

**TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANATTA
PARRHESİATİK BİR DURUŞ:
“İLK RAUNT” SERGİSİ**

Yüksek Lisans Tezi

Rumeysa CEBECİ

Eskişehir 2020

**TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANATTA PARRHESİATİK BİR DURUŞ:
“İLK RAUNT” SERGİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Rumeysa CEBECİ

Eskişehir-2020

**TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANATTA PARRHESİATİK BİR DURUŞ:
“İLK RAUNT” SERGİSİ**

Rumeysa CEBECİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Aralık 2020

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Rumeysa Cebeci'nin "Türkiye'de Güncel Sanat'ta Parrhesiatik Bir Duruş: 'İlk Raunt' Sergisi" başlıklı tezi .../.../20.. tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, Sanat Tarihi Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Ünvanı Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı)	: Doç.Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ.....	
Üye	: Dr. Öğr.Üy. Güler BEK ARAT	
Üye	: Dr. Öğr.Üy. Zeynep ERTUĞRUL	
Üye	:	
Üye	:	

.....
Enstitü Müdürü

ÖZET

TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANATTA PARRHESİATİK BİR DURUŞ: “İLK RAUNT” SERGİSİ

Rumeysa CEBECİ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aralık 2020

Danışman: Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

Türkiye’de Güncel Sanatta Parrhesiatik Duruşlar, ilk kez Yunan Tragedya yazarlarının metinlerinde karşılaşılan, İngilizce’ye “free-speech” Türkçe’ye ise “doğruyu söylemek” olarak çevrilen “*parrhesia*” kavramını İlk Raunt Sergisi’ni odağına alarak Türkiye’de güncel sanat pratikleri bağlamında okuma amacı taşır. Fransız filozof Michel Foucault’nun 1983’te Berkeley’de University of California’da verdiği “Söylem ve Hakikat” başlıklı seminerin bir parçası olarak verdiği derslerde yeniden gündeme getirdiği *parrhesia* kavramı ilk bölümde tanımı, tarihsel gelişimi ve Antik Yunan Edebiyatı’ndaki temsilleri kapsamında ele alınmış olup ikinci bölümde ise 2018 yılında Galata Rum İlkokulu’nda açılan “İlk Raunt” sergisinden seçilmiş işler bağlamında gündeme getirilmiştir. Sergiden seçilen işlerin, otoritelerin kimlik politikalarına bir eleştiri niteliğinde olması ve göç, militarizm, toplumsal cinsiyet, milliyetçilik gibi konular hakkında okuma yapma imkânı sunması ile bir *parrhesia* pratiği olarak okunup okunamayacağı üzerine tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Parrhesia, Kimlik, Göç, Militarizm, Toplumsal Cinsiyet, Milliyetçilik

ABSTRACT

A PARRHESIASTIC STANCE IN CONTEMPORARY ART IN TURKEY: FIRST ROUND EXHIBITION

Rumeysa CEBECİ

Department of Art History

Anadolu University, Social Sciences Institute, July 2020

Supervisor: Assoc. Prof. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

A Parrhesiatik Stance in Contemporary Art in Turkey: First Round Exhibition aim to read the concept of "parrhesia", which is first encountered in the texts of Greek Tragedywriters and translated into English as "free-speech" in Turkish as "telling the truth", in the context of current art practices in Turkey. The concept of parrhesia, which French philosopher Michael Foucault re-introduced in his lectures as part of a 1983 seminar titled "Discourse and Truth" at the University of California at Berkeley, was discussed in the first chapter as part of its definition, historical development and representations in Ancient Greek Literature, and in the second chapter it was brought up in the context of selected works from the First Round exhibition opened at Galata Rum Elementary School in 2018. It was discussed whether the works selected from the exhibition could be read as a practice of parrhesia, with the nature of criticism of the identity politics of the authorities and the opportunity to read on issues such as migration, militarism, gender, nationalism.

