de genç bir eşcinsel olarak kimliğini gizlemiş oluşuyla özdeşleşiyor olabilir. Ya da sanatçı siyasal olaylara karışmış biri olarak, bu **karakterle** özdeşleşim kurmuş olabilir. Ancak Kutluğ Ataman, kendini Hostes Leyla’nın tersine, kendi kimliğini saklamayan tam tersi mücadele veren ve kimliğini dışa vuran biri olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte, kimliğin saklanması ya da değiştirilmesi konularını irdeleyişi onu kendi kimliğiyle ilgili keşifler yapmasını sağlamaktadır: “Kimliğin saklanması ya da değiştirilmesi, başka bir kimliğin ortaya çıkarılması durumunun bana nasıl yansıdığını gördükten sonra, benim için diğer kapılar açıldı.”²

¹ Kutluğ Ataman , *Peruk Takan Kadınlar* (İstanbul :Metis,2001) 111

² Kutluğ Ataman , *Peruk Takan Kadınlar* (İstanbul :Metis, 2001) 110

Sanatçı kimlik konusunu inceleme amaçlı yola çıkmadığını, ancak sanatın oluşum sürecinde kavramların su yüzüne çıktığını söylüyor ki, genellikle Gülsün Karamustafa örneğinde olduğu gibi, sanatçının belirli kavramlar üzerine düşünüşü sonucu “kurguladığı” sanat yapıtının tersine, Ataman’ın çalışmalarında çekim “kurgu”landıktan sonra kavramlar ortaya çıkıyor. Sanatçı:“Gerçek hayattaki hikayelerden, basit şeylerden, basit yöntemlerle yola çıkıyorum. Tabii daha sonra düşünmeye başlayınca ve işi soğuttuktan sonra peruk, kimlik gibi kavramlar üzerine zaman içinde daha entellektüel bir bakış geliştiriyorsun”.¹

Kutluğ Ataman’ın çalışmalarını değerlendiren sanat eleştirmeni İrit Rogoff’un yorumu da bu düşünceyi desteklemektedir. Bu kültürel ya da toplumsal bir tarih değil, bir karşılık (tepki) talep ediyor.² Belgesel-röportaj kurgusuna yakın olan bu çalışmada, toplumsal kimliklerin farklılıkları içinde Ataman’ın başka çalışmalarında da olduğu gibi “ötekileştirilen” kimliklere odaklanılmıştır.

Dört kadında da toplum dışına itilmiş, ötekileştirilmiş bir taraf bulunmaktadır. Kutluğ Ataman’ın video sanatında seçtiği bireylerde, hep bir ötekilik sözkonusudur. Toplumun, kültürel kimliğin de bir parçası oldukları halde “meşrulaştırılmayan”, dışlanan, ötekileştirilen hatta yok sayılan bireyler Ataman’ın çalışmalarında dünyaya seslerini duyurmaktadır. Bu çalışmalarda, özellikle siyasal ve cinsel kimliklerinden dolayı sistemle başı derde giren, baskı ve yaptırıma uğrayan bireyler yer almaktadır.

Ataman bu noktada; “Her dört örnek de, kimlik üretiminin genelleştirilmiş ve tarihsel anlamda sabitlenmiş biçimlerinin ötesine taşıyor; izleyiciyi toplumsal cinsiyet ve devletin uyguladığı acımasız baskı üzerine yeniden düşünmeye çağırıyor.”³ diyor.

İkinci karakter başörtüsüyle üniversiteye giremediği için peruk takan bir üniversite öğrencisidir. 3. karakter ise bir travesti olarak, seks işçiliği yapılmasının önlenmesi için polis tarafından saç kazıtılan ve bu yüzden peruk takan Mehtap ve 4.karakter de kanserle savaşım halinde olan, kemoterapiden saçları döküldüğü için peruk takan antropolog-gazeteci Nevval Sevindi’dir. Sanatçı, dört kadının ortak

¹ Kutluğ Ataman , *Peruk Takan Kadınlar* (İstanbul :Metis, 2001) 110

²İrit Rogoff, “Experience” *Kutlug Ataman PARADISE* (Orange County Museum of Art, 2007)

³Kutluğ Ataman , *Peruk Takan Kadınlar* (İstanbul :Metis, 2001) 123

özelliği olan peruğu bir araç olarak kullanarak, Türkiye'nin yaklaşık son yirmi yıllık döneminin toplumsal ve siyasi kimliğinin bir portresini çizdiğini söylüyor.¹

Üniversite öğrencisi olan ikinci karakter, saçını ve bedenini nesne olarak gördüğu için peruk takmakta(başörtü yerine), 3.karakter olan travesti Mehtap ise peruğu cinsiyet dönüşümü yaşadktan sonra görsel cinsiyet temsil düzgülerine uyararak, bedenini nesneleştirmek için takmaktadır. Kanser tedavisi gören Nevval Sevindi ise “kadın uzun saçlı olmalı ya da az saçlı olmamalı” önyargılarını içeren cinsel kimlik görsel düzgülerine uymak, “hasta “ ve “öteki” olarak görülmemek için takmaktadır.



Resim 26
Kutluğ Ataman
Peruk Takan Kadınlar

Ataman'la ilgili **etnograf** sanatçı kuramından sonra, bu noktada da belgesel kavramı karşımıza çıkmaktadır. Ataman'ın sanatı belgesel olarak nitelendirilebilir mi? Bu çalışmaların röportaja daha uzak oluşu, sanatçının kamera karşısında hiç görünmeyişi ve sorduğu sorular varsa bile daha “edilgen” ve görünmez konumda kalışı, sahneyi “konuşturduğu” kişiye bırakışı sözkonusudur.

Konuşurma aşamasına nasıl geldiği, bu durumun doğal olarak mı oluştuğu ya da sanatçının kurgusu doğrultusunda, kişileri söylemelerini istediği şeylere yönlendirip yönlendirmediği sorgulanmalıdır. Sanatçı, öncelikle bu insanları

¹ Emre Baykal,*Sen Zaten Kendini Anlat(Kutluğ Ataman)* (İstanbul:YKY, 2008) 44

konuşturabilmek için onlarla olan ilişkisi üzerinde bayağı emek sarf etmesi gerektiğini belirtmekte ve eklemektedir: “Onları ikna edebilmem gerekli. Bir üçüncü kişi önünde bu kadar mahrem konularda konuşmayı kabul etmeyebiliyorlar ya da bunları konuşacak ruh hali içinde hissedemeyebiliyorlar.”¹ Konuşurmaya ikna etme konusunda zorlanmış olduğu ancak alınının akıyla çıktığı “Küba” adlı çalışması var sırada...

5.2.3 Yerel Kültürden Evrensel Kültüre Örnek Çalışma 3:Küba



Resim 27
Kutluğ Ataman
Küba

Sanatçının İstanbul’da “Küba” olarak anılan semtte yaptığı görüşmelerden oluşan bu çalışmada, toplumda bir kenara itilerek sorunları görmezden gelinen kişilerin hayatlarından kesitler yer almaktadır. Bireysel portrelerden yola çıkılarak uyuşturucu bağımlılığı, aile içi şiddet, siyasi mahkumların yaşadıkları şiddet gibi hem kişide saklı; “mahrem” hem de toplumsal bilince farkındalık getirerek çözüme kavuşturulması gereken konular bireyler aracılığıyla işlenmektedir. Çalışma, “içlerindeki bireysel portreleri bir grup kimliğinin karışımı içinde eritirken, her birinin sesini bağımsız olarak da duyurabilmesine olanak vermektedir.”²

¹ Kutluğ Ataman , *Peruk Takan Kadınlar* (İstanbul :Metis, 2001)119

² Emre Baykal,*Sen Zaten Kendini Anlat(Kutluğ Ataman)* (İstanbul:YKY, 2008) 73

Çalışmanın sergileniş biçimine göre her portre; her görüşme ayrı ayrı 2. el eski televizyon ekranlarından eski püskü koltuklara oturularak izlenmekte, bu biçimde seyircinin katılımı (interaktif) sağlanarak, yansıtılmaya çalışılanı andıran bir ortam kurgulanmaktadır. “İkinci el televizyonlar, eski püskü koltuklar evcimenlik hissi verirken, dünya çapında insan mücadelesi ve deneyiminin ortaklığını da ortaya çıkartmaktadır.”¹ Burada, sadece Türkiye’ye özgü olmayan, yoksulluğun yol açtığı şiddet, uyuşturucu vs. gibi insana ilişkin sorunların evrenselliği söz konusudur. Bu bağlamda, sanatçının yapıtı yerel bir kesit sunarak, hem işlediği konu açısından hem de (kavramsal sanat, video sanatı) kullandığı yöntem açısından evrenselleşmektedir.

Yerellik ya da evrensellik tartışmasını yapılırken, Paradise katalog kitabında Küba “Doğulu, oryantalist, aşırı derecede sade olarak nitelendirilmiştir”² Bu noktada, tamamen batılı önyargılı bakış açısını mı görüyoruz? Çünkü, daha önce de değinildiği gibi, batılı bir gözle nesnel bir çıkarsama yapılmış, bizim de katıldığımız yerelden evrensele düşüncesinin tam tersi olarak, Küba’nın “doğu”lu yabancı bir nesne gibi oldukça öznel bir bakış açısıyla seyredilmiş ve yapıtın dışında kalınmış olduğu ortaya çıkıyor. Bu bakış açısı, küreselleşme siyasalarının yönlendirdiği kavramsal sanatla ilgili ticari talep boyutunda “doğu, egzotik, oryantalist”ten “yerel, etnik” kavramına geçişin sözkonusu olduğu, kavramların ad değiştirdiği öne sürülebilir.

“Bienal küratörleri, uluslararası sanat piyasası için yeni sanatsal üretimler aramaktadır. Piyasaya yönelik, etnografik safsata içeren, sanatçıların çalışmalarının dönüştürücü potansiyeliyle değil de “öteki” olarak sunulmaları sözkonusudur. “Toplumsal çokkültürlülük, ekonomik çokkültürlülükle birarada bulunmaktadır.”³ Bu durumda, çalışmaların etnograf sanatçı kuramıyla çakışarak “öteki” diğer bir deyimle “egzotik” olarak talep görmeleri sözkonusu olabilir. Tüketim toplumunun getirdiği hızlı tüketim, bıkkınlık, devinimsel yenilenme ihtiyacı bu düşüncüyü karşılamaktadır.

Bu noktada, Kutluğ Ataman “küreselleşmenin baskın anlatılarıyla yarışan ve onları bozmaya çalışan” biri olarak nitelendirilmiştir. “Kültürel öteki”,

¹ Kent,R, Reality at the service of Fiction, *Perfect Strangers*, (Sydney; MCA, 2005) 13

² Aimee Chang, *Kutlug Ataman: Paradise* (Orange County Museum of Art, 2007)14

³ Mark Nash, “Kutlug Ataman’s Experiments with Truth”, *Kutlug Ataman Perfect Strangers Catalogue*, (Sydney:MCA, 2005) 43

postkolonyal(sömürgecilik sonrası), alt, altkültür, ele alındığında baskın kültür dönüşmekte ya da altüst edilmektedir.¹ Farklılığın ticari olarak desteklenişi geçerliyen, kültürel ötekinin sanatta yansıtılışı baskın, küreselleşen kültür üzerinde yıkıcı etkiye sahiptir demek çelişkili olmuyor mu?

Yine aynı söylem üzerinden Paul Nash, “sanatçı izleyiciyi, kişilerin siyasal, toplumsal ve kişisel değişim süreçlerinde yer almaya” davet ediyor. Sanatın burjuva-kapitalist kurumlarınca dışlanan (müze, akademi, medya) sanatın ve sanatçının kimlik ve toplumla ilgili konuları işleyişi² olduğunu iddia ediyor. Bu çıkarsama, çok çarpıcı bir noktaya parmak basmaktadır. Çünkü yapılan yorum, özellikle Türkiye’de kavramsal sanat yapıtlarında küreselleşme kimlik politikalarına bağlı olarak kimlik konularının dayatıldığı, ya da özendirildiği iddialarına taban tabana zıttır.

Bu çalışmada, kimlik ve toplumla ilgili konuların dile getirişine dönülürse, Ataman’ın diğer çalışmalarında olduğu gibi “öteki” kimliklere yer verilmiş olduğu dile getirilmişti ancak, Küba adlı çalışmada farklı olarak grup kimliğine de değinilmiştir. Ne kadar bireysel portrelerden yola çıkılsa ve bireysel portre odaklı gibi gözükse de, kolektif kimliğe de göndermeler yapılmaktadır. “Toplumun kenarına itilmiş bu insanların paylaştıkları bir değer dizisi ya da ortak tarih yok ancak neo-liberal ekonomilerin maddi kazanca yönelik bireysel rekabetin yer aldığı bir dünyada güçlü bir aidiyet duygusu sağlıyor ve kendilerine özgü bir cemaat kimliğinin inşasına katılmalarına izin veriyor.”³ Çok farklı kökenlerden ve siyasal görüşlerden gelseler bile ortak yaşam alanları, yoksullukları onların toplumsal örgütlenme içinde grup bilincine ve aidiyete sahip oluşlarını sağlıyor. Yoksulluk çeşitli biçimlere bürünmüş görsel kültürel düzgülerle (kiminde kocasından dayak yiyen bir kadın, kiminde uyuşturucu bağımlılığı vs) ortaya çıkıyor.

Ataman’ın diğer çalışmalarında da yer verdiği kimlik inşası, her bir portrede varolurken yapbozun parçaları gibi birleşerek grup kimliğini, cemaatin kültürel kimliğini ortaya çıkarıyor. Dışardan bir yönlendirme olmaksızın, “sansürsüz” bir şekilde kocası tarafından maruz kaldığı şiddeti anlatan bir kadın ya da hapisanede yaşadığı işkenceleri anlatan eski siyasi bir mahkum, bu anlatılarıyla kimliğini yeniden

¹ agy

² agy

³ Emre Baykal, *Sen Zaten Kendini Anlat(Kutluğ Ataman)* (İstanbul 2008)72

inşa etmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, siyasal görüş ya da yaşam biçimi olarak çok farklı olsalar bile aynı toplumsal sınıfa ait olarak kapitalist toplumca dışlanan ve ötekileştirilen kimlikler artık yok sayılmayacak bir “canlılıkla” gözlerimizin önündedirler.



Resim 28
Kutluğ Ataman
Ruhuma Asla



Resim 29
Kutluğ Ataman
Ruhuma Asla(Detay)

5.2.4.Cinsel Kimlik-Kültürel Kimlik Örnek Çalışma 4:Ruhuma Asla

Ruhuma Asla'da “başrolde” olan Ceyhan Fırat Avrupa'da yaşayan bir Türk travestidir. Kısa film-video art formatı sınırlarında gezinen, Ataman'ın özgürleştiriciliğiyle “doğaçlama” olarak akan bu çalışmada sanatçı, Ceyhan'ın kendi hikayesini oluşturmasını sağlamıştır. Ancak ikinci versiyonu tekrar filme çekmeden önce, senaryoyu ezberlemesini istemiştir. Öyleki “Bu kişi erkek mi yoksa kadın mı? Bu film belgesel mi ya da senarolaştırılmış bir hikaye mi? Bu “gerçek“ bir karakter mi ya da oyuncu mu?” soruları ortaya çıkmıştır.

Ceyhan Fırat, yaşadığı apartman dairesinde günlük yaşamı içersinde doğal olarak görüntülenmiştir. Ancak, zaman zaman Kutluğ Ataman ya da Ceyhan'ın kendi tarafından kurgulanmış bir oyunu oynadığı hissedilmektedir. Çalışmanın başlığı “Ruhuma Asla!”ya gelince bilindiği gibi, eski Türk filmlerinin en vazgeçilmez repliklerinden biriydi. Filmde, Türkiye popüler kültürüyle sınırlı kalmayarak; kolektif belleğe kazanmış “İdeal güzel kadın imgesi” olan Türkan Şoray'la özdeşleşmeye

çalışan Ceyhan, yarattığı kurguda cinsel kimliğini ve aynı zamanda yaşadığı kimlik dönüşümünün zorluklarını ifade etmektedir. **Nostaljik** ve yerel görsel bir kültürel düzgu olan “güzel kadın” ve “dişi” Türkan Şoray imgesi, Türk sinemasının unutulmaz bir **karakteri** olması açısından yeri sorgulanmayacak, kalıcı bir imgedir. Karakterin, cinsiyet dönüşümü sonucu cinsel kimliğini inşa ederken, bu imgeyle özdeşleşmeye çalıştığı görülmektedir. Oyuncu, cinsel kimlik inşasında, bir yandan oldukça dişi ancak aynı zamanda “masum” bir kadın kimliğine bürünmeye çalışıyor.

Cinsiyet değiştiren bireylerin kişisel tarihinde, özellikle Türkiye’de bir cinsel taciz deneyimi sözkonusu olmaktadır. Karakterin suçsuzluğu noktasında, Ceyhan’ın Türk filmlerinde tecavüze uğramak üzere olan karakterin “bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla!” repliğini tekrarlayışı bu durumu çağrıştırmaktadır. Yine bu filmlerde, tecavüz sonucu geleneksel toplum tarafından “değer” olarak düzgülenen ve dayatılan bekaretini dolayısıyla kültürel kimlik düzgülerinde tüm “değerlerini” kaybeden karakteri tekrar canlandırmayı seçen Ceyhan, yalnızca bir klişeyi tekrar etmekle kalmıyor, kendi kişisel tarihini de yeniden canlandırmış, kurgulamış ve kimliğini yeniden inşa etmiş oluyor.

Kişisel tarihinde cinsel tacizler hatta tecavüzlerin yarattığı travmaları, cinsel kimliğiyle ilgili uyanışlar ve çelişkileri, Türkiye’nin geleneksel, erkek egemen cemaat toplumunun kimliğine olan baskıları sonucu yalnızca fizik olarak dönüşmekle kalmamış, Ataman’ın diğer oyuncularında da olduğu gibi kimliğini tekrar inşa etmiştir. İstanbul’da ne erkek ne kadın koğuşuna uymadığı için, bir depoda hasta yatağında tedavi edildiğini dile getiren Ceyhan’ın, filmin son bölümlerinde Lozan’da bir hastanede diyaliz makinasına bağlı olduğu bir sahne yer alıyor. Diyaliz; arınma ve yeniden yaratılma görsel bir eğretileme haline geliyor.¹ Bu durum cinsel kimlik değişimiyle, yeniden kimliğin inşasını da simgeliyor.

Film sırasınca Kutluğ Ataman’ın Ceyhan’ı, cinsellik içeren konularda sansürsüz bir şekilde özgür bırakışı, toplumun “öteki” cinsel kimliğe yönelik baskısına karşı özgürleştirici tepkidir. Ataman, aynı zamanda cinsel kimliğini yaşama konusunda Avrupa’da özgürleşen Ceyhan’la özdeşleşim kuruyor olabilir. “Taciz, hayatta kalış ve kurallara karşı kazanılan zafer Ataman’ın çalışmalarında, özellikle

¹ Emre Baykal, *Sen Zaten Kendini Anlat(Kutluğ Ataman)* (İstanbul:YKY, 2008)102

Türk toplumunda olmak üzere genelde kadınlara karşı olan önyargıları ifade etmektedir.” Ataman, çalışmada karakteri özgür bırakışıyla ilgili olarak “nesnelimin konuşmasına izin veriyorum çünkü gerçekten de bir kişinin tarihinin ve gerçekliğinin tekrar yazılışına böylece tanık olabiliriz.”¹ yorumunu yapmıştır. Ruhuma Asla, kurgu olsa bile, Ataman’ın belirttiği gibi kişisel tarihten izler bulunan bir anlatıdır. Bu biçimde, çalışma yine kişisel odaklı gibi gözükse de, sanatçı kendine özgü anlatısıyla oyuncuların kişisel tarihinden yola çıkarak, bizi kimlik, cinsel kimlik, kültürel kimlik ve toplumsal ortak kimliğe yolculuğa çıkarıyor. Peter Suchin’e göre de, sanatçı “herhangi bir müdahale olmaksızın kişilerin özgürce konuşmalarına izin veren mükemmel bir öykü anlatıcısıdır.”²

5.3.ŞENER ÖZMEN

5.3.1. Kültürel Kimlik; Doğu-Batı?

Şener Özmen, Türkiye güncel sanat ortamını zenginleştiren yeni kuşak sanatçılar arasında yer almaktadır. 1990’larda Şener Özmen, Halil Altındere gibi doğu kökenli sanatçılar bienaller ve karma sergilerle adlarını duyurarak, sanatın, özellikle güncel sanatın İstanbul merkezli değil merkez - dışı da olabileceğini kanıtlamışlardır. Vasıf Kortun “Seni Öldüreceğim için Üzgünüm” adlı serginin katalog yazısında, adı geçen sanatçıların “doğulu sanatçı, ya da “Mardinli küratör” şeklinde değerlendirilmelerinin onları “ötekileştirmek” olduğunu belirterek, bu nitelendirmelerin nesnel olmadığını ileri sürmüştür.

Doğu kimliği taşıyan bu dönem çağdaş sanatçılara bakıldığında, daha çok olayları “belgeleme” niteliğinde çalışmalar gerçekleştirdikleri görülmektedir. Kutluğ Ataman’ın çalışmalarında, video sanatının “belgesel”e yakın duruşu ve “etnograf” sanatçı tartışmalarına yer verilmişti. Güncel sanat üretenlerin kültürel kimliğini çalışmalara yansıtıp yansıtmadıklarına ve küresel bir pazara dönüşüveren çağdaş sanat piyasası ortamında yerel-evrensel tartışmalarına yer verilmişti. Kültürel kimliğin sanatı biçimlendirme noktasında, Şener Özmen, yaşamının öte bir coğrafyada nasıl biçimlendiği, nasıl bir bellek oluşturduğu ve nelere yol açtığı konusunda çok önemli toplumsal verilere ulaşılabilir olduğu için bu işleri ortaya koyduğunu belirtmiştir.³ Belgelele yakın duruşuyla ilgili yapılan saptama da, sanatçının “örtülü belgelem”

¹ Kent,R, Reality at the service of Fiction, *Perfect Strangers*, (Sydney; MCA, 2005) 9

² agy 14

³ (Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (İstanbul:YKY, 2005) 68

saptamasıyla çakışmaktadır. Sanatçının çalışmalarında kültürel kimliğin ve toplumsal ortak belleğin yansımalarına, yaşanan travmalara tanık olunmaktadır. Zaten, Şener Özmen kendi çalışmalarını “travma sonrası sanat pratikleri” olarak adlandırmaktadır. Resim eğitimi almış olan sanatçı, Diyarbakır’da resim öğretmenliği yapmaktadır. Kendine yabancılaşmadan yerel konuları çalışmalarına yansıtırken, daha evrensel, güncel sanat kalıplarını kullanmayı tercih etmektedir.

Örnek Çalışma: Tate Modern’e Çıkan Uzun Yol



Resim 30
Şener Özmen
Tate Modern’e Çıkan Yol

Travmaları ve gerçeklikleri zaman zaman “ironi” yoluyla ifade eden Şener Özmen’in, “Tate Modern’e giden yol” adlı video çalışmasında, doğuda bir yerde eşeklerinin üzerinde takım elbiseleriyle Tate Modern müzesine doğru yola çıkmış kişiler görülmektedir. İngiltere ve dünyanın en önemli çağdaş sanat müzelerinden ve çağdaş sanatın atardamarlarından biri olan Tate Modern tüm heybetliliğiyle, zenginliğiyle ulaşılmaz bir coğrafyada, diğer yanda da eşeklerine binmiş ve oraya ulaşmaya çalışan doğunun çorak topraklarında yoksul insanlar, ironik bir şekilde takım elbise giymişler ciddiyetle... Şener Özmen onları Don Kişot, Sanço olarak betimliyor ve bu Don Kişotlar Tate Modern’i arıyorlar. (“We have been on the road for 40 days and 40 nights; Kırk gün kırk gecedir yoldayız diyorlar) Şener Özmen bu

çalışmasını betimlerken, Morpheus'un "gerçeğin çölüne hoşgeldiniz" sözlerini kullanıyor.¹ "Çöle hoş geldiniz" 12'den vuran bir saptama; çöl gibi kurak topraklarda eşekleriyle yola çıkan kahramanlarımızın temsil ettiği görsel kültürel düzgüler; olanaksızlar, yoksulluk, travmalar...

Bu video çalışmasında, özellikle de merkezin dışında kalmış, merkezin dışına itilmiş sanatçıların batı sanat ortamına bir "doğulu" olarak uzaklığı tasvir edilirken, doğuda yaşananların yarattığı travmalar bir yandan, ekonomik koşulların zorlayışı diğer bir yandan, değil batı çağdaş sanatının simgesi Tate Modern'e; sanata ulaşmanın zorluğu; sanatın adeta bir "ütopya" haline gelişi çarpıcı bir şekilde simgelenmektedir. Zaten sanatçı çalışmalarını "Travma sonrası sanat pratikleri başlığı altında tanımlamaktadır.

Yugoslav Genç Sanatçılar Bienali'nde Şener Özmen'in bu çalışmasıyla ilgili yapılan yorumda, hala özel bir hiyerarşisi olan batı sanat ortamına kabul edilmenin (batıya uzanan yolun) imkansızlığının esprili ancak eleştirel bir şekilde ifade edildiği vurgulanmaktadır.² Batının "öteki"leştirdiği "öteki doğu" dışında daha önce değindiğimiz gibi, merkezin "doğusunda" kalan Şener Özmen gibi sanatçılarımız da hiç kuşkusuz "doğu'nun da doğusu", "ötekinin de ötekisi" haline gelmektedirler.

Şener Özmen'in çalışmaları değerlendirildiğinde, kültürel kimliğin kişisel arazları doğurduğu ileri sürülebilir. İncelenilen diğer sanatçılarda, kişisel tarihten yola çıkılarak ortak kültürel kimliğe ilişkin çıkarsamalara ulaşılmıştı. Şener Özmen'de tam tersi bir çıkarsama sözkonusu olabilir mi? Sanatçı hem gerçeklikten; içine doğduğu kültürel kimlikten ayrılamaz bir parça olduğunu hissettirirken, duygu ve düşüncelerini, kimliğini, yaşamışlıkları yansıttığı çalışmaların bazı kişilerde doğurduğu acıma duygusuna öfke duyuyor ve bu kişilerin turistik, yabancılaşmış bir gözle kendi ülke gerçekliklerine baktıklarını vurguluyor. "Bazı kişiler, Afrika'dan getirilmiş bir mask gibi bakıyor, kilim gibi, bataniye gibi bakıyor. Farklı okumalar yapıyor" diyor.³ Acıların ve travmaların, sanat yapıtında bir çeşit "belgeleniyor" oluşu, belki de bir yandan onların yok sayılmasını engelliyor öte yandan da sanat

¹ Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (İstanbul:YKY, 2005) 63

² www.undo.net/cgi-bin

³ Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (İstanbul: YKY, 2005)78

yapıtıyla “metalaşmasına”, tüketilebilir bir nesne haline gelerek gerçeği yabancılaştırmasına neden oluyor olabilir mi?

Bir yandan “sanatçı, varolduğu, yetiştiği toprakları ifade eden, aktaran kişiler mi oluyor? Bana çelişik bir durum gibi geldi. Sanatçıların biraz daha global düşünebilen kimler olması gerekmiyor mu?” derken, yine Çalıkoğlu da çalışmaların Avrupa ve Amerika’da sergilenerek globalleştiğini söylüyor.¹ Öte yandan, Şener Özmen kendi kültürel kimliğine dair çalışmalar yapmasaydı, kendine yabancılaşmış olurdu iddiasında bulunulabilir. Küreselleşme tartışmasından sonra; yine “yerelden evrensele” gidiş, yerele, etniğe aç batılı,tüketici güncel sanat piyasası, “sanatçı kendine, kimliğine dürüst olmalı” ya da “hayır kürsel düşünmeli” gibi tonlarca soru ve kavram önümüzde yığıldıkça yığılıyor!!!!

5.4.HALE TENGER

Bireyselden Kültürel Kimliğe Eleştirel Bakış ve Kitsch

“Başkasına güvenmeyen, aslında kendine güvenmeyen (çünkü dıştan ego şişlikleri hep dipteki eksiklikleri işaret eder, herşeyden ve herkesten kuşku duyan, kendi ve başkaları adına sevinç duyma güdüsü sakatlanmış, sözlüğünde özür kelimesi yer almayan bu ruhların tedaviye ihtiyacı var. İnsanlardaki bu acımasızlık, empati kuramama hali bende infial hissi yaratıyor.”² Sy 116

AKKOYUN KARAKOYUN

Hale Tenger, tabularla kendine özgü tekniklerle dans eden bir sanatçımızdır! Heykel ve seramik eğitimi görmüş, yurtdışındaki çalışmaları sırasında farklı malzemeler kullanarak deneysel çalışmalar konusunda teşvik edilmiştir. Tezin başat kavramlarından kimlik ve kültürü çalışmalarında yoğurduğu için incelenecektir. Sanatçı; kimlik, kültür, aidiyet kavramlarını güncel göstergelerde olduğu kadar iktidar/tabiiyet, haz/acı gibi daha soyut olgular üzerinden ele almıştır.³ Hale Tenger’in çalışmaları, ilk bakışta taşıdıkları özgün ifade biçiminden dolayı oldukça “kişisel” görünse de, kültürel kimliğin görsel düzgülerini yansıtmaktadır.

¹ Agy 85

²

³ Ahu Antmen, *Hale Tenger*,(İstanbul :YKY, 2007)12

Kültürel kimlik “değer” düzgülerinin sorgulandığı bu çalışmalar, güncel sanat uygulayımını yansıtmaktadır. Sanatçının duruşu, eleştirel yaklaşımları, ne yazık ki sanatçının “karakoyun ” seçilişine zemin hazırlamıştır. Sanat da artık ne yazık ki, “düşünce suçu” kategorisine sokulmuş ve sansür de sanata uzanmıştır. Türkiye’de, plastik sanatlar tarihinde pek rastlanmayan bir olgudur bu.

Hale Tenger, “2000’li yıllar sonrasında tartışılmalı sorunları üstlenmiş olarak geçen ve artık “genç sanatçı” olarak nitelenemeyecek kadar küresel sanat deneyimi yaşamış, ilk çıktığı 1990 başlarında dikkat çeken bir sanatçı” olarak betimlenmiştir. Tenger, çok temel bir zorlukla uğraşmayı seçmiştir; büyük kentte yaşayan insanın, özellikle de kültür tüketicisinin(seyircinin) yaşadığı o alışkanlık, kayıtsızlık ve edilginlik hali¹. Sanatçı, yalnızca kültür tüketicisinin duyarsızlığı değil, 1980 sonrası toplumsal olaylara karşı yaşanan genel duyarsızlık halini çalışmalarına yansıtmıştır. Hale Tenger, heykel çalışmalarından neredeyse ayrılarak, hazır nesnelere güncel sanat üretmektedir. Bu süreçte, bazı çalışmalarında popüler kültüre ait kitsh olgusuyla da oynadığını görmekteyiz. Dünya Kıracağı adlı çalışması bunlardan biridir.

