

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANATTA POLİTİK TEMSİL SORUNU

Rojda Tuğrul

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Başak Şiray

MARDİN-2016

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANATTA POLİTİK TEMSİL SORUNU

Rojda Tuğrul

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Başak Şiray

MARDİN-2016

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Anasanat Dalı 14756002 numaralı öğrencisi Rojda Tuğrul'un hazırladığı “Çağdaş Sanatta Politik Temsil Sorunu” başlıklı YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 09/05/2016 Pazartesi günü saat 11.00'da yapılmış, tezin onayına OY ÇOKLUĞU/BİRLİĞİYLE karar verilmiştir.

Başkan: Yrd. Doç. Dr. Başak ŞIRAY

Üye : Yrd. Doç. Dr. Şefik ÖZCAN

Üye : Yrd. Doç. Dr. Özge EJDER JOHNSON

ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun/...../..... tarih ve/.....sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../2016

Enstitü Müdürü

Yrd. Doç. Dr. Mustafa ÖZÜRK

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI	II
ÖZET	V
ABSTRACT.....	VI
ÖNSÖZ	VII
TABLolar LİSTESİ.....	VIII
ŞEKİLLER LİSTESİ	IX
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çağdaş.....	3
1.2. Çağdaş Sanat	6
1.3. Sanat/Siyaset İlişkisi	17
1.3.1. Siyasetin Sanatı	17
1.3.2. Sanatın Siyaseti	19
1.4. Politik Temsil	31
1.4.1. Polis'e Muhalefet.....	32
1.4.2. Mesafe	37
1.4.3. Acı-Adalet	38
1.4.4. Doğaya Dönüş	39
1.5. Politik Sanatçılar ve Temsil Anlayışları	42
1.5.1. William Kentridge	42
1.5.2. Kara Walker.....	44
1.5.3. Hito Steyerl.....	46
1.5.4. Rabih Mroué.....	47
1.5.5. Adrian Villar Rojas.....	50
1.5.6. Tacita Dean.....	51
2. GUND	54
2.1. İnsansız Mekânlar	61
2.1.1. Sîxûr	61
2.1.2. Malîno.....	63
2.2. Mekânsız İnsanlar	64
2.2.1. Çend Kes	64
2.2.2. Sî.....	68

2.3. İnsan ve Mekân	69
2.3.1. Ré.....	69
2.3.2. Roj	70
3. SONUÇ.....	72
İNTİHAL RAPORU FORMU	77
KAYNAKÇA.....	78



ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Çağdaş Sanatta Politik Temsil Sorunu

Rojda Tuğrul

Mardin Artuklu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

2016: X + 80 Sayfa

“Çağdaş Sanatta Politik Temsil Sorunu” adlı tez çalışmasının araştırma konusunu, son çeyrek yüzyıllık dönemin sosyal-siyasal hareketleriyle şekillenen günümüz sanat anlayışı, çağdaş sanat ve bunun politik temsilleri oluşturmaktadır. Fikirler ve temayüller etrafında beliren temsil sorunları ve sanatçıların eleştirel yaklaşımları ile alan analizi bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

Çalışmada çağdaş sanat, siyaset ile birlikte okunmaktadır. Siyasetin, hem tarihsel süreç hem de üretim süreci olarak çağdaş sanatı nasıl etkilediği ve şekillendirdiğine bakılmaktadır. Sanatın özerkliği, siyaset ile ilişkisi, bu ilişkiyle bulanıklaşmış sınırı ve kendi -eğer var ise- politikasını nasıl ürettiği alan analiziyle birlikte araştırılmakta ve tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş sanat, siyaset, zorunlu göç.

ABSTRACT

Master Thesis

The Problem of The Political Representation in Contemporary Art

Rojda Tuğrul

Mardin Artuklu University
Institute of Social Sciences
Department of Painting

2016: X + 80 Pages

The research subject of the thesis that named "The Problem of Political Representation in Contemporary Art" based on current art perception, contemporary art, and its political representation that is shaped by social-political movements of last 25 years. The research focuses on the problem of representation that become clear around ideas and interests, artists' critical approaches and field research.

In the research contemporary art will be read in parallel with politics. And will focus on how contemporary art is shaped by politically, either historical or productions process. It will be observed and discussed with field research together, the autonomy of art and its relationship with politics, examining the bullered border between them, and how art has made up its own politics.

Keywords: Contemporaray art, migration, politics.

ÖNSÖZ

“Çağdaş Sanatta Politik Temsil Sorunu” adlı bu tez çalışması 2011 yılından buyana süregelen teorik ve alan analizi neticesinde oluşturulmuştur. Çalışma, Jacques Ranciere, Boris Groys, John Rajchman, Hito Steyerl, Lev Kreft gibi sanat ve siyaset ilişkisi üzerine kuramlar geliştirmiş teorisyenlerin fikir ve yaklaşımları etrafında geliştirilen eleştirel bir araştırmadır. Çağdaş sanattaki politik temsil örneklerine başka bir perspektiften bakmayı öneren ve bu çerçevede politik temsil örneklerine yeniden odaklanan bir tez çalışmasıdır. Türkiye'nin özellikle son otuz yıllık yakın politik tarihinin yönverdiği yaşam biçimi, bu çalışmanın alan analizini oluşturmaktadır.

Araştırma boyunca yardım ve desteklerini esirgemeyen Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı öğretim üyeleri ve öğretim elamanlarına, bu çalışmanın yürütülmesini sağlayan tez danışman Hocam Yrd. Doç. Dr. Başak Şiray'a, arkadaşlarıma, manevi desteğiyle hep yanımda olan anneme ve babama teşekkür ederim.

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1.1. Projenin Şematik Planı	63
--	----



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. <i>Rage, Flower Thrower</i> , Banksy, Jerusalem, 2003	21
Şekil 2. <i>Don't Forget Your Scarf</i> , Banksy, Bristol	22
Şekil 3. Belfast'taki açlık grevini anlatan bir grafiti, 1981	23
Şekil 4. <i>Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı</i> , Damien Hirst, Londra, 1991	28
Şekil 5. <i>Alışveriş</i> , Sabire Susuz, İstanbul, 2011	29
Şekil 6. <i>Shark Attack</i> , Barselona	30
Şekil 7. <i>On Sharks & Humanity</i> , Çin, 2015	30
Şekil 8. <i>On Sharks & Humanity</i> , Çin, 2015	31
Şekil 9. <i>Belvedere Gövdesi</i> , M.Ö. 2.yüzyıl	35
Şekil 10. <i>Juno Ludovisi Başı</i> , M.S. 1.yüzyıl	36
Şekil 11. <i>If We Ever Get the Heaven</i> , William Kentridge, Amsterdam, 2015	45
Şekil 12. <i>If We Ever Get the Heaven</i> , William Kentridge, Amsterdam, 2015	45
Şekil 13. <i>Kölelik</i> , Kara Walker, 2002	46
Şekil 14. <i>Kölelik</i> , Kara Walker, 2002	46
Şekil 15. <i>Müze bir muharebe alanı mıdır?</i> , Hito Steyerl, 2013	48
Şekil 16. <i>Halk İstiyor</i> , Rabih Mroué, 2014	50

Şekil 17. <i>Çifte Çekiş</i> , Rabih Mroué, 2014	51
Şekil 18. <i>Annelerin En Güzeli</i> , Adrian Villar Rojas, 2015	52
Şekil 19. , <i>Annelerin En Güzeli</i> , Adrian Villar Rojas, 2015	53
Şekil 20. <i>Fatigues</i> , Tacita Dean, (2012)	54
Şekil 21. <i>Fatigues</i> , Tacita Dean, (2012)	54
Şekil 22. <i>Sîxûr</i> , 3.00', video, Alımlı/Mardin, 2015	65
Şekil 23. <i>Malîno</i> , 1'39'', video, Gûrağaç/Mardin, 2015	66
Şekil 24. <i>Çend Kes</i> , 2015-2016	67
Şekil 25. <i>Çend Kes</i> , 2015-2016	68
Şekil 26. <i>Sî</i> , Enstelasyon	70
Şekil 27. <i>Ré</i> , 2'30'', Gûrağaç/Mardin, 2015	71
Şekil 28. <i>Roj</i> , 1'00'', Midyat-Nusaybin, 2015	72

1. GİRİŞ

“Çağdaş Sanatta Politik Temsil Sorunu” adlı tez çalışmasının araştırma konusunu, son çeyrek yüzyıllık dönemin sosyal-siyasal hareketleriyle şekillenen günümüz sanat anlayışı, çağdaş sanat ve bunun politik temsilleri oluşturmaktadır. Fikirler ve temayüller etrafında beliren temsil sorunları ve sanatçıların eleştirel yaklaşımları ile alan analizi bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

Bu çalışmada çağdaş sanat, siyaset ile birlikte okunmaktadır. Siyasetin, hem tarihsel süreç hem de üretim süreci olarak çağdaş sanatı nasıl etkilediği ve şekillendirdiğine bakılmaktadır. Sanatın özerkliği, siyaset ile ilişkisi, bu ilişkiyle bulanıklaşmış sınırı ve kendi -eğer var ise- politikasını nasıl ürettiği araştırılmakta ve tartışılmaktadır.

Siyasetin, özellikle de ekonomi kaygılı siyasetin, sanat üzerine tahakkümü, sanatı biçimlendirme ve yararına kullanma arzusu, bu duruma muhalif olduğu iddiasıyla üretilen sanat yapıtları ve aslında bu kaostan doğan örtülü işbirliği ele alınmaktadır. Bu süreçte üretilen politik sanat temsillerine eleştirel yaklaşılmakta ve bu dönemin önemli politik yapıtlarına odaklanılmaktadır. Temsil sorunları irdelenmekte ve buna karşı farklı bir bakış açısı önerilmektedir. Araştırma siyaset ve estetik ilişkisi üzerine yazılmış kuramlar etrafında, sanatçı ve sanat yapıtlarının inceleneceği bir süreç ile şekillenecektir.

Bu tez çalışması üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, giriş bölümü; çağdaş sanatı, şekillenme sürecini, siyaset ile ilişkisini, siyasetin çağdaş sanat üzerine tahakkümü, sanatın siyasetini ve bununla ilgili sanatçı ve sanat yapıtlarını tanımlamakta ve incelemektedir.

Bu amaçla bu bölümde estetik ve siyaset teorisyeni Fransız düşünür Jacques Ranciere, sanat ve siyaset üzerine kuramları ile bu çalışmada büyük yer edinmektedir. *Estetiğin Huzursuzluğu, Özgürleşen Seyirci, Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe* yararlanılan en önemli kitaplarıdır. Yine uzun süreler Rusya’da

yaşamış ve bu nedenle dünya siyasi tarihine ve toplumsal hareketlere yerinde tanıklık etmiş sanat eleştirmeni, medya teorisyeni kuramcı Boris Groys, teorileriyle bu çalışmada önemli bir yer tutmaktadır. Önemli makalelerinin yanısıra *Sanatın Gücü* kitabı bu araştırmada önemli yer tutmaktadır. Sanat tarihçi Hal Foster, John Rajchman, eski parlamenter ve düşünür Lev Kreft, makale ve yazılarıyla bu çalışmaya önemli katkılar sağlayan sanat teorisyenleridir. Hem akademik alanda yazıları ile hem de sanatsal yapıt üretimiyle sanat ve siyaset ilişkisini ve bunun sorunsalını dile getiren Alman sanat teorisyeni ve sanatçı Hito Steyerl bu çalışmadaki bir diğer önemli bir kaynak olarak yer almaktadır. Özellikle siyasetin sanat üzerine tahakkümünü eleştiren *Sanat A.Ş.* kitabıyla Julien Stallabrass, eleştirel üslubuyla sanat tarihçi Ali Artun, makaleleri ve kitaplarıyla araştırmada yer alan diğer önemli isimlerdendir. Kimlik ile ilişkili araştırmaları destekleyen Stephane Dufoix da *Diasporalar* kitabıyla önemli katkılarda bulunmaktadır.

Çağdaş sanatın sanatçı ve politik temsil örnekleri de, bu çalışmada önemli yer tutmaktadır. Bu çalışmalar sanat ve siyaset teorisyenlerinin kuramları rehberliğinde değerlendirilmekte ve eleştirilmektedir. Bu araştırmada önem arz eden sanatçılar ve yapıtları, içerik olarak kavramsal ve politik yaklaşımlarının yanısıra kullandıkları medyumun önemi nedeniyle de bu araştırmada yer almaktadır. Bu anlamda Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge, animasyon filmleri ve enstelasyon çalışmalarıyla önemli politik temsil örneklerini oluşturmaktadır. Sanatçı *If We Ever Get to Heaven* adlı yapıtıyla bu araştırmada birkez daha incelenmektedir. Yine ırk, cinsiyet ve kimlik gibi politik sorunları, animasyon filmleri ve cut-out figür silüetleri ile Amerikalı çağdaş sanatçı Kara Walker, *Slavery* adlı işyle bu araştırmada yer alan bir diğer sanatçıdır. Kuramlarıyla da araştırmada önemli yer tutan Hito Steyerl, 13. İstanbul Bienali için yaptığı *Müze Bir Muharebe Alanı mıdır?* adlı yapıtı politik bir çalışma olarak bulunmaktadır. Lübnanlı sanatçı Rabih Mroué, 2014 Nisan'ında Salt Beyoğlu ve Salt Galata'da sergilenen Suriye İç Savaşı ile ilgili işi, bu tez çalışmasının bir diğer önemli politik temsil örneğidir. Arjantinli sanatçı Adrian Villar Rojas'ın, 14. İstanbul Bienali için yaptığı ve oldukça önemli politik bir eser olarak sesini duyurduğu *Annelerin En Güzeli* adlı hayvan heykellerinden

oluşan yapıtı bu tez çalışmasında politik iş olarak yerini almaktadır. Yine İngiliz sanatçı Tacita Dean, *Fatigues* adlı, Afganistan-Hindistan sorunlu sınır bölgesini konu alan yapıtı ile bu çalışmada yer almaktadır. O bölgenin politik sorununu, bölgenin doğası üzerinden, kara tahta ve tebeşir kullanarak, bölgenin hayat dinamikleri ve felsefesiyle ilişkilendirerek ifade eden Dean, bu bölümün son temsil örneğini oluşturmaktadır.

Bu tez çalışmasının ikinci kısmını, alan analizi oluşturmaktadır. Bu alan analizini Türkiye'nin doğu ve güneydoğusunu uzun süre meşgul eden politik kargaşa süreci ile birlikte, büyük bölümünün 90'larda yaşandığı köy boşaltmaları ve beraberinde zorunlu göçler oluşturmaktadır. Bu bölüm de kendi içerisinde üç kısımdan oluşmaktadır: İlk kısım köy boşaltmaları ile insansızlaştırılmış toprakların yaban hayvanları tarafından doldurulması ve bu hayvanların bu topraklara göç etmesidir. İkinci kısım, zorunlu göç mağdurlarına, yeni yerlerine ve buradaki kimlik problemlerine odaklanmaktadır. Üçüncü kısım ise 2000'li yılların başında köye geri dönüşlerin gerçekleşmesiyle insan ve mekanın yeniden buluşmasını incelemektedir. Alan analizi video, fotoğraf ve enstelasyon çalışmalarından oluşmaktadır. Çalışmalar, araştırmanın teorik çatısını oluşturan ve politik temsil sorunlarını irdeleyen kuram ve teoriler parantezinde okunmakta ve değerlendirilmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümü ise, sonuç olarak, bu teorik ve pratik alanın sentezinden oluşmaktadır. Birinci bölümdeki kuram ve kuramcılarının, sanatçı ve yapıtlarının, ikinci bölümdeki pratik alan işleri ile paralellikleri ve ayrılıklarından elde edilen sonuçlar bu bölümde yer almaktadır. Bu politik temsillerin ve sorunlarının yeniden belirlenmesi ve deneyimlenmesi amaçlanmakta ve belgelenmektedir.

1.1. Çağdaş

Çağdaş sanattaki politik temsilleri ve bu temsil sorunlarını incelemek için çağdaş sanatı tanımlamaktan başlamak, dönemi ve dinamiklerini belirlemek, araştırmayı temellendirmek açısından yerinde olacaktır.

Bu anlamda çağdaş sanatı tanımlamak, çağdaşı tanımlamayı gerektirir. Çağdaş olan mevcut olandır, bulunduğu zamanda yaşayan demektir. Boris Groys “çağdaş olmanın doğrudan bulunmak, şimdi ve burada olmak”¹ olarak anlaşılabilirliğini vurgular. Aslında Groys bu ifadesinde çağdaş olanın zamansal mevcudiyetinin yanısıra mekânsal mevcudiyetine de işaret etmektedir. Çağdaş olan şimdi ve burada olandır. Çağdaş olmanın, buradılığı ve şimdiliği, hem zamansaldır hem de mekânsaldır ve bunlar bir bütündür. Groys yine bununla ilgili; “sanat, eğer sahiciyse, örneğin mevcudun mevcudiyetini geçmiş gelenekler ve gelecekte başarı hedefleyen stratejilerce kökten bozulmamış bir biçimde yakalıyor ve ifade ediyorsa gerçekten çağdaştır”² şeklinde ifade eder. O halde bu mevcudiyetin geçmiş ve gelecekle olan bağı göz ardı edilmemelidir. Bu mevcudiyeti namevcut ile ilişkilendirmek ayrıca mevcuda işaret edecektir. Mevcudun varlığı namevcutla pekişecek, namevcut, mevcudun gölgesi gibi ayrılmaz bir form kazanacaktır. O halde çağdaş olana, mevcut olana odaklanma, geçmiş ve gelecek ile olan ilişkisi göz önünde bulundurularak yapıldığında önem arz edecektir.

Groys çağdaş sözcüğünü tanımlarken, çağdaşlığın zamansal mevcudiyetini farklı bir bakış açısıyla sunar:

“Burada “çağdaş” sözcüğünün daha farklı bir anlamını görmek mümkündür. Çağdaş olmak demek, zorunlu olarak, mevcut olmak, şimdi ve burada olmak anlamına gelmez; ‘zamanda olmak’ tan ziyade ‘zamanla olmak’ anlamına gelir. ‘Çağdaş’ sözcüğü Almanca’da *zeitgenössisch*’tir. *Genosse* “yoldaş” anlamına geldiğinden; çağdaş olmak–*zeitgenössisch*– “zamanın yoldaşı” olarak anlaşılabilir – zamanla birlikte çalışan; sorunları olduğunda, zorluk çektiğinde zamana yardım eden. Ve ürün-odaklı çağdaş uygarlığımızın koşulları altında, verimsiz, harcanmış, anlamsız olarak algılandığında zamanın gerçekten de sorunları vardır. Bu tür verimsiz zaman, tarihsel anlatılardan dışlanarak, tamamen silinme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Bu tam da zaman-temelli sanatın zamana yardımcı olabileceği, onunla işbirliği yapabileceği,

¹ Boris Groys, *Zamanın Yoldaşları, Çağdaş Sanat Nedir?* (53-69), Ali Artun (der), İstanbul: İletişim, 2014 s. 54

² A.g.e., s.54

zamanın yoldaşı olabileceği andır – çünkü zaman-temelli sanat, aslında, sanat-temelli zamandır.”³

Groysun bu ifadesinde zamanda olmak ve zamanla olmak çağdaş olmanın ayırddedici noktasıdır. Tarihte yer alamama tehlikesi, aslında çağda mevcut olamama tehlikesiyle ilişkilendir. Çağdaş olmak, zamanla olmayı, bulunduğu zamanın sorunlarıyla mücadele etmeyi, çözüm üretmeyi gerektirir. Bu nedenle aynı zaman diliminde var olmak çağdaş olmayı sağlamaz. Çağdaş olan, var olduğu zamanla birlikte ilerleyen, çıkmazlarını açmazlarını bilen ve çözmeye çalışandır.

Fransız düşünür Jean-Luc Nancy, 2006’da İtalya’nın Milan kentinde yaptığı konuşmasında, sanatın ve sanatçıların çağdaş olması ile ilgili şunları dile getirir:

“Michelangelo çağdaştı, Praxiteles çağdaştı, Lascuax ressamı kendi dönemindekilerle çağdaştı, bir sanatçı nasıl çağdaş olamayabilirdi? Onu çağdaş yapan sadece sanatın belli bir tarzını kullanması olamaz; bugün Poussin veya Renoir resim tarzını kullanan biri çağdaş olmayacaktır, hatta Renoir veya Delacroix ile bile çağdaş olamayacaktır. Hiç kimseyle çağdaş olamayacaktır. Sadece formların tekrarını gerçekleştiren bir yerde duracaktır.”⁴

Sanat tarihinden bildiğimiz, geçmişten günümüze köklü bağlarla ulaşan sanatçıların, sanat yapıtları hakkında bugün konuşmamızı sağlayan onların çağdaşlığıdır. Bugün sanat tarihinde öne çıkanlar, yaşadıkları zamanlarının sorunsalını eserlerinde ifade eden sanatçılardır. Bu anlamda Maleviç ve Duchamp da son yüzyılın önemli örnekleridir. *Siyah Kare* ve *Pisuar*’daki paradoksal ve form yaratımlarının hala tartışılması, önemli referanslar oluşturmaları, onların çağdaş olmalarıyla ilişkilidir. Bu anlamda çağdaş ve çağdaşlığı belli bir döneme, günümüze ait bir sanat anlayışı olarak addetmek imkânsız görünmektedir.

³A.g.e., s. 62-3

⁴ Jean-Luc Nancy, *Art Today*, *Journal of Visual Culture*, Vol 9(1): 91–99, çev. Charlotte Mandell, SAGE Publications (Los Angeles, London, New Delhi, Singapore and Washington DC), 2010, s. 92.

1.2. Çağdaş Sanat

Çağdaş sanat, dönemselleşen, toplumsal hareketlerle şekillenen ve bizlere bir dönem sanat anlayışının geride kaldığını bildiren fikirleri içeren günümüz sanat anlayışı olarak belirtebiliriz. Çağdaş sanat, sanatın artık formülize edilemediği bir döneme işaret etmektedir. Sınırlarının belirlenmesinin güç olduğu, sürekli akışkan bir form ile kendini ifade ettiği bir süreci temsil etmektedir. Bu dönem, toplumları etkileyen ekonomik, siyasi, sosyal hareketlerin göbeğinde yer alarak şekillenmektedir. Felsefe profesörü John Rajchman “çağdaş” veya “çağdaşlık” kelimelerinin günümüzdeki kullanımlarını, yani siyasal konjunktürle şekillenen anlamlarını şöyle ifade ediyor:

“En azından benim, “çağdaş” ve “çağdaşlık” kelimelerinin günümüzdeki kullanımlarıyla ilgili bir başlangıç hipotezi öne sürerken gözeteceğim yaklaşım bu olacak. Bu iki kelimenin birbiriyle ilişkili iki unsuru var. İlki, çağdaşın modernden (dolayısıyla modernizm ve modernlikten, keza postmodernlik veya postmodernizmden) farklı olduğunu söylüyor bize; daha doğrusu, Avrupa düşüncesinin ve sanatının onca zaman kendisini ve Aydınlanma’sını özdeşleştirmekten memnun olduğu o büyük modernlik/gelenek ayrımını zora sokan veya fesheden bir zamanı (ve zaman duygusunu) içerdiğini söylüyor.”⁵

Öyleyse günümüz sanat anlayışı, çağdaş sanat, özellikle son iki yüz yıllık sanat döneminde gelişen pek çok akım, manifesto ve fikirlerin geride kaldığını gösteren bir süreç olarak karşımızda duruyor. Modernizmin bize sunduğu o merkezîyetçi düşünce sistemini elimine eden, geleceğe dair vaadlerden vazgeçen ilk radikal tavrı ile.