Keywords: Parrhesia, Identity, Migration, Militarism, Gender, Nationalism

TEŞEKKÜR

“Türkiye’de Güncel Sanatta Parrhesiatik Bir Duruş: İlk Raunt Sergisi” adlı bu çalışmamın akademik çerçevesini çizmemde yardımcı olan değerli tez danışmanım Doç. Dr. Nurdan Küçükhasaköylü’ye, jürimde yer alan Sayın Dr. Öğretim Üyesi Zeynep Ertuğrul ve Dr. Öğretim Üyesi Güler Bek Arat hocalarıma önemli katkılarından dolayı teşekkürlerimi sunarım. Tez araştırmalarımın başından beri verdiği geri bildirimleriyle tezin gelişimine ve bağlamının oturmasına katkıda bulunan sevgili Süreyya Evren’e; tezimde katkıları olan ve psikolojik olarak desteklerini esirgemeyen Batuhan Keskiner, Abdülkadir Gıynaş, Halil Sarıyar, Güneş Salı, Gencer Özdamar, Erdal İnci, Doğancan Serinkaya, Sevinç Değirmencioğlu, Fatma Ünal, Özer Döndüren ve İlhami Algör’e, yazım sürecimde bana dingin bir ortam sağlayan başta Aycan Şahin olmak üzere bütün Nesin Matematik Köyü Ailesi’ne, başaracağıma olan inançlarını ve sabırlarını hiç kaybetmeyen biricik çekirdek aileme ve Ertuna Ailesi’ne sonsuz teşekkürlerimle...

Rumeysa Cebeci

14/12/2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Rumeysa CEBECİ

14/12/2020

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

(Signature)

Rumeysa CEBECİ

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	viii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. PARRHESİA KAVRAMI VE ANTİK YUNAN EDEBİYATI'NDA TEMSİLİ

1.1. Parrhesia Kavramının Tanımı ve Tarihsel Gelişimi.....	6
1.2. Kinik ve Sokratik Parrhesia.....	8
1.3. Antik Yunan Edebiyatı'nda Parrhesia.....	10
1.3.1. Hippolytos'ta Parrhesia (MÖ 428).....	11
1.3.2. Bakkhalar'da Parrhesia (MÖ 407- 406).....	12
1.3.3. Elektra'da Parrhesia (MÖ 415).....	14
1.4. Kendilik Kaygısı Olarak Parrhesia.....	15
1.5. Parrhesia'nın Diğer Disiplinlerde Okunması ve Güncel Temsilleri.....	17

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRKİYE'DE GÜNCEL SANATTA PARRHESİATİK BİR DURUŞ: İLK RAUNT SERGİSİ

2.1. Türkiye'de Sanat Pratiği Bağlamında İktidara Doğruyu Söylemek.....	23
2.2. Türkiye Güncel Sanatı'nda Parrhesiatik Bir Duruş: İlk Raunt Sergisi	
2.2.1. Bir Sergi Mekânı; Galata Rum İlkokulu.....	33
2.2.2. İlk Raunt.....	34

