

GÜNCEL SANAT PRATİKLERİNDE KİMLİK TEMSİLİ: POSTKOLONYAL BİR DEĞERLENDİRME*

THE REPRESENTATION OF IDENTITY IN CONTEMPORARY ART PRACTICES: A POSTCOLONIAL EVALUATION

Sibel PALA¹-0000-0003-0330-634X, Prof. Tansel TÜRKDOĞAN²- 0000-0001-2345-6789

ÖZET

Kimlik olgusu, toplumsal değişimlere paralel olarak gelişen kültürel, ideolojik ve sanatsal bağlamlarla şekillenen; sınırlarının belirlenmesi kolay olmayan çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Özellikle 1960 sonrası dönemde kimlik, postkolonyal kuram ve feminizm gibi kuramlar üzerinden temsil edilmiş ve güncel sanatın merkezinde de önemli bir konum kazanmıştır. Güncel sanatçılar tarafından sıklıkla tartışılan kimlik, özellikle feminist kuramın etkisi ile politik ve eleştirel biçimde temsil edilmiştir.

Bu makalede, güncel sanat pratiklerinde kimliğin temsil biçimi, dönüşümü, postkolonyal kuram çerçevesinde ele alınmış; bu kapsamda sanat pratikleriyle öne çıkan Wangechi Mutu, Amalia Ulman, Yinka Shonibare, Lorna Simpson ve Danh Vo gibi sanatçıların kimlik temelli sanat pratikleri incelenmiştir.

Bu çalışmada, nitel araştırmanın doğasına uygun betimsel tarama metodolojisi kullanılarak konuyla ilgili literatür taraması gerçekleştirilmiş; eser çözümlemelerinde ise göstergebilimsel, içerik analizi ve yorumbilimsel yöntemler kullanılmıştır. Güncel sanatçıların pratiklerinde kimlik temsili performans, fotoğraf, video ve yeni medya gibi farklı disiplinler aracılığıyla nasıl görselleştirildiği analiz edilmiştir.

Sanatçıların feminist ve postkolonyal kuramların etkisiyle şekillenen sanat pratiklerinde, eleştirel biçimde ele aldıkları; kimliğin yalnızca bir aidiyet meselesi olmadığı, değişken ve çoklu kimlikler ile şekillendiği, aynı zamanda hegemonik güçlere karşı bir mücadele alanı olarak önemli bir rol oynadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Güncel sanat, kimlik, temsil, Feminist sanat, postkolonyal kuram.

¹Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, sibell.pala@gmail.com

²Prof., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, tanselturkdogan@gmail.com

*Bu makale Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı'nda tamamlanmış "Güncel Sanatta İnternet Sonrası Kimliğin Temsili" adlı Sanatta Yeterlik Tezinden üretilmiştir.

ABSTRACT

The concept of identity is shaped by cultural, ideological, and artistic contexts that develop in parallel with social changes, and it has a multidimensional structure whose boundaries are not easily defined. Especially after the 1960s, identity has been represented through theories such as postcolonial theory and feminism, and it has gained an important position at the center of contemporary art. Identity, frequently discussed by contemporary artists, has been represented in a political and critical manner, particularly under the influence of feminist theory.

In this article, the representation and transformation of identity in contemporary art practices is examined within the framework of postcolonial theory. In this context, the identity-based art practices of artists such as Wangechi Mutu, Amalia Ulman, Yinka Shonibare, Lorna Simpson, and Danh Vo, who stand out in their art practices, are examined.

In this study, a descriptive survey methodology appropriate to the nature of qualitative research was used to conduct a literature review on the subject; semiotic, content analysis, and hermeneutic methods were used in the analysis of the works. The representation of identity in the practices of contemporary artists was analyzed in terms of how it is visualized through different disciplines such as performance, photography, video, and new media.

It was concluded that in the art practices of artists shaped by feminist and postcolonial theories, identity is not merely a matter of belonging, but is shaped by variable and multiple identities, and also plays an important role as a field of struggle against hegemonic powers.

Keywords: *Contemporary art, identity, representation, feminist art, postcolonial theory.*

1. GİRİŞ

Modernizm sonrası dönemde yaşanan toplumsal ve kültürel dönüşümler, metafor, kimlik, bellek, kültür, çokkültürlülük, ötekilik, melezlik ve temsil gibi olgulara sanatsal bağlamda ilgi gösterilmesine yol açmıştır. Ancak bu olgular, özellikle 1960'lı yıllara dek, sanat üretimlerinde çoğunlukla yüzeysel biçimde yansımıştır. 1960'lardan itibaren ise bu temalar detaylı biçimde incelenmiş, çağdaş sanatın gündeminde merkezi bir konum kazanmıştır. Özellikle kimliğin temsili, güncel sanatçılar tarafından sıklıkla ele alınan temalardan biri olmuştur. Bu süreçte kimlik kavramına odaklanan sanat pratiklerinin artmasıyla birlikte, kimlik kavramı da dönüşüme uğramıştır. Kimlik, bireyin ya da belirli toplulukların nasıl oluştuğumuz ve ne olabileceğimiz soruları ile ilişkilendirilen farklı yaklaşımlar çerçevesinde ele alınmıştır (Mollaer, 2018, s. 26). Bu kavram 1970'lerde gelişen feminist sanat söylemi ile birlikte, enstalasyon, performans, video ve fotoğraf gibi sanat disiplinleri aracılığıyla salt estetik üretim alanlarının ötesine geçerek kimliğin temsili açısından işlevsel araçlara dönüşmüştür. Bu dönemde teknoloji ve deneysel yaklaşımları kullanarak yeni anlatım biçimleri geliştiren sanatçılar, kavramsal anlatıya da öncelik vererek, çağdaş sanat bağlamında kimlik sorunsalını çok katmanlı ve eleştirel yaklaşımlarla ele almışlardır (Barrett, 2019, s. 316).

