

SANATIN KİMLİĞİ, KİMLİĞİN SANATI

Kıymet GÜVEN AK

temyik.2014@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7419-8521

Güven-Ak, Kıymet. "Sanatın Kimliği, Kimliğin Sanatı". ulakbilge, 48 (2020 Mayıs): s. 601–620. doi: 10.7816/ulakbilge-08-48-10

ÖZ

İçinde bulunduğumuz farklı değişkenler; mekan, zaman, konum kimliğimizin tanımlanmasında belirleyici olduğu gibi toplumları oluşturan "biz"de toplum kimliklerinin kurgulanmasında belirleyicidir. Bu anlamıyla bu kavram psikolojiden sosyolojiye birçok disiplinin güncesine aldığı önemli konulardan birisidir. Kimlik kavramı temel olarak kendimizi ve diğerlerinin bizi nasıl tanımladığı ile ilgilidir. Fakat masum görünen tanımlamalar toplumların karmaşık güç ilişkileri tarafından kimi zaman içeride, kimi zaman dışarıda tutulan ve ötelenen kimlik politikalarının çelişkisel yapısına gebecektir. Bu açıdan bakıldığında kimliklerin gerçeği yansıttığı ya da yansıtmadığı düşüncesi şüphe götürmez değildir. Sanatın en yalın anlamıyla bir ifade aracı olduğunu düşündüğümüzde; bu ifadenin içinde belirli bağlamlara yerleştirilen kimliğin kendisini de yansıttığını anlayabiliriz. Bu anlamıyla çalışmanın amacı sanatın, kimliği içinde nasıl barındırdığını, bazen işaret edilen kimliği nasıl yücelttiğini, kimi zaman da güçlü olanın kimliği altında madun olanın kimliğini nasıl ötelediğini görmeye çalışmaktır. Bu çalışmada egemen olanın sanatı ile madun olanın sanatının kimlik ile olan ilişkisi incelenmeye çalışılacaktır. Sanat ötekinin kimliğine bürünürken, kimi zaman da egemen olanın kimliği ile ötekinin kimliğini görmezden geldi. Bu bağlamda sanat ve kimlik öteden beri birbirleri ile ilişki içinde olarak birbirlerinin varlıklarını sürdürmeye devam etmiştir. Bu ilişki modernizmden günümüz sanatına incelenmeye çalışılmış ve bu düzlemde üreten sanatçılara yer verilmiştir. Egemen söylemlerin ötelediği çeşitli kimlik yapılanmalarına muhalefet eden sanatçıların üretimleri yoluyla sanata katkıları irdelenmeye çalışılmıştır. Bir anlamıyla sanatın ötelediği kimliklerin yine sanat yoluyla görünür kılınması çalışmanın önemli noktalarındandır. Başat kılınan ve büyük harflerle taçlanan kimliklerin sanatına karşı, görmezden gelinen ve ezilen kimliğinin sanatı verili olanın yapı söküme uğratılmasına olanak sağlamıştır. Sanatçı üretim sürecinde ortaya koyduğu yaratımlarında, zaman zaman kendi kimliğini ortaya koymuş, merkeze kimliğini alarak üretimler gerçekleştirmiş, zaman zaman da içinde yaşadığı toplumun kimliğinin çözümlenmesinde görsel bir ansiklopedi işlevinde sayılabilecek üretime imza atmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Kimlik, Politika

Makale Bilgisi

Geliş: 7 Haziran 2019

Düzeltilme: 20 Şubat Aralık 2019

Kabul: 2 Mart 2020

Giriş

Kimlik kavramı toplumu ve toplumu oluşturan bireylerin inanç, yaşam biçimi, kültürel kodlar, sosyal konum gibi çok boyutlu kavramları sembolize eden önemli kavramdır. Sosyolojiden, psikolojiye birçok disiplinin temel konularından birisini oluşturması bağlamında önemli bir yere sahiptir. Egemen ideolojiler de siyasetlerinde kavramın pragmatik boyutuyla ilgilenmiş, zaman zaman bu kavramı amaçları doğrultusunda yönlendirmiş, zaman zaman dışarıda bıraktıkları ötekinin kimliği tarafından köşeye sıkıştırılmıştır. Sanatın kimlik ile olan ilişkisi ise dönemsel olarak farklı biçimlerde kendini göstermiş olsa da, her zaman yakın olmuştur. Birey olarak sanatçının kimliğini sanatı aracılığıyla gördüğümüz gibi, içinde yaşadığı toplumun kimliğini de aynı şekilde görebiliriz. İmparatorlar, krallar, ve dini ideolojiler kimlik oluşturmakta ve kendi kimliğinin gücünü karşıtlarına göstermekte sanatı kendilerine enstrüman olarak kullanmışlardır. Modern Ulus-Devletler kuruluş aşamasında kimlik inşasını sanatla birlikte gerçekleştirmiştir. 1960'ların toplumsal hareketlerinde kimliğinden ötürü dışarıda bırakılmış bireyler ve gruplar, tepkilerini sanatla birlikte gerçekleştirmişlerdir. Sanatı, tahrip edilen kimliklerini kazanmak için bir çeşit silah olarak kullanmışlardır. Yine toplumsal hareketlilikle birlikte kadınlar, erkek egemen ideolojinin kurguladığı kadın kimliğini yine sanatla birlikte değiştirip "kadın"ın itibarını kazanmaya çalışmışlardır. Kimlik ve sanat hem ayrı ayrı hem de birlikte tarihin her döneminde dinler, dini kurumlar, imparatorlar, krallar, devletler, siyasetçiler için bazen bir kurtarıcı bazen de kurtulması pek kolay olmayan bir tehdit halinde olagelmıştır.

Kimlik

Kimlik TDK'ye göre sosyal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü; kişinin kim olduğunu tanıtan belge, hüviyet; herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütünü olarak tanımlanır. Kavram toplumun önemli bir kökenini oluşturmaktadır. Kişinin toplum içerisindeki sosyal statüsünden, kültürel alt yapısından, inancından, değer yargılarına birçok durumu sembolleştirmeye yarayan geniş bir kapsama alanına sahiptir. Kimsin? ya da Kimlerdensin? sorusu kimliğin girizgahını oluştursa da içerisinde gizil birçok soruyu ve cevabı barındırır. Bu soruların cevabını vermek çoğu zaman pür ve saf halde değildir. Birtakım soruları da içerisinde barındırır. Kişi kendisini nerede konumlandırmıştır? Toplumda yaşayan diğer bireylerle olan sosyal ilişkilerine göre benzerlikleri ve farklılıkları nelerdir? Bu soruların cevabı kişinin yaşamını ve hayata karşı tutumunu kapsayan olguları barındırır.

Batu dillerinde Latince'nin İdem (aynı) kökünden türetilen Identité-identity kelimesi ile özdeşliği, aynılığı ifade eder. Türkçe'deki kimlik ise, kim, yani "kimlerden(sin)" sorusundan üremiş, zorunlu bir mensubiyeti işaretidir. Demek ki kavram, ana işareti ve yönelişi itibarıyla tercih küresi içinde yer almayan bir mensubiyeti, bir aidiyeti, bir çoklukla aynılışmayı göstermektedir (Kılıçbay, 2003: 161).

Aynı olmak, aynı özellikleri taşımak kimliğin ana özellikleri arasındadır. Bu anlamda özdeşliği içerisinde barındırır. Kendisiyle aynı ya da benzeşik olma durumudur. Kimlik bu aynılığı ve özdeşliği tanımlayan bir kavramdır.

Kimlik, çok boyutlu ve çeşitli bir kavramdır. İnsanlar birden fazla kimliğe sahip olabilirler. Hepimiz, içimizde bağlılık için savaştığımız, potansiyel olarak çelişik bir dizi kimlikle yaşarız. Erkek-kadın, normal ya da eşcinsel, milliyetçi-çevreci, Britanyalı ya da Avrupalı...Bu liste dilediğimiz kadar uzatılabilir, dolayısıyla muhtemel aidiyetlerimiz bu şekildedir... Dolayısıyla kimlik, bazı insanlarla nelerinizin ortak olduğuna ve sizi başkalarından neyin farklılaştırdığına ilişkin ait olma sorunudur (Weeks, 1998: 85).