2.2.3. İlk Raunt Sergisi'nden Parrhesiatik Bir Seçki.....	36
2.2.3.1. Hakan Onur, Türkiye / Hayat Ağacı, 2000.....	36
2.2.3.2. Vahap Avşar, Tekmil, 2010.....	38
2.2.3.3. Şükran Moral, Bordello, 1997.....	40
2.2.3.4. İpek Duben, Sınır, 2013.....	42
2.2.3.5. İhsan Oturmak, Nizam, 2015.....	45
2.2.3.6. Halil Altındere, Homeland, 2016.....	49
2.2.3.7. Servet Koçyiğit, Seviyor/Sevmiyor, 2012.....	53
2.2.3.8. Ali Cabbar, Kanaviçe Demokrasi, 2016.....	56
2.2.3.9. Berat Işık, Press, 2016.....	58
2.2.3.10. Eda Gizem Uğur, Hikâye I, 2016.....	60
2.2.3.11. Extramücadele, Cumhuriyeti Türkiye, 2016.....	62
2.2.3.12. Ferhat Özgür, Demokrasi Kulesi, 2017.....	69
2.2.3.13. Gülsün Karamustafa, Sahne, 1998.....	71
2.2.3.14. Pınar Öğrenci, Mawtini, 2016.....	72
2.2.3.15. Neriman Polat, Mülk Allahındır, 2007.....	74
DEĞERLENDİRME.....	76
SONUÇ	81
KAYNAKÇA.....	86
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Şekil 1 Büyük İskender'e güneşime gölge etme başka ihsan istemem diyen Diyojen'e atfen	2
Şekil 2 Gezi Parkı Eylemleri Sırasında Yazılmış Bir Duvar Yazısı: "Neredesin Spartacus?"	3
Şekil 3 "Parrhesia" oyununun afişi (https://biletinial.com/tiyatro/parrhesia-koray-tahir-on Erişim: 29.07.2020)	4
Şekil 4 Anı Bellek I sergi broşürünün kapağı	19
Şekil 5 Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1991	20
Şekil 6 Vahap Avşar, Atatürk-Alfabe, 1991	25
Şekil 7 Vahap Avşar, Anıtkabir, 1990	26
Şekil 8 Küreselleşme: Devlet Sefalet Şiddet Sergi Davetiyesi Ön Yüz,	27
Şekil 9 Hüseyin B. Alptekin & Michael Morris, Diagnosis Divan (Teşhis Divanı), 1995	25
Şekil 10 Demet Yoruç, Hulk, 2004	26
Şekil 11 Burak Delier, Guard, 2005	27
Şekil 12 Dilara Kızıldağ, Vajina Kapısı, 2009	27
Şekil 13 Hale Tenger, 'Böyle Tanıdıklarım Var III', 2013	29
Şekil 14 Galata Rum İlkokulu (Kaynak: http://1tb.iksv.org/venues/galata-greek-school/?lang=tr)	29
Şekil 15 Galata Rum İlkokulu, İlk Raunt Sergisi Girişi, 14. Şubat 2018	31
Şekil 16 Hakan Onur, Türkiye / Hayat Ağacı, 2000, Karışık Teknik, 137 x 309 cm	32
Şekil 17 Vahap Avşar, Tekmil, 2010, Video, 4'22"	33
Şekil 18 Şükran Moral, Bordello, 1997 Video 8'24"	34
Şekil 19 İpek Duben, Sınır, 2013, Sentetik ipek üzerine foto transfer, ahşap, tel, iplik, 288 cm	37
Şekil 20 Nizam, 2015, Ahşap, demir, beton plaka, 96 x 125 x 18 cm -Yenileşim I, 2014, Tuval üzerine karışık teknik, 200 x 145 cm	38
Şekil 21 Halil Altındere, Homeland, 2016	40
Şekil 22 Servet Koçyiğit, Seviyor Sevmiyor, 2012, Pirinç, Gümüş	42
Şekil 23 Ali Cabbar, Kanaviçe Demokrasi, 2016, Kâğıt üzerine pastel, 60 x 85 cm (her biri)	45
Şekil 24 Berat Işık, Press, 2016, Video, 4'33"	49
Şekil 25 Eda Gizem Uğur, Hikâye I, 2016, Tül perde üzerine dikiş, ahşap radyo, ses kaydı	53
Şekil 26 Extramücadele, Cumhuriyeti Türkiye, 2016, Tuval üzerine akrilik, 55*80 cm	56
Şekil 27 Ferhat Özgür, Demokrasi Kulesi, 2017, Seçim sandıkları, metal raf, 130*284*127 cm	58
Şekil 28 Gülsün Karamustafa, Sahne, 1998, Dijital baskı ve projeksiyon, 110*130 cm	60
Şekil 29 Pınar Öğrenci, Mawtini, 2016, Video, 8'46"	62
Şekil 30 Neriman Polat, Mülk Allahındır, 2007, Betebe uygulama, cam mozaik, değişken boyut	69

GİRİŞ

‘Türkiye’de Güncel Sanatta Parrhesiatik Bir Duruş: “İlk Raunt” Sergisi’ başlıklı bu çalışma, ilk kez Antik Yunan Edebiyatı’nda karşılaşılan, Türkçe’ye “doğruyu söylemek” olarak çevrilen “parrhesia” kavramını, güncel sanat pratiği kapsamında üretilen işler özelinde değerlendirerek Türkiye coğrafyasında gündeme getirme ve alternatif bir okuma yapma imkânı sağlama amacı taşır. Sanatta parrhesia burada, 2018 yılında Galata Rum İlkokulu’nda açılan bir koleksiyon sergisi olan “İlk Raunt” sergisinden bir seçki üzerinden örneklenmiştir.