5.4.1.Örnek Çalışma:Dünya Kıracağı



Resim 31
Hale Tenger
Dünya Kıracağı

¹ *Modern ve Ötesi Sergi Kitabı*, (İstanbul :Bilgi, 2008)88

Tenger'in "Dünya Kıracağı" adlı işi, hazır malzemeden, gündelik aletlerden yapılmıştır; ejderha biçimli bir fındık kıracağı ile kırtasiyecilerde satılan en küçük yerküre modeli. Dünya, canavarın dişleri arasında ezilecek, çökecek gibidir; küreyi bir insan başı olarak da görebiliriz, başın ve dolayısıyla zihnin en ikonik biçimidir küre. Ejderha, insanı edilginlikten çekip çıkarmaya çalışan çağdaş sanat yapıtını ve bu sanatın buradaki temsilcisi olarak kendi kendini de temsil etmektedir.¹

Hazır malzemeleri kullanmak Duchamp'ın pisuarından, Andy Warhol'un konserve kutularını sergilemesine çağdaş sanat anlayışıyla başlamış bir anlayıştır. Bu çalışmada, hazır nesne olgusunun yanında kitch'den sözedilebilir mi? Ancak, çalışmanın anlatımı irdelendiğinde, kitch'in ifade ettiği yüzeysellik ve popülerlikle karşıtlık oluşturduğu görülmektedir; dünyanın zenginliklerinin acımasız paylaşımının ifadesi!!!) Buradan, sanatçının başka bir çalışması olan "Kitch Catch" e gönderme yapılabilir. Bu çalışma, yüksek gerilim maşasına sıkışmış ampullerle, güncel görsel kültürün vazgeçilmez bir ögesi olan kitsch olgusunu gündeme getirmiştir.²

Popüler kültür tarafından kullanılagelmiş kitch kavramının bu kavrama karşıt bir biçimde "eleştirel" bir bakış açısı sunuşu, sanatçı tarafından kotarılmış olan başarılı bir tezatlık yaratmaktadır. **Popüler** kültür, öte yandan devletlerin propaganda olarak da kullandığı kitch, bu noktada "sanat"a dönüşmektedir. Şener Özmen'de olduğu gibi sanatçılarımızın çalışmalarında rastlanılan **ironi** de Türkiye'de yaşanan travmalarla karşıttır. Hale Tenger, bu tavrın nedenini, kendi geçmişi de dahil olmak üzere, Türkiye'nin 80'lerdeki ağır tarihinin ardından gelen ironi ihtiyacına bağlıyor.³

Bu durumda Hale Tenger, incelenmiş olan Gülsün Karamustafa, Şener Özmen ve Kutluğ Ataman'da da olduğu gibi kendi geçmişi aracılığıyla, ülke geçmişini görsel olarak canladırılmış olmaktadır. Bu kişilerin "sancılı" bir ülkenin "sancılı" kimlikleri oldukları ileri sürülebilir. Bu sanat Avrupa'daki kavramsal sanat uygulayımıyla karşılaştırıldığında, refah düzeyinin yüksekliği sonucu "yabancılaşmamış",

¹ ,*Modern ve Ötesi Sergi Kitabı*, (İstanbul:Bilgi, 2008) 88

² Ahu Antmen, *Hale Tenger*,(İstanbul :YKY,2007) 21

³ Vasıf Kortun, Hale Tenger;Görevimiz Tehlike 1990-1996, (İstanbul:Galeri Nev ,1998)

“ayrıklaşmamış” bir sanat olarak değeriendirilebilir mi? Zaten, yaşanan acıların arasında güllük gülistanlık bir Şeyler üretmek, bilinçli bir yok sayma politikasından da kaynaklanmaz mı?

SONUÇ

Bu çalışmada öncelikle kimlik, kültür, kültürel kimlik kavramları çözümlenerek küreselleşme ve küreselleşme siyasalarının toplumsal yansımaları irdelenmiştir. Bu kavramlar net bir biçimde ortaya konarak tezin yapıtaşlarını oluşturmuştur. Küreselleşmeyle koşut olarak ortaya çıkan çokkültürlülük kavramına da yer verilerek, küreselleşmenin “sanal” bir evrensel hoşgörü kültürü yaratıp yaratmadığı sorgulanmıştır. Kültürel kimlik kavramından yola çıkılarak, küreselleşmeyle bağlantılı gelişen yerel-evrensel bireşim ve çelişkinin kimlik ve kültürel kimlik kavramına yansımaları ele alınmıştır.

Bu kavramlar çözümlendikten sonra, çağdaş sanatın başat özellikleri üzerinde durularak bu sanat anlayışını oluşturan temel özellikler irdelenmiştir. Çağdaş ve güncel sanatın getirdiği anlayış farklılıkları, deneysellik, kavramları sorgulamaya açıklık uluslararası sanat yapıtlarından örneklerle açıklanmıştır. Daha sonra Türkiye’de bu duruma koşut olarak çağdaş sanatın ortaya çıkışı ilk temel yapıtlarla örneklenerek betimlenmiştir. Küreselleşme kimlik siyasalarıyla birlikte sorgulanmaya başlanan kimlik, kültürel kimlik gibi kavramların Türkiye’de güncel sanatta gündeme gelişi saptanarak, daha önce sanat alanında ele alınmamış olan “kimlik”, “milliyet” gibi tabu kavramların sorgulanmaya başlandığı, hatta bazı güncel sanat yapıtlarının “düşünce suçu” kategorisine bile dahil edilebildiği görülmüştür.

Tezin son bölümünde sanatçıların yapıtları incelenirken ön araştırma olarak sanatçılarla ilgili yazılmış olan makaleler ve sanatçıların kendi çalışmalarıyla ilgili değerlendirmeleri bir potada eritildikten sonra, daha önce çözümlenmiş olan kültür, kimlik ve kültürel kimlik kavramlarının izleri sürülmüştür. Gülsün Karamustafa,

Kutluğ Ataman, Hale Tenger ve Şener Özmen'in çözümlenen yapıtlarında sanatçıların kimlik, kültürel kimlik, kültürel düzgüler ve toplumsal ortak bellek konularını ele alışları çözümlenmiştir. Yapıtlarına ağırlıklı olarak yer verilen sanatçı Gülsün Karamustafa ile yapılan röportajdan da yararlanılarak sanatçının düşüncelerine de yer verilmiş, tezde çözümlenmeye çalışılan kavramlar üzerine konuşularak, küreselleşmenin Türkiye'de güncel sanata yansısıları sorgulanmıştır. Türkiye'de sanat yapıtlarında da dahil olmak üzere sözkonusu olan doğu-batı bireşimi ve çelişkisinden sonra güncel sanat yerel-evrensel(küresel?) sanat arayışları dile getirilmiştir.

Bütün bunların sonucunda, güncel sanat çözümlenmeye çalışılarak, uluslararası güncel sanat piyasasında Türk sanatçıların konumu incelenerek, yapıtlarının uluslararası sanat piyasasında "öteki" ve egzotik olarak pazarlanılabilir bir meta olarak değerlendirilip değerlendirilmediği ele alınmıştır. Sanat yapıtının uluslararası olma ölçütü sorgulanarak bu ölçütlerin yaratımda tektipleşme yaratıp yaratmadığı sorgulanmıştır. Güncel sanatın tabuları sorgulayan yanı ele alınarak, küreselleşme kimlik siyasalarına koşut olarak gelişen toplumsal değişimlerin sanata yansısıyı irdelenmiştir. Kültürel, toplumsal ortak belleği ve kültürel düzgüleri yansıtan çalışmaların aynı zamanda hem "yerel" hem de ne kadar tüm insanlığa özgü yani evrensel olduğu, özellikle toplumsal belleğe kazanmış anıları yansıtan bir çalışmanın dünyanın başka bir ucunda yaşanmış toplumsal ortak bellek anılarıyla ne kadar örtüşebileceği ortaya çıkarılmıştır. Öte yandan temsil edilen kültürel simgeler ne kadar "yerel" olsa da anlatım biçemi ve uygulayım olarak batı kalıpları içinde yani "kavramsal" olduğu belirlenmiştir.

GÜLSÜN KARAMUSTAFA İLE RÖPORTAJ

Tarih:25 Mayıs 2008

Saat: 10.00-11.00

Yer:Kaktüs Kafe/Cihangir,İstanbul

Leyla Ersen:Yurtdışında gerçekleştirilen bir röportajda "Kendinizi kıtalar arasında gerilmiş hissettiğinizi söylemişsiniz."Bu ifade kültürel kimliğinizi tanımlıyor mu?

Gülsün Karamustafa: 1990’Larda yaptığım işlerin Türkiye dışında gelişmesi sonucunda, bir röportajda belirttiğim bir cümleydi. Sanatçı olarak kendimi coğrafi olarak İstanbul’lu hissediyorum.

Leyla Ersen: Kimlik ve kültürel kimlik üzerine samimi, cesur yapıtlar ürettiğinizi düşünüyorum.Sizi kimlik konusu üzerine çalışmaya iten neydi?

Gülsün Karamustafa:Yurtdışında, 1980’lerden itibaren tartışılıyor bu kavramlar. Türkiye’ye bu tartışmalar geç geldi.1990’larda en üst seviyesine ulaştı 1990’ların sonunda gündemde kaldı.Kimlik meselesinin Türkiye’de gündeme gelişi Vasıf Kortun’un küratörlüğünü yaptığı 1992’ Mystic Trasport’tu.1991’de yaptığım “Yelekler” adlı çalışmada kültürel kimliğe dairdi yine Vasıf Kortun’un düzenlediği Anı ve Bellek sergisinde yer aldı.

Leyla Ersen:.Politik olma halinin sanatın düşmanı olarak belletildiği, modernizm sanat anlayışının geçerli olduğu bir sanat eğitimi aldığımızı belirtmişsiniz. Sizce günümüzde güncel sanat politik mi? İçi dolu bir politiklik mi bu?

Gülsün Karamustafa Eğitim gördüğüm süreçte, sanat sanat içindir anlayışı, soyut sanatın egemenliği sözkonusuydu. Sizden illüstratif olmanız bekleniyordu. Fakat, 1970 sonrası anlayış değişti.20.yy ‘ın son on yılında hiç olamayacağı kadar demokratik ortam oluştu, her şeyin tartışmaya açıldığı bir ortam oldu. Bütün bu tartışmaların oluşturduğu bir ortamdı. Sovyet rejiminin çöküşü, paradigmaların yer değişmesi, bütün bu tartışmaya açılanlar...Sanatta daha hayatla ilgili meselelere el atılmaya başlandı. Biten bir yüzyılın son dönemlerinde altüst olmuş bir ortamda tartışılan konular dahilinde Türkiye’de son 10 yılda bu tartışmalar sürdü ve demokratikleşme sözkonusu oldu. Bienaller artık fonksiyonlarını tamamlamaya

başladı Her şey kendi süreci içinde gerçekleşti. Hayatla sanatın birlikte yaşandığı süreçler... Demokratikleşme de sanatın daha geniş kesimlere hitab edişini sağladı.

Leyla Ersen: Neslinizdeki diğer sanatçılara göre daha ileriye gören bir bakış açısıyla sanat üretmişsiniz. Yeni dönem bienal kuşağı olarak adlandırmak istiyorum. Kavramsal sanat üreten genç sanatçılar hakkında ne düşünüyorsunuz?

Gülsün Karamustafa Kavramsal sanat olarak adlandırmayalım. O zaman daha sınırlayıcı bir tanım oluyor. Güncel sanat ya da çağdaş sanat diyelim.

Öncelikle ileriye gören değil de yaşadığım dönemi yansıtan bir sanatçıyım . Bienal kuşağı değerlendirmesine pek katılmıyorum. İlk üç bienale katılmış biriyim. Fakat, daha sonra geriye çekilme ihtiyacı duydum. Danışma kurulunda arkaplanda çalıştım. Yeni nesil olarak adlandırdığınız Halil Altındere, Şener Özmen gibi sanatçılarla başından beri birlikte çalıştım ve aramızda jenerasyon farkı gözetmedik. (Platformu incele, birlikte çalışılan sanatçılar).Ayrı bir kategori olarak görmedik, beraber ürettik. Çağdaş sanat grupları bir arada çalışabilir; önemli olan söylenenin, sözü birlikteliğidir. Çağdaş sanatçılar birbiriyle diyolog halindedir. Şener Özmen ve Halil Altındere gibi Doğu kökenli sanatçılarla ilgili ise.. Bu Türkiye'nin herhangi bir yerinden çıkabilir. Ortaya çıkan herhangi bir yapının gücü önemlidir. Politik tavır da önemli tabi; iyi olan eleğin üstünde kalır zaten..

Leyla Ersen: Bir yapının yorumlanma süreci, bir toplumun tarihsel deneyimiyle örtüştüğü ölçüde, hakikatle sanat, hayatla kurmaca biribiriyle karşılaşmış.Sanat hayattan kopuk bir şey gibi gösterilmeye çalışılmalıdır bence. Oysa, özellikle Pippa Bacca'nın yaşadığı trajedi ise sanatla yaşamın ne denli çakışabileceğini kanıtıyor değil mi?

Gülsün Karamustafa :Pippa Bacca'nın başına gelenler çok dramatik.Böyle bir çok çalışma yapıldı dünyada fakat böyle bir sonuca ulaşmadı;.Örneğin Maria Abromovich'in Çin Seddi'ne çıkışı gibi... şiddetli bir olaydır. Sanat için yola çıkılmış; böyle bir performansın hayatın içinde ne kadar sertlikle yer aldığı... Özgürleşme noktasında, güzel sanatlar şiddetle karşılanıyor;Kısıtlanıyor. Sanatın yaşamla çakışmasıyla ilgili güzel sanatlar tüm iletişim olanaklarını kullanıyor artık...Bir medyumdan diğer bir medyuma geçilebiliyor. Sanatçı sadece ressam olarak kısıtlansa, o kalıpların dışına çıkamaz. O medyumun dışına çıkabilmek önemli bir ifade özgürlüğü...

Leyla Ersen: Küreselleşme, küresel kültür ve sponsorlar ışığında sanat özgürleştiriliyor mu acaba yoksa tam tersi mi sizce? Yani güncel sanatta kültürel kimliğe dair öğeler azaldıkça tektipleşme sözkonusu olabilir mi?

Gülsün Karamustafa Artık sanatçı tuvalinin başında bir üretim yapmıyor ya da heykeltıraş kendi malzemesiyle üretmiyor. Sanatın üretimi önemli bir rol oynuyor. Sanatçı enstellyasyon yapmak istediğinde maddi üretim bedeline ihtiyacı var. Özellikle büyük sergilerin kendini dönüştürmesi için ..çünkü küçük bir serginin kolaylığını taşıyor.. Sergideki çalışandan tutun malzeme masrafına kadar karşılamak için sponsor lazım.Resim ve heykel gibi satın alınacak şeyler yapmayan güncel sanatçılar için yeni bir sistem kuruldu. İşler gerçi satılmaya başlandı. Örneğin

video sanatı çin edisyonlar oluşturuluyor belirli bir parayla. Ürettiğiniz zaman ancak satış biçimi böyle. Tekrarlanabilen fotografik işlerin de üretimi sınırlı. Sanatçının ürettiğinden, sanatçıya düşen pay “artist fee” diye adlandırılıyor. Böylece kendi içinde para dönüşümü sağlanıyor. Eskiden olduğu gibi satın alış, satın alınanın yarısının galeriye kalması sistemi değişti.

Leyla Ersen: Kültürel kimlik ve kimlik konularına, ülke tarihine kişisel tarihinizden yola çıkarak inceliyorsunuz. Özelden genele ulaşıyorsunuz değil mi?

Gülsün Karamustafa Kişisel tarihimden yola çıktığımda anlatmak istediğim kendim değil. Daha geniş, daha “evrensel” bağlamlı. Çalışmam örneğin Havana’da gösterildiği zaman aynı tarihsel bağlamda, aynı problemleri yaşamış bir kişi de izlemiş oluyor. Kişisel göndermeler var. Kültürel kimliğimi kişiselliğimden yola çıkarak evrenselliğe ulaştırmak istiyorum.

Leyla Ersen: Sizce güncel sanatta uluslararası bağlamda tektipleşme var mı? Bir İngiliz de Bir Türk de bir Atjantinli’de uluslarsı güncel sergilerde yer almak için aynı kalıplarda iş üretmek zorunda bırakılıyor mu? Örneğin Tracey Emin Kıbrıs Türk kökenli ve Anish Kapoor da Hint kökenli olduğu halde bir İngiliz, bir Britanyalı gibi sanat yapıyor, çalışmalarında kültürel kimliğin izlerini göremiyoruz.

Gülsün Karamustafa Dediğim gibi, 1990’lardan beri yaşanan özgürleşme, kuralların değişmesi sözkonusu. Kısıtlama olduğuna inanmıyorum. Sanatçılar özgürce üretebiliyor mu? Tracey Emin ve Anish Kapoor örneğinde bence sanatçının tercihi meselesi, kendini öyle ifade ediyor demekki. Doğulu sanatçının ötekileştirilmesi, soyutlanması geçmişte kalan bir şeydi, artık daha demokratik.

Leyla Ersen: Teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Akay, Ali. *Sanatın Sosyolojik Gözü*, (İstanbul:Bağlam, 1999)

- Altındere, Halil. *Seni Öldüreceğim İçin Üzgünüm Sergi Kitabı* , Proje 41 (İstanbul: Art-ist, 2003)
- Antmen, Ahu. *Hale Tenger:İçerdeki Yabancı* (İstanbul:YKY, 2007)
- Assmann, Jan. *Kültürel Bellek*,çev.Ayşe Tekin (İstanbul:Ayrıntı, 1997)
- Ataman , Kutluğ. *Peruk Takan Kadınlar* (İstanbul :Metis,2001)
- Batur, Enis. *İmgeleri Kim Dinler*, Osmanlı kültürü için yedi çıkma(İstanbul 1999)
- Baykal, Emre. *Sen Zaten Kendini Anlat(Kutluğ Ataman)* (İstanbul:YKY, 2008)
- Bourdieu, Pierre. *Sanatın Kuralları*,çev:Necmettin Kamil Sevil (İstanbul:YKY, 1999)
- Castells , Manuel. *Kimliğin gücü*, çev.Ebru Kılıç (İstanbul:Bilgi, 2006)
- Çalıkıoğlu, Levent. *Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnsiyatifler* (İstanbul:YKY, 2007)
- Çalıkıoğlu, Levent. *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (İstanbul:YKY, 2005)
- Dellaloğlu, Besim F. *Frankurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, (İstanbul:Say, 2007)
- Edgar ,Ed.Andrew, , Sedgwick, Peter .*Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*,Çev.Mesut Karaşahan(İstanbul; Açılım Kitap ,2007)
- Eagleton, Terry . *Kültür Yorumları*,çev. Özge Çelik (İstanbul: Ayrıntı ,2005)
- Erdem, Tevfik. *Feodaliteden Küreselleşmeye temel kavram ve süreçlere*(İstanbul 2006)
- Erinç ,Sıtkı M., *Kültür sanat, sanat kültür*,(Ankara,2004)
- Giderer, Hakkı Engin. *Resmin Sonu*, (Ankara;2003)
- Güvenç, Bozkurt. *İnsan ve Kültür*,(İstanbul:Remzi,1994)
- Henrich, Barbara. *Güllerim Tahayyüllerim*,(İstanbul:YKY, 2008)
- Hutcheon, Linda. *Politics of Postmodernism*, (London:Routledge, 1998)
- Kahraman, Hasan Bülent. *Modernite ile Postmodernite Arasında Türkiye*,(İstanbul: Everest ,2004)
- Kahraman, Hasan Bülent. *Kültür Tarihi Affetmez*,(İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007)

Karamustafa, Gülsün. *Create Your Own Story with the Given Material: 14 Works*. (İstanbul :Mataş/Proses, 1980)

Karamustafa , Gülsün. *Trellis of My Mind: Works by Gülsun Karamustafa, 1998-2000*. (İstanbul :Mataş, 2001

Kortun, Vasıf. *Hale Tenger;Görevimiz Tehlike 1990-1996*(İstanbul:Galeri Nev ,1998)

Kraidy, Marwan M. *Hybridty, or the cultural logic of globalisation- -scenarios of global culture* ,(Temple University Pres;2005)

Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*,çev. Yasemin Tezgiden(İstanbul:Metis, 2006)

Mathews, Gordon .*Global Culture/Individual Identity;Searching for Home in Cultural Supermarket*, (London:Routledge, 2004)

Mattelart, Armand, Neveu, Erik. *Kültürel İncelemelere Giriş*, çev. Hüsnu Dilli (İstanbul: Bilgi Üniversitesi 2007)

Modern ve Ötesi Sergi Kitabı, (İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2008)83

Moya, Paula M.L. *Reclaiming Identity; Realist Theory and The Predicament of Postmodernism*, (California: University of California, 2000)

Mukaddes, Cavit. *10.İstanbul Bienali*, (İstanbul:Çekirdek,2007)

Öz, Ali Kazım, Güner, Saadet. *AB Kültürel Miras Mevzuatı ve Türkiye Projesi Cilt:1,1.Basım, 2 C ilt* (İstanbul : KÜMİD Yayınları, 2007)

Parekh, Bhikhu. *Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek*, çev. Bilge Tanrıseven (Ankara;Phoenix Yay, 2002)

Paul, T. V. *Balance of Power : Theory and Practice in the 21st Century*. (Stanford: Stanford University Press, 2004)

Putlar, Gönül, Erman, Tahire “*Türk(ıye) Kültürleri*”, (Ankara:Tetragon,2005)

Shiner, Larry. *Sanatın İcadı,bir Kültür Tarihi*,çev:İsmail Türkmen (İstanbul:Ayrıntı Yay,2001)

Somersan, Semra. *Toplumsal bilimlerde Irk ve Etnisite*,(İstanbul, 2004)

Sönmez, Nemci. *Sanat Hayatı İçerir mi?* (İstanbul: YKY, 2006)

Stewart , Edward C., James, Lull .*Culture in communication age*, (Oxford:Blackwell ,2007)

Tomlinson, John. *Kültürel Emperyalizm* ,çev. Emrehan Zeybekoğlu (İstanbul; Ayrıntı, 1999)

Touraine, Alain. *Bugünün Dünyasını Anlamak için Yeni Bir Paradigma*,çev.Olcay

Kunal (İstanbul: YKY, 2005)

Weedon, Chris .*Culture and Identity:Narratives of Difference and Belonging* , (Berkshire:GBR, 2004)

Williams , Raymond. *Kültür* , çev: Suavi Aydın(İstanbul:İmge Kitabevi, 1993)

Yardımcı, Sibel. *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, (İstanbul:İletişim ,2005)

Yılmaz, Mehmet. *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, (Ankara :Ütopya,2004)

Zijderveld , Anton C. *Sahnelik Toplum,Sosyolojinin yeniden tanımlanması*, çev.Kadir Canatan(İstanbul:Pınar, 2007)

10.İstanbul Bienal Kitabı İKSV 2007

SÖZLÜK

Cevizli, Ahmet . *Felsefe Sözlüğü*;(İstanbul:Paradigma, 2007)

MAKALE

Benjamin, Walter. “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, (İstanbul: YKY,1995)

Caws, Peter. ‘Identity: cultural, transcultural, multicultural’, D. T. Goldberg, *Multiculturalism. A Critical Reader*, (1995 Oxford)

Chang, Aimee. *Kutlug Ataman: Paradise* (Orange County Museum of Art, 2007)18

Hall, Stuart. “ Introduction: Who Needs “Identity?””, Stuart Hall and Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, (London: Sage, 1996)

Hall, Stuart. “Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler”, A. D. King *Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, çev. G. Seçkin (Ankara :Bilim ve Sanat Yay, 1998)

Hall, Stuart. “Kültürel kimlik ve diaspora”, Rutherford,J. *Kimlik,Topluluk,Kültür* (İstanbul:Sarmal yayınları, 1998)

Hall, Stuart. “Yuva Denilen Yer; Kimlik ve Farklılığın Kültürel Politikaları”, Rutherford, Jonathan. *Kimlik(Topluluk/Kültür/Farklılık)* (İstanbul: Sarmal,1998)

Keyman, Fuat and Özbudun, Ergünç “*Cultural Globalization in Turkey*” Tomatsu,Aoki. *Many globalisations :Cultural diversity in the contemporary world.* (Oxford: Oxford University Pres, 2002)

Madra, Beral. “Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat”,Altındere, Halil. *Kullanma Kılavuzu Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006*,(İstanbul: Art-ist, 2003)

R, Kent. “ Reality at the service of Fiction”, *Perfect Strangers*, (Sydney; MCA, 2005)

YAZILI BASIN

Antmen, Ahu. “Yaşam Pahasına Peformans” *Radikal* [İstanbul] 16 Nisan 2008

Madra, Beral “Kaplama dökülür, dalaşma görünür” *Radikal* [İstanbul] 07 Ocak 2008

Morgül, Mahiye “Küreselleşmenin Kavramsal Sanata Yansımaları,Sanatta Küresel Kirlenme (POstmodern Sanat)” **Bilim Utopya Dergisi* 20.4.2004

Art-ist Güncel Sanat Dergisi sayı 6 Haziran 2007

Doğu Batı, Kimlikler Sayısı. Sayı 23.Temmuz 2003

Sanat Dünyamız, YKY, sayı 94 Bahar 2005

KİŞİSEL GÖRÜŞME

Karamustafa, Gülsün. Kişisel Görüşme. 25 Mayıs 2008

WEBSİTESİ

http://www.eurozine.com/articles/article_2004-01-14-ribeiro-tr.ht
(António Sousa Ribeiro, Zamanımızın bir eğretilmesi olarak çeviri..Post-kolonializm, sınırlar ve kimlikler)

<http://latitudes.walkerart.org/artists/index.wac?id=86>
Walker Art Centre, (Aaimée Chang)

[http.Düğümküme.org](http://Düğümküme.org) (Sol Le Witt, Kavramsal Sanat Üzerine Düşünceler)

[www.elastik.org/sanal-cemaat-ve -kolektif-kimlik,2006](http://www.elastik.org/sanal-cemaat-ve-kolektif-kimlik,2006), (Sanal Cematt ve Kolektif Kimlik (Güncel Sanat e-dergisi)

www.birikimdergisi.com , (Stuart Hall,Melez Şahsiyetlerimiz, Birikim Yay. Sayı 45-46, Çev;Özgür Gökmen)

<http://sener-ozmen.blogspot.com>

[www.undo.net/cgi-bin/ Sener Ozmen](http://www.undo.net/cgi-bin/SenerOzmen)

[http:// www. kamerarkasi.org/yonetmenler/h/halilatindere](http://www.kamerarkasi.org/yonetmenler/h/halilatindere)

<http://www.ebenzin.com/sayi2>,(Güncel Sanatta Krizler,Tuhafliklar ve İmkanlar!
Rafet Arslan)

<http://www.kamerarkasi.org/yonetmenler/h/halilatindere>

<http://www.karakutu.com/> (Beral Marda: İstilaya Karşı Koymak İçin)

<http://www.btmadra.com/articles>

Pippa Bacca'ya,



Resim 1
Pippa Baca, "Barış Gelini"

Sanat ve Bilim Aynı Kaynaktan Beslenir.

Gregorio Maranon

GİRİŞ

Sanatla özellikle kavramsal sanatı irdelemeye başlamadan önce ne kadar göreceli kavramlarla birarada olduğumuzu anımsamak gerek. Toplumsal bilimlerin analitikliği, rasyonelliği karşısında plastik sanatların uçarılığı, devrimciliği ve sınır tanımamazlığı deneyiminden yola çıkarak sınır tanımamazlığı ve deneyselliği, rasyonelliğin karşısına değil yanına almaya çalıştım. Bu tezde disiplinlerarası bir yaklaşım uygulanacaktır.

Kıbrıs Türk kökenli İngiliz sanatçı Tracey Emin: “I need art like I need God” (“Sanata Tanrı kadar ihtiyacım var.”) demektedir. Emin’in bir yapıtında ortaya çıkan bu anlatım aynı zamanda da yapıtın ismini oluşturmaktadır. Sanat bir gereksinimdir; kültürel bir gereksinimdir. Sanatçı da içinde yoğrulduğu ekinin bir parçası olarak (bu bağlamda) yapıtlar üretir. Sanatçının sanatını kendi kültüründen soyutlayarak gerçekçi bir şey ortaya koyma olasılığı var mıdır? Yadsımanın ve yabancılaşmanın sonucu ne kadar başarılı olabilir?

Tezde üstünde durulacak başat kavramlardan biri kültürel kimlik kavramı olacaktır. Kültürel kimlik kavramının küreselleşme politikalarıyla bağlantılı olarak ortaya çıktığını ve gündemde olduğunu görüyoruz. Çağdaş sanat ya da güncel sanat adı üstünde, güncel politikalarından etkilenmektedir ve günün koşullarından çok farklı bir şey üretilmesi olası değildir. Kültürel kimlik kavramı ve küreselleşme siyasalarına tezin 2. ve 3. bölümlerinde değinilecektir ancak öncelikle kimlik ve kültür kavramını, sınırlarını net bir şekilde çizerek bu kavramların daha iyi anlaşılmasını sağlamak daha uygun olacaktır.

Kültürel kimlik kavramını inceleyerek, çağdaş sanat yapıtlarında bu kavramın çözümlenmesine gidileceğinden öncelikle kültür ve kimlik kavramları tanımlanarak tümevarım yöntemi yardımıyla çalışma tamamlanacaktır.

1. KİMLİK VE KÜLTÜR KAVRAMLARI

Kimlik kavramı kültürel çalışmalarda en çok tartışılan anahtar kavramlardandır. Feminizmden, etnik ve sömürgecilikten sonrası araştırmalara odak olmaya devam etmektedir. Paula M. L. Moya'ya göre Postyapısalcılık düşüncesi, kişileri ve kültürel kimlikleri anlamının nesnel bilgi olasılığını yok saymayı gerektirdiği ileri sürülmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak kim olacağımızı bilemeyeceğimizi, benliğin doğası olmadığından bu konuyu incelemenin yanlış olduğu belirtilmektedir. Kimlikler kurgulanmış olup yanıltıcıdır; yanıltıcı olmalarının nedeninin kurguyu gerçek olarak yansıtmalarından kaynaklandığı vurgulanmaktadır.¹ Öyleyse hepimiz kurgulanmış birer kimlik mi taşımaktayız? Kimlik kartlarını sergileyen kavramsal sanat çalışmalarına baktığımızda günlük sıradan bir nesneye bakıyor oluyoruz Bu niye sanat olarak sergileniyor diye sorduğumuzda, belli bir noktada belki de bize bu konuyu çok daha sade bir şekilde ifade ettiklerini görebiliriz. Biz kimiz? Olmak istediğimiz bizler miyiz?

Betimplenebilen, hiyerarşik(sıradüzensel) bir düzene sokulabilen, isimlendirilebilen ve yönetilebilen, her şeyin bilinebildiği bir dünyada yaşıyoruz; dolayısıyla bu dünyada kimlik, baskıcı ve indirgeyici bir ideolojik işleve sahiptir. Chris Weedon da kişinin kendini algılayışıyla, başkalarının onu tanımlayışları arasında büyük farklılıklar olduğunu belirtmekte, kimliklerin kurumsallaşmış yapılar tarafından belirlendiğini söyleyerek aynı fikri paylaşmaktadır. İnsanlar, cinsiyet,

¹ Paula M.L.Moya, *Reclaiming Identity; Realist Theory and The Predicament of Postmodernism*, (California: University of California Press, 2000) 6

cinsellik, ten rengi, güzellik ve çirkinlik, yaş ve fiziksel kapasiteyle tanımlama ölçütlerine göre tanımlanmaktadır. ¹

Kimliğin kendiliğinden kabullendiğimiz, kalıpları toplum tarafından belirlenen, "kurgusal" bir kavram olduğunu düşünürsek, (bu bağlamda da) kişinin ürettiği sanatın ne kadar zgn ve "bağımsız" olacağı bir tartışma konusu edilebilir. Yukarda değinilen gibi kimlik kavramıyla ilgili kuramlar üreten toplum bilimcilerin düşüncelerini incelediğimizde "kimliğin" evrenselden daha çok "yerel" olduğu çıkarmasını yapabiliriz. Birey içinde yereldiği toplumun biçimlendirmesiyle var oluyorsa, tezimde de ele alınan açıdan bakıldığında yarattığı sanat yapıtının da yerel olarak nitelendirilebileceği söylenebilir. Ayrıca kimlik kurgu ise sanat da kurgunun kurgusu olabilir mi? Tezin ilerleyen bölümlerinde ayrıca sanatın yerelliği ve evrenselliği tartışmasına da yer verilecektir.

