

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

## KİMLİK, MADUN, ÖTEKİ... POSTKOLONYAL TEORİLER BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATI TARTIŞMAK

Elif DASTARLI<sup>1</sup>

### ÖZ

*Bu çalışmada, 1970'lerden itibaren Avrupa'dan başlayarak tüm dünyanın düşünsel iklimini belirleyen postkolonyal çalışmaların amacı ve etki alanı incelenerek çağdaş sanata yansımalarına odaklanılmıştır. Avrupamerkezci bakışın eleştirisini yapan postkolonyal teorilerin, modern sanat kanonunu çözümleyen yönü saptanmış, ancak Batı merkezli ve "öteki"ni dışlayan yapıyı eleştirirken kendisinin de zıddını yeniden üretmek gibi çeşitli açmazlara düştüğü görülmüştür. Özellikle kimlik meselesini odağına alan kültüralist yaklaşımın sanatta da geniş karşılık bulmuş olması nedeniyle, Batılı olmayan-göçmen sanatçının kimliği ve üretimi düşünüldüğünde bir tartışma alanı ortaya çıkmaktadır. Bu makale, postkolonyal teorilerin sanatta ne şekilde algılandığını ve üretimi nasıl belirlediğini nitel araştırma yöntemleriyle incelemekte, çağdaş sanattan seçilen örnekler ile eser analizi yapmaktadır. Çalışma sonuç olarak, sanatçının etnograf gibi düşünmesini, sanatının folklorik ve self-oryantalist bir üretime koşullanmasını vurgulamaktadır. Böylece çağdaş sanat hakkında düşünmeyi boyutlandırarak eleştirel sanat kuramına katkı yapmak amaçlanmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Postkolonyal Teoriler, Çağdaş Sanat, Kimlik, Madun, Ötekilik

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Dr., Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Orcid No: 0000-0002-4033-9055, edastarli@gmail.com

**Makale Geliş Tarihi:** 4 Mayıs 2020 **Kabul Tarihi:** 22 Mayıs 2020

# IDENTITY, SUBALTERN AND THE OTHERNESS... A DISCUSSION ON THE CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF POSTCOLONIAL THEORIES

## ABSTRACT

*In this study, the aim and impact of the postcolonial studies, which defined the intellectual climate of the whole world starting from the 1970s in Europe, are examined and their reflections on contemporary art are brought into focus. The postcolonial theories, which criticize the Eurocentric view, have been determined to resolve the canon of modern art, but have fallen into various dilemmas, such as reproducing the opposite of itself while criticizing the Western-centered structure that excludes the "other". Especially since the culturalist approach, which focuses on the issue of identity, also has a wide response in art, a new field of discussion emerges when the identity and production of the non-Western immigrant artist are taken into consideration. This paper examines, through qualitative research, how postcolonial theories are perceived in art and how they determine production methods, and conducts analysis of works with selected examples from contemporary art. The work consequently emphasizes the artist's thinking like an ethnographer and conditioning his/her art to a folkloric and self-Orientalist production. Therefore, it is aimed to contribute to the critical art theory by giving multiple dimensions to how we think about the contemporary art.*

**Keywords:** *Postcolonial Theories, Contemporary Art, Identity, Subaltern, Otherness*

## Giriş: Modern Sanatın Reddi

19. yüzyıl Avrupa modernitesinin belirlediği modern sanat, aynı dönemde disipline olan sanat tarihi yazımının da büyük katkılarıyla bir “modern sanat kanonu” doğurmuştur. Bu, Avrupa sanatını merkeze koyan ve Akademik üsluplara karşı sanatın kendini belirlerken koyduğu kurallarla çizilmiş bir kanondur. Batı sanatı kanonunun ilk adımda yaptığı ise, coğrafi olarak Avrupa dışı olan dünyayı kültürüyle, sanatıyla, her türlü girişimiyle dışarıda bırakmaktır. Öte yandan Avrupa modernitesinin evrensel doğruluk iddiası gibi, 19. yüzyıl modern sanatının tüm dünya sanat ve estetik kaidelerini belirleme iddiasının da itici güçlerinden biri kolonyalizmdir. Fakat modern sanat yayılırken kolonyalizm görüntüleri çarpıtmış ve etnik yapıları da dışlamıştır (Belting, 2017). Modern sanat yapmanın tek yolunun, Avrupalı sanatçının yaptığı taklit etmek olabileceği şeklinde bir anlayış ortaya çıkmıştır. Hatta 19. ve erken 20. yüzyılda Batılılaşan Türk sanatının da karakterini anlamaya dair bir saptamadır bu.

Hans Belting, modern sanat hakkında şunları söyler:

“Modern sanat çifte bir dışlama üzerinden tanımlanıyordu. Bir defa, bu, net ve korunaklı sınırlar dâhilinde tutulan Batı sanatına mahsus bir paradigmaydı. ‘Sanat yapmak’, ‘modern sanat yapmak’la eşanlamlıydı. Bu düsturu benimsemeyen sanatçıların eserleri sanattan sayılmıyordu. Dahası, Batı dışında yaşayan sanatçılar modern sanat yapsalar bile resmî sanat tarihi saflarına kabul edilmiyorlardı” (Belting, 2017).

Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, rasyonalitenin sorgulanmaya, modern anlatıların çözülmeye ve modern sanat paradigmasının da etkisini kaybetmeye başladığı bir süreç yaşanmıştır. Söz konusu süreç postmodernite-postmodernizm olarak adlandırılmıştır.

Hayatı anlayıp tanımlamanın yeni bir ideolojisi olan postmodernitenin kuramları doğrultusunda sanat, özellikle 1970’lerde ciddi kırılmalar yaşayarak günümüze kadar evrilmiştir. Dönemin sanat anlayışı için “postmodern sanat” terimi de kullanılmış, fikirde, malzemede, yöntemde ortaya çıkan çeşitlenme sonucu zamanla üst bir kavram olan “çağdaş sanat” terimi benimsenmiştir. 1970’lerden günümüze çağdaş sanatın, Batı sanat tarihinde hiç olmadığı kadar Batı dışı seslere kulak kabartması böylece mümkün olmuştur. Modern sanat kanonunun dışsallaştırdığı “öteki dünya” bu dönemde görünür hale gelmeye başlamış, Batılı olmayan sanatçının üretimi değer kazanırken, dünyanın geri kalan kısımlarındaki sanat adeta keşfedilmiştir. Kuşkusuz bunda postkolonyal teorilerin sorunsallaştırdığı kavramlar çok önemlidir.

Dolayısıyla bu çalışmada, çağdaş sanatı sıkça yapıldığı gibi postmodernizmin genel görüşleriyle değil, daha kavramlar düzeyinde bir tartışma yapmak üzere postkolonyal teoriler ekseninde ele almak tercih edilmiştir. Böylece çağdaş sanatta sıkça karşılaşılan göçmen, madun, öteki gibi kavramlaştırmaların daha derinlemesine tartışılması ve 1970’lerden günümüze belirlenen sanatta özellikle kimlik meselesi eksenindeki tavırların çözümlenmesi amaçlanmıştır. “Postkolonyal Aura” adındaki postkolonyal teoriler üzerine geniş çalışmasında Arif Dirlik de postkolonyalizmi postmodernizmin bir versiyonu olarak konumlandırmış ve postmodernizmin belki de en somut ve açık

anlamını edebiyat ve sanat alanlarında bulacağını söyleyerek meseleyle ilgili çalışmaların önemini vurgulamıştır (Dirlik, 2008, s. 20).

