



Kimlik ve Temsilin Yeniden İnşası: Yinka Shonibare'nin Postkolonyal Sanat Stratejileri

Reconstructing Identity and Representation: Yinka Shonibare's Postcolonial Art Strategies

 Hanife Neris Yüksel^a

^a Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü 
hanifyuksel@gmail.com

Öz

Bu çalışma, postkolonyal sanatın hegemonik Batılı temsil biçimlerine meydan okuma konusundaki etkin rolünü incelemekte ve özellikle Yinka Shonibare'nin sanatsal stratejilerine odaklanmaktadır. Sanatın, postkolonyal kimlik ve temsili nasıl şekillendirdiği, tarihsel ve kültürel bağlamlar içinde ele alınmaktadır. Çalışma, postkolonyal sanatın yalnızca geçmişin edilgen bir eleştirisi olmadığını, aksine çağdaş sanatsal ve toplumsal dinamikleri aktif olarak şekillendiren güçlü bir unsur olduğunu vurgulamaktadır. Makale, Shonibare'nin Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü, *Salıncak – Fragonard'dan Sonra* ve *Nelson'ın Şişedeki Gemisi* gibi eserlerine odaklanarak, sanatçının Batı sanat tarihine yönelik ironik ve eleştirel yaklaşımını öne çıkarmaktadır. Shonibare'nin batık kumaşlar, başsız figürler ve tarihsel referanslar kullanımı, Batı merkezli kimlik inşalarının istikrarını sarsarken kültürel melezliği vurgulamaktadır. Bu eserler, yalnızca estetik müdahaleler değil, aynı zamanda sanatta kimlik, aidiyet ve temsile dair kavramsal eleştiriler olarak da işlev görmektedir. Bunun yanı sıra çalışma, Shonibare'nin sanatsal pratiğinin çağdaş sanat politikalarındaki dönüştürücü gücünü inceleyerek Batılı temsillerin nasıl

Abstract

This study investigates the active role of postcolonial art in challenging hegemonic Western representational forms, with a particular focus on Yinka Shonibare's artistic strategies. It dissects how art shapes postcolonial identity and representation within historical and cultural contexts. The study underscores that postcolonial art is not a passive critique of the past, but a dynamic force that actively shapes contemporary artistic and social dynamics. The article zooms in on Shonibare's works, such as *Diary of a Victorian Dandy*, *The Swing (After Fragonard)*, and *Nelson's Ship in a Bottle*, which stand out for their ironic and critical approach to Western art history. Shonibare's use of Batik fabrics, headless figures, and historical references serves to destabilize Western-centric identity constructs and accentuate cultural hybridity. These works serve as aesthetic interventions and conceptual critiques of identity, belonging, and representation in art. Moreover, the study delves into the transformative power of Shonibare's artistic practice in contemporary art politics, exploring how it

Kimlik ve Temsilin Yeniden İnşası: Yinka Shonibare'nin Postkolonyal Sanat Stratejileri

H. N. YÜKSEL

yapısöküme uğratıldığını ve alternatif anlatıların nasıl geliştirildiğini araştırmaktadır. Postkolonyal sanatın yalnızca tarihsel anlatıları yeniden değerlendirmek için bir araç olmadığı, aynı zamanda çağdaş temsil sistemlerinin dönüşümünde kilit bir rol oynadığı öne sürülmektedir. Bu bağlamda, Shonibare'nin sanatsal üretimi hem sanatsal geleneklere bir meydan okuma hem de yeni kimlik ve temsil biçimleri üzerine düşünme fırsatı sunan bir alan olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: postkolonyal sanat, Yinka Shonibare, hegemonya, rekonstrüksiyon, gerçekçilik.

dismantling Western representations and develops alternative narratives. It argues that postcolonial art is not just a tool for revisiting historical narratives, but a key player in the transformation of contemporary representational systems. In this light, Shonibare's artistic production is seen as both a challenge to artistic traditions and an opportunity to ponder new forms of identity and representation.

Keywords: postcolonial art, Yinka Shonibare, hegemony, reconstruction, realism.

Atıf için Cite as: YÜKSEL, H. N. (2025). Kimlik ve temsilin yeniden inşası: Yinka Shonibare'nin postkolonyal sanat stratejileri. *Tykhe*, 10(18), ss. 20-44.



Sanat, tarih boyunca toplumsal, politik ve kültürel süreçlerle iç içe geçmiş, bu süreçleri hem yansıtan hem de eleştirel bir perspektifle değerlendiren güçlü bir ifade biçimi olmuştur. Sanatçılar, yaşadıkları dönemin hâkim ideolojilerini, toplumsal yapısını ve tarihsel olaylarını eserlerine yansıtırken, aynı zamanda bu unsurları sorgulayan ve dönüştüren bir rol de üstlenmişlerdir. Bu bağlamda, postkolonyal sanat, tarihsel güç ilişkilerini, kimlik inşasını ve kültürel temsili sorgulayan önemli bir sanat pratiği olarak ortaya çıkmaktadır. Postkolonyal sanatçılar, sömürgecilik tarihinin bugüne uzanan etkilerini görünür kılarken kimlik, aidiyet ve temsil kavramlarını da eleştirel bir bakış açısıyla yeniden değerlendirirler.

Başkalarının topraklarını, kaynaklarını fethetme ve kontrol altına alma süreci olarak tanımlanan sömürgecilik (Loomba, 1998, s. 2), yalnızca fiziksel işgal ve ekonomik sömürüyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda yerli halkların kimliklerini, tarihlerini ve kültürel üretimlerini Batılı güçlerin hegemonik söylemleri doğrultusunda yeniden şekillendirdiği ideolojik bir süreç olarak da işlemiştir. Bu çerçevede, sömürgecilik, yalnızca askeri ve ekonomik bir süreç olarak değil, aynı zamanda yerli halkların kimliklerinin silinmesi ve Batılı değerlerin dayatılması süreci olarak da değerlendirilebilir (Young, 2016, ss. 17-18). Kolonyal söylem, Batı'yı ilerlemeci, modern ve medeni bir merkez olarak konumlandırırken, sömürgeleştirilen halkları geri kalmış ve gelişime muhtaç topluluklar olarak betimleyerek, sömürge yönetimlerini meşrulaştırmıştır. Bu süreçte, yerli halkların tarihsel anlatıları ve kültürel üretimleri marjinalleştirilmiş, Batı merkezli sanat anlayışı ve estetik normlar evrensel ölçütler olarak sunulmuştur.

Postkolonyalizm, sömürgecilik ve emperyalizmin tarihsel mirasını eleştiren teorik ve politik yaklaşım olarak öne çıkar. Bu yaklaşım, yalnızca geçmişin eleştirisiyle sınırlı kalmayıp, bu mirasın günümüzdeki ekonomik, politik ve kültürel etkilerine karşı bir müdahale geliştirmeyi amaçlar. Epistemolojik ve politik eleştiriyi birleştirerek baskıcı sistemlerin devam eden etkilerine karşı bir direniş sunar ve toplumsal adalet idealleriyle bağlantılı aktivist pratikler üretir. Postkolonyalizm, yalnızca geçmişin eleştirisiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda yeni politik kimlikler ve analiz yöntemleri geliştirerek küresel adaletsizlikle mücadele eder. Bu perspektif, postkolonyal toplumların öznel deneyimlerine önem vererek bu deneyimlerin teorik ve pratik dönüşümüne katkıda bulunur (Young, 2016, ss. 57-58). Postkolonyal sanat, Batı sanat tarihine yerleşmiş temsilleri yapı söküme uğratarak, alternatif kimlik anlatıları ve estetik biçimler geliştirmeye yönelik bir alan açar. Sömürgecilik sonrası dünyada sanatçılar, geçmişin egemen anlatılarını eleştirirken, kimliğin inşasını, temsiliyetin şekillenmesini ve sanatın güç ilişkileri içindeki rolünü sorgular.

Bu sanatçılardan biri olan Yinka Shonibare, Batılı klasik sanat tarihine göndermelerde bulunarak kolonyal geçmişin günümüzdeki yankılarını ironik bir dille eleştiren çağdaş sanatçılardan biridir. Shonibare'nin eserleri, sömürgeciliğin bıraktığı mirasın modern dünyadaki etkilerini görünür kılarken, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve temsil kavramlarını sorgulayan bir sanat dili üretir. Sanatçı, Batı merkezli tarihsel anlatıları yapı söküme uğratar. Bunu yaparken melez kimlik anlayışını öne çıkarır ve sabit kimlik kategorilerini sarsan estetik müdahalelerde bulunur. Postkolonyal sanat, Batı merkezli anlatılara karşı bir strateji olarak işlev görür. Shonibare'nin eserleri, bu bağlamda oryantalizmin temsili kodlarını sorgulamakta ve kimlik kavramının değişkenliğini vurgulamaktadır. Shonibare, kimliğini *ne tamamen İngiliz ne tamamen Afrikalı* olarak görür; kimliğini postkolonyal bir melez olarak tanımlayarak kültürel ve ulusal tanımların anlamını sorgular: "Ben iki dilliyim ancak iki dilli olmamın tek nedeni Afrika'daki sömürge karşılaşmasıdır. Bu konu kendimi ifade etme biçimimin önemli bir parçasıdır çünkü kimliğim bu tarihe dayanmaktadır. Tarihi olduğum kişiden ayıramam" (akt. Elkann, 2024). Bu çok katmanlı kimlik yapısı, Shonibare'nin eserlerinde kültürel melezliği ve kimliğin değişkenliğini vurgulayan önemli bir unsur haline gelir. Buradaki belirsizlik, eserlerinde kültürel kimliklerin sabit olmadığını, aksine sürekli müzakere edilen ve değişime açık yapılar olduğunu göstermektedir (Hynes ve Picton, 2001, s. 94)

Sanatçı eserlerinde, kolonyal geçmişin sanat ve kültür üzerindeki etkileri ele alınırken Batı'nın moderniteye ve ilerlemeye dair kendisini merkezde konumlandıran anlatıları sorgular. Shonibare, Batı'nın kültürel mirasını ve

sanat tarihini postkolonyal bir perspektifle ele alarak sanatını estetik bir direniş aracı haline getirir. Özellikle kumaş kullanımı, sanatçının en dikkat çekici stratejilerinden biri olarak öne çıkar. Shonibare'nin yapıtlarında yer verdiği Afrika kökenli gibi görünen kumaşlar, aslında Batı tarafından üretilerek sömürgecilik döneminde ticaret yolları aracılığıyla Afrika'ya ulaştırılmış malzemelerdir. Bu çelişkili tarihsel bağlamı kullanarak, sanatçı, Batı'nın hegemonik kimlik inşasına dair eleştirel bir söylem geliştirir. Shonibare'nin postkolonyal sanat stratejileri, Batı'nın estetik ve kültürel normlarına eleştirel bir mesafeden yaklaşır, bu normları ironik bir şekilde ters yüz eder. Bu kırık yapı, hem Batı'nın sömürgeci anlatılarını boşa çıkarır hem de sömürgeleştirilmiş toplumların sesi olma iddiasını taşır. Böylece Shonibare, izleyiciyi yalnızca görsel bir estetik deneyime değil, aynı zamanda postkolonyal bir düşünce sürecine davet eder. Batı'nın klasik temsil biçimlerini yeniden yorumlayan sanatçı, tarihsel süreçleri eleştirel bir şekilde yeniden inşa ederken aynı zamanda kimlik ve temsiliyet konularında derinlemesine bir sorgulama yapar.