1960'ların sonlarından itibaren, kadınların toplumsal konumlarını, cinsiyet rollerini ve kimliklerini sorgulayan bir sanat hareketi olarak öne çıkan feminist hareket hem sanatın içerik hem de üretim biçimleri açısından cinsiyet eşitsizliklerine eleştirel bir yaklaşım getirmiştir. Özellikle kadınların görünür olmaması üzerine mevcut disiplinlerin politik olarak sorgulandığı; kadınlarla ilgili yapılan çalışmaların sadece kadınlarla ilgili değil aynı zamanda erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünü sürdüren toplumsal sistemler ve ideolojik şemalarla ilgili olduğu görülmüştür. Bu tahakküm, sınıf ve ırk gibi karşılıklı olarak birbirini etkileyen diğer iktidar rejimleriyle birlikte işlenmiştir (Pollock, 2008, s.1). Aslında feminist sanatçılar için asıl mesele, kadın kimliğinin sanatta nasıl temsil edildiğidir ki, bu temsil biçimi, kadınların yalnızca estetik bir nesne değil; özne olarak yeniden tanımlanmasını içermektedir. Özellikle tarih boyunca sanat eserlerinde kadın figürünün çoğunlukla eril bakış açısıyla kurgulanması,

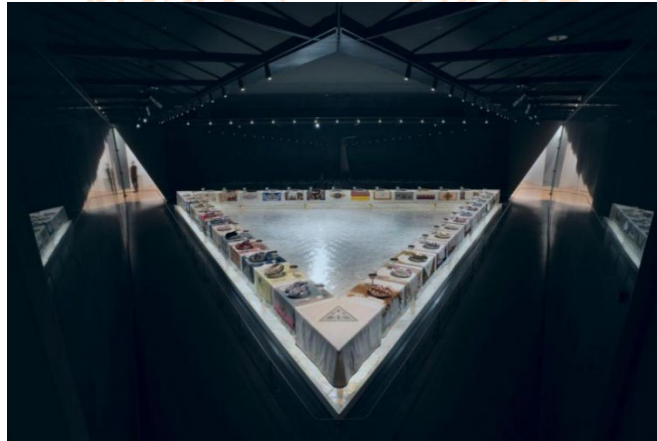
kadınları pasif ve tek boyutlu kalıplara indirgemıştır. Buna karşılık günümüzde ise feminist sanatçılar, kadın kimliğini hem toplumsal hem bireysel düzeyde daha kapsayıcı ve eleştirel bir yaklaşımla temsil etmeye başlamışlardır. Böylece kadın kimliği üzerinden ortaya konulan sanat üretimleri, temsili nesneler olmanın ötesine taşınmış; izleyiciyle etkileşime giren, bireysel varlığını kutsayan ve anlatsal olarak yeniden inşa edilen dinamik varlıklar olarak gösterilmiştir. Böylece kimliğin temsili, durağan bir gösterge olmaktan çıkmış; çoğul ve geçirgen bir yapıda yeniden kurgulanmıştır.

1990'lı yıllardan itibaren ise kimlik politikaları postkolonyal kuramla daha güçlü bağlar kurmuştur. Çokkültürlülük, göç, küreselleşme ve çağdaş sanat arasındaki ilişkiler postkolonyal perspektiften değerlendirilmiş; bu çerçevede, Batılı olmayan sanatçıların sanatta temsil edilişi ve tanınma mücadelesi postkolonyal çerçevede ele alınmaya başlanmıştır. Bu noktada kültürel kimlik yalnızca ait olunulan bir yer değil; inşa edilen bir yapı olmuştur. Güncel sanat, Çokkültürlülük, göç ve küreselleşme gibi kimlik yapılarını sorgulayan ve yeniden kuran bir alan olarak postkolonyal eleştirinin etkin araçlarından biri hâline gelmiştir.

Bu çalışmada, postkolonyal kuram çerçevesinde çalışmalar yapan güncel sanatçılar ve onların örnek yapıtları üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır. Ayrıca nitel araştırma yöntemine dayalı olarak yapılandırılmış; araştırma modeli olarak betimsel tarama yöntemi tercih edilmiştir. Sanatçıların etnik ve kültürel kimliklerini eserlerine nasıl yansıttıkları; göstergebilim, yorumbilim ve içerik analizi metodolojileri kullanılarak incelenmiştir. Çalışmada Wangechi Mutu, Amalia Ulman, Lorna Simpson, Yinka Shonibare ve Danh Vo'nun eserlerine yer verilmiştir. Bu sanatçıların incelenmesinde, sanat pratiklerinin postkolonyal ve feminist kuramlarla ilişkilendirilebilir nitelikte olması, kimliğin çok boyutlu doğasını yansıtmaları ve temsiliyet sorununa eleştirel biçimde yaklaşmalarıdır. Sanatçıların özgün eserleri, kuramsal açıdan değerlendirilerek kimliğin temsil ediliş stratejileri ortaya konmuştur. Bu kapsamda çalışma, sanatçıların görsel ve kavramsal yaklaşımlarını postkolonyal ve feminist kuramla ilişkilendirerek çözümlemeyi amaçlamaktadır. Özellikle feminist sanatçılar, sanat tarihindeki temsillerin dışlayıcı ve tek boyutlu olduğunu vurgulamış, kadın kimliğinin yeniden

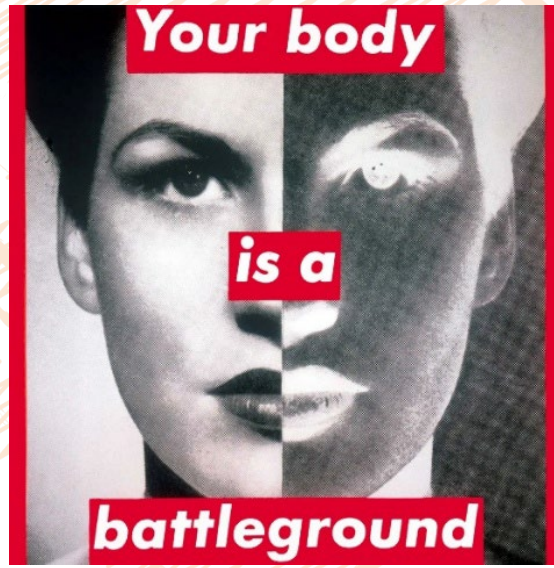
tanımlanmasına yönelik dönüştürücü stratejiler geliştirmişlerdir. Cindy Sherman'ın "Untitled Film Stills" serisi, Judy Chicago'nun "The Dinner Party" adlı feminist tarihi yeniden yazma girişimi ve Barbara Kruger'ın metin-görsel ilişkisi üzerinden geliştirdiği eleştirel yaklaşımı, kadın kimliğinin temsiline yönelik dönüştürücü örnekler olarak öne çıkmaktadır. Sanatçılar yalnızca kadınları görünür kılmakla kalmamış; toplumsal cinsiyetin kültürel ve ideolojik inşasını da sorgulayan bir temsil stratejisi benimsemişlerdir.