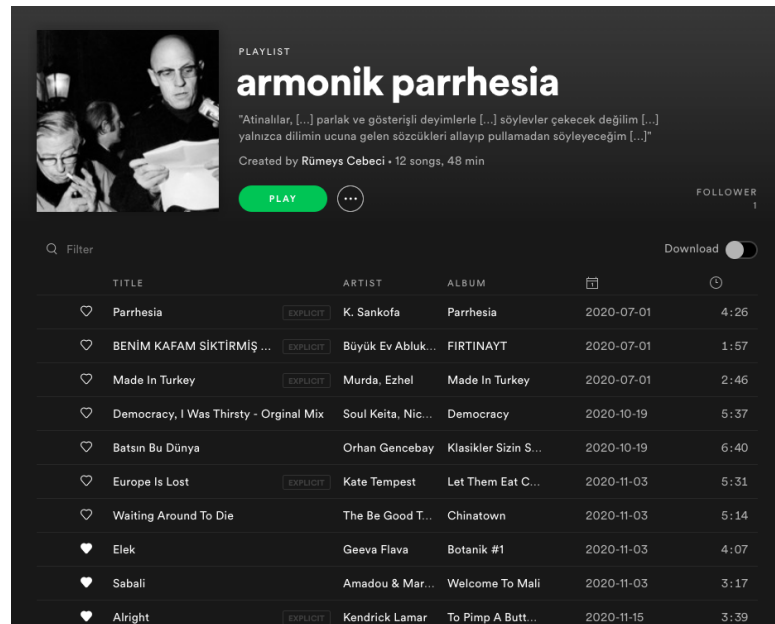
Tezin ilk bölümünde ‘parrhesia’ kavramının tanımı, etimolojisi ve tarihsel gelişimine yer verilmiştir. Parrhesia yapmanın önkoşullarından, kavramın retorik kavramı ile zıtlığından bahsedilmiş, “Kinik ve Sokratik” olmak üzere kavramın alt başlıklarına yer verilmiştir. Ardından Antik Yunan Edebiyatı’ndan seçilmiş üç tragedyada kavramın temsiline bakılmıştır. İlk bölümün sonunda kişinin hakikatle kurduğu bir sözel ilişki etiği olarak parrhesia’nın “kendilik kaygısı” ile bağlantısı incelenmiştir. Kişinin bu ilişki bağlamında kendinden kaygı duymasının, kendine dair hakikati öğrenmenin yanı sıra bilgiyi uygulama yoluna giderek daha fazla bilgiye ulaşması ve etik, estetik, epistemolojik bir varoluş özelinde hayatını bir sanat eseri gibi kurması gerektiği yönündeki görüşten söz edilmiştir. İlk bölümün sonunda Parrhesia kavramının diğer disiplinlerdeki araştırmalarından örnekler derlenmiş, kavramın okunmasına dair kapsam genişletilmeye çalışılmıştır.

Tezin ikinci bölümü, -söz konusu kavram bir sözel ilişki pratiği olarak dille yapılsa dahi- güncel sanat pratiği bağlamında üretilen görsel imgelerin de birer parrhesia pratiği olarak okunabileceği iddiası üzerine kuruludur ve bu iddia ‘İlk Raunt’ sergisi kapsamında sergilenen eserlerden bir seçki ile anlatılmıştır. “Türkiye’de Güncel Sanat Pratikleri Bağlamında İktidara Doğruyu Söylemek” başlığının altında militarizm, toplumsal cinsiyet, queer, milliyetçilik ve göç konuları ile ilgili eleştiri sunan işlerin yer aldığı İlk Raunt sergisinin bu eleştirel tutumunun daha önce görüldüğü 5 sergi incelenmiştir. “Anı -Bellek Sergileri(1993), Küreselleşme: Devlet-Şiddet-Sefalet(1995), Serbest Vuruş (2005), Haksız Tahrik (2009) ve Haset-Husumet-Rezalet (2013)” sergilerinin bu çalışmada yer bulmasının motivasyonu parrhesia kavramı özelinde bir okuma yaparken Türkiye Güncel Sanatı’nın tarihinin izlerini sürmenin çalışmanın

kapsamını genişletme potansiyeli ve konunun çok yönlü kavranması için çeşitli imkânlar sunabilmesidir.

Çalışmanın devamı, İlk Raunt sergisinden seçilen 20 işin parrhesia bağlamında incelenmesini içermektedir. İktidarın kimlik politikalarına eleştiri sunan bu işler, hakikati dile getirme, henüz söylenmemiş olanı söyleme, çözülmesi gerektiğine inanılan toplumsal sorunların gündeme getirme işlevi üstlenir. Ancak bu işlevin tam kavranabilmesi adına sanatta aktivizm ve propaganda, politik olan ve sanatın politikası üzerine yapılan tartışmalara yer vermek gerekmektedir. Nitekim bu çalışmada da ifade özgürlüğü ve konuşmanın niçin tehlikeli olduğu sorusunun cevabının arandığı Değerlendirme bölümünden sonra Sonuç bölümünde bu tartışmalara yer verilmiştir. Bu çalışma, alternatif bir okuma önerisinde bulunurken, bu okumanın kuşku uyandıracak/kısıtlayıcı yanlarına da odaklanarak sanat ve politika üzerine yapılan tartışmaları değerlendirmek için yeni bir zemin oluşturma motivasyonu ile hazırlanmıştır. Tarih yazımında olduğu gibi sanat tarihi yazımında da keskin bitişler, başlangıçlar ve sorguya yer bırakmayan net yargılarda bulunmanın aksine soru sormak daha verimli ve karşıtların göz ardı edilmediği bir araştırma alanı yaratmada fayda sağlayabilmektedir.

Bu kavramın disiplinler arası yönünü öncelikle hatırlatmak/örnekleme yapmak amacıyla, “Armonik Parrhesia” isimli iktidara doğruyu söyleme pratiği olarak bir şarkı listesi denemesi yapılmıştır.