“İkinci unsurun da, “Çağdaş nedir?” sorusunun artık başka bir sorudan – “Küresel nedir?” sorusundan– ayrılamaz olduğunu söylüyor ve aynı zamanda bu soruya yönelik özel bir bakış açısı sunuyor. Dolayısıyla, sorunun aldığı biçimlerden biri de şu: Avrupa’nın (ya da Avrupa-Amerika’nın) vaktiyle tekelinde bulundurduğunu düşündüğü bir “dünya” sanat tarihi ya da felsefesinden farklı olarak, “küresel” bir sanat tarihi veya felsefesi olabilir mi? Bu sorunun ortaya çıkış tarihini de belirleyebiliriz. 1989: Berlin Duvarı’nın yıkıldığı (Avrupa’nın yeni bir fikir haline geldiği) ve Tiananmen

⁵ John Rajchman, Çağdaş: Yeni Bir Fikir Mi? Çağdaş Sanat Nedir? (19-40), Ali Artun (der), İstanbul: İletişim, 2014 s.20

Meydanı'ndaki gösterilerin bastırıldığı (Sovyet komünizminden sapan Çin'in, yeni bir yoldan, şimdilerde galip olabileceğini düşündüğü kapitalizm oyununa katıldığı) yıl; daha kabaca söylersek, Soğuk Savaş'ın sonrası.”⁶

Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ardından yaşanan küresel olaylar, dünyayı derinden etkilediği gibi sanat dünyasının da temelden yeniden gözden geçirilmesine sebep oldu. Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, Sovyetler Birliğinin dağılması, küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin'in kısmen kapitalist bir ekonomiye dönüşmesi, dünyadaki bu yapısal değişimin en belirleyici olayları idi. Bu küreselleşme –özellikle de ekonomik küreselleşme- hareketi diğer tüm alanları küreselleşmeye davet ediyordu ve bu küreselleşmenin gerekliklerini bildiriyordu. Kültürel küreselleşmenin de vurgulandığı bu dönem, sanatın bu dev ekonomik ve iktidar olaylarının hâkimiyetinde nasıl yeniden şekillendiği, ilginç bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki sanatı da derinden etkileyen bu yeni dönemin, küreselleşmenin, tanımlanmasında Ali Artun şöyle bir ifade kullanır:

“Kolonyalizmin yerini globalizm almaktadır. Globalizm genellikle ekonomik çerçevede dönemselleştirilmektedir: bir Euro-Amerikan deneyimi olan kapitalizmin hiçbir sınır tanımaksızın bütün küreyi kuşatması. Oysa globalizm ekonomik olduğu ölçüde kültüralist bir oluşumdur. Modernliğin kaydetmediği bütün kültürel farklılıkların içerilmesini ve piyasaya eklenmesini gerektirir. Kendi merkezinde yekpare bir uygarlık tasarımılayan Avrupa-merkezci kolonyalizmin “Batılılaştırdığı” Öteki'lere ait bütün yerel/etnik/dinsel/cinsel kimliklerin eşitliğini ve hükümlerliğini öngörür. Artık farklı kültürler arası ilişki normatif değil rölatifdir. Böylece modernlik çağının ortodoks kültürel politikalarının yerini, heterodoks bir etnisizm alır. Avrupa-merkezilik, etnik-merkezci bir mahiyete bürünür. Bu globalist piyasanın örgütlenmesinden kaynaklanan bir farklılık rejimidir ve epistemolojiden, gündelik ideolojilere kadar bütün hayatı teslim alır.”⁷

Küreselleşmenin hâkimiyetinde yeniden şekillenen sanat anlayışı; söylemi, kuramları ve ürettiği işler ile büyük bir değişim süreci geçirir. Çağdaş sanat kimlik, etnik, dinsel ve feminizm gibi dönemine ait pek çok sorunları veya

⁶ A.g.e., s. 20

⁷ Ali Artun, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, İstanbul; İletişim Yayıncılık, 2013 s. 24

modernizmde örtük yeralan problemleri ele alır ve işler. Küreselleşme fikrinin etkisiyle özellikle çokkültürlülük ve melezliğin öne çıkarıldığı bu dönem sanat anlayışı, 1989'da Paris'in Pompidou Sanat Merkezi'nde *Magiciens de La Terre* (Yeryüzü Büyücüleri) sergisi ile ilk somut örneğini yaşar.⁸ Çin'den Irak'a, Senegal'den Avustralya'ya, Batı dışındaki ülkelerin çağdaş sanatını Batı'da sergileme imkânı veren ilk sergi örneği olması açısından önemlidir. Çokkültürlülük olasılığını ele alma anlamındaki ilk girişimlerden biridir. Çağdaş sanatın küresel bakış açısını sunmayı hedefleyen daha sonraki pek çok proje için önemli bir nüve olarak tarihte yerini alır. Kurumsal tekelin bozulduğu bu ilk sergi, çokkültürlülük ve küreselleşme bakış açısıyla yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilecek önemli bir girişimdi. Sergi; bu yeni dönem sanat anlayışının pozitif tavrılarını, sorunsallarıyla birlikte sunuyordu. Bu sorunsallarla ilgili Ali Artun şunları ifade ediyordu: "*Magiciens de la terre* gibi çokkültürlü gösteriler, kültürlerin birbiriyle eşit olduğu kültürel çoğulculuk ya da heterojenlik üzerine değil, kültürel farklılık üzerine kurulur. Ve Batı dışındaki kültürleri ötekileştirir, egzotikleştirir, modernizmden dışlar."⁹ Üçüncü Dünya sanatçılarının bu ve benzeri etkinlikler ile ezotikleştirilme yaklaşımları Artun'un söz ettiği kolonyalizmin günümüz formu olan küreselleşmeye denk gelen yüzüdür. Artun'un aynı yazısında yer verdiği -Arif Dirlik'in görüşünü destekleyen durum- postkolonyal politikaların aslında kolonyalizmi ve oryantalizmi restore ettiği:

"Kapitalizm ve sınıf gibi kategorilerin 'modern' ve Avrupa-merkezci olmaları varsayımıyla, 'temel' (*foundational*) ve özcü (*essentialist*) bulunarak dışlanmaları, aslında kolonyalizmle birlikte yapılmış olan eşitsizlikleri yeniden üretir. Kimlik politikalarının 'temel' toplumsal kimlikleri kültürelleştirilmesi sayesinde, sermaye, kültürel kimlikleri global piyasanın isteklerine göre durmadan yeniden tasarlar. Üstelik bu kez bir direnişle karşılaşmaz. Çünkü Zizek'in ifadesiyle, artık ortada bir kolonyalist yoktur, sadece koloniler vardır."¹⁰

⁸ Ali Artun, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, s. 25

⁹ A.g.e., s. 32

¹⁰ A.g.e., s. 33

Bu, bir zamanlar modernliğin götürüleceği vaadiyle sömürgeleştirilen ülkelerin bugün özcü ve yerel bulunarak yine merkezîyetçi bir tavırla, eşitsizliklerin yeniden üretilmesi sürecidir. Kolonyalist mentalitenin küresel dünyadaki iz düşümüdür.

Bu yeni küreselleşme fikri, modernlik ve Avrupa-merkezciliğinin reddedilişi, beraberinde batılılaşmanın reddini getirmektedir. Bu süreç Ali Artun'un işaret ettiği oryantalizmin yeniden ele alınmasına yol açan bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. "Kültürel milliyetçiliklerini keşfeden Üçüncü Dünya ülkelerinin kendi yerel kimliklerini arayan egzotik ve oryantalist bir kültüre yönelen toplumları kendi kendilerini oryantalize etmelerine dönüştürür."¹¹ Kendi yerel kimliklerini arayış içine giren toplumlar böylece oto-oryantalizmi şekillendirirler ve tam da Artun'un bahsettiği gibi oryantalizmin onarılması sürecine hizmet ederler. Bu durum öncekinden farklı olarak, batılı bir el olmadan gelişen bir durumdur.

Bu küreselleşme sürecinde, sanatın parçası olduğu bir diğer zaafiyet, onun ekonomiyle gelişen doğrudan bağıdır. Piyasaları hareketlendirmek, tüketimi hızlandırmak ve para akışını sağlamak amacıyla geliştirilen bir katalizör görevi görmektedir. 1989'daki ekonomik durgunluk ile çağdaş sanatın bu dönemde yükselişe geçişi arasındaki ilişki gözardı edilmemelidir. *Çağdaş Sanat ve Post Demokrasiye Geçiş* yazısında sanat teorisyeni Hito Steyerl bunu açıklayan bir bölüme yer verir:

"Post-Fordist spekülasyonun aşırı lüks, ani yükseliş ve düşüş özellikleriyle en fazla iç içe olan sanat dalı kuşkusuz güzel sanatlar oldu. Çağdaş sanat, gözden ırak, fildişi bir kulede korunan, saf, ruhani bir disiplin değil. Bilakis, neoliberal dünyanın tam göbeğinde yer alıyor. Çağdaş sanatın böyle abartıyla pazarlanmasının, düşüşe geçen ekonomileri hareketlendirmek amacıyla kullanılan şok yöntemlerinden bağımsız olduğunu düşünemeyiz. Bu tip abartılı pazarlama anlayışı; saadet zincirleri, kredi bağımlılığı ya da bir zamanların iyimser piyasaları gibi, küresel ekonomilerin duygulanımsal boyutunu somutlaştırır. Çağdaş sanat, belirli bir ürünü olmayan bir marka ismi gibidir, hemen hemen her şeye yapıştırılabilecek bir etikettir: Aşırı makyajla

¹¹ A.g.e., s. 34

kusurlarını kapatmaya muhtaç bölgelerin, artık bir nevi buyruğa dönüşmüş “yaratıcılığı” yücelten hızlı bir güzelleştirme operasyonundan geçirilmesi; ya da kumarbazların heyecanlı bekleyişiyle, üst sınıf yatılı okul öğrencilerinin ağırbaşlı zevklerinin biraraya getirilmesidir. Baş döndürücü kuralsızlıklar yüzünden kafası karışmış ve çökmüş bir dünya için, imtiyazlı bir oyun alanıdır. Çağdaş sanat, “Kapitalizm nasıl daha güzel gösterilebilir?” sorusunun yanıtıdır.”¹²

Bu küreselleşme serüveniyle gelişen serbest ticaret anlayışı, sanatı da bu yönüyle derinden etkiler. Dolaşımı serbestleşen sanat, küreselleşme ile dev pazar alanlarının, küresel şirketlerin denetimine açılır. Tek amacı kar gütmek olan, sorunlu imajlarını maskeleyerek korunmaya ihtiyaç duyan dev şirketlerin, yenedünya düzeninde yer edinmek ve kendini ifade etmek isteyen devletlerin, kara para aklayacakların piyasasında sanat; bu döngü için vazgeçilmez bir portör olacaktır.

Sermayenin çağdaş sanat üzerine bu denli tahakkümü, süreç içerisinde kapital sistemin yapısal ve biçimsel benzerliğini sanat alanında göstermeye başlamasına sebep olur. Stallabrass konu ile ilgili “başka başka kentlerde şubeler açan müzelerin giderek mağaza zincirlerini andırması; dev şirketlerin logoları ile müzelerin logolarının, sanatçı isimleri ile marka isimlerinin, pazarlama stratejileri çerçevesinde birbirine karışır”¹³ şeklinde bir açıklamada bulunur. Bu ifade okunur okunmaz zihinde örneklerin belirmesinin güç olmaması da durumun ne kadar yaygın ve derin olduğunun göstergesidir. Türkiye’de en sapa şehirlerde bile dev şirketlerin açtıkları müze ve galeri mekânlarına rastlamak hiç de ender bir olay değildir artık.

Sanatın kapital sistem tarafından kullanımı bu kadarla kalmaz. Sermaye kendi yararına, tüm illegal işlerinin perdelenmesi için de sanatı bir gizleme yöntemi olarak kullanmaktan kaçınmayacaktır. Stallabrass, “sanatın yalnızca amaçsız bir serbest oyun bölgesi olmadığını kavrarız; sanat piyasası, aynı zamanda sanat eserlerinin, yatırım, vergiden kaçınma ve kara para aklama gibi

¹² Hito Steyerl, Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş, Çağdaş Sanat Nedir? (83-93), Ali Artun (der), İstanbul: İletişim, 2014 s. 83-4

¹³ Julien Stallabrass, Sanat A.Ş. (çev.) Esin Soğancılar, İstanbul, İletişim, 2010 s. 14

çeşitli amaçlar için kullanıldığı ikincil bir spekülasyon piyasasıdır”¹⁴ şeklinde bir iddiasıyla karşılaşırız. Milyon dolarlık tabloların satın alınması, bir ülkeden başka bir ülkeye taşınması, bu paraların dönüştürülüp değerlendirilmesini mümkün kılan en örtük ve güvenilir yöntem sanat piyasasıdır. Herhangi bir yolsuzluk davasında ilk olarak paha biçilmez tablolara el konması bu açıdan tesadüf değildir. Zaten sermayeleri ile koleksiyonlarının büyüklükleri arasındaki doğrusal orantının da, sanatseverlikleriyle bir ilgisi olmadığı açıktır.

Sanat, devletlerin dünyadaki görünürlüklerini sağlamaları açısından yönelindikleri bir alandır. Sanat festivallerinin düzenlenmesi, bienallerin, büyük sergilere ev sahipliğinin yapılması ve hükümetlerce bu işlerin yürütülmesi veya desteklenmesi bunun bir göstergesidir. Özellikle küreselleşme fikrinin ardından dünyadaki bu hızlı ekonomik değişimin gerisinde kalmak istemeyen, bu pastadan bir dilim almaya çalışan devletlerin sanat alanını desteklemesi ve kullanması şaşırtıcı değildir. Stallabrass konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirir:

“Dev sergiler, imajlarını tazelemek isteyen devletlere, kentsel dönüşüm projelerini satmak isteyen yerel yönetimlere aracılık eder. Kimlik, farklılık, melezlik, ‘sınırların aşılması’ gibi temalar etrafında örgütlenen bienaller de, yeni dünya düzeninin gösterilerinden biri olmaktan öteye gidemez; diğer sanat kurumları gibi, zamanla şirketlere özgü bir kurumsal yönetim disiplininin, ‘sanat yönetiminin’ etkisine girer.”¹⁵

Sanatın devletlerin amaçları uğruna bir araç haline geldiğini, tamamen ekonomik çıkarlar uğruna hükümetler için şekillendirilen bir alan halini aldığını görmekteyiz. Sadece Türkiye’de değil diğer tüm dünya ülkelerinde de sanata, eğitim sistemlerindeki politikalarda ne kadar yer ve değer verdikleri açıktır. Sanatın desteklenmesinde devletlerin imajlarının yenileme veya var olan imajlarının korunması, ekonomik hareketlilik, turistik canlılık vs. ulaşılmak istenen hedeflerdir. Bu amaçla ilk olarak bienallerin ve sanat festivallerinin desteklenmesine başlanması şaşırtıcı değildir. Özellikle bienallerin, mekâna

¹⁴ Stallabrass, s. 15

¹⁵ A.g.e., s. 194

özgü işlerin ve taşınmaz, başka yerde sergilenemez enstelasyonlar ile oluşturulmasının bir strateji olduğu herkesçe bilinmektedir. Bölgesel veya kentsel ziyaretçinin böylece kente çağırılması, yapıtların yerinde gösterilmesi, ziyaretçilerce kentte hareketlilik sağlanması tamamen sermaye ile ilişkili bir yöntemdir. Zaten çağdaş sanatın vazgeçilmezi enstelasyonların bu denli çıkış yapmasının sebebi de budur. Çağdaş sanatın bu denli şekillenmesinin, herhangi bir işin çağdaş sanat etiketi ile piyasaya girebilme sebebi budur. Stallabrass, *Sanat A. Ş.* kitabında “sanatın turizmle bağlantısını açıkça ortaya koyan 1999 yılında Liverpool Bienali üzerine yazılan bir yazıya göre kentin her yanına dağıtılmış sanat sergileri ziyaretçilerin sanatı deneyimlerken bir yandan da Liverpool’un zengin karakterini keşfetmelerini sağlıyordu”¹⁶ şeklinde bir ifadeye yer vermektedir. Bugün bu tespitin dışına çıkacak hiçbir bienal neredeyse yok gibi. Ellerindeki harita ile şehrin bir ucundan diğer ucuna giden, şehri keşfetmeye çalışan turistlerden farksız, 14. İstanbul Bienali ziyaretçileri bu durumun en son örneğidir. Kataloglarda veya internet dolaşımında listelenen bienal sponsorları ve katkıda bulunan kuruluşlar da sanatın kapital sistemle olan ilişkilerinin bir ispatı niteliğindedir. Sanatın ekonomiyle olan bu örtülü bağı artık kemikleşmiş bir form kazanmıştır. Steyerl da sanat piyasasının bir diğer yüzü bienallerin, ekonomiyle olan sorunlu ilişkisini şöyle ifade etmektedir:

“Nüfus fazlasına seviye atlatmayı ve onu yeniden eğitmeyi görev edinmiş sayısız uluslararası bienal de öyle. Böylece sanat, vahşi ekonomileri genellikle içeriden baskı, yukarıdan sınıf savaşı, şok ve korku politikalarıyla beslenen, yeni, çok kutuplu bir jeopolitik güç dağılımının gelişmesine bizzat katkıda bulunuyor.”¹⁷

Bienallerin 90’lı yıllardan itibaren mantar gibi dünyanın hemen her ülkesinde belirmeye başlaması devletlerin ve sermayenin bu amaçlarında önemli bir başarı elde ettiklerinin göstergesidir. Stallabrass, “bu sergiler, yeni ekonomik ve politik güçlerin kültürel düzeyde geliştirilmesi” olduğunu söyler, “ikinci

¹⁶ Stallabrass, s. 38

¹⁷ Steyerl, s. 84

olarak da sanat, küreselleşmenin erdemlerini somutlaştırmakla kalmaz, fiilen bu erdemlerin propagandasını da yapar”¹⁸ iddiasında bulunur.

Kılıktan kılığa sokulan, sermayenin gizli işlerine kılıf olan, devletlerin kusurlu yanlarını örtmek için makyaj görevi gören, defektlerin örtülmesi için yama olarak kullanılan sanatın, bütün bu kirli ve gizli ilişkilerinin deşifre edilmesi, sanatın tüm bu niyetlerden arındırılmasını amaç edinmek gibi hayalî ve naif bir tavır adına değildir. Kendilerini dolaşımında tutmak adına sanatın bu ekonomik ve politik güçlerle olan doğrudan bağlarına gözyummak ve alttan desteklemek, var olan bu zemini lehlerinde kullanmak gibi sadece bu piyasaya çalışan sanatçıların varlığı da ayrıca göz ardı edilmemelidir. Bu anlamda bu ilişkinin taraflarının mutlak memnuniyetine de tanıklık etmek mümkündür. Yalnızca John Rajchman’ın “çağdaş olmak demek, döneminin ayrışma noktalarını, açmazlarını veya zaafalarını belirleyerek onu anlamaya çalışmak demektir”¹⁹ söylemini anımsamayı yerinde buluyorum. Süreci bilmek ve tanımak, sorunsallarını bilerek ve farkında olarak bu dönemi değerlendirmek çağdaş olmaya katkıda bulunacaktır. Zamanla olmak bununla anlam bulacaktır. Çağdaş olmak, zamanın yoldaşı olmak bunu gerektirecektir.

Son ikiyüz yıllık tarihin deneyimleri, bizlere vaadde bulunmamayı öğretti. Geleceğe dair, umuda dair söylemler, ütopyalar, manifestolar yerini *şimdi*’ye bıraktı. Deneyimlerin öğrettiği şeyin *şimdi* olduğuydu. Boris Groys, bunu *Zamanın Yoldaşları*’nda şöyle ifade ediyordu:

“Modernlik, mevcudun dar yolunda ilerleyebilmek için fazla ağır; anlama, mimesis, geleneksel ustalık ölçütleriyle fazlasıyla yüklü görünen; miras alınmış etik ve estetik görenekleri vs. bir kenara atmıştır. Modern indirgemecilik, mevcut içindeki zor yolculukta sağ kalmak için bir stratejidir. Sanat, edebiyat, müzik ve felsefe yirminci yüzyıldan sağ çıkabilmiştir; çünkü tüm gereksiz bagajı atmışlardır. Aynı zamanda, bu hafifletilmiş yükler, dolaysız etkililiklerini aşan bir tür gizli hakikati açık eder. Bu da gösterir ki kişi birçok şeyi –gelenekleri, umutları, yetenekleri ve düşünceleri– arkasında bırakabilir ve yine de indirgenmiş bir biçimde tasarısına devam edebilir. Bu

¹⁸ Stallabrass, s. 43

¹⁹ Rajchman, s. 19

hakikat, modernist indirgemeleri kültür aşırı olarak verimli kılmaktadır – kültürel sınırları aşmak, birçok yönden mevcudun sınırını aşmak gibidir.”²⁰

Sanatın 1968’den sonra yaşadığı sancılar, sanatın hayatı ele geçirmeye yönelik büyük iddiası, manifestolar, ütopyalar ve devrimler dönemi, tam da modernizmin parçalandığı zamana denk düşüyordu. Son ikiyüz yıllık dönemde, birbirini izleyen devrimlerde sanatın siyaseti araştırılıyor, sanata, toplum için kurtarıcı bir görev yükleniyordu. Siyasal ve askeri bir söylem olan *avant-garde*’ın sanat için kullanılmasının şaşırtıcı olmayan yanı da kuşkusuz burada: Sanata *avant-garde* terimini takdim eden Saint-Simon, 1930’larda sanayicilere ve bilim adamlarına şöyle hitap eder: “Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür. İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için, her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız.”²¹ Modernizmin bu son aşaması da sanatla ifade buluyor, akımların, manifestoların zeminini oluşturuyordu. Ali Artun şöyle özetliyordu:

“Manifesto, Fransız Devrimi’yle doğuyor: ‘Özgürlük! Eşitlik! Kardeşlik!’ İki yüzyıllık tarihi boyunca da modernliğin bu vaaadinin peşine düşecek. 19. yüzyılda vaadini tutamayan burjuvaziye karşı siyasal avangardın öncülük ettiği başkaldırıların çığılığı olacak. 20. Yüzyılda ise manifesto formuna sanatın avangardı sahip çıkacak çünkü artık umudun sözcülüğünü daha ziyade sanat üstlenecek.”²²

Neo-avantgarde dönem de dahil, son iki yüz yıllık dönemin sanat için biçtiği bu ağır misyon; akımlar, manifestolar ve siyasi devrim söylemleriyle değişimin anahtarı olarak görülmesi, yenilenen dünya düzeniyle çelişmeye başlar. Eleştirel yaklaşımlar ve kurum karşıtlığı ile ilgili seslerin yükselişi de sanatın bu ağır yüklerinden arındırılmasını kaçınılmaz kılar. Rajchman, bu sancılı geçiş dönemiyle ilgili şunları ifade eder:

“Yüksek ya da güzel sanatı popüler kültür ya da kitle kültüründen veyahut gündelik hayattan ve bedenden, keza enformasyon ve yeni medyadan ayıran

²⁰ Groys, Zamanın Yoldaşları, s. 55

²¹ Ali Artun, Sanat Manifestoları – Avangard Sanat ve Direniş, sunuş metni, (der) Ali Artun, İstanbul, İletişim, 2010, s.20

²² Ali Artun, Sanat Manifestoları, s. 16

büyük modernist ayrım bu yeni süreçte aşınıyor veya çözülüyordu. Böylece insan önce bir “sanatçı” (kavramsal sanatçı, yeryüzü sanatçısı, Pop Art sanatçısı, performans veya süreç sanatçısı) oluyor, kimi zaman bir mecranan diğerine geçiyordu; Clement Greenberg’in esinlediği modernizmde ve formalist eleştiride çok önemli yer tutan mecranın özgüllüğü ve soyutlama meselesi, ikincil bir mesele haline geliyordu.”²³

İşte modernist bir sanat anlayışından farklı olarak, çağdaş sanatın nasıl şekillendiği ile ilgili ilk hareketlenmeler böyle belirir. Her ne kadar çağdaş bir sanatın doğuşu, 1960’lara ve 1970’lere tarihlendiriliyor ve bu sanatın, New York kentinde doğduğu düşünülse de, 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılması ve Soğuk Savaş’ın sona ermesiyle bozulan iki kutuplu dünya düzeni, bu merkezci sanat anlayışının paradokslarına işaret etmeye başlamış olur ve böylelikle çoğunlukla çağdaş sanatın başlangıcı olarak 1989 yılı referans alınır. Bu süreç, modernizmin geleceğe referans ve umut kaygılarından kurtulmuş yeni bir sanat fikri olarak yükselir ve bu sanat, modernizme karşıtlığı üzerinden “çağdaş sanat” olarak ortaya çıkar. Diğer dönem sanat anlayışlarından farklı olarak özgünlük iddialarını fesheden bir yönü vardır. Bilindik kalıplara sıkıştırılan üretimlerin dışına çıkma zamanıdır. Sanat eseri, artık bir atölyede üretilip bir galeri mekânında sergilenme zorunluluğu taşımıyor, heykel kaide üzerindeki figür, resim duvardaki tablo olmaktan çıkıyordu.