Türkiye'de kimlik kavramının toplumsal bilimler alanında yeni yeni gündeme geldiğini hatta gündemde alt-kimlik, üst-kimlik konularının tartışıldığını görüyoruz! Kimlik nedir? Giddens'in da belirttiği gibi "benlik ve öteki arasındaki ayırım"la başlayan kimlik kavramı Lacan'ın ruhsal bilim ve cinsel gelişimde ayna kavramı gibi birçok bilimsel açıdan ele alınmaktadır. Lacan'ın kavramını anlamak günümüz kimlik kuramlarını anlamanın yolunu açacaktır. Lacan'ın kavramına göre ocuk sürekli aynada yansıyan imgede kimliğini tanımlar ve bu süreçte kendini tek, birleşmiş ve bağımsız olarak algılayarak, yanlış bir farkındalık yaşar. Lacan, ocukların ayna dönemine kadar ayrı bir kimlik kavramları olmadığını ne sürer. Kendini "teki", dış bir ayna imgesi olarak görür, bu yanlış tanıma süreci de gelecekte dile yansıyacak olan kimlik tanımlamalarının temelini oluşturur. Farklılığın görsel göstergeleri, g ilişkileri yoluyla ırkçı, erkekegemen toplumların kimliklerini yapılandırır.²

Sanat da içinde olmak üzere, insan tarafından üretilen herşey kimlik kavramının değişimiyle atbaşı gitmektedir. Değişen toplumsal-ekonomik koşulların

¹ Chris Weedon, *Culture and Identity: Narratives of Difference and Belonging*, (Berkshire: GBR, 2004) 13

² Gordon Mathews, *Global Culture/Individual Identity: Searching for Home in Cultural Supermarket*, (London: Routledge, 2004) 15

etkisiyle “seç beğen al kültürel süpermarkette” kendimize seçtiğimiz kimlikler ışığında üretilen sanat da değişmektedir. Kişiler nasıl yaşayacaklarıyla ilgili seçme özgürlüğüne sahip olduklarını zannederler. Benliğin kültürel şekillenışı kültürel süpermarketi kapsar. Kültürel süpermarket, Bazı seçeneklerin yoğun bir şekilde reklamını yaparken, diğerlerini bastırır. Araştırmacı bu noktada “market kimliği” kavramına da değiniyor. Hem maddi hem de kültürel şekilde belirli bir yere ait olmayan, evi tüm dünya olan bir küresel market kimliğidir bu.¹ Küreselleşme kavramına tezin ilerleyen bölümlerinde değinerek, sanata özellikle kavramsal sanata yansıyışı, Türkiye’deki Avrupa’ya paralel gelişimini analiz etmeye çalışacağım. Ama şu anda kültürel süpermarket kavramını kafamıza yerleştirmek istiyorum. İçinde bulunduğumuz kültürle yoğrulurken, tüketim toplumunun etkisiyle sonsuz seçenek bombardımanına tutulduğumuz bu zamanlarda yaşamla ilgili seçimlerimizde “sanal” bir özgürlük yaşıyoruz. Buna paralel olarak da sanatçının yapıtını üretirken yaptığı seçimlere de bu “sanal” özgürlük yansıyor olabilir mi? Sanatın özgürleştiriciliği, kural tanımazlığı, en tabu konuları bile eleştirirken bile sanat yapıtı gerçeğe yabancılaşarak yapay bir kurgu halini alıyor olabilir mi?

Daha önce de belirttiğim gibi tezimde yeralan temel kavramlarla ilgili farklı görüşleri karşılaştırarak açmaya çalışacağım. Bu noktada, kültür kavramı ikinci durağımız olacaktır. Kültür toplumsal bilimler alanında da dâhil olmak üzere tartışılmalı, muğlak bir kavramdır. İlk lisans eğitimimi Toplumsal antropoloji bölümü’nde aldım. Eğitime başladığımızda ele alınan ve ilk tartışılan kavram “Kültür”dü. Kültürün ne olduğu, ne olmadığı, sınırları vs... Kültürün toplumsal bilimler alanında en çok mınıcıklanan kavramlar arasında yer aldığını görüyoruz. Toplumsal Antropoloji bu kavramı kendi bilimsel objektifinden değerlendirmiştir. Peter Caws’ın Kimlik ve Çokkültürlülük Kavramı başlıklı Kimlik: Kültürel, Kültürlerarası ve Çokkültürlülük makalesinden çevirdiğim kadarıyla kültürün 164 ayrı tanımı olduğunu görmekteyiz. Toplumsal antropoloji özellikle insanların yaşamlarına, gelenek ve adetlerine odaklanmıştır; kültür de insanların yemek yiyişinden el işlerine kendilerine özgü olan unsurlar olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda, eğitimimiz sırasında genel olarak “kültürsüz” yada “kültürlü” olarak tanımlanan kültür kavramının yanlış olduğu, “kültürsüz” bir insanın var olmadığı özellikle

¹Gordon Mathews, Global Culture/Individual Identity; Searching for Home in Cultural Supermarket, (London:Routledge, 2004) 15

vurgulanmıştı!:) Kültür nedir? Sorusuna ilk olarak sözlük anlamını inceleyerek başlamak gerektiğini düşünüyorum.[İng.culture;Fr.culture,Alm kultur]

“Toplumların biyolojik olarak değil de toplumsal olarak kuşaktan kuşağa aktardığı maddi,maddi olmayan ürünler bütünü,sembolik öğrenilmiş ürünler ya da özellikler toplarıda insanın faaliyetinin genetik değil de,toplumsal olarak aktarılan yönlerinden oluşan bütün. İlk kez olarak 17 yy.’da doğal hukuk düşünürü Samuel von Pufendorf kullanmıştır. Ona göre,kültür doğaya karşıt olan ve belli bir toplumsal bağlam içinde ortaya tüm insan eserleridir.Esas Aydınlanma Çağı’nda kültür kavramının gerçek yaratıcısı ünlü Alman filozofu Herder’dir.Ona göre, kültür bir ulusun bir halk ya da topluluğun yaşam tarzıdır.Herder’in söz konusu kültür kavrayışı, kültüre tarihsel bir boyut kazandırırken günümüz kültür görüşüne çıkan yoldaki en önemli kilometre taşını meydana getirir.Antropolog E.B.Taylor 1871 yılında kültürü,bilgileri, inançları, sanatı,ahlakı,yasaları, gelenekleri ve bir toplumun üyesi olark insanın edindiği bütün öteki eğilim ve alışkanlıkları içeren kompleks bütün olarak tamamlanmıştır.”¹

Bir köy topluluğunda antropoloji öğrencisi olarak alan araştırması yaparken, kültürün insan yaşamının her alanına nüfuz etmiş olduğunu deneyimledim. Sessiz bir sözleşmeyle kabul edilmiş gelenekler ve davranış kalıplarının değişime olan direncine tanık oldum. Şehir kültüründen etkilenmeler sözkonusu olsa da bunlar ilçe merkezindeki “Ailenizin Hamburger Salonu” gibi minik kıpırdanmalardı. Günlük yaşamda uygulanan her pratik kültür kavramına dahildir ve katmanları tek tek ayıklayarak analiz etmek çok zordur çünkü kendi içinde harmanlanmış heterojen bir yapıdır.

Farklı bir sözlük kaynağına göre ise kültür, hepimizin karşı karşıya geldiği ve hepimizin içinden geçtiği, karmaşık gündelik dünyadır. Kültür, insanların doğal miras olarak aldıkları şeyleri aştıkları noktada başlar. Bu bakımdan, kültürün iki önemli veya genel unsuru insanın bir şey oluşturma ve inşa etme yeteneği ile dili kullanma yeteneğidir. Şehirde insanlar belki de ilk defa olarak kendilerine ait bir kültürün varlığından haberdar olurlar. Bizim kültürel varlıklar olarak kendimizin farkında

¹ Ahmet Cevizli, “Kültür”,*Felsefe Sözlüğü*;(2007)1048

oluşumuz bu karşılaşmaya ve dolayısıyla gücün tatbikine dayanır.(zira ötekilerin saldırılarına karşı kendi değerlerimizi korumak için mücadele ederler.)¹

Kültürü bu kuram bütünlüğünde ele aldığımızda belki de “soyut” bir kavram olarak görmeye başlayabiliriz ama kültür yaşamımızın her anında, alışkanlıkla yaptığımız, bize sıradan gelen eylemlerin içinde gizlidir. Daha önce de belirttiğim gibi kimlik ve kültür kavramlarıyla ilgili pek çok farklı bakış açısı bulunduğundan bu konuyu tezde işleyeceğim konulara aşına olunması için giriş niteliğinde değindim.

Türkiye’de kültür kavramının algılanışına kısaca değinmek gerekirse, Türkiye Cumhuriyeti’ne geçiş sürecinde kullanılan düşünce sistemleri arasındaki “kültürcü” modelinde Ziya Gökalp’ın etkisine değinmek gerekir. Bu milliyetçiliğe bağlı olan kimlik anlayışı coğrafya temeline dayanmaktadır.² Bu bağlamda kültür heterojen ve tek boyutlu olarak algılanıyor olabilir.

Kültür ve Türk kültürü kavramı üzerine önemli çalışmalar yapmış olan sosyolog Bozkurt Güvenç kültür kavramını açıklayarak sınırlarını çizerken, Türkiye kültürü kavramından örnekleri şöyle sıralıyor.

“Bir ülke kullanılan sınıflama ölçütlerine göre tarih, coğrafya, dil, din, töre, ekonomi ve siyaset bakımından farklı kültür çemberlerine girebilir. Örnek olarak Türkiye gösterilebilir. Tarih ve dil bakımından Türkiye bir doğu (Asya) kültürüdür.Türk Tarihinin ve Türk Dili’nin kaynakları Doğu’dadır.Türkler,bin yıla yaklaşan bir süredir Anadolu’ya yerleştikleri için Ortadoğu kültür alanına girmişlerdir.Akdeniz kıyısındaki yerleşmeleriyle Akdeniz kültürünün, Müslüman oldukları için İslam kültürünün bir üyesi sayılırlar.Nüfusunun büyük çoğunluğu köylerde yaşadığı ve tarım teknolojisiyle hayatını kazandığı için Türkiye bir tarım ülkesi(kültürü)dir. Öte yandan Avrupa konseyi’ne üye olan ve Ortak Pazar’a girmek isteyen Türkiye ekonomik bakımdan batıkültürüne katılmaya hazırlanmaktadır. Bunlardan hangisi Türk kültürüdür? Hepsi ve tek tek hiçbirisi! Öyle ki: Dilimiz Orta Asya’da konuştuğumuz Türkçe’den dinimiz Arap İslamlığı’ndan, teknolojimiz İran ve

¹;Ed.Andrew Edgar, Peter Sedgwick, *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*,Çev.Mesut Karasahan(İstanbul; Açılım Kitap ,2007) 101

² Hasan Bülent Kahraman, *Modernite ile Postmodernite Arasında Türkiye*,(İstanbul: Everest ,2004) 107

Irak tarımından Akdeniz ve Ege bölgelerimiz Akdeniz'den, Trakya'mız Balkanlar'dan, ekonomimiz ve demokrasimiz üyesi olmaya çalıştığımız Batı Avrupa örneklerinden farklıdır. ¹

Yaşadığımız Doğu-Batı sentezi klişesi yaşamımızın her alanında peşimizi bırakmamaktadır. Farklı kültürel bellek katmanlarından oluşan Türkiye kültürünün sanata özellikle de kavramsal sanata ne derecede yansıdığını tezin ilerleyen aşamalarında görüp, bu çalışmalardaki belirli görsel kültürel kodların ve kolektif belleğin izlerini süreceğiz. Kültür kavramının muğlaklığını dağıtmaya çalışırken, bu kavramın kökenlerine bir bakalım.

Eagleton kültür kelimesinin tarımda gelişimden, ikamete, tapmaktan korunmaya kadar pek çok anlama gelen colere olduğunu, günümüzde “kolonyalizm” biçimine ulaştığını, modern çağdaki kültür düşüncesinin geçmiş dönemlerdeki tanrısallığın yerini aldığını vurgulamaktadır.² Bu bağlamda kültürde bir hüküm alanı oluşturabilir, kimlik kavramının yarattığı ben ve “öteki” yi, kültür biz ve “ötekiler”e dönüştürür. “Doğaya katkıda bulunduğumuz sanat da doğanın kendi yarattığı bir sanattır...”Shakespeare.Bu noktada Sanat da kültürün yarattığı “kalıpları” takip eder diyebiliriz.

Sıtkı M.Erinç “Kültür sanat-sanat kültür” adlı çalışmasında kültürü üç ayrı kategoriye ayırır; Bireysel kültür, yöresel ya da ulusal kültür, evrensel kültür. Kültür, insan için, insanlık için, insanlar tarafından, hatta kimi insana rağmen, yaratılmış, bulunmuş herşeydir.³ Bu durumda kültür yapay bir şeymidir diye sorabiliriz? Ya da insana rağmen yaratılmış oluşu şaşırtıcı değildir? Kimliğin kurgu olduğuna dair kuramlar üzerinde durmuşuk kültür de bir kurgu mudur acaba? Kültürle kimlik arasında bir bağlantı kurmaya çalışırsak, Kültürel Çalışmalar'ın fikir babası Stuart Hall'ın bakış açısına bir göz atmak gerekebilir.

“Stuart Hall'a göre kültür eşittir kimlik denklemi -Terry Eagleton'un (2000) deyişiyle kimlik olarak kültür- hiçbir şekilde kabul edilemez. Böyle bir denklem,

¹ Bozkurt Güvenç, *İnsan ve Kültür*,(İstanbul:Remzi, 1994)110

² Terry Eagleton,*Kültür Yorumları*,çev. Özge Çelik (İstanbul: Ayrıntı ,2005) 10

³ Sıtkı M.Erinç, *Kültür sanat, sanat kültür*,(Ankara:Ütopya, 2004) 10

kültürün nihayette gelenekler ile meşrulaştırılan tarihestü ötsel bir içerik olarak tanımlanmasına dayanmaktadır.”¹ Kültür ve kimliğin aynı şey oluşu iddiasına karşılık, kültürün tarafsız bir bölge olması sözkonusu çünkü göreceli bir kavram olduğundan kültür özellikle antropolojik açıdan iyi ya da kötü olarak yargılanamaz.

¹ António Sousa Ribeiro, *Zamanımızın bir eğretilemesi olarak çeviri. .Post-kolonyalizm, sınırlar ve kimlikler* .14-01-2004 < http://www.eurozine.com/articles/article_2004-01-14-ribeiro-tr.ht>

2.KÜLTÜREL KİMLİK KAVRAMI

Tezimin temel kavramını oluşturan kültürel kimliği ele alarak bu kavram üzerine yapılmış çeşitli tanımlamalara yer vererek tezin ileri aşamalarında bu kavramın çağdaş sanat yapıtlarındaki izlerini saptamaya çalışacağım. Kültürel Çalışmalar toplumsal bilimlerde 1970'lerde İngiltere'de Stuart Hall'ın fikirbabalığını yaptığı yeni bir toplumsal bilimler pratiğidir. İngiltere'de Afrikalı bir göçmen olmanın getirdiği sorgulamaların Hall'ın başta kültürel kimlik olmak üzere pek çok kavram üzerine çalışarak "Kültürel Çalışmalar" akımını meydana getirdiğini görüyoruz. Stuart Hall'a göre kültürel kimlik; paylaşılan tek bir kültür, birçok başka benliğin içine gizlenen bir tür tek bir kolektif benlik yada suni olarak empoze edilen "benlikler", paylaşılan ortak bir tarih ve soydur.Bu tanımlar çerçevesinde kültürel kimlikler ortak tarihi deneyim ve paylaşılan kültürel kodlar sabit,değişmez ve devamlı olan, kültürel tarihimize yapılan göndermelerle ve anlamlarıyla bizi "tek bir insan" kılar.¹

Tek kılma, ortak tarih, ortak soy bu gibi kavramlar bize doğrudan ulus-devletteki "ulusal kimlik" kavramını çağırıştırıyor. O zaman kültürel kimliği farklı kılan nedir diye düşündüğümüzde diğer tanımları da kurcalayıp bir bakmak gerekli diye düşünüyorum. Edward C.Stewart,bireylerin diğer bireylerle olan etkileşimleri sonucu nesnel kültürü öğrendiklerini, kültürün Fiziksel ve toplumsal deneyimlerle birey tarafından seçilerek içselleştirildiğini ifade eder.Dil, gelenek, adet, etnisite, din,bölge ve ırk toplumsal bağlılıkla kültürel kimliğin inşasına katkıda bulunur.²

¹ Chris Weedon, *Culture and Identity:Narratives o kf Difference and Belonging* ,(Berkshir:GBR, 2004)102

² Edward C.Stewart, Lull James, *Culture in communication age*, (Oxford:Blackwell ,2007) 24

İrkin, bölgenin de kültürel kimliğe katkıda bulunduğunu gözönünde bulundurursak, bir yandan da ulusal kimliğin tanımını yaparak kavramları daha net ortaya koymak istiyorum.Öncelikle “ulus-devletlerin dünyayı oluşturan en önemli ekonomik ve politik birim”olduğunu hatırlatmak gerekir. “Ulusal kimliklerin oluşturulmasında bilinçli bir “kültürel inşa” sözkonusudur.”¹ Belirli kültürel kodlar kullanılarak kolektif bilinç inşa edilir. Heterojen bir yapı inşa edilerek, toplumu bir arada tutan ortak değerler benimsenir.

Ulusal kimlik kavramında ortak tarih ve miras sözkonusu demiştik ve bunlarla bağlantılı bir de “sadakat”ve bağlılık kavramı da sözkonusudur. Sadakat kavramına değinen Gordon, kralıklar ve imparatorluklar döneminde büyük kitlelerin sadakatının söz konusu olmadığını, ulusallık kavramının Fransız Devrimin’den önce 18.yy’ın sonlarına doğru Alman filozof Herder’in “her ulusal topluluğun kendi gelenekleri, ahlak anlayışı, inançları ve dünya görüşleri vardır” savıyla ortaya çıktığını vurgulamaktadır.² Stuart Hall da kimlik tanımında kişinin içinde bulunduğu gruba aidiyeti ve sadakatına değinmiştir.³ Böylelikle ortak bir tarih ve mirasa bağlılığın kültürel bir inşası sözkonusudur diyebiliriz.

Bu noktada politik söylemlerden örnek vermek gerekirse dünya politikalarını yönlendiren kurumlardan biri olan UNESCO söyleminde ulus kültürden daha somut bir ve tanımlanabilir bir varlık olarak görülmektedir. Fakat dil, kültürel kimlik içinde önemli bir yere sahipse ulusal kimlikle aynı şey değildir çünkü çeşitli dil grupları ulus devletin sınırları içinde yaşıyor olabilir.⁴

Kültürel kimlik kavramını daha net bir şekilde ortaya koyabildiysek, yaşamın her alanına nüfuz etmiş olduğunu, bize sıradan gelen herhangi bir günlük eylemin şeklini bile belirlediğini göz önünde bulundurmalıyız. Çünkü toplumsal bilimlerin bakış açısıyla kavramlaştırmak, bu kavramı “soyut” ve hayattan kopuk kılmaz aksine yaşamdan örneklerle kafamızda daha da netleşecek, kendimizi anlamakta bize yardımcı olacaktır. ”Kültürel kimlik tek yada durağan değildir, kültürel politik

¹ John Tomlinson, *Kültürel Emperyalizm*, çev. Emrehan Zeybekoğlu (İstanbul; Ayrıntı, 1999)107

² Gordon Mathews, *Global Culture/Individual Identity; Searching for Home in Cultural Supermarket*, (London:Routledge, 2004) 15

³ Stuart Hall, ‘Introduction: Who Needs “Identity”?’’, Stuart Hall and Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, (London: Sage, 1996)

⁴ Tomlinson, 112

mücadelenin anahtar odak noktasıdır; günlük yaşamın alışkanlıklarında, eğitimde, medyada, sanat,tarih ve edebiyatta sürekli olarak tekrar tekrar üretilir.”¹ Weedon’un belirttiği pek çok alandan sanatı aradan seçerek bu alanda kültürel kimliğin tekrar üretimini incelemeye çalışacağım. Kültürel kimliğin sanat alanında tekrar tekrar üretimini Türkiye bazında ele alacağım için öncelikle Türkiye’nin kültürel kimliğini kısaca incelemek gerektiğini düşünüyorum. Türkiye tarihinin basamaklarını hızla çıkararak sosyo-kültürel olaylar ışığında kimliğimizi analiz etmeye çalışırsak ele alacağım sanatçıları ve yapıtlarını daha sağlıklı bir şekilde analiz edebileceğimi düşünüyorum. Çünkü bu gerçekliklerden soyutlanarak yapılacak olan bir anlatım “yabancılaşmış” ve bütünden kopuk olacaktır.

2.1. Türkiye: Kültürel Kimlik

Türkiye’nin kültürel kimliğini ele alınırken, bazı klişelere takılıp kalmamaya, bunları sorgulamaya çalışacağım. Öncelikle Türkiye tarihi paralelinde kültür ve kimlik politikalarına değinmek gerekmektedir. Çok farklı medeniyetleri bünyesinde barındıran Anadolu, Osmanlı imparatorluğu döneminde geniş coğrafyalara yayılan İslam ümmet anlayışı, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla gerçekleştirilen “Batılılaşma” ülkemizde birbiriyle çakışarak ve çatışarak üst üste katlanarak çoğalan birçok kültür katmanlarını oluşturmuştur. Osmanlı’dan Cumhuriyete geçiş, Enis Batur’un tanımıyla “kuldun bireye geçiş” aşamasında bazı kimlikler ön plana çıkarılmıştır.

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde Akdeniz ve Ege uygarlıkları ele alınarak, Latince ve Yunanca okullara ders olarak alınarak, Osmanlıca belli bir dönemin kültür dili olmasından dolayı yok sayılmıştır. Ortak bilinci yok sayılan halkın önünde batının olumlu nitelik ve kavramlara sahip olduğu tezi çıkarılmıştır.² Batı-Doğu tezi, sentezi, çatışması vs. bu zamandan beri tartışılmalı, kültürel kimliğimizin bir parçası olarak tüm toplumsal yaşam damarlarına nüfuz etmiştir. Tarihsel sürece uygun olarak batının paralelinde ulus-devlet çerçevesine oturtulmuştur.

¹ Chris Weedon, *Culture and Identity: Narratives of Difference and Belonging*, (Berkshire:GBR, 2004)155

² Hasan Bülent Kahraman, *Modernite ile Postmodernite Arasında Türkiye*,(İstanbul:Everest,2004) 111

Stuart Hall da kolektif toplumsal kimliklerin, uzun tarihsel süreçler tarafından biçimlendirilen ve sağlamlaştırılan, sanayileşme ve kapitalizm, kentleşme, dünya piyasasının oluşumu, ulus devletin egemenliği ve Batılılaşma ile modernlik anlayışı arasındaki özdeşleşme tarafından sağlamlaştırılan kimlikler olduğunu belirtmiştir.¹ Türkiye’de de ulus-devletin oluşumu, batılılaşma politikalarının her alanında uygulanışı, muhafazakar, ümmetçi bir toplumdaki modern bir topluma geçiş süreciyle, sanayileşmeyle burjuva sınıfının ortaya çıkışıyla ülkede kapitalizmin uygulanmaya başlanması yukarıda görülen aşamalara paralel gitmektedir. Ulusal kimlik cumhuriyetle birlikte ön plana çıkartılmış “ümmet” den “millet”e geçiş kurgulanmıştır.

Türkiye’de kültür kavramı batılılaşmaya paralel olarak tartışılmalı bir kavramdır. Özellikle Türkiye ekseninden bakıldığında kimlik kavramının kültür kavramı gibi devlet tarafından belirlenen bir olgu olduğu, bireyin özdeşleştiği kimliğin de önceden saptandığı belirtmektedir.² Bu noktada, ileride değineceğimiz bir konu olan Türkiye’de sanatın gelişiminin de devlet eliyle olduğunu düşündüğümüzde, sanatın bu duruma paralel gerçekleştiğini saptayabiliriz.

Henüz sanayileşmemiş ve modernleşmemiş geleneksel toplumlarda bireysel kimlik kolektif kimlik tarafından belirlenmektedir. Gerçekte geleneksel kimlik birincil olarak sosyolojik nitelikli iken modern kimlik daha fazla sosyolojik nitelikli iken modern kimlik daha fazla psikolojik bir karakter taşımaktadır.³ Türkiye’de kimlik kavramına neden bu kadar “duygusal” ve “tepkisel” yaklaşıldığını buradan anlayabiliriz. Türkiye, sanayileşmesi Cumhuriyet Devrimiyle devlet eliyle gerçekleştirilmiş, hala geleneksel olan, modernleşmeyi kendine göre yorumlamış bir toplumdur.

Bu kavramlardan kavramsal sanata ve Türkiye’de son dönem kavramsal geçeceğim için, geçirilen bu sosyo-ekonomik süreçlerin tarihini büyük adımlarla

¹ Stuart Hall, *Eski ve Yeni Kimlikler* Stuart Hall, “Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler”, *Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, der.: A. D. King, çev. G. Seçkin, Ü. H. Yolsal, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 1998

² Kahraman ,75

³ Anton C.Zijderveld , *Sahnelik Toplum, Sosyolojinin yeniden tanımlanması*, çev.Kadir Canatan(İstanbul:Pınar, 2007)130

atlıyorum. Sanayileşme ve kentleşme süreçleri, 1970’lerde politik çalışmalar, batıda 1968 kuşağı ve “özgürlük rüzgarları” ve Türkiye’de darbeler sonucunda kimlikler yoğun bir şekilde “kontrol” altına alınmıştır.

Bunu ardından gelen doğu blokunun çöküşü eşliğinde kapitalizm ve serbest piyasa ekonomisinin güçlenişi ve 1980 darbesinden itibaren Türkiye’de apolitikleşme, 1990’lardan itibaren ise küreselleşme kavramının ortaya çıkışı söz konusudur. “1980’lerde Doğu-Batı ikileminin kültürel kimliği belirleyen tek öge oluşu gerçeği değişmiş, toplum sivilleşmeye yönelmiştir. 1980’lerde tüketimle tanışan Türkiye’de ,kültürel ve kimliksel süreçler yeni oluşumları harekete geçirdi;arabesk gibi...”¹

1990’lardan itibaren küreselleşme politikalarına bir sonraki kısımda değineceğim. Küreselleşme, kimlik politikaları, heterojenlikten ziyade kültürel çeşitlilik kavramları,sivil toplum ortaya çıkmakta ulus-devletler küreselleşme politikalarından etkilenmektedir. Kimlik kavramı batıya paralel olarak tartışılmaya başlanmaktadır.

Hızla modernleşmekte olan toplumların zıddına sıkı bir geleneğe sahip bir toplumda rol modelleri pek tartışmaya açık değildir.² Türkiye’de de bu nedenle “tabu” olan bazı kavramların tartışmaya açık olmadığını, tartışma durumunun ise tolere edilmediğini görmekteyiz.Bu tabuları sorgulayan bazı sanat çalışmalarının yer aldığı sergilerin hukuki soruşturmaya bile uğradığı görülmüştür.

Doğu-Batı sentezi ve çelişkilerinin 2000’lerde hala devam ettiğini belirten Hasan Bülent Kahraman “Bir yandan Türk ırkının gücü vurgulanırken diğer yandan doğulu olduğu için ilerlemesinin zor olduğu batılılaşması gerektiği söylenir. “ demektedir.³ Çelişkileri hala barındıran Türkiye’nin yeni dünyada “ küresel köy”ümüzde konumu özellikle bizi ilgilendiren kültürel kimlik ve sanat açısından ne olacaktır?

¹ Hasan Bülent Kahraman, *Modernite ile Postmodernite Arasında Türkiye*,(İstanbul ,2004), 79

² Anton C.Zijderveld , *Sahnelik Toplum,Sosyolojinin yeniden tanımlanması*, Kadir Canatan (İstanbul. Pınar,2007)129

³Kahraman,104

3.KÜRESELLEŞME KAVRAMI

Küreselleşme kavramının tanımını yaparak kısaca kimlik politikalarına olan etkisi üzerinde durarak, kimlik politikalarını açıklığa kavuşturduktan sonra da kavramsal sanat üzerine olan etkilerini ileri bölümlerde saptamaya çalışacağım. Küreselleşme ve sorgulayacağım küresel kültürün sembolik bir tanımlasını aşağıda görebiliriz.

“Üstlerinde Gap montları, Nike ayakkabıları, Sony walkmenlerinde Britney Spears dinleyen MTv nesli Big Maclerini galonlarla Coca Cola gövdeye indiriyorlar.” Bunların, McLuhan’ın küresel köyünün gerçek olduğunun şüphe götürmez işaretleri olduğunu belirtiyor Marwan Kraidy.¹

Küreselleşme kavramı Amerikan kültürünün diğer kültürler üzerinde kurduğu hegemonya yani artık pek zikredilmeyen bir deyimle kültürel emperyalizmi olarak eleştirilmektedir. Aslında insanlık tarihine baktığımızda hep bir egemen güç olmuş fakat bu egemen güç farklı kavramlarla ifade edilmiştir. İmparatorluklar ve sömürgelerden, güçlü ulus-devletlere, dünya güçlerinin iki kutba ayrılışına evrimleşmiş, Sovyetler’in yıkılışından sonra ise tek gücün dünyayı etki altına alması sözkonusu olmuştur. Fakat bir yönüyle de “soft power”(hafif,yumuşak) güç olarak adlandırılan bu güç totaliter özelliğini törpülemiş diyebiliriz. T.V.Paul Amerika’nın liberal hegemonya uyguladığından başarılı olurken diğer güçlern başarısız olduğunu belirtmektedir. Liberal Joseph S.Nye Jr. Amerika’nın “hafif” gücünü bütüncül olarak, idealleri, politik kurumları ve kültürüyle diğer devletleri kendi yörüngesine çektiğini,

¹ . Kraidy, Marwan M. *Hybridty, or the cultural logic of globalisation- -scenarios of global culture* , (Temple University Pres;2005) 15

ötekilerin Amerika'yı bir tehditkar değil çekici bulduklarını ileri sürmektedir! ¹
Çekicilik yada tehditkarlık bu derecede net ve seçilebilir bir durum mu, bu tartışılır ama Unesco'nun kültürel emperyalizm tanımlaması bir ulusal kimliğin diğer bir ulusal kimliği tahakküm altına alması olarak geçiyor. ²

Tabi bu tahakküm nerden başlıyor nerde bitiyor; o ayrı bir tartışma konusudur. Küreselleşme politikaları bağlamında egemen kültürlerin kendi kimlik ve doğrularını benimsetme durumu sözkonusu; -sanat akımlarının aynı paralellikte gitmesi de buna dahil edilebilirmi yoksa çok mu ileri gitmek olur acaba,sanatın belirli kriterlerin içine sokuluşu,sanat zincirlere mi vuruluyor? Dışardan dayatılan konuların sorgulandığına dair önyargılı düşüncelere kısır bir dönüşü mü meydana getiriyor bu? Bhikhu Parekh'e göre kültürler diğer kültürlerden ithal ettiklerini meşrulaştırmak için yeniden yorumlar. ³ Yani, toplumlar bu tahakkümü normalleştiriyorlar diyebiliriz.!