### **Postkolonyal Teoriler**

Postkolonyal ya da postkolonyalist teori, Michel Foucault ve Jacques Derrida gibi 1968'den sonra eleştirel düşüncede çığır açan Fransız filozofların modernliği ve Avrupamerkezciliği sorgulamaya giriştiği ve postmodernizm olarak adlandırılan teorilerde düşünsel köklerini bulan bir araştırmalar bütünü tanımlamak için kullanılmıştır. Yine Avrupamerkezci modernliği sorgulamayı esas alan bu yaklaşım, 1970'lerden itibaren, özellikle Hindistan gibi eski İngiliz sömürgesi ülkelerin entelektüellerinin Anglosakson coğrafyada, sömürge deneyimlerinden hareketle açtıkları tartışma zeminini tanımlar. Postkolonyal kavramının “post” ön eki, tıpkı kendisini modernizm sonrası olarak tanımlayan postmodernizmde olduğu gibi “sonrası” anlamında kullanılsa da sanki bir bağımlılık ilişkisi olan kolonyalizm sonrasını tanımladığı yanılgısına düşülmemeli, terimin basitçe zamansal bir gösterge olmadığı bilinmelidir.

“Postkolonyal” teriminin en somut kullanımında bile açık bir anlama sahip olmadığı, her anlamın bir diğeriyle belirlendiği saptaması, (Dirlik, 2008, s.103) tıpkı postmodernizm gibi postkolonyalizmin de muğlak oluşuna işaret eder. Postkolonyalizmi tanımlamak ve tartışmak üzere yazdığı yazısında Mahmut Mutman, postkolonyalizm çalışmaları olarak isimlendirilen yeni bir alanın, Edward Said'in 1978 yılında yayımlanan *Orientalism* (Şarkiyatçılık) kitabıyla başladığını ancak yazarın kendisinin bile, kısa süre içinde büyük sükses yapacak “postkolonyalist teori” kavramının kuramcısı sayılacağını bilmediğini ekler. Hatta sömürgecilik sonrası edebiyat ve kurama dair söz konusu çerçevenin Gayatri Chakravorty Spivak ile birlikte üçüncü ismi ve “onu en benimsemiş görünen” Homi Bhabha'nın dahi tam böyle bir sonucu beklememiş olabileceğini yazar (Mutman, 2010, s. 117). Kavramın izini sürerek, İngiltere'de Stuart Hall ve öğrencilerinin “kültürel çalışmalar” denen yeni bir disiplinde çalıştıklarını, “kültürel çalışmalar”ın İngiltere'den ABD'ye geçerken giderek medya alanından kayıp etnografik bir biçime büründüğünü, Amerika'da aynı konjonktürde oluşan postkolonyal çalışmaların gelişimiyle birleştiğini belirtir. Öte yandan Said, Bhabha, Spivak gibi aydınların farklı noktalardan hareketle belirli kesişme ve ortaklıkları olan bir dizi sorunu, argümanı ve çözümlemeyi aynı dönemde üretmeye başladılarsa, bunun ortada gerçek bir hareket ve entelektüel, siyasal bir olayın olduğu anlamına geldiğini de sözlerine ekler. İşte postkolonyalizm öncelikle bu olaya, gelişime veya dönüşüme verilen isimdir (Mutman, 2010, s. 117-118).

Postkolonyalizm, kolonyalizmin eleştirel bir çözümlemesi olarak ortaya çıkmış ve hem modernliğin genelleşmiş kavramlarının yerel olana ilgisizliğini şüpheyle karşılayarak hem de dikkatleri küresel siyasi ve sosyal ilişkilerdeki yeni tip problemlere çekerek “çok ciddi gerçek bir ihtiyaca cevap vermiştir” (Dirlik, 2008, s. 6). Postkolonyalizmin

öncelikli araştırma alanı ise kimlik üzerinden göçmen meselesi olmuştur. Postmodernizm Batı modernliğinin evrenselci iddialarına karşı büyük anlatıların sona erdiğini iddia ederken, bu dönemde ortaya çıkmaya başlayan postkolonyal fikirler ile de mikro kimlikleri önceleyen bir anlatı kurulmuştur. Postkolonyal çalışmaların belleğini oluşturan şeyin “madunlar okuması kapsamında baskı altındaki halkların kültürlerini, elit manipülasyonunu ve sömürge kültürün addettiği kodların eleştirisini sağlayan bir alt tarih okuması” olduğu saptanmaktadır (Sustam, 2010a, s. 129). Hedef tahtasına konan modernitenin Avrupamerkezci dünya tahayyülünün karşısına, onun dışarıda bıraktığı konmuş, böylece evrensel düzeyde Batı dışı olarak tabir edebileceğimiz “öteki”nin yükselişi gerçekleşmeye başlamıştır. Örneğin Spivak, postkolonyal teorilerin en önemli kaynaklarından sayılan “Madun Konuşabilir mi?” başlıklı makalesinde, “... özneyi sorunsallaştırmaya yönelik günümüz Batılı çabalarının eleştirisinden, üçüncü dünya öznesinin Batılı söylem içerisinde nasıl temsil edildiği sorunu”na odaklanmıştır (Spivak, 2016, s. 16). Özellikle “madun” kavramsallaştırmasıyla “yoksun”lar, diğer bir deyişle sistemin yadsıdığı sömürülenler, kadınlar, göçmenler dâhil “öteki” kimlikler görünür kılınmak istenmiştir. Keza, postkolonyal epistemolojinin temelini farklılığın olumlanması oluşturur (Dirlik, 2008, s. 21). Böylece postkolonyalizm, yeni ve eleştirel bir yorum alanı olarak ortaya çıkmış, büyük bir ilgi görerek alan genişlemiş, büyümüştür. Dolayısıyla ulusal sınırların pek çok konuda olduğu gibi sanata dair olguları belirlemede de önemsiz kaldığı, ulus aşırı etnik ve kültürel karşılaşmaların arttığı süreçte, çağdaş sanat da postkolonyal teorilerin kapsamına girmiştir.

Postkolonyalizme getirilen eleştirilerin başında ise giderek kültüralist formlar edildiğinin saptanması gelir (Artun, 2013, s. 30). Çünkü toplumsal ve tarihsel konular ekonomik-sınıfsal vd. açılardan değil, kültürel bir perspektifle ele alınmıştır. “Kültüralizm” olarak kavramsallaştırılan bu yaklaşım, globalizmin ulusları kültürelleştirilmesi olarak açıklanabilir. Böylece postkolonyalist araştırmaların sahasına etnografi ve antropoloji bilimlerinin alanı da dâhil olmuştur.

### **Etnograf Olarak Sanatçı**

Postkolonyal teorinin yükselişiyle birlikte karşımıza etnografik olarak açıklanabilecek, etnik temele dayalı bir sanat çıkmaya başlamıştır. Etnografya geniş bir tanımla, “insan topluluklarının kültürlerini, âdet, töre ve yaşayışlarını inceleyen” bilim anlamına gelir (<http://lugatim.com/s/ETNOGRAFYA>). Çeşitliliğin bilimi gibi görünür ve kültüralist bir tavra sahiptir. 1970’lerden itibaren, özellikle postkolonyal çalışmalar dolayısıyla genelde etnik kimlik odaklı, örneğin ilkelcilik şeklinde görülen çeşitli öteki angajmanlarının ortaya çıkması, bu kültüralist tavır ile bağlantılıdır. Örneğin bu dönemde Fransa’da Afrika sanatı, Avusturalya’da aborjin sanatı daha çok görünür hale gelmiştir. Çünkü yeni bir tanımla sanatta etnografi, bir tür gerçekçilik varsayımı olarak “ilkelci fantezi”nin en aktif olduğu yerdir (Foster, 1995, s. 303).

Hal Foster, bir “etnograf sanatçı” tanımını ortaya atmıştır. Walter Benjamin’in 1934 tarihli “The Author as Producer” (Üretici Olarak Yazar) makalesinden yola çıkan Foster, iki zamanın entelektüel tavrını karşılaştırır, yeni bir paradigmadan söz eder:

“Bu yeni paradigmanın konusu büyük oranda burjuva-kapitalist sanat kurumu (müze, akademi, piyasa ve medya), sanat, sanatçı, kimlik ve topluluk kavramları ile ilgili dışlayıcı tanımlardır. Fakat işbirliği yapılan özne değişir: Bu özne genellikle kendini adanmış sanatçının uğruna mücadele ettiği kültürel veya etnik ötekidir” (Foster, 1995, s. 216).