Bu makalede, Yinka Shonibare'nin Batılı klasik sanat temsillerine nasıl meydan okuduğu ve bu temsilleri nasıl yeniden yapılandığı incelenecektir. Sanatçının *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü*, *Salıncak – Fragonard'dan Sonra* ve *Nelson'ın Şişedeki Gemisi* adlı eserleri üzerinden kimlik, temsil ve kültürel miras kavramları bağlamında bir analiz yapılacaktır. Shonibare'nin sanatı, yalnızca Batı sanat tarihine yönelik tarihsel bir eleştiri değil, aynı zamanda günümüz kimlik politikalarına yönelik güçlü bir sanatsal müdahale olarak ele alınacaktır.

Sömürgecilik, Postkolonyal Teori ve Sanat

Sömürgecilik, modern dönemin öncesinden itibaren toplumların çevrelerindeki toprakları işgal edip kendi halklarını yerleştirdiği bir süreçtir. 16. yüzyılda denizcilik teknolojilerindeki ilerlemelerle birlikte küresel ölçekte daha karmaşık bir yapı kazanmıştır. Avrupa'nın, bu yenilikler sayesinde Amerika, Avustralya, Afrika ve Asya kıtalarında iz bırakan yerleşim politikaları, zorla toprak edinimi ve siyasi hakimiyet stratejileri, yalnızca askeri ve politik denetimi değil, aynı zamanda ekonomik sömürü ve kültürel baskıyı da beraberinde getirmiştir (Kohn ve Reddy, 2024). Özellikle Batı Avrupa devletlerinin 16. yüzyıldan itibaren Asya, Afrika ve Amerika'daki uygulamaları, sömürgeciliğin etkilerini daha belirgin hale getirmiştir. Sömürgeci güçler, işgal ettikleri bölgelerin doğal kaynakları ve işgücü üzerinde kontrol sağlayarak yerel ekonomileri kendi çıkarlarına göre yeniden düzenlemiş; halkı ekonomik bağımlılık yoluyla yönlendirirken, kültürel kimlikleri bastırıp kendi değerlerini dayatmıştır. Bu durum, sömürgeleştirilen toplumların sosyal, ekonomik ve politik yapılarında köklü dönüşümlere neden olmuştur.

II. Dünya Savaşı sonrasında, tarihçiler, ekonomistler ve siyaset teorisyenleri, sömürgecilik sonrası dönemleri anlamlandırabilmek amacıyla *postkolonyal*

devlet kavramını ortaya koymuşlardır. Yıldız'ın (2021) belirttiği gibi, bu kavram, bağımsızlık sonrası süreçlerin kronolojik ve yapısal analizinde önemli bir araç olarak kullanılmaktadır. Avrupa'nın 15. ve 16. yüzyıllardan itibaren başlattığı genişleme hareketleri, Batı'nın epistemolojik ve politik gücünü pekiştirirken, aynı zamanda yerel dinamikler ve ihtiyaçlar doğrultusunda gelişen karşı-modernite örneklerini de gün yüzüne çıkarmıştır (s. 18). Bu alternatif modernite biçimleri, Batı'nın hegemonik modernite anlayışına muhalif olarak, yerel kültürel ve toplumsal unsurlara dayanan özgün yaklaşımların varlığını göstermektedir. Böylece postkolonyalizm, sömürgecilik sonrası kültürel ve politik dönüşümlerin, karşı-modernite süreçleri çerçevesinde incelenmesini mümkün kılmaktadır (Chapman ve Young, 2006, s. 200).

Postkolonyal kuram, sömürgecilik döneminin sona ermesinden sonra geride kalan mirası, etkileri ve dönüşümleri inceleyen geniş kapsamlı bir düşünsel çerçevedir. 1970'lerin sonlarından itibaren, sömürgeciliğin çok yönlü kültürel etkilerini tartışmaya açan akademik çalışmalar, sömürgecilik sonrası ortaya çıkan sorunları felsefi, toplumsal, ruhsal ve yazınsal yaklaşımlar aracılığıyla ele almıştır. Bu eleştirel bakış açısı, baskı ve egemenlik biçimlerine odaklanarak sömürgecilik karşıtlığı, yeni sömürgecilik, ırk, toplumsal cinsiyet, ulusçuluk, toplumsal sınıf ve etnik kimlik gibi konuları ayrıntılı bir şekilde inceler. Geçmişte uygulanan sömürü biçimlerinin günümüz toplumsal yapıları üzerindeki etkileri, postkolonyal teorinin temel tartışma alanlarından biridir. Young'ın (2016) vurguladığı üzere, bu teori, sömürgecilikten kurtulan toplumların kimliklerini yeniden inşa etmeleri ve Batı merkezli tarih yazımına alternatif bakış açıları geliştirmeleri sürecine teorik zemin hazırlamaktadır (s. 11). Sömürgeciliğin sona ermesi yalnızca siyasi bağımsızlık süreçleriyle sınırlı kalmamış; aynı zamanda kültürel, ekonomik ve toplumsal yapılar üzerinde köklü değişimlere yol açarak, derin kültürel egemenlikler ve kimlik bunalımları gibi kalıcı etkiler bırakmıştır. Böylece, sömürgecilerin yalnızca toprakları değil, aynı zamanda bireylerin zihinlerini de ele geçirme stratejileri, postkolonyal dönemde de süregelen etkilerini göstermektedir.

Öte yandan, postkolonyal teori yalnızca ülkelerin sömürgeci güçlerden bağımsızlık kazanma süreçlerine odaklanmakla kalmaz; aynı zamanda sömürgeciliğin geride bıraktığı kültürel izlerin, yerli toplumların maruz kaldığı sömürü biçimlerinin ve bu süreçlerin yarattığı toplumsal travmaların analizine de büyük önem verir. Bu yaklaşım, sömürgecilikten kurtulan toplumların kimliklerini yeniden tanımlamalarını ve Batı merkezli tarih anlatısına karşı alternatif bakış açıları geliştirmelerini amaçlamaktadır. Bu bağlamda, Batı'nın Avrupa dışındaki halkları ve onların kültürel miraslarını nasıl algıladığı, bu algının sömürgeleştirme süreçlerini nasıl meşrulaştırdığı konularında eleştirel bir perspektif sunulmaktadır. *Sömürgeci* ve *sömürgeleştirilen* kimlikler arasındaki çatışmalı ilişkiler, bu süreçlerin toplumsal ve politik yapılarla nasıl iç içe geçtiği bağlamında sorgulanırken sanat da bu mirasın yeniden yorumlanması ve sorgulanması noktasında önemli bir araç olarak işlev

görmektedir. Frantz Fanon, Edward Said, Stuart Hall ve Homi Bhabha gibi kuramcılar, postkolonyal kültürlerdeki çeşitlilik ve hiyerarşi üzerine geliştirdikleri analizlerle bu tartışmalara önemli katkılar sunmuşlardır.

Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri* adlı eserinde, sömürgeciliğin yalnızca halkların mevcut ve gelecekteki yaşamları üzerinde değil, aynı zamanda onların geçmişleri üzerinde de derin ve yıkıcı etkiler bıraktığını savunur. Fanon'un analizi, sömürgecilik karşıtı mücadelelerin psikolojik ve sosyal boyutlarını kapsamlı biçimde irdeleyerek sömürgecilik sisteminin, sömürgeleştirilen halkların tarihlerini çarpıtarak ve değersizleştirerek kültürel ve psikolojik dengesizliklere yol açtığını ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, sömürgeleştirilen entelektüelin ulusal kimlik ve tarih bilincini yeniden inşa etme çabalarının, yalnızca ulusal kültürün meşruiyetini sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda derin psikolojik dönüşümlere zemin hazırladığını göstermektedir. Fanon, sömürgeciliğin halkları geçmişlerinden uzaklaştırma ve kendi kimliklerine yabancılaştırma stratejilerini eleştirirken, tarihsel rehabilitasyon sürecinde utanç yerine onur, asalet ve ciddiyet arayışını vurgular (Fanon, 1961, s. 149). Bu düşünce, Fanon'un ölümünden sonra Üçüncü Dünya'daki sömürgecilik karşıtı mücadelenin sembolü haline gelmesine ve Amerika Birleşik Devletleri'nde sivil haklar hareketine ilham vermiştir (Haddour, 2019, ss. 58-94).

Edward W. Said (1979), *Oryantalizm* adlı eseriyle postkolonyal çalışmaların temel taşlarını oluşturmuş; bilgi üretiminin siyasi güçle olan ilişkisini vurgulayan Gramsci ve Foucault'nun analizlerinden beslenerek Batı'nın Kuzey Afrika, Orta Doğu ve Asya'ya yönelik temsillerini eleştirel bir perspektifle incelemiştir. Said, oryantalizmi, Batı'nın Doğu'yu egzotik, gizemli ve geri kalmış olarak inşa etmesi üzerinden analiz eder; bu söylemsel düzenin, Batı'nın kendisini üstün ve medeni bir güç olarak konumlandırma stratejisinin aracı olduğunu savunur. Bu analiz, Batı'nın Doğu'yu sadece romantize etmekle kalmayıp, aynı zamanda onun kültürel ve siyasi yapısını denetim altına alan ideolojik süreçleri de gözler önüne sermektedir. Avrupa, tarihsel süreçte Doğu'yu hem eski uygarlıkların kaynağı hem de karşıt *öteki* imgesi olarak kullanarak, kendi kimlik inşasında belirleyici bir rol oynamıştır. Ayrıca, Batı ile Doğu arasındaki ilişkiyi yalnızca kültürel farklılık olarak değil, aynı zamanda güç ve hakimiyet ilişkileri bağlamında da değerlendirmektedir (ss. 3-6). Said'in söylemsel analiz yöntemi, Batı'nın Doğu'ya yönelik temsillerini deşifre ederken ideolojik temelleri açığa çıkarmakta ve bu temsillerin günümüz postkolonyal tartışmalarına yansımalarını ortaya koymaktadır.

Fanon ve Said, postkolonyal teorinin iki temel boyutunu – psikolojik, kültürel ve söylemsel analiz – ortaya koyarak birbirini tamamlayan yaklaşımlar sunarlar. Fanon, sömürgeciliğin bireyler ve toplumlar üzerindeki derin psikolojik ve kültürel etkilerini irdeleyerek sömürgecilik karşıtı mücadelenin ruhsal ve kültürel özgürleşme boyutunu vurgularken Said, Batı'nın Doğu'ya yönelik temsillerinin altında yatan güç ilişkilerini ve ideolojik yapıları eleştirir.

Bu iki yaklaşımın entegrasyonu, yalnızca tarihsel bir analizin ötesinde, günümüz postkolonyal tartışmalarında metodolojik ve eleştirel perspektiflerin de güçlendirilmesine olanak tanımaktadır.

Sömürgecilik, siyasi ve ekonomik bir süreç olmakla beraber, aynı zamanda sanatta da konu ve kavram olarak yer almıştır. Sanat, sömürgeci ideolojilerin, kültürel hiyerarşilerin ve güç ilişkilerinin görselleştirildiği önemli bir araç haline gelmiştir. Batı merkezli sanat üretiminde, özellikle 19. yüzyıl Avrupa sanatında, kolonize edilen Doğu bölgeleri egzotikleştirici ve ötekileştirici yaklaşımlarla temsil edilmiştir. Batılı bilim insanları, yöneticiler ve sanatçılar tarafından üretilen ve kontrol edilen bilgi, Batı'nın Doğu üzerindeki egemenliğini meşrulaştıran söylemlerin temelini oluşturmuştur.

