

Cinsellik Ve Ötekilik Kavramları Bağlamında Kutluğ Ataman'ın Videoları

Arş. Gör. Ayşe Nahide Yılmaz

Özet

Kutluğ Ataman, 1998'den beri gerçekleştirdiği sinema ve video filmlerinde kimlik olgusunu cinsiyet, toplumsal roller, etnik kimlik, ırkçılık ve ötekilik gibi kavramlar bağlamında ele alan bir sanatçıdır. Kendi yaşantısından fragmanlara dönüşen yapıtları, toplumun aykırı kişiliklerine odaklanırken otobiyografik bir nitelik kazanmaktadır. Sanatçı, gerçekliğin sorgulanmasını öneren bir tavırla, yaşamın kurgusallığını dile getirmekte ve yaşamın sanat haline gelişini bu yolla kanıtlamaktadır. Kurgu, sinema ya da videonun değil, yaşamın bir parçasıdır. Kendi kimliğini kurgulayan bireyler yaşamda ne yapıyorsa, Ataman da filmlerinde onu yapar. Belgesel dilini kullandığı çalışmalarında, gerçekliğin ne olduğu sorusunun yanıtını izleyiciye bırakır. Ataman'ın çalışmaları Türkiye'de ve dünyada geniş bir ilgi uyandırmış, önemli sanatçılar arasında yer almasını sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler

Kutluğ Ataman
video sanatı
kimlik
sanatçının kendi
temsili
uç kişilikler
kurgu ve gerçeklik
belgesel sanat
çağdaş Türk sanatı

KUTLUĞ ATAMAN'S VIDEOS ON THE CONTEXT OF THE SEXUALITY AND OTHERNESS

Abstract

Kutluğ Ataman deals with the matter of identity on very different aspects ranging from sexuality to social roles, from ethnicity to racism in his videos since 1998. His works, which turn out to be fragments of his own life, present an autobiographical attitude focusing on extreme personalities of society. The artist, with a manner that suggests questioning the reality, expresses the fictionality of life and proves life becoming art by this way. Fiction is actually not a part of cinema or video but a part of life. Whatever individuals make to construct/edit their own identities, Ataman also makes the same thing. By the works in which he uses the language of documentary, he wants the spectator to answer the question what the reality is. Ataman is among the important contemporary artists and attracts a wide range of audience in Turkey and the world by his videos.

Keywords

Kutluğ Ataman
video art
identity
extreme
personalities
fiction and reality
documentarial art
contemporary
Turkish art

1. Giriş: Kutluğ Ataman ve Sanatının Temelleri

Sinema kökenli bir sanatçı olan Kutluğ Ataman, kimlik olgusunu cinsiyet, toplumsal roller, etnik kimlik, ırkçılık ve ötekilik gibi kavramlar bağlamında ele alan yapıtlarıyla güncel sanatta dikkat çeken isimler arasına girmiştir. Serpentine Gallery'de retrospektif sergi açmış, ABD'nin en eski ve saygın sanat ödülllerinden Carnegie'yi kazanmış, Tate Modern'de bir yapıtını sergilemiş, bunun akabinde dünyanın en prestijli sanat ödülllerinden biri olarak kabul edilen Turner Ödülü'ne 2004 yılı için aday gösterilmiştir. Avrupa'daki çeşitli sergilerin yanı sıra İstanbul ve Venedik Bienali gibi önemli etkinliklerde de çalışmaları izlenen Ataman'ın, *Ruhuma Asla* adlı yapıtı New York Modern Sanat Müzesi (MoMA) tarafından daimi koleksiyona satın alınmıştır.

Sanatçı, toplumsal anlamda ayrıksı insanların kimliklerini kamerasının önünde yeniden üretmelerini sağlamaya çalışmaktadır. Bu üretim, başka insanların portrelerini yansıtıyormuş gibi görünmekle birlikte, aslında sanatçının kendi yaşamöyküsünden kesitleri sergileme amacını da taşımaktadır. Bu sergilemede belgesel bir anlayış benimseyen, ancak kurmacalığını saklamaktan çekinmeyen bir tavır göze çarpar. Bu sayede, Ataman, gerçeği çelişkileriyle birlikte sunarken, yanıt vermeyi izleyicinin kendisine bırakmış olur. Zaten, belgesel görünümündeki yapıtları yanıtlar sağlamak üzerine değil, sorgulamayı başlatmak amacıyla kurgulanmışlardır.

Otobiyografisini oluştururken Ataman'ın sergilediği ayrıksı kimlikler, bir transseksüel olabileceği gibi, bir türbanlı genç kız, bir kanser hastası, yaşamını takıntılılarıyla harcayan bir insan, bir diva, bir toplum düşmanı, bir ajan olabilmektedir. Tüm bu kimliklere bir arada baktığımızda, son derece çeşitlilik içeren, hatta aralarında ilişki kurulamayan bir görüntü oluşturdukları fark edilecektir. Aslında, bu durum, kimlik denen şeyin nasıl da akışkan, değişken biçimler alabileceğini göstermektedir. Kimi zaman tek kişi birden fazla kimlikler taşıyabilmekte, kimi zaman çok sayıda insan tek bir kimliği oluşturmak için hep birlikte çalışabilmektedir. Bir kimliğe sahip olmak, o kimlik için bazı şeylerden feragat etmek anlamına da gelir. Bunu "bedavaya kimlik, bedavaya özgürlük yok" sözleriyle açıklayan Ataman, hangi kimliklerin kendi özgürlüğünü sağlamak için nelerden vazgeçtiğinin farkındalığı içinde çalışmaktadır (Çalıköğlü 2005: 72).

2. Sanatçının Tekniği: Belgesel ve Kurmaca

İlk olarak sinema yapıtları ile dikkat çeken Ataman, ticari bir iş olarak nitelendirdiği sinemaya dolaylı bir ara vererek, daha serbest ve daha deneysel olduğunu düşündüğü güncel sanat alanında yapıtlar üretmeye başlamıştır. Araştırma konusu olarak da, en genel anlamıyla, gerçeklik arayışını seçmiştir kendisine, özellikle de gerçek denilen şeyin nasıl bir yerden alınıp başka bir yere taşınabileceği ilgisini çekmiştir. Gerçekler, genelde belgeselde bile aslında bir hikâye yoluyla aktarılmaktadır. İşin içine hikâyeleme girdiğinde ise, gerçeklik artık değiştirilen bir şeye dönüşür. Bunun için, Ataman belgeseli kullanmış ve kurgu sırasında yanlısamanın nasıl yaratıldığını göstermeyi önemsemiştir (Ataman 2002: 244).

Belgesel zaten nesnel bir çalışma değildir; olayların kendisini değil, yalnızca dökümünü verir. Haberleri ya da belgeselleri seyreden izleyici, gördüklerinin gerçekliğinden şüphe duymaz. Ancak, onlarda da bir kurgu vardır. Aslanların kavgalarını gösteren bir belgeselin çekimlerinden önce, aslanlar uyuşturulur, tırnakları farklı zamanlarda çekilir ve böylece film, kurgulanmış olur. Örneğin, Irak işgali sırasında Saddam'ın heykelinin yıkılışı da haber filmi olmaktan öte, planlanmış bir sahnedir. Görüntüler dekupe edilmiş, kadrajlanmıştır. İşin içinde insan olduğu sürece objektif anlatmanın imkânı yoktur. Bunu bilen Ataman, kurduğu gerçekliğe koşulsuz inandırmakla değil, izleyicinin düşünsel bir sürece girerek şüphelenmesini, sorgulamasını ve gerçekliği kendi çabasıyla ortaya çıkarmasını amaçlamaktadır (Çalıkoğlu 2005: 77).