1960'larda feminizm öncelikle kadınların yasal haklarına odaklanmış; on yılın sonlarına doğru ise kürtaj ve doğum kontrolü gibi bedensel özerklikle ilgili reform talepleri öne çıkmıştır. Kadınların bedenleri üzerinden kurulan tahakkümü sorgulamaya başlaması, feminizmin ikinci dalgasını başlatan en önemli gelişmelerden biri olmuştur. Bu kapsamda, **Judy Chicago**, kadın tarihini ve kültürünü görünür kılmak amacıyla gerçekleştirdiği *The Dinner Party* (1979) adlı çalışmasını, ikinci dalga feminizmin etkisiyle şekillendirmiştir. Eser, üçgen biçiminde tasarlanmış ve her kenarı yaklaşık 14,6 metre uzunluğunda olan yükseltilmiş bir masadan oluşmaktadır (Bkz. Görsel 1). Her kenarda 13 kadın yer almakta; toplamda 39 olmak üzere tarihte önemli kadın figürleri sembolik olarak temsil edilmektedir. Bu figürler, insanlık tarihinin üç farklı dönemine işaret edecek şekilde düzenlenmiş; işlemeli yolluklar, altın kadehler, çatal-bıçak takımları ve ortasında elle boyanmış porselen tabaklar yer almaktadır. Bu yönüyle çalışma kadın tarihini onurlandırma amacı taşımaktadır.



Görsel 1: Judy Chicago, *The Dinner Party*, Enstalasyon, 1979

Bu çalışma sanat tarihinde ilk büyük ölçekli feminist enstalasyon olarak kabul edilmekte ve kadın tarihinin temsil edilmesi bakımından simgesel bir eser olarak değerlendirilmektedir. Çalışma sadece 1970’lerin feminist sanatının güçlü bir sembolü olmakla kalmamış, aynı zamanda 20. yüzyıl sanatının da önemli bir dönüm noktası hâline gelmiştir (Nilsson, 2022). Feminist sanatın öncü figürlerinden biri olan Barbara Kruger, metin ve görüntü arasındaki ilişkiyi sorgulayarak toplumsal cinsiyet, iktidar ve kimlik meselelerini ele almıştır. “Your Body Is a Battleground” (Vücudun Bir Savaş Alanıdır) adlı eseri (Bkz. Görsel 2), kadınların bedenlerinin toplumsal ve politik anlamda nasıl denetlendiğine dair güçlü bir mesaj vermektedir.



Görsel 2: Barbara Kruger, *Your Body Is a Battleground* (Vücudun Bir Savaş Alanıdır), Vinil üzerine fotoğrafik serigrafi, 1989

Faith Ringgold ise ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıf temelli kimlik politikalarına odaklanan eserler üretmiştir. Özellikle siyah kadınların tarihsel görünmezliğini ortadan kaldırmaya yönelik olan *Who's Afraid of Aunt Jemima?* (1983) adlı çalışmasında, metin, kumaş, resim ve aplike teknikleriyle bir hikâye yorganı (“story quilt”) oluşturmuştur (Bkz. Görsel 3). Bu eser, siyah

kadınların çok katmanlı kimliklerini hem bireysel hem kolektif bellek açısından değerlendiren etkili bir sanat formu olarak öne çıkmaktadır.



Görsel 3: Faith Ringgold, *Who's Afraid of Aunt Jemima?*, Story quilt (hikâye yorganı); applique, metin, resim, kumaş, 1983

Feminist sanatta kimlik temsili, sadece kadınların sanattaki yerini sorgulamakla kalmamış, aynı zamanda toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve cinsellik gibi konuları da derinlemesine irdelemiştir. Bu anlamda feminist sanat, kadın kimliğini güçlendiren, dönüştüren ve genişleten bir sanat biçimi olarak önemli bir yer tutmaktadır. Böylece kimlik, güncel sanatın merkezinde yer alan kavramsal yapılardan biri olarak hem bireysel hem de kolektif düzlemde yeniden inşa edilen, sorgulanan ve performatif olarak sunulan bir olguya dönüşmüştür. Özellikle dijital teknolojilerin sanat üretimini dönüştürdüğü post-internet çağında, kimlik temsilleri sabit olmaktan çıkarak çoklu, parçalanmış ve akışkan hâle gelmiştir. Bu dönüşüm, sanatın “temsiliyet”, “öznellik” ve “görünürlük” gibi temel meselelerini yeniden tartışmaya açmıştır.

2. POSTKOLONYAL PERSPEKTİFTEN GÜNCEL SANATÇILARDA KİMLİĞİN TEMSİLİ

1960'lardan itibaren düşünce (kavram) temelli sanat anlayışının yükselişiyle birlikte sanat, estetik bir pratik olmanın ötesine geçerek toplumsal ve bireysel meselelerin ifade edildiği eleştirel bir platform hâlini almıştır. Bu süreçte sanatçının kimliği yalnızca biyografik bir veri olmaktan çıkıp, eleştirel çözümleme alanına dönüşmüştür. 1980'li yıllardan itibaren ise kimlik, çağdaş sanat üretimlerinin merkezinde daha görünür bir biçimde yer almaya başlamış; bu dönemde geliştirilen kavramsal sanat pratikleri, kimlik meselesini doğrudan merkeze alan ve özne temelli anlatılarla şekillenen üretim biçimlerine öncülük etmiştir. Böylelikle sanat, yalnızca estetik bir alan değil; aynı zamanda bireysel ve toplumsal bellek ile kültürel aidiyetlerin sorgulandığı eleştirel bir araç hâlini almıştır (Antmen, 2008, s.295).