Oryantalist yapıtlarda, Doğu coğrafyası, fethedilen doğanın bir parçası olarak sunulurken yerli halklar pasif, vahşi ve medenileştirilmesi gereken özneler olarak tasvir edilmiştir. Örneğin, Antoine Jean Gros'un *Napolyon Cüzzamlılar Evi'nde (Jaffa)* adlı eseri, Napolyon'u kurtarıcı bir figür olarak temsil ederken Eugène Delacroix'nın resimleri, şiddet ve vahşeti dramatize ederek Batı'nın üstünlüğünü pekiştiren görsel imgeler sunar (Meagher, 2004). Bu örnekler, Batı'nın ürettiği söylemsel stratejilerin Doğu'nun kültürel ve toplumsal yapısını nasıl şekillendirdiğini gösterir.

Bunun yanı sıra, Doğu'nun tablo benzeri tasvirleri, *garip haz* uyandıran teatral imge ve modern sergi düzenlerinin oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Edward Said (1978), bu yaklaşımı modern mağaza reyonlarıyla ilişkilendirerek oryantalist temsillerin kültürel unsurlarının yeniden düzenlenip kategorize edildiği bir süreçte dikkat çeker; ona göre, "Doğu'ya dair bilgi, bir güç pozisyonundan üretilmiştir, bir bakıma Doğu'yu ve Doğuluyu yaratır ve bu süreçte onu bilinebilecek ve sınıflandırılacak bir şeye indirger (s. 48). Ayrıca, Benthamcı panoptikon çerçevesinde yapılan tasvir, Foucault'nun güç-bilgi ilişkilerine dair kuramsal yaklaşımlarını anımsatarak Doğu'nun gözlem ve disiplin altına alınmasını simgeler. Timothy Mitchell'in *dünya olarak sergi* kavramıda bu söylemsel süreçlerin mekânsal ve görsel organizasyonunu açıklayarak Batı'nın hegemonik söylemini eleştirel bir bakış açısıyla ortaya koymaktadır (akt. Gregory, 1997, s. 273).

Bağımsızlık sonrasındaki dönemde, Batı'nın Doğu ve diğer sömürgeleştirilen bölgeleri nasıl algıladığı ve bu coğrafyaların tarihsel ile kültürel mirasının nasıl kurgulandığı sorunsalları yeniden tartışmaya açılmıştır. Bu bağlamda, postkolonyal söylemin eleştirel analizleri, sömürgeciliğin zihinlerde ve toplumsal hafızada bıraktığı derin izleri günümüz kimlik politikalarına yansıtmaktadır.

Gayatri Spivak (1988) *Madun Konuşabilir mi?* adlı yapıtında sömürgeleştirilen halkların seslerini duyurmanın zorluklarını inceler. Spivak, geçiş sürecinin yalnızca siyasi egemenliklerin yeniden kazanılmasından ibaret olmadığını, aynı zamanda sömürgeciliğin zihinlerde ve toplumlarda bıraktığı izlerin silinmesi mücadelesi olduğunu savunur. Sömürgeci güçlerin uyguladığı epistemik şiddet, bu halkları *öteki* olarak inşa etme ve öznelliklerini bastırma amacı güden sistematik bir projedir (Spivak, 1988, s. 27). Spivak'ın belirttiği gibi, bu süreçte susturulan sesler postkolonyal dönemde yeniden duyulmaya çalışılsa da hâlâ mevcut olan güç dengesizlikleri nedeniyle tam anlamıyla ifşa olamamaktadır.

Benzer bir eleştirel perspektif, Homi Bhabha'nın (1994) *Kültürün Yeri* adlı eserinde ele alınır. Bhabha, melezlik, belirsizlik ve üçüncü mekân kavramları üzerinden postkolonyal kimliklerin dinamiklerini analiz eder. Melezlik kavramı, baskın söylemlerin mutlak otorite iddialarını zayıflatarak bu söylemlerin sürekli sorgulanır hale gelmesini sağlayan bir dönüşüm sürecini ifade eder. Bu süreç, sömürgeci söylemin sabitliği algısını kırar; semboller ile işaretlerin yer değiştirmesine olanak tanır ve egemenlik iddiası taşıyan söylemin kendi içinde çelişkiler ve bölünmeler ortaya çıkmasına neden olur (Bhabha, 1994, ss. 113-114). Böylece, melezlik yalnızca sömürgeci otoritenin kimliğini sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda onun varlığının belirsizliğini ve öngörülemezliğini de gözler önüne serer. Leela Gandhi'ye (2022) göre ise, postkolonyal toplumlar bu süreçte sömürgeci geçmişleriyle hem yüzleşmek hem de onları reddederek kültürel kimliklerini yeniden inşa etme çabasına girerler. Sömürgecilik sonrası dönemde, bağımsız ulus-devletlerin ortaya çıkışı genellikle *unutma arzusu* olarak tanımlanan, kültürel ve politik hafızanın yeniden yapılandırılması süreciyle kendini gösterir. Bu yeniden inşa süreci, sömürgeci ve sömürgeleştirilen arasındaki karmaşık ilişkiyi, karşılıklı antagonizmi, arzu dinamiklerini ve tarihsel beklentilerin karşılanamama korkusunu da beraberinde getirir (Gandhi, 2022, s. 4). Bu tartışmalar, postkolonyal söylemin hem teorik hem de pratik boyutlarının, Batı'nın egemen söylemlerinin sorgulanması ve sömürgeci geçmişin izlerinin açığa çıkarılması açısından önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

McCarthy ve Dimitriadis (2000) postkolonyal teoriyi Batı'nın metropol ülkeleri ile üçüncü dünya arasında var olan sömürgeci ve yeni sömürgeci ilişkilerin analiz edilmesi çerçevesinde tanımlanmaktadır. Yazarlar, bu ilişkilerin merkez-çevre ayrımı üzerinden, aşırı belirlenmiş ve karşılıklı olarak anlaşılması gereken dinamikler olduğunu savunurlar. Buna göre, postkolonyal sanat yalnızca üçüncü dünya ile birinci dünya arasındaki basit ikili ayrım üzerinden değerlendirilemez; aksine, bu sanat, teoriye öncülük eden teorik ve felsefi bir nitelik taşır. Postkolonyal sanat ve estetik, kimlik, otorite, özgürlük ve haklar gibi kavramların etkileşimiyle şekillenmekte olup, bu etkileşim aynı zamanda hegemonik ilişkilerin eleştirisini de beraberinde getirmektedir. Ayrıca, sanatsal temsillerde Doğu'nun egzotik, gizemli ve büyüleyici bir fantezi dünyası olarak yansıtılması, bu coğrafyaların *öteki* olarak konumlandırılmasına yol açmıştır.

Modern sanat uygulamalarında da bu etki kendisini sürdürmüştür; Batı dışı kültürler –örneğin Afrika, Amerika yerlileri ve Uzak Doğu–, saf ve arı olana ulaşmada araç olarak kullanılmış, bu süreçte öteki fetişizmine benzer bir söylemsel düzenin oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu durum, Batı'nın kendi kültürel kimliğini tanımlarken diğer kültürlerle ilişkin unsurları romantize edip idealize etmesiyle doğrudan ilişkilidir (McCarthy ve Dimitriadis, 2000, ss. 60- 72).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısının sonlarına doğru, modern ve çağdaş sanatın farklı coğrafyalardan sanatçılar tarafından üretilmesiyle sanat kanonunun yeniden gözden geçirilmesi gerektiği vurgulanmaya başlanmıştır. Bu süreçte, sanat kurumlarının koleksiyonlarına azınlık veya *diğer* gruplara mensup sanatçıların eserlerini dahil etmeleri yönünde artan bir baskı söz konusudur. Akademik çevrelerde, sanat tarihinin kendisinin de marjinalleştirilmiş grupların seslerine yönelmesi, mevcut emperyalist geleneğin eleştirisi ve düzeltilmesi gerektiği tartışılmaktadır. Krauss'a (1990) göre, 1980'lerden itibaren müzelerin ve sanat kurumlarının Batı merkezli sanat kanonunun dışındaki eserleri de koleksiyonlarına dahil etmeleri, kültürel kapitalizmin yansımaları olarak değerlendirilebilecek önemli bir dönüşümü temsil etmektedir; müzelerin modernist estetik üretimin geniş yelpazesinden yalnızca sınırlı sayıda sanatçıyı seçmek yerine, bu sanatçıların eserlerini derinlemesine toplaması ve sergilemesi gerekmektedir (s. 7). Okwui Enwezor (1997) ise, özellikle Güney Afrika örneğinde, azınlık sanatçıların ve marjinalleştirilmiş grupların temsilinin yetersizliğini vurgulayarak son on yılda kamu ve özel kurumların siyahi sanatçıların tarafından üretilen eserleri toplama konusunda artan bir çaba içine girdiklerini belirtir (s. 2). Bu bağlamda, sanat tarihi kanonunun sömürgeleştirilmesi, yalnızca marjinalleştirilmiş sanatçıların tanınması ve eserlerinin dahil edilmesiyle mümkün olabilmektedir. Rasheed Araeen (1989), Batı merkezli sanat kurumlarının Avrupalı olmayan sanatçıların başarılarını gözardı ettiğini ileri sürerek modernizmin tarihine eleştirel bir bakış açısıyla postkolonyal modernlik arayışlarının tanınması gerektiğini vurgular (s. 13). Ayrıca, modernizmden postmodernizme geçiş süreci, modernizmin kapsadığı ve dışladığı unsurların sorgulanmasını ve daha önce göz ardı edilen sanatçıların katkılarının kabul edilmesini zorunlu kılmaktadır (Araeen, 1989, s. 7). Bu tartışmalar, sanat kanonunun yeniden inşası sürecinde hem tarihsel hafızanın hem de kültürel temsilin nasıl yeniden yapılandırılması gerektiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

Günümüzde *sömürgecilikten kurtulma* çağrıları, müzelerin sömürge koleksiyonları, ırksal kapitalizm tartışmaları ve anıt-heykel yıkım uygulamaları gibi çeşitli alanlarda kendini göstermektedir. Bu çağrılar, yalnızca eski sömürgelemlerle sınırlı kalmayıp, 19. yüzyıl başlarından 20. yüzyıl ortalarına kadar süren sömürgecilik karşıtı mücadeleleri ve bu süreçlerin metropol akademisindeki eleştirel tartışmalarını da gündeme taşımaktadır (Cohen, Torshizi ve Zamindar, 2023, s. 4).