Küreselleşmeyle ilgili farklı bilimsel bakış açıları bulunmakta. Hiperküreseleşmeciler Amerikan popüler kültürü ve Batı tüketiciliğinin tüm dünyayı tektipleştirdiğini "homojenleştirdiğini" söylerken, "Kuşkucular" uygarlıklar çatışması ve ticari bloklardan söz ederek yerel güçlerin önplana çıktığını öne sürerken, "Dönüştürücüler" de insan ve kültürlerin karışımının yeni melezlikler yaratacağını, değişik küresel kültür ağları ortaya çıkacağını öngörmektedir. ⁴

Küreselleşmeyi olumlu ya da olumsuz bir şekilde değerlendirebilirsiniz ama getirdiği değişimlere nesnel bir şekilde bakmak gerekirse bir yandan ulus-devletin güç kaybettiğini, yerelliğin ve etnisitenin ortaya çıktığını görüyoruz. Ulus-devlet kavramının sorgulanışı ve küresel kimlik politikalarıyla çoklu kimlikler, çokkkültürlülük politik yapıdan toplumun tüm etkinliklerine, tezin ilerde bizi ilgilendirecek olan kısımlarına, sanata da nüfuz ediyor.

¹ Paul, T. V. Balance of Power : *Theory and Practice in the 21st Century*. (Standford: Stanford University Press, 2004) 114.

² John Tomlinson, *Kültürel Emperyalizm* ,çev. Emrehan Zeybekoğlu (İstanbul; Ayrıntı, 1999)113

³ Bhikhu Parekh, *Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek*, çev. Bilge Tanrıseven (Ankara;Phoenix Yay., 2002) 224

⁴Semra Somersan, *Sosyal bilimlerde Irk ve Etnisite*,(İstanbul:Bilgi, 2004)

Ulus-devlete olan etkisine kısaca değinirsek, küreselleşmenin Türkiye üzerindeki etkilerini de daha sağlıklı değerlendirebiliriz. Ulus-devlet sorgulanmakta, sivil toplum kavramı ortaya çıkmaktadır. Türkiye’de ortaya çıkan sivil toplum kuruluşları, devlet elinden olmayan sivil iradeyi temsil eden yeni toplumsal yapılanmalardır. Sanatta da sivil inisiyatif bağımsız sanatçı toplulukları ortaya çıkmıştır.

Manuel Castells’a göre Toplumsal çıkarların, kültürlerin ulus-devlet içinde eşit temsil edilemeyişi, ulus-devletin kökenindeki elitlerin çıkarlarına olan eğilimle ideolojik olarak diriltelen toplumsal kimlikler krizlerine ve sivil toplum taleplerine yol açmıştır.¹ Küreselleşmenin özellikle sivil inisiyatif bağımsız sanatçı gruplarını ortaya çıkarışına değinirken, sanatın da sivil toplum kuruluşlarında olduğu gibi devlet elinden çıkışına tanık olmaktadır.

“Küreselleşmeyle birlikte aynı tüketim ürünleri, tüketim üslupları, aynı filmler, televizyon programları ve hit-şarkılar dünyaya yayılmaktadır. Toplum,televizyon ve sinemanın,görüntünün, görselleşmenin ve kitle reklamcılığının sunduğu tarzların egemenliğindedir. Küresel kitle kültürü Batı merkezli olmaya devam etmektedir ve kendine özgü bir türdeşleşme biçimi vardır”.² Küreselleşmede uygulana “yumuşak” kültürel tahakkümün sömürgeciliğin izlerini taşıdığı yadsınamaz. Batının görsel kültürel kodları, reklamcılık ve medyayla kitlelerin bilinçaltına işlenmektedir. Bu noktada kültürel kimlik aktarımı sözkonusu da olmaktadır. Bu görsel kültürel kodların bombardımanı altında kitlelerin kültürel kimlikleri, kültürler arası doğal olarak gelişen etkileşimden çok tahakküm altındadırlar.

Bu noktada, küreselleşmenin özellikle ülkemizi ne derecede etkilediği ve bunun toplumsal yapılara, kurumlara ve kültüre ne şekilde yansıdığını ve onları nasıl dönüştürdüklerini düşünmeliyiz. Süper güçlerin, soğuksavaşların dünyanın komünist ve anti-komünist olarak ikiye ayrılışı, ulus-devletler ve sonunda küreselleşme adı altında yine bir daim süper gücün dünyaya egemenliği olarak adlandırılıyor. Fuat Keyman ve Ergün Özbudun küreselleşmenin kültürel kimlik istemleri ve alternatif çağdaşlıklar getirdiğini, çokboyutlu etkiler sonucu Türkiye’de batının değerleri ile

¹ Manuel castells ,*Kimliğin gücü*, çev.Ebru Kılıç (İstanbul:Bilgi, 2006) 422

² Tefik Erdem, *Feodaliteden Küreselleşmeye temel kavram ve süreçlere*(İstanbul:Lotus, 2006) 412

geleneğin aynı anda varolarak geleneksel İslami kültürü yüzeye çıkardığını gözler önüne seriyor. Kültürün siyasal ve ekonomik liberalleşmenin önüne geçerek devlet geleneğinin sorgulandığını, susturulan kimliklerin çağdaşlık anlamının değiştirilmesini sağladıkları öne sürülüyor.¹

“Mevsim salatası”, ”tencere toplum” gibi terimler iştahımızı açar umarım! Küreselleşmenin ikinci ayağı olan çok kültürlülük için bu dönemde farklılıkların bir arada barındığı “mevsim salatası” kavramı ortaya atılmıştır. Amerikan kültürü için “eritme potası” yerine geliştirilmiş olan bu kavramı dillendirirsek, Türkiye de oldukça zengin bir mevsim salatası sayılmaz mı sizce? Sosyolog Ulrich Beck dünyanın ulus-devletler halinde ayrı ayrı bir arada oluşunu “tencere toplum”, “kavanoz”(container) olarak açıklıyor. Kültürlerin geçirgenliğini vurgulamak içinse “kültürlerarasılık” kavramı kullanılıyor. Bhabba ise “uluslararası kültür” kavramını tercih ederek, küresel ve ulusal kültürlerin geçici birlikteliğinin yeni bir alan açtığını söylüyor²

Tezde, kültürel boyut ve özellikle plastik sanatlarla sınırlı kalınması amaçlanmış olsa da, bu kavramların ekonomiden bağımsız varolmadıkları hatırlatılmalıdır. Küreselleşmeyle bağlantılı olarak sanat politikaları ve sanata bakış açısı da değişmektedir. Sanatçının psikolojisi onu ne derece izole bir biçimde üretmeye itse de, sanat yapıtı hiçbir zaman toplumsal olaylardan bağımsız olmamıştır. Hasan Bülent Kahraman’ın deyimiyle, küreselleşmeye koşut olarak “evrensel katılarak Avrupalılaştırılma” sözkonusudur. Aynı zamanda “Egemen sayılan kültür ve onun dayandığı ideoloji evrensel değil, bireysel ya da zümreseldir ve olsa olsa bir yöreyi etkisi altında tutabilir.”³ Bu bağlamda evrenselleştirilen kültürün aslında yöresel yani Batı’ya ait olduğu doğrulanmaktadır. Toplumbilimleri açısından, küreselleşmeyle ilgili birbiriyle çatışan pek çok görüş bulunmaktadır. Ama sanatın klasik dönemdeki “kutsal, sihirli” konumundan “küresel bir meta” (evrenselleştirilen bir yerel taklidi?) konumuna evrildiğini çıkarsamak klişe olmayacaktır.

¹Fuat Keyman and Ergün Özbudun, *Cultural Globalization in Turkey* (Aoki,tomatsu, *Many globalisations :Cultural diversity in the contemporary world.* (Oxford:Oxford University Pres, 2002) 298,300

²Semra Somersan, *Sosyal bilimlerde Irk ve Etnisite*,(İstanbul:Bilgi, 2004)

³ Armand Mattelart, Erik Neveu; *Kültürel İncelemelere Giriş*,çev. Hüsni Dilli (İstanbul:Bilgi Üniversitesi 2007)

3.1 Çok kültürlülük Kavramı

Ele alınan temel kavramlardan biri kültür olduğundan, küreselleşme kavramı ve küresel kültürden bahsettikten sonra küreselleşme siyasalarının bir uzantısı olan “çokkültürlülük” kavramını kısaca irdelemek istiyorum.

Çokkültürlülük kavramını açıklamak gerekirse, Kimlik ve Çokkültürlük makalesi’nde Peter Caws çokkültürlülüğü tanımlamak için “kültür” kavramından yola çıkılmaktadır. “Çokkültürlülüğün savunucuları bir kişinin kültürünün (dışardan empoze edilmeyen) kendine özgü bir kimliğin koşulları ya da kazanımı olduğunu iddia etmektedirler. Her “ilk” ya da “yerli” kültür tekil olarak ister istemez empoze edilmektedir. Kişiyeye “ait” olmasına rağmen (geçmiş, büyütlüşü, ailesi, ülkesi), kişinin özgürce seçtiği ya da elde etmek için çabaladığı bir şey olmadığı için, sınırlayıcı bir bağ olduğu kanıtlanmaktadır. Özgün (otantik) kimliğin gelişiminin süreci (Charles Taylor’un belirttiği gibi) kişinin kökeni olan kültürün üstünlüğünü gerektirmektedir. Kişisel kimliğin gelişimi için kendi kültür kökeninin sınırlayıcılığını ardında bırakan bir yetişkin için bu kimliğin inşasında gerekli olan sadece kişilerarası olandan başka en verimli kaynaklar nelerdir? Bedene ve çevreye karşın dünyanın sabit özelliklerine karşın kişinin kendini denemesi ve güçlendirmesi olgusu ileri sürülebilir. Bunlara (ve bunlardan kaynaklanan kültürden bağımsız bilgi şekillerine) çokkültürlü diyorum; ikincisi insan ürünü olan herşeyi oluşturan kültürle (cultivation, sürülme ekilme anlamına da geliyor) benliğin zenginleşmesidir: Buna çok kültürlük denmektedir.¹

Oysa, kültürel çeşitlilik, kültürel zenginliğin takdir edilerek, demokratik yaşam biçimleri kurulma amacından çok uluslar arası sermayeye yönelik ürün ve hizmetlerin artışı olarak algılanmaktadır. Kültürlerin gelecekleriyle ilgili yapılan tahmini kuramlardan biri kültürlerin melezleşerek varlıklarını sürdürecekleridir. Rus dilbilimci ve filozof Bahtkin kültürlerin açık sistemler olduğunu ve belirli süreçler içerisinde melezleşerek devam edeceklerini belirtmektedir.² Kültürlerin melezleşmesi bağlamında , sanatta da melezleşme sözkonusu olabilir mi?

¹Peter Caws, “Identity: cultural, transcultural, multicultural”, D. T. Goldberg, *Multiculturalism. A Critical Reader*, (1995 Oxford),371

² Semra Somersan, *Sosyal bilimlerde Irk ve Etnisite*,(İstanbul:Bilgi, 2004) 16

4.ÇAĞDAŞ SANAT-GÜNCEL SANAT-KAVRAMSAL SANAT

Sanat ne kadar uzun tanrım, hayat ne kadar kısa.! GOETHE

Kavram çözümlemelerinden sonra, 1990 sonrası Türkiye’de kavramsal-güncel sanat üzerinde durmadan önce güncel sanat nedir sorusu sorulmalıdır. Bu sanatı anlamının kapılarını açacak anahtar kavramların peşine düşülerek, Batı’daki örnekleri incelenmelidir. İlk anahtar kavram olarak, yoğunlukla tartışıl原因elen “tırnak içi” kavramlardan biri olan postmodernizmle başlanmalıdır.

Çözümlemeye toplumsal koşullar açıklanarak başlanmalıdır. Bir sanat akımını doğuran, tetikleyen şey nedir? Kazanma ya da kaybetmeyle ilgili her şey artık hayatın her alanında. Postmodernizm, tüketim toplumu, tüketim, tüketim daha çok tüketim, üretimin ve yaratıcılığın hangi noktada yer aldığı sorgulanmalıdır. Sanatı oturtulduğu “ulaşılmaz”, “üstün”, “şaheser”, belki de “hayattan kopuk” tahtından kim indirmiştir? Güncel sanat, tüketim toplumuyla koşut olarak, çabuk tüketilebilen, fastfood bir sanat mıdır? Güncel ve kavramsal sanatı, tekniği değil; düşünceyi temel alan “kavramları”, gerçeklikleri, düşünceleri ya da düşleri sade bir biçimde ifade etmektir. Donald Judd’ın ”Sanatçının neyi anlatmak istediği, nasıl yaptığından daha önemlidir.”¹ Saptaması güncel sanatın anahtar kavramlarından birini bize sunmaktadır.

Bu sanatın fikir babası Duchamp’tı diyebilir miyiz? Pisuarı galerinin ortasına koyup kaçan Duchamp sanat dünyasında şimdiye dek uzanan bir şok dalgası yaratmayı başarmıştır. Evet günlük herhangi bir nesne de sanat olabilir! Fikir torunu

¹ Haki Engin Giderer, *Resmin Sonu*, (Ankara:Ütopya,2003) 145

birkaç sene önce yatağını sergileyerek İngiltere'deki en önemli sanat ödülünü Turner Prize'ı alan Emin olabilir mi? Bu çalışmalar irdelenirken adım adım kavramsal sanatın anahtar özelliklerine ulaşabilir.

“Huzursuz ve sabırsız modern bilincin her tür buluştan bıkip usandığını belki de en iyi sanatta görürüz.”¹ Evet, bu noktada tüketim toplumunun getirdiği bıkkınlığın sanata yansıması görülmektedir. Sanatta her şey denenmiştir nerdeyse, Bedri Baykam'ın “This has been done before”(“Bu daha önce yapılmıştı”) adlı yapıtı da bu durumu özetliyor gibidir. Sınırları zorlayan, deneysellikle beslenen kavramsal sanatın tam da bu doyumsuzluk çağında ortaya çıkmış olması tesadüf değildir. Anlatım ve yöntem arayışları sanatçıda ya da seyicide tatminsizlik yaratıyor olabilir mi? Bu tüketimin yarattığı tatminsizlikle bağlantılı olabilir mi?

Kavramsal sanat üzerine düşünceleri sanatçılara başucu kaynağı olan Sol Lewitt; “Sanat nesnesine karşı olarak, modernizmin bittiği yerde başlıyor kavramsal sanat.² Resim ve heykel gibi sözcüklerin kullanımı bütünüyle bir geleneği ve bu geleneğin kabulünü ima ederek limitlerin ötesine geçen eserler vermek isteyen sanatçıya kısıtlama getirir. (SolLewitt kavramsal sanat üzerinden)

“Yaratıcılığın tükendiğini, eleştirel bilincin terk edildiğini, “yeninin yarattığı sansasyonun”(Baudelaire) yerini yeni olana karşı bıkkınlığın aldığını, kendisiyle birlikte de sanatın amaçsızlığı anlayışını getirdiğini gösterirler. İronik bir ilgisizliği de kapsayan, kişinin aynı olanın sonsuz döngüsünü izlediği hissi-yani her yeni buluş ve deneyi çıplak kralın mütevazî gardırobunun son modası olarak görmek –postmodern entropinin en son belirtisidir. Eğer modern sanata enerji veren şey buluş ve deney yapma duygusu olduysa postmodern sanat da modern sanatın bitip tükenmiş halini temsil etmektedir.”³

Kral çıplak mı? Bu sıkışıp kalmışlık arasında, kimlik konusunda olduğu gibi kimlik pazarından kişilerin kendilerine bir kimlik seçerken yaşadıkları sanal özgürlük gibi, çağdaş sanat üreten sanatçı da sanal bir özgürlük mü yaşamaktadır? Fromm'un

¹ Haki Engin Giderer, *Resmin Sonu*, (Ankara:Ütopya,2003) 145

² Giderer, 150

³ Kuspit, 70

belirttiği gibi, yeni bir piyasa gelişmiştir: "Kişilik piyasası" Kişilik piyasasında değerlendirme ilkesi de aynıdır. Birinde kişilikler satışa çıkarılırken, diğerinde mallar satışa çıkarılır. Piyasanın tanımladığı bir kişiliğe sahip olmak insan olmanın yerine geçmiştir. Bu kişilik piyasasında talep edilen yaratımı tektipleşmeyi ve bıkınlığı da beraberinde getirmeyecek midir? Örneğin, kimlik "salatası"nın kişisel deneyimlerin de sanat piyasasında egemen olduğu dönemlerden biri 1990'larda İngiltere'de Gillian Wearing, Tracey Emin ve Damien Hirst kavramsal sanatın "starları" olduğu dönemdir.

Bu durumda, izleyicinin yada seyircinin bu durumda farklı sanat eserleri arasında seçim yapma şansı var mıdır? Yoksa bu yine sanal bir özgürlük olup küresel (tektipleştirilmiş) bir sanat mıdır tek seçeneği? Bu noktada belki de küreselleşmeyi ele aldığımız bölümde değindiğim gibi, küresel kimlik süpermarketinden seçilen kimliklerle bağlantı kurulabilir. Her dönemin modası olan bir sanat akımı varsa sanatçının bu anlayışın dışında varolma imkanı var mıdır?

Bu bağlamda, kültürel kimlik kavramı hatırlanmalıdır. Kavramsal sanatta kültürel kodların izlerine rastlayabiliyor muyuz? Yoksa bir Çinli, bir İspanyol yada bir İngiliz uluslararası bir sanat ortamında varolabilmek için aynı tip işleri mi üretmek zorundadır? Bu noktada özellikle yapıt kavramının özellikle kullanmadığı belirtilmelidir. Çünkü kavramsal, güncel sanat için İngilizce terminolojide "Master piece", "piece" yani sanat eseri kavramı yerine "Works" çalışmalar kavramı kullanılmaktadır. Kültürel kod ya da görsel kültürel kod olarak adlandırabilecek ve izi sürülecek kavramlara getirilen farklı bir tanımlama da "kültürel referans" dır.

Örneğin, "Rirkrit Tiravanja bir galeride Tayland usulü Korili Tavuk servisi yaparak "kendisinde baskın olan biyografik ve kültürel referansı yansıtmış."tır. "Duyusal deneyimler (duyu), etkili deneyimler (hissetme), yaratıcı bilişsel deneyimler (düşünme), fiziksel deneyimler ve tüm yaşam tarzları (hareket etme) ve bir referans grubu ya da kültürle bağdaştırmaktan kaynaklanan toplumsal kimlik deneyimleri (bağdaştırma) halini aldılar"¹

¹ Kuspit, 95

Güncel sanat kavramı, yaşamdan kopuk olmayan günlük yaşam nesnelерinin sanat yapıtı olarak sergilenmesinden günümüze evrilen bir kavramdır. Yaşamla kesiştiği noktalar diğer sanat anlayışlarına göre daha yoğundur. Bunun yakın zamanda yaşanmış en trajik örneği ise İtalyan performans sanatçısı Pippa Bacca'nın güven ve barış yolculuğunda kendi ölümüyle karşılaşmasıdır. Beyaz gelinliğiyle “dünyanın tüm kötülüklerine meydan okurcasına” performansını gerçekleştiren sanatçı yaşamla sanatın kesiştiği bu noktada bu trajik sona sebep olmuştur.



Resim 2.
Pippa Baca, Barış Gelini

Sanatın gündelik olanı kucaklamasının onu sözde sanat haline getirdiği iddiası ise yukarıda değindiğim çarpıcı örnekle çürütülebilir. Sanatçı artık hayatın içinde, suya sabuna dokunan!, interaktif sanat yapıtı gibi hayatla interaktif bir ilişki ve etkileşim içindedir.

Yukarıda Ahu Antmen'in de belirttiği gibi 1960'lardan itibaren toplumsal, eleştirel ve aykırı bir kişilik kazanan sanat, küreselleşme siyasaları doğrultusunda bazı kavramları sorgular hale gelmiş, 1990'lar sonrası daha “siyasal” içerikli olarak

nitelendirilebilecek çalışmalar ortaya konmuştur.¹ Almanya’da Modern Sanatlar Müzesinde, ziyaretçilerin en beğendikleri eşyalarını duvara fırlatıp parçalaması istemiştir. Duvara fırlatma işini yapan makine sanat eseri olarak sunulmuştur. (Cumhuriyet, 31.1.2004) “Makineye “dost ateşi” adını vermişler. Bu deyim, Irak’ta Amerikan askerlerinin yanlışlıkla İngiliz askerlerini vurdukları durumlarda kullanılıyordu. Neoliberal ekonominin ideolojik bombardımanı sanat müzelerine kadar girmiş durumdadır.”²

Sanat bu durumda yaşanan acıları, siyasal hataları ve şiddeti meşrulaştırıyor mu? Yoksa, izleyiciler kavramsal sanatın interaktifliği içinde izleyici olarak değil de, katılımcı olarak duvara en sevdikleri eşyayı fırlatarak “küçük çaplı” bir şiddet yaşarken ve sevdikleri tek bir eşyayı yitirirken, savaş acılarını yaşayanlarla empati kurabilmiş olabiliyorlar mı? Bu durumun tamamen nesnel olarak değerlendirilmesi gerektiğinden başka bir bakış açısıyla bu çalışma ele alınırsa seyirci katılımcı olmadan, sadece bir tuvale bakarak şiddeti ne derecede anlayabilir? Bu noktada katılımcı yansıtılmaya çalışılan şiddet olgusuna yabancılaşmayı ne derece yaşar? Aynı zamanda, egemen gücün şiddetine karşı çıkış cesareti de belki de güncel sanatın “özgürleştirici” yöntemiyle gerçek olabilir.

Farklı bir bakış açısına göre ise postmodern sanat siyasal olamaz, en azından temsillerinde (imge ve hikayelerinde) tarafsız (nötr) oluş hissi vermektedir. Barthes’ın halkın fikri ya da “Doğanın sesi” olarak adlandırdığı ve çoğunluk kavramını adapte edebilmek için, postmodernizm kültürel temsillerimizi ve onların yadsınamaz olan politik etkilerini ortadan kaldırma çabası içindedir.³

¹ Antmen, Ahu. “Yaşam Pahasına Peformans” Radikal [İstanbul] 16 Nisan 2008

² Morgül, Mahiye “Küreselleşmenin Kavramsal Sanata Yansımaları, Sanatta Küresel Kirlenme (POstmodern Sanat)” **Bilim Utopya Dergisi* 20.4.2004

³ Linda Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, (London:Routledge, 1998) 3

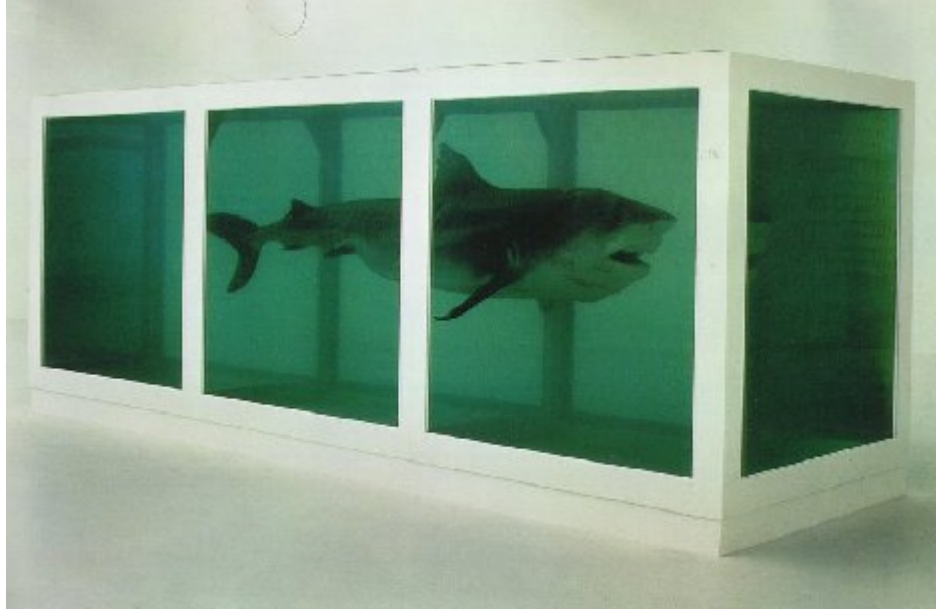


Resim 3

Mark McGowan, Doing-things-the-hard-way-2 (zor yolu seçmek)

Güncel sanatın anahtar özelliklerinden biri olan interaktifliğe dönmek gerekirse, daha eğlenceli bir örnek, Camberwell’de öğrenci olduğu dönemde performans sanatçısı, Mark McGowan’ın sırtına bir televizyon bağlayarak sokaklarda emeklediği, sürünerek yürüdüğü, televizyonun insanları “köleleştirmesi”ne dair hicivli bir çalışma gerçekleştirmiştir. İrdelendiğinde, bu çalışmanın interaktif ve hayatın içinden, siyasal, toplumsal olduğu ve izleyenlerin yaşamlarını sorgulamalarına yol açtığı saptanabilir.

Güncel sanatın, izleyicide ben bunu yaparım duygusu uyandırabilmesi ve zaman zaman bu durumun yadırganması sanatın ulaşılmaz, sadece elit kesime yönelik ya da anlaşılabilir bir üretim oluşu anlayışını tersine dönüştürülmesindedir. Bu noktada kavramsal sanatın daha geniş kitlelere hitap edebilmesi gerekmektedir. Kavramsal sanatın geniş kitlelere hitap edebilme olasılığının ancak skandal yaratan çalışmalar gerçekleştirilerek popülerleşen ve adeta medya sanatçısı haline gelen bazı sanatçılar sözkonusu olduğunu görüyoruz.



Resim 4;
Damien Hirst,

Özellikle günümüzde bir “gösteri sanatı” na dönüşebilen kavramsal sanat alanında, skandalla ilgi çekmeye yönelik üretilen ve “pazarlanan” bir takım kavramsal sanat yapıtları bulunmaktadır. Bunların en çarpıcı örneklerinden biri, Damien Hirst’un akvaryumda içi doldurulmuş köpekbalığı olarak gösterilebilir. Bu çalışma daha önce kesinlikle yapılmamış bir şeydi yani sanat alanında bir “yenilik”ti. Fakat izleyicilerin tepkilerine endeksli bir çalışma gibi görünüyordu. Ya da artık Duchamp’ın pisuarı kadar olmasa bile, nerdeyse onun kadar klasikleşmeye yüz tutan Tracey Emin’in yatağı da bu “skandal “işler arasındadır. Tracey Emin tüm mahremligiyle,(kirli çamaşırlar, örtüler, prezervatifler) yatağını bir sanat eseri olarak sergilemiştir. Bu bağlamda “hayatı yaşanır hale getiren yalanlar”, “gösteri” ve ”skandal” gibi kavramlar birbiriyle örtüşüyor olabilir.



Resim 5
Tracey Emin, Yatak

Sanat yapıtının izleyiciyi rahatsız etmemesinin gerekliliğine dair kaygılara katılmak mümkün değildir. Çünkü bu noktada sanatın sınırları zorlayıcılığı devreye girmektedir. Bu uçarılıklar tabi ki bazı kişileri rahatsız edecek yer yer “Bu Sanat mıdır?” gibi acımasız eleştirilerde bulunulacaktır. Kavramsal sanat, tuvale, herhangi bir nesneye ya da malzemeye mahkum olmayan, özgür bir ifade biçimidir. Sanatçıya bu aşamada yapıtta denge unsuru, renk uyumu yok yada malzemeyi yeterince yontmamışsın denilemez.

Kavramsal sanatın anahtar ipuçlarından başka biri de “Hazır nesne (Found object)” dir. Sanatçı, bulduğu hazır nesneyle ya da karışık teknikle kendini ifade edebilir. Walter Benjamin’in bildik makalesi “Endüstri Çağında Çoğaltılabilir Nesne Olarak Sanat Yapıtı”nda kültür endüstrisiyle çoğaltılabilir bir nesne haline gelen sanat yapıtının metalaşmasına dikkat çekilmektedir. Bu durumda kullanılan “hazır nesne”; günlük nesne de, sanat yapıtının metalaşmasına yol açıyor olabilir mi? Sanatın nesne haline gelişiyile, nesnenin sanat yapıtının odak noktası olduğu sanat aynı düzlemde buluşmaktadır.

Kültürün endüstrileşmesi, endüstri toplumu içinde yeralan insanın da endüstri ürünü gibi görülmesi, dolayısıyla insanın herhangi bir nesne haline gelmesi sonucunu

doğurur.¹ İnsanın nesneleşmesi belki de kavramsal sanatta sanatçının bireysel yaşamını en mahrem alanları dahil olmak üzere sergilemesine sebep olmaktadır. Örneğin, Tracey Emin'in "İtiraf sanatı" olarak adlandırdığı çalışmalarından en çarpıcı olanı, Emin'in tecavüz sonrası anını tekrar canlandığı, terkedilmiş bir barakadaki fotoğrafıdır. İnsanın en mahrem, en acıtıcı deneyiminin bu şekilde nesneleştirilerek milyonların gözü önüne serildiğini görmekteyiz. Böylece sanatçı nesneleşmekte, yapıt da artık izleyicinin "nesnesi" olmaktadır.



Resim 6
Tracey Emin
"Son Söylediğim Şey Beni Burda Bırakma" idi"

4.1. Türkiye'de Kavramsal Sanatın Başlangıcı; 1990'lardan itibaren son Dönem

"Osmanlı uygarlığı, kuldan bireye geçiş sürecinin tamamlanmasına tanık olmadan tarih sahnelerinden silindi. Yeni yurttaş tanımından hareket eden Cumhuriyet'in sanatçısı toplumda birey olmanın ve kalmanın zorlu, sorunlu

¹ Besim F.Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, (İstanbul :Say, 2007)123

evrelerinde sehпасının önünden insana bakmayı sürdürdü. İktidara uzaktan bakmak, içerden bakmaya benzer mi?”¹

Cumhuriyet Dönemi kültür ve sanat siyasaları Batılılaşma güdümlü olup, sanat 1980'lere hatta 1990'lara dek devletin kanatları altında gelişimini gerçekleştirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışından Cumhuriyet dönemi'ne geçişte adeta Osmanlı sanatı sayfası kapanmış ve Cumhuriyet sanatı sayfası açılmıştır. Silbaştan başlanılan bu sanat anlayışını yaratmak ve sisteme oturtmak için Türk sanatçılar devlet bursuyla Avrupa'ya sanat eğitimi almak için gönderilmiş, dönüşlerinde bu yönde eğitim vererek, batılı sanat anlayışının Türkiye'de yayılmasını sağlamışlardır. Batı'da sanat akımları ekonomik ve sosyo-kültürel olaylar çerçevesinde değişip, evrimleşirken Türkiye'deki sanat da bu evreleri koşut olarak yaşamıştır.

Cumhuriyet devrimiyle birlikte kültürel bellekte bir tür kesilme sözkonusu olduğunu yoksayamayız, resimle kendini ifade etmesi yasak olan geleneksel Türk sanatları; minyatür, hat, ebru, el sanatları, halı ve oya terk edilip, bıçakla kesilmiş gibi birden batı sanatına geçiş yapılmıştır.