1990'lı yıllardan itibaren ise dijitalleşmenin etkisiyle birlikte, kimlik, bellek, çokkültürlülük, toplumsal cinsiyet ve öteki kavramları özellikle yeni medya araçlarıyla yeniden ele alınmış ve çağdaş sanatın temel problematikleri arasında yer almıştır. Bu dönemde sanatçılar, söz konusu kavramları sadece temsil etmekle kalmayıp, aynı zamanda dijital çağın kültürel ve estetik bağlamı içerisinde yeniden üretmişlerdir. Bilim ve teknolojinin hızla gelişmesi Yeni medya teknolojilerin de gelişmesini tetiklemiş, bu sayede sanat, görsel ifadenin ötesine geçerek pratiklere odaklanmış; interaktif, zamansız ve çok katmanlı bir yapıya dönüşmüştür. Bu dönüşüm, izleyiciyi sanat pratiğinin aktif bir parçası hâline getirmiştir. Böylece sanat anlamı bağlamsal olarak yeniden kurulan dinamik bir form dönüşmüştür. Bu yaklaşım içinde bulunduğu an'a odaklanan bir sanatsal pratik anlayışını da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla güncel sanat, yalnızca bellek ve kimlik meselesine değil, dijital çağın deneyimlenme biçimlerine de eleştirel sorgulamalar getiren bir platform hâline gelmiştir.

Güncel sanatçılar, kimliğe dair üretimlerinde geçmiş dönemlere oranla hem malzeme hem de teknik olanaklar bakımından farklı araçlara başvurmaktadır. Özellikle 1990'lardan itibaren hızla gelişen dijital teknolojiler, sanatın görsel ve kuramsal anlatım biçimlerini dönüşüme uğratmış; kimlik temsiline ilişkin sanat pratiklerini de çeşitlendirmiştir. Güncel sanat

pratiklerinde kullanılan ses, dijital görüntü, medya içeriği, metin, fotoğraf, video ve sanal platformlar gibi araçlar, sanatın çokkültürlü ve katmanlı bir yapıya dönüştüğünün de açıkça bir göstergesidir. Bu durum, yalnızca estetik bir tercihten ibaret olmayıp, sanatçının kimlik temsiline yaklaşımını ve bireysel-toplumsal deneyimlerini ifade etme biçimini de yansıtmaktadır.

Kimlik temsiline özne yaklaşımı ile öne çıkan güncel sanatçılardan biri Wangechi Mutu (1972–) dur. Çalışmalarını New York’ta devam eden Wangechi Mutu’nun disiplinlerarası pratiği, kolaj, heykel, video ve enstalasyon gibi çoklu medya kullanımlarıyla postkolonyal kimlik, siyah kadın bedeni, egzotizm ve kültürel melezlik gibi temaları birleştirir. Sanatçının işleri, sömürge sonrası kadın bedeninin tarihsel, politik ve estetik katmanlarını çözümleyen güçlü bir eleştirel duruş taşıma niteliğindedir. Özellikle siyah kadın kimliğine dair kurgulanan imgeleri dönüştürerek hem temsilin sınırlarını sorgulamış hem de alternatif bir beden anlatısı sunmuştur. Örneğin; Mutu’nun 2006 yılında yaptığı *The Ark Collection* adlı çalışması (Bkz. Şekil 4–5), sanatçının kolaj estetiği ile kimlik politikalarını bir araya getirdiği dikkat çekici bir örnektir. Eserde, organik formlar, hayvan parçaları, çiçekler ve dergi kesitlerinden oluşturulan figüratif formlar yer alır. Bu formlar, bedenin bütünlüğünü bozan ama aynı zamanda doğayla bütünleştiren bir temsil üretir. Burada Mutu’nun sanatı, Judith Butler’ın (1990) toplumsal cinsiyetin performatif doğasına dair görüşleriyle örtüşür; beden sabit bir kimlik taşıyıcısı değil, toplumsal ve tarihsel güç ilişkileri içinde yeniden üretilen bir yüzeydir.

Sanatçının görsel dili, Bell Hooks’un (1992) “oppositional gaze” olarak tanımladığı direnişçi bakışla da ilişkilidir. Mutu’nun siyah kadın bedenini parçalayarak yeniden inşa etmesi, Batı merkezli bakışın nesneleştirici estetik şablonlarına meydan okur. Bu eserler, Stuart Hall’un (1997) temsilin kültürel olarak kodlandığına ve ideolojik anlamlar içerdiğine dair savlarıyla da doğrudan ilişkilendirilebilir. Mutu, bu görsel kodları alt üst ederek alternatif bir temsil alanı yaratır. Bu kolajların postkolonyal estetiği, yalnızca biçimsel değil; tarihsel olarak travmatize edilmiş bedenlerin, egzotikleştirilmiş imajlarının ve kültürel tahakkümün yeniden yapılandırılması olarak okunabilir. Özellikle *The Ark Collection* serisinde görülen organik

parçaların rastgele bir araya gelişi, kimliğin dağılmış, geçirgen ve geçici doğasına işaret eder. Burada kullanılan görseller, yalnızca temsilin yüzeyini değil; görme, algılama ve anlamlandırma süreçlerini de dönüştürür (Bkz. Görsel 4–5). Mutu’nun çalışmaları bu yönüyle yalnızca görsel bir şok etkisi yaratmaz; aynı zamanda bedenin politik, estetik ve kültürel anlamlarla nasıl yüklendiğini gösterir. Görsellik aracılığıyla kimlik, sadece temsil edilen bir şey olmaktan çıkarak; müdahale edilen, dönüştürülen ve müzakere edilen bir alan hâline gelmiştir.