Bu çok boyutlu kavram, insan kişiliğinin de çok boyutlu şekillerde oluşmasını sağlar. Kimliğin çoğalması kişiliğin de çok boyutlu hallerde tanımlanmasını sağlar. Örneğin anne kimliğine sahip olmak, anne kimliğine yüklenen anlamlarla kişinin ön tanımlarını beraberinde getirir. Birden fazla kimliğe sahip olan birey için her kimlik farklı tanımlamaları barındırır ve her biri birbirinden bağımsız ve ayrı olabilir. Kimliğin içinde bireyin kendisini ne olarak tanımladığı ve nereye konumlandığı ya da kendisini diğerlerinden ayıran özelliklerin neler olduğu gibi çeşitli sorular vardır. Bu soruların özünü aitlik kavramı oluşturur. Bir gruba aitlik, bir düşünceye aitlik, bir inanca aitlik, bir aileye aitlik, bir millete veya bir devlete aitlik. Bu aitlikler beraberinde bütünleşmeyi de getirir. Bu bütünleşme ve bu aidiyetin adresini bulması sosyal ilişkilerin devamı, insanların bir arada yaşama motivasyonunu sağlar. Kimlik kavramının DNA'sını oluşturan aidiyet "biz" duygusunu yapılandırırken, öte yandan "biz"den olmayan "öteki"yi de belirler. Kimlik inşasında bu iki kavramın "biz" ve "öteki" kavramının önemi büyüktür. Kimlik politikaları bu "öteki" kavramıyla taraftarlarını bulur. Savaşlar "öteki"nin olumsuzlanan özellikleriyle meşruiyet kazanır. Ulus-devletler "biz" kavramıyla kimliği istediği yönde biçimlendirir. "Öteki ile kurulan ilişkiler kimliğin varlığını belirler. Bu yönüyle "öteki", varlığıyla potansiyel bir tehdit ve çatışma kaynağı

olarak kolektif kimliğin kendini keşfetmesini sağlar" (Bostancı, 1999: 38). Kimi zaman ötekiyi öteki yapan özellikler daha aşağı ya da ilkel olarak sunularak "biz" in kimliğine yüklenen anlamlar öteki karşısında daha yüksek ve ileri olan yerini alır. Bu anlamıyla kimlik farklılığı da vurgular. Farklılığa mesafeli yaklaşan modern toplum kimlik bilincinin gelişimine katkı sağlamıştır. Kimliğin bilincinde olmak birey olmanın ve bireyselliğin de önünü açmaktadır. Tarım topluluklarında değişikliklere çok fazla maruz kalmayan kimlik sanayi devrimleriyle değişikliklere maruz kalmış ve yerel gruplaşmalar ekseninde devam etmiştir. Özellikle modern dönemde, devlet varlığı açısından toplumun ortak ülkü, tasa, simgelerle birleştirmeleri ve bu olguları içselleştirip ortak hareket etmeleri başat şekilde kendini göstermiştir. Modernizmin temellendiği tekçi düşünce kimlik üzerinde de kendisini göstermiştir. Oluşturulmaya çalışılan kimlik yerel kimlikleri dışarıda bırakarak tek bir kimliğin üstün hale getirilmesiyle ulus düşüncesi içinde oluşmuştur. Kimlik kavramının farklılığı aynileştirmesiyle, öteki kavramının altı daha da fazla çizilmeye başlanır. Modernizm, aydınlanma, rasyonalizm ve pozitivizm düşüncesi üzerinden kendini yükseltir. Eskiye, feodaliteye, gelenekselliği ardında bırakıp, kapitalist ilişkisellekle yükselmeye çalışır. Bilimsellik, evrensellik, kesin doğrular modernizmin karakteristik yapılarıdır. Bu anlamda oluşturulmaya çalışılan kimlik, dogmalardan arındırılmış, bireysel özerklik, bireysel özgürlük diğer bir deyişle bireyselliklerdir. Modernizmin ulusal kimlikleri aynı zamanda bireyseldir. Kimlik inşasında temelde tutulan aynılıklar ve benzerliklerdir. Farklılıklar, egemen olanın yüceltilmesini sağlayan unsurlar olarak sunulur. Kimlik kavramında referans alınan kavramlardan biri de kültür kavramıdır. Eagleton kültür kelimesini, Latince kökenli tarımda gelişimden, ikamet etmeye, tapmaktan korumaya kadar pek çok anlama gelen "colere" olduğunu, ikamet etmenin ise Latince colonus'tan geldiğini, günümüze "kolonyalizm" biçimine ulaştığını, modern çağdaki kültür düşüncesinin geçmiş dönemlerdeki tanrısallığın yerini aldığını vurgulamaktadır (Eagleton, 2005: 10). Bu bağlamda kültürel bir sömürgecikten, kültür hegemonyasından bahsetmek mümkündür. Kimliklerin inşa sürecinde kültür çokça başvurulan alanlardandır. Said'e göre, "kimliğin kaynağı olan kültür, ne politik olarak tarafsız ne de politik olarak masum olsa da o: Çeşitli politik ve ideolojik sorunların iç içe geçtiği bir tiyatrodur" (Said'den akt. Visnovsky, 2006:187).

Kültür, doğuşundan itibaren insan davranışlarını yönlendirirken, onu bazılarıyla benzer, bazılarıyla farklı kılar. Kültür temelinde insanlar arasında oluşan benzeşim ve birliktelik algılaması "kimlik" denilen tutunum aracını sağlar. Bu bağlamda kimlik ile kültür arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Toplumların karmaşıklaşmasına ve farklı toplumsallaşma şekillerinin belirmesine koşut olarak kimliklerde farklılaşmakta ve çeşitlenme görülmektedir (Ayдын, 1999: 15).

Kimlik kavramında oluşan ben ve öteki kavramı kültür kavramında kendisini biz ve ötekiler olarak gösterir. Kültürlerin farklılıkları güçlü olanın ürettiği söylemlerde üstünlük olarak ötekine empoze edilir. Bu farklılıklar ötekiye tehlikeli bir tehdit olarak göstererek egemen kültürün ve kimliğin hareket alanını genişletir. "Toplumsal çıkarların, kültürlerin ulus-devlet içinde eşit temsil edilemeyeşi, ulus-devletin kökenindeki seçkinlerin çıkarlarına olan eğilimle ideolojik olarak diriltelen toplumsal kimlikler krizlerine ve sivil toplum taleplerine yol açmıştır" (Castells, 2006: 422). Çünkü; günümüz dünyasında insanların maruz kaldığı ayrıştırıcı ve ötekileştirici politikalar, kimliklerin daha fazla hissedilmesinin ve yok sayılan hakların talep edilmesinin sebebidir. Bu istismar karşısında direniş göstererek kendi kimliklerin de hakim kimliğin sahip olduğu haklara sahip olmasını isterler. Dillerinin tanınmasını, anadilde eğitim hakkını, kültürel sembollerinin kabul edilmesini, siyasal olarak temsil edilmeyi, siyasal özerklik ya da bağımsızlık gibi haklara sahip olmak. İzlenen kimlik politikaları, tekçi yaklaşımların çatırdayan yan hasarları olarak kendini gösterir. Modernizmin hiyerarşik yapılanması, hiyerarşinin altında kalan kimliklerin üstte yer edinme çabalarını doğurmuştur. Bu bağlamda hakim kimliğin karşısında, karşı kimlikler her alanda direnişe geçer. Modernitenin evrensel eşitlik söylemiyle eşitsizlik yaratan işleyişi arasındaki çelişki, her zaman ırkçılık ve cinsiyetçilikle telafi edilmiştir. Düşmanlar, yabancılar yaratarak işleyebilen, var olan eşitsizliği böyle "açıklayabilen" bir sistemde ayrımcılığın nesnesi olarak kurulan kategorilerin içi o sırada uygun düşen gruplar tarafından doldurulacaktır (Ahıska, 1996: 20). Marjinalleştirilen bu gruplar var olan eşitsizliğe paravan olarak kullanılırlar. Sorunun kaynağı olarak gösterilerek hedef tahtası haline gelirler. İsimleri her dönem değişse de sistemin günah keçisidirler. Kişinin kendi kimliğinin bilincine varması ötekiyle girdiği ilişki ve kavrayışla gerçekleşir. Bu kavrayış kısa bir sürede gerçekleşmez. Ötekinin ötekileştiğini kavraması da, hakim kimliğin kendisiyle olan ilişki sürecinde ortaya çıkar. Bu anlamıyla basit bir yapılanma söz konusu değildir. İlişkiel anlamda makro bir yapılanma mevcuttur. "Biz" in karşısında "öteki" olumsuzluk taşır ki bu sayede "biz" olunlanır. Bu durum beraberinde "biz" kimliğini korur. Öteki kendisine yüklenen anlamlarla 'biz' kimliğinin yeniden üreticisi ve koruyucusudur. Avrupalı sömürgecilerin sömürgeciliklerini anlaşılır kılmak ve haklı çıkarmak için sömürgeleştirdikleri ötekileri aslında adam ettiklerini, uygarlaştırdıklarını, kalkındırdıklarını,

tarihin rayına oturttuklarını savunurken başvurdukları "beyaz adamın yük(ümlülüğü)" (white man's burden) açıklaması bunun bir örneği (İlter, 2006: 2).