Çağdaş postkolonyal sanat hem gelişmekte olan dünyanın hem de Batı'daki diasporaların refah arayışını merkeze alarak, kimlik üzerine derin düşünceleri ve geleceği bir olasılık ile müzakere alanı olarak sunan eserler üretmektedir. Bu sanat akımı, Batı'nın bilgi otoritesini eleştirirken farklılıklarla dolu ve çok dilli bir geleceğin vizyonunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Wilson Harris'in *Tavus Kuşu Sarayı* eserinde görüldüğü gibi, postkolonyal sanatçılar, baskı altındaki benliklerle yüzleşmeye ve yeni diyaloglar kurarak yeniden bütünleşme süreçlerine girmektedir. McCarthy ve Dimitriadis'in (2000) de belirttiği gibi, bu sanatçılar, eserlerinin açtığı yeni alanlar ve etkiler konusunda hesap verebilirlik ilkesini benimser (s. 72). Postkolonyal tanımlama, sömürgeciliğin ortaya çıkardığı sonuçları ve bu sonuçlar üzerine eleştirel düşünmeyi içeren çok boyutlu bir süreci kapsar. Bu süreç yalnızca zorla gasp edilen toprakların geri alınması, egemenliğin yeniden kurulması veya ulusal kimliğin savunulması amacı taşımakla kalmaz; aynı zamanda, ana akım ve ana akım dışı, Doğu/Batı, üstünlük/aşağı gibi ikili yapıların nasıl oluştuğunu eleştirel bir perspektifle analiz ederek, alternatif ve ilerici bir direniş biçimi sunmayı hedefler.

Gelişimi hedefleyen bir söylemin ortaya çıkması, postkolonyal söylemin diğer önemli aşamasıdır. Dünyanın dörtte üçü sömürgeciliği deneyimlemiş ve sömürgecilik henüz tam anlamıyla sona ermemiş bir ortamda, belirsiz ve melez yapıların postkolonyal söylemin önemli itici güçleri haline geldiği görülmektedir. Bu bağlamda, postkolonyal, küresel ve sömürsüzlik kavramları, günümüz sanat eleştirisi ve akademik tartışmalarda sıkça iç içe geçmekte; toplu olarak ele alındıklarında, Avrupa merkezci, ataerkil ve milliyetçi temellerden kopuşu, imparatorluğun tarihleri, mirasları ve süregelen etkileriyle yüzleşmeyi amaçlayan bir *sömürsüzleştirici* eylemi simgelemektedir. Ancak, bu kavramların ayrıştırıldığında, birbirleriyle tamamen örtüşmedikleri ve kendi alanlarında ayrı bir bütünlük oluşturdukları gözlemlenmektedir.

Sanat alanında yer alan ideolojik ve politik mücadeleler, bu karmaşık yapıyı yansıtmaktadır. Karşılıklı olarak birleşen bu mücadeleler, postkolonyal söylemi beslerken her iki tarafa da ifade gücü ortamı sağlamaktadır. Özellikle Batı hegemonyasının mirasına eleştirel bir tepki olarak yürütülen postkolonyal çalışmalar, emperyalizm öncesi uygarlıklara ait yaşam biçimleri ve geleneklere yeni bakış açıları getirir; ancak, aynı zamanda yeni fikirlerin ve figürlerin ortaya çıkmasına da olanak tanımaktadır. Buna rağmen, son yıllarda postkolonyal söylemin yerini küresel ve sömürsüzlik gibi diğer paradigmalara aldığı ileri sürülmektedir (Cohen, Torshizi ve Zamindar, 2023, s. 3). Ancak, bu yeni paradigmalar, postkolonyal söylemin tarihsel ve eleştirel derinliğini tam anlamıyla yansıtamadığından, günümüz sanatında bu söylemin hâlâ önemli bir yer tuttuğu ve tamamen terk edilmesinin erken bir yargı olacağı savunulabilir.

Postkolonyal sanat ve teori, sömürgecilik sonrası dönemin kültürel, politik ve toplumsal dönüşümlerine dair derin analizler sunar. Batı merkezli hegemonyaya karşı geliştirilen bu eleştirel yaklaşımlar, kimlik ve kültürel melezlik gibi kavramlar üzerinden yeni bakış açıları oluşturarak sanatın hem sömürgeciliğe kurtulan toplumların hem de diasporaların deneyimlerini görünür kılmaya katkıda bulunur. Postkolonyal sanatçılar, eserleriyle Batı'nın bilgi otoritesini sorgularken, aynı zamanda yeni kimliklerin ve temsil biçimlerinin inşasına zemin hazırlarlar. Bu eserler, geleceği bir müzakere ve olasılık alanı olarak sunarak sömürgecilik sonrası dünyada sanatın dönüştürücü gücünü gözler önüne sermektedir.

Shonibare'nin Sanatsal Stratejileri: Postkolonyal Eleştiri ve Hegemonik Temsiller
Yinka Shonibare'nin sanatsal uygulamaları, postkolonyal teori temeline dayanarak, Batı'nın hegemonik temsil biçimlerine yönelik eleştirel bir müdahale sunar (Hemmings, 2007, s. 35). Shonibare, Batılı klasik gerçekçilik ve doğruluk teknolojilerine karşı geliştirdiği stratejilerle, geleneksel temsillerin sorgulanmasını sağlar. Eserlerinde, Batı'nın sömürgeci söylemlerini ve *doğruluk* iddialarını eleştiren bir bakış açısı benimseyen Shonibare, Franz Fanon'un sömürgeciliğin özne üzerindeki ikircikli etkilerini ve Batılı insanın maskesini açıklayan sosyodiyagnostik psikiyatrik yaklaşımlarından ilham alır (Fanon, 1967). Bohrer (1997), sözcük ve imge kodlarının birbirine karışıp parçalandığı süreçleri, farklı kombinasyon ve yeniden yapılandırmalar yoluyla anlamın üretildiği bir alana işaret eder (s. 559). Bu söylemsel strateji, Shonibare'nin eserlerinde Batılı nesnelliğin *laneti* olarak adlandırılan eleştirel perspektifi somutlaştırır. Bu nedenle Yinka Shonibare'nin popülerlik kazanmasının temel nedenlerinden biri de sanatının kapsamının genişlemesi ve eserlerinin karmaşık yönlendirmelerle derin anlamlar kazanmasıdır (Vinter, 2023).

Michel Foucault'nun bilgi ve hakikat üzerine geliştirdiği teoriler, Shonibare'nin sanatsal müdahalelerini anlamak için ayrıca kritik bir çerçeve sunmaktadır. Foucault'ya (1972) göre, doğruluk mutlak bir gerçeklik değil, belirli söylemler ve iktidar ilişkileri çerçevesinde inşa edilen, toplumsal olarak şekillenen bir kavramdır (s. 117 ve 136). Foucault'nun gözetim ve güç ilişkileri üzerine geliştirdiği kavramlar, özellikle *Disiplin ve Cezalandırma* eserinde yer alan hiyerarşik gözlem, normlaştırıcı yargı ve panoptik gözetim gibi terimler, Yinka Shonibare'nin eserlerindeki temsili stratejilerle örtüşmektedir. Shonibare, Batı'nın sömürgecilik sonrası kimlikleri üzerindeki kontrol ve temsil biçimlerini eleştiren eserlerinde, Foucault'nun (1991) tartıştığı bu doğruluk teknolojilerine meydan okuyarak Batı'nın kendisini hakikat üreticisi konumuna yerleştiren söylemlere karşı duruş sergilemektedir (ss. 170-177 ve 184-185). Bu perspektif ışığında, Shonibare'nin eserleri, Batı'nın klasik temsillerine meydan okuyan, sömürgecilik ve kimlik bağlamında yeniden yorumlanan bir müdahale olarak ortaya çıkarken Batı'nın hegemonik temsil biçimleriyle sorgulanır. Bu bağlamda, sömürgecilik sonrası kimliklerin nasıl manipüle edildiği ve yeniden yaratıldığı sorunsallaştırılır. Foucault'nun disiplin kavramı,

bireylerin ve toplulukların nasıl normlaştırıldığını ve denetim mekanizmaları aracılığıyla nasıl şekillendirildiğini açıklamada kullanılırken Shonibare'nin çalışmalarında bu süreç, görsel temsil ve sembolik dil aracılığıyla gün yüzüne çıkarılmaktadır. Foucault'nun denetim ve iktidar ilişkilerine dair kavramları ile Shonibare'nin postkolonyal eleştirisi, Batı'nın sömürgecilik sonrası kimlikleri üzerindeki hegemonik kontrolü sorgulayan söylemsel stratejileri özgünlüğünün ironileri ve alegorileri aracılığıyla ırk mitleri, etnik stereotipler ve sömürgeci taklidin karmaşık dilini sorgular.

Kültürel kimlikler, çoğunlukla kültürel farklılıklar temelinde şekillenir; bireyler, kültürel grup üyeliği üzerinden farklılıklarını algırlarlar. Weiguo (2013) bu durumu, kültürel farklılıkların kabul edilmesinin kültürler arası iletişimi teşvik ettiğini öne sürerek kültürlerin kendi özgünlüklerini koruyabildiklerini savunur (s. 149). İkinci kuşak göçmen olarak Shonibare, hem kökenleriyle hem de Batı'nın kültür ve tarihine dair bir denge kurma çabası içinde, bireysel kimlik inşa sürecini geniş toplumsal bağlamla bütünleştirir. Özellikle, Siyah Britanya kimliği çerçevesinde Shonibare'nin çalışmaları, diasporik deneyimlere, farklı coğrafyalarda gelişen siyah kültürlerin etkileşimine ve bu kültürlerin özgün Britanya deneyimlerine nasıl adapte edildiğine ışık tutar. Gilroy'a (1987) göre, siyah kültür, kendini sürekli olarak yaratma ve yeniden tanımlama sürecinde aktif bir biçimde ortaya çıkar (s. 154). Bu süreç, Shonibare'nin eserlerinde Batı'nın dayattığı ikili mantıkların ötesinde, alternatif ve eleştirel temsil biçimlerinin gelişimine olanak tanır. Siyah kültürün aktif olarak yaratıldığı düşüncesi, yalnızca geçmişte sabitlenmiş bir mirasın yeniden canlandırılması değil, aynı zamanda tarihsel deneyimler, diaspora pratikleri, köle ticareti ve kolonyal izlerle şekillenen dinamik ve sürekli bir kültürel üretim sürecini ifade eder. Ayrıca Paul Gilroy (1993) bu aşamayı, Batı'nın sabit kimlik tanımlarına karşı çıkan ve karşı-kültürel bir direniş olarak ortaya konan, yerel ve küresel ölçekte siyah kimlik inşasının temel dinamiği olarak ele alır. Gilroy'a göre, *hem Avrupalı hem de siyah olma* çabası, belirli bir tür çift bilinçlilik gerektirirken, bu kimlikler siyah ile beyaz arasındaki merkezi engelleyici dinamiğin etkisi altında kalmaktadır (ss. 1- 19). Stuart Hall (1990) ise, siyah kültürün yaratım sürecini sabit ve değişmez bir kimlikten ziyade, tarihsel deneyimlerle sürekli olarak yeniden şekillenen dinamik bir süreç olarak tanımlar; siyah kimliğinin, kolonyal dönem baskılarına karşı geliştirilen yaratıcı direniş biçimleriyle yeniden yapılandırıldığını ve Batı'nın hegemonik anlatılarına meydan okuyan bir alana dönüştüğünü savunur (s. 225).