Gerçeği yakalamak ve aktarmak, özneliği devreye sokmadan yapılması olanaklı olmayan bir edimdir. "İster gerçekte ister filmde, kafasına kurşun sıkılan bir adamın yaşantısı hakkında, sadece onu seyrederek ilk elden bir bilgi edinmemiz mümkün mü? İnsan onun yerinde olmalı, hatta daha da ötesi, belki de onun yaşadığı hayatı yaşamış olmalı" diyen Ataman için önemli olan, kafasına kurşun sıkılan adamla onu seyreden kişinin bu durumla nasıl bir ilişki kurduğudur. Birinin bir diğerini görüyor olmasıdır önemli olan. Dolayısıyla sanatçının sadece niyetlerini gösterdiği, ancak çözümün izleyicinin deneyimi sonucunda ortaya çıktığı bir olgu olarak görür Ataman sanat yapıtını (Ataman 1997: 52).

Belgesellerin de bir kurmaca olduğunun fark edilmesi üzerinden uzun zaman geçmiş, hatta bu bilgi tüketilmesi üzerine de çalışmalar üretilmiştir. *Cinéma verité* (fr. *hakiki sinema*) bunu yaşayan teorilerden biridir. Ataman öğrenciliğinde bu konuyla çok ilgilenmiş ve bir şekilde yapıtlarının çıkış noktası olarak kabul etmiştir. 1950'lerde Fransa'da ortaya çıkan *cinéma verité* anlayışı, belgeselde kullanılan doğalcı tekniklerle hikâye anlatma şeklini birleştirmektir. El kamerası, doğal ortam sesi, profesyonel oyuncu olmayan karakterlerin kullanılması gibi unsurlarla bir filmin gerçekliği nasıl sunacağı, gerçekliğin değil ama gerçeklik duygusunun nasıl yansıtılacağı uzun yıllar boyunca tartışılmıştır. Belgesel olan yapıtın gerçekliği yansıtma kaygısı taşıması gerekliliğine dair tartışmalar değildir Ataman'ın yapıtlarını belirleyen. Aksine, yapıtları bu kurmacanın karşısında durduğu için sanat dünyasında kabul görmektedir (Çelebi 2003: 3). Kimliği oluşturan da bir kurgudur nasıl olsa. Gündelik hayatta yaşadığımız şeylerin gerçekliğinden şüphe edip, bir kurgunun içinde seyrettiğimiz saplantısına takılan Ataman kendi hareket noktasını da bununla açıklamaktadır: Hayatın kendisi uydurulmuş, kurgulanmış bir oyun gibi algılandığında, hayatın kendisi artık sanat haline gelmiş demektir (Çalıköğlü 2005: 71).

Ataman'ın belgesel dilini seçmiş olması, onun sanatını politik temeller üzerine kurmasının bir parçası olarak da gösterilebilir. Kendini toplum içerisinde nasıl konumlandığını göstermek istemektedir. "İnsan politik bir hayvandır" diyen Aristoteles'in ya da sanatla politikayı ve yaşamı ayırmayan Beuys gibi sanatçıların soluğunu yapıtlarında hissettiğimiz Ataman'ın kendisi de bunu açık açık ifade etmektedir:

Ben politik bir insanım. Bu darbeci generaller sayesinde bizim jenerasyonumuz "Politika kötüdür, politikayla uğraşamazsınız," sözleriyle yetiştirdi. Bu da "Sizin kendi hayatınızla ilgilenmeye hakkınız yok; biz ilgilenip size ne yapmanız gerektiğini söyleyeceğiz," demek. Bu da dünyanın en antidemokratik yaklaşımı. Halbuki politikayla uğraşmak en önemli şey. En önemli sanatçılar, politik çalışmış olanlar. Chopin bile politik bir sanatçıdır; özgürlük sanatçısıdır. Sanat bir politikadır zaten. (...) Ben sanat yoluyla politika yapmıyorum. Benim sanatım zaten politikam (Çelebi 2003: 3).

Ataman'ın filmlerini yapması için oldukça uzun süren bir süreç gereklidir. Filmleri tekrar tekrar çekmektedir çoğu zaman. Mümkün olduğu kadar malzeme biriktirir ve genellikle en son çektiklerinde karar

kılarak onları kullanır. Bunun nedeni, ilk çekimlerde hem kendisinden hem de oyuncusundan kaynaklanan bir korkaklık, tutukluk veya kameranın verdiği bir rahatsızlık olur. Sanatçı, sanki bir Biri Bizi Gözetliyor yönetmeni gibi, çok fazla planlanmamış gibi hareket ediyor gözükse de aslında setini kurmakta ve gelecek olayları hazırlamaktadır (Ataman 2002: 244).

3. Oyuncular ve Samimiyet

Ataman'ın işleri için seçtiği bireyler kendi kimliklerini yansıtırken, aslında sanatçının kimliğini de yansıtmaktadırlar. Sadece Semiha Berksoy farklıdır. Amerika'dan Türkiye'ye yeni döndüğünde, kimliğini ve varlığını sorgulayan birisi olarak kendi şahsi tarihi aracılığıyla Türkiye'yi anlatan Berksoy'u o dönemde çekici bulmuştur. Peruk Takan Kadınlar'da Hostes Leyla'nın macerası kendisinininkine; türbanlı kızın yaşadıkları da onun Galatasaray Lisesi'nde yaşadıklarına çok benzemektedir Ataman'a göre (Bal 2003: 38; Çelebi 2003: 3). Bu yüzden de, bir otoportre yaratma duygusunun rahatlığı içindedir Ataman ve oyuncularını:

Bütün bu insanlar benim var oluş biçimlerim. Konuştuğum insanlarla resmiliği kırabilmemin tek yolu, benim de onlar gibi olduğum hissinin ya da gerçeğinin kurulması ve ortaya bir konuşma çıkması (Altunok 2002: 13).

Uluslararası Carnegie Bienali'nin küratörü Laura Hoptman, Ataman için "kimi çekerse çeksin onu nesnelleştirmedigi"ni ifade etmiştir. O, sıra dışı özellikleri sayesinde seçtiği öznesinin kimliğini korumakta, kötüye kullanmamaktadır (Sönmez 2005: 9). Burada, sanatçının o kişilerde kendisini görmesinin büyük etkisi vardır. Ataman'ın oyuncularının çekimlerde çok rahat olabilmelerinin nedeni, aslında, Ataman'ın onlarda kendisini görmesi sayesinde aralarındaki diyalogların insanın kendi kendisiyle yaptığı konuşmaları andırmasıdır. Ancak, bu diyaloglar olduğu gibi kalmaz, Ataman kurgu aşamasına geçtiğinde, bunları tekrar bir film, bir bütün haline getirirken manipülasyonla dönüşümden kaçamazlar. Gerçekle, yeniden yazılan gerçek birbirine karıştırılmaktadır (Ataman 2002: 244). Bir de yapıt izleyicisine ulaşmayagörsün, tam bir gerçeklik patlaması karmaşası yaşanır.

Her farklı birey, Ataman'ın yapıtlarında, yargılanmadan kabul görmektedir. Bu anlamda, Londra'nın 2012 Olimpiyatlarına evsahipliği

yapmak için yürüttüğü bir kampanya çerçevesinde düzenlenen ve çokkültürlülüğü vurgulayan bir sergiye katılması, onun kendi sanatsal kimliğiyle de örtüşmektedir. 40 sanatçının 40 yapıtının sergilendiği etkinlikte, Ataman hat sanatından esinlenerek oluşturulan bir animasyon üretir; Dünya, Hiçbir Şey ve Güzel başlıklı imajlarda hat sanatının modernleşmiş hali görülmektedir. Londra'nın birçok kültürün beraber yaşayıp güncel kültür üreten yapısı, çokkültürlülüğün bu şehirde bir zenginlik olarak görülmesi Ataman'ın yapıtında merkez düşüncedir. Farklı bir kültüre ait olan Ataman, kendi kimliğiyle varolmasına ve kabul görmesine izin veren bu şehri yüceltmektedir (Bay 2003: 32).