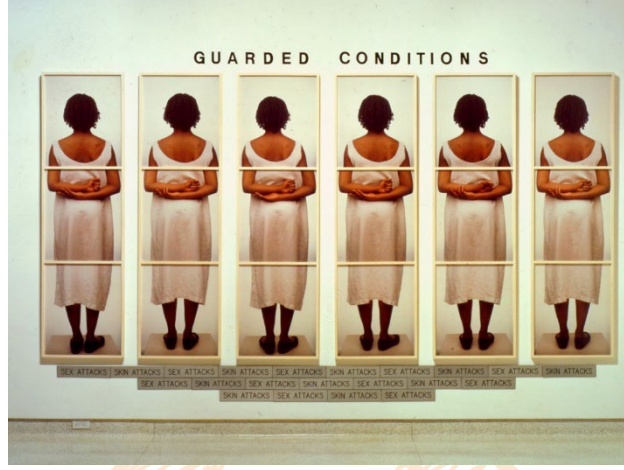
Görsel 4: Wangechi Mutu, *The Ark Collection*, Enstalasyon, 2006



Görsel 5: Wangechi Mutu, *The Ark Collection*, (detay), 2006

Kimlik temsiline odaklanan güncel sanatçılardan bire de Lorna Simpson (1960-) dur. Afro-Amerikan bir sanatçı olan Simpson, ırk, toplumsal cinsiyet ve kimlik gibi temaları fotoğraf, metin ve video gibi farklı medyumları kullanarak çalışmalar üretmektedir. Özellikle ırk, toplumsal cinsiyet, kimlik gibi temaları fotoğraf, metin ve video gibi medyalarla birleştirerek, Afro-Amerikan kadınların deneyimlerini görünür kılarak kimliğin nasıl şekillendiği ve algılandığı üzerine derin bir analiz sunmaktadır.

Simpson'un 1980'lerin sonunda geliştirdiği eleştirel görsel dilin önemli örneklerinden biri olan *Guarded Conditions* (1989), adlı çalışmasıdır. Altı panelden oluşan bu çalışmada her panelde, siyah bir kadının arka arkaya çekilmiş, yüzü görünmeyen bedeninin arka planla bütünleştiği, anonimleştirilmiş tekrarları yer alır (Bkz. Görsel 6). Figür hep aynı pozda, sırtı dönük şekilde konumlanmıştır. Kadının yüzü izleyiciden gizlenmiş, böylece kimliği tanımlanamaz hâle getirilmiştir. Bu görsel düzenleme hem bireyin özne olarak görünmezliğine hem de tarihsel olarak siyah kadın bedenine uygulanan “isimden arındırma” ve “siluetleştirme” pratiklerine eleştirel bir gönderme niteliğindedir.



Görsel 6: Lorna Simpson, *Guarded Conditions*, 1989

Sanatçının bu çalışması sanatçının karakteristik ifade biçimlerinden olan fotoğraf ve metin birlikteliği aracılığıyla, siyah kadın bedeninin temsilde hem görselin gücünü hem de sınırlarını ortaya koyar. Figürün tekrar eden hali, onu sıradanlaştırır ve nesneleştirir gibi görünür; ancak izleyici yüzünü göremediği için, tam anlamıyla bir kimlik kuramaz. Bu ikili durum, izleyiciyi hem tanıklık eden hem de anlamlandıramayan bir belirsizlik hâlinde bırakır. Görsellerin hemen altında yer alan metinler şunlardır: “sex attacks / skin attacks / tongue attacks / history attacks / image attacks / hair attacks” bu sözcük grupları, siyah kadınların bedenine yönelmiş tarihsel ve kültürel şiddet biçimlerini hem fiziksel hem sembolik düzeyde ifşa eder. “Hair attacks” ifadesi, siyah saçının siyasetini ve Batı merkezli güzellik normlarına karşı bir direniş alanı olarak nasıl hedef hâline getirildiğini ima eder. “Image attacks” ise görsel kültürdeki temsillerin sadece pasif sunumlar değil, doğrudan şiddet uygulayan pratikler olduğunu vurgular. Metin, görselle doğrudan örtüşmez; açıklama yapmaz ama aralarında çarpıcı bir anlamsal gerilim yaratır.

Bu çalışma, hem Bell Hooks’un “görsel iktidar ilişkileri” eleştirisiyle hem de Stuart Hall’un temsildeki ideolojik kodlamalar kuramıyla ilişkilendirilebilir. Siyah kadın bedeni, hem “aşırı temsil edilen” hem de “görmezden gelinen” bir alanda konumlandırılmıştır. Simpson, bu paradoksal durumu sessiz ama etkili bir şekilde yeniden sahneye taşır. Ayrıca Judith Butler’ın

(1990) bedenın toplumsal olarak kurulan bir inşa olduğu savı, bu eserdeki figürün hem görünürlüğü hem silinmişliği ile paralel bir okumaya olanak tanımaktadır.

“Guarded Conditions”, sadece siyah kadın bedeninin temsiline dair bir eleştiri değil; aynı zamanda görsel kùltürün kodlarına karşı bir direniş biçimidir. Simpson, bu çalışmasında izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkararak, tarihsel şiddetle ve temsiliyet politikalarıyla yüzleşmeye zorlar. Eser, bedenın yalnızca bir anlatı alanı olduğunu ve bu anlatının hem kùltürel hem politik olarak şekillendiğini açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

Kimlik temsiline odaklanan bir diğer Nijeryalı güncel sanatçı Yinka Shonibare (1962-), eserlerinde sıklıkla sömürgecilik tarihi, kimlik politikaları, kùltürel melezlik ve güç ilişkilerini sorgulamaktadır. Hollanda ve Manchester’da Afrika pazarı için üretilen ve “Hollanda baskısı” olarak bilinen kumaşları ısrarla eserlerinde kullanması, “Afrikalı” kimliğe dair bilinçli bir göstergedir. Aynı zamanda Britanya’nın verdiği onur unvanını sahiplenіři de Avrupa’nın sömürgeci geçmişi ve bunun günümüzdeki izdüşümleri hakkında postkolonyal tartışmaları provoke etmeye yönelik stratejisinin bir parçasıdır (Petersen, 2017, s.153). Bu batik desenli kumaşları kullanması, kùltürel aidiyetin ne kadar karmaşık, geçişli ve yapay olduğunu vurgular. Shonibare’nin işlerinde ırk, sınıf, tarih ve estetik arasındaki ilişkiler sürekli olarak sorgulanır. Sanatçı, “melez kimlik” kavramını merkezine alarak hem Batı’nın sömürge geçmişine hem de günümüz küreselleşmiş toplumlarına postkolonyal bir bakışla yaklaşır. Eserlerinde yer alan figürlerin genellikle yüzü veya başı yoktur; bu tercih, izleyicinin figürü belirli bir etnik kimlikle özdeşleştirmesini zorlaştırır ve sabit kimlik kalıplarını sorgulatır. Sanatçının bu yaklaşımı, sabit, tekil ve özcü kimlik anlayışlarına karşı çoğulcu, geçirgen ve tarihsel olarak şekillenmiş kimlik tanımlarını öne çıkarır.