Bir Kültürel Kod Olarak Afrika Kumaşları

Yinka Shonibare'nin sanatındaki kimlik sorgulaması sanatçının kişisel deneyimlerine dayalı olarak ortaya çıkan bir ilham kaynağı ile başlar. Afrika kıtasından gelen ve Londra'da yaşayan ve çalışan Shonibare, Afrika kimliğinin unsurlarını eserlerinde yapısöküme uğratarak, kimlik ve kültürel normların

karmaşıklığını ortaya koyar (Hynes ve Picton, 2001, s. 67). Bu yaklaşım, kimlik kavramını sabit ve durağan bir yapı olarak görmek yerine, sürekli değişen, yeniden inşa edilen ve etkileşimlere açık dinamik bir süreç olarak ele alır. Aynı zamanda, kimlik arayışı, haklarından mahrum bırakılanları hem küresel hem de yerel düzeyde çoklu geleneklerle bağlayan kolektif bir benlik inşasına işaret eder (McCarthy ve Dimitriadis, 2000, s. 64). Sanatçının işlerinde sıklıkla kullandığı batik kumaşlar, bireysel kimliğin ötesinde, toplumsal kimliğe vurgu yaparak dikkat çekici bir sembolik araç olarak öne çıkar. Batik kumaşlar, ilk bakışta Afrika'ya özgü bir nesne olarak algılsa da aslında Avrupa'nın sömürgeci geçmişiyle ilişkili tarihsel bir objedir. Shonibare, bu kumaşları figüratif heykellerinde ve tablolarında kullanarak Batı ve Afrika kimliklerinin iç içe geçtiğini ve karşılıklı etkileşim içinde yeniden üretildiğini vurgular. Böylece, bu kumaşlar ulusal ve etnik kimliğin görsel temsilcisi olarak, toplumsal kimliğin karmaşıklığını gözler önüne serer. Shonibare'nin malzeme seçimlerinde görülen bilinçli tercih, Batı ile Afrika arasındaki sömürgeci ilişkileri sorgularken, görsel estetik üzerinden bu ilişkileri yeniden yorumlamaya olanak tanır. Sanatçının kültürel kodlarla oynama stratejisi, izleyiciyi çekici kılan öğeler arasında yer almaktadır; zira oyun ve eğlence unsurları, izleyiciyi yalnızca cazip bir görselliğe yönlendirmekle kalmaz, altında yatan katmanlı anlamların keşfine de teşvik eder. Shonibare'nin malzemeleri kullanma biçimi, eserlerin hem etkileşimsel hem de kavramsal derinleşmesini sağlaması bakımından büyük önem taşır (Hylton, 1999, s. 102).

İronik bir biçimde, bir eğitmenin Shonibare'nin kendi kökenlerini daha fazla ifade etmesi gerektiği yönündeki eleştirisi, sanatçının küresel bir dünya görüşünü yansıtan eserler üretmesine zemin hazırlamıştır (Hemmings, 2007, s. 37). Sanatçının pek çok çalışmasında tercih ettiği *Afrika* kumaşları hem tarihsel hem de kültürel bağlantıları görsel bir anlatı olarak beklenmedik mekanlarda etnik kimliğin vurgulanmasına ve izleyicinin sorgulayıcı düşünceye sevk edilmesine olanak tanır; böylece, seçilen malzeme ve renklerin etkileşimi, iletişim gücünü ve görsel karmaşıklığı ortaya koyar (Aarts, 2018). Shonibare, Afrika kumaşlarını içeren sahnelerden oluşan canlı tablolarında, oyuncular ya da modellerin durağan kompozisyonlara hayat vererek, teatral bir ifade biçimi oluşturur. Bu yaklaşım, etnik ikonografinin sömürgeci örtüsünü de eleştirel bir biçimde yansıtır; çünkü kumaşın aldatıcı biçimde *Afrikalı* olarak sunulması ve diğer kültürel normların da entegre edilmesi, Afrikalılık kavramını eleştirel olmayan kabul edenlere ince bir ironiyle hiciv yapılmasına olanak tanır (Enwezor, 1997, s. 10). Yinka Shonibare, Anthony Downey (2004) ile yaptığı bir söyleşide, çalışmalarında kullandığı kumaşların kimliğin doğuştan gelen ya da içsel bir özellik değil, sosyal ilişkiler ve karşılıklı etkileşimler yoluyla inşa edildiğini ortaya koyduğunu belirtir (s. 34). Shonibare'nin tercih ettiği *Afrika* kumaşları, yalnızca kişisel kimliğine dair göndermeler sunmakla kalmaz; aynı zamanda, sömürgecilik sonrası dönemde Batı ile Afrika arasındaki karmaşık ilişkileri yeniden yorumlama aracına dönüşür (Hynes ve Picton, 2001, s. 69). Bu kumaşlar hem Afrika kökenlerini işaret eden hem de Batı'nın bu malzemenin



üretim ve dağıtım süreçleri üzerindeki etkisini vurgulayan sembolik unsurlar olarak işlev görür. Böylece, Shonibare, etnik kimlik ve kültürel stereotipler üzerine sorgulayıcı bir tartışma başlatırken, Batı'nın kültürel normlarını ve sömürgeci taklit dilini de eleştirel bir bakış açısıyla gözler önüne serer. Shonibare'ye göre, kimlik inşası doğası gereği kurgusaldır ve hayali toplulukların yaratılması, toplumsal grupların hayatta kalma stratejisidir. Bu yaklaşım, sanatçının eserlerinde kimliğin sabitliğini reddederek sürekli yeniden şekillenen ve etkileşimlere açık katmanlı yapıların varlığını vurgular.

Toplumsal Roller ve Kimlik Kurguları

Yinka Shonibare'nin *Diary of a Victorian Dandy* (Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü, 1998) başlıklı fotoğraf serisi, 19. yüzyıl Viktorya toplumunun sosyal normlarını, sınıfsal hiyerarşilerini ve kültürel kodlarını, ironik ve teatral bir anlatımla çözümleyen özgün bir yapıttır. Sanatçı, dönemin iktidar ilişkilerini ve Batı'nın kolonyal kültürel üstünlük söylemini, mizahi ve sorgulayıcı bir görsel dil geliştirerek yorumlar.



Serinin beş sahneden oluşan büyük boyutlu chromogenic baskılarında Shonibare, siyah bir Dandy karakterini merkeze yerleştirerek, toplumsal statü, ırksal kimlik ve kültürel aidiyet üzerine incelikli bir tartışma açar. Dandy figürü, görünüşte aristokratik kimliğin parodisini yaparken, aynı zamanda Batı kültürünün temsil kodlarını ironik biçimde dönüştürür.



Dandy figürü, yalnızca sınıfsal ve kültürel ayrıcalıkları mizahi bir dille görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda Batı'nın tarihsel üstünlük kurgularına yönelik eleştirel bir sanat pratiğine imkân sunar. Bu bağlamda, Shonibare'nin eserinde kullanılan Afrika Batik kumaşları, kimlik ve temsil meselelerini daha da derinleştirerek, kültürel melezliğin ve tarihsel etkileşimlerin görsel bir belgesi hâline gelir.



Yinka Shonibare'nin *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü* adlı çalışması, Viktorya döneminde yaşayan bir kişinin günlük yaşamını inceler (Görsel 1). O dönemin sosyal normlarını ve beklentilerini sorgular. Shonibare, kendini siyah bir kahraman olarak Dandy karakterinin merkezine yerleştirmesi, on dokuzuncu yüzyıl Britanya sömürgeciliğinin güç dinamiklerini sorgular ve altüst eder. Dandy figürü, aşırı ve bazen tehdit edici

Görsel 1. Yinka Shonibare, *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü*, 1998 (Anonim, t.y.)

bir tavır ve davranış sergileyen, aynı zamanda aristokrasiye aitmiş gibi görünen ancak her zaman dışarıda kalan bir karakter olarak tanımlanabilir. Dandy karakterinin en ilgi çekici yanı, mükemmel bir maskaralık oluşudur. Dandy, aristokrasi üyesi gibi görünmek için kullanılan bir kılık değiştirmedir ancak bu kimlik değişimi her zaman dışarıda olma durumunu beraberinde getirir. Aynı zamanda, parodi edilen şeyin hiçbir zaman tam bir kopyası olmayan, her zaman aşırı veya fazladan bir seviyenin olduğu bir yapı sergiler. Oscar Wilde'ın İngiliz ve aristokrasi parodisi, İngilizlerden daha İngiliz bir nitelik taşır ve bu da Dandy figürünün karakteristiğini oluşturur (Downey, 2004, ss. 34-36).

Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü (1998), Batı'nın kendisini *medeni* ve *üstün* olarak konumlandığı 19. yüzyıl Viktorya dönemi temsillerini ironik bir şekilde tersine çevirir. Bu bağlamda, Shonibare'nin sanatı Said'in *Oryantalizm* adlı yapıtında ortaya koyduğu teorisiyle iki temel noktada örtüşmektedir: İlk olarak Batı'nın tarih boyunca kendini üstün ve merkezi olarak inşa etmesine meydan okumayarak Batı sanat tarihinin kanonlaşmış temsillerini yeniden ele alması, bu imgelerin doğrudan Afrika ve sömürgecilik bağlamında düşünülmesini sağlar. İkincisi ise, Batılı temsillerin estetik ve politik boyutunu ironik bir biçimde tersine çevirmektir. Oryantalist eserlerde Doğu'yu egzotik ve pasif bir nesne olarak betimleyen yaklaşım, Shonibare'nin melez kimlik inşaları aracılığıyla sorgulanır.

Serideki karakterler ve sahne ayrıca çok kültürlü bir geçmiş simgeler ve farklı kültürler arasında bir köprü işlevi görür. Buradaki melezlik, ayrımcı öznenin karmaşık bir biçimde sınıflandırıldığı ve otoritenin imajlarının ve varlıklarının sorgulandığı bir dönüşüm sürecini temsil eder. Bu süreç, otoritenin temel yapılarını sarsarak, hâkimiyet kurmaya çalışan güçleri belirsizleştirir ve sorgulanır hale getirir (Bhabha, 1994, s. 113). Bu yaklaşım, *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü*'nde çalışmasında, sömürge dönemi kimliğinin melezleşmesiyle, Batılı üstünlük ve kimlik politikalarının yapı bozuma uğratılması olarak değerlendirilebilir. Dandy figürünün pratiği, toplumsal ve kültürel normlara göre dışarıda bırakılması veya marjinalleştirilmesi gereken unsurları alır ve onları kendi amacı doğrultusunda yeniden sahiplenir. Bu süreç, Dandy figürünün geleneksel olarak belirlenmiş sınırları aşarak toplumsal ve kültürel düzeni eleştiren bir rol üstlenmesini sağlar. Bu bağlamda, Dandy figürü var olan normları sorgulayıp eleştirerek onları dönüştürür ve yeni bir perspektiften değerlendirir (Downey, 2004, s. 34).