Benzer bir şekilde, Atina'daki 2004 Olimpiyatları kapsamında gerçekleşen Kültür Olimpiyatları da onun çoğul kimlik anlayışına uyan bir etkinlik olarak görülebilir. İlk kez bir Türk sanatçının davet edildiği sergi, aslında, dünya kültür mirasına sahip çıkmak amacıyla gerçekleştirilme iddiasındadır. Ataman, Kıbrıs Sorunu'nu konu aldığı *1+1=1* ve *99 Ad (Esmâ-ül Hüsnâ-En Güzel İsimler Allah'ındır)* başlıklı iki video yerleştirmeye sergiye katılmıştır. 'Kültür Programı' kapsamındaki *Şimdiye Abide (Monument To Now)* sergisinde Ataman'dan başka Maurizio Cattelan, Marcel Duchamp, Damien Hirst, Pipilotti Rist, Andy Warhol, Wolfgang Tillmans, Shirin Neshat, Jeff Koons, Paul McCarthy ve Chris Ofili gibi dünyaca ünlü sanatçılar yer almıştır (Altuğ 2004a: 20). "Sürekli padişah donlarını uluslararası sergilerde gezdirerek dünya kültür-sanat arenasına çıkamayız" diyen Ataman, spordan başka alanlarda da varlık göstermenin önemine dikkat çekmiş ve sergiyi bugünün Türk kültürünü tanıtmak için bir fırsat olarak nitelendirmiştir (Muharrem 2004: 3).

4. Sanatçının Yapıtlarından Örnekler

Bu bölümde, Kutluğ Ataman'ın yapıtlarından kimi örnekler yer verilmiştir. Bu örnekler, Ataman'ın kendi kimliğiyle doğrudan ilişkili görünen yapıtlar olarak belirlenmiştir. *semiha b. unplugged* Türkiye'ye dönen ve bu dönüşüyle birlikte kimi değerleri sorgulayan sanatçının zihnindeki karmaşanın aynasıdır. *Peruk Takan Kadınlar* ve *Ruhuma Asla* kendi kimliğinin toplumsal ifadesinde karşılaştığı durumlarla yakınlık göstermektedir. *Veronica Read'in 4 Mevsimi'nde*, sanatçı, çocukluğundan başlayan bir takıntının izini sürmüştür. *Tanıklık*, yine kendi geçmişinden yola çıktığı, ancak bu kez bir toplumun yiten

belleğine sorular yönelttiği bir çalışmadır. *Uyuyan Martin* ve *Türk Lokumu* ise, sanatçı doğrudan kendi yaşamını kullanmış; birinci videoda sevgilisini, ikinci videoda kendisini oyuncu olarak seçmiştir.

Kutluğ Ataman'ın diğer yapıtları da benzer kaygılarla üretilmiş, yurtiçinde ve yurtdışında, farklı yerlerde ilgiyle izlenmişlerdir. Bunlar arasında, kimlik konusunu ırkçılık temelinde ele alarak Alman toplumunda yaşayan ve topluma tam anlamıyla dâhil olamayan Troy isimli bir Jamaikalı'nın "öteki"liğinin anlatıldığı *Fasit Daire*; aynı kişinin geçmişini iki farklı biçimde yorumlayarak dillendirmeye çalıştığı Kıbrıs sorununun konu edildiği *1+1=1*; Adana'da yaşayan, Arap asıllı ve yeniden doğduğuna inanan 'çift ciltli' altı kişinin kendi öykülerini anlattığı *On İki*; sınıfsal ve politik olarak sisteme her zaman aykırı bir yaşamın odağı olan ve bireylerin kolektif bir kimlik yarattığı Merter'deki Küba Mahallesi sakinlerinden kırk ayrı kişinin aynı anda kendi yaşam deneyimlerini anlattığı kırk ayrı eski monitörden oluşan *Küba* gibi yapıtlar dikkat çekmektedir.

4.1. *semiha b. unplugged, 1997*

Kutluğ Ataman, video çalışmalarına 1997 yılında *Semiha Berksoy*'un yaşamını konu alan belgesel görünümündeki *semiha b. unplugged* ile başlamıştır (Anonim 1998b: 12). Çalışma, ilk kez 5. İstanbul Bienali'nde gösterildikten sonra, Manifesta II, Montreal Bienali, Berlin'de İskorpit, Cenevre Çağdaş Sanat Merkezi, Milano'da Fondazione Trussardi gibi birçok Avrupa merkezini dolaşmıştır (Tözer 1999: 4).

Ataman, *Karanlık Sular* filminde Berksoy'la çalışırken, onunla ayrı bir proje yapma düşüncesi gelişmiştir. Yönetmen, Berksoy'un kendi yazdığı kısa hikâyeleri filmleştirme önerisini değerlendirirken, bir yandan da onları belgesel bir anı koleksiyonu olmaktan kurtarıp bir çatı kurmuş ve dokuz bölüm halinde kurgulamıştır (Koyuncuoğlu 1997: 12). Berksoy ile ortaklaşa bir çalışma olan *semiha b. unplugged* arka planda zaman zaman Ataman'ın sesi duyulduğu, zaman zaman Berksoy'un Ataman'a müdahale ettiği ve böylece ikili arasında bir ilişkinin vurgulandığı bir kurmaca belgeseldir. İzleyici, ilk bakışta, Türk opera divası ve ressam *Semiha Berksoy*'un daha önceki yazılarında ve resimlerinde kullandığı *anka kuşu* konseptinin eşliğinde hayatının anlatıldığı izlenimi edinir.

Çalışmada, Türkiye’de sanatın, düşüncenin ve kadının özgürleşme mücadelesinin yanı sıra, modernleşen dünyada bireyin var oluşu ve kimlik oluşumu ile birlikte yaratıcılık tutkusu da hissedilmektedir (Kuyaş 1997: 20).



Resim 1. Kutluğ Ataman, semiha b. unplugged, 1997, video projeksiyon, 7'42"

Çalışma, kapalı bir mekânda, Semiha Berksoy’un yatak odası gibi düzenlenmiş bir alanda gerçekleşmiştir. Berksoy’un tasarladığı giysiler, kostümler vardır etrafta. Çekim planları çeşitlilik göstermektedir (Uşar 2006:147). Kamerayı belli bir noktaya koyup çekmeye başladığında, gerçekliğin nesnelliğini kaybettiğine inanmaktadır Ataman. Yönetmen, oyuncusuna kareyi vermiş ve içini doldurmasını beklemiştir. Ataman’a göre, seyircinin seyretmesi gereken şey, bu ikili ilişkidir (Koyuncuoğlu 1997: 12). *semiha b. unplugged*’ın bir belgesel olmadığını sürekli vurgulamak ihtiyacı hissetmektedir Ataman:

Ben, belgesel çekilirken yapılması gereken ‘fact checking’i (olayların gerçek olup olmadığını anlamak için kontrol) yapmadım. Semiha Berksoy ne anlattıysa onu yazdım. Projenin beni çeken yanı da zaten buydu. Berksoy, kendi gerçeğini anında kamera önünde yaratıyor. Bu filmi çekme amacım, Semiha Berksoy’un propaganda makinesine hizmet etmek değil; sadece o, beni o dönemde çok çeken bir insandı (Çelebi 2003: 3).

Berksoy’la olan çekimler 27 saat sürmüştür. Bu malzemeden bir yapıt çıkarma süreci, Ataman’ın ufkunu da dönüştüren bir sürecin önünü açmıştır. Süreç içerisinde içgüdüsel olarak verdiği kararlar, Berksoy’un her an kendisini yeniden kurgulanmasından da etkilenmiş, bakan kişinin gerçeğini sunmaya yönelmiştir sanatçıyı. Brecht tiyatrosundan bildiği üzere, bilinçli olarak inandırıcılığı bir yana itmiş, seyredilen şeyin bir

kurmaca olduğunu izleyici açıkça hissettirmeyi amaçlamıştır (Çalikoğlu 2005: 70).