Şekil 1 "Armonik Parrhesia" Spotify Listesi Ekran Görüntüsü

Liste hazırlanırken, kavram ile aynı ismi taşıyan bir albümün sanatçısı Kaliforniyalı rapçi K. Sankofa ile de iletişime geçilmiş ve ondan albümün isminin

Parrhesia olmasının referansı hakkında görüş istenmiştir. K. Sankofa, iletteği bir röportajında motivasyonunu açıkça şöyle ifade etmiştir;

“I always want to speak truth to power or give the listener something to think about or reflect on. I hope the words I say can be motivational and lift people’s spirits. I once heard a wise woman say music is supposed to inspire.

// Her zaman iktidara gerçeği söylemek veya dinleyiciye üzerinde düşünmek veya yansıtmak için bir şey vermek istiyorum. Umarım söylediğim kelimeler motivasyonel olabilir ve insanların ruhlarını yükseltebilir. Bilge bir kadının, müziğin ilham vermesi gerektiğini söylediğini duydum.”¹



Şekil 2 K. Sankofa’nın Parrhesia Albümünün Kapağı

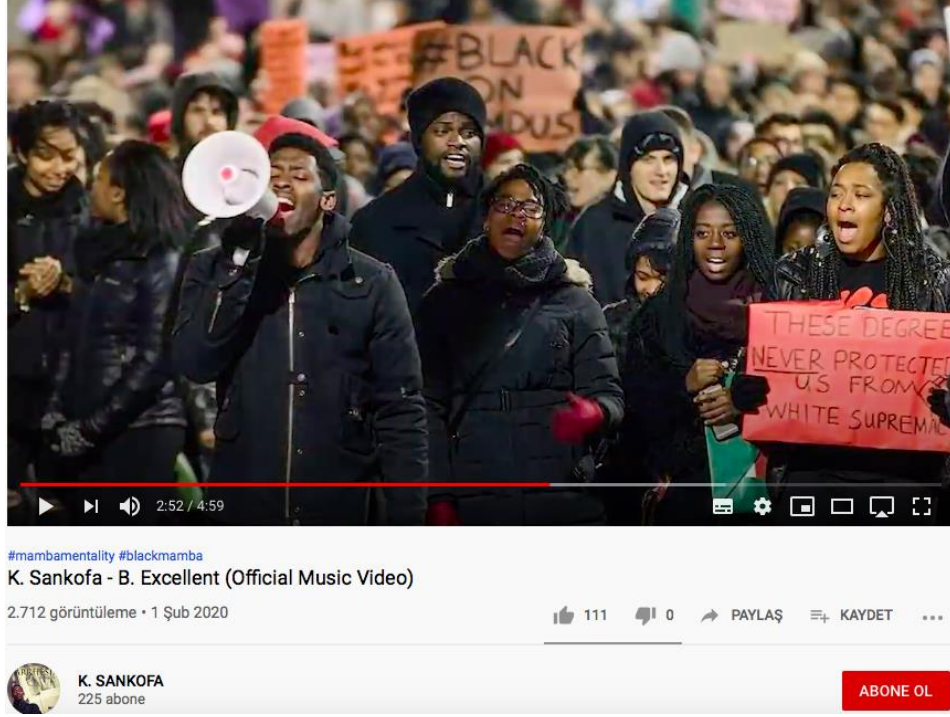
Albümün içinde yer alan “B. Excellent” isimli şarkı parrhesia kavramı bağlamında okunma imkânı sunması açısından önemlidir. Şarkı, Black History Mont’u² konu eder ve bu parçanın adında yer alan “B” harfi Black (ing. siyah) kelimesine referans içerir. Sankofa, şarkınının klibinde yer alan protesto görüntüleri ile neyin altının çizildiği sorulduğunda fotoğrafların sözlerle, sözlerin ise Nelson Mandela imajıyla özgürlük ve demokrasi hakkında konuştuğunu aktarır. Derdinin Mandela’ya benzer biçimde, beyaz

¹ <https://urbancitymag.co/2020/02/18/k-sankofa-drops-new-single-and-video-titled-b-excellent/> (Erişim: 31.08.2020)

² ABD’de her yıl Şubat ayı, Afrika kökenli Amerikalıların katkıları ve tarihlerini yüceltmek adına yapılan kutlama. Bu uygulama, Afrika kökenli Amerikalıların kültürel ve saygın başarıları hakkında Amerikan halkını eğitmek düşüncesiyle, Amerikalı tarihçi Carter G. Woodson tarafından başlatılmıştır.