Sanatçının en bilinen çalışmalarından biri olan “The Swing (after Fragonard)” (2001), 18. yüzyıl Fransız Rokoko ressamı Jean-Honore Fragonard’ın aynı adlı tablosuna üç boyutlu, heykelsi bir yorum getirir (Bkz. Görsel 7). Rokoko kıyafetleri giymiş figür, Shonibare’nin sıklıkla kullandığı batik kumaşlardan yapılmış bir elbiseyle temsil edilmiştir ancak figür

başsızdır. Bu detay hem Fransız Devrimindeki giyotin kullanıma gönderme hem de kimliğin bireysel değil, kültürel kodlarla oluşturulmasına dair bir eleştiridir.



Görsel 7: Yinka Shonibare, *The Swing (after Fragonard)*, Enstalasyon, 2001

Çalışma, görsel bir şölen sunmasının yanı sıra dekoratif estetiği ile izleyiciyi içine çekerken, aynı zamanda kolonyal şiddeti, Batı'nın estetik hegemonisi ve tarih yazımındaki göz ardı edilen konular üzerine düşündürür. Bell Hooks'un (1995) *Art on My Mind: Visual Politics* adlı kitabındaki "sömürgeci estetikle yüzleşme" olarak tanımladığı stratejik karşı bakış eleştirisiyle de ilişkilendirilebilecek biçimde Shonibare, estetik güzelliği ve tarihsel şiddeti görünür kılmak için kullanır. Sanatçı batik kumaşları kullanma sebebini şu şekilde açıklar: "Bu kumaşlar benim için, kendi kimliğim gibi çok kültürlü ve esasen melez olan bir şeyin metaforudur" (Petersen, 155). Sanatçı için bu kumaşlar, içerdiği tarihsel çelişkileri ve kültürel gerilimleri görünür kılacak biçimde yansıttığı bir araç haline gelmektedir.

Shonibare'nin çalışmaları, Batı sanat tarihine ironik göndermelerle kültürel aidiyetin sabitliğini sarsmaktadır. Kimlik burada temsil edilen değil, temsilin kendisinin sorgulandığı bir alana dönüşür. Bu nedenle Shonibare'nin sanatı, yalnızca estetik düzeyde değil; tarihsel ve politik düzlemde de dönüştürücü bir öneri sunar. Aynı zamanda Shonibare, ikili düşüncenin “ben”i dışlanan ya da aşağılanan bir “öteki”ne karşı tanımladığı sınır ve ayrımları kasıtlı olarak bozar. Onun kostümlü heykelleri, kimliği kültürlerarası, kesişimsel, muğlak ve dinamik bir süreç olarak sunar. Bu kimlik, özgün bir “olma” hâli değil, aleni biçimde altüst edici bir “üretim” süreci olarak tanımlanır (Petersen, s.158).

Amerikalı güncel sanatçı Amalia Ulman (1989-), toplumsal cinsiyet, sınıf, güzellik normları, popüler kültür ve dijital kimlik gibi temaları eleştirel bir bakış açısıyla gerçekleştiren çalışmalar üretmektedir. Ulman'ın 2014 yılında Instagram üzerinden gerçekleştirdiği *Excellences & Perfections* adlı performans projesinde, sosyal medya kültürünü sadece bir paylaşım aracı olarak değil, aynı zamanda kimliğin kurgulandığı, onaylandığı ve sahnelendiği bir alan olarak konumlandırmıştır. Bu proje, sosyal medyada kimliğin nasıl inşa edildiği sorunundan yola çıkarak, günümüz tüketim toplumunda nasıl metalaştırıldığı sorularına odaklanır. Ulman'ın ifade ettiği hedef, kadınlığın kadına özgü içsel bir nitelik olmadığını; aksine, yeniden üretilen ve sürdürülmesi çaba gerektiren yapay bir kurgu olduğunu göstermektir. Kadınlıkla ilgili bu eleştirel yaklaşım, feminist kuramcılarının söylemleriyle benzerlikler taşısa da Ulman'ın kullandığı mecranın güncelliği ve görsel stratejileri onu özgün bir konuma yerleştirir. En dikkat çeken unsur ise sanatçının, feminist eleştirisini kadınlık imgelerini bedeninde somutlaştırarak gerçekleştirmesi ve bu temsilleri doğrudan sosyal medya üzerinden dolaşıma sokmasıdır. Bu yöntem, feminist temsil stratejilerinin dijital kültür bağlamında yeniden yorumlanması olarak değerlendirilebilir (Skotvedt, 2019, s.3).

Ulman, bu projeyi kişisel Instagram hesabı üzerinden beş ay boyunca ve 175'ten fazla gönderiyle gerçekleştirmiştir. Gönderiler, üç aşamalı kurguya dayalı bir anlatıyı takip eder: ilk önce saf ve masum bir genç kadın görünümündedir; ardından duygusal bir çöküş yaşayan, dış görünüşünü değiştiren ve estetik operasyonlara başvuran bir figüre dönüşür; son aşamada ise

spiritüel ve özgüvenli bir “iyileşme” dönemine geçer. Takipçiler Ulman’ın bu dönüşümünü gerçek sanmış; süreci empatiyle takip etmiştir. Ancak proje sonunda Ulman, tüm sürecin baştan sona kurmaca bir performans olduğunu açıklamıştır (Bkz. Görsel 8).



Görsel 8: Amalia Ulman – *Excellences & Perfections*, Performans, 2014

Ulman, kadınlık performansının sosyal medyada nasıl tekrar eden estetik kodlar ve tüketim alışkanlıkları yoluyla inşa edildiğini gözler önüne serer. Kullandığı görsel dil ve davranış kalıpları, izleyiciye tanıdık gelen bir “Instagram kadını” imajı yaratır. Bu da sosyal medyada görünür olmanın, algoritmalar ve onay kültürüne hizmet eden stratejik bir kurgu olduğunu ortaya koyar. Ulman’ın gönderileri, aynı zamanda gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırların silinmesini konu alır. Jean Baudrillard’ın “simülakr” kavramıyla ilişkilendirilebilir; zira sanatçı, gerçek olmayan bir yaşamı sahici bir izlenimle sunarak izleyiciyi bir simülasyonun parçası hâline getirir. Bu durum, sosyal medya platformlarında kimliğin ne kadar sahnelendiğini ve neyin “gerçek” sayıldığını sorgular.