Semiha, Ataman'a göre, gerçeği anlattığına hiçbir zaman emin olamadığı biri, kendinden çok emin bir şekilde bir gerçeği anlatıyormuş gibi görünen biridir. Bu gerçek, aslında, Cumhuriyet hikâyesine bağlı olarak bir sanatçının kendi hayatını sekiz saat boyunca anlatmasıdır. Sekiz saat sürmesi hiçbir zaman başından sonuna seyretmemizin imkânı olmadığı, sıkıcı, inandırıcılıktan uzak bir durum ortaya koymaktadır (Ataman 2002: 245). Semiha Berksoy, her şeye platonik baktığını söyleyen bir hayal yaratığına benzemektedir. Kutluğ ile de böyle platonik bir şey yaşadığını, aksi durumda ortaya böyle bir iş çıkamayacağını belirtmiştir. Hatta bu projenin başka projeleri de beraberinde getireceğinden bahsetmiştir. Daha üzerinde çalıştıkları proje bitmeden, Salome isimindeki bu çalışma üzerine konuşulmaya başlanmıştır bile (Bozdemir 1998: 29). Ancak bilindiği kadarıyla, ikilinin böyle bir çalışması yoktur.

semiha b. unplugged'ı yaparken, bunun bir bienalde sanat yapıtı olarak sergileneceğini düşünmemiştir Ataman. O dönem benzer işlerin yapıldığını, kendisinin de içgüdüsel olarak böyle bir işe kalkıştığını, bu anlamda kuramsal bir altyapıyla o dönemde henüz kirlenmemiş olduğunu belirtir. Yaptığı şeyin farkına varması, montaj aşamasında gerçekleşmiştir. Elinde belgesel sayılmayacak bir malzemenin bulunması, onu, temsile karşı bir aktarım oluşturmaya itmiştir (Çalikoğlu 2005: 69).

4.2. WWW (Peruk Takan Kadınlar), 1998

WWW (Women Who Wear Wigs-Peruk Takan Kadınlar), çeşitli sebeplerle peruk kullanmak zorunda olan dört kadınla yapılan röportajlardan oluşmaktadır. Yönetmen, peruk kullanan dört 'özel' kadının birbirinden 'bağımsız' yaşamlarının gizli bağımlılık alanlarına, 'peruk' nesnesi üzerinden Türkiye'deki 'kadın' öznesine sosyolojik bir kazı gerçekleştirmiştir. Bu kazı-röportajlar, her biri 45-60 dakika arasında değişen sürelerle sahip olan dört ayrı projeksiyonda duvara yansıtılarak yan yana gösterilmiştir. Bütün projeksiyonların bir arada verilmesiyle nerede, ne zaman ve neden peruk taktıklarını anlatan kadınların kişisel öyküleri, Türkiye'nin tarihsel ve ideolojik panoramasını sunmuştur (Çandar 2002: 8). Aslında yapıt, Türkiye'de farklı peruk sahiplerine

değil, bedenleri ve ruhlarına sahip çıkmaya çalışan kafalara 'çekilen aynı muamele'nin 'dört boyutlu' aynasını, dört kutuplu gerçek bir pusulayı çağrıştırmaktadır. Ataman, yapıtında sesi geriye alarak, seslerin dört ekrandan ayrı ayrı duyulmasını istemiş; işleri, aynı mekânda, yan yana yerleştirerek dört karenin, beşinci ve ortak bir kareyi oluşturmasını sağlamıştır (Altunok 2002: 13).

Harald Szeemann tarafından Venedik Bienali'ne seçilen yapıt, bu sergiden başka Stuttgart Institut für Auslanbezeihungen'ın mali yardımlarıyla, Türkiye'den ise C&O prodüksiyon şirketi ve İstanbul Güncel Sanat Projesi desteğiyle gerçekleşmiştir (Tözer 1999: 4).

Röportaj yapılan ilk kadın, 12 Mart döneminde terörist olduğu düşünülen, 'Hostes Leyla' adıyla bilinen Melek Ulagay'dır. Polisten kaçarak yaşayan ve örgüttekilerin haberleşmesini sağlayan bu kadın, kimliğini gizlemek için peruk kullanmaktadır. Sarı peruğu kaçmak, saklanmak ve güven içinde olabilmek adına 'başının üstünde' tutmuştur. Melek Ulagay, olayın üzerinden yıllar geçmiş ve affa uğramış biri olarak hukuken cezalandırılmayacağını öğrenmiş olsa da, başına hiçbir şey gelmeyeceğine hâlâ inanmamaktadır. O yüzden, aslında, hâlâ gizlenme ihtiyacı içindedir. Filmde yüzünü göstermez. Mahrem bir mekân olan yatak odasından, mahrem kalmayı sürdürerek filme başlamayı tercih etmişlerdir (Ulagay 2002: 245).



Resim 2. Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, 1998, dört ekranlı video yerleştirme

İkinci kadın, başörtüsünün üzerine peruk takarak üniversiteye devam eden bir öğrencidir. Bu kadının kimliğinin gizli kalabilmesi için video çalışmasında görüntüsü kullanılmamıştır. Türbanlı öğrenciye ait olan karenin siyah kalması, Ataman'ın da işine gelmiş, diğer renkli

ekranlar arasında kompozisyonun görsel bir tempo kazanmasını sağlamıştır (Ataman 2002: 245). Üniversite öğrencisi olan genç kız, kullandığı peruğun, kendi kimliğini kaybetmesine neden olduğunu düşünmektedir. Kendi kendisini bile tanıyamadığını ifade etmiş ve kendisini, geçici olarak bir maske takmış gibi hissettiğini söylemiştir (Kaplan 2001: 7). İsmi belirtilmeyen bu 'türbanlı öğrenci' ile 'hostes Leyla', aynı nesneyle adeta varoluşlarını tazelemişlerdir.

Üçüncü kadın, göğüs kanseri olan ve kemoterapi sonucu saç dökülen gazeteci Nevval Sevindi'dir. Sevindi, peruk takarak, kadınlığı için bir eksik olarak gördüğü 'saçsızlık'ı nasıl gizlediğini, kadın kimliğinin bu hastalık sonrasında nasıl etkilendiğini, ilişkilerinde bu durumdan dolayı yaşadıklarını ve konunun toplumsal boyutunu anlatmaktadır. Sevindi, söyleşinin bir bölümünü hastanede, bir bölümünü ise, tüm sırların döküldüğü ve kadınlara dair bir mekân olan kuaförde gerçekleştirmiştir (Tözer 1999: 5). Nevval Sevindi örneği, kadını toplumsal açıdan yeniden tanımlama ve 'kadın' kimliğini beyinde hissetme durumuyla, kadın kimliğini korumayla ilişkilendirilmektedir. 'Gazeteci', 'yurttaş' ve 'kadın' Sevindi, kendini toplumsal açıdan yeniden tarif etmek ve kimliğini tümüyle beyniyle hissetmek durumunu deneyimlemekte ve izleyene bunu aktarmaktadır (Altuğ 2002a: 7):

Doktor, saçımdan göğüslerimden ayrılmamı çok doğal görüyor. Ben böyle olmadığı konusunda direttim. Doktora göre önemli olan canımın kurtulması. Benim o halimle nasıl varolacağıma doktor karar veriyor. Bu Türkiye'de her alanda yaşanıyor. Benim irademin üstüne giydirilen iradeye itiraz etmek için bu projenin bir parçası oldum. Yerimi bir başkaldırı olarak konumluyorum. Türkiye'de hasta bir kadın bozulmuş bir mal gibi görülüyor (Sevindi 2002: 243).