üstünlüğüyle inşa edilen statükoyu korumak olmadığını belirtir ve röportajı şu sözlerle bitirir;

*“Look out for Rebel Vision. Look out for Parrhesia
// Rebel Vision'a³ dikkat edin. Parrhesia'ya dikkat edin.”*



Şekil 3 K.Sankofa- B. Excellent Klibinden Bir Fotoğraf Karesi

Tezin kapsamına dahil edilen “Armonik Parrhesia” listesindeki şarkıların ortak noktası adalet ve anlama duyulan ihtiyacın ve konuşma/doğruyu söyleme motivasyonudur. Listede yer alan Damien Marley⁴ imzalı “Patience” şarkısında geçen

*“The average man can't prove of most of the things that he chooses to speak of
And still won't research and find out the root of the truth that you seek of // Çoğu
ortalama insan konuşmayı tercih ettiği şeylerin çoğunu ispat bile edemez Ve hala
araştırma yapmıyorlar sesini duymak istediğin gerçek hakkında”*

sözleri de bu görüşü onaylamaktadır.

³ Tr. İsyancı görüş.

⁴ Damian Robert Nesta "Junior Gong" Marley 3 Grammy ödüllü Jamaikalı reggae sanatçısıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. PARRHESİA KAVRAMI VE ANTİK YUNAN EDEBİYATI'NDA TEMSİLİ

1.1. Parrhesia Kavramının Tanımı ve Tarihsel Gelişimi

1.2. Kinik ve Sokratik Parrhesia

1.3. Antik Yunan Edebiyatı'nda Parrhesia

1.3.1. Hippolytos'ta Parrhesia (MÖ 428)

1.3.2. Bakkhalar'da Parrhesia (MÖ 407- 406)

1.3.3. Elektra'da Parrhesia (MÖ 415)

1.4. Kendilik Kaygısı Olarak Parrhesia

1.5. Parrhesia'nın Diğer Disiplinlerde Okunması ve Güncel Temsilleri

1. PARRHESİA KAVRAMI VE ANTİK YUNAN EDEBİYATI'NDA TEMSİLİ

1.1. Parrhesia Kavramının Tanımı ve Tarihsel Gelişimi

“*Parrhesia*” sözcüğü ilk kez Antik Yunan Edebiyatı'nda, Euripides'in metinlerinde karşımıza çıkar ve MÖ V. Yüzyılın sonundan itibaren sık sık kullanılır. İngilizce'ye *free-speech*, Almanca'ya *freimüthigkeit*, Fransızca'ya *franc-parler* olarak çevrilen kavramın, klasik metinlerde karşılaşılmayan hali olan “*parrhesiastes*” ise parrhesia kullanan, hakikati söyleyen kişi anlamına gelmektedir.⁵

Etimolojik bağlamda sözcük incelendiğinde, parrhesiazesthai, *pan* ve *rhema* sözcüklerinin birleşiminden oluşur. *Pan*; *her şey*, *rhema* ise *söylenen* anlamına gelir ve sonucunda “her şeyi söylemek” olarak tanımlanır. Parrhesiastes, aklındaki her şeyi söyler, bir şey saklamaz, zihni dil yoluyla başkalarına açıktır. Bu şekilde dinleyici parrhesia kullanan kişinin zihnindekileri anlayabilmektedir. Bu durum parrhesiastes ile dinleyici arasındaki ilişkiye işaret eder. Parrhesia kavramı hakkında doğru bir okuma yapabilmek adına kavramın retorik kavramı ile zıtlığının altını çizmek gerekir. Parrhesia, etkileyici ve ikna edici konuşma sanatı olarak tanımlanan ve Yunanca “hitabet” kavramından türeyen retorik ile pek çok açıdan birbirine zıttır. Çünkü parrhesiastes düşüncelerini en dolaysız şekilde ifade eder. Retorik ise “*etkileyici ve ikna edici olmakla beraber içtenlikten veya anlamlı içerikten yoksun lisan*” olarak da tanımlanabilir. Ayrıca retorikçi ile parrhesia kullanan kişinin dinleyici ile kurduğu ilişki de büsbütün farklıdır. Retorik sanatı onu kullanan kişiye dinleyici üzerinde hâkimiyet kurmasını sağlayacak pek çok teknik imkân sağlar. Oysa parrhesiastes bu tarz teknik imkânlarla başvurmada, dolaysız bir biçimde gerçekten inandığını söyler. Ayrıca parrhesia'da konuşmacı ile dinleyici arasında bir statü farkı vardır ve parrhesiastes kendisi için tehlikeli de olsa içerdiği riske rağmen doğruyu söyler.⁶

Parrhesiastes doğru olduğunu düşündüğü şeyi değil, doğru olan şeyi söyler. Parrhesiastesin doğru olduğunu düşündüğü şeyin doğru olduğunu bilerek söylemesi, hakikati söylemesi gerekir. Parrhesiastesin düşüncesi hakikattir. Bu bağlamda yeni bir ilişki biçimi olarak parrhesiastes ile hakikat arasındaki ilişki karşımıza çıkar ki bu ilişkinin temelinde inanç yer almaktadır. Foucault da Antik Yunan Edebiyatı'na ait hiçbir metinde parrhesiastes'in hakikati yansıtmadığına dair bir şüphe ile karşılaşmadığını

⁵ M. Foucault (2005). *Doğruyu Söylemek*. İstanbul: Ayrıntı Yay.