Jacques Rancière'in temsil ve duyuusal düzen kavramları bağlamında Yinka Shonibare'nin bakış açısı, Batı'nın hegemonik temsilleri tarafından bastırılan kimlikleri yeniden görünür kılma işlevine görmektedir. *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü* serisi, Batı'nın kültürel simgeleri olan karakterleri alıp postkolonyal bir perspektifle yeniden yapılandırarak temsili politik bir

paylaşım alanı hâline getirir. Rancière'e (2004) göre sanat, toplumsal duyuşal düzenin yeniden paylaşımı anlamına gelir. Bu bağlamda Shonibare, Batı sanatının ötekileştirici temsillerini eleştirirken, postkolonyal kimlikler için yeni bir paylaşım alanı yaratır (s. 25). Bir açıdan da Shonibare'nin bu serisi, geçmişteki sosyal ve politik ilişkileri sanatsal yapaylık ve hayalgücü perspektifinden eleştirel bir şekilde inceler ve postkolonyal değişimci bir yaklaşım sergiler. İlâveten Shonibare'nin bu yapıtı tarih ve hafıza yaratma süreçlerini sorgulayan bir yaklaşımı da öne çıkarmaktadır. Tarihsel figürleri ait oldukları dönemden koparıp farklı bir bağlama yerleştirerek, tarih biliminin unsurlarını sanatsal bir yorumla buluşturur. Böylece izleyiciyi geçmişi yalnızca bir tekrar olarak değil, sanat eserinin içsel referansları ve içeriği aracılığıyla düşünmeye teşvik eder. *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü*, izleyiciyi tarihsel hafızayla meşgul ederek ve Viktorya dönemi sosyal normlarını hicvederek geçmişi yeniden değerlendirmeye yönlendirir. Burada da Rancière'in (2023) görülebilir olan kavramı, temsiliyetin merkezine oturması devreye girer; temsilde esas olan, görülebilir olanı açığa çıkarmak ve bunu belirli bir düzen içerisinde sunmaktır (s. 121). Shonibare'nin eserleri de bu ilkeyi takip eder; sanatçı, kültürel karmaşıklığı ve kimliğin temsiliyetini, özellikle Batı Afrika kumaşları gibi malzemelerle görünür kılar. Bu kumaşlar ve figürler, sanatçının tarihsel ve kültürel bağlamları görsel bir dil aracılığıyla yeniden düşündüğünü gösterir. Shonibare'nin sanatı, Batı'nın hegemonik anlatılarının altını oyarken postkolonyal kimlikleri ele alan kavramsal bir temsil sunar.

Rancière (2023), temsilde bilme ve bilmeme, etme ve edilme gibi ikilikler arasında bir ilişki kurar (s. 122). Shonibare'nin eserlerinde bu dualiteler, göçmenlik, sömürgecilik ve kültürel melezlik temalarıyla güçlü bir şekilde işlenir. Sanatçının figürleri genellikle yüz­süzdür ve bu anonimlik, izleyiciye bilme ile bilmeme arasındaki gerilimli alanı sunar. Kimlik ve güç ilişkilerini sorgulayan bu temsiller, tarihsel imgeleri ve kişilikleri yeniden ele alarak izleyicinin bildiği anlatıları ters yüz eder. Burada temsil hem estetik bir düzen içinde yer alırken hem de izleyiciyi bilinmeyen sınırlarında tutarak düşündürür. Rancière'in sanat anlayışında gerçeklik ile kurgusal olan arasındaki ilişki temel bir unsurdur. Shonibare'nin eserlerinde bu ilişki, kurgusal karakterlerin tarihsel gerçekliklerle bağlantıları üzerinden belirgin hâle gelir. *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü* serisi, tarihsel figürleri yeniden sahneye koyarken, aynı zamanda onları estetik bir mesafede tutarak eleştirel bir perspektif sunar. Rancière'e (2023) göre kurgusal figürler ontolojik olarak kurgu varlıklarıdır (s. 124). Ancak duygu ve eylemleriyle izleyiciye tanıdık gelir ve böylece güçlü bir duygusal ve düşünsel bağ kurarlar.

Bu noktada, Rancière'in sanatın estetik ve siyasi yönlerinin birbirine nasıl düğümlendiğine dair görüşleri, Shonibare'nin çalışmalarıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Rancière'in estetik-politik formülasyonları, Batı Avrupa sanatsal pratikleriyle ilgili olmasına rağmen, aynı zamanda sömürgecilik sonrası sanatın keşfine dair zengin bir perspektif sunar (Badiou vd., 2009, s.

238). Shonibare'nin eserleri, bu bağlamda tarih ve estetiği yeniden düzenleyerek, izleyiciyi sanatın politik işlevi üzerine düşünmeye yönlendiren güçlü örnekler arasında yer alır.

Yinka Shonibare'nin *Salıncak (Fragonard'dan Sonra)* adlı eseri, sanat tarihi ve popüler kültür aracılığıyla ırk, sınıf ve sömürgeciliğin kalıcı etkilerini araştıran karakteristik çalışmalarından biridir (Görsel 2). Sanatçı, Jean-Honoré Fragonard'ın ünlü Rokoko dönemi tablosu *Salıncak*'ın üç boyutlu bir yeniden yorumunu yaratmıştır. 1767 yılında yapılan Fragonard'ın orijinal tablosu, Rokoko'nun zenginlik ve gösterişini simgeler. Kompozisyonda genç bir kadın neşeyle salıncakta sallanırken ayakkabısını havaya fırlatır; utangaç bir aşk tanrısı heykeli bu sahneyi izlerken geri planda biri salıncakçı arkadan iten, diğeri ise genç kadının eteğinin altına bakan iki erkek figürü bulunmaktadır (Young, t.y.). Shonibare'nin yorumu, görünürde neşeli ve gösterişli bir sahne barındırıyor olsa da, güç, sömürgecilik ve kültürel kimlik temalarına yönelik derinlikli bir alt metin sunar. Sanatçı, yapıtlarında kullandığı desenli kumaşlarla kültürel kaynaşmanın ve kimlik karmaşıklığının altını çizer. Bu, sanatçının postkolonyal stratejilerinden biridir; sabitlenmiş kültürel anlamlara meydan okuyarak izleyiciye toplumsal yapıları sorgulatar. Çalışmadaki başsız figür, bireyselliğin ötesinde toplumsal kimliklerin ön plana çıktığını vurgular. Bu başsızlık, kimliğin sabit değil, aksine toplumsal dinamiklerle sürekli şekillenen bir olgu olduğunu simgeler. Aynı zamanda göçmen kimliğinin bölünmüşlüğü de yansıtarak Avrupa ile Afrika arasındaki kültürel etkileşimler ve çatışmaları gözler önüne serer (Fleischmann vd., 2009, s. 394). Shonibare'nin figürünün başsız olması, Batı'nın kendi otoritesini temsil ederken kurduğu kimliklerin ne derece kırılgan olduğunu da vurgulamaktadır. Figürlerin bilinçli şekilde başsız bırakılması, onların yalnızca ırk veya kimlikle değil, daha karmaşık toplumsal ve tarihsel bağlamlarla ilişkilendirilmesini sağlar. Aynı zamanda Fransız Devrimi'nde aristokrasinin başlarının kesilmesine de gönderme yaparak ironik bir alt metin oluşturur. Bu başsız figür, hem devrimin hem de sanatın temsili yapılarının çarpıcı bir sembolü olarak öne çıkar (Downey, 2004, s. 32). Bu eser, Batılı temsillerin yalnızca sanatsal değil, politik bir hegemonya aracı olduğunu da gösterirken



Görsel 2. Yinka Shonibare, *Salıncak (Fragonard'dan Sonra)*, 2001 (Shonibare, 2001)

aynı zamanda sanatçının ırklandırılmamış bir beden yaratma stratejisinin bir parçasıdır.

Eserin yapısında deneysel bir unsur da bulunur; bu, izleyicinin esere aktif katılımını teşvik eder. Shonibare, eserin temsili özerk mantığını sorgulatar ve figürlerin yanı sıra kumaşların yarattığı duygusal tepkiler aracılığıyla etkileşimli bir deneyim sunar. Burada *deneysel* kavramı, eserin izleyiciyle kurduğu ampirik bağı ifade eder. İzleyici yalnızca görsel yapıyı algılamakla kalmaz, aynı zamanda kendi deneyimleriyle esere yeni anlamlar katar. Bu etkileşim, izleyiciyi hem kendi bakış açısını hem de sanatçının postkolonyal stratejilerini daha derinlemesine düşünmeye yönlendirir. Shonibare'nin kimlik eleştirisi, eserlerindeki kurgulanmış stereotipler sistemini alt üst etme stratejisiyle belirgin hale gelir. Afrika kumaşları aracılığıyla Batılı görsel geleneklere meydan okuyan sanatçı, sabitlenmiş siyahi imajını sorgulatarak izleyiciyi, sömürgecilik sonrası kimliklerin nasıl yeniden inşa edildiğini anlamaya davet eder. *Salıncak (Fragonard'dan Sonra)*, sanat tarihine ve güncel toplumsal meselelere yönelik eleştirel bir bakış sunarak izleyiciye kimlik ve temsili yeniden düşünme fırsatı verir. Eserde, eteğin kumaş katmanlarından birinde Chanel logosu deseni bulunur. Shonibare, züppelik tutumunun, bir takım elbise gibi benimsenmeye ve bir kenara atılmaya hazır olduğunu savunmaktadır (Tate, t.y.). Ayrıca, *Salıncak (Fragonard'dan Sonra)*, kitsch estetiğini gösterişli ve abartılı aşırılıkla birleştirerek zevk sınırlarını zorlar. Yapıt, sofistike bir zekâ ile işlenmiş olup, rahatsız edici sosyal yorumlarla zenginleştirilmiştir. Kompozisyondaki figürler, kimlik inşası ve bireysel kimliklerin şekillendirilmesi gibi derin ve tartışmalı konuları keşfeder. Sanatçı, modayı zenginlik, statü ve lüksün sembolü olarak ele alırken, aynı zamanda giyimi eğlenceli ve özgür bir kendini ifade etme aracı olarak da kullanır. Bu noktada eser, yüksek ve düşük kültürün radikal bir birleşimini yansıtarak biçim ve içerik açısından etkileyici bir denge kurar (Conrad, 2002, ss. 110-111).

Postkolonyal bir perspektifle Shonibare, Afrika'dan yola çıkarak Avrupa kültüründeki farklı unsurları bir araya getirerek yeni bir kimlik inşa edebileceği fikrini ortaya koyar. Sanatçı, kimliği sabit bir kategoriye hapsolmadan, farklı bağlamlarda sürekli yeniden üretilen bir süreç olarak ele alır. Afrikalı, Nijeryalı, Siyah İngiliz gibi kimlik etiketlerini, yalnızca kendisini sınırlamadığı sürece kabul eder. Bu yaklaşım, kimliğin sadece biyolojik veya coğrafi temellere dayanmaktan ziyade, kültürel bir inşa olduğunu ve zamanla değişebileceğini vurgular (Hynes ve Picton, 2001, s. 67).

Salıncak (Fragonard'dan Sonra), Batı'nın sanat tarihinde belirlediği görselliği alt üst eder ve Batı estetiğine postkolonyal bir yorum getirir. Rancière'in teorisiyle okunduğunda, Shonibare, bu eseriyle Batı sanat tarihine dâhil edilmeyen sömürge geçmişini görünür kılar ve temsil rejimini yeniden paylaşır (Rancière, 2004, s. 13). Hakikat rejimleri bağlamında ise Shonibare, Batı'nın tarihsel gerçeklik anlayışını ironik ve eleştirel bir biçimde sorgular. *Salıncak*

(*Fragonard'dan Sonra*), Rokoko dönemi sanatında Batılı elit sınıfın eğlence ve lüks imgelerini içeren Fragonard'ın eserini yeniden üretirken, bu kompozisyonu Afrika kumaşlarıyla bezeli bir figürle değiştirir. Shonibare, burada Batı merkezli estetik normlara meydan okurken, aynı zamanda oryantalist egzotizasyonun sanat tarihinde nasıl devam ettiğini sorgulayan bir yorum sunar. Fragonard'ın orijinal eseri, Avrupa aristokrasisinin temsil biçimlerini romantikleştirirken, Shonibare'nin versiyonunda bu kimliklerin sahte ve oynanabilir olduğu vurgulanır. Burada Said'in ele aldığı Batı'nın Doğu'yu temsili, Shonibare'nin Batılı sanat tarihini Afrika kimliğiyle nasıl yeniden yorumladığına dair önemli bir örnek oluşturur.