John Rajchman çağdaş sanatın doğuş hikâyesi ile ilgili şunları belirtir:

“Ardından bu “çağdaş” anla ilgili hikâyeler anlatılmaya ve yeniden anlatılmaya başladı. “Dönüm noktası”, Greenberg’e kafa tutan, Donald Judd’ın özgül nesnelere, minimalizm ve ondan türeyen “post-minimalizm” miydi; yoksa sonradan “kurum eleştirisi”ne dönüşen “kavramsal sanat” mı? Yoksa mesele, Warhol’la birlikte “neo-avangard”ların Avrupa’daki “tarihsel avangard”ları dönüştürmesi miydi; veyahut, sonraları, 1980’lerde düşünüleceği gibi, mimarlığın öncülük ettiği büyük “postmodern” dönemecinin bir parçası mıydı bu? Çeşitli yer değiştirme ve yolculuk örüntülerini izleyerek, farklı

²³ Rajchman, s. 28

yollarla veya farklı açılardan ele alınan bu fikir ve onunla bağlantılı “çağdaş sanatın” doğuşu hikâyesi, ardından tüm dünyaya yayılacaktı.”²⁴

Rajchman’ın tüm bu saydıkları çağdaş sanatın doğuş hikâyesinin birer parçasıdır. Çağdaş sanat her anlamda sınırlarını aşan bir form halini alıyordu. Sürecin en önemli parçası, kurumsal eleştiri, çağdaş sanatın gelişmesinde en önemli faktörü oluşturuyordu. Bu noktada kavramsal sanatın yükselişiyle gelişen, özellikle 60’lardan sonra galeriler, müzeler, müzayede salonları, bireysel koleksiyonerler vs. ortaya çıkan kurum eleştirisi çağdaş sanatın şekillenmesinde katkı sağlıyordu. Sanatın sınırları, önceki dönemlere göre büyük değişiklik göstermeye başlıyor ve diğer disiplinler ile olan ortak noktaları keşfediliyor, yeni bir kesişme ve deney alanı olarak karşımıza çıkıyordu. Edebiyat, müzik, felsefe, mimarlık gibi alanlar ile ortaklıklar kuruluyor, geleneksel olarak sınırlandırılan hatların dışına çıkılıyordu. Tam da bu dönem öncesi sanat anlayışında bu ortaklıkların olmaması üzerine yükselen eleştirilerden güç alarak yeni bir tavır ve sergileme pratiği sunuyordu.

Kısaca çağdaş sanat ifadesi, II. Dünya Savaşı sonrası, özellikle 1960’larda, değişen sanat anlayışını, 19. yüzyılda başlayan modern sanat anlayışından ayırmak amacıyla kullanılan bir ifade olmuştur. İngilizce ‘*contemporary art*’dan çevirilen çağdaş sanat Türkçe diline biraz tartışmalı bir geçiş yapar. 1920’lerde Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte çağdaşlaşmanın karşımıza devlet merkezli, bürokratik ve ideolojik bir proje olarak çıkması, ‘*contemporary art*’ın dilimize çağdaş sanat olarak çevrilmesini tartışmalı kılar. Bu ifadeye muhalifet eden sanatçılar *contemporary* terimine karşılık ‘*güncel*’i kullanmayı daha doğru bulmaktadırlar. Bu anlamda ‘güncel’ ifadesini tercih etmek, Fransızca’daki anlamıyla aktualiteyi içinde barındırmasından ileri gelir.²⁵ Çağdaş sanatın aktualite ile organik bağı, şimdiliği ve buradılığı, güncel kelimesinin çağdaş kelimesinden daha ilişkili olduğu görüşü hakim olur. Küratör Beral Madra, bu tartışmalarda şöyle bir eklemede bulunur: Güncel sözcüğünün aktualite anlamını barındırmasının yanında bir geçicilik de bildirdiği

²⁴ Rajchman, s. 28-9

²⁵ Müjde Yazıcı, Sanat Çağdaş mı, Güncel mi?, 2007.

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333>

görüşündedir. Son kullanma tarihi belli bir tüketim aracı gibi algılanmasına neden olur. Güncel sözcüğünün bu sanat anlayışında oluşturduğu tezatlığa işaret eder. Bunun için *hemzaman* sanat terimi önerisinde bulunur. Kimileri için de tüm bu tartışmalar yersizdir. Çağdaş sözcüğünün, ideolojik bir bağı olmadan, kendi anlamını taşıyabileceği görüşündedir²⁶.

1.3. Sanat/Siyaset İlişkisi

Günümüzde sanat belki de tarihinde hiç olmadığı kadar politik olma iddiasını taşır. Bundan çağdaş sanatı tanımlarken, sanatın sermaye ve iktidar ile oluşturduğu güçlü bağlardan söz ettik. Bu döngü içerisinde gerçekleşen üretimler, sorunsalları ile bu bölümde özelinde tekrar incelenecektir.

Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ardından iki kutupluluk hali sona eren dünya, Sovyet Rusya'nın da dağılmasıyla yerini küreselleşmeye bırakır. Bu arada sanat yeni dönem meseleleriyle temelden yeniden değerlendirilir. Bu yeni dönemde oluşan yüksek pazar rejimi, kimlik sorunu, kadın hareketi ve feminizm, kültürel haklar, etnisite, ekoloji gibi pek çok konu sanat aracılığıyla tekrar ele alınır.

Siyasetin temsillerle sanatta yer edinmesi sanat ve siyasetin sınırlarının iyice birbirine karışmasına sebep olur. Günümüzde de artık sanat ve siyasetin terminolojik tanımlarının, anlamlarını pek karşılamaması, ne sanatın artık güzel sanatlardan ibaret olması, ne de siyasetin yalnızca ulusal ve uluslararası ilişkileri tanımlamak için yeterli olması mümkün gözükmemektedir. Birbiri alanına bu denli yakından müdahil olan sanat ve siyaset yeniden tartışılacak.

1.3.1. Siyasetin Sanatı

Siyaset; çatışmaların, fikir ayrılıklarının, düzen probemlerinin olduğu bir yerde barış ve uzlaşma sağlama vaadiyle varlığını sürüten bir olgudur. Bütün bu

²⁶ Tüm araştırmanın güncel sanat değil de 'çağdaş' sanat olarak kullanılmasının bu tartışmalar ile hiç bir ilişkisi yoktur. Devlet politikası olarak tasarlanan çağdaşlaşma projesi ile ilişkilendirilmeden, kelime İngilizcedeki *contemporary*'nin literal çevirisine dayanmaktadır. Çağdaşın aktualite ile ilişkisi göz ardı edilmeden kullanımı amaçlanmıştır. Kelimenin yabancı kaynaklarda ve çevrilmiş kitaplarda *contemporary/çağdaş* olarak kullanılmasından dolayı, bütün araştırma boyunca tutarlılık sağlanması açısından kelime çağdaş olarak kullanılmıştır.

kargaşa düzeninde sesini yükseltip barış ve uzlaşma vaadini dile getirebilmek için fark yaratması gerekecektir. İnsanları etkilemeye çalışır ki bunu en iyi sanatın tüm inceliklerini kullanmasıyla mümkün kılar. İmaj bu anlamda her şeydir.

Siyasi uygulamalar açıklanması zor ilişkiler ağına bağlanır. Siyasete girme ve bulunduğu yeri koruma, ustaca yalanlar söylemeyi, gerçekleştirilmeyecek vaatlerde bulunmayı gerektirir. Rant ve çıkar bağlantıları ile kirli ilişkileri örtmek, kapatmak, kadrolaşmaları, yolsuzlukları, haksız kazançlar ve adaletsizlikleri perdelemek veya manipüle etmek, sanatın perdesi altında görünmez hale getirilerek mümkün olur. Burada ki sanat kastı tabii ki sadece güzel sanatlar değil. Toplumun idare edeceği iddiasıyla siyasete atılan kişinin kahramanlık imajını sağlayacak her türlü etkinliği kastederek kullanıyorum. Görünümünden, jest ve mimiklere, yürütülen siyasi kampanyayı estetize edecek her yöntem bunun için kullanılır. Ülkemizde de örneklerini görmenin zor olmadığı süreçler dünyanın hemen her yerinde yaşanır. Politikacılarca yürütülen siyasi kampanyaların büyük çoğunluğunu performans sanatı ile ilişkilendirmek zor olmayacaktır. Başkanlık seçimlerinde Amerikan Birleşik Devletleri'nde seçim süreci sanat ile yürütülen bir imaj kurulumu ve yenileme sürecidir: Adayların billboardları kaplayan imajları, dolaşımdaki afişleri, bu kampanyalarını yürütmeyi sağlayan her çeşit sanat incelikleri gibi.

Yeni toplumsal hareketlerde, karşı direnişlerde aktivist videoların ve bu videoların sosyal medyada paylaşımının siyasi propaganda aracı olarak kullanılması siyasetin sanatla olan işbirliği ve ilişkisine işaret eden bir diğer durumdur. Hatta bu, dünyada sadece aktivizmden güç alan gruplarca değil küresel düzeyde dünya tarihi ve geleceğini etkileyen terörist gruplarca da benimsenmiştir. Bu yolda, ün kazanmak ve başarılarını evrensel bir boyuta taşımak için sanatın her şekli özellikle çağdaş medya sonuna kadar kullanılmaktadır. Her eylem medya tarafından hemen kaydedilir, sunulur, tanımlanır ve yorumlanır. İdeoloji ve fikirlerini temsil edecek her türlü eylemin dokümantasyonu oluşturulur (fotoğraf veya video aracılığıyla), piyasaya sunulur, dolaşıma girmesi sağlanır, sanatsal medyumlar aracılığıyla yaptıkları siyasi propaganda, bu aktivist veya teröristin birer sanatçı gibi davranmasına

sebepler olur. Groys, *Sanatın Gücü* kitabında video sanatının önemli bir seçenek haline gelişini şöyle açıklıyor:

“Bin Ladin, dış dünyayla öncelikle bu yöntem aracılığıyla iletişim kuruyordu: Hepimiz onu ilk etapta bir video sanatçısı olarak tanıyoruz. Aynı baş kesme görüntülerini, teröristlerin itiraflarını ve benzerini içeren videolar için de söylenebilir: Bütün bu olaylarda, olayları, bilinçli olarak ve sanatsal bakımdan kendilerine özgü, kolaylıkla ayırt edilebilen estetik özelliklerle görüntüledik. Artık, bir sanatçının savaş veya terör eylemlerini temsil eden yapıtlar üretmesini bekleyen savaşçılarımız yok: Onun yerine, savaş eyleminin kendisi, kendi dokümantasyonu, kendi temsiliyetiyle eşzamanlı cereyan ediyor. Bir temsiliyet aracı olarak sanatın işlevi ve gerçeklik ile bellek arasındaki arabulucu olarak sanatçının rolü burada tamamen ortadan kaldırılmış durumdadır.”²⁷

Siyaset, sanatı kullanırken, bir sanatçı gibi davranır. Yaptığı üretimin şekli bir sanatçının üretimi ile aynı sürece, hatta bazen sanatçının önüne geçen bir kudrete sahiptir. Fakat bu araştırmanın esas konusunu siyasetin sanatı değil, sanatın siyaseti oluşturmaktadır ve bu nedenle siyasetin sanatı ile ilgili sadece tanımlama ve temel bir bilgilendirme yer almaktadır.

1.3.2. Sanatın Siyaseti

Bu bölüm sanatın siyaseti üzerinedir. Burada sanatın politikayı, sanatın kendi politikasını nasıl ifade ettiği, yaklaşımı ve etkinliği tartışılacaktır. Propaganda sanatı ve muhalif sanat söylemi üzerinden incelenecek ve araştırılacaktır.

Öncelikle propaganda sanatının, siyasetin sanatına benzer bir sanat/siyaset ilişkisi barındırdığını belirtebiliriz. Siyasetin sanatında aktör siyasetçi iken, propaganda sanatında sanatçıdır. İkisi de inandıkları fikirler uğruna sanatı bir ifade aracı olarak kullanırlar. Boris Groys, *Sanatın Gücü* kitabında propaganda sanatı ile ilgili şunları ifade eder:

“Elbette, propaganda sanatının basit bir siyasi tasarım –imaj yaratmak- olduğu öne sürülebilir. Bu, sanatın siyasi propaganda bağlamında da en az sanat

²⁷ Groys, *Sanatın Gücü*, s. 124

piyasadaki kadar güçsüz olduğu anlamına gelir. Bu yargı bir bakıma hem doğrudur hem de doğru değildir. Propaganda sanatı kapsamında çalışan sanatçılar –çağdaş ‘yönetim’ ve ‘iş idaresi’ terimiyle konuşmak gerekirse – birer içerik sağlayıcı değildirler. Onlar özel bir ideolojik hedefin reklamını yaparlar – ve sanatlarını bu hedefin hizmetine sunarlar. Ama bu hedefin bizatihi kendisi nedir? Her ideoloji belirli bir vizyon, belirli bir gelecek imgesi – ister cennet ister kommunist toplum veya sürekli devrim imgesi olsun – üzerine kuruludur. İşte, piyasa malları ve siyasi propaganda arasındaki temel farkı işaret eden şey de budur. Bu piyasayı ‘gizli bir el’ yönetir ki bu el, yalnızca, karanlık bir şüphedir.”²⁸

Propaganda sanatının temsil edildiği en güçlü alanlar kuşkusuz duvar resimleri ve grafitiler olmuştur. Bilişim ve iletişim teknolojilerinin yaygınlaşmasından önce propaganda sanatının sokaklarda yükselmesini bir strateji olarak kabul etmek mümkündür. İngiliz grafiti sanatçısı Banksy, bu anlamda propaganda sanatını sokak sanatı ile buluşturan en ünlü isimlerden biridir. Groys’un söz ettiği gibi bütün bu üretimler bir siyasi tasarım özelliği taşımaktadır.



Şekil 1. *Rage, Flower Thrower*, Banksy, Jerusalem, 2003.

Kapitalizm, tüketim toplumu, militarizm, sınır kavramı, Banksy’nin duvar resimleri ve grafitilerinde konu edindiği politik meselelerdir.

²⁸ Groys, *Sanatın Gücü*, s.13



Şekil 2. *Don't Forget Your Scarf*, Banksy, Bristol.

Yakın tarihin bir diğere önemli politik meselesi Kuzey İrlanda ve Britanya hükümeti arasındaki savaş, 1970'lerden buyana binlerce politik duvar resminin yapılmasına sahne olur. Belfast ve Derry şehirlerindeki grafitiler, Avrupa'nın en ünlü politik grafitileri olarak kabul edilmektedirler. Değerlerin ve fikirlerin, mesaj ileteceği şekilde tasarlandığı bu grafitiler, kültürel ve tarihi bakış açısını, geçmişle iletişim kurup hafıza tazeleyerek gerçekleştiriyor.



Şekil 3. 1981’de Belfast’taki açlık grevini anlatan bir grafiti.

Binlerce evin görülebilir yüzeyine uygulanmış binlerce grafiti çatışma döneminin olaylarını özetler niteliktedir.

Propaganda sanatı da dahil, sanat piyasasının büyük bölümü, politik sorunların yansımalarıyla beslense de, gerçek anlamda tavır almaz ve ironik ya da suskun politikayla belirirler. Hatta bazen dile getirdikleri bu politik sorunların birer parçası olurlar: Anti-kapitalist işlerin çok yüksek fiyatlarla satılması gibi.

2016 yılının World Press Dünya Fotoğrafları arasında birinci olan fotoğraflar; mültecilerin sınırı geçerken çekilen fotoğrafları, Kasım 2015’teki Paris saldırılarında hayatını kaybedenlerin portre fotoğrafları, Rojava’da YPG kontrolündeki bir hastanede tedavi edilen Işid militanının fotoğrafları vs. oluşturmaktadır. Geçtiğimiz yılki sergi koleksiyonunda Türkiye’den fotoğrafçı Bülent Kılıç’ın, dünyada da yankı bulan Gezi protestolarında çektiği fotoğrafları yer almıştı. Dünyada büyük tartışmalar götüren ve 2015’te yüz yılını tamamlayan Ermeni soykırımı da büyük sergi ve programlara sahne oldu. Galeriler, koleksiyonerler, yüzyıl anısına ilgili işleri bu tarihte sergilemek ve sahiplenmek istediler. Sanatçılar Ermeni soykırımı ile ilgili araştırma ve sanatsal işlerini bu yılda sergilemeyi uygun buldular. Ermeni asıllı Fransız fotoğraf sanatçısı Antoine Agoudjian, Ermeni coğrafyasını ve üzerinde yaşayan

Ermenileri konu alan 30 yıllık fotoğraf projesini Nisan 2015'te Paris'te sergiledi. Çağdaş sanatın da bu döngüden bir farkı yok. Sanatçılar da dahil, var olan bir tasarımların sonucunda oluşturulur herşey. Bu tasarımlar çağdaş sanatın da vazgeçilmez zaman ve mekân, çoğu kez de seyirci merkezlidir. Çalışma seçimleri kontrollüdür, alıcıların duygu ve beklentilerini karşılar nitelikte oluşturulurlar. Bu tip üretimler politik olayların zaman ve mekan stratejisine dayandırılır. İşler, seyircinin duygusal beklentilerine karşılık gelecek zaman ve mekâna göre ayarlanarak gösterilir. İktidarın sorularına cevap veren bu işler tek sergiler, ömürlerini tamamladıktan sonra da piyasadan elimine edilen işlerdir.

Bu üretimler çoğu kez politik olayların doğrudan resmedilmesi şeklinde olur. Zamansal olarak politik olayların hemen ardından, mekânsal olarak da gerçekleştiği veya etkilediği yerlerde oluşturulur ve sunulurlar. Kültürel farklılıklar, toplumsal kaygılar ve politik sorunlar ülkeden ülkeye hatta şehirden şehire farklılık gösterir. Stallabrass'ın "Çin dışından bakıldığında öncü görünen işler, içerden bakıldığında gerici görünebilir"²⁹ sözünü hatırlamak yerinde olacaktır. Bu durumda iş tartışma götürecektir bir pozisyondadır. Eserin oluşturulma ve/veya sergileme mekânı, bu işin politikasını söz ettiğimiz sebeplerden dolayı etkileyeceğine göre mekân önemli bir etkidir. Hal Foster da *Çağdaş Sanatta Siyasal Kavram* adlı makalesinde bu konuya ilişkin görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

"Temsil siyaseti, içinde üretildiği bağlama sıkı sıkıya bağlıdır: New York'un SoHo bölgesinde radikal görünen bir şey, Nikaragua'da karşı-devrimci olabilir. O halde, siyasi olanı yeniden düşünmek, herhangi bir temsil tarzını dışlamak demek değil, o tarzın özgül kullanımlarını ve maddi etkilerini sorgulamak demektir-protest afişindeki hakikat varsayımını, belgesel fotoğraftaki realizim varsayımını, duvar resmindeki kolektivite varsayımını sorgulamak. Siyasi olanı yeniden düşünmek, üretim aygıtını dönüştürme ihtiyacını reddetmek demek de değildir-yalnızca bu ihtiyacı tarihsel bir program olarak özgüleştirmek demektir."³⁰

²⁹ Stallabrass, s. 65

³⁰ Hal Foster, *Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı*, Sanat ve Siyaset, (131-154), Ali Artun (der), İstanbul, İletişim, 2014 s. 137

Mekân ve zaman bağlamında oluşturulan işler, seyircisi hazır işlerin sergilenmesi şeklinde ilerler. Bu yöntem aslında çok yoğun bir etkiye sahiptir fakat kısa sürelidir. İzleyici sunuşu, ilişkili olayın paralelinde görür, alır ve tüketir.