Ona göre etnograf sanatçı, ekonomik ilişkiler bağlamından kültürel kimlik bağlamına geçerek tanımlanan özne, bilgi veren kişidir (Foster, 2009, s. 216-217). Sanatçı, antropolojinin açtığı genişlemiş bir kültür alanının içindedir artık. Öncelikle saptanması gereken şey ise bu durumun sanatçıya daha önce eşi görülmemiş bir temsiliyet alanı sağladığıdır. Çünkü çağdaş sanatın küreselleşmesinin sonuçlarından biri, Batılı olmayan sanatçıların “etnik” yaftasını reddedip, etnik aidiyetlerini, ırk ayrımcılığının yükünden kurtularak kişisel bir kimlik olarak keşfetmeleri olmuştur: “Sanatçılar, etnik aidiyetlerini, kişisel bir rol ve ... çoklu kimliklere yol açan bir göç deneyimi olarak yeniden tanımlıyorlar” (Belting, 2017). Hans Belting’in 2009’da yazdığı bu sözler, postkolonyal teorinin mesafeleri kapatmaya muktedir söylemlerinden kaynaklanır. Kendisi de Hindistan kökenli ve 1960’larda İngiltere’ye giderek çalışmış olan sanatçı Rasheed Araeen de konuyla ilgili “A New Beginning: Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics” başlıklı değerli makalesinde, kolonyalizmin bitmesinden sonra modern sanat kanonunun dışında bırakılmış coğrafyalardan sanatçıların hızla Batı’ya gelerek orada merkezi bir yer edinmeye çalıştıklarından söz eder. Bu, Belting’in de işaret ettiği ve sanat kadar sanat tarihi adına da olumlu bir gelişmedir. Ancak –kendi sözleriyle– “eski sınırlar bulanıklaşırken yenileri belirir.” Belting, sanatın küreselleşmesine Hindistan gibi ülkelerden “politik bir kabilecilikle” karşı çıkan neo-etnik hareketleri örnek olarak gösterir (Belting, 2017). Yazar söz etmese de hiç kuşku yoktur ki bu gibi kimlik odaklı folklorik üretimlerin kendisine cesaret bulduğu nokta yine postkolonyal teoriler ve onun oluşturduğu yeni entelektüel iklimdir.

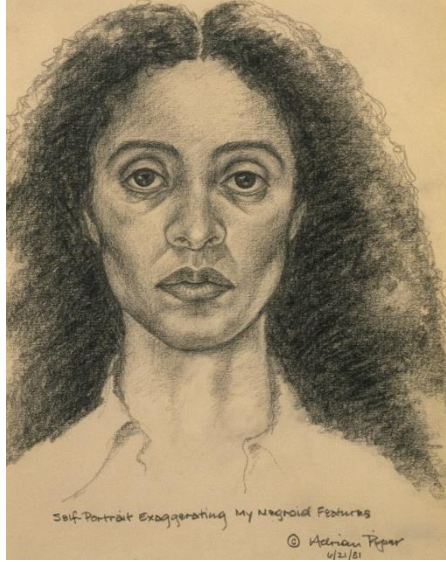
Daha önce ırksal ve kültürel çağrışımlarla “öteki” olarak dışarı itilen sanatçılar, bu kez aynı sebeplerle fakat ırksal ayrımın sözü edilmeden çağdaş sanatta kendilerine yer bulmakta ve hatta desteklenmektedir. Ancak Araeen görünür sanatçılar ile görünür olmayanlar arasındaki farka dikkat çeker. Çünkü her zaman çok başarılı olmayan “öteki” sanatçılar vardır, fakat Batı’dakiler yani görünür olanlar seçilmiştir: “Eğer bu sanatçılar hakkında bilgimiz yoksa sebebi modernizm tarihine ya da ana akım söyleme katılmadıklarındandır” (Araeen, 2000, s. 6). Çünkü beyaz sanatçı “kendi” ile beyaz olmayan “öteki” arasındaki sınır çoktan çizilmiştir. Bu durum sadece merkez ile periferi arasındaki herhangi bir diyalektik değişimi engellemekle kalmaz, aynı zamanda “beyaz sanatçı”nın modern sanat tarihi içindeki merkezi pozisyonunu sürdürmeye yarar. Araeen buradan da sözü dışlananlar değil kabul edilenlere getirir. Çünkü asıl mesele görünür olanların baskın kültür tarafından kabul edilme ve uyum sağlatılma yollarıdır (Araeen, 2000, s. 6).



## Sanatın Yeni Kuralları

Çağdaş sanatta sadece sanatçıyla sanat üretimi değil, ortamın diğer aktörlerinin de durumu değişmekte, etnograflar ile sanat küratörleri rolleri değiş tokuş etmiş gibi durmaktadır. Etnograflar, çağdaş sanat sergilerinin küratörlüğünü üstlenirken, küratörler de etnografyanın tartışma alanına giren kültürel coğrafya vurgulu sanat üzerine çalışırlar; tarihçiler ile antropologlar arasındaki fark giderek azalır (Belting, 2017). Bu bize, sadece sanatçının üretimini belirleyen tavrındaki değil, sanat sisteminin tümündeki bir değişimi işaret eder. Paradoksal gibi görünen bir durum çıkar ortaya: Sanat postkolonyal teorilerin çizdiği alanda belirli bir şekilde yapılmaya teşvik edilirken bu üretimin kendine yer bulduğu sanat ortamı da değişir, dönüşür.

Etnografik sanat kültürel ötekiliğin değerini pekiştirir ve sözü hiç edilmese de bunu etnik kimliğin özcü stereotipleriyle yapar. Afrika kökenin, üstelik Afrika kökenli bir sanatçı tarafından üretilen temsili, Afrikalı olmayanın –ki burada söz sahibi kişi beyaz Batılıdır– zihnindeki Afrikalılık tanımıyla belirlenir. Çünkü bu tanımlar kolonyalist çağın kanunları haline gelmiştir adeta. Burada akla çarpıcı bir örnek gelir. Irkçılık, cinsiyetçilik gibi konuları çalışın Afrika kökenli ABD’li sanatçı Adrian Piper’in 1981 tarihli “Self-Portrait Exaggerating My Negroid Features” (Zenci Yüz Hatlarımı Abarttığım Otoportre) çalışması, bu ilişkileri düşündürmesi bağlamında değerlidir (Görsel 1). Zihinlerdeki özcü-sabit kalıpların farkında olan sanatçı burada etnik kimliğini vurgulamak değil, etnik kimlik sorunsalını çok boyutlu tartışmak amaçındadır.



**Görsel 1:** Adrian Piper, Zenci Yüz Hatlarımı Abarttığım Otoportre, 1981, karakalem çizim.  
(<https://www.nytimes.com/2018/04/19/arts/design/adrian-piper-review-moma.html>)

Ancak Piper’in sanatın kendi alanında olduğu kadar politik alandaki farkındalığının ve böylece üretimindeki nüansın bir istisna olduğunu iddia edebiliriz kolaylıkla. Dolayısıyla sorulması gereken soru şudur: Gerçekten de postkolonyal teoriler ile sanatta tek merkez algısı kırılabilmiş, modern sanat kanonunun önce kendi içindeki ilerlemeci sonra da yayılmacı karakteri değiştirilebilmiş midir? Özellikle 1980’lerden itibaren

dünya sanat ortamında görünen-taninan-çalışan pek çok ismin yaklaşımları ve üretimleri düşünüldüğünde bu soruya kuşkuyla yaklaşmak gerekir. Aslında örnekler oldukça fazladır.