“Avrupa'lı olmak”, “Doğu'lu olmak” sık sık dile getidiğimiz ve sanat alanında da tartıştığımız kavramlardır. Kültürel kimlik kavramı üzerinde dururken, kastetmek istenilen şey gözü kapalı bir geçmişe bağlılık değildir. Sanat devamlı değişim gerektirdiğinden, kastetmeye çalışılan dışa kapalılıktan çok tamamen Avrupa sanatını taklitten ibaret olarak özgün birşeyler üretilememesi noktasında Türk sanatının tıkanma noktası yaşamasıdır. Uluslararası alanda bu sanatın varolamayışı sadece batının kendi dışında kalanın, “ötekinin” yani “Doğu”nun sanatını dışlayışıyla açıklanamaz.

Kültürel kimlik bağlamında kendi “yerel” kültürel birikimize ait öğeleri çalışmalarında yorumlamış olan Erol Akyavaş gibi ressamların uluslararası başarılarına imza atmış olduğunu görülmektedir. Erol Akyavaş, mimarlık eğitimi aldıktan sonra Amerika'da resim alanında birçok başarı kazanmıştır. Abidin Dino, Fransa'da uzun seneler yaşamış olmasına rağmen tamamen batı taklitçiliğini reddetmiş, geleneksel halk sanatından öğeler kullanarak kendine özgü bir resim ve illüstrasyon anlayışı

¹ Enis Batur, *İmgeleri Kim Dinler*, Osmanlı kültürü için yedi çıkma (İstanbul: YKY, 1999) 170

oluşturarak, uluslararası arenada tanınan sanatçılarımızdan biri olmuştur. Ergin İnan, çocukluğunda etkilenmiş olduğu bir takım simgeleri ve nesnelere resminde kullanmış resimlerini üç boyutlu kılarak adeta heykelleştirdiği eski yazılarla (Osmanlıca) kültürel öğelere göndermeler yapmaktadır. Kültürel kimlik öğelerini resimlerine yansıtmış olan sanatçılardan başka biri ise Devrim Erbil'dir. Minyatür ve Anadolu halk sanatından etkilenerek bu öğeleri modernize ederek tuvaline yansıtmaktadır.

Türkiye'de çağdaş sanatın serüvenine baktığımızda belirli toplumsal değişimlere koşut olarak gelişmelerin gerçekleştiğini görmekteyiz. 60'ların sonlarından itibaren, geleneksel halk kültüründen doğan farklı bir kitle kültürünün endüstriyel iletişim araçlarıyla yayıldığı için eski yöresel halk kültürlerinden farklı olduğu, öte yandan kitleselliğine rağmen, evrensellik kaygısı da taşımadığı belirtilmektedir. 1960'ların yarattığı siyasal ortam sanatı etkilemiştir. 1970'lerin sonundan itibaren kitle kültürünün imgeleri ve motifleri sanata girmeye başlar; bu sol kültürün hep üstlenmiş olduğu evrenselciliğin de tartışmaya açılması anlamına gelmektedir. 1970'lerden itibaren anti-militarist (Altan Gürman), feminizm akımından etkilenmiş (erkek egemenliğini sorgulayan çalışmalar görmeye başlıyoruz. Bu akımlar Amerika'da savaş karşıtı hareketler, hippie yaşamı ve feminizm akımlarının etkisinin Türkiye'ye yansımalarıdır. Örneğin, Altan Gürman'ın çalışmaları askeri baskı ve bürokrasiyi eleştiren kavramsal olarak nitelendirilebilecek çalışmalar olup, bu özgürlük ortamının getirdiği sorgulamaları simgelemektedir.¹



Resim 7

Altan Gürman Altan Gürman * Montaj 4 / Montage 4, 1967 / 1960-1970

¹ *Modern ve Ötesi Sergi Kitabı*, (İstanbul: Bilgi, 2008))83

1960, 70'lerin siyasal ortamından 1980'lerde apolitikleştirilmeye geçiş sanata da yansımıştır. Bu kaçınılmaz bir gerçektir çünkü bir sanatçı yaratısını ne kadar “bireysel” olarak nitelendiriyor olursa olsun toplumsal olaylardan tamamen izole edilmiş olamaz. Beral Marda, Türkiye’de 1970-1980 arasındaki sanatı bireysel bir eylem ve düşüncenin görselleşmesi olarak tanımlamaktadır.¹

2000'lere doğru; Altüst olan Kimlik başlıklı yazıda sanatın, bütün sabit (ya da sabit sayılmış) kimliklerin sorgulandığı bir kültürel tartışma alanına dönüşmekte olduğu belirtilmektedir. Bu dönüşümün bir yanı siyasaldır.1990'lar etnisitenin ve “T.C. kimliğinin” de altmışlı yıllardan sonra yeniden siyasal tartışmanın (eylemli tartışmanın) merkezine yerleştiği dönemdir. Küreselleşmenin ve Türkiye'nin AB üyeliği konusunun bu yıllarda kazandığı güncellik de siyasal ve kültürel kimlikle ilgili şüphe ve tedirginlikleri kışkırtmaktadır. Ama kimlik sadece siyasal hatta kültürel bir kategori değildir; ve sanatın bu türden siyasal, toplumsal tartışmalara açılmasının biçimsel ve teknik koşullarının da modernist estetiğin bir bakıma kendine rağmen gerçekleştirdiği özeleştiride yattığını söylemek yanlış olmaz² denmektedir.

Suya sabuna dokunmayan, dokundurtulmayan Türk sanatında özellikle tabu olan bazı kavram ve değerler sorgulanmaya başlanmıştır. Zaten sanatın görevi biraz da eleştirel olmak değil midir? Küreselleşmeyle birlikte yeni akım kavramsal sanatçıların bu eleştirel yaklaşımı bazı çevrelerce “yıkıcı” olarak nitelendirilmiş, zaman zaman acımasızca eleştirilmiştir. Küreselleşme siyasalarından etkilenerek, Avrupa destekli (örneğin bienallerdeki çalışmalar) bir tür dış dayatmayla bu tür eleştirel kavramsal çalışmaların gerçekleştirildiği ileri sürülmüştür. Ya da her zaman batı sanat akımlarına koşut hatta bağımlı olarak sanatsal üretimlerini gerçekleştiren Türk sanatçıların yine bu çerçevede hareket ettiği yorumu da yapılabilir. Fakat, diğer bir açıdan bakıldığında bu düşünce çürütülmektedir. Çünkü Avrupa'dan daha sonra 1990'larda demokratikleşmenin getirdiği rüzgarlarla, kimlik kavramları Türkiye’de de tartışmaya açılmıştır ve güncel sanata ivme kazandıran bu “özgürleşme” daha önce sorgulan(a)mayan bir takım kavramların sorgulanmaya

¹ Beral Marda, “Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat”, Halil Altındere, *Kullanma Kılavuzu Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006* (İstanbul:Art-ist Prodüksiyon, 2006)

² *Modern ve Ötesi Sergi Kitabı*, (İstanbul:Bilgi, 2008) 87

başlamasını sağlamıştır. Sanatçı Gülsün Karamustafa'nın da belirttiği gibi bu kavramların tartışılabilir oluşu geçmişte yaşanan baskıları ortadan kaldırmış ve bu şekilde yeni çalışmalar üretilebilmeye başlanmıştır.¹

Levent Çalıkıoğlu da bu konuda, "1980 sonrası sanatın kapital ve popüler kültür ile tanışması ve nihayetinde 1990 başlarında kendi sınırlarını yeni baştan kurmaya çalışan alternatif bir kimlik oluşturması, bu reddediş veya başka yollar üretme arzularını kökensel olarak itelemiş olabilir". yorumunu yapmaktadır.²

T.C. vatandaşlığı, kimlik gibi kavramlarla ilgili güncel sanat yapıtları üretmiş olan Halil Altındere'ye yapılan eleştirileri reddederek, bu sanatçıların "Öteki"leştirilmelerine karşı çıkan Vasıf Kortun, Türkiye güncel sanat ortamının 90'ların sonunda bir yol ayrımına gittiğini, güncel sanat ortamındaki kentli-orta sınıf hükmünün geçersizleştiğini ifade etmektedir.³

Bu noktada Türkiye'de güncel sanatta sadece sanat yapıtının konularının dönüşmeyip, sanatçının da dönüştüğü görülmektedir. Resim eğitimi aldıktan sonra Diyarbakır'da resim öğretmenliği yapan Halil Altındere, Şener Özmen gibi sanatçılar bir ekol oluşturarak, sanatın İstanbul kaynaklı ve belirli bir sınıfa ait olmayan bir yaratı olduğunu kanıtlamışlardır. Belki de bunun nedeni kavramsal sanatın "özgürleştirici" yapısı olabilir. Bu noktada, kavramsal sanatın eleştireliliğinden dolayı düşünce suçu kategorisine girişine tanık olmaktadır. İlk kez Bazı çalışmaların sorguladıkları kavramlardan dolayı plastik sanatlar üretim alanında davalık oldukları görülmektedir.

¹ Karamustafa, Gülsün. Kişisel Görüşme. 25 Mayıs 2008

² Levent Çalıkıoğlu, *Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler* (İstanbul : YKY, 2007) 10

³ Halil Altındere, *Seni Öldürecekim İçin Üzgünüm Sergi Kitabı* , Proje 41 (İstanbul: Art-ist, 2003)



Resim 8
Halil Altındere “Tabularla Dans”

Şener Özmen, 90’lar güncel sanat ve sanatçıların sorgularken, genel apolitik, egosantrik, sanatı sanat için üreten, sırf bu yüzden boş olarak değerlendirildiklerini fakat aslında elitist mecralardan çıkarak daha da kamusallaştırıldıklarını belirtmektedir. Özmen; Türkiye’de güncel sanatçıların daha yeni yeni Türkiye’deki toplumsal ya da siyasal, süreçlerle ilgili konuşmaya başladıklarını ifade etmektedir.¹

Güncel sanat ortamına başka bir açıdan, eleştirel bir gözle bakmak gerekirse, sanatçıların dönemin getirdiği rüzgarlara kapılıp, eserlerinin uluslararası sergi ve bienallerde yer alabilmesi için kabul edilen kalıplar içinde sanat yapıtlarını üretmeye zorlanıp zorlanmadıkları sorgulanmaktadır. “Bu gösteri toplumunda hiçbir “olay” ister sanatsal ister siyasal, kültür endüstrisinin ağlarından yakasını kurtaramaz.”² O zaman kültür endüstrisinin ağlarına takılmış olan bu sanat daha çok yabancılaşmış bir sanat mı oluyor? Batılılaşmaya koşut olarak gerçekleştirilen değişimler de böyle bir dezavantajı getiriyor. İranlı, Hintli ya da Arjantinli bir sanatçı uluslararası bir platformda yer almak için batının sanat ölçütlerini uygulamak zorunda kalmıyor mu?

¹ Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (İstanbul:YKY, 2005) 68

² *Modern ve Ötesi Sergi Kitabı*, (İstanbul:Bilgi, 2008)84

İngiltere’de azınlık sanatçılara baktığımızda parmakla sayılacak kadar az olduklarını görürken, bir Hintli Anish Kapoor’un bir İngiliz gibi heykel yaptığını, skandallara yol açan cüretkar çalışmalarıyla medyatik olmayı başaran(bunu iyi ya da kötü olarak nitelemek kişiye kalmış sadece nesnel bir saptama) Kıbrıs Türk asıllı Tracey Emin de bir İngiliz gibi sanat yapıyor denilse yanlış olur mu? Bu noktada, sanatçı Gülsüm Karamustafa bunun bir zorlama değil “tercih” meselesi olduğunu ileri sürmektedir.¹

Kültürel kimlikler küreselleşme bağlamında vurgulanırken sanat alanında aslında bir potada eritilmekte midir? Bu bağlamda, küreselleşme siyasalarının ikili oynadığı saptanabilir. Uluslararası platformda uluslararası mı tek tip sanat mı var olmaktadır? Türkiye’yi etkisi altına alan Avrupa Birliği siyasaları incelendiğinde “çokkültürlülük”, ”kültürel çeşitliliğin korunması” gibi kavramlara ağırlık verildiğini saptanır. Örneğin, Kültürel Unsurların Topluluk Faaliyetleriyle Bütünleşmesine İlişkin 20 Ocak 1997 Tarihli Konsey İlke Kararı’nda “Kültüre erişim ve kültürel kimliğin doğrulanması ve ifade edilmesi vatandaşların toplum içine tam olarak girebilmeleri için gerekli bir şarttır.” İfadesi yer almaktadır.²

Kültürel çeşitlilikle ilgili kararlardan biri ise Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Sağlanması ve Korunması ile İlgili Anlaşmanın Sonuçlarına ilişkin 18 Mayıs 2006 Tarihli Konsey Kararı’nda “Kültürel çeşitliliğin seçenekleri artıran ve insanların kapasite ve değerlerini besleyen zengin bir dünya yarattığının ve bu yüzden toplulukların, insanların ve milletlerin sürdürülebilir kalkınması için esas etken olduğunun farkında olmak”³ tır.

Levent Çalıköğlü da bu konuyu destekler nitelikte “1990’larda ise muhalif bir sanatın yeşerdiğini görmekte birlikte, bu sanatın da “Batı” destekli ve yine “batı” kalıpları içinde, “kavramsal” çalışmalar içerdiği yadsınamaz”.yorumunu yapmaktadır.⁴ Hasan Bülent Kahraman, ise Evrenselleşmeyi Avrupa’nın bir dizi

¹ Karamustafa, Gülsün. Kişisel Görüşme. 25 Mayıs 2008

² Ali Kazım Öz, Saadet Güner , AB Kültürel Miras Mevzuatı ve Türkiye Projesi Cilt:1,1.Basım, 2 C ilt (İstanbul : KÜMİD Yayınları, 2007) 43

³ Öz, 131

⁴ Levent Çalıköğlü, Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler (İstanbul:YKY, 2007) 8,9

ulusal kimliğe kendisini kabul ettirişi olarak tanımlamaktadır.¹ Bu kabul ettirişler doğal olarak her alanda etkisini gösterecektir.

Avrupa Birliği'yle ortak sanat çalışmalarında başı çeken Beral Madra Türkiye'de sanat siyasalarını haklı olarak eleştirmiş, Türkiye'nin Avrupa'da sanat platformunda yer alması için gerekli koşulları sıralamıştır. 1980'lerden günümüze neo-liberal ekonomiye geçiş sürecinde yapılması gereken altyapı ve politika değişimlerinin yapıl(a)madığını, Sovyet kültür sisteminin Türkiye'ye uyarlanmış bir biçimi olan bu yönetim ve politikanın çöküş dönemini yaşadığını belirtmiştir. Türkiye'nin küresel kültür sanayinin kuralları içinde oynamak zorunda olduğunu belirten Madra, gerekli fon havuzlarının özel sektörle işbirliği içinde oluşturularak, kültür yatırımcılarına teşvik yasaının çıkarılması ve varolan sanat ve kültür üretimlerinin dünyaya tanıtılması gerektiğini vurgulamıştır. Madra, AB'yle yaptıkları fon çalışmalarında AB'den Türkiye'ye bakıldığında yarısı devletçi uluşçu siyasal boyunduruk taşıyan diğer yarısı özel sektörün insafına terk edilmiş kültür sanayiinin haritasının açık seçik okunduğunu belirtmiştir.²

Türkiye'de Bienallerin tarihine baktığımızda küratörlerin son senelerde özellikle uluslararası arenada çeşitli milletlerden seçtiklerini görmekteyiz. Bu bienale bire açıdan nesnellik katarken (sanatçı seçimi vs.) bir yandan da bienalin bulunduğu mekana, kültüre yabancılaştırıyor olabilir mi? Beral Madra'nın da belirttiği gibi "Etkinliklerin içerikleri, söylem ve kavramları, hesaplaşma ve eleştirme boyutları da bir inandırıcılık sorunu taşımaktadır. Bulunduğu ülkenin ve bölgenin kendine ait savını, söylemini yansıtmaması ve ihrac etmesi gereken bir bienal, gerçeğe uymayan yapay savları ve söylemleri yeğlemektedir."

¹ Kahraman, 141

² Madra, Beral "Kaplama dökülür, dalaşma görünür" *Radikal* [İstanbul] 07 Ocak 2008

5.SANAT YAPITLARININ ANALİZLERİ

5.1. GÜLSÜN KARAMUSTAFA

5.1.1 Sanatçının Kişisel Tarih Serüveni ve Türkiye Kültür Tarihi

“Karamustafa’nın kimlik konusuna gösterdiği ilgi kendi kişisel yaşam deneyimini sorgulayışıyla bitişik biçimde ilerler.”

Ana konu olarak belirlenen kavramlar üzerine çalışan sanatçıların başında gelen Gülsün Karamustafa’nın bazı çalışmaları çözümlenmeye ve yorumlanmaya çalışılarak bunların üzerinden, kavramsal sanat ile Türkiye’de kavramsal sanat uygulamaları üzerine tartışılan konularla ilgili çıkarsamalar yapılacaktır.

Türkiye’de çağdaş sanatın öncülerinden biri olan Gülsün Karamustafa belki de resim sanatından güncel sanata geçiş yaptığını ve kendisi bulunduğu dönemi yansıttığını belirtse de çağcıl sanatçılara göre “güncel” sanat üretimini tercih ettiğinden dolayı farklı bir konumda bulunmaktadır. Çalışmalarını “kavramsal” sanat olarak nitelendirmenin “sınırlayıcı” olacağını belirten sanatçı “güncel” ya da “çağdaş” sanat tanımını daha doğru bulduğunu söylemiştir.¹

İlk dönem resimlerinde geleneksel halk sanatından etkilenen Karamustafa’nın, “Kapıcı Dairesi”, “Kıymatlı Gelin” gibi yapıtlarında bunun izlerine rastlamak mümkündür. Resim serüveninden beri kimlik ve kültürel kimlik kavramlarına odaklanan sanatçı, bu yaklaşımını son dönem çalışmalarında da sürdürmüştür. 1970’lerin politize ortamında, toplumun sosyo-ekonomik durumuna tezatlık oluşturan “politik olma halinin sanatın düşmanı olarak algılandığı” bir sanat eğitimi aldığını belirten sanatçı, yaratım özgürlüğünün tam anlamıyla sözkonusu olamadığı bir

¹ Karamustafa,Gülsün. Kişisel Görüşme. 25 Mayıs 2008

ortamda düşüncelerinden dolayı 1986'ya dek pasaport alma ve yurtdışına çıkma yasağı almıştır.

5.1.2 Sanatçının Resim Pratiğinden Güncel Sanata Geçişi

Seksenli yılların ortasından itibaren Gülsün Karamustafa yeni bir malzemeye yani üzerinde, objeler üzerinde çalışmaya başlamıştır. Atıf Yılmaz'ın "Bir Yudum Sevgi" adlı filminin sanat yönetmenliğini yaparken çekim yapılan evlerde kent - köy ara kültürünü deneyimleyerek, yeni doğan arabesk kültürüne ait nesnelere uğraştıktan sonra farklı bir bakış açısı kazanarak artık kavramsal sanatın vazgeçilmez bir unsuru olan buluntu nesnelere kendini ifade etmeyi tercih etmiştir. Sanat uğraşısında yepyeni bir döneme geçen sanatçı bu şekilde çağdaşlarına göre daha ilerici bir bakış açısı kazanmıştır. Sanatçı; "Artık resim yüzeyinin beni asla tatmin edemeyeceğini biliyordum. Malzeme baskın bir biçimde beni yönlendirmeye başladı. Ama aynı zamanda ben de onu yönlendirmek zorundaydım." Demektedir.¹

Kendini "kıtalar arasında gerilmiş", İstanbul'lu bir sanatçı olarak tanımlayan sanatçı kimlik ve kültürel kimlik kavramları üzerine çalışmalar yaparken, kişisel tarihinden, kişiselliğinden yola çıkarak evrenselliğe ulaşmayı amaçladığını söylemektedir. "Kişisel tarihimden yola çıktığımda anlatmak istediğim kendim değil. Daha geniş, daha "evrensel" bağlamı. Çalışmam örneğin Havana'da gösterildiği zaman aynı tarihsel bağlamda, aynı problemleri yaşamış bir kişi de izlemiş oluyor"² diyen Gülsün Karamustafa, kültürel kimlik ve toplumsal belleğin bir parçası olan kişisel tarihinden "görsel göndermeler" yola çıkıyor. Kişisel anıların görsel kodları güncel sanatın yöntemi olan olduça tanıdık ve önemini fark edemediğimiz sıradan günlük nesnelere kullanımıyla kültürel tarihimizi anlamak için bize ışık tutuyor. Sanatçı, 1980'lerden beri kimlik ve kültürel kimlik gibi kavramların tartışılacağı fakat Türkiye'ye bu tartışmaların geç geldiğini belirtiyor. Sanatçı bu tartışmaların 1990'larda en üst seviyesine ulaşarak, 1990'ların sonunda gündemde kaldığını söylemektedir. Kimlik meselesinin Türkiye'de gündeme gelişi Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yaptığı 1992 İstanbul Bienali'ydi. Bu bienalde sergilenen Mystic Transport adlı çalışmam ve 1991'de

¹ Barbara Henrich, *Güllerim Tahayyüllerim*, (İstanbul: YKY, 2008) 39

² Karamustafa, Gülsün. Kişisel Görüşme. 25 Mayıs 2008

yaptığım “Yelekler” adlı çalışma da kültürel kimliğe dairdi yine Vasıf Kortun’un düzenlediği Anı ve Bellek sergisinde yer aldı.”¹ demektedir.

Sanatçının çalışmalarının analizlerine yer verilecek olan bundan sonraki bölümde,kültürel kimliğe dair ilk çalışmalar olan Mistik Transport ve “Kuryeler” adlı çalışmayla başlayacaktır.

Örnek Çalışma 1;Mistik Nakliye



Resim 9
Gülsün Karamustafa
Mystic Transport 1992

“Mistik Nakliye” adlı yapıtta metal sepetlerin içine yerleştirilmiş rengarenk battaniyeler bulunmaktadır. Battaniye hem oldukça “yerel” hem de “evrensel” çağrışımlar yapan bir nesnedir. Aidiyet, yuva ve barınmayı bir yandan da göçle taşınan nesnelere anımsatmaktadır. Amerika’da Walker Art Center’da (Walker Sanat Merkezi) bu çalışmayla ilgili yapılan yorum şöyledir.“Gülsün Karamustafa son on senenin sosyopolitik ve ekonomik değişimlerine ve küresel ekonomiye geçişe göndermeler yapmaktadır. Hem varlığı hem yokluğu, hem hareketi hem de tuzağa düşmeyi anımsatan bu çalışma hiper mobil toplumumuzun çatışmalı doğasını

¹ Karamustafa,Gülsün. Kişisel Görüşme. 25 Mayıs 2008

özetlemektedir. Özgürlük taklidi içinde bir yerden bir yere yolculuk etmekte olan gezgin çalışanlar ve siyasi mültecilerin aslında ekonomik ve devletle ilgili gerekliliklerin içinde hapsedilmişlerdir. Bu çalışma aynı zamanda ortak yönlerimiz— battaniyeler, barınmanın korunmanın öncül şekli, toplumsal, kültürel, ve siyasal— açısından tanıdıkır. Daha geniş küresel bir anlatıda paylaştığımız sorumluluklardan bahseder.”¹

Battaniyeyi yerel bir nesne olarak algılasak bile korunma, sığınma duygusu uyandıran battaniyeler daha önce de belirttiğimiz gibi insanlığın ortak nesnesidir ve evrenseldir. Karamustafa'nın da sanatında amaçladığı zaten kişisellikten, yerellikten evrenselliğe gidiştir. “Kullanılan sepetler, şehre göçen ilk kuşak göçmenler olan hamalların kullandığı sepetlere benzetilmiş.Yorganlar bu insanlar için önemli ve refah seviyesini gösteren bir eşya aynı zamanda da gelinlerin çeyizleri içinde yer alıyor.”²

Bu entellasyonda kültürel kimlik kodlarında eve ve barınmaya ait önemli bir nesne olarak yer alan battaniyeler, birbirinden bağımsız metal malzemeden oluşan sepetler içinde dizilmiştir. Batıda daha yaygın olan çamaşır makinesi dükkanlarında birbirine yabancı kişilerin eşyalarının yan yana dizilişini hatırlatıyor bana. Sepetin metal malzemeden oluşu daha yerel olan tahta, işlemeli ya da plastik sepetten ayrı düşüyor, daha batıya özgü bir şeymiş gibi geliyor, belki de evrenselleşiyor; insanlığın ortak nesnesi haline geliyor.

Kültürel farklılar açısından baktığımızda ülkemizde kırsal kökenli yada kente göçmüş kırsal kökenli kuşaklarda refah seviyesini simgeleyen battaniye batıda sıradan bir ihtiyaçtır. Bir yandan yerelden evrensele giden anlatı, benim çıkarsadığım batıda çamaşırıcı dükkanları, bireysellik, yabancılaşma olabileceği gibi göç, hareketlilik kavramını da simgelemektedir. Kendi kişisel tarihinden dolayı göç kavramıyla ilgili olan sanatçı gezgin çalışanlara ve göçmenlere gönderme yaparak dünya çapında küreselleşmeyle de yaşanan “sanal özgürlüğü” ifade etmektedir.

¹ Aimee Chang , Gülsün Karamustafa ,<<http://latitudes.walkerart.org/artists/index.wac?id=86>>

² Barbara Henrich *Güllerim Tahayyüllerim*,(İstanbul :YKY,2008) 71

Mistik Nakil’le yine doğuya, egzotikliğe gönderme yapılmakta olabilir. Nakille doğudan batıya, batıdan doğuya olan insan göçü ya da seyahati söz konusudur.

5.1.3.Kolektif Bellek Ve Kültürel Kodlar

Örnek Çalışma 2; Kuryeler

Sanatçının kültürel kimlikle ilgili ilk çalışmalarından olan “Kuryeler”i Karamustafa’nın toplumsal ortak bellek ve kültürel kodlar olarak kategorilendirebileceğimiz diğer çalışmalarla birlikte anılabilir. Balkanlardan göç eden Türklerin yaşadıkları, sözlü tarihimizde yer almaktadır. Sanırım ülkemizde herkesin bir göç hikayesi duymuşluğu vardır. Eskiden tanık olduğum bir yaşam öyküsüne göre, Türkiye’ye kaçmak için sınırı geçmeye çalışan bir aile, yol boyunca güvenceleri olsun diye, bulunmayacağını umarak çocuklarının çorabının içine ellerindeki tek altını saklamışlardı. Bu örnekte olduğu gibi kişisel ve toplumsal belleğe yerleşen bu yaşanmışlıkların sanata yansımalarının önemli örneklerinden biri bu çalışmada görülebilir. Sanatçı da göçmen bir aileden geldiğinden, biliçaltına yerleşen bu olguyu oldukça hassas bir şekilde ele almıştır.



Resim 10
Gülsün Karamustafa
Kuryeler

Karamustafa'nın, kişisel tarihinden yola çıkarak babaannesinden dinledikleriyle oluşturduğu bu enstallasyon, taşıdığı yerel özelliğe rağmen hem ifade ediliş yönteminin kavramsal oluşu (yani batı sanatı kalıpları içinde gerçekleştirilişi) hem de Göç kavramının evrensel bir olgu oluşu açısından yurtdışındaki sergilerde de yankı getirmiştir. Bu çalışma, yerelden evrensele uzanan bir enstallasyon olarak değerlendirilebilir. Göç yoluna koyulmadan önce değerli nesnelerin çocukların yeleklerinin içine dikilerek saklandığına dair anlatılar kültürel belleğinde yer eden sanatçı, havada asılı gibi durarak kendi başlarına sallanan yeleklerle "tüm bedenlerin acılı deneyimlerinin tek bir bedende toplandığını ifade etmektedir."¹

Bilinçaltına yerleşen bu anlatıları kendi kişisel tarihi yoluyla yorumlayan sanatçı, kendine ait değerli saydığı nesnelere hazırladığı kapitone çocuk yeleklerinin içine dikmiştir.

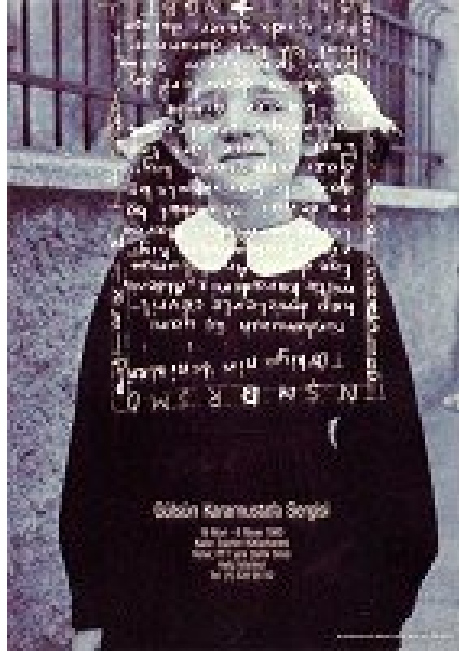
¹ Barbara Henrich, *Güllerim Tahayyüllerim*, (İstanbul:YKY, 2008) 21

“İzleyici dikili bölmelere gizlenmiş şeylerin varlığını sezebiliyor ama tam olarak ne olduklarını okuyamıyor onlara dokunamıyordu”¹

Kavramsal sanatla ilgili tartışmalara yer verilen bölümde tartışıldığı gibi “güncel sanat” hayattan kopuk olmama kaygısı taşıyan bir akımdır. Birebir yaşam deneyimlerini çalışmalarına yansıtan sanatçı bu kopukluğu önlemektedir. Küratör Barbara Heinrich de bu durumu destekler nitelikte “Bir yapıtın yorumlanma süreci, bir toplumun tarihsel deneyimiyle örtüştüğü ölçüde, hakikatle sanat, hayatla kurmaca birbiriyle karşılaşmış, aralarında sınımsız mimetik bir bağ oluşmuş görünür.”² demektedir. Sanatçı da yaşamla sanatın çakışması konusunda güzel sanatların artık tüm iletişim olanaklarını kullandığını, belirli bir medyumla sınırlı kalmayarak özgürleştiğini belirtmektedir.³

Sanatçının toplumun tarihsel deneyimiyle birebir çakışan çalışmalarından biri Defter’dir.