Yapıt, sözü edilen bağlamsal döngüde politik olamadığı gibi, seyircide farkındalık yaratarak, toplumsal çelişkilere dikkat çekerek, seyircinin algısını ters yüz ederek sağlayacağı içerik ile de politik olamayacaktır. Öncelikle, seyircideki duygu karşılığı öngörülebilir ve hesaplanmış yapıtlar, tek anlamlı olarak üretilmiş yapıtlardır, ve kendilerini dolaşımında tutmayı sağlamanın ötesine gidemezler. Temsil düzeneğini uzlaşma rejimi olarak ortaya koyan Rancière, bu düzeneği sıkça kullanarak politik olduğunu öne süren günümüz sanatına dair *Özgürleşen Seyirci* yapıtında şu soruları gündeme getirir:

“Şu veya bu etnik temizlik girişimine maruz kalmış kurbanların galeri duvarlarındaki fotoğraf temsillerinden ne beklemeli, cellatlarına karşı isyan mı, acı çekenler için sonuçsuz kalacak bir sempati mi? Halkların çektiği acıları estetik bir gösteri fırsatına dönüştüren fotoğrafçılara karşı bir öfke mi? Yoksa bu halklarda aşağılayıcı mağdurluk durumundan başka bir şey görmeyen işbirlikçi bakışlar karşısında bir kızgınlık mi?”³¹

Rancière’in sorduğu bu sorulara kendisinin getirdiği yorum bunun karar verilmeyecek bir soru olduğu yönündedir. Bu karar vermeme durumunu sanatçının niyetinin şüpheli olması veya pratiğinin kusurlu olması ile ve temsil edilen duruma uygun duygu ve düşünceleri aktaracak ifadeyi bulamamış olması ile ilgili olmadığını belirtir. Çünkü bunlar, bir sanat yapıtında tarafımızca sorgulanacak kriterler değildir. Tüm bu öznel yaklaşımlarla, çağdan çağa değişebilecek anlam rejimleri ile, sanat yapıtını eleştirmemiz doğru olmaz. Politik olma iddiasındaki işlerde, Rancière sorunu ifadenin kendisinde aramak olduğunu belirtir ve şöyle devam eder:

“Görüntü, davranış ve söz üretimi ile seyircilerin düşünce, duygu eylemlerini ilgilendiren bir durumun algılanışı arasında duyumsanabilir bir sürekliliğin bulunduğunu varsaymasında. O halde temsil düzeneğini kullanan sanat

³¹Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul, 2010 s.51

pratiklerinin sorunu, ilettikleri mesajın ahlaki üstünlüğünde ya da politik haklılığında değildir kuşkusuz. Üstelik, seyirciye davranış ve duyumsama modelleri öneren bu düzenek, açıkça pedagojiktir. Oysa estetik etkileycilik tam tersine ayrılığın ve bağlantısızlığın, yani sanatsal üretimin duyumsanabilir formları ile bu üretimin seyirci tarafından alımlanmasını sağlayan duyumsanabilir formlar arasındaki süreksizliğin başladığı yerde mümkündür. Bu da açıkça, temsili rejim mantığının lağvedilmesiyle gerçekleşir. Anlam ile duyum arasında, yapının hedefi ile seyircinin alımlaması arasında bir tekabüliyet anlaşması yoktur. Estetik ayrılık rejiminde sanatçı, insanlarda farkındalık yaratmak, onların dikkatini sistemin çelişkilerine çekmek ve bu sayede insanların eyleme geçmesini sağlamak gibi pedagojik amaçlardan uzaktır.”³²

Çünkü bu pedagojik amaçlar, sadece belli bir zaman diliminde varlığını sürdürebilme yetisine sahip olabilirler. Bu zaman dilimine olan mahkûmiyet ortadan kalktığında, ne pedagojik yaklaşımın bir anlamı kalır ne de üretilmiş işlerin. Yukarıda konu edilen üretimlerin veya galeri ve müzeleri deli gibi dolduran yüzlerce sanat eserinin, politik ve muhalif yönleri değerlendirilirken Ranciere’in bu tespitlerinin bir kez daha göz önünde bulundurulmasını önemli buluyorum.

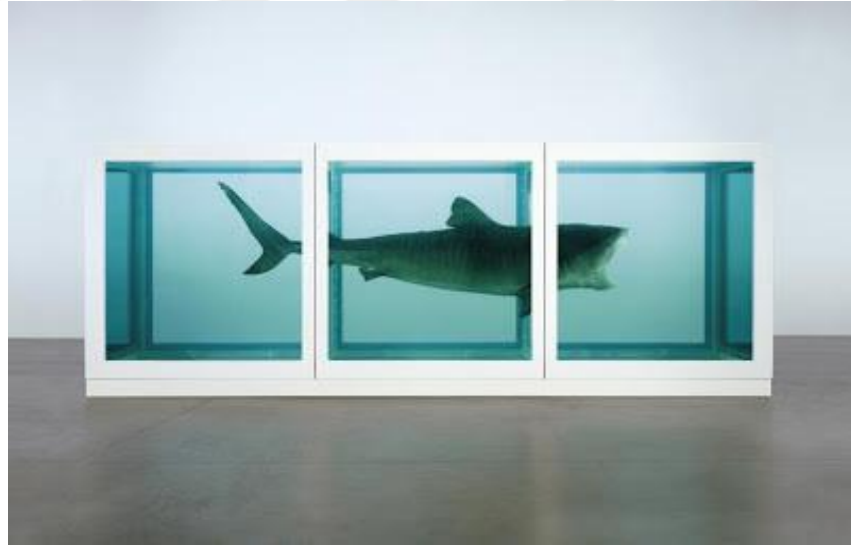
Bu estetik ayrılık rejimini Ranciere *Özgürleşen Seyirci* kitabında sanat ikonlarının, özellikle de kapitalizmle ilişkili olanların eleştirisi üzerinden bir kez daha şöyle ifade ediyor:

“Dün olduğu gibi bugün de metanın ve ideal ikonlarının, iğrenç meta atıklarının hükümrانlığını oldukça bayatlamış stratejilerle ifşa ettiğimizi iddia ediyoruz: Parodileştirilmiş reklam filmleri, değiştirilmiş mangalar, emekliye ayrılan disko sesleri, reklam karakterlerinin balmumu heykelleri veya Sovyet gerçekçiliğinin kahramansı üslubuyla yapılmış resimleri, kılıktan kılığa giren sapıklara dönüştürülmüş Disneyland karakterleri, dergi reklamlarına, hüzünlü boş zamanlara, tüketim uygarlığının atıklarına benzeyen yaygın iç mekânların fotomontajları; her şeyi öğütüp atığa dönüştüren toplumsal makinenin bağırsaklarını temsil eden dev borular ve makinelerle yapılmış enstalasyonlar, vb., vb. Metanın iktidarını, gösterinin hükümrانlığını veya iktidarın pornografisini bize keşfettirdiğini iddia eden bir retorikle desteklenen bütün bu

³² Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, s. 51

düzenekler, galerilerimizi ve müzelerimizi doldurmaya devam ediyor. Fakat dünyamızda hiç kimse dikkatini çekmemize muhtaç olacak kadar dikkatsiz olmadığı için, bu mekanizma aslında kendi etrafında dönmekten ve kendi düzeneğinin karar verilemezliğini istismar etmekten başka bir şey yapmıyor.”³³

Küresel kapitalist sistemin bu tip politik sanatı tüm imkânlarıyla destekler görünmesi yine bu örtük işbirliğinin tekkerrürü niteliğindedir. Böylece politik sanatçılar ile sermaye, bu suç ortaklığı içinde maddi ve sembolik sermayelerini her gün daha da genişletmektedirler. Temsil düzeneğinde genişçe yer almış, sanat dünyasının, köpekbalıklarından söz edeceğim. Damien Hirst’e kademe atlatan, Avustralya’da yakalanıp Londra’ya yollanması 6 bin dolar³⁴ olan fakat koleksiyonerler arasında paylaşılamayan, sonunda milyonlarca dolara satın alınan bir köpekbalığı, *Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı* (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*). Kapitalizmin vahşi yüzünün sembolü köpekbalığının satışının ne olması beklenirdi?



Şekil 4. *Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı*, Damien Hirst, Londra, 1991.

³³ Ranciere, Özgürleşen Seyirci s.65

³⁴ Don Thompson, Sanat Mezat, çev. Renan Akman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012 s. 11

Bir köpekbalığının yakalanması için harcanan maddi effort (6000 dolar) ile formaldehit dolu bir cam kutunun içerisinde sergilenmesi (12 milyon dolar) arasındaki devasa maddi fark ne ile açıklanabilir? Tüketim kültürüne, hayvanların bu düzeyde alet edilmeleri bir başka ahlaki sorunsal taşımaktadır. Kapitalist düzenin, tüketim boyutunu bir başka temsil eden bu iş pek çok açıdan sorun teşkil eder. Hayvanların yaşama haklarının ihlali, doğurduğu eşitsizlikler anlayışı ırkçı bir algının da sonucudur. Abartılı ve tartışmalı satışı, içeriğin önüne geçen sansasyonel durumu işin, başlıbaşına problemleri yönlerini oluşturmaktadır.

2011 yılında Sabire Susuz'un yaptığı ve İstanbul Modern koleksiyonlarından biri olan *Alışveriş* işi bez üzerine toplu iğne ile tutturulmuş giysi etiketlerinden oluşur. İstanbul Modern'in resmi web sitesinde koleksiyonlar için yapılan tanıtım bölümünde bu eser ile ilgili şöyle bir bilgilendirme yapılmaktadır:

“Sanatçı *Alışveriş* adlı çalışmasında moda fenomeninden hareketle popüler kültüre de dikkat çekerek marka ve yapay değerlerle sınırlandırılan bu varoluş biçimini, görsel olarak giysi etiketleri aracılığıyla sorgulamaya çalışır. Markası için alınan giysiler ve markayla edinilen kimliklerin insanüstünde bir süre sonra eğreti duracağını savunan sanatçı, etiketleri birbirlerine toplu iğnelerle tutturur. Susuz, iğneler çıkarılığında yere düşecek parçaların ardında kalan bomboş beyaz zeminle, kimliğin markayla edinilmediğini, markayla edinilen kimliğin geçiciliğini düşündürmek ister.”³⁵

³⁵ <http://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1182>



Şekil 5. *Alışveriş*, Sabire Susuz, İstanbul, 2011.

Giysi etiketi ile oluşturulmuş bu kapitalizm eleştirisine, kimlik ile marka arasındaki bu yapay birlikteliği bir de *Alışveriş* ile farketmeye ne kadar ihtiyacımız var? Temsil düzeneğinde fazlasıyla yer edinen bu popüler kültür ikonu bu anlamda artık ne kadar politik olabilir? Yapıtın, politik ve muhalif söylemi; didaktik uslubu, mesaj kaygısı ve yaklaşımı ile zaten tartışmalıdır. Üretimin sonunda tartışılması beklenmeyen bir duygu süreci seyirciye sunulmaktadır. Üretimin yağlı boya, kuru, sulu vs. geleneksel olan bir uygulama tekniği ile yapılmamış olması onun daha çağdaş bir yapıt olduğu veya marka etikitlerinden oluşturulmuş bir iş olması onun daha muhalif bir söylem taşıdığını göstermemelidir. Eserin dev bir şirket sahibi tarafından satın alınıp koleksiyonuna eklenmesi de bir başka sorunsalıdır.



Şekil 6. *Shark Attack*, Barselona.

Barselona'nın 100'lük Euro çizimlerinden oluşturulmuş, devasa sokak duvarına yapılmış *Shark Attack* grafitisi bir başka kapitalizm eleştirisi yapıttır. Çinli Çağdaş Sanatçılarla oluşturulan '*On Sharks & Humanity*' temalı sergide, istemediğiniz kadar köpekbalığı bulabilirsiniz. Kapitalizmden ekolojiye, hayvan haklarından insan haklarına, temsili oluşturulan bu köpekbalıklarını, her temanın baş aktörü olarak bulabilirsiniz.



Şekil 7. *On Shark & Humanity*, Çin, 2015.



Şekil 8. *On Shark & Humanity*, Çin, 2015.

Daha az simgesel daha yumuşak geçişler sağlayan alışveriş torbaları, alışveriş sepetleri, tüketim toplumunu ifade edebilecek her türlü hazır nesne veya ilişkili olarak dönüştürülmüş objeler de bu temsil örneklerinden farklı etki taşımamaktadır. Köpekbalıklarında olduğu gibi, var olan bir fikre eklenerek varlıklarını sürdüren işlerin, muhalif sanat kategorisinde bir kez daha tartışılması gerektiği önerisindeyim. Hazır malzemelerin tekrar tekrar kullanılarak karşımıza çıkarılması, sanatçı, yapıt ve seyirci üçgeniyle bir başka tüketim toplumuna işaret ettiğini düşünmekteyim. Popüler kültür ikonlarının bu denli yaygın kullanımı, sanatçıları piyasada tutan bir stratejinin ötesine geçirmez. Temsil geleneğinin, dolayısıyla uzlaşma düzeninin ne düzeyde dışına çıktığına bakmak farklı bir bakış açısı geliştirmeyi sağlayabilir.

Alman teorisyen Hito Steyerl'in *Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş* yazısında "sanatla politika arasındaki ilişkinin, genellikle sanatın şu ya da bu şekilde politik meselelere değinmesinden ibaret olduğu farz edilir. Ancak, sanatın ne gösterdiğine değil, nasıl yapıldığına bakarak; bir çalışma alanı olarak sanatın politikasını irdelemek çok daha ilginç olabilir"³⁶ şeklinde bir ifadede bulunur. İfade biçiminin önemi Ranciere tarafından da dile getirilmişti.

³⁶ Steyerl, s. 83

1.4. Politik Temsil

Günümüz politik temsil anlayışı, yapıtın o veya bu şekilde politik meselelerle ilişkilenebileceğiyle tanımlanır. Yapıtların politik meseleler ile ilgili mesaj ve duygular iletmesi onların temsil rejiminde politik değerini belirlediği düşünülür. Fakat sanatın siyasetinin toplumsal meseleler ile ilişkilenebileceği olmadığı gibi politik temsil anlayışında da bu meselelerin bu düzlem tarafından temsil edilmesi yapıtların politik değerini olumsuz etkiler. Temsilin öncelikle belli bir izleyici kitlesine hizmet etmesi sorunsalını taşır ve tam da bu noktada çağdaş sanatın, temsil rejimine sıklıkla meydediği bir strateji olarak karşımıza çıkar. Brecht ve Adorno meta olarak sanat eseri formunun sadece potansiyel izleyicileri ve dinleyicileri etkilediğini ve kökten içeriğini etkilemediğini, aynı zamanda kapitalizimin içinde sanatın kaderini de belirlediğini söylerler.³⁷ Bu gibi durumlarda temsil rejiminin sanatçı tarafından kullanımı işlerin bu anlamda politik değerini düşürür ve bu durum Ranciere tarafından temsil rejiminin sorunlu yapısını tekrar tartışmayı gündeme getirir. Önce temsil'i, basitçe taklide dayalı yaratım olarak görmememiz gerektiği konusunda bizi uyarır bu çerçevede bir kez daha tanımlar:

“Temsilî rejimde, yapma tarzı olan *poiesis* ile ondan etkilenen bir var olma tarzı, yani *aisthesis* arasında kurallı bir ilişki vardır ve bunlar hep birlikte *mimesis* yasalarını oluşturur. Temsil mantığı, yapıtın anlamı ile seyircide yarattığı etki arasında süreklilik içeren bir bağ olduğunu varsayarak işler. Buna göre; seyircilerin düşünsel yapıları ve beklentileri farklı bile olsa, aynı şeyi algıladıkları ve aynı anlama ulaştıkları varsayılır. Temsilî anlam rejiminde, bir yerlerde bizi bekleyen tek bir anlam ve hakikat olduğu ön kabulü söz konusudur. Seyircinin eserle özgürce karşılaşma hakkı adeta elinden alınmıştır. Gösterenlerin karşılık geldiği gösterilenler, öncesinde varılan tarihî ve politik bir uzlaşmayla zaten belirlenmiştir. Bu bakımdan alımlayıcının duyumsama ve anlam evreni genişlemez. Tersine, ondan sadece uzlaşmaya dayalı anlam rejimini bir kez daha onaylaması beklenir. Bu anlam rejimi de kuşkusuz, her dönemin egemen anlayışı tarafından belirlenip, sanki bir konsensüs sonucu ulaşılmış verilerymiş gibi kendini sunan kapalı bir evrendir. Bu bakımdan temsil, açıkça

³⁷ Başak Kaptan, Çağdaş Sanat Çalışmalarında Kimlik Temsili ve Kültür Politikaları etkisi: Almanya'da İkinci Kuşak Göçmen Sanatçılar, Doktora Tezi, İstanbul 2013, s. 103

despotiktir. Toplumun bir kesimini paydan yoksun bırakan sözde bir mutabakat/konsensüs rejimidir.”³⁸

Köpekbaliğı örneğine geri dönersek, izleyici köpekbaliğı temsiliyle karşılaştığında, tarihi ve politik bir birikimle karşılaşır. Daha önceden karşılaştığı köpekbaliğı temsilleri ile bir ilişki kurar. Bu yeni temsil için, seyirci kendini daha önceki köpekbaliğı temsilleri ile hazırladığı fikir ve yaklaşımları bu yeni temsil için kullanır. Bu yeni işten izleyicinin alacağı birşey yoktur, aslında yapıtın sahibinin de vereceği birşey. Bu temsil geleneğini devam ettirmesi için yapıt aracılığı ile izleyiciye temsili bir kez daha onaylanması istenmektedir. Horkeimer, Adorno ve Marcuse için sanat, verili gerçekliğin kurulu düzeni içinde kurulu düzene karşı aşar.³⁹

Bu araştırmada Jacques Ranciere, Hal Foster, Hito Steyerl, Giorgio Agamben, Lev Kreft gibi önemli teorisyenlerin politik sanat anlayışlarından yola çıkarak, politik işlerin politikalarının değerlendirilmesiyle ilgili bir yaklaşım geliştirilmeye çalışıldı. Yaklaşımlar temsil düzeneğine eleştirel yaklaşma, mevcut olana eklemlenerek politik iş üretimine muhalefet etme tavrını göz önünde bulundurarak oluşturuldu. Bu amaçla bazı başlıklar belirlendi. Tartışmaya ve geliştirilmeye açık, konu başlıklarının herbirinin bir diğeri ile tamamlayıcı yönü mevcuttur ve bu başlıklar şunlardır: *Polis’e Muhalefet*, *Mesafe*, *Acı-Adalet*, *Doğaya Dönüş*.

1.4.1. Polis’e Muhalefet

Polis’e muhalefet başlığı, aslında doğrudan temsil geleneği ile ilişkilendirilir. Polis’e muhalefette temsil geleneğine muhalefet söz konusudur. *Polis* ve *politika* kavramları Ranciere tarafından *Estetiğin Huzursuzluğu* kitabında geliştirilmiş kavramlardır. Ranciere, *polis* ve *politika*’yı kendi anlamları dışında ele alır ve bu iki ifadeyi sanatın politikasını açıklarken kullanır.

Ranciere’in *polis* ve *politika* kavramları bu noktada önem kazanmaktadır. İlk olarak yerleşik anlamıyla politikayı “güçlerin

³⁸ Jacques Ranciere, *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, İletişim, 2014 s.20

³⁹ Başak Kaptan, s. 105

örgütlenmesinin, yerlerin ve işlevlerin dağıtımının ve bu dağıtımı meşrulaştırma sistemlerinin gerçekleştirilmesini sağlayan prosedürler kümesi”⁴⁰ olarak tanımlamaktadır. Fakat Rancière, bu dağıtım ve meşrulaştırma sistemine “*polis*” demeyi önermektedir. Bu terimin, gündelik dildeki karşılığı ‘güvenlik güçleri’ anlamındaki *polis*’e karşılık gelmediğini özenle belirtir. Bunu gücün ve işlevin problemleri noktalarını örtbas eden bir uzlaşma zemini gibi okumak mümkündür. *Polis*, iktidarın uygulayıcısı, dayatanı olarak karşımıza çıkar.

“*Polis*, bir tarafın payını ya da paydan yoksunluğunu tanımlayan, genellikle örtük olan yasadır. Fakat bunu tanımlamak için, ilkin, şu yada bu tarafın içerisine oturtulduğu duyulur olanın şekillenmesini tanımlamanız zorunludur. *Polis*, bu yüzden ilkin, yapıp etme, var olma ve söyleme tarzlarının paylaşımını tanımlayan bir bedenler düzenidir ve bu bedenlerin belli bir yere ve göreve ad yoluyla (veya ismen) atanmalarını gözetir; *polis*, belli bir etkinliğin görülür olmasını, bir diğerinin görülür olmamasını gözetir, bu konuşmanın söylem, şu konuşmanın uğultu olarak anlaşılmasına nezaret eden, görülür olanın ve söylenir olanın bir düzenidir.”⁴¹

Rancière bu otoriter ve disiplin zemini, *polis*’in, duyulur olanı, toplumsal olarak ayrıcalıklı olan kesim lehine şekillendirip paylaştırdığını belirtir. İşte politika tam da burada ifadesini bulmaktadır. Rancière’e göre politika, *polis*in kurduğu veya uyguladığı her düzenden muhalif bir çıkış yaparak o mevcut duyulur şekillenmeyi yeniden şekillendirme etkinliğine girişmektir. Bu şekillenmeden pay alamayan tarafı görünür kılmaya çalışır. Politika, bu uzlaşma rejiminin görünmez kıldığı anonim öznelere görünür kılarak mümkün hale gelir.⁴² Köpekbaliğının gelenekten gelen bilgi birikiminin dışında bir söyleminin olması, görülmeyen kısmının görünür hale gelmesi onu politik kılacaktır. Politik olma temsil düzeneğinin geçmişten belirlenmiş olan anlamlandırma ve duyumsama tarzlarına eklenerek gerçekleşmez. Zaten temsilin kendisi bir tahakküm sorunuyken, bir de politik sanatın ifade aracı olarak kullanılması, yapının gücünü iyice sorunlu kılar, etkisizleştirir. *Polis* düzeni, tam da sanat

⁴⁰ Jacques Rancière, Uyuşmazlık Politika ve Felsefe, çev. Hakkı Hünler. Ara-lık Yayınları, 2006 s.51

⁴¹ Rancière, Uyuşmazlık Politika ve Felsefe, s.52

⁴² A.g.e., s. 53

eserini nasıl duyumsamamız gerektiğini önceden kararlaştırmış temsil düzeneğine karşılık gelir.

Polis rejiminin eşitsiz paylaşımını uyumsuzlıkla, alt etmeye çalışan sanat ve politikanın işleyiş mantığı, mekânı yeni deneyimlere açmak, gücü ve işlevi yeniden paylaşmak bakımından aynıdır. Bu nedenle seyircinin yapıtla özgürce buluşmasını sağlayacak duyumsamayı özgür kılacak, önceden tahmin edilebilir sınırların dışına çıkaracak yapıtlar ortaya konulmalıdır. Yapıtın ortaya konuluşu ile onu yorumlama ve duyumsama arasına koyacağımız boşluk işte bu uyumsuzluk kısmına denk gelecektir. Duyumsamanın özgür deneyim imkanı da bu boşluk ve uyumsuzluktan çıkış olacaktır. Yapıtın estetiğini de bu nokta oluşturmaktadır. Bu uyumsuzluk ve boşluğun dinamiği çağdan çağa değişebilecek herhangi bir anlam rejiminin ve duyumsama biçiminin sınırlanmasından kendini koruyacaktır. Bu boşluktan doğan estetik bu nedenle önem arz etmektedir.

Yapıtın zamansızlığı, mesafenin getireceği zamansızlık bu tür politik işlerde gözlenecek en önemli özelliktir. Yapıtın oluşturulma sebebi ile günümüzde hiç bir bağ kurulamayacak olması ihtimali onun bu anlamda politik bir iş olup olmadığını görmemizi sağlayacak bir diğer unsurdur. Hikaye ile doğrudan bağımız olmadığı halde, yapıtın bizlere hikayesiyle ilişkili olarak politik yönünü gösterebilmesi onu politik kılacaktır.