Postkolonyalist teorisyenlerin, örneğin edebiyat ile kıyaslandığında sanata dair neredeyse hiçbir şey söylemedikleri saptanmaktadır. Bu, teorilerinin yaygın karşılık bulduğu sanat alanını boş bıraktıkları şeklinde yorumlanabilir. Ancak çalışmalarını postkolonyal teorilerle bağlantılandırılan, esas olarak ise kültürel çalışmalar alanının kurucusu sayılan Stuart Hall farklı bir noktada durmaktadır. Kendisiyle yapılan bir söyleşisinde 1960’lardan itibaren İngiltere’ye gelip çalışan göçmen sanatçılar üzerine fikirlerini söyleyen Hall, 80’ler kuşağı siyahi sanatçıların, daha çok siyahi kimliğine dair sorunlarla meşgul olduklarını belirtir. Bir yaratıcılık patlaması yaşandığını ve bütün meselenin “Ben kimim?”, “Siyah olmak nedir?”, “Britanya’da siyah olmak nedir?” gibi sorular etrafında dönmeye başladığını ekler (Paul, 2016, s. 37). Adrian Piper örneği bize bunun New York ayağını göstermektedir. Hall, ayrıca bu kuşak ile bir sonraki kuşağın sanatçılarının tavrı arasındaki farka dikkat çeker. Buna göre 80’ler kuşağı “kurgulanmış imge” kullanırken bir sonraki kuşak fotoğrafı bir sanat yapıtı olarak görmüş ve asıl malzemeleri kendilerini sergilemek haline gelmiştir (Paul, 2016, s. 38). Bu çok önemli bir farktır. Çünkü ilk tavır, sanatçının kimliğini düşünsel bir zeminde odağına alıp çeşitli kurgusal imgeler yaratır ve etnik kimlik, göçmen kimliği hatta göçmen sanatçı kimliğini temsil ile sorunsallaştırırken ikinci tavır, müdahaleyi minimuma indirerek kendini yani farklılığını sergilemektedir aslında. Yaratıcılık konusunda da bir kısırlık taşıyan ifşa odaklı bu yaklaşım oldukça tartışmalıdır.

Njideka Akunyili Crosby’nin 15. İstanbul Bienali kapsamında Türkiyeli izleyiciye de sunduğu “Güzel Olanlar” (The Beautiful Ones) serisi, 1980’lerden günümüze konunun nasıl taşındığını göstermesi açısından ilginçtir. Serinin “#1c” olarak isimlendirilen çalışması aidiyet ve kültürel göstergelere ilişkin belirli kalıpları tekrar eder (Görsel 2). Çoğunlukla akrilik ve kağıtla transfer baskı yöntemini kullanan sanatçının buradaki çalışmasında boydan portresini gördüğümüz siyahi kadının üzerindeki giysi, doğduğu kültürün görünümüleriyle kolaj şeklinde ortaya çıkar ve bedeninin arkasındaki zeminde yer alan kolajla bütünleşir. Bienal kitabında sanatçı, “yapıtlarında, imgelerin kopyalanışını, belleğin konturlarını ve yeniden üretilen, aktarılan ve taşınan temsillerin, yerlerin ve insanların arkalarında bıraktıkları izleri konu edinir” şeklinde tanımlanmış, çoğunlukla Nijerya diasporası içindeki kendi deneyimlerine dayanan ailevi ve ortak kültürel tarihlere odaklandığı belirtilmiştir (İstanbul Bienali Sergi Kitabı, 2017, s. 130).

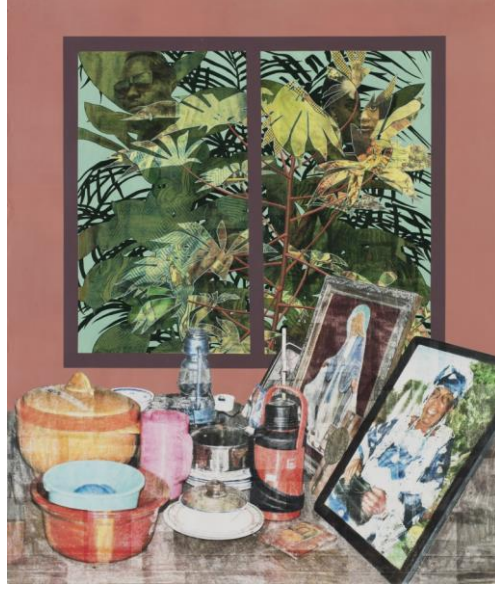




**Görsel 2:** Njideka Akunyili Crosby, The Beautiful Ones Series #1c, 2014, kağıt üzeri akrilik, renkli kalem ve baskı, 1,52x1 m.  
( <http://www.njidekaakunyilicrosby.com/work/the-beautiful-ones-series-1> )

Akunyili Crosby'nin 2016 tarihli bir diğer çalışması "Grandmother's Parlour" (Büyükanenin Oturma Odası) ise (Görsel 3) adeta mahremi ifşa etmek üzerine kurgulanmıştır:

"Çeşitli araçlar, yaklaşımlar, bakış açıları ve görseller kullanarak, Akunyili Crosby'nin tabloları özne olarak Nijeryalılarla, Nijeryalı Amerikalılarla ve hatta kendi aile üyeleriyle katmanlı bir yer ve zaman hissini ifade eder. İşlerini özel yapan kolajdır ve globalleşmenin ve uluslar ile mekânlar arasında seyahatin hikâyesini anlatmak için kültürleri bazen bir araya getirir, bazen de birbirine düşürür" (Gibney, 2018, s. 18'den aktaran Özeskici, 2018, s. 119).



**Görsel 3:** Njideka Akunyili Crosby, Grandmother's Parlour, 2016, kağıt üzeri akrilik, renkli kalem ve baskı, 155x132 cm. (<http://www.njidekaakunyilicrosby.com/work/grandmothers-parlour>)

Nijerya doğumlu sanatçı ABD’de yaşayan bir göçmendir. Günümüzde uluslararası sergilerde izlediğimiz o ve aynı toplumsal konumdaki pek çok sanatçı, 80’li yıllardan itibaren Afrika kökenlerini ele alan önceki kuşaklar gibi madun odaklı bir zihniyle stratejisiyle çalışır. Böylece etnik kökenler temelli kendilik temsilinin kültüralist bir temsile evrildiği pek çok örnek ortaya çıkar. Sonuç itibarıyla etnografik sanatın folklorik bir sanat haline dönüştüğü söylenebilir. Böylesi bir sanat yaklaşımında ise, ailesi Afrikalı olduğu halde Afrika’yı hiç görmemiş ve bu nedenle “umut vaat eden bu sanatçıyı memleketi Afrika’ya göndermeliyiz” diyen İngiliz Güzel Sanatlar Konseyi’ne, gidip döndükten sonra “Evet, sizin için gerçekten Afrikalı bir şeyle geri döndüm” diyerek (Paul, 2016, s. 45) resimlerinde fil dışkısı kullanmaya başlayan Chris Ofili’nin ne yaratıcılığını ne de politik tavrını bulmak mümkündür...

20. yüzyıl tüm dünyanın belirli bir ölçüde Batılılaşmasıyla sonuçlanırken, Batı dışı dünyaya önce ekonomik sistem yani kapitalizm, ardından din ve siyaset sistemleriyle ulaşan Batı modernitesi, toplumların yaşayışını belirleyen kültürel bir dogma haline de gelmiştir. Dolayısıyla her ülkenin kendi öznelliğinde bir hız parametresi varmış gibi görünür; buna göre, Osmanlı gibi 19. yüzyılda Batılılaşmaya başlayan toplumların daha hızlı yol kat ettiği açıklaması yapılabilir. Ancak bu zamansal ardıllık ilkesi geri-ileri paradigmasını doğurmuş tehlikeli bir bakış yöntemidir. Böylece modernitenin dozunun azlığı “gerilik”tir artık. Foster “sanki Avrupa Uygarlığı’na ait bir Greenwich Saati tarafından ölçülmüş gibi” en uzakta, en geride kalanın en ilkel görüldüğünü söyler örneğin (Foster, 2009, s. 221). Bu durumun bir başka tipik örneği ise ülkelerin modernleşme öncesi kültür ve sanat üretimlerinin tıpkı bizde olduğu gibi geleneksel bir zanaat olarak tanımlanmasıdır. Bu noktada adeta turist olan Batılı göze sunulan “geleneksel” her şey folkloriktir. İronik olan ise modernitenin zaman ve mekâna dair

olduğu gibi tüm parametrelerini sorgulayan postkolonyalist bir bakış açısının etkisinde üretilen sanatın, teorinin iddia ettiğinin aksi şekilde sonuçlanmasıdır. Yani çağdaş sanatta öteki dünyalı sanatçının kültüralist bir teşvikle sunduğu ve çokça ilgi gören kendilik temsilinin aslında oldukça yerelci bir folklorik üretim olması sonucu oldukça çarpıcıdır.