Dördüncü kadın, transseksüel, feminist, aktivist Demet Demir'dir. Onun için peruk, cinsiyet tercihinin ve başkaldırısının nesnesi haline gelmiştir. 1980 sonrasında cinsel kimliği uğruna mücadele eden ünlü transseksüel Demet Demir, fuhuş sektörü içinde yer almış, ayakta kalabilmek ve kendini varedebilmek için peruğa sığınmıştır. Ama kendi öyküsünü en peruksuz kelimelerle anlatmıştır (Altuğ 2002a: 7). Ataman'ın sadece Demet Demir'le yaptığı çekim yirmi gün sürmüştür. Bu çekimlerde Demir, kendi mücadelesini düşünsel anlamda yeniden yaratmıştır: "Ben şunu sorguladım, neden peruk takmak zorunda kaldık? Kadınlar neden peruk takmak zorunda, niye saç takmak zorunda? Travestilerin saç takma zorunluluğu vardı. Neden? (Demir 2002: 246)"

Yakın plan çekimlerle görünürlük kazanan bu dört kadın, kullandıkları peruklarla, yeni varoluşlarını, kimlik değiştirme zorunluluklarını ya da kimliksizleşme süreçlerini yansıtmaktadır. Ayrıca, kişiliklerini, kimliklerini ve inanışlarını gizlemekle birlikte, gerçek kimliklerini bu yolla korumaktadırlar da. Böylece izleyici, toplumsal baskı, iktidar, toplumsal cinsiyet, toplumsal kurallar, yaptırım, önyargı kavramları üzerinde yeniden düşünmeye zorlanmaktadır (Altunok 2002: 13). Bir metafor olarak kullandığı peruğa mecazi işlevler yükleyen sanatçı, kimlik üretiminin genelleştirilmiş biçimlerinin ötesinde, seçilmiş kimliğin yaratımını ve kimliğin maskelenmesini tarihsel ve ideolojik bir açımla sergilemiştir (Bal 2003: 37; Uşar 2006: 149).

Dört ayrı ekranda gösterilen *Peruk Takan Kadınlar*'da ekran geçişleri, tıpkı televizyonda kanal değiştirmek gibi, montajlamanın bir parçası olarak, izleyiciye bırakılmıştır. Aslında, bir de beşinci ekranın varlığını kabul etmek gerekir. O da, dört ekranın hepsini birden içine alan toplamdaki dikdörtgen alandır. İzleyicinin işi bir bütün olarak nasıl algıladığı bu beşinci ekranla, bu kişiye mahsus çerçeveye belirlenmektedir. Ataman, işin kendi mekaniğini ortaya çıkaran asıl bölümün bu olduğunu belirtmiştir (Ataman 2002: 245). Ses kurgusundaki karmaşa da, Ataman'ın bilerek yaratmak istediği bir karışıklık olarak yapıtın bir parçasıdır. Sesin rahatsız etmesi, izleyiciyi bir diğer sesin diğerine çekmesi gerektiğini düşünmüştü; toplumdaki kaotik kakafoninin ses yoluyla resmini çizmeye çalışmıştır:

'Her kafadan bir ses çıkıyor' sözü kötüdür aslında. Ama ben burada, her kafadan bir ses çıkması gerektiğine inanıyorum. Bu patlamanın olması gerekiyor. Çünkü şimdi hiçbir ses çıkmıyor. Sadece Ankara'dan bir tek ses çıkıyor. İnsanlar çok korkmuşlar. Konuşuyorlar. Ama konuştukları vakit bu Ankara'dan gelen vaizi tekrarlıyorlar. Tıpkı camideki hocanın Ankara'dan gelen fakı Cuma hutbesi olarak okuması gibi. Çok korkunç bu. En uçuk TV programındaki normlarla, bir okul ya da bir camideki normlar arasında çok büyük bir fark yok. Birinin üniforması olabilir, diğerinin sakalı, ötekinin bıyığı. Ama herkes aynı şeyi söylüyor. Tüm bunların ötesinde bir patlama gerekir, ki bunu da sosyal değil, kişisel bir patlama olarak kabul edebilirim. Ne alternatif bulunmalı, ne yapılmalı deniyor. Alternatif olduğunu söyleyenler de böyle olamıyorlar. Geçenlerde Kemal Derviş'e, genç kızlardan biri 'Biz tartışmadan devrim yapacağız' demişti. Bunun askeri darbeden ne kadar değişik olduğunu merak ediyorum. Korkunç bir şey bu (Altuğ 2002b: 14).

Türkiye'den bir kesit sunan bu kadınlar, aslında genel kurallara, reçeteye uyulmadığı takdirde ödenecek bedelleri de anımsatan birer anıttırlar. Peruk, tek başına saçın yokluğunu gizleyen bir nesne iken, mecazi işlevler yüklenerek maskeleydiğimiz gerçek kimliklerimizi, yumuşattığımız sivri yanlarımızı, düzene uyma 'zorunluluğunu' yansıtır bir anlamda (Altunok 2002: 13). Ataman da bunu vurgulayarak yapıtının 'etki'lemekten ziyade 'işaret' etmek yönünde bir eğilim içerdiğini bildirmiştir. Sanatın işlevini de zaten işaret etmek olarak gören Ataman, yapıtın baskı politikalarıyla olan ilişkisini şu sözleriyle açıklamıştır:

İnsan tek başına baskı yapamaz, üzerinde baskı uygulayacağı başka insanlara ihtiyacı vardır. Bu ihtiyacın kendisi de bence esir edici bir unsur çünkü ihtiyaç. Yani baskı ilişkisi içinde baskı yapan da zaman içinde bu bağımlılık nedeniyle esirleşir. Bu yüzden erkek egemen toplumda erkeğin özgür olduğunu iddia etmek abes olur. 'Egemenlik' olan toplumda herkes esirdir. Bu egemenliğin kime ait olduğu, erkeğe mi, kadına mı, hükümete mi, topluma mı, orduya mı bu önemli değil. Bence sorun egemenliğin kendisinde (Sorgun 2001)...

4.3. Uyuyan Martin, 1999

Uyuyan Martin, zifiri karanlık bir odada oyuncak boyutlarında bir yatak üzerine, uyuyan çıplak bir erkek görüntüsünün yansıtıldığı bir video yerleştirmeden oluşmaktadır. Bu alçakgönüllü yerleştirme, geç kapitalist çağın hızı ve çılgınlığıyla bir karşıtlık oluşturmaktadır. Bir gecelik uyku eyleminin birebir gösterildiği bu çalışmada, farklı bir bilinç düzeyi görselleştirilerek, günün ruhuna karşıt, radikal bir eylemsizlik önerilmektedir (Erdemci 2001: 3). Yerleştirme biçimini dışarıda tutacak olursak, bu çalışma, Andy Warhol'un kamerasını hiç kıpırdatmadan tek bir sahneyi saatler boyunca çektiği *Uyku* ya da *Empire* adlı işlerini çağırıştırılmaktadır. Warhol'da gündelik hayattan seçilen sıradan bir sahne kişiliksizleştirilirken anıtsallaştırılmasına karşın, Ataman, sevgilisini uyurken gösterdiği *Uyku*'da kendi öznel dünyasının en sevecen ve en mahrem anını fısıldayarak paylaşmıştır.

Uyku, kimliklerin silindiği ya da en azından eşitlendiği, bireysel kimliğin ve dilin ancak uyuyanın kendisi için görünür olan rüyada varolabildiği bir boyut olarak kendisini sunmuştur burada (Baykal 2008: 13). *Uyuyan Martin*, yedi yıl sonra yapacağı *Türk Lokumu* ile birlikte,

sanatçının yapıtları arasında söz kullanmadığı iki çalışmadan biri olarak dikkat çekmektedir. Yine ilginç olan, bu iki çalışma da, aslında, Ataman'ın başka kimliklerle oluşturmaya çalıştığı otoportrede kendi gerçekliğinden bir parça (burada kendi sevgilisini, *Türk Lokumu*'nda Ataman'ın bizzat kendisini) sunmaktadır.



Resim 3. Kutluğ Ataman, *Uyuyan Martin*, 1999, video yerleştirm

4.4. Ruhuma Asla, 2001

Ruhuma Asla adlı yapıtında Ataman, altı ekrandan oluşan bir odada aynı öykünün anlatıldığı bir dünya kurmuş, bu dünyada bir travestinin kimlik değişimini ve bunalımını işlemiştir. Cinsiyet, uç kimlikler, ötekileştirme gibi kimlikle ilintili birçok kavramı içinde barındıran bu çalışmada, travesti Ceyhan Fırat'ın varoluşu, Türkan Şoray üzerinden sorgulanmaktadır. Türkan Şoray ile yapılan bir röportajdan alınan 'Sen gerçek misin?' sorusunu kullanan Ataman, aynı sorunun seyirciler tarafından Ceyhan Fırat'a da sorulmasını istemiştir. Travesti Ceyhan Fırat'ın, Türkan Şoray'ın kimliğine bürünme isteği de dikkati çekmektedir. Sanatçı görüntüleri parçalayıp, altı ayrı odaya yerleştirerek sunmuştur. Sanatçı, diğer işlerinde olduğu gibi burada da montaj ve öykü kurgusu ile ilgili bir sorgulama gerçekleştirmiş ve izleyicinin kendi kurgusunu yapmasını istemiştir (Ataman 2001: 113–114).