Rancière bu estetik etkileyciliğe ilişkin olarak, Winckelmann'ın "Belvedere Gövdesi"ne getirdiği özgün yoruma başvurur:



Şekil 9. *Belvedere Gövdesi*, M.Ö. 2.yüzyıl

Temsil paradigmasında bu analizin yol açtığı çatlak, iki temel noktaya dayanır. İlk olarak bu heykel, temsili modelde, bir figürün etkileyici güzelliğini ve örnek karakterini belirlemeye yarayan her şeyden yoksundur: Heykelin mesaj iletebilecek bir ağzı, duyguyu ifade edecek suratı, herhangi bir eylemi emredecek veya yerine getirecek uzvu yoktur. Yine de Winckelmann onu en etkin kahramana. On İki iş'in (Yunan mitolojisinde Herkül'ün yalnız kol gücü ve topuzuyla başarmış olduğu işlere verilen genel ad) kahramanı Herkül'ün heykeline dönüştürmeye karar vermiştir. (...) İkinci nokta da bu işte: Heykel, bir sanatçının maksadı, bir kitle tarafından alımlanma biçimi ile kolektif yaşamın belli bir yapılanması arasındaki neden sonuç ilişkisini kuran her tür süreklilikten uzaklaştırılmıştır.⁴³

Ranciere Winckelmann'ın tasvirini, bir ifade veya hareket ilavesinden değil, bir eksiltme işleminden, bir kayıtsızlık veya radikal bir edilgenlikten; bir yaşam formuna tutunmaktan değil, kolektif yaşamın iki yapısı arasındaki uzaklıktan bahsederek paradoksal bir model çizdiği şeklinde yorumluyor. Ya da artık başsız bir beden değil de bedensiz bir baş; *Juno Ludovisi Başı* örneğinde olduğu gibi:

⁴³ Ranciere, *Özgürleşen Seyirci* s. 56



Şekil 10. Juno Ludovisi Başı, M.S. 1.yy.

“Bu paradoks, temsil dolayımının ve etik dolayımsızlığın rejimine karşıt olan "sanatın estetik rejimi" diye adlandırdığım şeyin yapılanışını ve "politikasını" belirler. Estetik etkileycilik tam anlamıyla, sanat formlarının üretimi ve belirli bir kitle üzerindeki belirli bir etkinin üretimi arasında bulunan tüm doğrudan ilişkinin askıya alınmasının etkililiğini ifade eder.”⁴⁴

Bütün bu işlerin politikasında zamansızlığı görebiliriz. Yapıt her ne ifade ederse etsin, her ne hikayeden çıkış alırsa alsın, onu zamanının ötesine taşıyan, uyumsuzluktan köken alan yaklaşımı, politikasıdır. Ranciere buradaki uyumsuzlıkla kastedilenin, fikir veya duygu çatışması olmadığını, çeşitli duygusallık rejimleri arasındaki çatışma olduğunu belirtir. Estetik ayrılık rejiminde, sanatın politikaya temas ettiği nokta burasıdır. Çünkü politikanın merkezinde de görüş ayrılığı durur. Ranciere bunun için siyaseti yeniden ele alır:

“Nitekim siyaset, iktidarın uygulanması ve iktidar için mücadele değildir. Özgül bir mekanın konfigürasyonudur, belirli bir deneyim alanının, ortakmış ve ortak bir karara bağlıymış gibi konumlandırılan nesnelerin, bu nesnelere gösterebilen ve onlar konusunda akıl yürütebilen öznelerin bulunduğu bir alanın şekillenmesidir.”⁴⁵

⁴⁴ Ranciere, Özgürleşen Seyirci, s. 55

⁴⁵ Ranciere, Estetiğin Huzursuzluğu, s. 28

Bu nedenle Ranciere, “politikanın, iki heterojen sürecin karşılaşır buluşacak bir yeri ve yolu var olduğunda” ortaya çıktığını, bu süreçlerden ilkinin, tanımlamaya çalıştığımız anlamda “*polis*” süreci olduğunu ikincisinin ise “eşitlik süreci” olduğunu söyler.⁴⁶

1.4.2. Mesafe

Yapıtın politikasını oluşturan bir diğeri özelliğı, ifade biçiminde alacağı *mesafe*'dir. *Polis'e muhalefetin* bir başka ifade biçimi *mesafe*, Ranciere'in politik olanın mesafeli olduğu ile ilgili ifadesinde şöyle yer alır:

“Sanat pratiğini ortak olanla ilgili soruna bağlayan da, duyulur deneyimin sıradan formlarının askıya alındığı bir zaman-mekânın hem maddi hem de simgesel olarak kurulmasıdır. Sanatı siyasal kılan temel unsur, dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu zamanı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı sanatı siyasal kılar.”⁴⁷

Mesafenin inşa ettiği politika, ne ifade ettiğinden çok nasıl ifade ettiğıyle ilişkilidir. Politik meselelerde, alınacak mesafe, sanatçının kuracağı ve sunacağı ifade biçimi için ihtiyaç duyduğu mekana, zemine işaret edecektir. Bu alınan mesafeden doğan boşluk, sanatçının kendi ifade şekliyle doldurulur ve bu bizlere sanatçının üretimine müdahil olma derecesini gösteren bir işaret olarak da kabul edilebilir. Buradaki mesafe, politik olanın zeminini oluşturur. Bu mesafenin oluşturduğu ve sanatçının üretiminde ne kadar yer aldığını gösteren zemin, mekansal kabul edilebileceğı gibi zamansal da olabilir. İtalyan felsefeci Giorgio Agamben *Çağdaş nedir?* makalesinde “çağdaşlık, insanın yaşadığı zamanla arasındaki tekil bir ilişki biçimidir: ona bağlı kalan, ve aynı zamanda ona belli bir mesafede duran bir ilişki. Daha net bir ifadeyle, çağdaşlık, *zamana bir kopukluk ve anakronizm yoluyla bağlı kalan* ilişkidir⁴⁸” şeklinde ifade eder.

⁴⁶ Ranciere, Uyuşmazlık Politika ve Felsefe, s.53

⁴⁷ Ranciere, Estetiğın Huzursuzluğu, s.27

⁴⁸ Giorgio Agamben, Çağdaş Nedir?, Çağdaş Sanat Nedir?, (41-51) Ali Artun (der), İstanbul, İletişim, 2013 s. 43

Mesafe, fotoğrafın bir parçası olmadan fotoğrafa bakmayı sağlayan bir durum olarak algılanabilir. Buradan mesafenin, apolitikliğe işaret eden, yapıtın politik tavrı aleyhinde bir yaklaşım olduğu düşünülmemelidir. Aslında tam da bu noktanın işin politikasına katkıda bulunduğu vurgulanmaktadır. Temsil düzlemine eklenmeden bu sürecin bir diğer onaylayıcısı olamadan, alınacak mesafenin politik olmayı belirleyeceği vurgulanmaktadır.

Hal Foster'ın *Bir Etnograf Olarak Sanatçı* yazısında *mesafeyi* vurgular nitelikte bir tespitte bulunur: Etnograf olarak sanatçı “ideolojik hamilik” durumuyla karşı karşıya kalma tehlikesine düşer”.⁴⁹ Sanatçının, üretiminde toplumsal meseleleri işlerken, onu bir politikacı veya meseleden etkilenen bir mağdurun, yada onun destekleyicisinin pozisyonundan kurtaracak olan mesafeyi alması kastedilmektedir.

1.4.3. Acı-Adalet

Acı-adalet ile her hangi bir olaya nesnel veya öznel yaklaşım kastedilmektedir. Aslında acı-adalet olgusu mesafe anlayışının bir başka tezahürüdür. Mesafe ile eşleşen adalettir. Acıyı dile getiren bir yapıtın politikasını tartışmak sorunlu olabilir. Ranciere, bu durumu Aristo'nun bir sözüyle açıklıyor:

“Aristoteles meşhur bir cümlesinde insanların adalet ve adaletsizlik gibi meseleleri ortak hale getirebilecek konuşma yetisine sahip oldukları için siyasi hayvanlar olduklarını, oysa hayvanların ancak acılarını ve mutluluklarını ifade edebildiklerini belirtir. Buradan, siyasetin konuşan insanlar arasında adalet üzerine dönen kamusal bir tartışma olduğu sonucu çıkıyor gibi görünür. Ama adaletle ilgili sorulması gereken bir ön soru vardır: Karşınızda konuşan insanın adalet hakkında mı tartıştığını yoksa kendi acısını mı dile getirdiğini nasıl anlarsınız? İşte siyaset tam da bu ön soruyla ilgilidir: Buna karar verme gücüne kim sahip?”⁵⁰

Bu sanatçının yapıtında acıyı mı yoksa adaleti mi ifade ettiği, yapıt hikayesiyle olan ilişkisine işaret etmez. Sanatçının bu hikaye veya işle olan

⁴⁹ Hal Foster, *The Artist as Ethnographer, Return of the Real*, (302-309) The Mit Press, 1996 s.302-3

⁵⁰ Ranciere, *Estetiğin Siyaseti*, s. 215

organik bağının düzeyiyle de ilişkili değildir. Burda ifade edilmek istenen daha çok sanatçının işindeki tavrıdır. Zaten işi ile ilişkilenemeyen sanatçının bir başka sorunsalı ortaya çıkar. Sanatçının tavrı ile acısını mı dile getirdiği yoksa adaletle mi işaret ettiğine bakılır.

Rancière *Estetiğin Siyaseti* makalesinde şöyle bir ifade mevcuttur:

“Siyaset tam da, işlerinden başka şeye ‘zamanı olmayanların’, sahip olmadıkları bu zamanı, kendilerini ortak bir dünyanın mensupları olarak görünür kılmak, acı ve hazzı ifade etmenin ötesinde ortak konuşmaya katılabildiklerini kanıtlamak için kullandıklarında başladığını’ ifade eder. Zamanların ve mekânların, yerlerin ve kimliklerin dağıtılıp yeniden dağıtılmasını, görünür olan ile olmayanların biçimlendirilip yeniden biçimlendirilmesini, söz ile gürültünün ayırt edilmesini vs. ‘duyumsanabilir olanın paylaşımı’ (*partition of the sensible*) olarak adlandırıyor. Siyaset, duyumsanabilir olanın paylaşımının yeniden düzenlenmesi, sahneye yeni nesnelere ve öznelere çıkarılması, görünmez olanın görünür kılınması, sesleri gürültü çıkaran birer hayvan gibi işitilenlerin söylediklerinin söz olarak dinlenebilir kılınmasıdır. Böylesi uyuşmazlık (dissensus) sahneleri yaratması anlamında siyaseti ‘estetik’ bir faaliyet olarak nitelendirebiliriz, ama kastettiğim şeyin, Benjamin’in ‘siyasetin estetize edilmesi’ diye tanımladığı, iktidarın süslenmesiyle alakası yok.”⁵¹

Zaman her acıyı ifade etmeye yetecek bir olgu değildir. Adil olanın ele alınması ve bu yönlü ifade edilmeye çalışılması işe sanatsal bir karakter yüklemektedir.

1.4.4. Doğaya Dönüş

Doğa, günümüzde hala gizemini sürdüren bir alan olarak varlığını sürdürmektedir. Küreselleşme ile birlikte 2000’lerde doruğa ulaşan kapitalizm, sanayi devrimiyle birlikte insanoğlunun hızla doğadan uzaklaşmasına sebep olmuştur. Halbu ki pek çok bilimadamı, icatlarını doğadan aldıkları referansla gerçekleştirmiştir, günümüzde de gerçekleştirmektedir. Doğanın kendi içinde ve insanlar ile olan diyalektik gelişimi pek çok açıdan siyaseti de sanatı da, her ikisinin birbiryle olan ilişkisini de açıklar niteliktedir. Bu iki disiplinin, sanat ve

⁵¹ Jacques Rancière, *Estetiğin Siyaseti*, Sanat/Siyaset, (207-228) der Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2014 s. 209

siyasetin, ilişkisini anlamak adına siyasetçi ve düşünür Lev Kreft doğaya dönüşü önerir ve *Sanat ve Siyaset* ile ilgili makalesinde de şunları bildirir:

“Sanat ile siyaset, ya da sanat ile toplum arasındaki evrensel ilişkinin kaynağını bulmak için, ilke olarak doğaya dönebiliriz (sanatsal beğenin ve siyasi kurumların kaynağı olarak genetik yapı ve/veya evrimin sonuçları), ya da kültürün oluşumuna dönebiliriz (insanlığın ilkesel kültürel durumu, söz gelimi Pleistosen çağ* ya da Aborjinler gibi). Her iki yol da bir kez daha denenerek yeniden incelendi. Tarih içinde gelişmiş belirli bir kültürün alanı içinde temel bir evrenselliğin izini süren ‘kültürün oluşumuna dönüş’, evrenselliği inşa etmenin tipik modern yoludur. Ancak, tikel bir örnekten, örneğin ilk evrensel sanat formu olarak antik Yunan sanatı ile kültüründen yola çıkıp evrenselliği inşa eden açıklamalar, bariz Avrupa merkezci sapmaları yüzünden kabul edilir olmaktan çıktı. Son dönemdeki ‘doğaya dönüş’ ve ‘kültüre dönüş’ yönündeki evrensellik arayışları, yani küreselci sanat siyaseti, tikel bir vakaya ağırlık verildiği eleştirisinden kaçınmak için, evrensel insan doğası ile onun ilk sanatsal ve kültürel tezahürleri arasındaki eşik üzerine tezlerini inşa etmek zorunda.”⁵²

Bu anlamda George Orwell’in II. Dünya Savaşı sonrasında kaleme aldığı *Hayvan Çiftliği* kitabıyla, siyasi ilişkileri ile karakterler için hayvanlar üzerinden bir yorum geliştirmesi dikkat çekicidir. Çiftlikte var olan hayvanların ve de insanların günümüz duygu, metafor ve karakter karşılıkları açısından yeniden hatırlanmalı ve önemsenmelidir. Bu, diğer başlıkların birbirleriyle olan tamamlayıcı etkileri göz önünde bulundurularak, konuya alınacak mesafenin oluşturacağı bir avantaj olarak da karşımıza çıkar. Yine tez çalışmasında ileride özel olarak inceleyeceğimiz Adrian Villar Rojas’ın *Annelerin En Güzeli* adlı eserinde Troçki’nin eril tarihine bir başka kanaldan, annesi üzerinden yaklaşması ve bu süreci, insanlar ile aynı özellikteki doğurganlık formuna sahip memeli hayvanlar üzerinden ifade etmesi benzer bir yorum içermektedir.

Fransız çağdaş sanatçı Pierre Huyghe’un *Streamside Day* çalışması bu konu ile ilişkilenecek bir diğer örnektir. Huyghe New York’un kuzeyinde Streamside adında küçük bir bölge keşfeder. Yapım ve onarım aşamasındaki bu

⁵² Lev Kreft, *Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*, (9-48), Ali Artun (der), İstanbul, İletişim, 2014 s. 42

bölgenin geleneği ile ilgili birşeyler yaratmak ister ve bu çerçevede *kutlama* kavramına ilgi duyar. Yerel durum ile ilişkili olarak orada yaşayan insanların ortaklıkları ile ilgili bir hikaye bulmaya çalışır. Başka başka yaklaşımlardan gelen tüm insanların, temelde doğa ile kesiştiklerini görür. Bunun üzerine insanların vahşilik üzerine deneyim arayışlarını konu alan video çalışmasında bulunur. Bu çalışmanın bir bölümü steril modern bir yapıya sızan doğadan bir geyiği konu alır. Bir diğer bölümü de ormana, doğal yaşama kaçan iki kız çocuğunu konu alır.⁵³ Çalışma keskin iki ayrı bölge gibi kabul edilen insan ve doğanın, bir birine geçişi, birinin diğerinin özelliğini ortaya çıkarması gibi deneysel yaklaşılabilir bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bakış açılarının da doğa merkezli olduğunda farklılaştığı, politik duruş ve tavırların doğa merkezli ifadesinde varolan iktidar ilişkilerinin bir başka düzlemde daha açık gösterildiğini gözlemek mümkündür. Savaş alanlarında, kaos ortamında, tarafların haklılığını ifade etmek için siyasi platformları ağızına kadar dolduran siyasteçilerin varlığına her zaman tanıklık etmişizdir. Bu anlamda galeri mekânlarını ağızına kadar dolduran politik olduğu iddiasını taşıyan işlerin de bunlardan bir farkı yoktur. Bizlere doğruyu, haklıyı gösterecek mercii bulmak neredeyse yok gibidir. Ya da yanlış olan buralarda aramaktır. Tüm bunlara mesafe alarak olaylara bakmak, bu mesafeyi doğa üzerinden sağlamak bir yöntem olarak düşünülebilir. Haziran 2015'ten bu yana devam eden sokağa çıkma yasaklarıyla birlikte, büyük bir politik kargaşa süreci yaşamaktayız. Yüzlerce insanın ölümüne sebep bu kaosun trajedisini bir de bu süreçte hayatını kaybeden hayvanlar oluşturmaktadır. Bu adalet sorununa bir de hayvanlar üzerinden bir katman ile bakmak olayların büyük trajedisini ifade etmek ve görmek açısından önemli olacaktır. Bir diğer ilginç olay, 2015 yılında sınır kaçakçılığında kullanılan yüzlerce katırın, mahkeme kararıyla itlaf edilmeleridir. Adaleti konu alan mahkemelerin, katırların öldürülmesi ile ilgili kararı çok tartışmalıdır⁵⁴. İşte politik olmayı sağlayan bir yöntem olarak doğaya dönüşü

⁵³ Art21, Pierre Huyghe: "Streamside Day", New York, 2003,
<http://www.art21.org/texts/pierre-huyghe/interview-pierre-huyghe-streamside-day>

⁵⁴ Fehim Taştekin, Katır ölür, insan susar!, Radikal, 2015.

<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fehim-tastekin/katir-olur-insan-susar-1333415/>.

incelemek adalet ve iktidar anlamında başka perspektifler kazandırabilir. Ranciere'in kavramına göre *polis*, uygulayıcı olarak yargıdır burada. Karşımızda aslında adalet temsilcisi olarak var olsa da, bu karara itiraz, buradaki asıl politika, algılarımızın oluşturduğu politikadır.

Doğaya dönüşün de diğer başlıklarla ilişkisi ve birbiri ile tamamlayıcılığı bu yöndedir. Doğaya dönüş de, adalet, mesafe ve *polis*'e muhalefet gibi bir başka yönlü politik tavır olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.5. Politik Sanatçılar ve Temsil Anlayışları

Araştırmanın önemli bir bölümünü oluşturan politik sanatçılar ve yapıtları bu bölümde incelenmektedir. Politik sanatçı ve yapıt incelemek ve eleştirmek adına pek çok örnek sunmak mümkündür. Fakat bu araştırmada yer alan sanatçılar ve yapıtlar, kullanılan medium ve içerik özellikleri bakımından hem kendi aralarında bir benzerlik ve paralellik taşıdıkları için hem de alan analizini oluşturan çalışmalar ile bir bütünlük oluşturdukları için yer edinmişlerdir. Bu anlamda nicel bir sınırlandırmayı da sağlayan önemli örneklerdir.

William Kentridge, Kara Walker, Hito Steyerl, Rabih Mroué, Adrian Villar Rojas, Tacita Dean bu araştırmanın politik sanatçılarıdır.

1.5.1. William Kentridge

Güney Afrika'daki bir başka bozuk siyasal sistem, ırkçı apartheid politikanın doğurduğu psikolojik travmanın tanığı olarak, bellek ile ilişkilendirdiği çizme-silme yöntemli animasyonları ile William Kentridge'i inceleyeceğiz.

Dinamik üslubu ile ekspresyonist bir dil yaratan ve çizimleriyle video animasyonları tasarlayan Kentridge, zihinsel olayların (bastırılmış hatıraların geri dönüşü, kâbuslar, kayıp acısı ya da cinsel arzunun kabarıışı, vb.) en az

[Konu ile ilgili videoyu bu adresten izleyebilirsiniz:](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=dPjTKEWJh-Q>

gerçek olaylar kadar ağırlık taşıdığı “epizodiik anlatılar” ortaya koymuştur.⁵⁵ Sanatçının animasyon tekniği, sürekli akış duygusuna yaslanır: İzleri kâğıt desteği üstünde duran eklemeler ve çıkarmalarla sürekli değişikliğe uğrayan çizimlerden bir filme varmayı amaçlamıştır. Bu gerçeküstü dünyada bir kedi telefona dönüşebilir, sigara dumanının bir halkası bir avcı uçağının arkasında bıraktığı dumandan iz halini alabilir. Kentridge’nin şahsi trajediyi genellikle toplumsal baskıdan ayırmadan anlattığı hikâyeler de aynı derecede akıcıdır. Sürekli görünen iki karakter ise devamlılığı sağlar. Böyle şahsi detaylarla da birleşerek, apartheidin vahşetini akla getirmeyi sağlar. Çizdikleri kağıtlar üzerinde böylesi anlar ortaya çıkıp birbirine geçer ve ortadan kayboldukça, Kentridge tarihsel belleğin silinmesi ve manipüle edilmesine yarayan güçlü bir metafor sağlamış olur. Kendisini çizip hikâyenin ırkçı beyaz adamı olması da bir diğer önemli ayrıntıdır.

Çizdiği animasyonların bir cisimden bir başka cisme dönüşümü, animasyonun bir dönüşüm medyumu olmasından ötürü, şekil ve içerik bakımından güçlü bir kavramsal yaklaşıma sahip olduğunu gösterir. Son çalışmalarından *Eğer cennete gidersek (If we ever get the Heaven)*, *Daha tatlı dans et (More sweetly play the dance)* ve *Ben ben değilim ve bu at benim değil (I am not me and the horse is not mine)*’da (Eye Sergi Salonu, Amsterdam, 2015) yedi ekran gözümüzün önünden bir film şeridi gibi akıyor.



Şekil 11. *If We Ever Get the Heaven*, William Kentridge, Amsterdam, 2015.

⁵⁵ Eleanor Heartney Sanat ve Bugün, Akbank, çev. Osman Akınhay, İstanbul, 2012 s. 371



Şekil 12. *If We Ever Get the Heaven*, William Kentridge, Amsterdam, 2015.

Kentridge'in ifadesi, düşünmenin aşamalarından bellek ile paralellik oluşturuyor. Düşünmek, hatırlamak ve izleri üzerine bir çalışmadır.

Kentridge her ne kadar politik bir konuyu, apartheid ırkçı sorununu bu çalışmasında konu almış olsa da, sanatçının bu işinin ifade biçimi sanatının politikasını oluşturmaktadır. Kentridge de bu çalışmada farklı medyumları (animasyon, film, enstelasyon) bir araya getirerek sunuyor. Çalışma, apartheid trajedinin aksine, müzikal bir hareketlilikle izleyicilere, siyahi insanların üretim ve ilişkilendikleri işler ile oluşturulmuş paradımı sunuyor. Çalışmada siyahi insanlar, gölge olarak -doğrudan bir temsil anlayışı oluşturmadan- bir perdeden diğer perdeye, hayat yollarını tamamlar.

1.5.2. Kara Walker

Kara Walker Amerikalı siyahî bir çağdaş sanatçıdır. Irkçılık, cinsiyet, şiddet, kölelik ve kimlik işlerine konu edindiği alanlardır. Bu çalışmada da ele alınan, sergi mekânı duvarlarına yerleştirilerek sunulan siyah cut-out silüet çalışmaları, sanatçının en bilinen işleridir.