Postmodern toplumda ise kültür ve kimlik bütünlüklü değil, parçalı ve saçaklı olarak oluşmuş, hiyerarşiyi reddeden bir kültür ve kimlik olarak karşımıza çıkar.

Modernite, modern bireylerin ve kolektiflerin kimliğini dikotomi tasavvurlarla ve bu dikotomiler içinde bir taraf olma talebiyle, "Öteki"yle araya belli mesafe koyma çabasıyla tanımla(t)maya çalışıyordu. Postmodernite ise, bize bu türden dikotomiler karşısında deyim yerindeyse bitaraf olmayı öneriyor, diyebiliriz. Daha doğrusu bir taraf olmayı bitaraf olmakla bir arada düşünmemiz gerektiğini (Argın, 1994:93).

Modern toplumun kimlik referansını ulus kimliği oluştururken postmodern toplum ulus kimliğinden uzaklaşarak daha parçalı kimliklere; cemaatlere, etnisiteye, cinsel gruplara, eş ırklara kaymıştır. Postmodern dönem tüm bastırılanların, baskılananların geri döndüğü, modern dönemin oluşturduğu dikotomilerin tersine çevrildiği bir dönem olmuştur denilebilir. Bilime karşı inancın, geleneksele karşı yerelliğin, ulus kimliğine karşı etnik kimliğin.

Modern Kimlik ve Sanat

Sanat ve kimlik öteden beri birbirinden beslenerek birbirini etkileyerek, birbirilerini biçimlendirmede etkin olmuşlardır. Başta atılı toplumlar olmak üzere Antik Yunandan beri, kimliklerin bireysel ve toplumsal biçimde şekillenmesinde, yaygınlaştırılmasında sanatın başat bir rol oynadığı söylenebilir. Bireysel ya da toplumsal kimliklerin en dolaysız ve etkili ifade araçlarından birisi sanattır. Sanatçı ürettiği eserle zaman zaman kendi kimliğini ortaya koymuş, zaman zaman içinde yaşadığı toplumun kimliğinin haritasını çıkarmıştır. Sanatçının hem yaşadığı toplumun kültürel özellikleri, hem bu toplumla birlikte yaşanan çağın kültürel özellikleri, sanatçının bireysel kimliğini de etkileyen unsurlardandır. Sanat tarihi büyük oranda; toplumsal kimlikleri net biçimde gözlemleyebileceğimiz ve genel anlamda toplumsal kimlikleri oluşturan dini ve seküler ideolojiler ve düşünce yapıları ile oluşmuştur. "Kimlik ciddi bir değer hükümleri öbeği oluşturur. Bunlar yerel kabullerden, toplumsal, ulusal hatta uygarlık boyutundaki değerler ve ilkelere kadar gider, örneğin Kopenhag Kriterleri'nin Avrupa uygarlığının temel değer ve ilkelerinin bir öbeği olması gibi" (Ulvi Türkbay, 2003: 216). Bu durumun yansıması Firavunun kimliğini yücelten Mısır piramitlerinden, Roma imparatorluğuna, Yunan uygarlıklarından, Ulus-Devletlere oluşmuş her siyasi yapı kendi kimliğini inşa etmekte sanatın yardımına başvurmaktan geri durmaması şeklindedir. Sanatçının bireysel kimliğini kazandığı Rönesansta da sanat kimlikle ilişki içinde olmuştur. Sanatçılar yaptıkları portrelerle, portrelerini yaptıkları kişilerin kimliklerini yansıtmışlardır. Dönemin egemenleri ve egemen düşüncesine dışarıda bırakılan burjuva sınıfına ait portreler bu dönemde yapılarak, bir kimliğin başka bir kimliğe sessiz başkaldırısı ifade edilmiştir. Aynı zamanda sanatçılarda bireysel kimliklerini bu portreler aracılığı ile izleyiciye aktarmışlardır. Modernizm projesi olan Ulus-devletleşme ihtiyaç duyulan kimlik oluşumunda sanat halka yönlendirici bir araç görevi görmüştür. Sanatçılar halkın aidiyet duygularını körükleyip, milliyetçiliği yaygınlaştıracak çalışmalar yapmışlardır. Modernizmin Ulus-devletleşme için kullandığı aygıtlardan olan ortak ülkü, ortak tasa, ortak kıvanç ve gurur sanat yoluyla şekillendirilip aktararak bu olgular etrafında kimlikler şekillendirilmiş olur. Sanat bu insanın yegane araçlarından ve ana malzemelerinden birisi de müzelerdir. Gerçek anlamda müze düşüncesi Louvre müzesiyle başlar. İmparatorluğun ele geçirdiği, topladığı tüm koleksiyonlar uluslaşma ve modernleşmenin ilk örneklerindedir. Napolyon'un müzeyi halka açması, ulus olmanın, diğer uluslardan ve kültürlerden daha üstün olduğunu hissetmesini sağlayarak kimliği içselleştirmeyi sağlamak içindir. Bu bilincin yerleşmesini sağlayacak ulusal kökler müzelerde sergilenir. Kimi zaman o ulusun köklerinden ziyade, başka kültürlerin sahip oldukları kültürel unsurlar sergilenerek diğer kültürlerden üstün olduğu fikri aşılana çalışılır.

Kolonyalist kültür politikalarının en inandırıcı sahneleri, British Museum (1759), Fransız Devrimi'yle birlikte açılan Louvre ve onu izleyen Berlin Altes Müzesi (1824) gibi "evrensel müzeler"dir (...) Sanatı dinin (kunsreligion), müzeyi kilisenin yerine koyar; sanat tarihi, "seküler bir ilahiyat"a dönüşür. Bundan böyle, Tanrı'nın eğil bireysel dehanın yaratıcısı olan sanat, modern sanat tarihinde ve müzelerde ulusal stillere ve evrensel bir kronolojiye göre tasnif olur: Fransız, Felemenk, İtalyan, Alman, Çin, Yunan... Çünkü bir ulusun bütün ruhu (...) ve akli sanatıyla ifade edilir (Artun, 2013:20).

Müzelerde hiyerarşik sergilemenin üstün ulus fikri aşılamanın önemini fark eden uluslar kolonyalist sanat yağmasına başvururlar. Egemenliğine aldıkları kültürlerin eserlerini küratörler gözetiminde müzeye bırakırlar. Yağmalanan ırkların biyolojisiyle, onların kültürlerinin eşdeğer gerilikte olduğunu kanıtlamak için çeşitli sergiler düzenlenir.

Erkeği kafatasının (beyin), kadını ise kalça kemiklerinin (üreme organı) temsil ettiği sergilerde uygar Avrupalı erkeklerin ne kadar büyük beyinli olduğu anlaşılır. Buna karşın barbar Afrika kadınlarının iri kalçalarına dikkat çekilir. Ve barbarların, insanlığın

geçirdiği evrime nasıl daha az geri, az gelişmiş ve ilkel oldukları gözler önüne serilir. 1878'de kurulan Paris'teki Etnografi Müzesi'nde (daha sonra Musée de l'homme), *homo sapiens*'in yüz bin yıllık erimini gösteren anatomik sergi, kocaman kalçalı "Hotanto Venüsü" Saartjie Baartman'ın (Resim 1) üreme organıyla başlar, modern çağın kurucusu Descartes'ın başıyla nihayete erer: cogito ergo sum. Biri düşündüğü, öteki ürettiği için vardır (Artun, 2013:22).



Resim 1. Saartjie Baartman'ın (Hotanto Venüsü) Paris Musée de l'homme'da 1976 yılına kadar sergilenen iskeleti ve modeli.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/etnik-koken-sanat-kimlik-siyaseti-i/2121> (Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Modern düşüncenin temelinde akıl ve bilim vardır. Hayat daha rasyonel ve seküler kavranmaya çalışılır. Modernizm felsefesi toplumu tek dil, tek din, tek ulus, tek bayrak gibi tekçi bir yapıya sıkıştırmaya çalışarak farklılıklara mesafeli yaklaşır. Bu bağlamda modern sanatın üstün ve fark yaratan kimliği Batı sanatı kimliğidir. Batı sanatı dışında kalan kültürlerin sanatsal kimliği dekoratif, süslemeci, primitif, oryantalist gibi ifadelerle tanımlanmışlardır. "Ötekenden nefret edilen, bilinmeyen değil fazlasıyla iyi bilinendir. Yaygın mantığa göre, insanın kendisinde nefret ettiği şey aslında "öteki"nde yansıtılır ve düşmanca görülür" (Gandler, 2006: 323). Müze bu bağlamda hem bilimsel akılcılığı içerisinde saklarken pragmatic davranıyor, kolonyel bir tavır ile dünyadan toplanan ve sadece bir açıdan bakan "sanata" ilişkin örneklerle sanatın rotasını belirleme gücüne sahip olmak istiyordu (Türkdoğan, 2014: 53-54). Sömürgeci anlayışın ötekiyle kurduğu ilişki ve öteki üzerindeki hakimiyetinin meşruiyetini kanıtlayan sergiler ve gösteriler, egemen kimliğin özne haline getirilişinin somut göstergeleridir. İlkel, geri kalmış ya da barbar diyerek nitelendirilen kimliklerin sömürgeleştirilmeleri için onların uygarlaştırılmaları ve ehlileştirilmeleri paravanına ihtiyaç duyuluyordu. Bu paravanın meşruiyetinin yolu çeşitli manipülasyonlarla sergilenmeleridir.