Halbwachs, toplumsal hafıza çerçevelerinin bir olayı hatırlama ve kolektif hafızada tutma için zorunlu olduğunu ileri sürer. Bireysel düşünce, bu çerçevelere yerleştiğinde ve bu belleğe katıldığında hatırlama eylemi gerçekleşir. Bu çerçeveler, sosyal etkileşimlerden kaynaklanır; anılar toplum içinde edinilir, hatırlanır ve konumlandırılır. Hafızaya çoğunlukla başkalarının sorularına yanıt vermek veya potansiyel soruları cevaplamak amacıyla başvurulur (Göttsche, 2019, s. 372). Shonibare'nin, 2009 yılında ilk kez Londra Trafalgar Meydanı'nda sergilenen *Nelson'ın Şişedeki Gemisi* meydanın tarihini sorgularken aynı zamanda Afrika diasporası kimliği ve toplumsal hafızayı postkolonyal bağlamda vurgular (Görsel 3). Özellikle Shonibare'nin sunumu,



Afrika ve İngiliz kimliğini bir araya getirerek, kolonyal ve postkolonyal kimliklerin eleştirel bir analizini sunar. Yelkenler, Batı Afrika kıyafetlerinin özgün özelliklerini taşır ve bu malzemenin sömürge döneminde Hollandalılar tarafından getirilmesine bir övgüdür. Aynı zamanda, Londra'nın çok kültürlü bir şehir olarak genişlemesini ve çeşitliliğini yansıtarak, Avrupa'nın yayılmasının etkilerini temsil eder. Gerçek geminin tarihinde 22 farklı milletten mürettebatın bulunduğu düşünüldüğünde, eser aynı zamanda İngiltere'nin bugünkü çeşitliliğini sembolik olarak sunar. Bu yapıtın üzerinde taşıdığı kolektif hafıza, postkolonyal teoriyle uyumlu bir biçimde tarihi sadece bir nesilden diğerine aktarılan bir bilgi seti olarak değil, aynı zamanda duygusal ve kültürel bir deneyimi de içinde barındırır. *Nelson'ın Şişedeki Gemisi*, kültürlerarası kimlik konularını, hafızayı ve emperyalizmin çelişkilerini sorgulayan mizahi ve sert eleştiri birleşimi, sanatçının postkolonyal bağlamda trans ulusal kimlikleri ele alma tarzıyla uyumludur. Shonibare'nin çalışmalarında öne çıkan iki belirleyici özellik, bu eserin başarısına önemli katkıda bulunur. Balmumu kumaşın ironik ve mizahi kullanımı,

Görsel 3. Yinka Shonibare. *Nelson'ın Sisedeki Gemisi*. 2009 (Pillar Box Post. 2010)

Avrupa'nın Afrika Diasporası'ndaki kimlik karmaşıklığını vurgular. Eserin anlamını derinleştiren diğer unsur ise, yerleştirildiği konumla olan etkileşimidir (Heather, 2019, s. 366).

Şişede gemi yapma, 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıktığına inanılan bir zanaattır. Bu zanaatın kesin kökenleri belirsiz olmakla birlikte, cam kaplar içinde diorama yaratma uygulamasından ilham aldığı düşünülmektedir. O dönemin denizcileri, denizde uzun süreler geçirdikleri için karmaşık modeller yaratmış ve bu modelleri dar ağızlı küçük cam veya şeffaf kaplara sığdırmaya çalışmışlardır. Napolyon dönemine ait şişedeki geminin bilinen en eski örneklerinden biri bu sanatın tarihini aydınlatmaktadır. Sanat biçimi daha popüler hale geldikçe, diğer Avrupa ülkelerine yayılmış ve sonunda Atlantik'in ötesine geçmiştir (BoatingWorld, 2023). Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında, Britanya'nın deniz gücünün ve sömürge faaliyetlerinin zirvede olduğu dönem göz önüne alındığında denizcilerin bu hobisinin Shonibare'ın *Nelson'ın Şişedeki Gemisi*'nin güçlü karşıtlığını gözler önüne serer¹. Shonibare'ın eseri, Nelson Sütunu'nun ölçeğiyle ilişkilendirildiğinde, devasa şişede bulunan gemi ile mükemmel orantıya sahiptir. Gemi ile Nelson arasındaki oran 1:8'dir, bu da ortalama bir kişinin gemiye göre yaklaşık 15.24 cm yüksekliğinde olduğu anlamına gelir. Bu düzenleme, izleyiciyi Nelson Sütunu'nun tepesindeki devasa figürle gemi arasında bir ilişki kurmaya yönlendirir. Shonibare'ın gemisi, Nelson'ın kendi devasa heykeli aracılığıyla genişletilmiş varlığına rağmen, hala minyatürleştirilmiş bir ölçeğe sahiptir. Bu karşıtlık, izleyicinin Nelson'ın büyüklüğünün veya devasa heykel aracılığıyla nasıl *şışirildiği* düşüncesine kapılmasını sağlar. Shonibare'ın eseri, ölçek ve kontrast kullanarak izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirir, böylece görsel bir derinlik ve düşünsel bir katman ekler (Heather, 2019, s. 369).

Nelson'ın Şişedeki Gemisi, Britanya'nın denizaşırı egemenliğine ironik bir şekilde dikkat çeker ve Trafalgar Meydanı'nı çok kültürlü bir halk alanı olarak yeniden şekillendirir. Ayrıca eser, postkolonyal Londra'nın karmaşıklığını göstererek, antirealist bir sanat eserinin *sanatın su geçirmez bölmesi* uyarısına rağmen, hava geçirmez bir alanda çokkültürlü bilinçli bir hareketliliği temsil eder. Eser, gerçeklikten izole olmasına rağmen çevresindeki gerçekliği şekillendirme yeteneğine sahip olduğu ve Gandhi'nin özerklik anlayışı gibi, bağımsızlık ve kendi varoluşunu kontrol etme fikrini verir (Stilling, 2013, s. 317). Rancière'in estetik rejim anlayışına göre, sanatın estetik boyutu, geleneksel etik ya da poetik değerlendirmelerden bağımsızdır ve bu nedenle yeni bir temsil alanı açar. Shonibare'nin bu eseri de estetik ve politik alanın sınırlarını bulanıklaştırır. O,

¹ Amiral Horatio Nelson (1758–1805), Britanya Kraliyet Donanması'nın en ünlü amirallerinden biridir ve 1805'te Trafalgar Deniz Savaşı'nda kazandığı zaferle İngiliz deniz üstünlüğünü pekiştirmiştir. Londra'daki Trafalgar Meydanı'nın merkezinde yer alan Nelson Sütunu, bu zaferin ve Britanya deniz gücünün anıtı olarak 1843 yılında dikilmiştir. Yinka Shonibare'nin bu çalışması da doğrudan bu sütuna ve onun temsil ettiği emperyal tarihe ironik ve postkolonyal bir müdahale niteliği taşır.

Batılı klasik gerçekçilik ile Afrika kumaşları gibi melez imgeler arasında köprü kurarak estetik rejim içindeki hegemonik temsillere meydan okur. Bu şekilde, Rancière'in estetik rejim tanımıyla uyumlu bir şekilde, *gemi*, yalnızca görsel bir taklit değil, aynı zamanda estetik ve politik bir direniş biçimidir; Batılı sömürgeciliğin sembolik bir parçasını (Amiral Nelson'un gemisini) alıp Afrika kumaşlarıyla kaplayarak estetik normların sınırlarını zorlar ve bu temsillerin ardındaki politikaları sorgular (Rancière, 2004, s. 28).

Nelson'ın Şişedeki Gemisi, hegemonik temsillerin sanatta nasıl yeniden üretildiğini ve sanat tarihi içindeki oryantalist imgeleri nasıl eleştirel bir biçimde dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Batı'nın denizcilik gücünü yücelten geleneksel anlatıyı tersine çevirirken Batık kumaşlardan yapılmış yelkenleriyle, Afrika kimliğinin de küresel tarihte merkezi bir rol oynadığını hatırlatır. Bu da Edward Said'in Batı'nın tarih yazımında Doğu'yu edilgen bir konuma indirgemesiyle doğrudan ilişkilendirilebilir: Shonibare, tarihsel anlatıyı görsel bir müdahaleyle değiştirerek Afrika'nın küresel ticaret ve kültürel alışverişteki yerini yeniden düşünmeye zorlar.

Sonuç

Bu çalışma, Yinka Shonibare'nin postkolonyal sanat stratejilerini ele alarak sanatçının Batılı hegemonik temsil biçimlerine nasıl meydan okuduğunu ve postkolonyal kimlik inşasını nasıl yeniden şekillendirdiğini incelemiştir. Shonibare'nin eserleri, sadece estetik bir müdahale değil, aynı zamanda tarihsel, politik ve kültürel anlatıları sorgulayan güçlü bir sanatsal söylem sunmaktadır. Sanatçının batık kumaşları, başsız figürleri ve tarihsel referansları kullanımı, Batı merkezli sanat tarihini eleştirirken kimlik ve temsil kavramlarını melez bir perspektifle yeniden inşa etme çabasını ortaya koymaktadır.

Makalenin temel bulguları, Shonibare'nin eserlerinin sadece Batı sanat tarihiyle bir hesaplaşma sunmadığını, aynı zamanda postkolonyal kimliklerin sürekli müzakere edilen, değişken ve çok katmanlı yapısını da gözler önüne serdiğini göstermektedir. *Viktorya Dönemi Züppesinin Günlüğü*, *Salıncak (Fragonard'dan Sonra)* ve *Nelson'ın Şişedeki Gemisi* gibi eserler, Batı'nın temsil rejimlerini bozarak, sömürge geçmişinin günümüzdeki yankılarını eleştirel bir perspektifle ele alır. Shonibare'nin ironi ve mizahı bir araç olarak kullanması, postkolonyal eleştiriyi estetik bir form içinde yeniden üreterek, izleyiciyi sanatsal ve politik bir sorgulama sürecine davet etmektedir.

Bu çalışmada ulaşılan önemli bir çıkarım, postkolonyal sanatın sadece tarihsel anlatıları eleştiren bir alan olmadığı, aynı zamanda günümüz sanat dünyasında kimlik, aidiyet ve temsil biçimlerini yeniden düşünmek için güçlü bir alan sunduğudur. Shonibare'nin eserleri, kültürel kimliklerin mutlak ve değişmez olmadığını, aksine sürekli olarak yeniden inşa edilen, melezleşen ve etkileşim içinde şekillenen yapılar olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, sanatçının postkolonyal stratejileri, Batı'nın hegemonik sanat anlatılarıyla

sınırlı kalmayıp, küresel sanat piyasasındaki güç dinamiklerine dair daha geniş bir tartışma alanı açmaktadır.