Ataman, Fırat'la önce bir çekim yapmış, sonra metni senaryoya dönüştürmüştür. Ceyhan Fırat ikinci filmde bu senaryoya göre tekrardan

oynamıştır. Bu da bir yapaylığa yol açmıştır. Ataman cümleye başlamış, Fırat devamını getirirken bazı yerlerde unutmuş, hatırlamaya çalışmış, hatırlayamayınca da uydurmuştur. Yapaylığı artan filmin, travesti kimliği de bu yolla şekillenmiştir. Bunun, herkesin düşündüğü gibi Ataman'ın cinsel kimliğiyle değil, aslında sinemacılığının karakteriyle ilişkisi vardır (Çalikoğlu 2005: 76). Konunun ve görüntülerin pornoyu çağrıştırıyor olması sadece bir yanılısamadır. Porno seyretme niyetiyle sinemaya gelen kişinin suratına bir tokat atıp hayatı göstermektedir. Kurmacanın bittiği, gerçeğin açıkça gösterildiği belki de tek yapıttır Ataman'ın (Çelebi 2003: 3). Bunu kavrayabilmek için filmi sonuna kadar izlemek gerekmektedir.



Resim 4. Kutluğ Ataman, Ruhuma Asla, 2001, altı ekranlı video yerleştirme

Pornografik malzemeyi kullanarak pornografiyi delip geçen ve başka bir alana sıçrarken, belgeselin sınırlarını sorgulattıran bu iş, planlanması mümkün olmayan bir kurgu sunar gibidir. Ceyhan kürkünü giyer, kuaförüne gider oyuna başlamadan önce. Aynadaki Türkan Şoray resmine bakarak oynayacağı oyunun makyajını yapar. Bir de Paris sokaklarından bir rol arkadaşı bulunur: Jessy. Jessy, Ataman ve Fırat garip bir diyalogun içindedirler filmde. Ataman sorular sorar, her şeye burnunu sokar ama filmde görünmez; Fırat, Ataman'ın sorularına cevap vermez doğru dürüst, ama sürekli konuşur, çocukluğunu anlatır, açık saçık sözler kullanır; Jessy ise Türkçe bilmiyordu, anlamaz söylenenleri ama arada o da Fransızca bir iki cümle söyler, bunlar da Fırat'la yapacağı cinsel ilişkiye ait isteklerdir. Ceyhan, hem sanatçı hem izleyici hem de rol arkadaşı Jessy ile aynı anda konuşuyormuş gibidir (Uşar 2006:150). Ceyhan Fırat'ın porno sahnelerin eşlik ettiği yaşam macerasını dinlerken, birden acı gerçeğe geçeriz. Final bölümünde altüst bir kurgu bizim yaşam anlayışımızı da altüst eder. Tanıdık pornografik imgeler son bulur ve Fırat

böbrek yetmezliğinden diyalize bağlanır. Türkiye’de bir transseksüel olarak hastanelerde yaşadığı sıkıntıları dinlemeye başlarız bu kez. Kamera, artık, odağına Ceyhan’ın diyalizden gelen iğnenin takıldığı kolundaki damarı alır. Damardan çıkan kanın makinenin içine girmesi, sonra oradan çıkarak tekrar Ceyhan’ın damarına girişi başka türden bir pornoyu bize gösterir. Ceyhan, makineye bakıp “Bu benim kocam” der, “birbirimizi çok seviyoruz, yaşamak için birbirimize ihtiyacımız var.” Böylece, izlenen film, özellikle son sahnesiyle, bir bedenin ete dönüşümünün hikâyesi olarak karşımızda aydınlanır (Koyuncuoğlu 2001: 115).

Ataman bu film ile namus, tutku, cinsellik üzerine kurulmuş olan yanılısamayı çok çarpıcı bir şekilde bozmaktadır. 18 yaşından küçüklerin filmi izlemesine izin verilmediği için, Ruhuma Asla öyle her yerde gösterilememiş; İstanbul Yaya Sergileri 1’de gösterildiği yerde de gelen tepkiler yüzünden bir süre sonra perdeyle kapatılmak zorunda kalmıştır (Ciliv 2002: 23). Cinselliğin böylesi bir rahatsızlık uyandırdığı yapıtının aşırı bir cesaret gösterdiği konusunda Ataman şöyle konuşmuştur:

Ben kendimi sokak-üstü bir mekanda görmüyorum. Ben sanatımı müzeden sokağa inen değil, mazgaldan sokağa taşan şekilde konumlandırıyorum. Yani amacım daha 'yüksek' bir yerden sokağa inmek ve ders vermek değil, daha aşağıdan yukarı taşmak ve en az bir tinerici çocuğun yaptığı gibi kışkırtmak, rahatsız etmek, yüzüne vurmaktır. Bu sizce Türkiye için fazla mı cesur? Belki cesur. Ama yalan, sahte değil, gerçek. Sokaklarımıza bir bakın, ne dediğimi hemen anlarsınız (Çelebi 2001: 5).

Yapıtın asıl sergilendiği biçim ise, üç boyutlu bir mekân yaratmış ve anlatıyı altıya bölmüştür. Bir odacıkta televizyonda yirmi dakikalık bir projeksiyonun ardından, ikinci odada da yirmi dakikalık bir projeksiyonla karşılaşılmaktadır. Bu şekilde, Ataman hikâye dediği bir seyahatte gezdirmiştir izleyicisini (Ataman 2002: 245). Ruhuma Asla, böylece, sanatçının işlerinin bundan sonraki mekânının üç boyutlu bir etkileşimi tetikleyeceğinin haberini de vermektedir.

4.5. Veronica Read’in Dört Mevsimi, 2002

Veronica Read’in 4 Mevsimi, 2 yıllık bir çalışmanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ataman, Veronica Read ile 1998 yılında Londra’da tanışmıştır. Bu tanışıklığın kökeninde, sürekli ağlayan huzursuz bir

çocukken, Ataman'ın annesinin bahçede ona verdiği özel yerde orkide yetiştirmeye başlaması vardır (Sönmez 2005: 10). İnternet yoluyla keşfettiği Veronica da, Hippeastrum (Amaryllis) adlı çiçek soğanlarını biriktirmekte ve soğanlar çiçek açtığında evinde diğer meraklılara davetler düzenlemektedir. Bu toplantılardan birine giden Ataman, evde bulunan diğer kişiler tarafından, bir yabancı olduğu için ötekileştirildiğini fark etmiş ve buna karşılık kendisi de bir karşı ötekileştirme gerçekleştirmek istemiştir. Dolayısıyla bu çalışmada sanatçının kendi kimliğinin yanı sıra öteki kavramı da devreye girmiştir. Öteki olarak algılandığı bu ortamda sanatçı, aslında kendisini ötekileştirenlere, ilgi alanları ve yaşam biçimiyle "öteki" olmadığını göstermek istemiştir (Sönmez 2002: 6). İki odalı evinde tam 900 adet saksıyla beraber oturan bu kadının ismi de Ataman için ayrı bir cazibe konusu olmuştur:

Veronica, bildiğiniz gibi Hıristiyan mitolojisinde "gerçek ikona / görüntü" anlamına gelir. Soyadı da Read. Yani okuma demek. Ben, gerçekliği sorgulamakla ün yapmış bir sanatçıyım. Görüntüyle çalışıyorum ve görüntünün okunması sistemi üzerinden iletişim kuruyorum. Yani karşıma 'gerçek görüntüyü oku' isimli bir kadın çıkınca onu okumaya başladım (Sönmez 2002: 6).