1851'den 1958'e uzanan bir yüzyıl boyuca Fransa, İngiltere ve ABD başta, Japonya, Belçika, Avustralya, İtalya ve Almanya da dahil olmak üzere birçok ülkede dünya fuarları ve evrensel sergiler düzenlendi. Farklı kültürleri-coğrafyaları olduğu kadar tarihleri de temsil ettikleri varsayılan nesne ve kişileri bir araya getiren bu etkinlikler, kurdukları sergi modeliyle, kendini uygar addeden Avrupa'yı ilerlemeci bir sınıflandırmanın zirvesine ve dünyanın jeopolitik merkezine yerleştirmiş, onun dünyaya önderlik etme talebini gerektirmiştir (Artun,2013:117).

Bu sergilerde; uygarlaşmamış toplumlar, geri kalmış kültürler, sakallı kadınlar, kültüre ait yerel kıyafetleriyle insanlar, ucubeler gibi modernleşmesi gerekenler ve bunun da ancak Avrupalının elinde olabileceği düşüncesi teşhir edilir (Resim 2-3). Batılı kendi sanatının yüceltilerek aktarılmasının en iyi yolunun ötekinin olumsuzlanarak anlatılmasından geçtiğini anlamış ve tavrını bundan yana kullanmıştır.

Ötekilik, bizim "negatif garantimiz" işlevindedir ve bizim kendimizi muhafaza edebilmemiz için, onun kendi yerinde durması gerekir. Kimlik, pozitif yanın "olaydan sonra ve alttan/geriden" ortaya çıktığı birtakım ayırt edici karşıtlıklar sayesinde kendini ayakta tutar. Yani öteki bizim koruyucu duvarlarımızdır; eğer o, farklılıkları birbirine karıştırarak yok olursa, tüm koordinatlarımız

parçaları ve deliliğe kayarız. Kısaca öteki ilke olarak "biz"e şu veya bu ölçüde 'karşıt' bir konumda olmak zorunda olduğundan, biz'in yüceltilmesi onun alçaltılmasını içermektedir' (Karaduman, 2010: 2889)



Resim 2. Pierre Petit, "Galibis", Paris'teki Zoolojik İklimlendirme Bahçeleri, fotoğraf, albümin baskı, 1882.

<https://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928>

(Erişim Tarihi: 08/02/2020)



Resim 3. Joseph Nash, Louis Haghe ve David Roberts, "Dünya Fuarı'nda Hindistan bölümü", Londra, litograf, 1851

<https://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928>

(Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Postmodern Kimlik ve Sanat

Modernizmi tanımlayan bütünlükçü, evrenselci, akılcı ve aydınlanmayıcı anlayışına karşı; postmodernizm modernizmin kucakladığı bu anlayışların karşısında konumlanmıştır. Postmodernizm, sanat ve mimarlık alanındaki Batılı eleştirel hareketlerden doğmuştur. O daha çok modernitenin boğucu kuşatmasına, onun araçsalci akılcılığına, sürekliliğin yabancılaştırıcı düşüncesine, doğrusal ilerlemeciliğine ve seçkin kültür fikrine karşı büyük tepkiydi (Serdar, 2001: 18). Postmodernist kimlik modernizmin ötediği, ötekileştirdiği kimlikleri görünür

kılar. Bu anlamda modernizm sonrası anlamına gelen postmodernizm modernizm dışarıda bıraktıklarını içeri alır. Modernizmin ırk, cinsiyet, etnik kimlik gibi ayrımcı eğilimlerine karşı onların eşit temsiline olanak tanıyacak yollar açılmıştır. Avrupa merkezli tekçi yaklaşımların karşısında çoğulculuğa kapı aralamıştır. Kimliğin beyaz ırk üzerinden okunarak, ötekinin konumlandırıldığı yeri sarsarak, ötekine seçeneklerinin olduğunu hatırlatmıştır.

Postmodern düşünceye göre batı kültürünün kabul etmediği birçok şey aslında güzel ya da gerçek olarak görülebilir. Örneğin siyah ten rengi, kadımsal gerçekler, ilkel olan...1980'lerden sonra, post modern felsefe zemininde, sanatın artık elit bir sınıfa veya beğeniye hizmet edemeyeceği, farklı kültür ve sınıftan insanların tercihlerinin de bu sanatı biçimlendiremeyeceği iddiaları ortaya çıkmıştır. Sanat artık büyük harfle sanat değil, herkes için sanat olmalıdır (Türkdoğan, 2014: 93-94).

Modernizmin büyük harflerle yazdığı tüm kavramlar sorgulanmıştır. Sanatın fildişi kuledeki yerinin sarsılması modern sanatın içeri alamayacağı kesimlerin kapıları zorlamasına sebep olmuştur. 1980'li yılların son yarısından başlayarak sanat ortamında gözlenen belirgin bir dönüşüm, 20. yüzyıl boyunca kendi kendini temsil olanağı bulamamış kesimlerin "kimlik" olgusuna odaklanarak ürettikleri yapıtların Batı sanatının sergilere girmeye başlamasıdır (Antmen, 2008: 295). Modernizmin sanata yüklediği o elitist kimlik, artık dışarıda kalanların elinde yeni bir hal almaya başlamıştır. Sanat, sadece estetiğe, güzel olmaya, öykünmeye ya da daha ulvi amaçları izleyiciye büyümlü bir şekilde aktarma halinden çıkarak; kimliğinden dolayı yaşadığı toplumsal sorunları; modern sanatın içeriye almadığı her türlü enstrümanı kullanarak, gözle değil zihinlere çizmenin yollarını sunmaktadır.

1960'lar sonrası 'sanatsallık'tan çok "toplumsallıkla" şekillenen, estetik biçimiyle değil eleştirel içeriğiyle tartışılır olan, ideolojik ve politik mesajların gündeme geldiği bir platforma dönüşen sanatın sanatçıya biçtiği muhalif aktör rol ona meydan okuyan bir ayna gibi adeta. En ilginç, en farklı, ve en garip ki 'en sahici' sanatsal eylemin amansız arayışını yansıtan bir ayna (Antmen, 16/04/2008: Radikal).

Postmodernizmin kimlik politikalarındaki çoğulculuk anlayışı sanatta da kendine yer bulmuştur. Çok kültürcü eğilimin sanata yansımalarıyla, modernizmin kenarda bıraktığı farklı kültürlerin sanatsal ifadeleri geniş kesimlere ulaşma imkanı bulmuştur. Toplumun farklı kesimlerinin; ırkından, cinsiyetinden, teninin renginden, dilinden, kültüründen, kimliğinden dolayı ayrımcılığa uğrayanların ötekileştirilmeleri gözler önüne serilmiştir. Modernizmin Aydınlanmacı evrensellik idealiyle tekçi yaklaşımının başarısızlığının kanıtı olarak nitelendirilebilir.

Modernizmin bütün kavramları ile belki de kavga eden; Merkez kavramını Periferi (çevre) ile sarsan, çoğulculuğu birey kavramında ele alan, öteki ile var olanı sorgulayan, doğmaları kuşkuculuk ile karşılayan, geleneğin yerine akı koyan, kentlilik bilincini ortaya çıkaran, kurallara kuralsızlıkla yaklaşan Postmodernizm alt kültür, alt kimlik ve bunlara alternatif çeşitlilik kavramlarını da gündeme getirmiştir (Türkdoğan, 2014: 9-10).