Örnek Çalışma 3; Defter



Resim 11
Gülsün Karamustafa

¹ Gülsün Karamustafa, *Trellis of My Mind: Works by Gülsun Karamustafa, 1998-2000.* (İstanbul :Mataş, 2001) 53,54,55

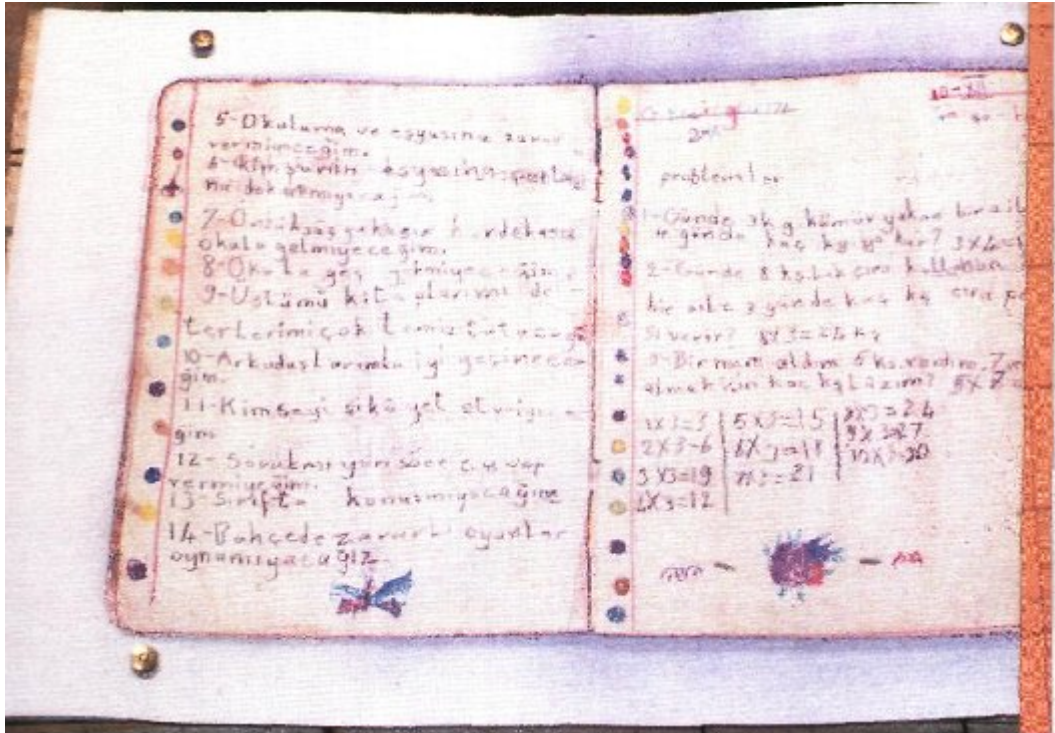
² Barbara Heinrich,*Güllerim Tahayyüllerim*,(İstanbul:YKY,2008) 71

³ Karamustafa,Gülsün. Kişisel Görüşme. 25 Mayıs 2008

Defter



Resim 12
Gülsün Karamustafa
Defter



Resim 13
Gülsün Karamustafa
Defter

Defter'in de yer aldığı İngilizce katalogda, Gülsün Karamustafa Türkiye'de postmodern sanatın öncüsü olarak tanımlanmaktadır. 1970'ler kadar erken bir dönemde enstalasyonları ekolojik konuları, kadınların toplumsal ve kişisel sorunlarını esriyle, samimiyetle ve kiç kavramını kullanarak ele aldığı belirtilmiştir.¹ Bu saptama da sanatçının öngörülü olduğuna dair savımı destekler niteliktedir. Sanatçının çocukluk döneminden kalma objelerle ilgili yaptığı projelere bir örnek olarak Kadın Eserleri Kütüphanesi'nde sergilediği Okul Defteri gösterilmektedir. Defterdeki sade desenlerin masumiyeti simgelediği yorumu yapılırken, yazıların ise Soğuk Savaş dönemlerinin izlerini taşıyan militarist yazıları içerdiği söylenmektedir.²

Bu noktada sanat yapıtının, tarihsel belge oluşuna tanıklık yapılmaktadır. Yine sanatçının kişisel tarihinden bir sayfa olan bu yaşanmışlık Türkiye tarihinin de bir parçasıdır. La visage Turc adlı çalışmada da göreceğimiz gibi propaganda içeren, sistemin oturtulması için başat araçlardan biri olan eğitimin bir parçası karşımıza çıkmaktadır. Böylece bu çalışma, kültürel kimlik kodlarının siyasal sistem içinde oluşturulduğunu yansıtmaktadır. Aynı zamanda oluşturulan kültürel belleğin, milli kimliğin referanslarına yer verilmektedir.

¹ Gülsün ,Karamustafa, *Create Your Own Story with the Given Material: 14 Works.* (İstanbul.Mataş/Proses, 1980)

² Agy 29

5.1.4.Kişisel Tarihe Koşut Türkiye Kültür Tarihi Örnek Çalışma 4; Güllerim Tahayyüllerim



Resim 14
Gülsün Karamustafa
Güllerim Tahayyüllerim

Yine sanatçının aile albümünden alınmış hem kendi kişisel tarihini hem de ülkenin, kültürünün tarihini yansıtan bir fotoğraf. Küçük bir kız neşeyle, yanında annesiyle trenden sarkmış kameraya gülümsüyor.

Sanatçı bu anıyı, imgeyi bir sanat yapıtı olarak tekrar canlandırırken, Türkiye'nin ortak belleğinde Cumhuriyet'le, trenden dışarı bakan Atatürk imgesiyle düzgülenmiş olan Türkiye tarihinin belirli bir dönemine işaret ediyor. Gülsün Karamustafa'nın Güllerim Tahayyüllerim adlı kitabında bu çalışma "Bellek işaretleyicisi -Sanayi çağının ve buna eşlik eden toplumsal yer değişimlerinin yarattığı bellek birikimi " olarak tanımlanıyor. ¹

¹ Barbara Henrich, *Güllerim Tahayyüllerim*,(İstanbul: YKY, 2008) 62

Daha önceki çalışmalarda da görsel bellek düzgülerine değinilmişti. Cumhuriyet’le birlikte yaşanan değişimlerin, endüstrileşmenin en önemli simgelerinden biri olan tren, geçmişte kalmış bir imgenin tekrarlanmasıyla “bellek tazeleyici” olmuştur. Fotoğraf, kültür endüstiri düşüncesinde yer alan “çoğaltılmış, tekrar edilebilen” hale gelen sanat nesnesi düşüncesini tetikleyendir. Fotoğraf, güncel(kavramsal)sanatın önemli malzemelerinden biridir. Kişisel ve aynı zamanda toplumsal ortak bir belge olan fotoğraf sanat nesnesine dönüştürülmektedir. Geçmişimizin ve günümüzün bize sıradan gelen göndermeler kültürel kodlarımız olup yaşamımızı ve kimliğimizi şekillendirmektedir. Bu çalışma da bunun çarpıcı bir örneğini sunmaktadır.

Örnek Çalışma 5; La Visage Turc



Resim 15
Gülsün Karamustafa
Le Visage Turc,1998

Zihnimin Kafesleri adlı çalışmanın katalog kitabında yer alan bu çalışma yukarda sözü edilen “Defter” adlı çalışmayla benzerlikler göstermektedir.

“1938’de Türkiye’de basılmış olan bir dergiden alınmış olan bu resimler yeni kurulmuş olan Cumhuriyet’in propagandası için İngilizce, Fransızca ve Almanca dillerinde basılmıştır. Türk’ün imajı(görüntüsü) adı altında yayınlanan bu fotoğraflar Türkiye’nin yeni yüzünü özellikle yabancılara gösterme amaçlıydı.”¹

¹Gülsün Karamustafa, *Trellis of My Mind: Works by Gülsun Karamustafa, 1998-2000.* (İstanbul:Mataş, 2001) 116

Bulutlu nesne anlayışından yola çıkarak sanatçının gerçekleştirdiği çalışma yine ülke tarihini,geçirilen tarihsel süreci, Cumhuriyet’le birlikte zihinlerde oturtulmaya çalışılan görsel kültürel kodları simgelemektedir.Bence sadece belirtildiği gibi yabancılara yönelik olmayıp bir dönüşüm süreci geçen toplumda yeni görsel kodların zihinlere yerleştirilerek uyum sürecinin hızlandırılması sözkonusudur.

“Fotoğrafçının Türk olmayıp, bu dönemde Türkiye’de yaşayan profesyonel Avusturyalı bir fotoğrafçı oluşu da şaşırtıcıdır.Sanatçı bu fotoğrafları ilk gördüğünde beni çarpan şey Almanya’daki “nasyonal toplumsalist” ve aynı dönemde Sovyetler Birliği’ndeki “Sovyet toplumsalist” imgelere benzeyişiydi.Üç güçlü yüz imgesini seçerek orijinal başlıklarıyla bir araya getirdim demektedir.”¹

Bu dönemde defter çalışmasında olduğu gibi propaganda amaçlı olup, dönemin “başat” politik sistemlerinin gücü elinde bulundurmak için kullandıkları ve başarılı oldukları imgelerin seçilmiş oluşu sözkonusudur.

5.1.5.Gülsün Karamustafa Ve Oryantalizm

Kültürel kimlikle ilgili çalışmalar gerçekleştiren Gülsün Karamustafa, batının bakış açısını, “oryantalist” düşünceyi de sorgulayan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Uzun yıllar yurtdışı yasağı olmasına rağmen, yasak kalktıktan sonra uluslararası sergilerde sık sık yer almış, yurtdışında Kadınlar Üniversitesi’nde de dersler vermiştir. Her yurtdışı deneyimi olan Türk gibi Batılı bakış açısı, önyargı hatta kimlik sorgulamalarla karşılaştığından bu duruma sanatçının bazı çalışmalarında rastlamaktayız.

¹ Karamustafa, 116

Örnek Çalışma 6; Erken Bir Teslimiyetin Sunumu



Resim 16
Gülsün Karamustafa
Erken Bir Teslimiyetin Sunumu



Resim 17
Gülsün Karamustafa
Erken Bir Teslimiyetin Sunumu (Detay)



Resim 18
Gülsün Karamustafa
Erken Bir Teslimiyetin Sunumu (Detay)

Batılı gözler tarafından kimliğinin sorgulanışını ifade eden soruların enstallasyona, Oryantalist, batılı gözüyle doğuyu tasvir eden bir resmin büyütülmüş kopyası eşlik etmektedir. Sorduğu sorularda doğu-batı çelişkisi, Türk kültürel kimliğinin batı, sömürgeci batıdaki konumu, bir vatandaş olarak ülkesinde olup biten politik olaylardan dolayı sorguya çekilen “doğulu” birey var karşımızda (yukardan ona bakıldığı için sorguya çekiliyor; Türkiye’nin sorgulandığı temel konular, insan hakları vs...) Sorulardan bazılarında yer vermek gerekirse, duvarda büyük puntolarla halinde gözükken bu sorularda özellikle vurgulandığı üzere kültürel kimlik kavramına da değinilmektedir.

“Kendimi İstanbullu bir kadın olarak nasıl tarif ediyorum? Benim coğrafyamdaki kültürel gerçeklik nedir? Çeşitli göçlere maruz kalmış ailemin kültürel gerçekliği nedir? Yaratı kaynaklarımın heterojenlik taşıdığını ifade etmem için ne tür çağrışımlara başvurabilirim? Kültürel kimliğimin içeriğini tanımlamaya hangi noktadan itibaren başlamalıyım?”¹

Yine sanatçı kişisel tarihinden yola çıkarak toplumsal ve kültürel kimliğine gönderme yapıyor. İlerleyen bölümlerde de Türkiye’de uyulanan politikalarla ilgili sorguya

¹ Barbara Henrich, *Güllerim Tahayyüllerim*, (İstanbul:YKY 2008) 76

tutuyor kendini. Bu sorgulanma korkusu, yargılanma, verdiği cevaba bağlı olarak belirli bir kategoriye sokulmayı de getiriyor. Bu çalışmada, yurtdışında varolan Türk, Türkiyeli bir aydın olarak eğitim ve bilgi düzeyi batılılarla eşit ya da üstün olsa bile “Batılı” stbakıştan, ”Doğulu” olarak sınıflandırılmaktan, “tekileştirilmekten” kurtulamadığını ifade ediyor.

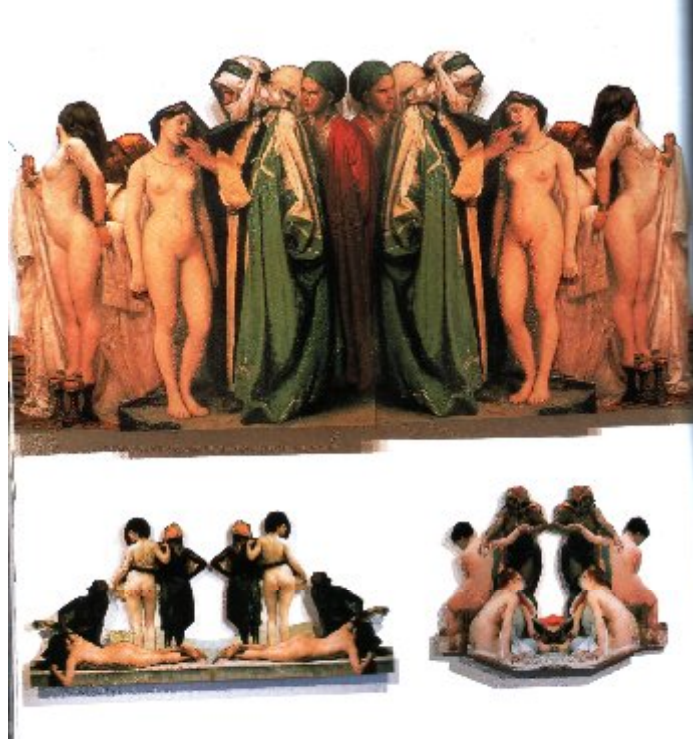
Sanatçı, çalışmanın adından yeralan “Presentation of representation”, yani temsilin sunumu kavramına vurgu yapmaktadır. Kültürel kimliği oluşturan kültürel dzglere daha önce değinildiği üzere, burada kültürel kimliğin temsiline ve görsel düzgülerine değinilmektedir. Kültürel kimliğin temsili bu çalışmada görsel bir düzgü olarak sunulmaktadır.

“Küreselleşen ama hala Batı’nın oryantalist tasnif yöntemlerinin etkisinden kurtulamamış bir uluslararası sanat ortamında, herhangi bir batı-dışı yerellik temsiline antropolojik bir algılanışa, (“Bu, Türk kültürüdür ve Türk kültüre de budur”) yakalanma riskinin de farkındadır.”¹

Küreselleşmeyle birlikte batının egemenliğinden dolayı batının sınıflandırma yöntemleri devam etmekte doğulu, egzotik olarak nitelendirilen sanata ve sanatçı tüm bu yerelliğe ve etnikliğe duyulan hayranlık sözde kalarak bir köşeye atılıyor olabilir mi? Ya da buna içi boş bir egzotiklik hayranlığı diyebilir miyiz?

¹ *Modern ve tesi Sergi Kitabı*, (İstanbul:Bilgi,2008) 83,84

Örnek Çalışma 7; Fragmanları Fragmanlamak



Resim 19
Gülsün Karamustafa
Fragmanları Fragmanlamak

Osmanlı Tasviri

Erden Kosova'nın Gülsün Karamustafa ile yaptığı söyleşide(sy 24) kullanılan resmin oryantalizmle bağlantılı olup olmadığını soran Erden Kosova, Osmanlı tasvirinin ilksel düşmanlığa, mutlak bir ötekiliğe dayandığını söylüyor. Gülsüm Karamustafa ise resme Metin And'ın Osmanlı'daki gündelik hayatı tasvir eden batılı kaynaklardan alıntı yaptığı bir kitapta rastlamış. Resmin oryantalist ölçütleri yani batının gözüyle doğuyu yansıttığını belirtiyor.¹

“Mutlak ötekilik”, hala batıda Türkiye ve Türk kimliğiyle ilgili yargılar devam ederken ki hala adınızı Arapça mı yazdığınız sorulabiliyorsa, önyargının yanında en önemlisi “yanlış bilgi” sözkonusuysa Oryantalist bakış açısı baskın bir biçimde

¹ Gülsün Karamustafa, *Trellis of My Mind: Works by Gülsun Karamustafa, 1998-2000.* (İstanbul:Mataş, 2001) 24

etkisini sürdürüyor demektir. Sanatçı, bu kalıplaşmış ve yine buluntu imgeleri bir konserve kutusu, bir duvar halısı gibi sergilemektedir. Nesneleşen kadın bedeni imgesi Oryantalist resmin tipik bir örneğidir. Kendi içinde “yabancılaşmış” bakış açısının aynı ülke içinde “Batı”nın bakış açısının “Doğu”lu bir sanatçının çalışmalarında yansıttığı travmalara turistik bir halı gibi bakılıyor ifadesi gibi batının da doğuya bakışı kendi kültürü içinde bile bu önyargıları barındırabiliyorsa bir kültürün başka bir kültüre bakışında olması...

“Zaman içinde Karamustafa’nın çalışmaları sözde Orient (doğu)’nun çeşitli kinayelerini hitap etti ve sorguladı. Fragmanlar (1999) adlı çalışmasında nesnelleştirilmiş bedenlerin pazarlanabilirliği ve değiştirilebilir özellikleri olduğu kadar duysal ve cinsel olanı da vurgular. Yalnızca Karamustafa’nın kadınları herhangi bir nesnellikten soyunmuş, çırılçıplak kalmış olmayıp , tarihi bağlamlarından da yoksun bırakılmışlardır. Sanatçı “Doğu”ya bakış 16. yüzyıldan beri hiç değişmedi.”diyerek bu düşüncesini yansıtmıştır.¹

Doğuya bakış özellikle doğu’lu kadına bakış ve batı belleğindeki görsel düzgüleri eleştiren sanatçı, kalıplaşmış bir imgeyi kullanarak kadının bedeninin teşhir edilmesini ve bir nesne haline getirilmesini özellikle feminizm düşüncesinden etkilenmiş bir sanatçı olarak eleştirmektedir.

Örnek Çalışma 8; Zihnimin Kafesi



Resim 20
Gülsün Karamustafa
Zihnimin Kafesi 1998

¹ Aimee Chang , Gülsün Karamustafa , <<http://latitudes.walkerart.org/artists/index.wac?id=86>>

Sanatçının, dar bir alçak kabartma boyutunda İslam, Hristiyan ve Yahudi el yazmalarından alınan illüstrasyonlarla yaptığı kolaj çalışmasında, imgeler üstüste gelerek birbiriyle etkileşim içinde yoğrulmuş kültürleri simgeliyor.

Bu imgelerin bir arada duruşuna baktığımızda bir kaos ve karmaşa görmeyi beklerken, bu imge zenginliğinin içinde yaratılan uyum Türkiye kültürünün birbiriyle çatışmadan iç içe geçerek yoğrulduğunu da çok anlamlı bir şekilde ifade ediyor. Postmodernist bakış açısıyla eskiyi kullanarak yeni bir yorum getirilmektedir. Bukezde yine buluntu “imgeler” i ustaca kullanarak karmaşanın içindeki uyumu ve zenginliği yansıtıyor. Belki de Zihnimin Kafesi derken bilinçaltımıza işleyen, belleğimizde sabit olarak takılı kalan görsel kültürel kimlik düzgüleri, kalıpları ve çokkültürlülük imgelerinden sözediyor olabilir. Çokkültürlülüğün getirdiği birikim kültürel kimlik düzgülerinin toplamını oluşturarak bizi “biz” kılmakta, her bireyin belleğinde yer alan imgeler toplumsal ortak bellek tarafından paylaşılmaktadır. Zihinlerimizin kafeslerinde neler var? Araştıralım bakalım...

Örnek Çalışma 9; Yeni Doğu



Resim 21
Gülsün Karamustafa
Yeni Doğu

Sanatçı doğu kavramını bu seferde güncel bir konuyu işleyerek ele almıştır. Adı New Orientation olan bu çalışmanın Türkçesi “Yeni Doğu” ya karşılık gelmektedir. Buluntu bir nesne ya da imge kullanmak yerine, nesnelere oluşturulan enstallasyon doğuya özgü bir görenek olan “dilek ağacı”na benzemektedir. Zihnimin Kafesi’nin simgelediği anlama getirilen yorum şöyledir; “Rüzgarın kaybolan kızların kaderini, hala çözülmemiş olan kayıpları simgelediği” belirtilmektedir. “Kızların geneleve düştükleri tahmin edilmektedir.” Bu çalışma da sanatçının, din ve toplum tarafından yapılandırılan cinsiyet rolleriyle birlikte kadınlara uygulanan ayrımcılığı simgeleyen pek çok çalışmasından biri olarak adlandırılmakta, Karamustafa’nın temsil öğeleri üzerine çalıştığı, kültürel kimliğin kendisinin de bir tür temsil olduğu belirtilmektedir.¹

Kaybolan kızların meçhul durumu, kurtarılmalarıyla ilgili umut ve dileği de simgeleyebilecek olan kurdeleler, “dilek ağacı”na bağlanan renkli çaputlara benzemektedir. Doğuya ait görsel bir kültürel kod kullanılarak, “güncel” bir konu işlenmektedir. Ayrıca, kavramsal sanatın hayattan beslenişi sözkonusudur. Yine yerel, evrensel tartışmasında anlatım biçimi olarak batı kalıpları içince işlenmiş fakat kültürel kimliğe ait öğeler taşımaktadır. Fakat “kayıp” olma hali, kayıplarını geride bırakanlar gibi evrensel bir trajediye parmak basmaktadır. “Doğu” adı altında belki de yine dilek ağacına benzer bir imgeyle bir yandan doğunun temsili, sözkonusuyken, öte yandan da Oryantalist bakış açısına, klişelere karşı koyarak bunları altüst etmek isteyen işte bu da bildiğiniz doğu değil, yeni doğu mu denmektedir?

Yerel bir sorun olarak kayıp kızların bedenlerini satmaya zorlanması, kendilerini enstallasyonun yapıldığı yere yakın olan genelevde bulacak oluşları yine sanatçının cinsiyet ayrımcılığına getirdiği bir tepkidir. Diğer bir yandan da, doğulu kadınların nesne beden olarak sunulmalarını eleştirdiği “Fragmanları Fragmanlamak”ta olduğu gibi kadının nesne oluşuna, görsel olarak da nesne olarak kodlanmasına getirdiği tepki bu çalışmada da farklı bir “temsil” biçiminde kendini göstermektedir. Diğer çalışmada yer alan resimde bedenlerinin çeşitli yerleri “nesne” olarak incelenir ve teşhir edilirken, kadın bedeninin satışına gönderme yapılmakta,

¹ Gülsün Karamustafa, *Trellis of My Mind: Works by Gülsun Karamustafa, 1998-2000.* (İstanbul,:Mataş, 2001) 9

“Yeni doğu”da da kaybolan kızların bedenlerinin “nesne”leştirilerek satmaya zorlanışına gönderme yapılmaktadır.

5.1.6. Kitsch Kavramı,Popüler Kültür;Ara Kültür Örnek Çalışma 10; Arzu Nesneleri



Resim 22
Gülsün Karamustafa
Arzu Nesneleri

Sanatçı bu çalışmasında bir kez daha siyasal olayların kültür üzerinde nasıl etki bırakabildiğine ve ticaretin kültür alışverişi üzerinde oynadığı role dikkat çekmekteydi.”¹ Sanatçı, bavul ticareti gibi yasadışı satışlardan edindiği eşyaları Avrupa’ya yasadışı sokarak, katıldığı sergilerde bu eşyaları satmış. Ekonomik nedenlerden dolayı yaşanan göçler ve toplumsal değişimler (Sovyetlerin dağılmasıyla bavul ticareti gibi) dünyada oluşan değişimleri ifade eden sanatçı, izleyicilerin de bu nesnelere satın almasıyla onları da bu değişime katmış, karşılıklı etkileşime dayalı (interaktif) bir çalışma gerçekleştirmiştir. Sanatçı başka çalışmalarında yer verdiği gibi göç ve toplumsal ortak bellek kavramlarına gönderme yapmaktadır ama bu çalışmasında geçmişe dönük görsel kültürel bellek düzgüleri yerine göçle bağlantılı güncel kültürel değişim düzgülerine gönderme yapmaktadır.

¹ Barbara Henrich, *Güllerim Tahayyüllerim* (İstanbul:YKY,2008)98

Sanatçı bu çalışmayla “Arzu nesneleri” olarak adlandırarak, çöken doğu bloku ülkelerinin de katılımıyla tüketimin artışı, değişen ekonomilerle birlikte toplumsal sınıflara bağlı bireyin, tüketim tutkusunu ve bunun getirdiği nesnelere olan bağımlılığı dile getirmektedir. Karamustafa, “Daha fazla, daha fazla” isteyen kitlelerin “arzu nesnesi” haline getirdiği nesnelere olan ilişkilerine gönderme yapmaktadır.

Ara kültür; arabesk, ikonografi, Kitch, popüler kültür
Örnek Çalışma 11; Elvis’li Seccade



Resim 23
Gülsün Karamustafa
“Elvisli Seccade”,
1986

Kitch kavramını da çalışmalarında kullanan Karamustafa, Türkiye’ye özgü olan yerel, köyde ya da kente göçmüş köy kökenli kimliğin simgelerinden biri olan duvar halısı ya da dini İslami kimlikle bağlantılı seccadenin üzerine Elvis deseni kondurarak yerelden evrensele geçiş yapmış; postmodern bir çalışma gerçekleştirmiştir. Yabancı kültürü içselleştirmeye çalışırken Türkiye’nin kendi tuhaf bireşimini yaratması olarak da algılanabilir. Bu aynı zamanda Postmodernizmi, doğuyla batının bireşimini ortaya koyduğu tuhaf uyumsuzluğu simgeliyorken, köy ve kent kültürünün göçlerle karışarak, ortaya bir ara kültür arabesk kültürü çıkışı gibi tuhaf ve çarpık bir durum olarak da algılanabilir. Sanatçı, 1980’lerde ortaya çıkan arabesk olgusunu “yadsımadan”, “elitist bir süzgeçten geçirmeden” çalışmalarına

yansıtmıştır. “Kitle kültürünü, hak ettiği şekilde, yaşanmış bir yerellik olarak (yöresellik/bölgesellik değil) üstlenen ilk sanatçı Gülsün Karamustafa’dır.”¹

Bir yandan Andy Warhol’un çoğaltılmış “Marilyn Monroe”ları ya da konserve kutuları aklımıza gelirken, tüketim toplumu, kültür endüstrisi sonucu oluşan kitch kavramıyla bütünleşmektedir. Bu çalışma “Kitle kültürünün transkültürel (çünkü endüstriyel) boyutunu öne çıkaran ilk çalışma” olarak nitelendirilmektedir.² Kültürel kimlik düzgülerinde yerel ve “otantik” kültürel nesneyi simgeleyen seccade ve duvar halısının popüler kültürün etkisiyle dönüşmesi gözler önüne serilmektedir. Kitsch, Türkiye’nin ekonomik koşulları sonu köyden kente göçle oluşan ara kültür; arabesk kültürünü simgelemesinin yanı sıra doğu-batı sentezinin çapraşık melezlikleri ve küreselleşmenin etkileriyle yerelden evrensel kültüre geçişe göndermeler de sözkonusudur.

5.2. KUTLUĞ ATAMAN; Kültürel Bellek, Bireysel Portrelerden Grup Portrelerine.



Resim 24
Kutluğ Ataman ve Küba

Kutluğ Ataman’ın video sanatında özellikle “kimlik”, “cinsel kimlik” ve kültürel kimlik üzerine göndermelere rastlayabiliriz. Ataman’ın çalışmalarını

¹ *Modern ve Ötesi Sergi Kitabı*, (İstanbul:Bilgi, 2008) 83

² *Modern ve Ötesi Sergi Kitabı*, (İstanbul:Bilgi, 2008) 84

değerlendirildiğinde, siyasal kimliğinden dolayı yurtdışına çıkıp, Amerika’da sinema eğitimi görmüş oluşunun onun ileri görüşlü ve belki de daha cesur çalışmalar yapmasını sağladığını ama sanatçının kimliğine yabancılaşmamış olduğunu görmekteyiz. Kutluğ Ataman’ın video sanatıyla ilgili daha çok İngilizce kaynak bulunduğu ileri sürülebilir. En son Mayıs 2008’de “Zaten sen kendini anlat” adlı kitabı YKY yayınlarından yayınlanmıştır.

Seçtiği kişilerin kişisel tarihlerine inerek, kameraya aldığı kişileri “itiraf sanatı” (Kavramsal sanatta tartışmıştı bkn) olarak değil de çok doğal ve samimi bir biçimde ekrana yansıtmakta, kimliklerinin katmanlarını çözümleyerek toplumsal ortak bellek ve kimliğe de birey yoluyla gönderme yapmaktadır. Çalışmalarının kolektif otoportreler olarak tanımlayan sanatçı, 1960’lar ve 1970’lerde Türkiye’de yetişmiş ve yalnız bırakılmış genç bir eşcinsel olarak her parçanın kendini ve deneyimlerini yansıttığını belirtmektedir.¹

Kutluğ Ataman’ın “Kurgunun hizmetindeki gerçek” olarak tanımlanan film sanatında, kameranın sanatçı, nesne ve izleyici (de tanık ve işbirlikçi olarak) arasında arabulucu hale geldiği ifade edilmektedir. Anlatı güdülü, geleneksel toplumun dışında yer alan bireylere ya da gruplara odaklanmaktadır.² Sanatçının, toplumsal ortak kimlik içinde yok sayılan ya da “ötekileştirilerek” dışlanan kimlikleri ele almaya “cesaret edişi” sonucu onları kendi kimliğinin yansıması olarak görerek kimliğini keşfetmek için aracı olarak kullanmaktadır. Bu çalışmalardaki karakterler seçilirken kimlik ve küreselleşme kavramını ele alırken karşımıza çıkan sınırlayıcı “kimlik süpermarketi”nin bir kenara itilip “gerçek karakterler”e odaklanıldığı ortadadır. Peki bu “gerçek karakterler” i yansıtmaya yöntemi nedir? Bu çalışmaları sınıflandırma noktasında video sanatıyla belgesel, sanatçıyla röportajcı ve etnograf arasındaki nüans farklılıklarını ve bağlantılarını incelemeliyiz. Öncelikle sanatçının çalışmalarını hangi sınıfta değerlendirdiğine bakılmalıdır. Kutluğ Ataman, “İnsanlar üzerine belgesel yapıyorum. Ama bu herhangi bir insan değil, aslında bütün bu insanlar benim varoluş biçimlerim.”³ demektedir. Gülsün Karamustafa’nın çalışmalarında kendi kişisel tarihinden yola çıkılarak toplumsal ortak kimliğe ve evrenselliğe olan tümevarışı görülürken, Kutluğ Ataman’ın sınıf, cinsiyet ve millet ayırımı yapmaksızın kendi

¹ Kent,R, Reality at the service of Fiction, *Perfect Strangers*, (Sydney; MCA, 2005)8

² Kent, 8

³ Kutluğ Ataman , *Peruk Takan Kadınlar* (İstanbul :Metis, 2001) 109

yansımalarını gördüğü kimlikleri kameranın aracılığıyla ama “doğal” yöntemlerle gözlemediğini saptıyoruz.