Ulman’ın projesi, ayrıca “Instagram estetiği” üzerinden sınıf ideolojisini de görünür kılar. Gönderilerdeki kahve zincirleri, markalı eşyalar, minimalist iç mekânlar ve “wellness” pozları, üst-orta sınıfa ait yaşam biçiminin görsel kodlarını yansıtır. Ulman, ait olmadığı bir sınıfa aitmiş gibi görünmek için o sınıfın estetik dilini benimseyerek, sınıfın kültürel düzeyde nasıl performe edildiğini eleştirmektedir. Ulman, sosyal medyadaki kadın temsillerinin çoğu zaman bireysel özgünlük değil, kolektif olarak inşa edilen ve beklenen performanslar olduğunu vurgular.

Instagram gibi platformların sadece bireysel kimliğin ifade alanı olmakla kalmadığını, aynı zamanda ideolojik normların ve kültürel kodlamaların yeniden üretildiği alanlar olduğunu gözler önüne serer. Ayrıca Ulman'ın performansı, “kim kimdir?” sorusunun yerini “kim nasıl görünmek ister?” sorusuna bırakmış olan bir dijital çağda, benliğin ve kimliğin sahnelenme biçimlerini çarpıcı bir biçimde ifşa etmektedir.

Vietnam kökenli bir diğer güncel sanatçı Danh Vo (1975-) ise, kişisel tarih ile kolektif bellek arasında geçişli ilişkiler kurarak kimliğin göç, diaspora, kültürel asimilasyon ve iktidar yapıları içerisindeki inşasını sorguladığı çalışmalar yapmaktadır. 2009 tarihli *Oma Totem* adlı çalışması, büyükannesinin Almanya'ya göç ettiği dönemde yardım kuruluşları tarafından verilen günlük yaşama ait bir çamaşır makinesi, televizyon, buzdolabı ve Katolik haç gibi nesnelerin üst üste yığılmasıyla oluşturduğu bir enstalasyondur (Bkz. Şekil 9). *Oma Totem*, kimliğin yalnızca biyolojik ya da kültürel bir öz değil; gündelik nesneler, anılar ve çevre aracılığıyla kurulan tarihsel bir yapı olduğunu gözler önüne seren bir çalışmadır.



Görsel 9: Danh Vo, *Oma Totem (Büyükannenin Totemi)*, Enstalasyon, 2009

Vo'nun sanatsal pratiği, Batı ile dünyanın diğer bölgeleri arasındaki karmaşık tarihsel ilişkiyi yeniden yapılandıran ve eleştiren ince bir “benimseme” (appropriation) ve “yeniden düzenleme” (reconfiguration) stratejisine dayanır (Petersen, 2017, s.170). Özellikle haç'ın, endüstriyel ev eşyalarıyla aynı hiyerarşide sunulması, dinî ve ideolojik kodların tüketim ve yardım sistemleriyle iç içe geçtiğini gösterir. Yardım kuruluşları tarafından verilen bu eşyalar, sadece fiziksel destek değil; kimliğin nasıl şekilleneceğine dair normatif araçlara dönüştüğünün de açıkça göstergesidir.

Aynı zamanda bu eser, Bell Hooks'un (1992) “mülksüzleştirme” ve “mekânsal aidiyetsizlik” kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Büyükannenin göçle birlikte kendi kültürel kodlarından kopararak, yeni bir sistemin işaretleriyle kuşatılması, Vo'nun bu nesne dizimiyle sembolleştirilmiştir. Göçmenin aidiyet kurduğu şey artık kültürel bir kök değil, devletin

sunduğu maddi sembollere yönelir. Bu da kimliklerin egemen temsil rejimi tarafından konumlandırıldığını göstermektedir. Stuart Hall bunu kimlikler, keşfedilmeyi bekleyen ve bulunduğu kendini sonsuza dek tanımasını sağlayacak olan geçmişin bir “geri kazanımı” na değil, geçmiş anlatıları içinde nasıl konumlandırıldığı ve kendini nasıl konumlandığına verilen isimler (2021, s.260) olarak tanımlar.

Vo, bireyin kimliğinin sadece kendi içsel dünyasından değil; devlet, din, ekonomi ve kültür gibi dışsal sistemlerin müdahalesiyle oluştuğunu dramatik biçimde görünür kılar. *Oma Totem*, izleyicinin zihninde şu soruları gündeme getirir: “Aidiyet nedir? Kime ve neye ait hissederiz?” Bu yerleştirme, göçmen kimliğini anlatmanın klasik yöntemlerine karşı durarak, eşyalarla kurulan duygusal ve politik bağı gündeme getirmektedir. Çalışma, göçmen deneyimini sadece dramatik bir travma değil; sistematik yapılarla çevrelenmiş, kültürel kodlarla örülmüş bir kimlik inşası olarak ele almaktadır.

Vo’nun erkeklik ve toplumsal cinsiyet kodlarına yaklaşımı da dikkat çekicidir. Bazı çalışmalarında özellikle babasını ve daha genel olarak erkek göçmenlerin kimlik inşasını temsil ettiği enstalasyonlarda, göçmen erkek kimliği ön plandadır. Buna karşılık *Oma Totem* (Büyükannenin Totemi, 2009) adlı işinde ev içi nesneler ve yardımlara bağımlı bir yaşlı kadının temsiliyle “kadınlık” eksenine geçiş yapılmaktadır. Bu durum, kamusal olanla özel olanın temsili üzerinden toplumsal cinsiyet rollerine dair çifte okumayı beraberinde getirmektedir.