Şekil 13. *Slavery*, Kara Walker, 2002.



Şekil 14. *Slavery*, Kara Walker, 2002.

Sergi salonunda insan boyutlarında beyaz duvar üzerine yerleştirilen figürlerden oluşan bu işler, siyahî insanların kölelik, ırkçılık, cinsiyetçilik gibi maruz kaldıkları ayrımcılığı temsil ediyor. Stallabrass bu işler ile ilgili *Sanat A. Ş.* kitabında şunları dile getirmektedir. “En travmatik haliyle kimlik – aşağılanmanın son noktası olan kölelik- kelimenin gerçek anlamında gölge olarak görünüyor, karikatürize figürler, tatlı bir peri masalı havasında, en korkunç tahakküm eylemlerini gerçekleştiriyor”.⁵⁶ Walker, tam da olanın

⁵⁶ Stallabrass. s.28

temsilini doğrudan ifade ettiğinden, eleştirilmektedir. Beyaz adamın fantazilerini devam ettirdiği, bu eylemlerin onaylayıcısı gibi bir pozisyona düştüğü, dolayısıyla iktidarın politikalarına hizmet ettiğinden kaynaklı eleştiriler almaktadır.

Walker ve Kentridge'in odaklandıkları politik konular –kimlik, ırkçılık, kölelik- ile kullandıkları mediumun ortaklığı –gölge ve silüet çalışmaları- bizlere bu iki sanatçının işlerini birbiriyle kıyaslama imkânı sunar. Kullandıkları medium ve konu ortaklığı onların ifade biçimlerine odaklanmamızı sağlar. Kentridge anti-apartheid bir tavır ile bizlerin bellek ile ilişkilmesini sağlayacak tarihsel bir süreci karşımıza çıkarır. Yedi ayrı beyaz ekran film şeridini andıracak şekilde oluşturulur ve hafızamız ile ilişkilmesini sağlayacak bir platform ile sunulur. Kentridge, çalışması için “hiçbir zaman apartheid sorununu illüstre etmeye çalışmadığını” vurgular.⁵⁷ Fakat Walker çalışmasında yer verdiği tüm bu ırkçı tahakküm eylemlerini, direkt temsil etmesi ve resmetmesiyle, bu politikaları bir kez daha onayladığı veya benzer bir tavır takındığı yönüyle eleştirilmektedir.

1.5.3. Hito Steyerl

Alman sanat teorisyeni ve sanatçı Hito Steyerl, 13. İstanbul Bienali'nde silah endüstrisine odaklandığı politik video çalışması ile bu araştırmada yer almaktadır. Genel olarak politika ile ilişkili işler üreten sanatçı *Müze Bir Muharebe Alanı Mıdır?(Is the Museum a Battlefield?)* çalışması ile sanatın sermaye ile olan ilişkisini işliyor. Bu ilişkiyi Van'ın Çatak ilçesindeki bir toplu mezarda bulduğu boş bir mermi kovanının izini sürerek sorguluyor. Bu mermi kovanının olası rotaları hakkında bilgi verirken kovanın ilişkili olduğu şahıs ve kurumların imajlarını, biçimsel ve kavramsal olarak bu mermi ile ilişkilendiriyor. Bienal sponsoru Koç Holding'in de savunma sanayii ile olan organik bağını deşifre eden video çok katmanlı bir sanat çalışması olarak karşımıza çıkıyor.

⁵⁷ <http://www.e-flux.com/announcements/william-kentridge-5/>



Şekil 15. *Müze Bir Muharebe Alanı Mıdır?*, Hito Steyerl, 2013.

Savunma sanayinin, kendi yararına teknolojiyle geliştirdiği işbirliğini, gerçek anlamıyla, film çekme ve tetiğe çekme eylemlerinin ortak ifade edildiği ‘shot’ fiiliyle bir kez daha burada ilişki kurularak açıklıyor.

1.5.4. Rabih Mroué

Lübnanlı, aktör, tiyatro yönetmeni, oyun yazarı ve görsel sanatçı Rabih Mroué, 1990’da Lübnan İç Savaşı’nın resmen sona ermesinden sonraki 10 yılda öne çıkan Lübnanlı sanatçılar kuşağından gelir. Siyasi huzursuzluk ve Lübnan’da halen sürmekte olan toplumsal ayaklanmaları ilk elden deneyimleyen sanatçının tecrübelerine dayanan işleri, imgelerin kullanımı, hikâye anlatma mekanizmaları ile tarihsel ve kişisel anlatıların inşasını inceler, sorgular ve sorunsallaştırır.

Mroué’nin tiyatro geleneğinden gelmesinin etkilerini taşıyan işleri, kurgu ve gerçek arasında konumlanır; çatışma ve kriz anları, tarihsel değişimler ve bunların günümüzdeki etkileri üzerine bireyin, özellikle de sanatçının rolü ve duruşunu araştırır. Sanatçı, savaşın etkileri ve bölgede devam eden çatışmaları incelerken, kimlik oluşumu ile tarih yazımının önde gelen etkenler olarak imge ve temsiliyetin sosyal ve siyasal sonuçlarını analiz eder.

Tunus’taki ayaklanmalarda çıkan, en çok Kahire’deki Tahrir Meydanı’nda duyulan ve daha sonra Suriye ve Lübnan’da farklı şekillerde kullanılan ‘Eş-şaab yurid ıskat’-en-nizam’ sloganındaki ‘Halk (...) istiyor’

ibaresinin spreyle boyayla yazıldığı *People are Demanding* (Halk İstiyor) (2011) ile başlar. Bu ibare, rejimin düşmesine yönelik yaygın talebin aksine görünürde sıradan fiillerle tamamlanır. Bu işin devamında yer alan ve sanatçının, Lübnan eski başbakanı Refik el Hariri'nin 2005'te hala çözülmemiş bir suikaste kurban gitmesinin ardından düzenlenen gösterilerde çektiği görüntülerden oluşan *With Soul With Blood* (Canla Başla) (2003-2006) videosu, birey olarak kalmakla kalabalığın parçası haline gelmek arasındaki mücadele üzerine düşündürür. Başbakanın aracına konan bomba sonucu hayatını kaybetmesinin ardından Beyrut'ta düzenlenen Suriye karşıtı gösteriler, hükümetin düşmesi ve Suriye ordusunun çekilmesini tetiklemişti. Bugün ise, Suriye'deki iç savaş Lübnan'a da sirayet ediyor ve ülkeye akın eden Suriyeli mülteciler, nüfusun yaklaşık yedide birini oluşturuyor. Salt Beyoğlu'ndaki sunum ayrıca Mroué'nin, Suriye'deki çatışmalar üzerine çok övgü alan; iç savaşı yansıtan amatör video görüntülerinin paylaşım siteleri üzerinden yayılması ve silah çekmek ile film çekmek arasındaki çok katmanlı ilişkiyi incelediği *The Pixelated Revolution* (2012) projesinin parçası olan *Eye vs. Eye (Göze Karşı Göz)* (2012) ile *The Fall of a Hair (Bir Saç Telinin Düşüşü)* (2012) işinin birinci bölümünü içeriyor.



Şekil 16. *Halk İstiyor*, Rabih Mroué, 2014.

Mroué'nin Lübnan'ın somut siyasi ve kültürel koşulları temelinde video, enstelasyon, performans ve akademik olmayan sunumlar aracılığıyla sorduğu sorular, -coğrafi iç içe geçmişlik nedeniyle Türkiye'yi de etkileyen bu bölgesel

çatışma ve politik kargaşa sürecinde- çok daha geniş yankı buluyor ve sanatçının işleri, konu aldığı çatışmalar gibi bütün dünyada ilgi görüyor.

‘Suriyeli protestocular kendi ölümlerini kaydediyorlar’

Mroué yaptığı çalışmanın çıkış hikâyesini şöyle özetliyor:

“Suriye’de iç savaş başladığında, kendimi internette bir siteden diğerine gezinir, ülkede yaşanan ölümler hakkında bilgi ve kanıt arar buldum. Karşıma pek çok malzeme çıktı, ama bir grup video özellikle ilgimi çekti. Bunlar, keskin nişancı ve kameraman arasındaki göz teması anını; silahın görüş alanıyla kameranın objektifinin bulunduğu anı gösteriyor. Çifte Çekiş. Keskin nişancının tetiği çektiğini görüyoruz ve duyuyoruz, cep telefonunun hareketinden de kameramanın yere düşüşüne şahit oluyoruz”.

Talimatlar

Bu iş, yukarıda bahsedilen türde, Suriyeli bir protestocunun çektiği videolardan birinin yeniden canlandırılması ile oluşturulan bir çalışmadır. Burdaki 72 hareketsiz görüntü, saniyede dört film karesine bölünmüş bir video sekansını oluşturuyor. Bu video sekansını gerçek zamanlı bir şekilde izleyebilmek için ilk görüntüden sonuncuya 18 saniyede ulaşılması, hızın ona göre ayarlanması gerekmektedir.⁵⁸



Şekil 17. *Çifte Çekiş*, Rabih Mroué, 2014.

⁵⁸ Bkz. Rabih Mroué, *Pikselli İsyanlar*, Salt Beyoğlu, Salt Galata, İstanbul, 2014.

Seyirici hem bir tetikçinin tetiğini hem de kameranın filminin çekilmesini performe etmektedir.

Mroué da Steyerl de çalışmalarında farklı iki hikâye üzerinden tetiği çekmek ile fotoğraf veya film çekmek arasındaki çok katmanlı ilişkiye odaklanmaktadır.

1.5.5. Adrian Villar Rojas

Arjantinli sanatçı Adrian Villar Rojas *Tüm Annelerin En Güzeli* adlı eseriyle 14. İstanbul Bienali'nde yer aldı. Eser, Büyük Ada'daki Troçki'nin sürgündeyken kaldığı evin önüne yerleştirdiği devasa heykellerden oluşmaktadır. Bienale damgasını vuran bu politik yapıt, zürafa, boğa, şempanze, devekuşu, fil, gibi memeli hayvanların beton heykelleri üzerine karpuz, ağaç dalı, yün gibi ikinci bir organik malzeme eklenmesiyle tamamlanıyor.



Şekil 18. *Annelerin En Güzeli*, Adrian Villar Rojas, 2015.

Adrian Villar Rojas'ın eseriyle ilgili röportajında şunlara yer veriliyor:

“Hayvanların mitolojik, dini, bir boyutları, karşılıkları var. Benim için hepsinin memeli hayvan olmaları ve denizin içinden izleyicinin gözlerine direkt olarak bakmaları çok önemliydi. Hayvanların gözlerinden oluşan bir duvar yapmak istedim, izinsizce izleyicinin gözlerinin içine bakan... İsme gelince, aslında çıkış noktası olan iki tane tema var Biri bir başka sanat

projesinin ismi “Savaşın en güzel anı”. Diğeri ise tarihte erkeklerin varlığının belirginliğiyle ilgili. Eserin ismi en vahşi tarafı aslında. Anneler hayatla ilk bağımız. Her anlamda ‘hayat’ demek. İlk zihinsel, duygusal ve fiziksel ilişkimizi de onlarla kuruyoruz. Bu anlamda eserin adı, erkek egemen tarih anlayışına karşı, insanlığın başlangıcına anneyi koyuyor. 20. Yüzyılın tüm devrimleri, belki de insanlığın tüm devrimleri, erkeklerin yaptığı devrimler. Tarih erkekler tarafından ve onlar için yazılmış bir tarih. Savaş, erkeklerin gelişme fikri etrafında heyecanlanarak ürettikleri bir şey. Okullarda öğretilen tarih beyaz erkekler etrafında dönüyor. Bence bana onlardan bu kadarı yeter, onları dinledik, konuştuk ve izledik. Mekân ve cinsiyet konusunda bakış açımızın değişmesinin zamanı geldi.”⁵⁹



Şekil 19. *Annelerin En Güzeli*, Adrian Villar Rojas, 2015.

1.5.6. Tacita Dean

İngiliz sanatçı Tacita Dean 2012 yılında *Fatigues* olarak adlandırdığı işi ile bu araştırmada yer almaktadır. Afganistan’ın Hindistan ile olan sorunlu sınır bölgesindeki dağları konu alan işi, hem içerik olarak, hem de ifade biçimi olarak önemli bir politik temsil örneği oluşturmaktadır.

⁵⁹ Radikal, İstanbul, 2015. <http://www.radikal.com.tr/kultur/bienale-damga-vuran-sanatci-trocki-hakkinda-is-uretmek-cok-cazip-1456255/>

Çalışma kara tahta üzerine tebeşir ile uygulanmaktadır. Tebeşir uygulaması hiçbir kimyasal veya organik bir fiksasyon barındırmamaktadır.⁶⁰ Çalışma, Afgan-Hindu sınır bölgesinin doğasını oluşturan karlı dağlar, yağmurlar, nehirleri konu almaktadır. Yağış, akış eylemiyle sürekli değişen-dönüşen doğa, zamanla dökülen tebeşir tozlarında kendini bulmaktadır. Bu toz ve akış unsuru bölgenin ruhani dinamiği ile ilişkili kum mandala ile örtüşmektedir.



Şekil 20. *Fatigues*, Tacita Dean, 2012.

⁶⁰ Art Observed, Tacita Dean, *Fatigues*, New York, 2013. <http://artobserved.com/2013/03/new-york-tacita-dean-fatigues-at-marian-goodman-gallery-through-march-9-2013/>



Şekil 21. *Fatigues*, Tacita Dean, 2012.

Tacita Dean, politik göstergeleri çok olan bu çalışmada doğayı barındıran bir ifade biçimi geliştirmiştir. Görsel estetik, sanatçının kendisinin de güçlü bağlar kurduğu bir medyum olan film negatiflerini anımsatmaktadır. Film negatiflerinin görsel estetiği, çalışmanın monokrom özelliği, doğayı içeren ifade biçimi bu araştırmanın alan analizini oluşturan çalışmalar için büyük önem arz etmektedir.

Tacita Dean ve Adrian Villar Rojas gibi doğa üzerinden bir ifade biçimi geliştiren sanatçılar evrensel, kültür aşırı bir temsil olanağını ele almaktadırlar. Çalışmalarının politikasını, ele aldıkları toplumsal meselelerden çok, ifade biçimleri ve yaklaşımları belirlemektedir.

2. GUND

Gund, Kürtçe'de köy anlamına gelir. *Gund* projesi yoğunluklu olarak kürt halkının yaşadığı bölge'deki, özellikle 90'ların başında güvenlik gerekçesiyle boşaltılmış köyleri konu alır.

Zorunlu Göçler: 70'li yılların siyasi hareketleri ve kaosu, 1971 ve 1980 askeri darbeleri ile sonuçlanmıştır. Bu dönemde bölgedeki yüzlerce Kürt işkenceye maruz kalmış, kaçırılmış ve/veya ortadan kaybolmuştur. Böylece Türkiye Cumhuriyeti devleti ile çeşitli Kürt grupları arasında bir çatışma süreci başlar. Bu gruplardan elimine edilemeyen ve mücadelelerine silahlı ve illegal bir örgüt olarak devam eden PKK (Kürdistan İşçi Partisi), Türkiye Cumhuriyeti hükümetleri ile girdikleri çatışma sürecinde, özellikle 90'larda doruğa ulaşan köy boşaltılmaları ve zorunlu göçlere sebebiyet verir. PKK ve devlet arasında şiddetlenen savaş ortamı çok büyük yıkımların ve göçlerin yaşanmasına sebep olur. 32.000 - 45.0000 arasında kişi bu süreçte hayatını kaybeder.⁶¹ Korucu olmayı reddeden köylüler de ülkenin batı bölgesindeki büyük şehirlere veya Avrupa'ya göç etmek zorunda kalırlar. Bu süreçte 3.000 üzerinde köy şiddet kullanılarak boşaltılır, 3 milyon üzerinde kişi de zorunlu göçe maruz kalır.⁶² Köy boşaltmalarına karşı direnç gösteren kişiler öldürülür, geri dönüşlerin önüne geçmek veya yerleşkelerin militanlar tarafından kullanılmasını engellemek için de köyler yakılır.

90'lı yılların bir diğer anılma şekli bu süreçteki faili meçhul cinayetlerdir. Bu cinayetler ile örgütü desteklediği tespit edilen veya düşünülen kişiler öldürülür. Büyük bir kesimin hala ölü bedenlerinin ulaşamadığı bu cinayetler silsilesinin 17.000'nin üzerinde olduğu düşünülmektedir.⁶³ Şiddet kullanılmadan gerçekleşen bir diğer köy boşaltmaları, bu korku ortamı olmuştur.

⁶¹ Bahar Baser, Ann-Catrin Emanuelsson ve Mari Toivanen, (In)visible Space and Tactics of Transnational Engagement: A multi-dimensional Approach to the Kurdish Diaspora, article, s. 132

⁶² A.g.e., s. 132

⁶³ Ümit Özdağ, Ankara, 2013. <https://stratejisite.files.wordpress.com/2015/10/faili-mehuller-tarihe-gresal-liste.pdf>

Zorunlu göçler başta İstanbul olmak üzere İzmir, Adana, Bursa, Mersin gibi etnik grup ve azınlıklar için her zaman daha avantajlı olan büyük şehirlere olmuştur. Diğer bir kısım göçler de zaten halihazırda bir popülasyonu barındıran Avrupa ülkelerine olmuştur. Bu noktada literatürlerde *zorunlu göç*⁶⁴ olarak yerini alan bu tanımlamanın bir başka anlamını tartışmaya sunmak yerinde olacaktır. Zorunlu göçün ‘zorunlu’ kısmı diaspora terimiyle ilişkilendirilmektedir. Zorunlu göç süreciyle birlikte ülke sınırları dışına göç etmiş insanların buradaki kimlik koruma iradeleri ile gelişen diasporik yönleri yadsınmaz. Ülkenin batı yakasına göç eden mağdurların da bu süreç ile paralel bir irade gösterdikleri ve diaspora kültürü ile birlikte okunabileceğini önerebiliriz. Keza bu büyük şehirlere yerleşen göç mağdurlarının diasporadaki toplulukla benzer bir şekilde kimlik koruma iradesi gösterme kaygıları, bu iki sürecin ilişkilendirilmesindeki itici güçtür. Her iki dinamik de benzer refleksler göstermektedir. Gittikleri yerlerde kurdukları kültür merkezleri, enstitüler bu anlamda örgütlenmelerini sağlamakta, dilleri ve kültürel yaşantılarını bu çerçevede korumakta ve devam ettirmektedirler.

Bununla birlikte diasporayı tanımlamak bu süreçte kavramları anlamak adına faydalı olacaktır. Stephane Dufoix’ın *Diasporalar* kitabındaki sunuş kısmını kaleme almış olan Murat Belge diasporayı şöyle tanımlıyor: “Anayurdu olarak bilinen yerin dışında yaşamak (bunun her türlü nedeni olabilir) durumunda olan toplulukları anlatmak için kullanılan terim.”⁶⁵ *Zorunlu göç* olarak adlandırılan olay göçmenlikten farklı süreçler taşır. Murat Belge göçmeni; ‘göçtüğü yere uyum gösterebilen, zamanla ‘oralı’ olan biridir’ şeklinde tanımlar⁶⁶.

⁶⁴ Güvenlik gerekçesiyle, Kürt halkının yoğunluklu yaşadıkları bölgelerden göç ettirilmesi, sürülmesi gibi bu irade dışı eylem, araştırmada ‘zorunlu göç’ olarak ifade edilmektedir. Pek çok akademik çalışma ve hukuki raporlarda da yerini *zorunlu göç* olarak alan bu sosyo-politik sorun, Dilek Kurban ve Mesut Yeğen’in hazırladıkları *Adaletin Kıyısında* adlı raporlarında özel olarak incelenmektedir. Raporun pdf formatlı dijital belgesine aşağıdaki linkten ulaşabilirsiniz: https://www.researchgate.net/profile/Dilek_Kurban/publication/289129271_Adaletin_Kiyisinda_'Zorunlu'_Goc_Sonrasinda_Devlet_ve_Kurtler-5233_Sayili_Tazminat_Yasasi'nin_bir_Degerlendirmesi-Van_ornegi/links/5689924008ae051f9af77c71.pdf

⁶⁵ Murat Belge, *Diasporalar*, sunuş metni, Stephane Dufoix, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2011 s.1

⁶⁶ A.g.e., s. 1

Asıl mesele ve süreç, zorunlu göç sonrası yerleşilen şehirlerde başlamaktadır. Murat Belge; diaspora, belirli bir kimliği koruyarak var olan bir topluluktur⁶⁷ şeklinde açıklar. Tam da bu göç mağdurları belirli bir kimliği koruma derdi ile göç edilen yerde yaşam sürdürmektedirler. Yine aynı yazıda “diaspora olarak adlandırılan toplumun, geldiği yerdeki koşullardan bağımsız olarak, ‘değişmeme’ yolunda”⁶⁸ bir irade gösterdiği şeklinde bir açıklmaya yer verilir. Topluluk dini, etnik veya kültürel olarak risk altında olduğunu düşündüğü durum ile ilgili irade gösterir. Bu zorunlu göç mağdurları İstanbul, İzmir gibi pek çok şehirde politik çalışmalar dışında açtıkları kültür merkezleri, dernekler vs. ile kültürel değerlerini koruma yoluna gittiler. Bu kültür merkezleri tiyatro, sinema, müzik, halk dansları, çağdaş dans gibi çeşitli sanat disiplinlerde faaliyet göstermektedir. Zorunlu göçlerle birlikte, 1991 yılında İstanbul’un Beyoğlu ilçesindeki İstiklal Caddesi üzerinde kurulan Mezopotamya Kültür Merkezi (MKM) bu merkezlerin en önemlilerinden biridir. MKM’nin kuruluş amacının Kürt etnik kimliği merkezinde sanat ve kültürün korunması ve paylaşılması olarak ifade edilmiştir⁶⁹.

Zorunlu göç ile yer değiştiren topluluğun bir diğer özelliği de kültürel olarak yeni mekana ataçlanamamasıdır. Bu ataçlanamama şekli her bireyi farklı düzeyde etkilese de özellikle anadilin konuşulamaması göç edilen yerdeki toplulukla oluşan kopukluğun (*disconnection*) en büyük etkenidir ve mekana kültürel bağlanmayı engeller. Bir diğer unsur, taşradan büyük şehirlere göçmek zorunda kalan ve farklı bir sosyo-ekonomik düzeyden gelen topluluğun gerektiği kadar entegre olamaması ve bu yeni toplumla çatışık ilerlemesidir. Bu çatışma sürecinin somutlaşması da kimliklerin belirlenmesinden geçer: doğu ve güneydoğudan göçen Kürtler belirli bir toplum dışılığı ya da yasa dışılığı ifade etmek için halk arasında kullanılmaya başlanır . Durum şöyle bir boyut kazanmaktadır: Zorunlu göç mağdurlarının bu metropollerdeki kimlik sorunu sadece kendi iradelerinden gelen bir kaygı değildir, ayrıca buldukları toplumun bunu sorunsallaştırmasından da ileri gelmektedir.