Odaklanılan, sanatın estetik kurallarından ziyade kimlik politikalarıdır. Sanat, bu politikaları anlatmanın aracıdır. Özellikle Batı kültürünün modernizmle birlikte oluşturduğu tüm düalist yapılar kadın/erkek, beyaz/siyah, Doğu/Batı sanat aracılığıyla görünür kılınmıştır. "Amerikan müzelerinde ırk, etnik köken, cinsiyet ya da cinsel kimlik açısından "farklı" olanların ifade olanağı bulabileceği sergiler düzenlenmeye başlanması, bu "çok-kültürcü" eğilimin sanat ortamındaki başlıca göstergesi olmuştur" (Antmen, 2008:295). 1980'lerden günümüze birçok sanatçı Batı'nın ötekileştirici ve ayrımcı politikalarını açığa çıkarmak ve öteki olmanın ne olduğunu irdeleyen çalışmalar yapmışlardır. Bu bağlamda James Luna'nın kendi bedenini kullanarak yaptığı canlı enstalasyonları, yarı Kızılderili-yarı Meksika asıllı Amerikalı olmanın anlamını; San Diego'daki uygarlık tarihi müzesinde Kızılderili kültürüne ayrılmış bir bölümde sergilemesi açısından çarpıcıdır. Luna Batı eliyle yok edilmiş bir kültürün yanı sıra Kızılderililiğin diğer anlamlarından koparılıp turistik bir nesneye indirgenip tüm ilginin odak noktası olmasına tepki koymuştur (Resim 4). Bir diğer önemli örnek beyaz Amerikalıların Kızılderili kültürüne yönelik ırkçı yaklaşımlarını ortaya koyan Kızılderili asıllı Amerikalı sanatçı Jimmie Durham'dır (Resim 5).

Yerli kültürü özgünlük, saflık, otantiklik terimleriyle görmeyen Durham onu bir *hayatta kalma* ilişkisi içinde tanımlıyor. "Vahşilik otoritesi verilmiş biri olarak, geleneğim ve mesleğim saldırmaktır". İnsanı rahat değil -ah ne güzel, ne otantik!- rahatsız ettiren bir yerlilik: iki ayağının üzerine yükselmiş, ağaçtan bir ölü geyik ürkünç bir kahkaha fırlatıyor yüzünüze. Kurumuş ağaç, ölü geyik, muazzam (ve hâlâ süregitmekte olan) bir soykırım, yokoluşun, geri getirilemeyen, onarılamaz tarihin izleri. Durham için sanat, bu izleri, bu kalıntıları, basitçe kültürel kimliğe tedavül etmenin ve sanat tarihinde ve pazarında "otantik yerli sanatı", "çok-kültürlülük" liberal hücreleri içinde yerini almanın aracı değil, bir direnç paniği. Gelgelelim basitçe bir itiraz da değil söz konusu olan: "Merak etmeyin" diyor, "iyi bir yerliyim... doğayı severim, çevreyle bir beyazın tam olarak anlayamayacağı türden 'intim' bir ilişkim vardır... hayvan kuzenlerimle konuşur, hattâ pipo bile içerim <https://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/6262/istanbul-dan-jimmie-durham-gecti#.Xj3CCzIzBIU> (Erişim Tarihi: 08/02/2020)

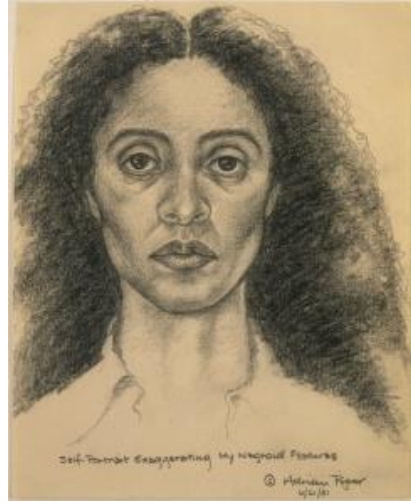


**Resim 4. James Luna, "Kültürel Nesne", 1987, performans, Balbaa Parkı
Uygarlık Tarihi müzesi, San Diego**
[https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-183-kavramsal-sanat-7-
kimlik-odakli-kavramsal-sanat/](https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-183-kavramsal-sanat-7-kimlik-odakli-kavramsal-sanat/) (Erişim Tarihi: 08/02/2020)



Resim 5. Jimmie Durham *Self-Portrait Identity Politics*, 1986
[https://veerlepoupeve.wordpress.com/2018/02/18/travel-notes-while-rome-
is-burning-part-ii/](https://veerlepoupeve.wordpress.com/2018/02/18/travel-notes-while-rome-is-burning-part-ii/) (Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Melezliğin Amerikan toplumundaki anlamını sorgulayan Afrikalı-Amerikalı sanatçı Adrian Piper'ın "Zenci Hatlarımı Abartarak yaptığım Otoportrem" çalışması ile, Amerikan toplumunun bilinçli ya da bilinçsiz uyguladığı ayrımcılığın farkına varmasını sağlamaya çalışmıştır (Resim 6).



Resim 6. Adrian Piper (1981) Zenci Hatlarımı Abartarak Yaptığım

Otoportrem. Kağıt üzerine Kalem.

<https://newrepublic.com/article/148298/outside-comfort-zone-adrian-piper>

(Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Bir diğer Afrikalı-Amerikalı sanatçı Carrie Mae Weems'de kültürel kimlik, cinsiyetçilik, güç iktidar ilişkilerini sorgulayan çalışmalar yapmıştır. Kimlik bağlamında çalışmalar yapan Lorna Simpson'da Afrikalı-Amerikalı sanatçılarıdır (Resim 7).



Resim 7. Carrie Mae Weems, "Mirror, Mirror," 1987, Gelatin silver print, 14 1/2 x 14 1/2 inches , Jack Shanman Galley, New York

[https://catalogue.swanngalleries.com/auction-lot/CARRIE-MAE-WEEMS-\(1953----\)-Mirror.-Mirror.-2424++++142+---722595](https://catalogue.swanngalleries.com/auction-lot/CARRIE-MAE-WEEMS-(1953----)-Mirror.-Mirror.-2424++++142+---722595) (Erişim

Tarihi: 08/02/2020)

Zencilerin yoksulluğunu ve sefaletini gözler önüne sermek için zenci mahallelerinden topladığı atık malzemelerle heykeller yapan Afro-Amerikalı bir diğer sanatçı da David Hammons'tur (Resim 8).

Çalışmalarında Yahudi Soykırımına, kimlik, ölüm gibi kavramlara gönderme yapan sanatçı Christian Boltanski ötekileştirilmiş bütün farklılıkları yok eden zihniyetin tehlikelerini gözler önüne sermeyi amaçlamıştır (Resim 9).



Resim 8. David Hammons, Afrika-Amerika Bayrak, Studyo Müze, Harlem, Newyork

https://en.wikipedia.org/wiki/African-American_Flag (Erişim Tarihi: 08/02/2020)



Resim 9. Christian Boltanski, "Grand Hornu Maden Ocağı Kayıtları", 1997

<https://www.e-skop.com/skopbulten/manifesta-9-modernligin-veralti-tarihi/866> (Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Japon sanatçı Yasumasa Morimura'nın Jamaika doğumlu Afrikalı-Amerikalı sanatçı Renée Cox'un, Nijeryalı sanatçı Rotimi Fani-Kayode'nin ve Polonyalı sanatçı Katarzyna Kozyra'nın yapıtları, farklı kültürel bağlamlarda, Batı geleneğinde imge kurmanın temel ilkelerini yeniden nasıl düşünebileceğimizi ve bu geleneği ne tür değer yargılarının şekillendirdiğini yansıtır (Antmen, 2014: 150).

Morimura kendini Batı sanat tarihinin bilindik sahnelerine yerleştirir (Resim 10). Bu sahneler sanat tarihi eğitimi alan her Batılı olmayan sanatçı için bilindik sahnelerdir. En sert ifadeyle Batılı olmayan sanatçılar bu tarihi görsellerin öznesi olmaktan uzaktırlar. Dolayısıyla bu sahneler bu sanatçılara aynı zamanda yabancıdır. Batılı olmayan sanatçı, bu bilindik sahnelere kendisini yerleştirerek sanat tarihi okumasını eleştirel bir dille yeniden gerçekleştirmiştir. "Onun yapıtlarında sabit kimlik, evrensel birey, yaratıcı deha yoktur; her şey, o şeyin

karşıtı olarak ortaya koyulur: Batı, Doğu olarak sunulur, kadın bedeni, erkek bedeni aracılığıyla ortaya konur ve sanatsal yaratıcılık, salt yeniden-yaratma edimi yoluyla etkisizleştirilir" (Antmen, 2014: 151).



Resim 10. Yasumasa Morimura, Portre (Futago), 1990

<http://martina-bac.weebly.com/morimura.html> (Erişim Tarihi:

08/02/2020)

Söz konusu olan toplumcu gerçekçilerin yaptığı gibi sınıf farklılıklarını ortaya koyacak üretimler değildir. Ayrımcılığı açığa çıkaran üretimler ortaya koyarak, toplumsal ayrımcılığı yapı söküme uğratmaktadır.