⁶ M. Foucault (2005). *Doğruyu Söylemek*. İstanbul: Ayrıntı Yay.

ayrıca belirtir ve parrhesia'yı bir oyun olarak ifade ederek, bu oyunun parrhesiastesin hakikati bildiğini ve hakikati aktaracak ahlaki niteliklere sahip olduğunu varsaydığı söyler.⁷

Kişinin parrhesiastes olarak görülmesinin koşullarından biri parrhesia'yı kullandığı sırada bu eylemin risk ya da tehlike arz ediyor olmasıdır. Bir öğretmen öğrencilerine hakikati, gerçeği aktardığında parrhesia yapmış olmaz, ancak bir öğrenci öğretmenine karşı bir eleştiride bulunursa risk almış olur ve parrhesia yapmış sayılır. Parrhesia, aşağıdan yukarıya doğru gerçekleşir. Hakikati söyleyen kişi daima dinleyiciden statü olarak aşağıda olmalıdır. Bu bağlamda daha önce değinilen, parrhesiastesin sahip olması gereken ahlaki niteliklerden biri de cesarettir. Parrhesiastes hakikati söyleyerek hayatını tehlikeye atar ve hakikati söylemeyerek yaşamaktansa, kendiyi kurduğu ilişkiyi, ötekiyle kurduğu -ki ölüm tehdidi ötekinden gelir- sahtekârlığa tercih eder.⁸

Parrhesia'da bahsedilen tehlike doğrudan dinleyiciyi öfkeliendirecek nitelikte olmalıdır. Parrhesiastes dinleyiciye düşüncelerinin ya da davranışlarının yanlış olduğu yönünde bir uyarıda bulunduğu dinleyici parrhesiastes üzerinde güç kullanabilir, söyledikleri sebebiyle onu sansürleyebilir veya cezalandırabilir. Bu bağlamda parrhesianın işlevinin hakikati dinleyiciye ispat etmek değil, eleştiri sunmak olduğu görülür. Daha önce de belirtildiği gibi burada önemli olan dinleyicinin, konuşmacıdan üstün olması gerekir. Başka bir deyişle parrhesiastesin eleştiride bulunduğu kişi ondan güçlüdür. Sözcüğün kaynağına erişilen metinlere bakılacak olursa, Antik Yunan'da parrhesiastes olabilmek için öncelikle kendi soy kütüğünü ve statünü bilmek gerekir. Bir insan parrhesiastes olabilmek, doğruyu söyleyebilmek için erkek vatandaş olmalıdır.

Parrhesianın bir diğer özelliği ise doğruyu söyleyenin bunu bir ödev olarak görmesidir. Parrhesiastes hakikati söylemeyi, topluluklar adına değil kendi adına yapar ve bunu bir ödev olarak görür. Kimse kişiyi doğruyu söylemeye zorlamaz, ancak parrhesiastes sessiz kalmak yerine konuşmayı tercih eder.⁹

“Parrhesia, konuşmacının dürüstlük yoluyla hakikatle belli bir ilişki kurduğu, tehlike yoluyla kendi hayatıyla belli bir ilişki kurduğu, eleştiri yoluyla kendisi ya da öteki insanlarla belli bir ilişki kurduğu (özeleştiri ya da öteki insanların eleştirisi), özgürlük ve

⁷ M. Foucault (2005). *Doğruyu Söylemek*. İstanbul: Ayrıntı Yay.

⁸ M. Foucault (2005). *Doğruyu Söylemek*. İstanbul: Ayrıntı Yay.

⁹ Berk, M. ve Tosun, C. M. (2018) Foucault'nun Felsefesinde Bir “Sözel İlişki Etiği” Kaygı 30.