Ancak, çalışma bazı çözülmemiş sorular ve tartışmaları da gündeme getirmektedir. Shonibare'nin sanatı, postkolonyal söylemin ve Batı merkezli sanat tarihinin sınırlarını aşma iddiasında olsa da, sanatçının eserlerinin küresel sanat piyasasında nasıl konumlandığı ve bu piyasanın ne ölçüde Batı merkezli normlara dayalı olduğu soruları hâlâ önemini korumaktadır. Postkolonyal sanatın küresel müzelerde ve bienallerde sergilenişi, Batı'nın kültürel sermayesi içinde yeniden üretilmesi anlamına mı gelmektedir, yoksa bu tür sanatsal müdahaleler Batı dışındaki anlatıları gerçekten güçlendirebilmekte midir? Shonibare gibi sanatçılar, postkolonyal sanatın temsil biçimlerini nasıl dönüştürebilir ve hegemonik söylemlerle nasıl başa çıkabilir? Bu bağlamda, gelecekteki araştırmalar, postkolonyal sanatın yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda politik bir müdahale aracı olarak nasıl işlev gördüğünü daha detaylı analiz edebilir. Özellikle Shonibare'nin eserlerinin sanat kurumları, koleksiyonlar ve bienallerde nasıl sergilendiği, Batı sanat dünyasında nasıl konumlandırıldığı ve bu süreçlerin postkolonyal anlatılar üzerindeki etkileri incelenebilir. Bunun yanı sıra, postkolonyal sanatın günümüzdeki göç, diaspora ve kültürel kimlik tartışmaları ile nasıl ilişkilendiği de önemli bir araştırma konusu olabilir.

Sonuç olarak, Yinka Shonibare'nin sanatı, yalnızca geçmişe değil, kimliğe ve temsilin toplumsal işlevine de müdahale eden bir eylem alanı olabileceğini gösteren çağdaş bir yaklaşım sergiler. Sanatçının ironi, melezlik ve tarihsel referansları kullanarak oluşturduğu eserler, postkolonyal sanatın potansiyelini ve eleştirel gücünü açığa çıkarırken, aynı zamanda kimlik, aidiyet ve kültürel miras gibi konular üzerine yeni düşünme biçimlerini teşvik etmektedir. Shonibare'nin çalışmaları, sanatın sadece estetik bir alan olmadığını, aynı zamanda tarih ve toplumsal bellekle iç içe geçmiş bir mücadele alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, sanatın politik bir araç olarak nasıl kullanılabileceği sorusu, postkolonyal sanatı anlamak ve yorumlamak için kritik bir noktada durmaktadır.

Beyanlar

Teşekkür: Yazar, editöre ve hakemlere değerli yorumları ve önerileri için içten teşekkürlerini sunar.

Yazar Katkıları: Kavramsallaştırma, metodoloji, araştırma, yazım-ilk taslak hazırlığı, yazım-gözden geçirme ve düzenleme, doğrulama ve denetim: YÜKSEL, H. N. Yazar, makalenin yayımlanan versiyonunu okumuş ve onaylamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Çalışmanın herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Telif Hakkı Beyanı: Yazar, dergide yayımlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir ve bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmıştır.

Destekleyen Kurumlar: Bu araştırma hiçbir dış fon tarafından desteklenmemiştir.

Etik Onay ve Katılımcı Onayı: Bu makale insan veya hayvan deneklerle yapılan herhangi bir çalışma içermemektedir. Bu çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilimsel ve etik ilkelerin takip edilmiş ve çalışmada yararlanılan referanslar kaynakçada belirtilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal programı ile taranmıştır. Herhangi bir intihal tespit edilmemiştir.

Veri ve Materyal Erişimi: Veri paylaşımı uygulanabilir değildir.

Yapay Zekâ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin oluşturulmasında herhangi bir Yapay Zekâ (AI) aracı kullanmamıştır.

Kaynakça

- Aarts, F. (2018). Playing with cultural identity through art. *Diggit Magazine*, Erişim Tarihi: 9 Eylül 2023. <https://www.diggitmagazine.com/articles/playing-cultural-identity-through-art>
- Araeen, R. (1989). Our Bauhaus others' mudhouse. *Third Text*, 6, ss. 3-14.
- Badiou, A., Kristin, R. ve Gabriel, P. (2009). *Jacques Rancière: History, politics, aesthetics*. Duke University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Bohrer, F. N. (1997). Picture theory: Essays on verbal and visual representation by W.J.T. Mitchell. *The Art Bulletin*, 79(3), ss. 559-561.
- BoatingWorld. (2023). The art of miniature maritime craftsmanship: Ship in a bottle. *BoatingWorld*. Erişim Tarihi: 29 Nisan 2024, <https://www.boatingworld.com/articles/diy/the-art-of-miniature-maritime-craftsmanship-ship-in-a-bottle/>
- Chapman, M. ve Young, R. J. C. (2006). Robert J. C. Young in South Africa: Interview. *English in Africa*, 33(2), ss. 199-208.
- Cohen, J. I., Torshizi, F. ve Zamindar, V. (2023). Art history, postcolonialism, and the global turn. *ARTMargins*, 12(2), ss. 3-16. <https://doi.org/10.1162/artm.e.00346>
- Conrad, M. D. (2002). Review of Yinka Shonibare. *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 16, Project MUSE.
- Downey, A. (2004). Yinka Shonibare in conversation. *Wasafiri*, 19(41), ss. 31-36. <https://doi.org/10.1080/02690050408589884>

- Elkann, A. (2024). Yinka Shonibare. *Alain Elkann Interviews*. Erişim Tarihi: 24 Haziran 2025, <https://www.alainelkanninterviews.com/yinka-shonibare/>
- Gandhi, L. (2022). *Postcolonial theory: A critical introduction*. Edinburgh University Press
- Gregory, D. (1997). Orientalism re-viewed. *History Workshop Journal*, 44, ss. 269-278. <https://doi.org/10.1093/hwj/1997.44.269>
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Harvard University Press.
- Enwezor, O. (1997). Reframing the black subject: Ideology and fantasy in contemporary South African representation. *Third Text*, 11(40), ss. 21-40.
- Enwezor, O. (1997). *The work of Yinka Shonibare*. Nka: Journal of Contemporary African Art, 6, ss. 10-11. Erişim Tarihi: 6 Haziran 2023, <https://www.muse.jhu.edu/article/422511>
- Erdoğan, N. Ö., Öztürk, M. A. ve Keskin, F. (2021). Doğu-Batı sınırı üzerinden postkolonyalizm ve postkolonyalizmin çağdaş sanata yansımaları. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(4), ss. 519-534.
- Fanon, F. (1961). *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.
- Fleischmann, F., Wiley, S., Verkuyten, M. ve Deaux, K. (2009). To be both (and more): Immigration and identity multiplicity. *Journal of Social Issues*, 75(2), ss. 390-413. <https://doi.org/10.1111/josi.12324>
- Foucault, M. (1991). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Penguin Books.
- Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge* (Çev. A. M. Sheridan Smith). Routledge.
- Gilroy, P. (1987). *There ain't no black in the Union Jack: The cultural politics of race and nation*. University of Chicago Press.
- Göttsche, D. (2019). *Memory and postcolonial studies: Synergies and new directions* cultural memories. Peter Lang Publishing.
- Guha, T. (1994). Yinka Shonibare 'Double Dutch.' *Third Text*, 8(27), ss. 87-90. <https://doi.org/10.1080/09528829408576491>
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. Ed. J. Rutherford. *Identity: Community, culture, difference* içinde, ss. 222-237. Lawrence&Wishart.
- Haddour, A. (2019). *Frantz Fanon, postcolonialism and the ethics of difference* (1st ed.). Manchester University Press. Erişim Tarihi: 22 Kasım 2023, <http://www.jstor.org/stable/j.ctvnb7m11>
- Heather, S. (2019). Engaging black European spaces and postcolonial dialogues through public art: Yinka Shonibare's Nelson's Ship in a Bottle. *Open Cultural Studies*, 3, ss. 362-372. <https://doi.org/10.1515/culture-2019-0031>
- Hemmings, J. (2007). Post-cultural hybrid: Yinka Shonibare. *Jour*, 32, ss. 34-37. https://www.researchgate.net/publication/291910460_Post-cultural_hybrid_Yinka_Shonibare
- Hynes, N. ve Picton, J. (2001). Yinka Shonibare. *African Arts*, 34(3), <https://doi.org/10.2307/3337879>
- Hylton, R. (1999). Yinka Shonibare. *Third Text*, 13(46), ss. 101-103. <https://doi.org/10.1080/09528829908576786>
- Kohn, M. ve Reddy, K. (2024). Colonialism. Ed. E. N. Zalta ve U. Nodelman. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* içinde. Erişim Tarihi: 10 Eylül 2024, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/colonialism/>
- Krauss, R. (1990). The cultural logic of the late capitalist museum. *October*, 54, ss. 3-17.

- Loomba, A. (1998). *Colonialism/Postcolonialism*. Routledge.
- McCarthy, C., & Dimitriadis, G. (2000). The work of art in the postcolonial imagination. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 21(1), ss. 59-74. <https://doi.org/10.1080/01596300050005501>
- Meagher, J. (2004). Orientalism in nineteenth-century art. Metropolitan Museum of Art. Erişim Tarihi: 13 Eylül 2024, https://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hob_1972.118.210.htm
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Continuum.
- Rancière, J. (2023). *İmajların Yazgısı "Le Destin des Images"* (Çev. A. U. Kılıç). Ketebe Yayınları.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? Ed. C. Nelson ve L. Grossberg. *Marxism and the Interpretation of Culture* içinde, ss. 120-130. Urbana: University of Illinois Press.
- Stilling, R. (2013). An image of Europe: Yinka Shonibare's postcolonial decadence. *PMLA*, 128(2), Modern Language Association of America.
- Vinter, R. (2023). *This is going to be our Angel of the North: Leeds unveils Yinka Shonibare sculpture*. The Guardian. Erişim Tarihi: 10 Aralık 2023, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/nov/24/leeds-yinka-shonibare-sculpture-hibiscus-rising-city-of-culture>
- Weiguo, Q. (2013). Dehistoricized cultural identity and cultural othering. *Language and Intercultural Communication*, 13(2), ss. 148-164. <https://doi.org/10.1080/14708477.2013.770864>
- Yıldız, E. Ç. (2021). Postkolonyal teori ve insan hakları (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Hukuku Anabilim Dalı, Ankara.
- Young, A. (t.y.). *Yinka Shonibare, The Swing (After Fragonard)*. Khan Academy. Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2024, <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/21st-century-apah/a/yinka-shonibare-the-swing-after-fragonard>
- Young, R. J. C. (2016). *Postcolonialism: An historical introduction*. Wiley-Blackwell.

Görsel Kaynakçası

- Anonim. (t.y.). Yinka Shonibare MBE, *National Museum of African Art*. <https://africa.si.edu/exhibits/shonibare/dandy.html>
- Pillar Box Post. (2010). Message in a bottle... *Pillar Box Post*. <https://pillarboxpost.wordpress.com/2010/06/09/message-in-a-bottle%E2%80%A6/>
- Shonibare, Y. (2001). *The Swing (after Fragonard)* [Yerleştirme]. Tate. Erişim tarihi: 11 Kasım 2022, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/shonibare-the-swing-after-fragonard-t07952>