Görsel 10: Danh Vo, *Untitled* (2009), mermer, granit, bronz ve ahşap rölyef. Where the Lions Are sergisi, Kunsthalle Basel, Fotoğraf: Serge Hasenböhler.
Kaynak: https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_feature_e/ppnbt9aeri7vjxbltyj1/

Vo, aynı yıl yaptığı *Oma Totem* ile ilişkili *Untitled* (2009) (Bkz. Görsel 10) adlı rölyef çalışmasında bu elektronik eşya yığını mermer ve granit gibi malzemelerle betimlemiş, haçı ise ahşap ve bronzla yeniden üretmiştir. Yapıt bu kez dikey değil; yatay biçimde zemine yerleştirilmiş ve bir mezar taşı estetiği kazandırılmıştır. Bu geçiş, göç sonrası Avrupalılaşmış bir yurttaş kimliğine bürünmüş olan büyükannesinin bu yeni hâlini anmak için tasarlanmıştır (Petersen, 2017, s. 172). Ayrıca çalışma Vo'nun büyükannesinin mezarına yerleştirilmek üzere yapılmış bir anıt niteliği taşıması açısından önemli bir yere sahiptir.

3. SONUÇ

20. yy.'ın ikinci yarısından itibaren şekillenen toplumsal ve kültürel dönüşümler sanatın görüntü ve anlatısını da değiştirmiştir. Sanat pratikleri ve yeni medya araçların güçlü katkısıyla ırk, toplumsal cinsiyet, çokkültürlülük, göç ve kimlik gibi pek çok kavram sanatın konusu olmuş; özellikle kimlik, yalnızca bireysel bir mesele olarak görülmemiş; toplumsal cinsiyet, etnisite, sınıf, kültürel aidiyet, göç ve dijital varoluş gibi çok boyutlu bir tartışma alanı olarak sanatın merkezinde yer almıştır. Güncel sanatın postmodern ve postkolonyal paradigmaları

bağlamında kimliğin sabit ve özsel değil; tarihsel olarak inşa edilen, çoğul ve değişken bir yapı olduğu ön plana çıkmıştır.

Bu kapsamda incelenen Wangechi Mutu, Yinka Shonibare, Danh Vo, Amalia Ulman ve Lorna Simpson gibi sanatçılar kimlik temsiline farklı coğrafi, tarihsel ve kültürel bağlamlarda yaklaşarak, postkolonyal sanatın çoğulcu ve eleştirel doğasını ortaya koymuşlardır. Örneğin; Mutu, siyah kadın bedenini melez ve parçalanmış formlarla yeniden kurgularken; Shonibare ise Batı sanat tarihine ironik göndermelerle sömürge estetiğini altüst etmiştir. Danh Vo, göçmenlik deneyimi üzerinden aidiyetin devlet, din ve tüketim sistemleriyle nasıl şekillendiğini somut nesnelerle ifşa ederken; Ulman ise dijital çağın kimlik kurgularını performatif stratejilerle sosyal medya üzerinden sunarken; Simpson ise siyah kadın bedeninin tarihsel temsiline yönelik bir eleştiri getirmiştir.

Bu sanatçılar, kimliği sabit ve özsel bir yapı olarak değil; kültürel çatışmalar, sömürge sonrası miras, dijital mecralar ve toplumsal normlar içinde şekillenen dinamik bir olgu olarak temsil etmişlerdir. Kimlik, burada bireysel bir iç deneyimden çok, dışsal sistemlerle medya, siyaset, tarih, estetik normlar ile kurulan ve sürekli müzakere edilen bir alan olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada öne çıkan bir diğer sonuç ise, postkolonyal öznelliğin yalnızca tarihsel bir bağlamla değil, çağdaş dijital ve kültürel platformlarla da iç içe geçtiğidir. Özellikle Ulman ve Vo'nun işleri, modern dijital kimlik üretimi ile postkolonyal miras arasındaki sürekliliği vurgularken; Shonibare ve Simpson, temsilin hem fazlalığını hem de eksikliğini görselleştirerek “kimliğin temsili” kavramını çifte anlamlı bir hâle getirmişlerdir.

Sonuç olarak güncel sanat, kimliğin temsiline dair güçlü bir tartışma alanı sunmaktadır. Postkolonyal bir eleştiri zemininde gerçekleşen kimliğin temsiline sanatçılar yalnızca bireysel değil, kültürel, tarihsel ve ideolojik yapıların eleştirisini mümkün kılan görsel stratejiler geliştirmişlerdir. Kimliğin temsiline dair geliştirilen bu stratejilerin, yalnızca estetik değil; aynı zamanda politik ve kültürel birer direniş biçimi olduğu da görülmektedir.

Sanatçılar, kimlik kavramını yeniden üreterek, izleyicileri de kendi kimlik algılarını, ön yargılarını ve tarihsel konumlarını sorgulamaya davet etmişlerdir. Bu süreç, güncel sanatın



eleştirel gücünü artırmakta ve sanatın, bireysel ve kolektif kimliklerin oluşumunda aktif bir rol üstlenmesini sağlamaktadır. Bu kapsamda güncel sanatta kimliğin temsil biçimi; geçmişle yüzleşme, şimdiye eleştirel bakış ve geleceği farklı konumlandırma olanaklarını barındıran, dinamik bir ifade alanı olarak varlığını sürdürmektedir.



KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Barrett, E. (2019). *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. London: Bloomsbury Publishing.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications.
- Hall, S. (2021). Cultural identity and diaspora. In P. Gilroy & R. W. Gilmore (Eds.), *Selected writings on race and difference* (pp. 257–271). Durham: Duke University Press.
- Hooks, B. (1992). *Black looks: Race and representation*. Boston: South End Press.
- Hooks, B. (1995). *Art on my mind: Visual politics*. New York: New Press.
- Mollaer, F. (2018). *Kimlik, tanınma mücadelesi ve Şarkiyatçılık*. İstanbul: Metis Yayınları
- Nilsson, U. (2022). *The Dinner Party: A table for the world's most influential women*. Barnebys UK. Retrieved from <https://www.barnebys.co.uk/blog/judy-chicagos-the-dinner-party>
- Petersen, A. R. (2017). *Migration into art: Transcultural identities and art-making in a globalised world*. Manchester: Manchester University Press.
- Pollock, G. (2008). *Vision and difference: Feminism, femininity and the histories of art*. London: Routledge.
- Skotvedt, S. (2019). *Feminine aesthetics as feminist critique in Amalia Ulman's Excellences & Perfections (2014)* (Master's thesis, University of Oslo). *University of Oslo Research Archive*.