⁶⁷ A.g.e., s. 2

⁶⁸ A.g.e., s. 2

⁶⁹ <http://www.mezopotamya.info/mkm-hakkinda/>

Tabi oldukları ülke sınırları içerisinde kimlik tartışmalarına girilmesi ve kimliğin korunmasına yönelik girişimlerde bulunulması; Avrupa'ya göç etmek zorunda kalmış olan ve burada kimlik ile ilgili irade gösteren Kürt diasporası ile Türkiye'nin batısına göç etmiş Kürt halkının kimliklenme süreci paralellik gösterir.

Aslında diaspora kelimesi M.Ö. 5.yüzyılda ilk kez Yahudiler için kullanılmıştır. Bu, 70'lerde pek çok topluluğu ifade etmek için kullanılır ve 90'larda kelimenin kullanımındaki çeşitlilik doruğa ulaşır. Bu çeşitliliğin yarattığı durumlar tartışma götürebilir. Bunun için Stephane Dufoix, *Diasporalar* kitabında şöyle bir ifade kullanır:

“Sonuçta, ‘diaspora’ bir kelimedir. Bütün bu kelimeler gibi gerçeğin ancak bir kısmını tanımlamaya yarar ve her kullanıldığında aynı kısmı göstermez. Hiç bir durumda, belirttiği şey değildir; ifade ettiği şeyi tarif etmeye tek başına yeterli olamaz. Her bir özel durumdan, ‘diaspora’ kelimesinin kullanımından ve farklı dillerdeki ‘denk’lerinden bağımsız, tekil bir ‘diaspora’ olgusu yoktur.”⁷⁰

Ülke sınırları içerisinde olan bir topluluğun, diaspora ile ilişkilendirilmesi beraberinde pek çok soruyu akla getirmesi muhtemeldir. Diasporanın sürekli tartışılan ve değişen anlamlarının yanında, Dufoix söylemine diaspora kelimesinin günümüz pratiklerindeki kullanımı için şunları ekler:

“Ne kadar çelişkili olsa da halkların gönüllü ya da zorunlu göçüne, köken ülke ya da toprağa duyulan aidiyet hissini sürdürülmesine ya da yeniden inşasına, bir yere bağlılıklarını ifade eden toplulukların varlığına ya da tersine mekansal olarak dağılmış olmalarına bağlı sorunları gündeme getirir.”⁷¹

İşte tam da bu noktada, sorunları dile getirmesi açısından bu topluluğu diaspora ile kültürel kimliğin korunma süreci bağlamında ilişkilendirilebileceğini öneriyorum. Bu topluluğun topraktan dağılma/dağıtılma süreci, dolayısıyla toprak ile arasına giren mesafeyi azaltmaya yönelik gelişen

⁷⁰ Dufoix, s. 14

⁷¹ A.g.e., s. 14

refleks, bağların sürdürülmesine ve korunmasına karşı geliştirilen tavırlar bütünü bu iki topluluk için de aynıdır.

Geri dönüşler: İster Türkiye sınırları içinde ister dışında olsun bu iki topluluğun göç etmek zorunda kaldıkları, arkada bıraktıkları mekanla güçlü bağları mevcuttur. Martin Bauman'ın belirttiği gibi, 'diaspora' geç dönem yahudi geleneğinde anlam değiştirerek, hem dağılan halkı hem de dağılılan mekanı tanımlamak için kullanılmıştır.⁷² 90'lardaki bu ülke sınırları içinde gerçekleşen zorunlu göç olayının kültürel olarak diaspora ile ilişkilmesi bu topluluğun göç mekanlarına sürdürdükleri bağlarına da işaret etmiş olacaktır. Bu göç mekanları önem arz etmektedir. Çünkü 2000'li yılların başında dönemin hükümeti ile PKK arasında barış süreci görüşmelerinin başlaması *Köye Dönüş Projesi*'nin geliştirilmesine ön ayak olmuştur. Bu proje ile zorunlu göç mağdurları topraklarına geri çağırılmaktadırlar.

Uzun yıllar insansızlaştırılmış bu topraklara hem büyük şehirlerden hem de Avrupa'dan geri dönüşler gerçekleşir. Dönüşlerin gerçekleştiği sırada toprakların bırakıldığı gibi kalmadığı farkedilir. Bir göçün boşluğunu bir başka göç olayı doldurmuştur. Köylerin boşaltılması, yaban hayvanlarının buraya göç etmesine sebep olmuştur. Kınalı keklik, yaban domuzu, sincap, tilki, ceylan, puhu, baykuş, sırtlan, oklu kirpi, yaban keçisi gibi hayvanlar bu köylere göç etmiş ya da var olan popülasyonun çok üstüne çıkmışlardır. Bu bölgenin sadece hayvan popülasyonu değil bitki florası, insektleri ve hava durumu da süreçten etkilenmiştir.

Değişen sadece geride bırakılan topraklar değildi. Göç etmek zorunda kalan insanlar da bu süreçten derinlemesine etkilenmişlerdi. Tüm bunları da geri dönüşlerle birlikte görme fırsatı bulmaktayız. Geri dönüşler iki kesim tarafından gerçekleşti. Özellikle Avrupa'ya göç eden ve belli bir ekonomik seviyeye ulaşan bir kesim tarafından gerçekleşti. Diğer kesim de yurtiçinde batıya göç etmiş fakat entegrasyon ve adaptasyon sorunlarından ötürü belli bir ekonomik seviyenin altında kalan kesim idi. Farklı politik sebeplerin uzantısı olarak

⁷² Martin Baumann, Diaspora: Genealogies of Semantics and Transcultural Comparision, Numen 47 (2007) s. 313-337.

kentsel dönüşüm adı altında, özellikle bu zorunlu göç mağdurlarının yerleştikleri gecekondular, varoş bölgelerinin yeniden ele alınması, bir diğer göç dalgasının sebebi olmuştur. Bunun sonucu olarak köylere geri dönme kararı alan bir diğer kesim de bu gruptur. Bu geriye dönüşleri çok katmanlı okumak mümkündür. Topluluğun toprak veya anayurtları ile olan bağları: Geriye dönmelerini motive edecek neredeyse hiçbir sebep yoktur. Susuz, çorak köyler yakılmış, yıkılmış evlerden başka hiçbir şeyi barındırmamaktadırlar. Dahası toprağı işleyecek veya doğasına uygun üretim yapılmasını sağlayacak enformasyon sorunu ortaya çıkmıştır artık. Göçlerin ardından yetişen jenerasyonun atalarından aktarılacak bilgi sekteye uğramıştır. Bu zorunlu yer değişikliğiyle, hayvan yetiştiriciliği veya toprağın işlenmesi gibi tarımsal alanlardaki enformasyon yoksunluğu gözler önüne serilmiştir.

Sanatsal Araştırma: Hikaye 2011 yılında saha çalışmaları sırasında ortaya çıktı. Veteriner hekim olarak görev yaptığım köylerde, köylülerin tarla zararlıları için ilaç talep etmesiyle keşfettim. Zararlıdan kastedilenin önce insekt sandığım fakat daha sonra aslında hiç karşılaşmadığım, köylülerin de daha önce hiç bilmediği, bu yaban hayvanlarından birinin oklu kirpi olduğuydu.

Bir hayvan daha önce hiç görülmediği bir yere, doğası dışındaki bir yere neden göç ederdi? Bu kentsel ve kırsal yaşamın dengesini bozan neydi? İnsanoğlunun supressive etkisinin hangi düzeylerde olabileceğini düşünüyordum. İnsanoğlunun varlığının ortadan kalkması bir yaban hayvanının sınırlarını aşması, yörüngesini değiştirmesine yeterli bir sebep miydi? Yoksa mesele bilmediğim başka hikayelerin eksikliği miydi? Mardin'in Artuklu, Midyat, Yeşilli ve Nusaybin İlçeleri'nin boşaltılmış köylerinde, hem boşaltılma süreçleri ile ilgili hem de *Sixûr* ve diğer yaban hayvanlarının göçleri ile ilgili bir araştırma süreci başlamış oldu.

Bu hayvanların özellikle de oklu kirpinin bu köylere göç etmesi ile ilgili kafamda iki olasılık belirliyordu. Biri İran ve Irak'ta var olan bu hayvanların bilmediğimiz göç yollarıyla bu köyleri doldurmuş olmaları ihtimali, ikincisi ise sapa dağlarda zaten var olan bir çift oklu kirpinin, insanoğlunun baskılayıcı etkisinin ortadan kalkmasıyla popülasyon oluşturacak kadar çoğalmalarıydı.

2013 Kasım'ında İran'dan göç ettiği düşünölen ve Diyarbakır'ın Çınar ilçesi yakınlarında bir çöban tarafından vurulan leoparın hikayesi bu göçün ilk ihtimalini güçlendiriyordu⁷³.

Bir göç olayının sonucunu bir başka göç olayının sebebiyle birlikte incelemek sanatsal araştırmamın başlangıcında heyecan verici duruyordu. Oklu kirpi, kürtçe *sîxûr* da bu hikayenin baş kahramanı oluyordu. Bilimsel bir araştırma yapmak adına oklu kirpi ve popölasyonu ile ilgili çalışma yürütürken bu hayvanın, daha önce boşaltılmış köylere de mevcut olduğunu keşfettim. *Sîxûr*'un bu köylere göç etmiş olması, Kürt kültüründe de ajan metaforu olarak kullanılması bu hikayeyi ilginç ve cazip kılan durumlardan biriydi.ref. İlk olarak eski dünya oklu kirpisi (yeni dünya oklu kirpisinden (Amerika) farklı olarak) ki *African Porcupine* olarak da bilinen Afrika'dan Asya ve Arap yarımadasına yayılmış olan *sîxûr* mitolojide medeniyet sembolü olarak ifade edilmektedir⁷⁴. Mitolojideki uygarlaştırıcı sembol olması, kadınların domates toplamayı ve yerleşik hayata geçmeyi ondan öğrenmesi, oklu kirpinin boşaltılmış köylere göç etme ve yerleşme hikayesi ile ilgili paralelliği de ilginç olan bir diğere durumdur.

İnsanların köylere geri dönmesiyle *Sîxûr* çevredeki doğal mağara ve kuytulara yerleşir. Yiyecek bulmak için geceleri köylülerin işlediği tarlaları yağmalar, meyve ve sebzeleri (domates, salatalık, patlıcan, kabak vs.) tüketir. Dağlardaki in ve yuvalarında *Sîxûr*'a ait ok bulmak hiç de zor değil.

Gund projesi sorularla dolu bir hikâyedir. Soru işeretleriyle dolu yanı görsel olarak bulanık yönünü oluşturur, net olmama hali ile daha çok kendisidir. Zaten kesin ve net olanın bir depresif yanı vardır. Belirsizlikte umut vardır. Bu nedenle 90'lardaki trajedinin gözükmeyen yanı, görölmek istenmeyen yanı bu çalışmada odaklanılan taraftır. Yapılan bu çalışmalar, olayın kendisine, bu belirsiz gizli fotoğrafa, olayın politikasına ve felsefi belirsizliğine çok daha yakındır. O nedenle asıl mesele burdaki belirsizliktir. Belirsizlik insan

⁷³ Hürriyet, Daily News, Diyarbakır, 2013. <http://www.hurriyetdailynews.com/shepherd-kills-first-anatolian-leopard-sighted-in-turkey-for-years.aspx?PageID=238&NID=57317&NewsCatID=378>

⁷⁴ Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, Dictionnaire des Symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres, Robert Laffont/ Jupiter, Paris, 1982, s. 779

duyularının algılayamadıklarıdır. *Sîxûr*'un gözü, zorunlu göç mağdurlarının geleceğidir. Bu olayın insan merkezi olmayan bir doğası vardır.

Bu proje üç ana bölümde incelenmektedir. İlk bölüm, insansız mekânlar, köylerin boşaltılma aşamalarını temsil eder. Köylülerin göçü ve yaban hayvanlarının bu köyleri mesken edinmesi bölümüdür. İkinci kısım, mekânsız insanlar, zorunlu göç mağdurlarını kapsamakta. Yine bir başka göç mağduru *Sîxûr* bu bölümde yer almaktadır. Üçüncü bölüm de insan ve mekânın birleşmesi.

Tablo 1. Projenin Şematik Planı

İnsansız Mekânlar	Mekânsız İnsanlar	İnsan&Mekân
<i>Sîxûr</i>	<i>Çend Kes</i>	<i>Ré</i>
<i>Malîno</i>	<i>Sî</i>	<i>Roj</i>

2.1. İnsansız Mekânlar

İnsansız mekânlar zorunlu göç mağdurlarının yerlerinden edilmesinden sonraki, yaşam yerlerini konu alan bölümdür. İnsansız mekânlar bölümü *Sîxûr* ve *Malîno* adlı video çalışmalarından oluşmaktadır.

2.1.1. Sîxûr

Bu video çalışması, *Sîxûr*'un boşaltılmış bu köylerden birine göç etmesini konu almaktadır. *Sîxûr*, *sîx* ve *-ûr* hecelerinden oluşur. *Sîx*: diken anlamına gelir, - *ûr* ise dikenli, dikenlerden oluşan anlamı veren ektir.

Bu çalışmanın ilk bölümünü oluşturan *Sîxûr* videosu, oklu kirpinin köye göç aşamasını görselleştiriyor. Video, köyün girişine ulaşan oklu kirpiyle açılış yapıyor. Yaban hayvanının mekân araştırmasını ve sonunda oraya yerleşmesini konu alan bir video çalışmasıdır. Oklu kirpinin bu boşaltılmış köye göçü,

zorunlu göç mağdurlarının göçüne işaret eden dolaylı bir anlatım barındırmaktadır.

Teknik Bilgi

Sîxûr, üç dakikalık bir video çalışmasından oluşmaktadır. Çalışma, Mardin merkezin 10 km güneydoğusunda yer alan Alımlı (Kürtçe adıyla Bilali) köyünde gerçekleştirildi.

Video çekimi oklu kirpinin göz seviyesinde gerçekleştirildi ve kamera aracılığıyla hareketleri taklit edildi. Çekimler daha sonra post-produksiyon ile yaban hayvanının görüş biçimine dönüştürüldü. Siyah - beyaz ve bulanık görüş biçimi, Uldis Roze'un kitabı *Porcupine*'da bir kez daha incelenerek oluşturuldu. Görüş biçimi ile ilgili bilgiler kitapta şöyle yer almaktadır:

“Bütün memeli hayvanlar gözlerindeki retina tabakasında iki tip fotoreseptör (ışığı algılayan renk pigmenti hücreler) mevcuttur: çubuk ve koni hücreleri. Çubuk hücreleri yüksek ışık alma etkinliğindedir ve loş ışık görüşünü sağlar. Koni hücreleri ise daha düşük bir etkinliğe sahiptir ve gün ışığı ile renkli görüşten sorumlu hücrelerdir. Bir organizmanın renkli görüşü, en az iki tip koni hücrelerinin, ışığın hassas ve farklı dalga boyunun varlığında mümkündür. İnsan ve Eski Dünya primatları (maymunlar) trikromatik renk görüşüne sahiptirler ve bu üç tip koni hücre ile temellenir: kırmızı, yeşil ve mavi. Primat olmayan memeliler, rodentler/kemirgenler de dahil, dikromatik dediğimiz iki tip koni hücrelerine bağlı renk görüşüne sahiptirler. Bu kırmızı ve yeşil, renk körü insanlar gibi deneyimlenen bir görüş şeklidir.

Viyana Tıp Üniversitesi üyesi Peter Ahnelt, Afrika oklu kirpisinin (African porcupine) retinasında ışığın uzun dalga boyuna hassas tek tip koni hücreleri tespit eder. Her ne kadar tek tip koni hücrelerine sahip bir hayvanın koni-çubuk hücreleri ilişkisinden dolayı renkli görebileceği teorisi ortaya atılsa da, gerçekte bu çapraz ilişki nadirdir ve monokrom görüş dünyada, grinin tonlarına işaret etmektedir. (...) Bütün gözlemler oklu kirpinin kendi dünyasını karanlıkta ve ışıktaki renksiz gördüğünü önermektedir.”⁷⁵

⁷⁵ Uldis Roze, *Porcupine: The Animal Answer Guide*, The Johns Hopkins University Press, 2012, s., 25



Şekil 22. Sîxûr, 3'00'', video, Alımlı/Mardin, 2015.

Bu bilimsel araştırma sonucunda karar verilmiş rodent/kemirgen görüşü, video çekimlerine uygulanmıştır. Siyah-beyaz ve insan görüş netliğine oranla daha bulanık gören oklu kirpinin görüşü videodaki gibi yorumlanmıştır.

Bu video çalışmasında oklu kirpinin performe edilmesindeki amaç, görme biçimlerinin ve konuların değiştirilmesi, öğretilen, insan merkezli deneyimlerin dışına çıkılmasıdır.

2.1.2. Malîno

Malîno kürtçe ev, ev halkı, ev ahalisi anlamına gelir. Köy boşaltılmaları öncesinde, ev sakinlerinin günlük hayatlarından ses kayıtlarının, boşaltılmış köy evlerinden birinin videoları üzerine uygulandığı bir çalışmadır. *Malîno* videosuyla, mekânla ilişki kurduğumuz görme eylemi artık ikincil bir eylemdir. Mekânın belleği izinde, duyduklarımız, gördüklerimizin önündedir.

Teknik Bilgi

Video çekimleri Mardin'in 30 km kuzeyinde yer alan Güragaç (Kürtçe adıyla Derduk) Köyü'nde gerçekleştirildi.

Bu video çalışmasının ses kayıtları farklı zamanlarda, farklı mekânlarda elde edildi. Bir buçuk dakikadan oluşan bu video bellek ile ilişkilenebilir. Ayrıca köy boşaltılmaları sonrasında, mekânın insansız atmosferinin öznel

olarak hissettirdiklerinden çıkış alındı. Ev sakinlerinin fizik olarak mekândan ayrılmış olmalarının göreceli etkisi üzerine odaklanılmış bir çalışma olarak da değerlendirilebilir.



Şekil 23. *Malîno*, 1'38'', Gurağaç/Mardin, 2015.

İlk video çalışmasında oklu kirpi aracılığıyla değişen görme biçimi ve konum, bu videoda daha soyut bir boyut kazanmaktadır. Video insan duyumsama ve algılayışının ötesinde bir fikre dayanır. Köy boşaltmalarından yıllar sonra, bu mekâna ziyaret, mekânın yaşamışlıklarının kesitler halinde duyulmasını konu alır.

2.2. Mekânsız İnsanlar

Mekânsız insanlar, projenin ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümün çalışmaları, göç olayının aktörlerini konu alır. Köylerden göçe zorlanan insanlar ve bu köylere göç eden oklu kirpi bu bölümün çalışma konusudur.

2.2.1. Çend Kes

'Birkaç Kimse' anlamına gelen *Çend Kes*, Türkiye'nin batısına ve Avrupa'ya zorunlu olarak göç eden insanların portre fotoğraflarından oluşan bir çalışmadır. Pinhole (iğne deliği) fotoğraf makinesi ile çekilen fotoğraflar,

Avrupa'da özellikle Almanya'ya, Türkiye'de ise İzmir, İstanbul, Mersin gibi büyük şehirlere göç etmiş insanların portre fotoğraflarından oluşmaktadır.

Teknik Bilgi

Çalışmada, kibrit kutusuna, karanlık oda prensibiyle, 35 mm film yerleştirilerek elde edilen iğne deliği fotoğraf makinesi kullanıldı. Vizörün ve deklanşörün olmadığı bir fotoğraf makinesi olarak üretilen pinhole kamera, kadrajın ve pozlama süresinin bu nedenle tahmini olarak ayarlandığı bir mekanizmadan oluşmaktadır. Zorunlu göç mağdurlarının ön görülemeyen, belirsiz gelecekleri, pinhole'ün hesaplanamayan ve ayarlanamayan çalışma mekanizmasıyla ilişkilendirilmektedir.



Şekil 24. *Çend Kes*, 2015-2016.



Şekil 25. *Çend Kes*, 2015-2016.

İlk olarak pinhole fotoğraf makinesi, çağdaş mecraların favori trendi olan dijital fotoğraf makinaları ve cep telefonları kameralarını hızı ve bol içerik sağlama ve tüketimi açısından bakıldığında zamanın gereklerine mesafe almış politik bir araçtır. Diğer fotoğraf makineleri gibi bir seri üretim aracı değildir. El yapımı üretimi, pinhole fotoğraf makinesine özel bir konum kazandırmaktadır. Kapital bir döngünün üretimi olmadığı için de sermayenin bize dayattığı, madden bağımlı olduğumuz üretimin zincirini kırmaktadır.

Pinhole ile elde edilen sonuçlar post-produksiyonda kurgulanması mümkün olan sonuçlar değildir. Bu noktada elde edilen sonuçlar da bu sürecin estetiğini oluşturmaktadır. Çekimler sırasında, standardize edilemeyen koşullardan kaynaklı, gözlenen çekim hataları, teknik defektler vs. bu çalışmanın estetik anlayışının bir parçasıdır. Bu nedenle bu bölümün çalışmalarının hiç birine, bu çekim hatalarını perdeleyecek bir müdahalede bulunulmamıştır.

Hem yurtiçine hem de yurtdışına yerleşmiş olan bu zorunlu göç mağdurları, projenin giriş bölümünde söz ettiğimiz, kimlik ile ilişkili benzer tavırlar göstermelerinden ötürü, bu iki topluluk, ayırt edilmeden aynı yaklaşımla temsil edilmeye çalışılmıştır. Her iki topluluğun da sahip olduğu kültürel kimlik

sorunları ve geride bıraktıkları topraklar ile aralarında oluşan mesafe, bu portre fotoğrafları aracılığıyla pinhole fotoğraf tekniği ile temsil edilmektedir.

Uzak insanların uzak fotoğrafları; zorunlu göç mağdurlarının topraklarıyla olan mesafeleri, fotoğraflarda yer alan karanlık, bulanık, belirsiz, kapalı olan görsel estetikle ifade edilmesi amaçlanmaktadır.

Kimliklerin en doğrudan ilişkili oldukları temsilleri, kimlik fotoğrafları, yani portrelerdir. Bu göçmenlerin başka topraklardaki kimlik problemleri göz önünde bulundurularak portre fotoğrafları, bir kimlik fotoğrafının taşıyabileceği tüm prensipleri gözardı edilerek çekildi. Yani net, anlaşılabilir, tanınan, prensiplerini ihlal eden bir teknik uygulandı. Pinhole fotoğraflarının doğası gereği kazara oluşan temsil sonuçlarına, göç mağdurlarının geleceği ile ilişkilendirilerek odaklanıldı. Tanımaya ve tanınmaya aykırı, gözden koptur, bulanık, siyah beyaz gibi bir kimlik fotoğrafına ait tüm ihlaller bu çalışmada deneyimlenmeye çalışıldı.

Bu pinhole fotoğraf makinesi tekniği ile kazara oluşan fotoğraf sonuçları, kazara şekillenen, öngörülemez hayatlarla ilişkilendirilmektedir. Öngörülemez bir gelecek, el yapımı bir fotoğraf makinesinden çıkacak öngörülemez -ayarlanamayan kadraj ve pozlama süresi- portre fotoğraflarıyla temsil edilmektedir.