Örneğin Dubai doğumlu Lamya Gargash'ın 9. Sharjah Bienali'nde 2009 yılında sergilediği "Meclis" adlı çalışması, yerel olan bazı mekânların bir dizi fotoğrafından ibarettir (Görsel 4). Sanatçı, bir mekânın gelenek ve kültürü nasıl dikte ettiğinin çok ilginç bir örneği olduğunu belirttiği çalışmasına izleyiciyi şu sözlerle davet eder: "Oldukça mahrem ve geleneksel Emirati yaşamına bir dikiz" (Gargash, 2009). Üstelik bu "dikiz daveti" Birleşik Arap Emirlikleri'nde gerçekleşen bir bienalde sunulmaktadır ve sunum yapılan "göz"ün orali olmadığı açıktır. Bu da bienaller aracılığıyla çağdaş sanatın global sistemini sorgulatmaya muktedir bir durumdur.



**Görsel 4:** Lamya Gargash, The Majlis (Meclis), 2008-2009, fotoğraf baskı.  
(<http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/the-majlis>)

Postkolonyal teoriler etnisiteyi-kimliği vurgulayan bir mücadele alanıdır artık. Böylece bir akademik araştırma sahası, realiteyi belirler konuma ulaşmıştır. Bu durumda sanatçı ise yerelin otantikliğini yalnızca temsil eden değil politik olarak üreten kişi haline de gelmiştir (Foster, 1995, s. 306): "... [S]anatçıya yüklenen sözde-antropolojik rol, etnografik otoritenin sorgulanması kadar onaylanmasına da yardımcı olabilir; bu kuramsal eleştiriden kaçma durumuna, kuramsal eleştirinin genişlemesi kadar sık rastlanır" (Foster, 2009, s. 241).

Çokkültürlülük adına dillendirilen farklılık fetişizmi, kendi yerelliğinin folklorünü ya da kimliğini konu edinen sanatçıya aslında bir sınırlama da getirmektedir. Kozmopolit

yapılanmalar sanatçıyı yerel ve yerelci olmaya teşvik ederken bu, farkına varmaksızın yeni bir tür milliyetçiliği de besler görünür. Üstelik kendi folklorik farklılığını temsil eden sanatçı mutlaka fiziki olarak Doğu’da yer almak, yaşamak zorunda değildir. Hatta aksine, postkolonyal teorilerin imlediği göçmenlik haline bu noktada sanatçılar açısından daha sık karşılaşılır. Örneğin New York’ta yaşayan Güney Amerikalı bir sanatçı göçmenlik üzerine, İranlı bir sanatçı çarşaf üzerine çalışmak zorunda hisseder kendini.

### **Neyin İçi Neyin Dışı? – Temsilin Önemi**

Adı, postkolonyal çalışmalar alanının kurucularından olarak geçen Said’in de belirttiği gibi Oryantalizm, Batı’nın karşıt imgesi olarak Doğu’yu yaratması kadar bu karşıt ile kendini de yaratmasıdır aslında. Yani konumlandırmaya dayalıdır. Said saf, koşulsuz bir Şark’ın olmadığını söylemiş ve Doğu diye bir yerin ayırt edilmesini “imgesel coğrafya” olarak tanımlamıştır. Oryantalizm’in “Doğu” algısı, Doğu’yu Batı’nın bilincine taşıyan bir temsil biçimleri dizgesidir (Said, 1999, s. 215). Dolayısıyla Oryantalizm bir bakış, algılama ve yorumlama stratejisidir; esas olan ise Batı’nın bakışıdır. Çünkü moderniteyi kuran Batı coğrafyası kendini merkez olarak konumlandırırken, Batı olmayan ise onun dışı kabul edilmiştir. Giderek modernitenin belirlediği koşullara uyan ve küreselleşen dünyada ise saf bir dışarı mümkün değildir artık. “Doğu” ve “Batı” olarak tanımlanan sınırlar –zaten sadece algıda yaratılmış kavramlar oldukları için– sürekli değişir, fakat “sınırların sürekliliğinden ziyade bir sınırın varlığı fikrinin sürekliliği önemlidir (Sunar, 2007, s. 32). Keza, “... coğrafi sınır aynı anda kültürel bir sınırdır, üstelik coğrafi sınırı geçtikten sonra da göçmenin hâlâ geçmesi gereken sınırlar vardır” (Mutman, 2010, s. 122).

Bahsedilen bakış meselesi, doğal olarak “temsil”i önemli hale getirir. Bu noktada 19. ve erken 20. yüzyıl dünya fuarları ve evrensel sergilerindeki ülke temsilleri çok çarpıcı birer örnektir: “Aslında dışarıdaki bir gerçek ... ile içerideki temsili ... arasındaki bu ayrım kararsız, kaypak ve kesinlikten yoksundur” (Timothy Mitchell’den alıntılanarak aktaran Yardımcı, 2013, s. 131). Bu sergilerde örneğin Mısır ya da Osmanlı gibi devletlerin kendini oryantalist bağlamda temsili sorgulanmalı, ancak genel yanılgıyla Doğu sanki “kendisini yanlış temsil ediyor” a ikna olmak yerine asıl olarak temsile dayalı bu iktidar ilişkisi ortaya çıkarılmalıdır:

“Sanki gerçek bir Şark vardır fakat yanlış temsil edilmektedir. Bu tür bir açıklamadaki sorun, temsil olgusunun kendisini hiç sorgulamamasıdır. Oysa sürekli bir ‘dış gerçeklik’ efekti yaratılmasının kendisi yeni (ve modern) bir iktidar mekanizmasıdır” (Timothy Mitchell’den alıntılanarak aktaran Yardımcı, 2013, s. 131).

Vurgulamak gerekirse, saf bir dışarı mümkün değildir artık ancak çağdaş sanatta bu saf dışarı sanki varmışçasına temsil edilebilmekte, üstüne üstük bu temsil, “içeri”nin bakışına bırakılmaktadır. Foster da buna değinir ve görünen farklılığın kimlik ve ötekiliğin de bir tür dışarıda olmak/dışarıdalık şeklinde kodlanmasına itiraz eder. Bu kod uzun süredir marjinalite ile sürmektedir. Ancak, çokuluslu kapitalizmin



postkolonyal dünyasında merkez-periferi şeklindeki karşıtlık modeli artık söz konusu değildir (Foster, 1995, s. 303).

Çağdaş sanatta, çokça tercih edildiği üzere fotoğraf ile gerçekleştirilen çalışmalar bu bağlamda tartışmaya açıktır. Gösterilen imgeler gerçeğe uygun olabilir fakat temsilin kim tarafından nasıl algılandığı ve dolayısıyla nereye vardığı noktasında mesele düğümlenmektedir. Örneğin yıllardır ABD’de yaşayan ve çalışan Shirin Neshat, İranlı ve İslami görünümüyle ayrıksı kadın profilini ele aldığı çalışmaları nedeniyle çokça sorgulanmıştır. Fakat Neshat tek örnek değildir ve hatta onun, belirli bir söylemin karşılık bulmasında kendi ardıllarını yarattığı da iddia edilebilir.