Müdahale etmeden doğal gözleme noktasında karşımıza “etnografik belgeleme” kavramı çıkıyor. İnsan biliminde insan topluluklarını incelerken uygulanan araştırma yöntemi, nesnel olması açısından müdahale etmeden gözleme şeklinde gerçekleştirilmektedir. Sanatçıyla ilgili bir makalede, 1990’larda Hal Foster’ın ortaya attığı “etnograf olarak sanatçı” kuramı arasında bağ kurulmaktadır.¹ “Etnograf sanatçı”, kültürleri keşfeden sanatçı düşüncesi başka bir kaynakta da tekrarlanıyor. Sanat eleştirmeni Irit Rogoff da Kutluğ Ataman’ın çalışmalarını “Kamerayla kültürel karşılaşmalar (ilişkiler)” olarak tanımlayarak, sanatçının etnografiyle olan oyununda “ötekileştirme”nin karmaşık sürecini ortaya koyduğu söyleniyor.²

Bütün bunlara göre, Kutluğ Ataman’ın etnografik belgelemeye çok yakın duran bir çalışma gerçekleştirmediğini ancak bireyler ve bireylerin kendi içlerindeki süreçleri aracılığıyla kendi kültürel kimliğine, kendi kültürüne dair keşifler yaptığı değerlendirmesinde bulunmak olasıdır. Kendisi de zaten bu düşünceyi şöyle doğruluyor; “Kişi” kendi rolünün daha az etnografik olduğunu fark ediyor, -bir grup insanla ilgili bir takım bilgi keşfetme ve üretmeyle ilgilidir.”³

¹ Mark Nash, “Kutlug Ataman’s Experiments with Truth”, *Kutlug Ataman Perfect Strangers Catalogue*, (Sydney:MCA, 2005)42

² Nash 46

³Mark Nash, “Kutlug Ataman’s Experiments with Truth”, *Kutlug Ataman Perfect Strangers Catalogue*, (Sydney:MCA, 2005)44

5.2.1 Türkiye Tarihi; Kültürel Kimlik Örnek Çalışma1; Semiha Unplugged



Resim 25
Kutluğ Ataman
Semiha unplugged,1997

Kutluğ Ataman; “Semiha’yı yaparken Türklüğümle ilgileniyordum. Amerika’dan Türkiye’ye döndüğümde herşey çok yapay geliyordu, eski benle eski kentimde yüzleşmek, böylece devamlı kendini inşa eden (yenileyen) bu yaşlı kadın çok ilgimi çekti.”¹ demiştir. Uzun süre yurtdışında kalışı sonucu kültürel kimliğini sorgulama gereksinimi Semiha Unplugged’ı* çekmesini güdülemiştir. Odaklandığı karakterlerin “Kimliği”, ”kimlikleri”, “dönüşümleri”, “yeniden doğuşları” aracılığıyla kendi içine yolculuk yapan sanatçı aslında kimliğe odaklansa da özellikle bu çalışmasında karakterin kültürel kimliğine de bir keşif yolculuğu yapmaktadır.

Bu çalışma, “Kimliğin inşa sürecine tanıklık etmenin mahremiyeti”² olarak nitelendirilmektedir. Toplumbilimde Giddens’in aktörlerin bireyleşme sürecinde inşa ettiklerini söylediği kimlikler tarihten, coğrafyadan, kolektif hafızadan malzemeler kullanmaktadır.³ Bu çalışmada Semiha Berksoy’ da, kimlik inşası “kendini yeniden inşa etme”nin yanında, geçmişi de yeniden inşa etme sözkonusudur. İnşa ve

¹Aimee Chang, *Kutlug Ataman: Paradise* (Orange County Museum of Art, 2007)18

² Emre Baykal, *Sen Zaten Kendini Anlat(Kutluğ Ataman)* (İstanbul:YKY, 2008) 24

³ Manuel castells, *Kimliğin gücü*, (İstanbul:Bilgi, 2006) 14

*Unplugged: hiçbir elektronik müzik aleti kullanılmadan yapılan müziğe ilişkin www.zargan.com

yenilenme sürecinde Berksoy kendini “küllerinden doğan Anka kuşu” olarak tanımlamaktadır. Geri planda hem karakterin gerçek hem de kurguladığı kimliği iç içe geçmiş olarak görülmektedir. Zaman zaman şiirsel anlatımı ve teatral davranışlarıyla içten bir performans gerçekleştirilmektedir.

Güncel ve kavramsal sanatla ilgili yer verilen temel kavramlardan biri olan “hayatla yaşamın çakışması kaygısı” Ataman’ın müdahale edilmemiş, kurgulanmamış doğal “karakterler” üzerine kurulmuş olan çalışmalarında da sözkonusudur. Sanatçının kendisi de Levent Çalikoğlu’yla gerçekleştirdiği söyleşide de “hayatın kendisinin sanat olduğunu ortaya koymak istediğini” belirtmiştir.¹

Söylediği arylarla, yaptığı resimlerin eşliğinde kişisel tarihini kameraya sunan Semiha Berksoy, kurguyla karışık ülke tarihini de gözler önüne sermektedir. Bu noktada, yarattığı masalsi dünya bir performans sanatı gibi de algılanabilir. Kurgu ve gerçekliğin birbirine karıştığını vurgulayan Gregory Volk da “İzlediğiniz şeyin gerçek mi yoksa sahnelenmiş mi olduğunu anlayamıyorsunuz.”² demektedir.

Semiha Berksoy, cumhuriyetin ilanıyla birlikte yaşanan değişim ve dönüşümün baş karakterlerinden biri olan ilk Türk opera sanatçısıdır. Ataman, uzun metrajlı filmde bu çalışmayla video sanatına geçiş yapmıştır. Aslında bu video çalışmasının uzunluğu 8 saattir fakat uzuluğuna rağmen çekim yöntem ve amaçlarından dolayı video sanatı kategorisine girmektedir. Ataman bu çalışmayı “bitmemiş” olarak nitelendirerek, kesin bir sonuca ulaşmayan “araştırma dosyaları” ya da taslaklar olarak tasvir ediyor.³ Ataman’la ilgili değindiğimiz “etnograf olarak sanatçı” olup olmama durumu ya da sanatçının video sanatının belgesel ne derece yakın durduğunun sorgulanışını hatırlattıktan sonra, Semiha Unplugged’ı gayriresmi bir “belgesel” olarak nitelendirebiliriz. Belgesel formatında kurgulanmadığı, bireysel ve mahrem olduğu halde Semiha Berksoy’un anlatılarında kurgu olsun olmasın tarihi bir süreç gözler önüne sergilendiği için bu değerlendirmeyi yapabilir. Bu çalışma, “deneysel”, sınırları zorlayan bir belgeseldir. Deneysel oluşu, belgesellerde olduğu gibi bu “tarihsel” karakteri “ülküselleştirme” biçiminde değil acılarıyla, yenilişleriyle kanlı canlı insan çıplaklığında sansürsüz bir şekilde sunuşundan kaynaklanmaktadır.

¹ Sanat Dünyamız sayı 94, Yky Bahar 2005

² Emre Baykal, Sen Zaten Kendini Anlat (Kutluğ Ataman) (İstanbul: YKY, 2008) 27

³ Kent, R., Reality at the service of Fiction, Perfect Strangers, (Sydney; MCA, 2005) 8

5.2.2 Sosyal Kimlik-Siyasal Kimlik Örnek Çalışma 2; Peruk Takan Kadınlar

“Peruk Takan Kadınlar’da aynı odada tutamayacağı dört kadın var. Hem kendileriyle, hem birbirleriyle çelişiyorlar, toplumsal, sınıfsal anlamda; inanç, ideoloji, kavga anlamındadır. Ama bir taraftan hepsi birden bir Türkiye imgesi teşkil ediyorlar, toplumdaki katmanlara dair izler teşkil ediyorlar.”¹

Bu çalışmada kimliğin görsel düzgüler üzerindeki etkisi; dış görünüş olarak simgeselleştirilmesi, kişilerin ait oldukları toplumsal sınıf ya da siyasi görüşün temsilleri ele alınmaktadır. Karakterlerden ilki 70’lerde siyasi olayların içinde olduğu için kimliğini saklamak amacıyla peruk takarak “Hostes Leyla” kimliğine bürünmüş fakat bir sarışın olarak muhafazakar toplum içinde daha çok dikkat çekmiştir. Kutluğ Ataman’ın kimlik kavramını sorgulayışı noktasında, Hostes Leyla örneğinde olduğu gibi öz kimliğini saklama durumu; belkide Türkiye’de genç bir eşcinsel olarak kimliğini gizlemiş oluşuyla özdeşleşiyor olabilir. Ya da sanatçı siyasi olaylara karışmış biri olarak özdeşleşme kurmuş olabilir. Fakat Kutluğ Ataman, Hostes Leyla’nın tersine kendi kimliğini saklamayan tam tersi mücadele veren ve kimliğini dışa vuran biri olarak tanımlıyor kendini. Bununla birlikte kimlik saklanması ya da değiştirilmesi konularını irdeleyişini onu kendi kimliğiyle ilgili keşifler yapmasını sağlıyor. “Kimliğin saklanması ya da değiştirilmesi, başka bir kimliğin ortaya çıkarılması durumunun bana nasıl yansıdığını gördükten sonra, benim için diğer kapılar açıldı.”²

Sanatçı kimlik konusunu inceleme amaçlı yola çıkmadığını, fakat sanatın oluşum sürecinde kavramların su yüzüne çıktığını söylüyor ki bu durum genellikle Gülsün Karamustafa örneğinde olduğu gibi sanatçının belirli kavramlar üzerine düşüncüsü sonucu “kurguladığı” sanat yapıtının tersine, Ataman’ın çalışmalarında çekim “kurgu”landıktan sonra kavramlar ortaya çıkıyor. Gerçek hayattaki hikayelerden, basit şeylerden, basit yöntemlerle yola çıkıyorum. Tabii daha sonra

¹ Kutluğ Ataman , *Peruk Takan Kadınlar* (İstanbul :Metis,2001) 111

² Ataman , 110

düşünmeye başlayınca ve işi soğuttuktan sonra peruk, kimlik gibi kavramlar üzerine zaman içinde daha entellektüel bir bakış geliştiriyorsun.¹

Kutluğ Ataman'ın çalışmalarını değerlendiren sanat eleştirmeni Irit Rogoff'un yorumu da bu düşünceyi desteklemektedir. Bu kültürel ya da toplumsal bir tarih değil, bu bir karşılık (birtepki) talepediyor.² Belgesel-röportaj kurgusuna yakın olan bu çalışmada toplumsal kimliklerin farklılıkları içinde Ataman'ın başka çalışmalarında da olduğu gibi "ötekileştirilen" kimliklere odaklanılmış.

Dört kadında da toplum dışına itilmiş, ötekileştirilmiş bir taraf var. Kutluğ Ataman'ın video sanatında seçtiği bireylerde hep bir ötekilik sözkonusudur. Toplumun, kültürel kimliğin de bir parçası oldukları halde "meşrulaştırılmayan", dışlanan, ötekileştirilen hatta yok sayılan bireyler Ataman'ın çalışmalarında dünyaya seslerini duyuruyorlar. Bu çalışmalarda özellikle siyasal ve cinsel kimliklerinden dolayı sistemle başı derde giren, baskı ve yaptırıma uğrayan bireyler yer alıyor.

Ataman bu noktada; "Her dört örnek de, kimlik üretiminin genelleştirilmiş ve tarihsel anlamda sabitlenmiş biçimlerinin ötesine taşıyor; izleyiciyi toplumsal cinsiyet ve devletin uyguladığı acımasız baskı üzerine yeniden düşünmeye çağırıyor."³ diyor.

İkinci karakter başörtüsüyle üniversiteye giremediği için peruk takan bir üniversite öğrencisidir. 3. karakter ise bir travesti olarak seks işçiliği yapılmasının önlenmesi için polis tarafından saç kazıtılan ve bu yüzden peruk takan Mehtap ve kanserle savaşım halinde olan, kemoterapiden saçları döküldüğü için peruk takan antroplog-gazeteci Nevval Sevindi'dir. Sanatçı bu dört kadınla ilgili şu yorumu yapıyor; dördünün de yaptığına benzer bir şekilde peruğu bir araç gibi kullanıp, yaklaşık son yirmi yıllık dönemde Türkiye'nin toplumsal ve siyasi kimliğinin bir portresini çiziyor.⁴

Üniversite öğrencisi olan ikinci karakter saçını ve bedenini nesne olarak gördüğü için peruk takmakta(başörtü yerine), 3.karakter olan travesti Mehtap ise

¹ Kutluğ Ataman , *Peruk Takan Kadınlar* (İstanbul :Metis, 2001) 110

² Irit Rogoff, "Experience" *Kutlug Ataman Paradise* (Orange County Museum of Art, 2007)

³ Ataman , 123

⁴ Emre Baykal,*Sen Zaten Kendini Anlat(Kutluğ Ataman)* (İstanbul:YKY, 2008) 44

cinsiyet dönüşümü yaşadktan sonra görsel cinsiyet temsil kodlarına uyararak, bedenini nesneleştirmek için takmaktadır. Kanseri tedavisi gören Nevval Sevindi ise “kadın uzun saçlı olmalı ya da az saçlı olmamalı” önyargılarını içeren cinsel kimlik görsel düzgülerine uymak, “hasta “ ve “öteki” olarak görülmemek için takmaktadır.



Resim 26
Kutluğ Ataman
Perek Takan Kadınlar

Ataman’la ilgili etnograf sanatçı kuramından sonra bu noktada da belgesel kavramı karşımıza çıkmaktadır. Ataman’ın sanatı belgesel olarak nitelendirilebilir mi? Bu çalışmaların röportaja daha uzak oluşu sanatçının kamera karşısında hiç görünmeyişi ve sorduğu sorular varsa bile daha “edilgen” ve görünmez konumda kalışı, sahneyi “konuşturduğu” kişiye bırakışı sözkonusu.

Konuşturma aşamasına nasıl geldiği bunun doğal olarak mı oluştuğu ya da bütünüyle sanatçının kurgusu doğrultusunda video seçiminin gerçekleştirilerek kişileri söylemelerini istediği şeylere yönlendirip yönlendirmediği sorgulanmalıdır. Sanatçı, “öncelikle bu insanları konuşturabilmek için onlarla olan ilişkim üzerinde bayağı emek sarf etmem gerekiyor. Onları ikna edebilmem gerekli. Bir üçüncü kişi önünde bu kadar mahrem konularda konuşmayı kabul etmeyebiliyorlar ya da bunları

konuşacak ruh hali içinde hissedemeyebiliyorlar.” diyor¹ Konuşturmaya ikna etme konusunda zorlandığı ama alnının akıyla çıktığı “Küba” adlı çalışması var sırada.

5.2.3 Yerel Kültürden Evrensel Kültüre Örnek Çalışma 3:Küba



Resim 27
Kutluğ Ataman
Küba

İstanbul’da “Küba” olarak anılan semtte yaptığı görüşmelerden oluşan bu çalışmada toplumda bir kenara itilerek sorunları görmezden gelinen kişilerin hayatlarından kesitler yer almaktadır. Bireysel portrelerden yola çıkılarak uyuşturucu bağımlılığı, aile içi şiddet, siyasal mahkumların yaşadıkları şiddet gibi hem kişide saklı; “mahrem” hem de toplumsal bilince farkındalık getirerek çözüme kavuşturulması gereken konular bireyler aracılığıyla işlenir. Çalışma “içlerindeki bireysel portreleri bir grup kimliğinin karışımı içinde eritirken, her birinin sesini bağımsız olarak da duyurabilmesine olanak veriliyor.”²

Çalışmanın sergileniş biçimine göre her portre, her görüşme ayrı ayrı 2. el eski televizyon ekranlarından eski püskü koltuklara oturularak izleniyor bu biçimde seyircinin katılımı (interaktif) sağlanarak, yansıtılmaya çalışılanı andıran bir ortam

¹ Kutluğ Ataman , *Peruk Takan Kadınlar* (İstanbul :Metis, 2001)119

² Emre Baykal,*Sen Zaten Kendini Anlat(Kutluğ Ataman)* (İstanbul:YKY, 2008) 73

kurgulanıyor. “İkinci el televizyonlar, eski püskü koltuklar evcimenlik hissi verirken, dünya çapında insan mücadelesi ve deneyiminin ortaklığını da ortaya çıkarıyor.”¹ Burada sadece Türkiye’ye özgü değil yoksulluğun yol açtığı şiddet, uyuşturucu vs gibi insana ilişkin sorunların evrenselliği, sözkonusudur. Bu bağlamda sanatçının yapıtı yerel bir kesit sunarak hem işlediği konu açısından hem de (kavramsal sanat, video sanatı) kullandığı yöntem açısından evrenselleşmektedir.

Biz yerellik ya da evrensellik tartışmasını yaparken, Paradise katalog kitabında Küba “Doğulu, oryantalist, aşırı derecede sade olarak nitelendirilmiştir”² Bu noktada tamamen batılı önyargılı bakış açısını mı görüyoruz? Çünkü daha önce değinildiği gibi batılı bir gözle nesnel bir çıkarsama yapılmış bizim de katıldığımız yerelden evrensele düşüncesinin tam tersi olarak Küba’nın “Doğu”lu yabancı bir nesne gibi oldukça öznel bir bakış açısıyla seyredilmiş ve yapıtın dışında kalınmış olduğu ortaya çıkıyor. Bu bakış açısı küreselleşme ve politikalarının yönlendirdiği kavramsal sanata dair ticari talep boyutunda “doğu, egzotik, oryantalist”ten “yerel, etnik” kavramına geçişin sözkonusunu olduğu, kavramların ad değiştirdiği öne sürülebilir.

“Bienal küratörleri uluslararası sanat piyasası için yeni sanatsal üretimler aramaktadır. Piyasaya yönelik, etnografik safsata içeren, sanatçıların çalışmalarının dönüştürücü potansiyeliyle değil de “öteki” olarak sunulmaları sözkonusudur. “Toplumsal çokkültürlülük, ekonomik çokkültürlülükle birarada bulunmaktadır.”³ Bu durumda, çalışmaların etnograf sanatçı kuramsiyle çakışarak “öteki” diğer bir deyimle “egzotik” olarak talep görmeleri sözkonusu olabilir. Tüketim toplumunun getirdiği hızlı tüketim, bıkkınlık, devinimsel yenilenme ihtiyacı bu düşünceyi karşılamaktadır.

Bu noktada Kutluğ Ataman “küreselleşmenin baskın anlatılarıyla yarışan ve onları bozmaya çalışan” biri olarak nitelendirilmiştir. “Kültürel öteki”, postkolonyal, alt, altkültür, ele alındığında baskın kültür dönüşmekte ya da altüst edilmektedir.⁴ Farklılığın ticari olarak desteklenişi geçerliken, kültürel ötekinin

¹ Kent, R., Reality at the service of Fiction, *Perfect Strangers*, (Sydney; MCA, 2005) 13

² Aimee Chang, *Kutlug Ataman: Paradise* (Orange County Museum of Art, 2007) 14

³ Mark Nash, “Kutlug Ataman’s Experiments with Truth”, *Kutlug Ataman Perfect Strangers Catalogue*, (Sydney: MCA, 2005) 43

⁴ Nash, 43

sanatta yansıtılışı baskın, küreselleşen kültür üzerinde yıkıcı etkiye sahiptir demek çelişkili olmuyor mu?

Yine aynı söylem üzerinden Paul Nash, “sanatçı izleyiciyi, kişilerin siyasal, toplumsal ve kişisel değişim süreçlerinde yer almaya davet ediyor. Sanatın Burjuva-kapitalist kurumlarınca dışlanan (müze, akademi, medya) sanatın ve sanatçının kimlik ve toplumla ilgileri konuları işleyişidir”.¹ yorumunu yapmıştır. Bu çıkarsama çok çarpıcı bir noktaya parmak basmaktadır. Çünkü yapılan yorum, özellikle Türkiye’de kavramsal sanat yapıtlarında küreselleşme kimlik politikalarına bağlı olarak kimlik konularının dayatıldığı, ya da özendirildiği iddialarına taban tabana zıttır.

Bu çalışmada, kimlik ve toplumla ilgili konuların dile getirişine dönersek Ataman’ın diğer çalışmalarında olduğu gibi “öteki” kimliklere yer verilmiş olduğunu dile getirmiştik fakat Küba adlı çalışmanın farklı grup kimliğine de değinilmemiştir. Ne kadar bireysel portrelerden yola çıkılsa ve bireysel portre odaklı gibi gözüксе de kollektif kimliğe de göndermeler yapılmaktadır. “Toplumun kenarına itilmiş bu insanların paylaştıkları bir değer dizisi ya da ortak tarih yok fakat neo-liberal ekonomilerin maddi kazanca yönelik bireysel rekabetin yer aldığı bir dünyada güçlü bir aidiyet duygusu sağlıyor ve kendilerine özgü bir cemaat kimliğinin inşasına katılmalarına izin veriyor.”² Çok farklı kökenlerden ve siyasal görüşlerden gelseler bile ortak yaşam alanları, yoksullukları onların toplumsal örgütlenme içinde grup bilincine ve aidiyete sahip oluşlarını sağlıyor. Yoksulluk çeşitli biçimlere bürünmüş görsel kültürel düzgülerle (kiminde kocasından dayak yiyen bir kadın, kiminde uyuşturucu bağımlılığı vs) ortaya çıkıyor.

Ataman’ın diğer çalışmalarında da yer verdiği kimlik inşası her bir portrede var olurken yap bozun parçaları gibi birleşerek grup kimliğini, cemaatin kültürel kimliğini ortaya çıkarıyor. Dışardan bir yönlendirme olmaksızın, “sansürsüz” bir şekilde kocası tarafından maruz kaldığı şiddeti ya da hapishanede yaşadığı işkenceleri anlatan eski siyasi bir mahkum bu anlatılarıyla kimliğini yeniden inşa etmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi siyasal görüş ya da yaşam biçimi olarak çok farklı olsalar bile aynı toplumsal sınıfa ait olarak kapitalist toplumca dışlanan ve

¹ Nash,44

² Emre Baykal, Sen Zaten Kendini Anlat(Kutluğ Ataman) (İstanbul 2008)72

ötekileştirilen kimlikler artık yok sayılamayacak bir “canlılıkla” gözlerimizin önündedirler.



Resim 28
Kutluğ Ataman
Ruhuma Asla

5.2.4.Cinsel Kimlik-Kültürel Kimlik Örnek Çalışma 4:Ruhuma Asla



Resim 29
Kutluğ Ataman
Ruhuma Asla(Detay)

Ruhuma Asla'da “başrolde” olan Ceyhan Fırat Avrupa'da yaşayan bir Türk travestidir. Kısa film-video art formatı sınırlarında gezinen, Ataman'ın özgürleştiriciliğiyle “doğaçlama” olarak akan bir çalışmada sanatçı, Ceyhan'ın kendi hikayesini oluşturmasını sağlamıştır. Fakat ikinci versiyonunu tekrar filme çekmeden önce senaryoyu ezberlemesini istemiştir. Öyleki “Bu kişi erkek mi yoksa kadın mı? Bu film belgesel mi ya da senarolaştırılmış bir hikaye mi? Bu “gerçek“ bir karakter mi ya da oyuncu mu?” soruları ortaya çıkmıştır.

Ceyhan Fırat'ın yaşadığı apartman dairesinde günlük yaşamı içersinde doğal olarak görüntülenmiştir. Fakat zaman zaman Kutluğ Ataman ya da Ceyhan'ın kendi tarafından kurgulanmış bir oyunu oynadığı hissedilmektedir. Çalışmanın başlığı “Ruhuma Asla!”ya gelince bilindiği gibi eski Türk filmlerinin en vazgeçilmez repliklerinden biridir. Filmde, Türkiye popüler kültürüyle sınırlı kalmayarak kolektif belleğe kazınmış “İdeal güzel kadın imgesi” olan Türkan Şoray'la özdeşleşmeye

çalışan Ceyhan, yarattığı kurguda cinsel kimliğini ve aynı zamanda yaşadığı kimlik dönüşümünün zorluklarını ifade etmektedir. Nostaljik ve yerel görsel bir kültürel düzgü olan “güzel kadın” ve “dişi” Türkan Şoray imgesi, Türk sinemasının unutulmaz bir karakteri olması açısından yeri sorgulanmayacak, kalıcı bir imgedir. Karakterin, cinsiyet dönüşümü sonucu cinsel kimliğini inşa ederken bu imgeyle özdeşleşmeye çalıştığını görüyoruz. Oyuncu, cinsel kimlik inşasında bir yandan oldukça dişil fakat aynı zamanda “masum” bir kadın kimliğine bürünmeye çalışıyor.

Cinsiyet değiştiren bireylerin kişisel tarihinde özellikle Türkiye’de bir cinsel taciz deneyimi sözkonusu olmaktadır. Karakterin suçsuzluğu noktasında, Ceyhan’ın Türk filmlerinde tecavüze uğramak üzere olan karakterin “bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla!” repliğini tekrarlayışı bu durumu çağrıştırmaktadır. Yine bu filmlerde, tecavüz sonucu geleneksel toplum tarafından “değer” olarak düzgülenen ve dayatılan bekaretini dolayısıyla kültürel kimlik düzgülerinde tüm “değerlerini” kaybeden karakteri tekrar canladırılmayı seçen Ceyhan yalnızca bir klişeyi tekrar etmekle kalmıyor, kendi kişisel tarihini de yeniden canladırılmış, kurgulamış ve kimliğini inşa etmiş oluyor.

Kişisel tarihinde cinsel tacizler hatta tecavüzlerin travmaları, cinsel kimliğiyle ilgili uyanışlar ve çelişkiler, Türkiye’nin geleneksel, erkek egemen cemaat toplumunun kimliğine olan baskıları sonucu yalnızca fizik olarak dönüşmekle kalmamış Ataman’ın diğer oyuncularında olduğu gibi kimliğini tekrar inşa etmiştir. İstanbul’da ne erkek ne kadın koğuşuna uymadığı için bir depoda hasta yatağında tedavi edildiğini dile getiren Ceyhan’ın, filmin son bölümlerinde Lozan’da bir hastanede diyaliz makinasına bağlı olduğu bir sahne yer alıyor. Diyaliz; arınma ve yeniden yaratılma görsel bir eğretileme haline geliyor.¹ Bu durum cinsel kimlik değişimiyle, yeniden kimliğin inşasını da simgeliyor.

Film sırasınca Kutluğ Ataman’ın sansürsüz bir şekilde cinsellik içeren konularda Ceyhan’ı özgür bırakışı toplumun “öteki” cinsel kimlik konusundaki baskısına yönelik bir özgürleştirici tepkidir. Ataman aynı zamanda cinsel kimliğini yaşama konusunda Avrupa’da özgürleşen Ceyhan’la özdeşleşim kuruyor olabilir.

¹ Emre Baykal, Sen Zaten Kendini Anlat (Kutluğ Ataman) (İstanbul: YKY, 2008) 102

“Taciz, hayatta kalış ve kurallara karşı kazanılan zafer Ataman’ın çalışmalarında, özellikle Türk toplumunda olmak üzere genelde kadınlara karşı olan önyargıları ifade etmektedir.” Ataman çalışmada karakteri özgür bırakışıyla ilgili olarak “nesnelimin konuşmasına izin veriyorum çünkü gerçekten de bir kişinin tarihinin ve gerçekliğinin tekrar yazılışına böylece tanık olabiliriz.”¹ demektedir. Bu kurgu olsa bile Ataman’ın belirttiği gibi kişisel tarihten izler bulunan bir anlatıdır. Bu biçimde çalışma yine kişisel odaklı gözükse de oyuncuların kişisel tarihinden yola çıkarak kendine özgü anlatısıyla sanatçı bizi kimlik, cinsel kimlik, kültürel kimlik ve toplumsal ortak kimliğe olan bir yolculuğa çıkarıyor. Peter Suchin’e göre de sanatçı “herhangi bir müdahale olmaksızın kişilerin özgürce konuşmalarına izin veren mükemmel bir öykü anlatıcısıdır.”²

5.3.ŞENER ÖZMEN

5.3.1. Kültürel Kimlik;Doğu-Batı?

Şener Özmen, Türkiye güncel sanat ortamını zenginleştiren yeni kuşak sanatçılar arasında yer almaktadır. 1990’larda Şener Özmen, Halil Altındere gibi doğu kökenli sanatçılar bienaller ve karma sergilerle adlarını duyurarak, sanatın, özellikle güncel sanatın İstanbul merkezli değil merkez - dışı da olabileceğini kanıtladılar. Vasıf Kortun “Seni Öldüreceğim için Üzgünüm” sergisinin katalog yazısında “doğulu sanatçı, ya da “Mardinli küratör” şeklinde değerlendirilmelerin onları “ötekileştirmek” olduğunu belirterek, bu değerlendirmelerin nesnel olmadığını ileri sürmüştür.

Doğu kimliği taşıyan bu dönem çağdaş sanatçılara baktığımızda daha çok olayları “belgeleme” niteliğinde çalışmalar gerçekleştirdiklerini görüyoruz. Ataman’ın çalışmalarında video sanatının “belgesel”e yakın duruşu ve “etnograf” sanatçı tartışmalarına yer vermiştik. Güncel sanat üretkenlerin kültürel kimliğini çalışmalara yansıtıp yansıtmadıklarını, küresel bir pazara dönüşüveren çağdaş sanat piyasası ortamında yerel-evrensel tartışmalarına yer vermiştik. Kültürel kimliğin sanatı biçimlendirishi noktasında, Şener Özmen yaşamının öte bir coğrafyada nasıl biçimlendiği, nasıl bir bellek oluşturduğu ve nelere yol açtığı konusunda çok önemli toplumsal verilere ulaşılabilir olduğu için bu işleri ortaya koyduğunu belirtmiştir.³ Belgesel yakın duruşuyla ilgili yapılan saptama da sanatçının “örtülü belgelem”

¹ Kent,R, Reality at the service of Fiction, *Perfect Strangers*, (Sydney; MCA, 2005) 9

² Kent,14

³ Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (İstanbul: YKY, 2005) 68

saptamasıyla çakışıyor. Sanatçının çalışmalarında kültürel kimliğin ve toplumsal ortak belleğin yansımalarına, yaşanan travmalara tanık olmaktadır. Zaten kendi çalışmalarını “travma sonrası sanat pratikleri” olarak adlandıran şener zmen resim eğitimi almıştır ve Diyarbakır’da resim Ğretmenliği yapmaktadır. Kendine yabancılaşmadan yerel konuları çalışmalarına yansıtırken, daha evrensel, güncel sanat kalıplarını kullanmayı tercih etmektedir.

rnek alışma:Tate Modern’e çıkan Uzun Yol



Resim 30
şener zmen
Tate Modern’e çıkan Yol

Travmaları ve gerçeklikleri zaman zaman “ironi” yoluyla ifade eden şener zmen Tate Modern’e giden yol adlı video çalışmasında, doğuda bir yerde eşeklerinin üzerinde takım elbiseleriyle Tate Modern müzesine doğru yola çıkmış kişiler görülmektedir. İngiltere ve dünyanın en önemli ağdaş sanat müzelerinden ve ağdaş sanatın atardamarlarından biri olan Tate Modern tüm heybetliliğiyle, zenginliğiyle ulaşılmaz bir coğrafyada, diğer yanda da eşeklerine binmiş ve oraya ulaşamaya çalışan doğunun çorak topraklarında yoksul insanlar, ironik bir şekilde takım elbise giymişler ciddiyle... şener zmen onları Don Kişot, Sanço olarak betimliyor ve bu Don Kişotlar Tate Modern’i arıyorlar. (“We have been on the road for 40 days and 40 nights;Kırk gün kırk gecedir yoldayız diyorlar) şener zmen bu çalışmasını

betimlerken, Morpheus'un "gerçeğin çölüne hoşgeldiniz" sözlerini kullanıyor.¹ "Çöle hoş geldiniz" 12'den vuran bir saptama; çöl gibi kurak topraklarda eşekleriyle yola çıkan kahramanlarımızın temsil ettiği görsel kültürel düzgüler; olanaksızlar, yoksulluk, travmalar...

Bu video çalışmasında, özellikle de merkezin dışında kalmış, merkezin dışına itilmiş sanatçıların batı sanat ortamına bir "doğulu" olarak uzaklığı simgelenirken, doğuda yaşananların yarattığı travmalar bir yandan, ekonomik koşulların zorlayışı bir yandan değil batı çağdaş sanatının simgesi Tate Modern'e, sanata ulaşmanın bile zorluğunun, sanatın adeta bir "ütopya" haline gelişininin çarpıcı bir simgesidir. Zaten sanatçı çalışmalarını "Travma sonrası sanat pratikleri başlığı altında tanımlamaktadır.