*Veronica Read'in 4 Mevsimi'*nde bir kadının dokuz yüz çiçek soğanıyla bir evde oturması, cinselliğini, insan ilişkilerini, aile hayatını, hepsini unutup hayatını çiçek soğanına adanması anlatılmaktadır. Ataman, çalışmasının farklı bölümlerini, bir odaya yerleştirilen dört ayrı şeffaf yüzey üzerine yansıtarak sergilemiştir. Çiçekleri kompozisyonun merkezine yerleştiren, derinlikli çerçeveler kullanılmıştır. Yakın plan çekimler ağırlıktadır (Uşar 2006: 152). İçine girilebilen, dışarıdan da seyredilebilen dairesel bir yerleştirmeyi tercih etmesinin nedeni, çiçeklerin döngüsel yaşantısıyla değil, çiçek tutkusuyla kendisini hapsedmiş olan bir kadının öyküsündeki kayıp başlangıç ve sonun vurgulanmasıyla ilişkilidir (Ataman 2002: 245). Aslında, (kadının öyküsü gibi) soğan da nihilist felsefeye göre içi boş olan, sadece kabuktan ibaret olan bir şeydir (Çalıköğlü 2005: 75).

*Dokumenta 11'*de izlenen bu yapıtını Ataman oksidantalizme kaçmadan Doğulu bir insanın bir Batılı'yı olduğu gibi, kendi kişisel anlatısı içinde resmetmiş, *Dokumenta'nın* en politik işlerinden biri olarak görmüştür: "Benim işim varolma biçimiyle, duruşuyla, varlığıyla politiktir. İnsanların, şahısların hayatına birebir girdiği gibi, onlarla iletişim kuruyordu. Yoksa bir kürsüden politik vaaz vermiyordu (Sönmez 2002: 6)."



Resim 5. Kutluğ Ataman, Veronica Read'in Dört Mevsimi, 2002, dört ekranlı video yerleştirme

Çiçekler arasında en fallik olanın zambak olduğu söylenir. Kadının çiçek bakımıyla olan saplantılı ilgisinin, bahçıvanlık saplantısından yakaladığı hazzın, bir süre sonra, neredeyse cinsel tatmine varan bir boyutta olduğu farkedilmektedir. Kadın, kendi öyküsünü, çiçekleri tanımlarken farkında olmadan cinsel ilişkinin kurulan eş için geçerli olan en seksi ve baştan çıkarıcı dili kullanmaktadır. Her şey iç gıcıklayıcı ve kışkırtıcı bir kurguda planlanmıştır (Bal 2002: 30). The Economist dergisi Dokumenta'nın tamamını çok ahlakçı bulmuş, ancak Kutluğ Ataman'ın işini cinselliği ele alma cesaretini göstermesiyle diğerlerinden ayrı tutmuştur (Sönmez 2002: 6).

4.6. Tanıklık, 2007

Daha çok bedensel deneyimlerle kurulan kimlikler üzerine odaklanan Kutluğ'un çalışmalarında bellek, kilit noktalardan birini oluşturmaktadır (Durakbaşa 2002: 241). Deneyimlerimizle ilgili bir şey olan bellek, Tanıklık'ta bedensel tarafından muaf tutulmuş ve zihinsel yönü öne çıkarılmıştır. Ataman, Türk vatandaşı olarak ulaşamadığı bir bilginin izini, artık hafızasını büyük ölçüde kaybetmiş olan Kevser Hanım'la sürmeye niyetlenmiştir. Kevser Hanım, Ataman'ın kendisini, ablasını ve hatta babasını büyütüştür. Atamanların evinde iki kuşaktır hizmet veren "Kevser Abla"nın bir gün Ermeni olduğunu keşfeder ama bir tabu konu olduğundan, konuşulması ayıp olduğundan üzerine gidilmez. Soru soracak çağa geldiğinde, artık çok geç olduğundan,

Ataman yanıtız kalan sorularının hesabını verecek birilerine seslendir aslında bu yapıtıyla. Çünkü, Kevser Abla'nın kaybolan hafızası, toplumsal bir bellek kaybının göstergesidir. Filmde Ataman Kevser Hanım'a herhangi bir yönlendirmede bulunmaksızın sadece "Hatıralarını anlat" diyor, zaten daha uzun ve karmaşık soruları anlayabilecek ve duyabilecek fiziksel olanaklara da sahip değildir bu yaşlı kadın.

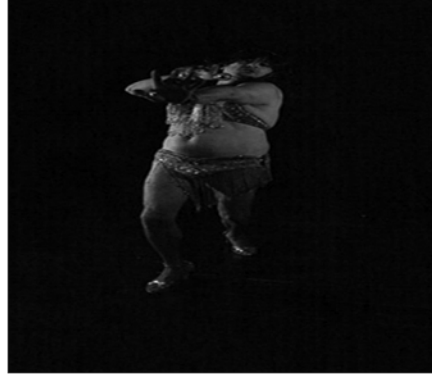


Resim 6. Kutluğ Ataman, Tanıklık, 2007, video projeksiyondan kareler

Tanıklık adındaki bu işi, aslında Ermeni Atom Egoyan ile birlikte yaptığı ortak bir projenin Türk yarısıdır. Ermeni yarısında ise, bize kesinlik duygusu vermeyen Ataman'ın yapıtının aksine, Egoyan daha kararlı ve doğrudan bir yapıt olan *Auroralar* ile farklı bir portreyi anlatır. 1915'te ailesi öldürülünce Anadolu'dan ABD'ye kaçan ve orada sağ kalan kardeşini ararken Hollywood yıldızı olan ama yaşadıklarının ağırlığını unutamadığı için intihar eden Aurora'nın hikâyesidir bu (Taşçıyan 2007: 13). Aurora, Kevser'in aksi bir olgu sunar. Kevser Anadolu'da kalmış ve yaşadıklarını unutmamıştır, konuşurken olabildiğince doğaldır. Aurora ise, Anadolu'dan uzakta olduğu halde hiçbir şeyi unutmamıştır. Onun hatırladıkları, Kevser'in unuttuğu bu tanıklık, Egoyan'ın filminde yedi farklı ırktan kadının ağzından dramatik bir tiyatro sahnesinde anlatılır. *Auroralar* profesyonel oyuncularını izleyiciye açıkça hissettirirler. İki yapıtın içinde bulunduğu karşıtlık ve bütünlük mutlak bir diyalogun anahtarıdır.

4.7. Türk Lokumu, 2007

Kutluğ Ataman, Moskova Bienali'nin Fulya Erdemci'nin küratörlüğünü yaptığı "Şimdiki Zamanda Tarih" başlıklı sergisine, Türk Lokumu adlı, oryantalist bakış açısını ters yüz eden bir göbek dansı performansı videosuyla katılmıştır (Hamsici 2007: 21).



Resim 7. Kutluğ Ataman, Türk Lokumu, 2007, video projeksiyon

Türk Lokumu diğer yapıtlardan farklı bir yerde durmaktadır. Ataman, videolarında varlığını sorularıyla, yönlendirmeleriyle bize hep hissettirmiş, ancak yüzünü hiç göstermemiştir. İşte, *Türk Lokumu*, bu açıdan farklıdır ve sanatçının aynı zamanda oyuncu/özne olduğu ilk çalışmadır. Kendisi değildir, kendi mekânında değildir. Dansöz rolü için on sekiz kilo almıştır, ağzında bir sakız, lakayt tavırlarla darbuka seslerine ayak uydurmaktadır. Ezbere hareketlerde hiçbir heyecan yoktur. Yeterince çabalamayan bir havası vardır, yetenekli de görünmemektedir, elinden gelenin en azını yapıyordur izleyicisi için. Diğer yapıtlarında, özneler kendilerini yine kendileri olarak inşa ederken, bu yapıt sanatçının farklı bir kılığa bürünüp Batının talep ettiği Doğulu sanatçı imgesiyle dalga geçen bir konum almıştır. Burada, kimliği kabullenmek değil, onu vurgulayarak reddetmek üzerine bir yapıt gerçekleştirilmiştir. Bir başka önemli nokta da, bu çalışmanın diğerlerinin aksine hiç konuşma içermemesidir. Sözlü olmasa da, yapıtta Ataman'ın izleyiciyle kurduğu tek iletişim şunu söylemektedir: "Benim, ama değilim." Böylece, belki de, gerçek ile oyun arasında sürekli bir belirsizlikle topladığı otoportre parçalarını bu açıkça kurgusal rolle bütünleştirmiştir (Baykal 2008: 13).