Rashid Araeen, 1989’da Paris Centre Pompidou’da açılan “Magiciens de la terre” (Dünyanın Sihirbazları) sergisini tartışır.<sup>2</sup> Sergiye katılan Üçüncü Dünyalı sanatçıların %90’ı folklorik, nahif ve eğitimsiz, modern sanat ve sanatçıyla teması olmamış isimlerdir. Zulu dansçılarının gösterileriyle açılan serginin sadece tarihsel öneme sahip olmadığını söyleyerek çağdaş sanatta diğer sanatçıların alanını belirlemek değil ayrıca gelecekteki pek çok küresel sergiler için de bir model olduğunu belirtir: “Mesaj açık: Batı’dan farklı olan ilginçtir” (Araeen, 2000, s. 13). Amaç heterojenliği vurgulamak olsa da sonuç ayrıksılığı vurgulamak şeklinde olmuştur. Bu bakışa göre, “kendi” (*self*) Batı sanatçısı modern evrensel bir vizyon sunarken “öteki” (*other*) hala kendi kabilesine ait, folklorik, nahif ve masum dünyasına hapsedilmiştir. Yazar, Homi Bhabha’nın kimlik üzerine bir makalesinin olduğu sergi kataloğundaki teorilerle de bunun pekiştirildiğini belirtir (Araeen, 2000, s. 13).

Ana akım çağdaş sanat üretimine dair kriterler, sanatçıyı kendi gerçekliğini egzotize ederek sunmaya teşvik etmektedir. Örneğin Hassan Meer, “Moon Series” (Ay Serisi) adlı çalışmasını, Umman’da 1970 ve 80’lerde petrolün bulunmasıyla modernleşmeye başlayan hayatın hissini yakalamayı amaçlamasıyla açıklar (Görsel 5). Sanatçı, modernleşmeyle özellikle İran ve Hindistan’dan gelen fotoğrafçıların burada stüdyolar açtıklarını belirtir ve bu fotoğraf stüdyolarında daha önce poz vermesi yasak olan Ummanlı kızların pozlarıyla bir kurgu yapar. Modernleşmeyle umutlar ve rüyalarından bahseden sanatçı, ironik biçimde “modernleşmemiş”, sanki Bin Bir Gece Masalları’ndan çıkmış gibi görünen imgeler sunar. Aynı zamanda eski Umman

---

<sup>2</sup> Bu noktada, Nijeryalı küratör Okwui Enwezor’un ismini anmak gerekmektedir. Enwezor, Gwangju, Venedik gibi dünyanın en büyük bienallerin yanı sıra “Magiciens de la terre” sergisinden aldığı ilhamla “dünya sanatçılarının ufuklarını genişletmek” gibi amaçlarla 2002 yılında 11. Documenta’nın küratörlüğünü yapmıştır (bkz. <https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11>). Aynı zamanda Documenta’nın ilk Avrupalı olmayan küratörü olan Enwezor, 2003 yılında kaleme aldığı “The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition” makalesinde çağdaş sanatta postkolonyal yaklaşımların önemini savunur. Postkolonyalizmi, sanat tarihini olduğu gibi çağdaş kültür ve sanatı da anlamının bir prizması olarak tarif ettiği makalesinde, Tate Modern gibi çağdaş sanatın da yer aldığı müzelerden yola çıkarak günümüz sanatında sergileme ve küratöryel tercihleri postkolonyal teorilerin getirileri açısından tartışır (Enwezor, 2003). 2019 yılında hayatını kaybeden Enwezor’un postkolonyal teorilerin bir savunucusu olarak fikirleri ile çağdaş sanatın yönünü belirleyen büyük sergilerdeki söz sahibi tavrı, başka bir araştırmanın konusu olarak incelenmeye değerdir.

yazısıyla bu dönemi tarif eden kişisel mektuplar yazarak fotoğrafları bu geleneksel yazıyla kompoze etmiştir.



Görsel 5: Hassan Meer, Moon Series, fotoğraf serisi, 2011.  
<https://www.hassanmeer.com/portfolio-posts/moon-series/>

Arap coğrafyasından bir sanatçının kendi yerelini çağdaş sanat sahnesine çıkardığı bir çalışmadır bu. Araeen, sivri bir eleştiri diliyle çağdaş sanatta “öteki dünyalı” genç sanatçıların durumunun acıklı olduğunu, çoğunun etnik renkli giysilerini giyerek palyaço ve soytarı gibi davrandığını ve kültürel kimlik kartlarını kullandıklarını, “Etnik Çokkültürlülük Kralı’nın saltanatında” mutlu mutlu dans ettiklerini söyler (Araeen, 2000, s. 16). Meer’in çalışmasındaki gibi temsil edilenler gerçeklikten yola çıkıyor olabilir, ancak asıl mesele temsilin nereye, hangi bakışa ulaştığıdır. Çünkü sanat bir temsil alanıdır: “Bakılacak şeyler, biçem, mecazlar, anlatıdaki mekân, anlatı gereçleri, tarihsel, toplumsal koşullardır, temsilin doğruluğu ya da özgün olana sadakati değildir” (Said, 1999, s. 30).

Nilüfer Göle kendisiyle yapılan bir röportajda, Avrupa’da İslam’a dair bir tür Post-oryantalizm olduğunu belirtmektedir. 19. yüzyıl oryantalistlerinin farklılığın egzotizmine çekildiklerini, bugün ise aynı mekân, aynı coğrafyayı paylaştıkları ancak birbirine yakın ama uzak olduklarını söyler (Sustam, 2010b, s. 106). Öte yandan Göle, Batı’da bugünkü bakışın artık ötekini egzotikleştirme, erotikleştirme üzerine kurulu olmadığını belirterek, “[t]am tersine, öteki egzotikliğini, farklılığının çekiciliğini yitirmiş, rahatsız edici, taciz edici bir yakınlık, banallik içinde” şeklinde bir tespitte bulunur (Sustam, 2010b, s. 107). Ancak sanat söz konusu olduğunda buna katılmak mümkün değildir. Oryantalist imge üretimi, hem egzotize bakışla hem de folklorik biçimde sürmektedir. Çünkü Batılı olmayan ve çoğunlukla göçmen “öteki”nin merkezde kendine “kendilik temsili”yle yer bulması söz konusudur. Araeen de aslında etnik egzotik öteki kategorisinin hep var olduğunu, yeni olanın ise politik egzotik öteki



olduğunu söyler; böylece bu kategoriye Filistinliler, İranlılar, Çinliler, Güney Amerikalılar da dâhil olur:

“Politik ya da eleştirel katılım adına bir Filistinli şimdi kendi sürgün deneyimini belirtebiliyor, New York’ta yaşayan bir İranlı sanatçı bugün İran’da yaşayan kadının oldukça egzotik görünümünü temsil edebiliyor, Çinli sanatçı Çin’de olanlarla dalga geçebiliyor, Güney Afrikalı sanatçı apartheid sırasında olanları gösterebiliyor” (Araeen, 2000, s. 17).

Üstelik İslam dinine dair görünümde hala egzotiktir çünkü onu artık “Müslüman bir Doğulu sanatçı” tasvir eder. Örneğin Mehtap Baydu’nun 2016 tarihli “Cuma” adlı çalışması, Ankara’daki Hacı Bayram Camii’nde Cuma namazında insanları tam secdeye eğilmiş halde gösterir (Görsel 6).



Görsel 6: Mehtap Baydu, Cuma, 2016, duvar halısı.