Yugoslav Genç Sanatçılar Bienali'nde Şener Özmen'in bu çalışmasıyla ilgili yapılan yorumda hala özel bir hiyerarşisi olan batı sanat ortamına kabul edilmenin (batıya uzanan yolun) imkansızlığını esprili ama eleştirel bir şekilde ifade ettiği vurgulanmaktadır.² Batının "öteki"leştirdiği "öteki doğu" dışında daha önce değindiğimiz gibi, merkezin "doğusunda" kalan Şener Özmen gibi sanatçılarımız da hiç kuşkusuz "doğu'nun da doğusu", "ötekinin de ötekisi" haline gelmektedirler.

Şener Özmen ele alındığında, insan kültürel kimlik, kişisel arazları doğuruyor mu diye düşünmekten alıkonamaz. İncelediğim diğer sanatçılarda kişisel tarihlerden yola çıkarak ortak kültürel kimliğe ilişkin çıkarsamalara ulaştık. Bu sanatçıda tam tersi bir gidiş sözkonusu olabilir mi? Sanatçı hem gerçeklikten, içine doğduğu kültürel kimlikten ayrılamaz bir parça olduğunu bize hissettirirken de duygu ve düşüncelerini, kimliğini, yaşanmışlıkları yansıttığı çalışmaların bazı kişilerde doğurduğu acıma duygusuna öfke duyuyor ve bu kişilerin turistlik, yabancılaşmış bir gözle kendi ülke gerçekliklerine baktıklarını vurguluyor. "Afrika'dan getirilmiş bir mask gibi bakıyor, kilim gibi, bataniye gibi bakıyor. Farklı okumalar yapıyor" diyor.³ Acıların sanat yapıtında bir çeşit "belgeleniyor" oluşu belki de bir yandan onların yok sayılmasını engelliyor öte yandan da sanat yapıtıyla "metalaşmasına", tüketilebilir bir nesne haline gelerek gerçeği yabancılaştırmasına neden oluyor olabilir mi?

¹ Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (İstanbul:YKY, 2005) 63

² www.undo.net/cgi-bin

³ Çalıkoğlu, 78

Bir yandan “sanatçı, varolduğu, yetiştiği toprakları ifade eden aktaran kişiler mi oluyor? Bana çelişik bir durum gibi geldi. Sanatçıların biraz daha global düşünebilen kimsler olması gerekmiyor mu?” derken, yine Çalıkoğlu da çalışmaların Avrupa ve Amerika’da sergilenerek globalleştiğini söylüyor.¹ Öte yandan Şener Özmen’in kendi kültürel kimliğine dair çalışmalar yapmaması kendine yabancılaşmasını sağladığı da düşünülebilir. Globalleşmeye gelince yine “yerelden evrensele”, yerele etniğe aç tüketici batılı güncel sanat piyasası, “sanatçı kendine kimliğine dürüst olmalı”, “hayır global düşünmeli” gibi tonlarca soru ve kavram önümüzde yığıldıkça yığılıyor!!!!

5.4.HALE TENGER

Bireyselden Kültürel Kimliğe Eleştirel Bakış ve Kitsch

AKKOYUN KARAKOYUN

Hale Tenger tabularla kendine özgü tekniklerle dans eden bir sanatçımızdır! Heykel ve seramik eğitimi görmüş, yurtdışındaki çalışmaları sırasında farklı malzemeler kullanarak deneysel çalışmalar yapma konusunda teşvik edilmiştir. Başat kavramımız kimlik ve kültür kavramlarını da çalışmalarında yoğurduğu için bizi aydınlatacak örneklerden birini oluşturmaktadır. Sanatçı; kimlik, kültür, aidiyet kavramlarını güncel göstergelerde olduğu kadar iktidar/tabiiyet, haz/acı gibi daha soyut olgular üzerinden ele almıştır.² Hale Tenger’in çalışmaları ilk bakışta taşıdıkları özgün ifade biçiminden dolayı oldukça “kişisel” görünse de kültürel kimlik görsel düzgülerini yansıtmaktadır.

Kültürel kimlik “değer” düzgülerini sorgulayan çalışmaları güncel sanat uygulayımını yansıtmaktadır. Sanatçının duruşu, eleştirel yaklaşımları, ne yazık ki sanatçının “karakoyun ” seçilişine zemin hazırlamıştır. Sanat da artık ne yazık ki “düşünce suçu” kategorisine sokulmuş ve sansür de sanata uzanmıştır. Türkiye’de plastik sanatlar tarihinde pek rastlanmayan bir olgudur bu.

¹ Çalıkoğlu, 85

² Ahu Antmen, *Hale Tenger*, (İstanbul :YKY, 2007)12

2000’li yılların sonrasına bu türden sorunları üstlenmiş olarak geçen ve artık “genç sanatçı” olarak nitelenemeyecek kadar küresel sanat deneyimi yaşamış olan bir isim de daha ilk çıktığı 1990 başlarında dikkat çeken Hale Tenger’ dir. Tenger çok temel bir zorlukla uğraşmayı seçmiştir; büyük kentte yaşayan insanın, özellikle de kültür tüketicisinin(seyircinin) yaşadığı o alışkanlık, kayıtsızlık ve edilginlik hali¹. Sanatçı, yalnızca kültür tüketicisinin duyarsızlığı değil, 1980 sonrası toplumsal olaylara karşı yaşanan genel duyarsızlık halini çalışmalarına yansıtmıştır. Hale Tenger, heykel çalışmalarından neredeyse ayrılarak hazır nesnelere güncel sanat üretmektedir. Bu süreçte popüler kültüre ait kitsh olgusuyla da oynadığını görmekteyiz. Dünya Kıracağı adlı çalışması bunlardan biridir.

5.4.1.Örnek Çalışma:Dünya Kıracağı



Resim 31
Hale Tenger
Dünya Kıracağı

Dünya Kıracağı adlı işi, hazır malzemeden, gündelik aletlerden yapılmıştır; ejderha biçimli bir fındık kıracağı ile kırtasiyecilerde satılan en küçük yerküre modeli. Dünya, canavarın dişleri arasında ezilecek, çökecek gibidir; küreyi bir insan başı olarak da görebiliriz, başın ve dolayısıyla zihnin en ikonik biçimidir küre. Ejderha insanı edilginlikten çekip çıkarmaya çalışan çağdaş sanat yapıtını ve bu sanatın buradaki temsilcisi olarak kendi kendini de temsil ediyordur.²

¹ *Modern ve Ötesi Sergi Kitabı*, (İstanbul :Bilgi, 2008)88

² *Modern ve Ötesi* ,88

Hazır malzemeleri kullanmak Duchamp'ın pisuarından, Andy Warhol'un konserve kutularını sergilemesine çağdaş sanat anlayışıyla başlamış bir anlayıştır. Bu çalışmada hazır nesne olgusunun yanında kitch'den sözedebilir miyiz? Ama çalışmanın anlatılışına baktığımızda kitch'in ifade ettiği yüzeysellik ve popülerlikle karşıtlık oluşturduğunu görüyoruz; dünyanın zenginliklerinin acımasız paylaşımının ifadesi!!!) Burdan sanatçının başka bir çalışması olan “Kitch Catch” e gönderme yapabiliriz. Yüksek gerilim maşasına sıkışmış ampullerle, güncel görsel kültürün vazgeçilmez bir ögesi olan kitsch olgusunu gündeme getirmiştir.¹

Popüler kültür tarafından kullanılagelmiş kitch kavramının bu kavrama karşıt bir biçimde “eleştirel” bir bakış açısı sunuşu sanatçı tarafından kotarılmış başarılı bir kontrast yaratmaktadır. Popüler kültür, öte yandan devletlerin propaganda olarak da kullanığı kitch bu noktada “sanat”a dönüşüyor. Şener Özmen'de olduğu gibi sanatçılarımızın çalışmalarında rastladığımız ironi de Türkiye'de yaşanan travmalarla karşıttır. Hale Tenger Türkiye'nin 80'lerdeki ağır tarihinin ardından gelen ironi ihtiyacına bağlıyor, kendi geçmişini de eklediğini söylüyor.²

Bu durumda incelediğimiz öbür sanatçılardan olan Gülsün Karamustafa, Şener Özmen ve Kutluğ Ataman'da da olduğu gibi kendi geçmişleri aracılığıyla ülke geçmişini görsel olarak canladırılmış olmaktadırlar. “sancılı” bir ülkenin “sancılı” kimlikleri olarak ileri sürülebilir. Bu sanatı Avrupa'daki kavramsal sanat uygulayımıyla karşılaştırdığımızda refah düzeyinin yüksekliği sonucu “yabancılaşmamış”, “ayrıklaşmamış” bir sanat olarak değerlendirebilir miyiz? Zaten yaşanan acıların arasında güllük gülistanlık bir şeyler üretmek, bilinçli bir yok sayma politikasından da kaynaklanmaz mı?

¹ Ahu Antmen, Hale Tenger,(İstanbul :YKY,2007) 21

² Vasıf Kortun, Hale Tenger;Görevimiz Tehlike 1990-1996, (İstanbul:Galeri Nev ,1998)

SONUÇ

Bu çalışmada öncelikle kimlik, kültür, kültürel kimlik kavramları çözümlenerek küreselleşme ve küreselleşme siyasalarının toplumsal yansımaları irdelenmiştir. Bu kavramlar net bir şekilde ortaya konarak tezin yapıtaşlarını oluşturmuştur. Küreselleşmeyle koşut olarak ortaya çıkan çok kültürlülük kavramına da yer verilerek, küreselleşmenin “sanal” bir evrensel hoşgörü kültürü yaratıp yaratmadığı sorgulanmıştır. Kültürel kimlik kavramından yola çıkılarak, küreselleşmeyle bağlantılı gelişen yerel-evrensel bireşim ve çelişkisinin kimlik ve kültürel kimlik kavramına yansısıları ele alınmıştır.

Bu kavramlar çözümlendikten sonra, çağdaş sanatın başat özellikleri üzerinde durularak bu sanat anlayışını oluşturan temel özellikler ele alınmıştır. Çağdaş ve güncel sanatın getirdiği anlayış farklılıkları, deneysellik, kavramları sorgulamaya açıklık uluslararası sanat yapıtlarından örneklerle açıklanmıştır. Daha sonra Türkiye’de bu duruma koşut olarak çağdaş sanatın ortaya çıkışı ilk temel yapıtlarla örneklenerek betimlenmiştir. Küreselleşme kimlik siyasalarıyla birlikte sorgulanmaya başlanan kimlik, kültürel kimlik gibi kavramların Türkiye’de güncel sanatta gündeme gelişini saptanarak, daha önce sanat alanında ele alınmamış olan “kimlik”, ”milliyet” gibi tabu kavramların sorgulanmaya başlandığı, hatta bazı güncel sanat yapıtlarının “düşünce suçu” kategorisine bile dahil edilebildiği görülmüştür.

Tezin son bölümünde sanatçıların yapıtları incelenirken ön araştırma olarak sanatçılarla ilgili yazılmış olan makaleler ve sanatçıların kendi çalışmalarıyla ilgili değerlendirmeleri bir potada eritildikten sonra, daha önce çözümlenmiş olan kültür, kimlik ve kültürel kimlik kavramlarının izleri sürülmüştür. Gülsün Karamustafa, Kutluğ Ataman, Hale Tenger ve Şener Özmen’in çözümlenen yapıtlarında sanatçıların kimlik, kültürel kimlik, kültürel kodlar ve toplumsal ortak bellek konularını ele alışları çözümlenmiştir. Yapıtlarına ağırlıklı olarak yer verilen sanatçı Gülsün Karamustafa ile yapılan röportajdan da yararlanılarak sanatçının düşüncelerine de yer

verilmiş, tezde çözümlenmeye çalışılan kavramlar üzerine konuşularak, küreselleşmenin Türkiye’de güncel sanata yansımaları sorgulanmıştır. Türkiye’de sanat yapıtlarında da dahil olmak üzere sözkonusu olan doğu-batı biresimi ve çelişkisinden sonra güncel sanat yerel-evrensel(küresel?) sanat arayışları dile getirilmiştir.

Güncel sanat çözümlenmeye çalışılarak, uluslararası güncel sanat piyasasında Türk sanatçıların konumu incelenerek, uluslararası sanat piyasasında “öteki” ve egzotik olarak pazarlanılabilir bir meta olarak değerlendirilip değerlendirilmediği ele alınmıştır. Sanat yapıtının uluslararası olma ölçütü sorgulanarak bu ölçütlerin yaratımda tektipleşme yaratıp yaratmadığı sorgulanmıştır. Güncel sanatın tabuları sorgulayan yanı ele alınarak, küreselleşme kimlik siyasalarına koşut olarak gelişen toplumsal değişimlerin sanata yansımaları irdelenmiştir. Kültürel, toplumsal ortak belleği ve kültürel kodları yansıtan çalışmaların aynı zamanda hem “yerel” hem de ne kadar tüm insanlığa özgü yani evrensel olduğu, özellikle toplumsal bellekte kazanmış anıları yansıtan bir çalışmanın dünyanın başka bir ucunda yaşanmış toplumsal ortak bellek anılarıyla ne kadar örtüşebileceği ortaya çıkmıştır. Diğer yandan temsil edilen kültürel semboller ne kadar “yerel” olsa da anlatım biçimi ve uygulamaları olarak batı kalıpları içinde yani “kavramsal” olduğu belirlenmiştir.

GÜLSÜN KARAMUSTAFA İLE RÖPORTAJ

Tarih:25 Mayıs 2008

Saat: 10.00-11.00

Yer:Kaktüs Kafe/Cihangir,İstanbul

Leyla Ersen:Yurtdışında gerçekleştirilen bir röportajda ”Kendinizi kıtalar arasında gerilmiş hissettiğinizi söylemişsiniz.”Bu ifade kültürel kimliğinizi tanımlıyor mu?

Gülsün Karamustafa: 1990’Larda yaptığım işlerin Türkiye dışında gelişmesi sonucunda, bir röportajda belirttiğim bir cümleydi. Sanatçı olarak kendimi coğrafi olarak İstanbul’lu hissediyorum.

Leyla Ersen: Kimlik ve kültürel kimlik üzerine samimi, cesur yapıtlar ürettiğinizi düşünüyorum.Sizi kimlik konusu üzerine çalışmaya iten neydi?

Gülsün Karamustafa:Yurtdışında, 1980’lerden itibaren tartışılıyor bu kavramlar. Türkiye’ye bu tartışmalar geç geldi.1990’larda en üst seviyesine ulaştı 1990’ların sonunda gündemde kaldı.Kimlik meselesinin Türkiye’de gündeme gelişi Vasıf Kortun’un küratörlüğünü yaptığı 1992’ Mystic Trasport’tu.1991’de yaptığım “Yelekler” adlı çalışmada kültürel kimliğe dairdi yine Vasıf Kortun’un düzenlediği Anı ve Bellek sergisinde yer aldı.

Leyla Ersen:..Politik olma halinin sanatın düşmanı olarak belletildiği, modernizm sanat anlayışının geçerli olduğu bir sanat eğitimi aldığınızı belirtmişsiniz. Sizce günümüzde güncel sanat politik mi? İçi dolu bir politiklik mi bu?

Gülsün Karamustafa Eğitim gördüğüm süreçte, sanat sanat içindir anlayışı, soyut sanatın egemenliği sözkonusuydu. Sizden illüstratif olmanız bekleniyordu. Fakat, 1970 sonrası anlayış değişti.20.yy 'ın son on yılında hiç olamayacağı kadar demokratik ortam oluştu, her şeyin tartışmaya açıldığı bir ortam oldu. Bütün bu tartışmaların oluşturduğu bir ortamdı. Sovyet rejiminin çöküşü, paradigmaların yer değişmesi, bütün bu tartışmaya açılanlar...Sanatta daha hayatla ilgili meselelere el atılmaya başlandı. Biten bir yüzyılın son dönemlerinde altüst olmuş bir ortamda tartışılan konular dahilinde Türkiye’de son 10 yılda bu tartışmalar sürdü ve demokratikleşme sözkonusu oldu. Bienaller artık fonksiyonlarını tamamlamaya başladı Her şey kendi süreci içinde gerçekleşti. Hayatla sanatın birlikte yaşandığı süreçler...Demokratikleşme de sanatın daha geniş kesimlere hitab edişini sağladı.

Leyla Ersen: Neslinizdeki diğer sanatçılara göre daha ileriye gören bir bakış açısıyla sanat üretmişsiniz. Yeni dönem bienal kuşağı olarak adlandırmak istiyorum. Kavramsal sanat üreten genç sanatçılar hakkında ne düşünüyorsunuz?

Gülsün Karamustafa Kavramsal sanat olarak adlandırmayalım. O zaman daha sınırlayıcı bir tanım oluyor. Güncel sanat ya da çağdaş sanat diyelim.

Öncelikle ileriye gören değil de yaşadığım dönemi yansıtan bir sanatçıyım . Bienal kuşağı değerlendirmesine pek katılmıyorum. İlk üç bienale katılmış biriyim. Fakat, daha sonra geriye çekilme ihtiyacı duydum. Danışma kurulunda arkaplanda çalıştım. Yeni nesil olarak adlandırdığımız Halil Altındere, Şener Özmen gibi sanatçılarla başından beri birlikte çalıştım ve aramızda jenerasyon farkı gözetmedik. (Platformu incele, birlikte çalışılan sanatçılar).Ayrı bir kategori olarak görmedik, beraber ürettik. Çağdaş sanat grupları bir arada çalışabilir; önemli olan söylenenin, sözü birlikteliğidir. Çağdaş sanatçılar birbiriyle diyolog halindedir.

Şener Özmen ve Halil Altındere gibi Doğu kökenli sanatçılarla ilgili ise..

Bu Türkiye’nin herhangi bir yerinden çıkabilir. Ortaya çıkan herhangi bir yapının gücü önemlidir. Politik tavır da önemli tabi; iyi olan eleğin üstünde kalır zaten..

Leyla Ersen: Bir yapının yorumlanma süreci, bir toplumun tarihsel deneyimiyle örtüştüğü ölçüde, hakikatle sanat, hayatla kurmaca biribiriyle

karşılaşmış.Sanat hayattan kopuk bir şey gibi gösterilmeye çalışılmalı bence. Oysa, özellikle Pippa Bacca'nın yaşadığı trajedi ise sanatla yaşamın ne denli çakışabileceğini kanıtıyor değil mi?

Gülsün Karamustafa :Pippa Bacca'nın başına gelenler çok dramatik.Böyle bir çok çalışma yapıldı dünyada fakat böyle bir sonuca ulaşmadı;.Örneğin Maria Abromovich'in Çin Seddi'ne çıkışı gibi... şiddetli bir olaydır. Sanat için yola çıkılmış; böyle bir performansın hayatın içinde ne kadar sertlikle yer aldığı... Özgürleşme noktasında, güzel sanatlar şiddetle karşılanıyor;Kısıtlanıyor. Sanatın yaşamla çakışmasıyla ilgili güzel sanatlar tüm iletişim olanaklarını kullanıyor artık...Bir medyumdan diğer bir medyuma geçilebiliyor. Sanatçı sadece ressam olarak kısıtlansa, o kalıpların dışına çıkamaz. O medyumun dışına çıkabilmek önemli bir ifade özgürlüğü...

Leyla Ersen: Küreselleşme, küresel kültür ve sponsorlar ışığında sanat özgürleştiriliyor mu acaba yoksa tam tersi mi sizce?Yani güncel sanatta kültürel kimliğe dair öğeler azaldıkça tektipleşme sözkonusu olabilir mi?

Gülsün Karamustafa Artık sanatçı tuvalinin başında bir üretim yapmıyor ya da heykeltıraş kendi malzemesiyle üretmiyor. Sanatın üretimi önemli bir rol oynuyor. Sanatçı enstallasyon yapmak istediğinde maddi üretim bedeline ihtiyacı var. Özellikle büyük sergilerin kendini dönüştürmesi için ..çünkü küçük bir serginin kolaylığını taşıyor.. Sergideki çalışandan tutun malzeme masrafına kadar karşılamak için sponsor lazım.Resim ve heykel gibi satın alınacak şeyler yapmayan güncel sanatçılar için yeni bir sistem kuruldu. İşler gerçi satılmaya başlandı. Örneğin video sanatı çin edisyonlar oluşturuluyor belirli bir parayla. Ürettiğiniz zaman ancak satış biçimi böyle.Tekrarlanabilen fotografik işlerin de üretimi sınırlı. Sanatçının ürettiğinden, sanatçıya düşen pay “artist fee” diye adlandırılıyor. Böylece kendi içinde para dönüşümü sağlıyor.Eskiden olduğu gibi satın alış, satın alınanın yarısının galeriye kalması sistemi değişti.

Leyla Ersen: Kültürel kimlik ve kimlik konularına, ülke tarihine kişisel tarihinizden yola çıkarak inceliyorsunuz. Özelden genele ulaşıyorsunuz değil mi?

Gülsün Karamustafa Kişisel tarihimden yola çıktığımda anlatmak istediğim kendim değil. Daha geniş, daha “evrensel” bağlamlı. Çalışmam örneğin Havana’da gösterildiği zaman aynı tarihsel bağlamda, aynı problemleri yaşamış bir kişi de izlemiş oluyor. Kişisel göndermeler var. Kültürel kimliğimi kişiselliğimden yola çıkarak evrenselliğe ulaştırmak istiyorum.

Leyla Ersen: Sizce güncel sanatta uluslararası bağlamda tektipleşme var mı? Bir İngiliz de Bir Türk de bir Atjantinli’de uluslarsı güncel sergilerde yer almak için aynı kalıplarda iş üretmek zorunda bırakılıyor mu? Örneğin Tracey Emin Kıbrıs Türk kökenli ve Anish Kapoor da Hint kökenli olduğu halde bir İngiliz, bir Britanyalı gibi sanat yapıyor, çalışmalarında kültürel kimliğin izlerini göremiyoruz.

Gülsün Karamustafa Dediğim gibi, 1990’lardan beri yaşanan özgürleşme, kuralların değişmesi sözkonusu. Kısıtlama olduğuna inanmıyorum. Sanatçılar özgürce üretebiliyor mu? Tracey Emin ve Anish Kapoor örneğinde bence sanatçının tercihi meselesi, kendini öyle ifade ediyor demekki. Doğulu sanatçının ötekileştirilmesi, soyutlanması geçmişte kalan bir şeydi, artık daha demokratik.

Leyla Ersen: Teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Akay, Ali. *Sanatın Sosyolojik Gözü*,(İstanbul:Bağlam, 1999)

Altındere, Halil. *Seni Öldüreceğim İçin Üzgünüm Sergi Kitabı* , Proje 41 (İstanbul: Art-ist, 2003)

Antmen, Ahu. *Hale Tenger:İçerdeki Yabancı* (İstanbul:YKY, 2007)

Assmann, Jan. *Kültürel Bellek*,çev.Ayşe Tekin (İstanbul:Ayrıntı, 1997)

Ataman , Kutluğ. *Peruk Takan Kadınlar* (İstanbul :Metis,2001)

Batur, Enis. *İmgeleri Kim Dinler*, Osmanlı kültürü için yedi çıkma(İstanbul 1999)

Baykal, Emre. *Sen Zaten Kendini Anlat(Kutluğ Ataman)* (İstanbul:YKY, 2008)

Bourdieu, Pierre. *Sanatın Kuralları*,çev:Necmettin Kamil Sevil (İstanbul:YKY, 1999)

Castells , Manuel. *Kimliğin gücü*, çev.Ebru Kılıç (İstanbul:Bilgi, 2006)

Çalıkıoğlu, Levent. *Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnsiyatifler* (İstanbul:YKY, 2007)

Çalıkıoğlu, Levent. *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (İstanbul:YKY, 2005)

Dellaloğlu, Besim F. *Frankurt Okulu 'nda Sanat ve Toplum*, (İstanbul:Say, 2007)

Edgar ,Ed.Andrew, , Sedgwick, Peter .*Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*,Çev.Mesut Karaşahan(İstanbul; Açılım Kitap ,2007)

Eagleton, Terry . *Kültür Yorumları*,çev. Özge Çelik (İstanbul: Ayrıntı ,2005)

Erdem, Tefvik. *Feodaliteden Küreselleşmeye temel kavram ve süreçlere*(İstanbul 2006)

Erinç ,Sıtkı M., *Kültür sanat, sanat kültür*,(Ankara,2004)

Giderer, Hakkı Engin. *Resmin Sonu*, (Ankara;2003)

Güvenç, Bozkurt. *İnsan ve Kültür*,(İstanbul:Remzi,1994)

Henrich, Barbara. *Güllerim Tahayyüllerim*,(İstanbul:YKY, 2008)

Hutcheon, Linda. *Politics of Postmodernism*, (London:Routledge, 1998)

Kahraman, Hasan Bülent. *Modernite ile Postmodernite Arasında Türkiye*,(İstanbul: Everest ,2004)

Kahraman, Hasan Bülent. *Kültür Tarihi Affetmez*,(İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007)

Karamustafa, Gülsün. *Create Your Own Story with the Given Material: 14 Works*. (İstanbul .Mataş/Proses, 1980)

Karamustafa , Gülsün. *Trellis of My Mind: Works by Gülsun Karamustafa, 1998-2000*. (İstanbul :Mataş, 2001

Kortun, Vasıf. *Hale Tenger;Görevimiz Tehlike 1990-1996*(İstanbul:Galeri Nev ,1998)

Kraidy, Marwan M. *Hybridty, or the cultural logic of globalisation- -scenarios of global culture* ,(Temple University Pres;2005)

Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*,çev. Yasemin Tezgiden(İstanbul:Metis, 2006)

Mathews, Gordon .*Global Culture/Individual Identity;Searching for Home in Cultural Supermarket*, (London:Routledge, 2004)

Mattelart, Armand, Neveu, Erik. *Kültürel İncelemelere Giriş*, çev. Hüsnü Dilli (İstanbul: Bilgi Üniversitesi 2007)

Modern ve Ötesi Sergi Kitabı, (İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2008)83

Moya, Paula M.L. *Reclaiming Identity; Realist Theory and The Predicament of Postmodernism*, (California: University of California, 2000)

Mukaddes, Cavit. *10.İstanbul Bienali*, (İstanbul:Çekirdek,2007)

Öz, Ali Kazım, Güner, Saadet. *AB Kültürel Miras Mevzuatı ve Türkiye Projesi Cilt:1,1.Basım, 2 C ilt* (İstanbul : KÜMİD Yayınları, 2007)

Parekh, Bhikhu. *Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek*, çev. Bilge Tanrıseven (Ankara;Phoenix Yay, 2002)

- Paul, T. V. *Balance of Power : Theory and Practice in the 21st Century*. (Stanford: Stanford University Press, 2004)
- Putlar, Gönül, Erman, Tahire “*Türk(eye) Kültürleri*”, (Ankara:Tetragon,2005)
- Shiner, Larry. *Sanatın İcadı,bir Kültür Tarihi*,çev:İsmail Türkmen (İstanbul:Ayrıntı Yay,2001)
- Somersan, Semra. *Toplumsal bilimlerde Irk ve Etnisite*,(İstanbul, 2004)
- Sönmez, Nemci. *Sanat Hayatı İçerir mi?* (İstanbul: YKY, 2006)
- Stewart , Edward C., James, Lull .*Culture in communication age*, (Oxford:Blackwell ,2007)
- Tomlinson, John. *Kültürel Emperyalizm* ,çev. Emrehan Zeybekoğlu (İstanbul; Ayrıntı, 1999)
- Touraine, Alain. *Bugünün Dünyasını Anlamak için Yeni Bir Paradigma*,çev.Olcay Kunal (İstanbul: YKY, 2005)
- Weedon, Chris .*Culture and Identity:Narratives of Difference and Belonging* , (Berkshire:GBR, 2004)
- Williams , Raymond. *Kültür* , çev: Suavi Aydın(İstanbul:İmge Kitabevi, 1993)
- Yardımcı, Sibel. *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, (İstanbul:İletişim ,2005)
- Yılmaz, Mehmet. *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, (Ankara :Ütopya,2004)
- Zijderveld , Anton C. *Sahnelik Toplum,Sosyolojinin yeniden tanımlanması*, çev.Kadir Canatan(İstanbul:Pınar, 2007)
- 10.İstanbul Bienal Kitabı İKSV 2007

SÖZLÜK

Cevizli, Ahmet . *Felsefe Sözlüğü*;(İstanbul:Paradigma, 2007)

MAKALE

Benjamin, Walter. “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, (İstanbul: YKY,1995)

Caws, Peter. ‘Identity: cultural, transcultural, multicultural’, D. T. Goldberg, *Multiculturalism. A Critical Reader*, (1995 Oxford)

Chang, Aimee. *Kutlug Ataman: Paradise* (Orange County Museum of Art, 2007)18

Hall, Stuart. “ Introduction: Who Needs “Identity?””, Stuart Hall and Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, (London: Sage, 1996)

Hall, Stuart. “Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler”, A. D. King *Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, çev. G. Seçkin (Ankara :Bilim ve Sanat Yay, 1998)

Hall, Stuart. “Kültürel kimlik ve diaspora”, Rutherford,J. *Kimlik,Topluluk,Kültür* (İstanbul:Sarmal yayınları, 1998)

Hall, Stuart. “Yuva Denilen Yer; Kimlik ve Farklılığın Kültürel Politikaları”, Rutherford, Jonathan. *Kimlik(Topluluk/Kültür/Farklılık)* (İstanbul: Sarmal,1998)

Keyman, Fuat and Özbudun, Ergünç “*Cultural Globalization in Turkey*” Tomatsu,Aoki. *Many globalisations :Cultural diversity in the contemporary world.* (Oxford: Oxford University Pres, 2002)

Madra, Beral. “Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat”,Altındere, Halil. *Kullanma Kılavuzu Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006*,(İstanbul: Art-ist, 2003)

R, Kent. “ Reality at the service of Fiction”, *Perfect Strangers*, (Sydney; MCA, 2005)

YAZILI BASIN

Antmen, Ahu. “Yaşam Pahasına Peformans” *Radikal* [İstanbul] 16 Nisan 2008

Madra, Beral “Kaplama dökülür, dalaşma görünür” *Radikal* [İstanbul] 07 Ocak 2008

Morgül, Mahiye “Küreselleşmenin Kavramsal Sanata Yansımaları,Sanatta Küresel Kirlenme (POstmodern Sanat)” **Bilim Utopya Dergisi* 20.4.2004

Art-ist Güncel Sanat Dergisi sayı 6 Haziran 2007

Doğu Batı, Kimlikler Sayısı. Sayı 23.Temmuz 2003

Sanat Dünyamız, YKY, sayı 94 Bahar 2005

KİŞİSEL GÖRÜŞME

Karamustafa, Gülsün. *Kişisel Görüşme*. 25 Mayıs 2008

WEBSİTESİ

http://www.eurozine.com/articles/article_2004-01-14-ribeiro-tr.ht

(António Sousa Ribeiro, Zamanımızın bir eğretilmesi olarak çeviri..Post-kolonyalizm, sınırlar ve kimlikler)

<http://latitudes.walkerart.org/artists/index.wac?id=86>

Walker Art Centre, (Aimee Chang)

[http.Dügümküme.org](http://Dügümküme.org) (Sol Le Witt, Kavramsal Sanat Üzerine Düşünceler)

www.elastik.org/sanal-cemaat-ve-kolektif-kimlik,2006, (Sanal Cematt ve Kolektif

Kimlik (Güncel Sanat e-dergisi)

www.birikimdergisi.com , (Stuart Hall, Melez Şahsiyetlerimiz, Birikim Yay. Sayı 45-46, Çev;Özgür Gökmen)

<http://sener-ozmen.blogspot.com>

www.undo.net/cgi-bin/ Sener Ozmen