Çalışma kendi içerisinde büyük bir politik iddia taşımaktadır. Çalışmanın politikası, kimlik ile ilişkilendirilebilecek portre fotoğraflarının, benimsenmiş, kabul görmüş ilkelerinin hiç birini tanımaz ve çekimler, bu zorunlu göç mağdurlarının durumlarının ne olduğu ile daha doğrudan ilişkilendiği düşünülen bir görsel estetik anlayışı ile karşımıza çıkar. Ranciere'in "politik etkinlik; bir bedeni, ona tahsis edilmiş yerden koparıp uzaklaştıran veya bir yerin akıbetini değiştiren her ne varsa odur. O, görülür hiçbir yeri olmayan şeyi görülür kılar"⁷⁶ söylemi bu çalışmanın politik olma iddiasını ifade etmeye yardımcı olacaktır. Söylemdeki mekan olgusu, fotoğraf disiplini ile, beden de portre fotoğrafları ile

⁷⁶ Ranciere, Uyuşmazlık Politika ve Felsefe, s. 53

ilişkilendiğinde, bu çalışmanın politik olma iddiası kolaylıkla açıklanabilecektir.

2.2.2. Sî

Sî, kürtçe gölge anlamına gelir. *Sî* aracılığıyla *Sîxûr*'un silüetinin bir enstelasyon aracılığıyla temsil edilmesi amaçlanmaktadır.



Şekil 26. *Sî*, 2016

Teknik Bilgi

Saha çalışmaları sırasında toplanmış oklu kirpi oklarının, gölgesini anımsatacak yarı şeffaf, geleneksel ham tülbent parçası ile buluşması hedeflenir. Oklu kirpi enstelasyonu, araştırma sırasındaki bir deneyimden ortaya çıkmıştır. Saha çalışmaları sırasında yaklaşık 100m mesafede yer alan bir dağın eteğinden, düşen bir tül parçası etkisiyle, hızla inen/kaçan bir oklu kirpi silüetinin zihindeki izlerinin sonucudur. Bu oklu kirpi ile ilk karşılaşmamın deneyimidir. Yaban

hayvanını karanlıkta farketmemi sağlayan, gözlerindeki, *tapetum lucidum*⁷⁷ olmuştur.

2.3. İnsan ve Mekân

Ré ve *Roj* bu bölümün çalışmalarıdır.

2.3.1. Ré

Ré, Kürtçe “yol” anlamına gelir. İnsan ve mekânın buluştuğu bölümdür. Zorunlu göç edenlerin bir kısmı 2000 li yılların başında topraklarına geri dönerler. İşte bu geri dönüşler, hem bıraktıkları topraklar ile hem de oklu kirpi ile kesişimin zamanıdır.

Teknik Bilgi

Video iki buçuk dakikadan oluşan ve insan ile oklu kirpinin karşılaştığı ilk anı temsil eden çalışmadır. Bu çalışma da, *Sîxûr*'da olduğu gibi oklu kirpi gözünden ve konumundan referanslıdır. Videoda ilkin oklu kirpi geri dönenlerin dönüşünü keşfeder. Daha sonra da, ergen bir genç kız tarafından, bir ağaç kovuğundaki keşfedilmesini izler.



Şekil 27. *Ré*, 2'30'', Gurağaç/Mardin, 2015.

⁷⁷ *Tapetum Lucidum*: Gece veya karanlıkta, parlak beyaz gözüşünü yansıtmayı sağlayan tabaka (retina arkasında yer alan yansıtıcı tabaka). Roze, s., 25

2.3.2. Roj

Video, oklu kirpinin boşaltılmış köylere göç etmeden önceki sürecine işaret ediyor. Araştırmanın 4. yılını doldurduktan sonra gözönünde bulundurulan, oklu kirpinin bu boşaltılmış köylere neden ve nasıl göç ettiğini açıklayan bir bilginin olasılığında karar verilen bir çalışma bölümüdür. 2015'te olduğu gibi 90'larda da bölgedeki çatışmalarda çıkan orman yangınlarında yerlebir olan ekosistemin tahribatını göz önünde bulundurabiliriz. Bu bölgedeki canlıların zorunlu göçüne sebep olan yangınlar başka bir sistemin göçüne sebep olan yangınların sonucuydu. 2015 Temmuz'unda Cudi ve Gabar dağlarının ağır bombardımanları sonucu önlenemeyen yangınlar oluşur ve buralarda yaşayan pek çok yaban hayvanı, hayatını kaybeder⁷⁸. Bu hayvanlar arasında oklukirpinin olması hem şaşırtıcıdır, hem de değildir. 90'lardaki bir olayın ihtimallerini açıklığa kavuşturan *şimdi*'nin cevabı bu hikayenin üzücü yanıydı. 90'larda bu dağlardan kaçabilmeyi başarıp boşaltılmış köylere sığınan oklu kirpi bugün nasıl bir göç izlemiş olabilirdi?



Şekil 28. Roj, 1'00'', Midyat-Nusaybin, 2015.

Teknik Bilgi

Roj, kürtçe gün, güneş anlamına gelir ve projenin son bölümü ve son çalışmasını oluşturmaktadır. 1 dakikalık video çalışması, rüzgarın etkisiyle

⁷⁸ <http://bianet.org/bianet/cevre/166100-cudi-yaniyor-devlet-mudahale-etmiyor>

sallanan ağaçlardan, ara ara kadrāja giren duman ve yangın sesinden oluşmaktadır. *Roj*, oklu kirpinin habitatında çıkan yangınlardan dolayı yerini terketmek zorunda kaldığı gündür.

Yangın, hayati tehlike, kaos gibi olağanüstü bir durum bu videoda olabildiğince durağan hipnotik bir üslupla, yine oklu kirpi görüş biçimi ve konumundan ifade edilmektedir.



3. SONUÇ

Araştırma süresince kuram ve sanat yapıtları ile alan analizi aracılığıyla çağdaş sanattaki politik temsil sorununun çok yönlü olduğu ortaya çıkmıştır. Temsillerin hem sanat piyasasındaki pozisyonlarının hem de içerik özelliklerinin, bu temsillerin politikalarını derinden etkiledikleri gözlemlenmektedir.

Sanat yapıtının sanat piyasasındaki konumu üzerinden politikasının nasıl etkilendiğini, ilk olarak çağdaş sanatın vazgeçilmez zaman ve mekan aracılığıyla okuduk. Politik olduğu iddiasıyla piyasaya giren yapıtların oluşturulma ve sergilenme mekanları ile zamanlarının, bu işlerin politikalarını nasıl etkilediklerine baktık. Zaman ve mekan bağlamında değerlendirildiklerinde, bağlamların değişmesi durumunda politikalarının da değişim göstermesi bu yapıtların politik olma iddialarını yeniden düşünmeyi gerektirdiğini söyledik. Bu yeniden düşünme eyleminin, temsil tarzını dışlamak olmadığını, bunun yapıtın maddi etkilerinin değerlendirilmesini sağlayacağını vurguladık.

Kendini “politik sanat” kategorisi içinde değerlendiren herhangi bir sanat yapıtının karakterini irdeleyebilmek için yapıtın üretim sürecinin gerçekleştiği mekan ile izleyiciyle bulunduğu mekanı değerlendirmeyi, yapıtın politikası üzerine etkisi açısından gerekli ve önemli bulduk. Oluşturulma ve sergileme mekanını değiştirdiği takdirde yapıtın politik gücünün değişmesi o yapıtın politikasını yeniden tartışmayı, politik olanı yeniden düşünmeyi gerektirdiğini belirledik. Yapıtın üretildiği mekanın bağlamına dair fikri olmayan bir seyircinin yapıtla buluşması karşısında, yapıtın politik gücünün etkilenmesi o yapıtı politik olarak yeniden düşünmeyi gerektirecektir.

Bir diğer sık karşılaştığımız ve eleştirel yaklaştığımız üretim şekli, politik olma iddiasındaki yapıtın belli bir seyirci kitlesini hedef alması ve bu çerçevede bir mekansal bağlama oturtulup tasarlanması ve üretilmesidir. Çünkü sanat eserinin oluşturulacağı veya sergileneceği mekana göre üretilmesi, o yapıtın hazır bekleyen seyirci kitlesine tüketmesi için sunulan bir nesne olması riskini oluşturacaktır.

Tüm bu eleştirel yaklaşımlar sanat yapıtının zamansal bağlamı için de geçerlidir. Zamanın değişimiyle politikası etkilenen yapıtların politik olma iddialarının yeniden düşünülmesi gerektiğini vurguladık. Güncele, gündem, dönem gibi belli bir zamana göre üretilen yapıtlar, son kullanma tarihi olan bir nesne gibidirler. Bu göreceli zaman anlayışının dışına çıkıldığında, yapıtın politik gücünü yitirmesi, var olan politik olma iddiasını tartışmalı kılmaktadır. Yapıtın anlam ve etkisinin sadece sergilenme zamanına sıkıştırılması, zamana göre değişebilecek anlam rejiminin bu sanat eserini içine almaması, bir başka zamanda tartışılmaya elverişli olmaması o işin politikasını negatif etkileyen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekansal bağlamında olduğu gibi zamansal bağlamında da işin belli bir seyirci kitlesine göre üretilmiş olduğuna işaret etmektedir.

Araştırma süresince belirlediğimiz bu tespitler; politik işlerin politikalarının mekan ve zaman bağlamında bu denli değişiklik göstermeleri, bu işlerin politik olma iddialarını tümüyle reddetmemiz gerektiği anlamına gelmediğini belirtmiştik. Politik eserlerin maddi etkilerinin mekan ve zaman bağlamında değişiklik göstermeleri, politik olanı yeniden düşünme ve sorgulama açısından önemli kılmaktadır.

Politik olanı değerlendirirken, araştırma boyunca eleştirel yaklaştığımız ve sanatın bulaştığı sorunlu alanlardan biri, sermaye ile olan işbirliği bu açıdan bir kez daha göz önünde bulundurulması gerektiğine değindik. Sanat yapıtı ile seyircinin buluşması gerçekleştirilirken yapıtın bu kapital düzen içerisinde hangi pozisyona sahip olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Sanatçının ve sanatının bir araç haline gelip gelmediği, var olan döngünün bir parçası olup olmadığı, dolaşımında tutmaya hizmet eden bir iş olup olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır.

Yapıtın zaman ve mekansal bağlamda politikasının etkilenmesi ve değişmesini o eserin ne ifade ettiğinden çok nasıl ifade edildiği ile ilişkilendirdik. Bizimle zamandaş olmayan, içinde bulunduğumuz çağdan çok önce üretilen bir yapıtın politikasını günümüzde konuşabilme yetimiz o eserin ne anlattığı ile ilgili değildir kuşkusuz. Anlatılan şeyin ifade biçimi, bize eseri

günümüzde konuşma imkanı sağlayan özelliğidir. Bu anlamda politik olanın ifadenin kendisi olduğu, ve bunun zamansızlığını belirlemiş bulunmaktayız. O zamandan ibaret olmayan, o çağda kısıtlı kalmayan eserin politikliği önem kazanmaktadır.

Politik sanat yapıtlarının politik gücünün değerlendirilmesinde, yapıtın sahibinin yapıt ile ilişkisinin, bu politik olma iddiasını etkileyen bir diğer önemli unsur olduğunu gördük. Kastedilen sanatçının işlediği konu ile olan organik bağı veya o konuları ne kadar dert edindiği değildir. İlettiği mesajların yoğunluğu veya politik haklılığı gibi öznel ölçütler de değildir. Sanatçının eserinde yer edinme düzeyi, aldığı sorumluluk ve temsili ifade biçimi gibi tavrı da yapıtın politikasını belirleyen unsurlardır. Sanatçının, tarihi ve politik bir bilgi birikiminden, gelenekten gelen temsil rejimine olan muhalif tavrı, sanatçının eserindeki ifade biçimini gösterecektir. İşte tam da yapıtın politik gücünü tartışabileceğimiz, ifade biçimi ortaya çıkmaktadır. Hal Foster'ın değindiği “ideolojik hami” handikapına düşüp düşmediğine bakılarak sanatçının işlerindeki pozisyonu incelenebilmektedir.

Sanatın politik gücünü, ilişkilendirdiğimiz ifade biçimini daha da somutlaştırmak adına araştırma süresince belli yaklaşımlar geliştirilmiş bulunmaktadır. “*Polis*”e muhalafet etmek, mesafe almak, objektif bir bakış açısı geliştirmek, sanat ve siyaset ilişkisini anlamak için doğaya dönmek gibi yaklaşımlar eserin ifade biçimini dolayısıyla politikliğini gösterecek yaklaşımlar olarak belirlenmektedir.

Araştırmanın başlangıç sürecinde, alan analizini oluşturan işlerin animasyon olarak tasarlanması, fikirler ve yaklaşımların zaman içinde değişip dönüşmesiyle videoların bugünkü halini alması, işlerin evrilmesi ve bir seçim politikasına maruz kalmalarının sonucudur. Çalışmanın çizgi animasyon filmlerinden, siyah/beyaz bulanık, bir hayvanın gözüne dönen video çekimleriyle sonlanması, sürecin tercihlerine ve deneyselliğine işaret etmektedir. Alan analizini oluşturan işlerin zaman içinde yeniden düzenlenmesi deneysel tavrı, ürettiği ifade biçimiyle dolayısıyla da politikasıyla ilişkilenebilmektedir.

Video, portre fotoğrafları ve enstelasyon çalışmasının monokrom özelliği, projenin genel bir görsel ifadesini oluşturmaktadır. Her bir mediumun farklı bir görsel estetik algısından çıkış yapmasına rağmen, kendi içlerinde birbirleriyle tutarlılık oluşturması hedeflenmektedir. Portre fotoğraflarının zorunlu göç ile ilişkilenen bulanık görüntüsü, videolardaki *Sixûr* görüşü ile üretken bir paralellik oluşturmaktadır.

Ranciere'in *Estetiğin Siyaseti* kitabında bir mekanın kullanılmasını ve müdahalesini sanatsal bir yaklaşım olarak vurguladığını belirtmiştik. Zorunlu göçler ile anayurtlarından sürülen halkın gittikleri yerlerde, yaşamlarını kimlikleriyle birlikte yürütmeye çalışmaları ve bu anlamda mekansal bir müdahaleye girişen kişileri ve eylemleri her ne kadar günümüzde politik bir tavır olarak değerlendiresek de sanatsal bir boyut taşıdığı göz ardı edilmemelidir. Zorunlu göç mağdurlarının süreci doğa üzerinden, sixur üzerinden okunmaktadır. *Sixûr* boşaltılmış, insansızlaştırılmış bir alanı mekan olarak seçmekte, buraya yerleşmekte, popülasyon oluşturacak kadar üreme süreci yaşamakta ve mekanı kendi avantajları için dönüştürüp kullanmaktadır. Köye geri dönüşler gibi beklenmedik durumlar gerçekleştiğinde de '*medeniyetine*' en yakın yerlerdeki doğal mağaralara sığınmaktadır. Kısıtlanmış koşullarını kendi yararına dönüştürme yetisi devam etmektedir. Tarla ürünlerine ulaşımı engellendiğinde su ve protein ihtiyacını ortamda zaten değişmiş iklim koşulları sebebiyle sayıca fazlasıyla artmış salyangozlar ile karşılamaktadır. Doğa üzerinden ifadelendirdiğimiz zorunlu göç mağdurlarının mekanlarıyla ilişkileri bu anlamda politik olduğu kadar sanatsaldır da. Bu kültürün oluşum sürecine doğa merceği altında bakmanın bir yoludur.

Bütün bu araştırma sürecine rağmen hikayenin en temel özelliği belirsizliğidir. Muğlaklığı, monokrom ve bulanık görüntüsüyle ilişkilenebilir. Bu çalışmanın politikasına işaret eden yönü de bu bulanıklığıdır. Kesinlik ve netlik otoriter bir dili tanımlarken -ki bu "*polis*"e ve iktidarın hizmetine işaret eder- muğlaklık ve bulanıklık, politik olanın zeminidir. Projenin politik yönlerinden birini oluşturan siyah/beyaz, bulanık ifadesi, hikayenin ne olduğuyla daha ilişkilidir. Yani çalışmalarda temsilin oluşturulma süreci, ne


olduğundan çok nasıl olduğunun ifadesi ile ilişkilidir. Politik dili de bu noktadan çıkış almaktadır. Klasik, belgesel formlarından kaçınılan, ayrılan noktası da buradadır.

Sergileme şekli her ne kadar sergileme mekanına bağlı olarak değişiklik gösterse de her bir mediumun sunumu, temsil ettiği kavramlar çerçevesinde kurgulanmaktadır.

Sergi mekanının dört bir yanına dağılmış ya da yüzleşmemizi sağlayan, kurgulanmış dar bir koridora yerleştirilen zorunlu göçe maruz kalanların portre fotoğrafları, mekanın fiziksel özelliklerine göre şekillenebilecek geçiş mekanları ile ilişkilenebilir.

Köy boşaltmaları ve zorunlu göçler her ne kadar bölgenin büyük bir bölümünde gerçekleşen bir olay ise de, sunuş mekanı olarak, çalışma alanını da oluşturan Mardin ilinde olacaktır. Mardin’de gösterilmesi, izleyicileri açısından bir strateji olmamakla birlikte politik bir tavrıdır.

İNTİHAL RAPORU FORMU

	MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI İNTİHAL RAPORU FORMU
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE	
Tarih: 03/06/2016	
Tez Başlığı / Konusu: CAĞDAŞ SANATTA POLİTİK RESİMİN İZLENİMLERİ	
<p>Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, ana bölümler ve sonuç kısımlarından oluşan toplam 91 sayfalık kısmına ilişkin, 03/06/2016 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından ----- adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı alıntılar dahil % 19'dur. (Benzerlik oranı; alıntılar dahil %30'un üzerindeyse açıklama gerekmektedir).</p>	
Uygulanan filtrelemeler:	
<input checked="" type="checkbox"/> Kaynakça hariç	
<input checked="" type="checkbox"/> Alıntılar dahil	
<input checked="" type="checkbox"/> 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç	
Açıklamalar	
Mardin Artuklu Üniversitesi ----- adlı intihal tespit programı sonucunda; azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.	
Gereğini saygılarımla arz ederim.	
Adı Soyadı: ROJDA TUĞRUL	03/06/2016 Tarih ve İmza
Öğrenci No: 14756002	
Anabilim Dalı: RESİM ANA SANAT DALI	
Programı: RESİM	
Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora	
DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR Yard. Doç. Dr. Bazak SİRAY Unvan-Ad Soyad-İmza	ANABİLİM DALI BAŞKAN ONAYI Y UYGUNDUR Yrd. Doç. Rahman İsmail Sarıalioğlu Unvan-Ad Soyad-İmza

KAYNAKÇA

Artun, Ali, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, İletişim, İstanbul, 2015.

Bahar Baser, Ann-Catrin Emanuelsson ve Mari Toivanen, *(In)visible space and tactics of transnational engagement: A multi-dimensional approach to the Kurdish diaspora*, (128-150) Article History, 2015.

Baumann, Martin, *Diaspora: Genealogies of Semantics and Transcultural Comparision*, Numen 47, 2007.

Belge, Murat, *Diasporalar*, sunuş metni, Stephane Dufoix, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2011.

Chevalier, Jean, *Gheerbrant, Alain, Dictionnaire des Symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres, Robert Laffont/ Jupiter*, Paris, 1982.

Dufoix, Stephane, *Diasporalar*, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Hrant Dink Vakfı Yayınları, 2011.

Foster, Hal, *Çağdaş Sanatta Siyaset Kavramı*”, çev. Elçin Gen, ss. 131-144, Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, ed. Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009.

____ “Kültürel Direniş”, çev. Elçin Gen, ss. 131-144, Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, ed. Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009

____ *The Artist as Ethnographer, Return of the Real*, (302-309) The Mit Press, 1996.

Groys, Boris, *Sanatın Gücü*, çev. F. Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014.

___ *Zamanın Yoldaşları* çv. Elçin Gen, ss. 131-144, Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, ed. Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009.

Heartney, Eleanor, *Sanat ve Bugün*, çev. Osman Akınhay, Akbank, İstanbul, 2012.

Kreft, Lev, *Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı, Sanat ve Siyaset (9-48)*, Ali Artun (der), İstanbul, İletişim, 2014.

Nancy, Jan-Luc, *Art Today*, Milan, 2005.

Rajchman, John, *Çağdaş: Yeni Bir Fikir Mi? Çağdaş Sanat Nedir? (19-40)*, Ali Artun (der), İstanbul: İletişim, 2014.

Ranciere, Jacques, *Estetiğin Siyaseti, Sanat/Siyaset, (209-228)*, der Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2014.

___ *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, İletişim, 2014

___ *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul, 2010

___ *Uyuşmazlık Politika ve Felsefe*, çev. Hakkı Hünler. Ara-lık Yayınları, 2006.

Siray, Basak, *Çağdaş Sanat Çalışmalarında Kimlik Temsili ve Kültür Politikaları etkisi: Almanya'da İkinci Kuşak Göçmen Sanatçılar*, Doktora Tezi, İstanbul, 2013.

Stallabrass, Julien, *Sanat A. Ş.* çv. Esin Soğancılar, İstanbul, İletişim, 2010.

Steyerl, Hito, “*Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş*”, çev. Elçin Gen, ss. 131-144, *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, ed. Ali Artun, İletişim, İstanbul, 2009

Linkler

Susuz, Sabire, *Alışveriş*, İstanbul Modern Koleksiyonu, İstanbul, 2011.
<http://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1182>

Radikal, Villar Rojas, *Adrian, Annelerin En Güzeli*, İstanbul, 2015.
<http://www.radikal.com.tr/kultur/bienale-damga-vuran-sanatci-trocki-hakkinda-is-uretmek-cok-cazip-1456255/>

Radikal, *Çağdaş mı Güncel mi?*, Müjde Yazıcı, 2007.
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333>

Art21, Pierre Huyghe: “Streamside Day”, New York, 2003,
<http://www.art21.org/texts/pierre-huyghe/interview-pierre-huyghe-streamside-day>

Fehim Taştekin, Katır ölür, insan susar!, Radikal, 2015.
<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fehim-tastekin/katir-olur-insan-susar-1333415/>

Konu ile ilgili video: <https://www.youtube.com/watch?v=dPjTKEWJh-Q>
<http://www.e-flux.com/announcements/william-kentridge-5/>

Art Observed, Tacita Dean, *Fatigues*, New York, 2013.
<http://artobserved.com/2013/03/new-york-tacita-dean-fatigues-at-marian-goodman-gallery-through-march-9-2013/>

Hürriyet, Daily News, Diyarbakır, 2013.
<http://www.hurriyetdailynews.com/shepherd-kills-first-anatolian-leopard-sighted-in-turkey-for-years.aspx?PageID=238&NID=57317&NewsCatID=378>

ÖZGEÇMİŞ

Rojda Tuğrul, 1986 yılında Diyarbakır'da doğdu. Orta ve Lise öğrenimini burada tamamladı. 2009 yılında Dicle Üniversitesi Veteriner Fakültesinde lisans eğitimini, 2014 yılında da Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Veteriner Cerrahi Anabilim Dalında Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2014 Şubat'ında Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalında yüksek lisans eğitimine başladı. Haziran 2011 yılından beri Mardin'de yaşamaktadır.