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

Halil Altındere de bu değişimlerin paralelinde kimlik politikalarıyla ilgili çalışmalar yapmıştır. Kendisi Kürt olan sanatçı, ötekileştirilme sorununu çalışmalarıyla gözler önüne sermiştir (Resim 11).

Sanatçı Tabularla Dans isimli çalışmasında nüfus cüzdanından oluşan bir yerleştirme kullanmıştır. Kimlikteki fotoğraflar bir suçlunun fotoğraf çekimlerinde olduğu gibi önden profilden ve esprili olarak arkadan çekilmişler ve son yerleştirmede kaybolmuştur. Sahip olduğu resmi kimlikle sorunlu ilişkisini yansıtan bu çalışma sonrasında hakkında meclis soruşturması açılmıştır.



Resim 11. Halil Altındere "Tabularla Dans II, 1997, 6 kimlik değişebilir boyut
<https://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/> (Erişim Tarihi:
08/02/2020)

Halil Altındere ile birlikte bir diğer sanatçı Şener Özmen de sanatsal üretimlerinde yaşadığı coğrafyanın sorunlarına yabancı kalamamıştır. Şener Özmen'in Erkan Özgen ile gerçekleştirdiği Tate Modern'e Giden Yol isimli (2003) çalışmasında eşek üzerinde Tate Modern'in yolunu arayan takım elbiseli Doğu'lu iki karakterin yolculuğu konu edilir (Resim 12). Doğu'lu sanatçılar eşek üzerinde Batı Sanatı'nın kalesi Tate Modern'e ulaşmaya çalışıyorlar. Bu Doğu'lu sanatçıların Batı sanatında söz sahibi olmalarının çetrefilli yollardan geçtiğinin temsildir.



Resim 12. Şener Özmen and Erkan Özgen, Tate Modern'e Giden Yol (The Road to Tate Modern), video, 7'13" (still), 2003
<https://raimonsibilo.wordpress.com/2011/03/22/istanbul-modern-museum-10-03-11/erkan-ozgen-sener-ozmen-tate-modern-volu-road-to-tate-modern-2003/> (Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Kadın Kimliği ve Sanat

Günümüzde kadınların karşı çıktıkları ve mücadele etmek zorunda kaldıkları birçok sorun, kadın ve erkek kimlikleri ve rolleri konusunda toplum ve kültür tarafından belirlenmiş ve ön kabuller ve kalıp yargılarla başka bir deyişle toplumsal cinsiyetle ilişkilidir (Berktaş, 2009: 16). Toplumsal cinsiyet, yüzyıllardır dinlerin, ideolojilerin, felsefenin ve daha birçok insan yapımı durumların kurallarını içerisinde barındırır. Kadın kimliği özellikle tek tanrılı dinlerden sonra, baskılanmış bir biçimde şekillendirilmiştir. Kültürel ve sosyal olarak belirlenmiş roller olarak tanımlayabileceğimiz toplumsal cinsiyetin egemen ideolojiler tarafından çıkara ve amaca hizmet etmesi bağlamında kurgulanmış olduğunu söyleyebiliriz.

Toplumsal cinsiyet ve ırk benzer işlevler görmektedir; toplumsal cinsiyet de, ırk ve etnik köken gibi, iktisadi düzende kadına ve erkeğe farklı mevkiler vermeye gerekçe olmuştur (...) Toplumsal cinsiyet kamusal alan ile özel alan arasında hiyerarşi kurmak ve kadını bu alanlardan ikincisine mahkum etmek de dahildir (Pelizzon, 2009: 31-32).

Toplumsal cinsiyet inşa edilirken hem ataerkil düşünce sistemi ailelere empoze edilir, hem de kadının sermaye ve iktisadi yeri marjinalleştirilerek kamusal alanın hiçbir hiyerarşisinde "kadın" olarak barınmaz. Ona biçilen rol kadınlık, annelik, uysallık, kız kardeşlik, ev hanımlığı gibi edilgen ve erkeklerin dünyasında bir sandalye bulamayacağı türden rollerdir. Kadın, plastik sanatlarda ve edebiyatta geçmişten bu yana var olan en önemli temalardan baştan çıkarıcılığın, şehvet ve cinselliğin prototipidir. Daha sonraları bu tema anne, melek ve eş görünümüne bürünmüştür.

John Stuart Mill'in dediği gibi: "Alışılmış olan her şey doğal görünür. Kadınların erkeklere hizmet etmesi evrensel bir gelenek olduğuna göre, bu gelenekten kopmak doğal olarak olağandışı görünür" (...) Kadınlar içinse bu durum, Mill'in zekice işaret ettiği gibi, başka ezilen gruplara ya da sınıflara kıyasla çok daha karmaşıktır; çünkü erkekler kadınlardan yalnızca itaat değil, sonsuz bir şefkat de beklerler (Antmen, 2008: 128)

Sanatta da kadının durumu bundan farklı değildir. Ekonomi, iktisadi, siyaset hayatından içeri alınmayan kadın, sanatta da çok uzun zamandır içeride değildi. Sanatın bireysel duygu ve düşüncenin ifadesidir tanımlamasının biraz daha derinden bakınca saf bir yaklaşım olduğu görülebilir. Sanat da tıpkı siyaset, iktisat, ekonomi-politika gibi karmaşıktır ve karmaşık ilişkiler içerisinde şekillenir. Hali hazırda iktisaden marjinalleştirilen kadın kimliğinin sanatta farklı bir yerde olduğunu görmek şaşırtıcı olabilirdi. Kadının sanattaki yeri erkek arzularının cisimleştirilmesidir. Kadın nü tablolarında seyirlik bir nesne olarak barınır. Kültürel muhalefet hareketlerinin yoğunlaştığı 1960'larda bir grup feminist sanatçı ve sanat tarihçisi; kadınların sanat tarihinde ve müzelerde yeterince temsil edilmemesine karşı bir mücadele başlattılar. Sanat tarihi yazımındaki erkek egemen sanatsal modernizmin kırılması anlamında feminist sanat hareketleri önemli bir yerdedir. Özellikle 1971'de Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin'in yayınladığı "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesi kadınların sanat tarihindeki yerini sorgulaması bakımından önemli bir kırılma yaratmıştır. Nochlin sanat tarihinde boy gösteren büyük erkek sanatçılar düzeyinde kadın sanatçılar çıkmamasının nedeninin, kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmayışından, yaratıcılık, deha gibi kavramların erkekler tarafından yine erkekler için belirlenmiş kavramlar olduğuna bağlar. Yaratıcılık ve deha gibi üst düzey kavramlar biyolojiyle açıklanabilecek cinsiyete dayalı özelliklerse, sanat tarihinde önceleri ismini hiç duymadığımız ya da çok cılız bir şekilde işittiğimiz bazı kadın sanatçıların üretimlerinin çağdaşları büyük erkek sanatçılardan hiç de geri kalmadığını nasıl açıklayacağız? Sanat tarihindeki bu eksikliğin nedenlerini sorgulamak ve kadının sanattaki kimliğini kazanmak için feminist sanatın başlangıç evresi sayılan ilk kuşak sanatçılar 1960-80 yılları arasında yoğun bir üretim içerisinde bulunmuşlardır. Onlar üretimlerinde kadınlığın ayırıcı özellikleri üzerinden hareketle üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Kadını erkekten ayıran biyolojik özelliklere odaklanılmasına, kadınlıkla bağlantılandırılan dekoratif, minör, amatör gibi özelliklerin üzerine gitmişlerdir. Kadın bedenine, kadının biyolojik özelliklerine, doğurganlığına odaklanan ilk kuşak feminist sanatçıların ardından (Carolee Svheeman, Monica Sjo, Judy Chicago), kadın bedeninden çok kadını ve kadın bedenini kuşatan kültürel kodları eleştiren ikinci kuşak feminist sanatçılar (Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger) gelmiştir.

İlk kuşak feminist sanatçılardan Miriam Schapiro'nun (Resim 13) kendi bulduğu 'fama'larla yaptığı; çalışmalarıyla sanat ve özellikle kadınlara indirgenen zanaat ayrımını sorgulamıştır. Broude'un, Miriam Schapiro hakkındaki makalesinde açıklığa kavuşturduğu gibi yakın zamana kadar, 'dekoratif sanat ve dekoratif saikler' erkek sanatçılar için 'özgürleştirici birer katalizör işlevi görür'ken, kadınları yarattığı geleneksel dekoratif sanat 'kadın işi' olarak nitelendirilir (Antmen, 2008: 28)



Resim 13. Miriam Schapiro, Bağlantı, 1976, tuval üzerine akrilik ve kolaj, 183x183cm
<https://sanathavatsanat.wordpress.com/2019/02/02/trashed/>(Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Carolee Schneeman, kadın bedenine odaklanarak yaptığı performanslarıyla tanınır. Kan ve cansız hayvan kullanarak yaptığı "Et Şenliği" gibi performanslarıyla kadın bedeninin metalaşma süreçlerini irdeler (Resim 14).