(<https://www.berliner-herbstsalon.de/en/viertel-berliner-herbstsalon/artist/mehtap-baydu>)

Baydu’nun fotoğrafı uygulamak için malzeme olarak seçtiği halı da geleneksellik vurgusuyla öne çıkar. Çalışma, sanatçının “kadını dışlama, kültürel kodlar ve cinsiyet rolleri”ni sorgulamak amacıyla yaptığı şeklinde açıklanmaktadır (Maxim Gorki Theater, 2019). 2019’da sanatçının yaşayıp çalıştığı Berlin’de sergilenen çalışma, Türk ve Müslüman nüfusun bu kadar yoğun yaşadığı bir coğrafyada izleyicinin muhtemelen malumu olduğu İslam’ın kadını yadsayan yönünü vurgulayarak madunluk iddiası taşısa da bundan ziyade egzotik bir sahne olarak dikkat çeker. Üstelik sanatçının aynı adlı 2010 tarihli bir başka baskı çalışması, bu kez Cuma namazında rükûda duran erkeklerin bir fotoğrafıdır (Görsel 7). 2017 yılında yine Berlin’de bir sergide gösterilen bu çalışma da müdahalesiz, kendiliğinden bir durum fotoğrafı, salt bakışı cezp eden bir görüntü olmasıyla dikkat çeker.



Görsel 6: Mehtap Baydu, Cuma, 2010, baskı, 70 x 50 cm.

(<https://www.zilbermangallery.com/images/publications/Sympathie-catalog-20170807-final-lowres.pdf>)

Batılı, Şark'ın karşısına öncelikle bir Avrupalı ya da Amerikalı olarak çıkar. Oryantalizm ancak böyle mümkün hale gelir. Başka bir şekilde söylenecek olursa, “Şark hakkında yazan herkes, kendini Şark karşısında bir yerde konumlandırmak zorundadır...” (Said, 1999, s. 29): “Şarkiyatçının söylediği, yazdığı, söyleniyor, yazılıyor olmasından ötürü, onun, hem varlıksal hem ahlaki bir olgu olarak Şark'ın dışında kaldığını gösterir” (Said, 1999, s. 30). Buradan hareketle: Kendi kendine bakan Doğulu da aslında Batı'dan bakar! Yani self-oryantalizm, bir anlamda kendini ötekileştirmektir. Böylece giyim kuşamdan ibadet biçimlerine, dini işaretlerden gündelik hayata ait örneğin ev dekorasyonu, sosyal ilişki biçimleri vb. kültürel yerelliklere her şeyin üstelik kurgusuz-müdahalesiz, saptamaya dayalı fotoğrafik temsili, bu kültüre ait olmayan göze “egzotik öteki” olarak görünmeye devam etmektedir:

“Modernliğin ve Avrupamerkezciliğin reddi, Batılılaşmayı horlar. Üçüncü Dünya kolonilerinin modernleşme sürecini adeta geri sarar. Ve kendi, yerel, tikel kimliklerini arayan toplumlar egzotik ve oryantalist bir kültüre öykünmeye başlar. Ve sonunda, önceki ‘Avrupamerkezcilik oryantalizm, bu kez, kendi kültürel milliyetçiliklerini keşfeden Üçüncü Dünya toplumlarının kendi kendilerini oryantalize etmelerinde karşılık bulur.’ ... [Ç]ağdaş zamanlarda oryantalizm, kendi kültürünü ötekileştirmenin, farklılaştırmanın ve modernlikten arındırmanın bir politikası olmuştur” (Dirlik'ten alıntılanarak aktaran Artun, 2013, s. 34).

Vurgulamak gerekirse, temsilin önemi, “merkez”i belirleyen Batı merkezci bakışta yatar. Sanat ortamının kurallarını belirleyen sermaye sahibi Batı dünyasına Batı dışındaki her şey “öteki” olarak görünür. Postkolonyal teori, Batı dışındaki ötekiyi merkezine alarak heterojenlik niyetiyle aslında ayrımları-farkları da tanımlayarak yinelemiş olur! Özgün bilinçten yoksunlaşan Batılı olmayan özne, kimi şablonlaşmış terimler doğrultusunda üretime mahkûm edilir. Sanatçı içinde yettiği kendi

gerçekliğini, yerleşkesini, yaşamını, geleneklerini –üstelik çoğunlukla “eleştirel olmak” kaygısıyla– “merkez”e taşımakta, ancak “kendilik” unsurunu bir tür gösteri haline getirmektedir... Belirleyici olan sunumu yaptığı kesimin bakışı kadar kendini konumlandığı yer ile kendi bakışıdır da aynı zamanda.

Bu noktada, 2007 yılında New York’taki çağdaş Koreli sanatçıların diasporasına dair yazdığı yazıda Thalia Vrachopoulos’un saptamaları dikkat çekicidir. Yazar, birkaç kuşaktır Amerika’da bulunan Koreli sanatçıların merkezde olma hallerini inceler. Son zamanlarda Asya sanat pazarının global ölçekte büyümesi ile Koreli sanatçıların kendi etnik kökenlerini özgüvenle yeniden keşfettiklerini yazar. Amerika’dan ülkesine geri dönenleri de vurgulayarak bu sanatçıların artık sanatı daha fazla kendi etnik kimlikleriyle harmanlayarak ve yeniden millileştirerek uluslararası ortamdaki ilgiyi sürdürdüklerinden bahseder. Daha önce dünyanın gözüyle kendilerine bakarak bir “öteki self-imajı” yaratan Koreli sanatçıların artık Batılı tarzlar ile dengeli bir ilişki kurduklarından söz eder (Vrachopoulos, 2017, s. 28). Keza “Melting pot of international culture New-York” (New York Kültür Kabında Erimek) başlıklı yazısında Art Director Kim Mi Jin de bilinçli bir yöntemle söz konusu iddiaya ulaşma serüvenini anlatır (Mi Jin, 2007, s. 12-13). İki yazıdan da Doğulu olup Batı’yla özdeş bir ilişki kurmanın, böylesi bir eşitlenmenin ancak küresel kapitalizmin koşullarında olabileceği sonucu çıkmaktadır. Keza Güney Kore’nin teknolojik pazarın öncülüğünde Batı’ya nasıl entegre olduğu ortadadır. Tüm açıklananlar neticesinde, her zaman bir “içeri” ve “dışarı” olduğu, bunun ise ancak global kurumları, aktörleri, pazarıyla sanat ağının içi ve dışı olabildiği saptamasına ulaşılabilir.

## **Sonuç**

Makalede, öncelikle postkolonyal teorilerin neden ortaya çıktığının ve çağdaş dünyanın düşüncesinde nereye denk geldiğinin anlaşılmasına, daha sonra da bu teoriler ekseninde genişleyen düşünsel alandan çağdaş sanatın nasıl etkilendiğine odaklanılmıştır. Bu doğrultuda postkolonyal teorilere ve bu teoriler ekseninde üretilen çağdaş sanat stratejilerine getirilen belli başlı eleştiriler saptanmıştır.

Öncelikle “öteki”ni yadsıyan kolonyalist zihniyetin ve Avrupamerkezciliğin eleştirilmesi ve göçmenlik üzerinden kimliğin sorunsallaştırılması, Doğu-Batı, madunluk, melezlik gibi kavramlar ile postkolonyal teorilerin ciddi bir eleştirel söylem olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak postkolonyal eleştirinin eleştirel gücünü kısa bir zaman içinde tükettiği, “eleştirinin zaten mahrum olduğu eleştirel öz-bilince başvurulmadan, tarihsel ve yapısal bağlamın yerel adına eleştiriden dışlanmasına” dönüştüğü iddia edilmiştir (Dirlik, 2008, s. 7). Aynı zamanda kültüralist bir kimlik siyasetiyle yeni kimliklerin örgütlenmesinin, modernliğin yarattığı toplumsal eşitsizliklerin ve çatışmaların üstüne, bu kez kültürel kamplaşmaları eklediği saptanmıştır (Artun, 2013, s. 38).