5. Sonuç

Yaşamını İstanbul, Londra ve Buenos Aires ekseninde sürdürerek ve zaman zaman uzun dönemler Los Angeles ve Berlin'de geçirerek göçebe bir kimlik de kazanan Kutluğ Ataman, bilinmeyen, görülmedik, duyulmadık '*öteki arzu ve fantezi coğrafyaları*'nı keşfetmeye çıkmış, bulduklarını da izleyicisiyle paylaşmıştır. Kendi uç kimliği, sanatçının yapıtlarında kendilerini uçlarda konumlayan başka insanlarınkilerle bütünleşmiş ve sadece onlara kendilerini anlattırarak dünyanın dikkatini çeken yapıtlar üretmiştir.

Kutluğ Ataman'ın çalışmaları, özenle kurgulanmış mekânlar içinde bireysel yaşamlarından kesitler sunan kişiliklerin sosyal ve tarihsel olaylarla nasıl şekillendiğine dair ipuçları içermektedir. Kamera önünde Ataman'ın uzun uzun konuştuğu kişiler kendi kimliklerini nasıl yeniden yarattıklarının kaydını gerçekleştirmekte, kendilerini kalabalığın içinde görünür kılmaya çalışmaktadırlar Bu da, yapıtları politik bir zemine taşımakta; seçilen sözcüklerle, kurulan tümcelerle kendisini belli bir biçimde yaratan ve belli bir gruba sokan politik insanın öyküsüne dönüştürmektedir. Böylece, seçilmiş toplumsal sorunlar, bireylerin özel hayatında sergiledikleri dokunaklı portreler yoluyla bir seyirlik haline gelmektedirler.

Kaynakça

Anonim. "'Semiha b. unplugged' belgeseli sergi ve bienallere davet edildi," Cumhuriyet Gazetesi, 16 Nisan 1998: 12.

Altuğ, Evrim. "Başın üstündeki varoluş," Milliyet-Kültür Sanat Eki, 28 Şubat 2002a: 7.

Altuğ, Evrim. "Her kafadan bir ses," Radikal-İki Eki, 17 Mart 2002b: 14.

Altuğ, Evrim. "Kutluğ Ataman, Turner'a aday," Radikal, 19 Mayıs 2004: 23.

Altunok, Özlem. "Kafamıza 'taktığımız' kimlikler," Cumhuriyet, 14 Mart 2002: 13.

ANKA. "Turner ödülü finalisti Ataman," Hürriyet, 20 Mayıs 2004: 4.

Ataman, Kutluğ. "Peruk Takan Kadınlar üzerine... ," Sanat Dünyamız, sayı 84, 2002: 243-245.

Ataman, Kutluğ. "'semiha b. unplugged' üzerine" 5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 1997: 52-53.

Ataman, Kutluğ. Peruk Takan Kadınlar, İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

Aydın, Muharrem. "Kültür olimpiyatlarının Türk millisi," Hürriyet-Kelebek Eki, 26 Mart 2004: 3.

Bal, Gülsen. "'Gösterme"ye Dayalı Kendisiyle Yüzleşme!" Rh+ Sanat, sayı 14, Eylül Ekim 2005: 21-23.

Bal, Gülsen. "Şehirler, ülkeler, sınır(lar)sızlık..." Rh+ Sanat, sayı 1, Eylül Ekim 2002: 25-30.

Bay, Yasemin. "Londra'da hat sanatı," Milliyet, 4 Haziran 2003: 32.

Baykal, Emre. Kutluğ Ataman: Sen Zaten Kendini Anlat!, İstanbul: YKY Türkiye'de Güncel Sanat, 2008

Bozdemir, Banu. "Platonik belgesel," Milliyet, 27 Nisan1998: 29.

Ciliv, Serra ve Pelin Turgut. "200 izinle gerçekleşen sergi," Radikal, 1 Kasım 2002: 23.

Çalıkoğlu, Levent. "Kutluğ Ataman: 'Hayatın kendisinin sanat olduğunu ortaya çıkarmak istiyorum'," Sanat Dünyamız, sayı 94, 2005: 69-77.

Çandar, Tuba. "Güncel sanat burada oturuyor," Radikal, 2 Mart 2002: 8.

Çelebi, Melis. "Adım adım Nişantaşı," Radikal-Cumartesi Eki, 5 Ekim 2001: 1, 5.

Çelebi, Melis. "Ataman'ın hikayesi," Radikal Cumartesi Eki, 1 Şubat 2003: 1, 3.

Demir, Demet. "Peruk Takan Kadınlar üzerine... ," Sanat Dünyamız, sayı 84, 2002: 246.

Durakbaşa, Ayşe. "Peruk Takan Kadınlar üzerine... ," Sanat Dünyamız, sayı 84, 2002: 241.

Erdemci, N. Fulya. "Pişmanlıklar, Hayaller, Değişen Gökler," Pişmanlıklar, Hayaller, Değişen Gökler Sergi Katalogu, (sergi küratörü N. Fulya Erdemci), Elhamra Pasajı, 23 Eylül-27 Ekim 2001: 2-3.

Hamsici, Mahmut. "Moskova bienalinde insanlığın gidişatına bakış," Radikal, 30 Mart 2007: 21.

Kaplan, Sefa. "Peruk takmak zorunda kalan dört kadın," Hürriyet Gazetesi, 26 Ekim 2001: 7.

Koyuncuoğlu, Emre. "'Acı bana, gel sevgilim, acı bana...'" Cumhuriyet, 28 Eylül 1997: 12.

Koyuncuoğlu, Emre. "Berlin Bienali," Art-İst, sayı 4, 2001: 113-115.

Kuyaş, Nilüfer. "'Benim Politikam Sanat'," Milliyet Gazetesi, 13 Kasım 1997: 20.

Kültür Sanat. "Dünyanın gözü onda," Radikal, 8 Ocak 2003: 20.

Kültür Sanat. "Ataman'a The Carnegie Prize," Radikal, 12 Ekim 2004: 23.

Midillili, Esra. "Kutluğ Ataman: Türkiye İşgal altında!" Radikal, 25 Ekim 2004: 21.

Saybaşı, Nermin. "Turner Ödülü adayları arasında Türkiye'den bir sanatçı da var," Hürriyet Gösteri, sayı 265, Aralık 2004: 76-79.

Sevindi, Nevval. "Peruk Takan Kadınlar üzerine... ," Sanat Dünyamız, sayı 84, 2002: 242-243.

Sorgun, Hüseyin. "Peruğun altındaki Türkiye," Zaman, 14 Aralık 2001.

Sönmez, Ayşegül. "'Obsesif yanımı okudum ve anlattım'," Milliyet-Kültür Sanat Eki, 4 Temmuz 2002: 6.

Sönmez, Ayşegül. "Modern hayatın filmcisi," Milliyet Sanat, sayı 554, 2005: 8-11.

Taşçıyan, Alin. "Tarihi diyalogla tarihe tanıklık," Milliyet Sanat, sayı 582, Eylül 2007: 13-15.

Tözer, Berran. "Venedik Bienali'nde ilk Türk sanatçı," Hürriyet, 18 Haziran 1999: 4.

Ulagay, Melek. "Peruk Takan Kadınlar üzerine... ," Sanat Dünyamız, sayı 84, 2002: 245.

Uşar, İsmet Meltem. "1990 Sonrasında Türkiye'de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı," Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi A.B.D., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006