Resim 14. Carolee Schneeman, Et Şenliği, 1964, Performans
<https://sanatkaravani.com/bedeni-fotografa-donusturmek-cindv-sherman/> (Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Judy Chicago'nun 22 kadın sanatçıyla gerçekleştirdiği Yemek Daveti çalışması tarih boyunca göz ardı edilmiş olan pek çok önemli kadının anısını gündeme getirmeyi amaçlayan, kadın hareketine adanmış simgesel bir anıt niteliğindedir (Resim 15).



Resim 15. Judy Chicago, Yemek Daveti, 1974-79,
ahşap,seramik, kumaş, metal, boyalı 163x1280x91,9cm
<https://kadngazetesi2016.wordpress.com/2017/05/09/judy-chicagoaksam-vemeği-partisi/> (Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Kadınların biyolojik özellikleri yerine, kadının kültürel ve toplumsal kimlik inşa biçimlerini yapı söküme uğratan, 1980'lerden sonra isimlerini duyduğumuz ikinci kuşak feminist sanatçılardan birisi de Cindy Sherman'dır. Onu "İsimsiz Film Serileri" çalışmalarında, durmadan kendi kendisini fotoğraflarken buluruz. Elbette bu fotoğraflar sanatçının kendisini tanımamıza imkan vermez. Her bir fotoğrafta başka bir kimlik kullanır.

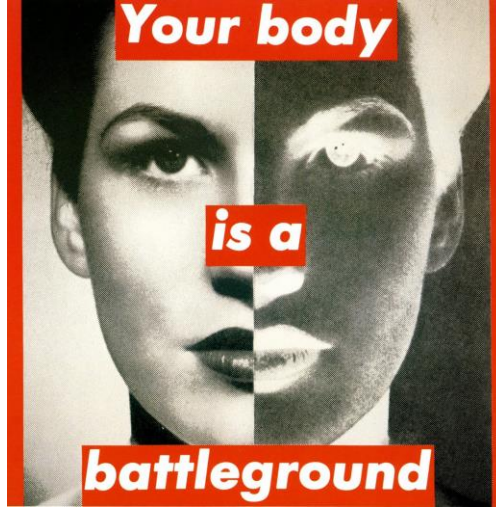
Sherman'ın kareleri (Resim 16), Batı toplumundaki bir çok kadının arzu, düş ve endişeleri hakkında bir şeyler anlatır, sömürüldükleri konusunda onları uyarır. Fotoğraflarında büründüğü rollerin kaynağı, gerek seks, gerek aile dergilerinde, gerekse TV ve gazetelerde bolca verile imgelerdir. Sanatçı bu imgelerden yola çıkar çıkmasına ama, bunları tersine çevirir; pozunu *olması gerektiği* gibi vermez (Yılmaz, 2006: 318).



Resim 16. Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri (no:35),
1979, siyah beyaz fotoğraf
<http://moussmagazine.it/meat-joy-carolee-schneemann/>
(Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Kadın kimliğinin kültürel inşasına yardımcı olan unsurlardan biri olan medyanın dilini yapı söküme uğratarak yeniden okuyan bir diğer sanatçı Barbara Kruger'dir (Resim 17). İlk yıllarda kadın dergilerinde sanat yönetmenliği yapmış olan sanatçı çalışmalarında siyah beyaz ve kırmızı renklerini kullanır. Çalışmaları reklam

afişi halinde ve reklam sloganlarını çağrıştıran cümleleri kullanarak oluşturur. Bu sloganlar bir reklam ürünlerinin değil feminist düşünceleri çağrıştıran ifadelerdir. "Yeterince Eğlendik mi?", "Vücudun bir savaş alanı", "Alışveriş Yapıyorum" gibi cümleler grafiksel biçimde reklam afişleriyle kadın kimliğinin inşası üzerine düşünmeye sevk eder.

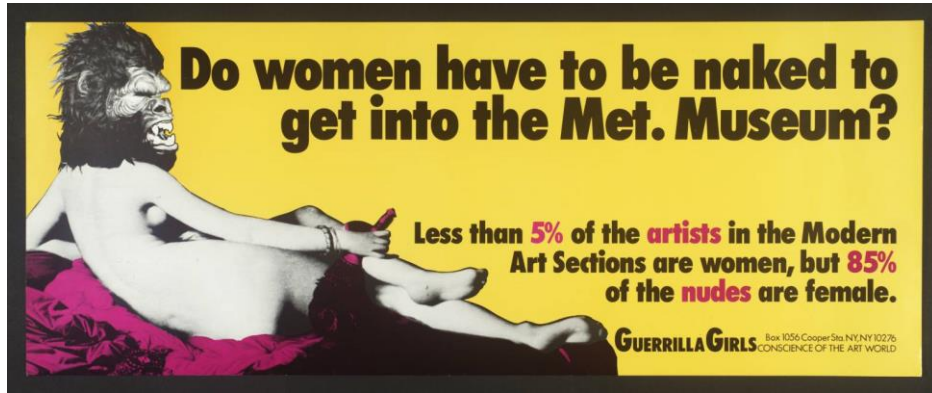


Resim 17. Barbara Kruger, İsimlessiz, 1989

<https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground> (Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Feminist Sanat üretiminin önemli bir bölümünü sanatçıların sanat tarihi ve geleneksel estetik değerlere, müzelerin koleksiyon politikalarına ve geçerli piyasa koşullarına yönelik yorumlarını, eleştirilerini, muhalif tavırlarını gündeme getiren yapıtlar oluşturmaktadır. Bu yapıtlarda modernist geleneğin erkek egemenliğine yönelik kadın sanatçıların başkaldırısı, erkek sanatçıların yapıtlarının parodik bir biçimde, alaysı yöntemlerle yeniden üretimi şeklinde sergilenir (Antmen, 2008:244).

1985'te bir grup sanatçı bir araya gelerek sanatçı kolektifi oluşturdular. Kolektifi oluşturan sanatçılar isimlerini ve kimliklerini gizleyerek gruba Guerilla Girls (Gerilla Kızlar) dediler. Kadınların müzelerdeki temsillerine itirazlarını sanatlarıyla dile getiren grup kültür endüstrisine de sert eleştirilerde bulunmuşlardır (Resim 18).

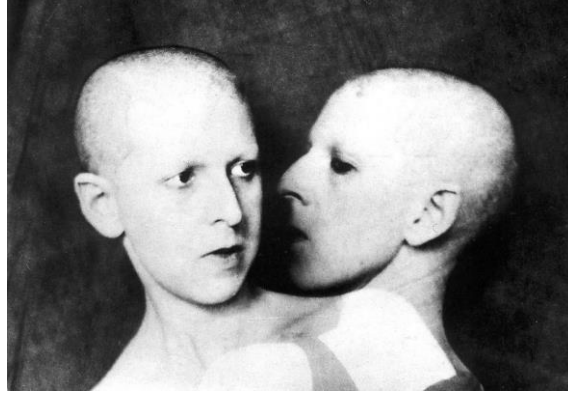


Resim 18. Gerilla Kızlar, 1985-90

<https://www.artsy.net/artwork/guerrilla-girls-do-women-still-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum> (Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Claude Cahun, asker, mahkum, vampir, melek, Hollywood filmlerinin cici kız tiplerinin gülünç kopyaları olarak gösteren oto portreleriyle tanınır. Çalışmalarında klişeleşmiş kadın rolünü reddeder. Çalışmalarında

cinsiyet kavramını, bedeni ve dişiliği sorunlaştırır (Resim 19).



Resim 19. Claude Cahun, Benden Ne Yapmamı İstiyorsun? 1928

<http://www.Sharfliler.com/claude-cahun/> (Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Avusturyalı feminist fotoğraf sanatçısı Birgit Jürgenssen, kadın kimliğinin toplumsal alandaki yerleşik kültürel algısını sorunlaştıran çalışmalar yapar. Kadınların gündelik yaşamda sahip olduğu rolleri çeşitli performans ve fotoğraf kullanarak gözler önüne sermeye çalışır. Bedeninde kullandığı takı ve dövmelele kadın bedeninin sembolleştirildiğini ve fetiş bir kimlik yaratıldığını gösterir ve tartışmaya açar (Resim 20).