Ötekinin problemleri eğer görülmüyordu ise sanat ile görünür olmuş, kimliği tanınmıyordu ise sanatla tanınmış olmalıdır mutlaka. Postkolonyal teoriler doğrultusunda üretilen çağdaş sanat ile politik bir farkındalık ve özdeşlik yaratılmıştır. Ancak Art&Language gibi değerli girişimlerle denenmiş olsa da sanat, kuramın kendisinin yerine geçmemiştir. Çağdaş sanat, en kuramsal yaklaşımları sanata dâhil etmiş, sanatı bir düşünme pratiği haline getirmiş ve hayata en çok değer üretimleri gerçekleştirmişse bile, epistemik bir ifade alanı olabildiği gibi bir temsil alanı da olabilmektedir hala. Bu makalenin iddia ettiği üzere, postkolonyal çalışmalar bağlamında yapılan sorgulamalar ve üretilen kavramlarla çalışan çağdaş sanat, modernitenin sorunlu yapısıyla hesaplaşırken başka problemleri de beraberinde getirmiştir. Bu noktada postkolonyal teoriler, edebiyat, tarih, siyaset vd. teorik çalışma alanlarına olduğu kadar sanata aynı ölçüde katkı verebilmiş görünmemektedir.

Postkolonyal teorilere getirilen eleştirilerden biri de bu ekseninde entelektüel ortamı domine eden bir çevre yaratıldığı yönündedir. Örneğin Dirlik, “[ç]ağdaş kapitalizmin dinamiklerinin yarattığı teorik durumların içinde yer edinme gayreti, eleştirinin –eleştiri yerelin ötesine geçen yapı sorunları içermiyorsa– bu durumları meşrulaştırmasıyla son bulur” der (Dirlik, 2008, s. 30). Benzer bir durum sanat için de söz konusudur. Varlık nedeni üretim ve onun izlenmesi olan, yani basit bir sunan-alan ilişkisine dayalı sanatta elbette fark edilme, tanınma, izlenme gibi amaçlar, üreten, yani sanatçının öncelikli gayretleridir. Önemli olan, böylesi bir ilişkiyi mümkün kılan koşulların çözümlenmesi ve üreten sanatçının da bu koşulları bilerek ona uygun tavır alabilmesidir. Ancak izlenmek isteyen sanatçı, sanatın egemen söylemlerine kolayca kapılabilir. Üstelik söz konusu kişi, günümüzde hem coğrafi hem de ekonomik ilişkiler bakımından “merkez dışı”ndan geliyorsa basit bir arz-talep dengesiyle kendisine dair aidiyet atfedilen kültürel değerleri görselleştirme yoluna gider. Farklı kültürden bir sanatçının, kendini ait hissettiği her şeyin başkalarının gözünde nasıl görüldüğünü düşünmesi ve buna dair bir katkı yapması sanat adına çok değerlidir. Ancak hem postkolonyal teorilerin yeterince anlaşılmamış olması hem de söz konusu teorik yaklaşımların kendi içindeki boşluklar-sorunlar, sanatta kolaylıkla amaçlanandan farklı, yanlış sonuçların üretilmesine yol açabilmektedir. Örneğin ötekilik idealleştirilirken etnograf sanatçı tarafından üretilen folklorik anlamda kendinin temsili, özcü-sabit bir zihnin ürünü farklılık imgesini görünür kılabilir. Ortaya çıkan farklılık imgesi, merkezin bakışına sunulur; tam da böyle sunulduğu anda kendini tamamlar. Bunun sonucu ise kolaylıkla self-oryantalist bir imge üretmek şeklinde olabilmektedir.

Postkolonyal teori bağlamında ortaya çıkan melezlik, kimlik, ötekilik gibi kavramsallaştırmalar, bu doğrultuda çalışan sanatçıların kendilerine bir alan bulmalarına olanak sağlamıştır kuşkusuz. Fakat alanın sadece bu kavramlarla belirlenmesinin önemli bir sorun haline geldiği ortadadır. Ayrıca özellikle kimlik örneğinde olduğu gibi bu kavramsallaştırmaların reddettikleri Avrupamerkezci söylemi yeniden üretir pozisyonları da oldukça tartışmalıdır. Arif Dirlik gibi kuramcılarının iddia ettiği postkolonyal yaklaşımların aslında kolonyalizmi ve oryantalizmi restore ettiği iddiası

saptanmakla beraber bu iddiaya katılmanın mümkün olmadığı olasılıklarda bile postkolonyal çalışmaların uzun süre çağdaş sanatı belirli bir alanda hapsedtiği rahatlıkla görülebilir. Tıpkı Doğu-Batı ikiliklerini sürekli tekrar ederek yeniden üretmeyi artık reddetmek gerektiği gibi, söz konusu iktidar ilişkilerinin farkına vararak sanat-sanatçı-kuram-sunum hatta eleştiri modellerini yeniden düşünmek, çığır açıcı bir teori ve pratik üretimine gebe görünmektedir.

## Kaynakça

- Araeen, R. (2000). A New Beginning: Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics, *Third Text* 50(3-20). doi: 10.1080/09528820008576833
- Artun, A. (2013). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. Ali Artun (Ed.), *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik* içinde (s. 17-52). İletişim Yayınları.
- Belting, H. (2017). *Çağdaş Sanat-Etnik Kimlik*. E-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanat%E2%80%9393etnik-kimlik/3272>
- Dirlik, A. (2008). *Postkolonyal Aura: Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi*. (2. Baskı). (Çev: G. Doğduaslan). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Enwezor, O. (2003). The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition. *Research in African Literatures*, 34(4), 57-82.
- Foster, H. (1995). The Artist as Etnographer, George E. Marcus-Fred R. Myers (Ed.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* içinde (s. 302-309). University of California Press.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyıl Sonunda Avangard*. (Çev: E. Hoşsucu). Ayrintı Yayınları.
- Gargash, L. (2009). *Artist Statement*. Sharjah Art Foundation. <http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/the-majlis>
- İstanbul Bienali Sergi Kitabı. (2017). *İyi Bir Komşu*. [http://bulten.iksv.org/15B\\_EXHIBITION.pdf](http://bulten.iksv.org/15B_EXHIBITION.pdf)
- Maxim Gorki Theater. (2019). 4. *Berliner Herbstsalon De-Heimatize It!*. <https://www.berliner-herbstsalon.de/en/vierter-berliner-herbstsalon/artist/mehtap-baydu>
- Mi Jin, K. (2007). Melting Pot of International Culture New-York, *Contemporary Korean Artists in New York* içinde (s. 12-13). Seoul Arts Center.
- Mutman, M. (2010). Postkolonyalizm: Ölü Bir Disiplinin Hatıra Defteri, *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, 25, 117-128. Bağlam Yayınları.
- Özeskici, E. (2018). Sanatta Değişen Paradigmalar: Sanatçı, Eser ve Alıcı İlişkisi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 20, 111-120.

- Paul, A. (2016). *Tarihin İronileri. Stuart Hall ile Söyleşi*. (Çev: U. Özmakas). Zoomkitap.
- Said, E. W. (1999). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*. (Çev: B. Ülner). Metis Yayınları.
- Sunar, L. (2007). Şarkiyatçılığı Niçin Yeniden Tartışmalıyız? Lütfi Sunar (Ed.). *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu 9-10 Aralık 2006* içinde (s. 27-53). İBB Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü.
- Spivak, G. C. (2016). *Madun Konuşabilir Mi?*. (Çev: D. Hattatoğlu, G. Ertuğrul, E. Koyuncu.). Dipnot Yayınları.
- Sustam, E. (2010a). Postkolonyalizmden Biyopolitiğe: 'Temsilin Krizinden Güvensizlik Toplumuna Mı?', *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, 25, 129-140. Bağlam Yayınları.
- Sustam, E. (2010b). Nilüfer Göle ile Postkolonyalizm Üzerine, *Toplumbilim Postkolonyal Düşünce Özel Sayısı*, 25, 101-108. Bağlam Yayınları.
- Yardımcı, S. (2013). Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı? Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik, Ali Artun (Der.), *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik* içinde (s. 103-169). İletişim Yayınları.
- Vrachopoulos, T. (2017). Contemporary Korean Diaspora Artists in New York, *Contemporary Korean Artists in New York* içinde (s. 28-31). Seoul Arts Center.