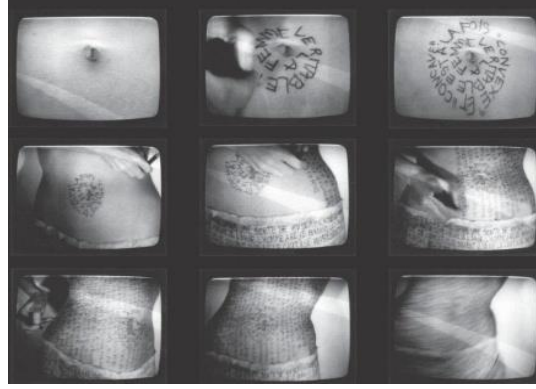
Resim 20. Birgit Jürgenssen, Ev kadınları - Önlük 1975, Fotoğraf eylem

<https://www.unlimitedrag.com/post/kendine-bir-dunya>(Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Klasik anlamda sanat eğitimi almayan sanatçı Nil Yalter, erkek egemen ideolojinin baskıladığı kadını, ırkçılığı, politik ayrımcılığı konu alan üretimler yapmıştır. Türkiye'deki ilk kadın video sanatçılarından biridir. Onun başsız kadın isimli video çalışmasında, başı görünmeyen kadının erkekler dünyasının metası olduğu mesajını vermiş (Resim 21).

İnsan vücudunun bir çeşit sanat malzemesi olarak kullanılması tarih öncesi çağlardan beri vardır. Bu durum bugün

de tazeliğinden bir şey kaybetmemiştir. Bireysel kimlikler, cinsiyet, ırk, gibi veriler vücut üzerinde yapı söküme uğratılarak izleyicinin yeniden düşünüp sorgulaması bağlamında gösterilmiştir. Sanatçılar vücutlarını kimlik arayışlarının ve sorgulamaların mekanı olarak sunuşlardır.



Resim 21. Nil Yalter, Başızs Kadın, 1974, Video
<https://ro.pinterest.com/pin/315603886380733068/?lp=true>
(Erişim Tarihi: 08/02/2020)

Sonuç

İnsanın var olduğu günden itibaren kavramsal çerçevesi çizilmeye başlanmış olan kimlik ve sanat kavramları birbirleriyle ilişki içinde olagelmıştır. Sanatçı sanat üretiminde kendi kimliğini ve içinde yaşadığı toplumun kimliğini her zaman açık etmiştir. Sanatın ve sanatçının kimlik ile olan ilişkisi, birbirleri içerisinde birbirlerini yönlendirmeleri şeklinde olmuştur. Modern dönemim kimliği ulus ve sınıf kavramları üzerinde şekillenip sanatı bu kavramlar etrafında üretilmiştir. Fakat postmodern dönemdeki kimlik kavramı dönüşümlere uğrayarak parçalı bir hal almış alt ve üst kimlikler etrafında şekillenmiştir. Bu bağlamda modern dönem kimliğinin sanat ile serüveninden, postmodern dönem sanatçıların kimlik politikalarına karşı olan tutumları çalışmanın merkezini oluşturmuştur. Modern kapitalist uygulamaların tekçi ve aynılaştırıcı, çoğunluğa karşı yayılcı politikaları karşısında değişen rüzgârın çeşitli disiplinlerde olduğu gibi sanat alanında ve sanatçıların uygulamalarında olan yansıması incelenmiştir. Etnik ve cinsiyet gibi dışarıda bırakılan madunlaştırılan kimliklerin sanat alanındaki görünürlüklerine dikkat çekilmek istenmiştir. Irk, cinsiyet gibi alanlarda ötekileştirici politikalar karşısında sanat; eşitliği, çoğunluğu, çok kültürlülüğü, çağdaş sanatın malzemesi yaparak, sanatın elitist ve ilahi karakterini güncel hayatın, madun olanın sıkıntılarını aktaran bir karaktere evrilmiştir. Değişimin her daim olduğu düşüncesinden hareketle değişen dünyanın değişen dinamiklerinin kimlik ve sanatı etkilediği/etkileyeceği, değişen kimlik ve sanatın birbirleriyle olan ilişkisinin dönemin rüzgarına göre şekilleneceği ortadadır.

KAYNAKLAR

- Ahıska, M. (1996), "Kimlik" Kavramı Üstüne Fragmanlar, Defter, sayı:27, İst:Metis Yayıncılık
- Antmen, A. (2008). *Sanat Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları
- _____ (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- _____ (2014). *Kimlikli Bedenler*. İstanbul: İletişim Yayınları
- _____ (2008). "Yaşam Pahasına Peformans" İstanbul: Radikal. 16 Nisan 2008
- Argın, Ş. (1994). "Modernitede Postmodern Kimlik Sorunu." *Birikim Dergisi*, sayı:60, 1994, 89-93.
- Artun, A. (2008). *Sanat Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayıncılık
- _____. (2013). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. İstanbul: İletişim Yayınları

- Aydın, S. (1999). *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği*. Ankara: Öteki Yay.
- Berktaş, F. (2009). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul, Metis Yay.
- Bostancı, M. N. (1999), *Bir Kolektif Kimlik Olarak Milliyetçilik*, İstanbul: Doğan Kitap
- Castells, M. (2006). *Kimliğin gücü*. İstanbul: Bilgi Yay
- Eagleton, T. (2005). *Kültür Yorumları*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Gandler, S. (2006). "Kimlik Diyalektiği", *Felsefe Logos*, yıl 8, sayı 30-31,
- İlter T. (2006), "Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm", *Küresel İletişim Dergisi*, sayı 1, ss.1-14
- Karaduman, S. (2010), Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü, *Jounal of Yaşar University*
- Kılıçbay, M.A. (2003). "Kimlikler Okyanusu", *Doğu Batı*, sayı:23, Ankara, Doğu batı Yayınları
- Türkdoğan, T.(2014). *Sanat Kültür Politika*. Ankara: Nobel Yayıncılık
- Pelizzon, S.M. (2009). *Kadının Konumu Nasıl Değişti?*. Ankara: İmge Dağıtım
- Serdar, Z. (2001), *Postmodernizm ve Öteki*, İstanbul: Söylem Yay.
- Ulvi Türkbağ, A. (2003). "Kimlik Hukuk ve Adalet Sorunu" *Doğu Batı*, sayı:23, Ank.Doğubatı yay.
- Visnovsky, E. (2006), "Orta-Avrupa Kimliğini Yeniden Düşünmek: Restorasyon mu, Geçiş mi, Yeniden Yapılanma mı?", *Felsefelogos*, say:30/31, İstanbul. Felsefelogos Yayınları
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme*. Ankara: Ütopya Yay.
- Weeks, J. (1998), "Farklılığın Değeri", *Kimlik: Topluluk/Kimlik/Farklılık içinde*. İstanbul: Sarmal Yay.
- (çevrimiçi) <https://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/6262/istanbul-dan-jimmie-durham-gecti#.Xj3CCzIzBIU>

IDENTITY OF ART, ART OF IDENTITY

Kıymet GÜVEN AK¹

ABSTRACT

Different variables we are in; It is decisive in the definition of space, time and location identity, and it is the decisive factor in the construction of social identities. In this sense, this concept is one of the most important issues taken from psychology to sociology by many disciplines. The concept of identity is fundamentally about how ourselves and others define us. However, innocent appearances are sometimes conceived by the complex power relations of societies, and sometimes by contradictory structures of identity politics that are kept outside and sometimes out. From this point of view, the idea that identities do not reflect or reflect the truth is beyond doubt.

When we think that art is the simplest means of expression; we can understand that this expression reflects the identity itself in certain contexts. In this sense, the aim of the study is to try to see how art holds it in its identity, sometimes glorifies the pointed identity, and sometimes it delays the identity of the madid under the identity of the powerful. In this study, the relationship between the art of the dominant and the art of the madun will be studied. While art took on the identity of the other, he sometimes ignored the identity of the sovereign and the identity of the other. In this context, art and identity have continued to maintain each other's assets in relation to each other. This relationship has been tried to be examined from modernism to today's art and the artists who produce in this plane are included. It has been tried to examine the contribution of the artists who opposed to the various identity structures that sovereign discourses have added to the art through their production. One of the important points of the study is that the identities that art has shifted are still visible through art. The art of the identities rendered crowned and crowned by capital letters, which were ignored and the art of the oppressed identity, allowed the structure to be demolished.

In his creations during the production process, the artist revealed his own identity from time to time, produced productions by taking his identity to the center, and sometimes produced a visual encyclopedia to solve the identity of the society in which he lived.

Keywords: Art, Identity, Politics