ödev yoluyla da ahlaki kuralla özgül bir ilişki kurduğu bir sözel etkinlik türüdür. Daha kesin bir ifadeyle parrhesia, konuşmacının hakikatle olan kişisel ilişkisini ifade ettiği, hakikati anlatma eylemini başka insanlara (ve aynı zamanda kendisine) yardım edip onların durumunu düzeltme amacın taşıyan bir ödev gibi gördüğü ve bu nedenle hayatını riske attığı bir sözel etkinliktir.”¹⁰

1.1. Kinik ve Sokratik Parrhesia

Antik Yunan düşünürlerinden Sokrates parrhesia’yı iki şekilde kullanmıştır. Aslında genel olarak kullandığı hali karşılıklı konuşma odaklı parrhesia’dır. Yalnızca bir kez Demos’a¹¹ karşı kendini savunurken söylev biçiminde parrhesia kullanmıştır. Söylev biçimindeki bu parrhesia’nın belki de en belirgin örneği Sokrates’in Savunması’dır. Çünkü bütün savunma başından sonuna kadar parrhesia olarak okunabilmektedir. Yukarıda sözünü ettiğimiz bütün parrhesia ‘alametleri’ni barındıran Savunması’nda Sokrates, açık sözlü, hakikati söylemeyi kendine bir görev edinmiş, cesur ve ölüme karşı bile doğruyu söylemekten vazgeçmeyen bir tavırda olmuştur:

“...Atinalılar, ... parlak ve gösterişli deyimlerle ... söylevler çekecek değilim... yalnızca dilimin ucuna gelen sözcükleri allayıp pullamadan söyleyeceğim ... içinizden kimse benden doğrudan başka bir şey beklemesin. ... Doğruyu söyledim size Atinalılar, önemli önemsiz hiçbir şey saklayıp gizlemeden, değiştirmeden. Bununla birlikte gene bana hınç beslemelerine yol açacağım. ... İster salıverin, ister salıvermeyin beni; iyice bilin ki şunu, bir kez değil bin kez ölmem gerekse bile, hiç mi hiç değiştirmeyeceğim yolumu.”¹²

Sokrates mahkemede, kendisinin bilge olduğunu düşünen kişinin cahil olduğunu ve kendinin ise en azından cahilliğinin farkında olduğu için bilge olduğunu belirtir. Bu pratiğe “Sokratik Parrhesia” denmektedir. Sokrates’in dikkat çekmek istediği, kişinin söyledikleri ile yaptıkları arasında bir tutarlılığının olup olmamasıdır. Bu bağlamda kişinin kendisi ve başkaları hakkında kaygı duyması gerekmektedir. Parrhesiastes kendini olan bitenden sakınmaz. Onun görevi konuşmaktır. Sokrates’in Savunması’nda bu enine boyuna karşımıza çıkar. Sokrates, insanları gerektiğinde yollarından dahi çevirip

¹⁰<https://www.e-skop.com/skopbulten/“dogruyu-soylemek”-hakikat-elestiri-ve-toplumsallik/1259> , (Erişim Tarihi 16.07. 2020)

¹¹Yunanca “halk, yurttaş topluluğu, sıradan halk” gibi anlamları olan bir sözcüktür.

¹²Platon (2012). *Sokrates’in Savunması*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları / Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi, s.48.

sorgulama görevini tanrıdan almıştır. Ölümle tehdit edilmesine rağmen bu şekilde bir hayat sürmeye devam etmiştir.

Sokrates'in kullandığı ikinci parrhesia pratiği ise agorada gerçekleşir. Diğer insanlarla ilişkide olunması gereken bir parrhesia pratiğidir bu. Sokrates'in bütünüyle bir parrhesiastes olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü onun yaşamı ve düşünceleri arasında bir uyum vardır. Foucault'nun belirttiği gibi Yunan-Roma kültüründe “kendini bilmek” (gnothi seauton) ve “kendine özen göstermek, kendi hakkında kaygı duymak” (epimeleia seauton) oldukça önemlidir.

Sokrates'in Atina meclisince ölüme mahkum edilmesi demokrasiye dair soru(n)ların ortaya çıktığını göstermektedir. Atina demokrasisi, vatandaşların eşit koruma koruma hakkı, eşit katılım hakkı ile bilinmektedir. Bu özelliği onun parrhesia pratiğine uygunluğunu gösterir. Hatta Atina'da parrhesia hakkından mahrum olmak kölelikle eş değer tutulmuştur. Ancak yasa ile hakikat arasındaki ilişki sebebiyle Sokrates ölüme mahkum edilmiştir. Onun idamı yasalara uygun fakat adil değildir. Bu noktada Sokrates'in takipçisi olan Kinikler yasaları sorun olarak okumaya başlamış ve yasa ile yaşamın zıtlığı üzerine Kinik bir parrhesia okuması geliştirmişlerdir.

Sokratesçi okullardan biri olan Kinizm Okulu'nun öğrencileri Sokrates'in idamından sonra yasa ile yaşam arasındaki ilişki hakkında düşünmüş ve bunu bir sorun olarak görmüşlerdir:

“Bu temel tavrın sonuçları toplumsal kuralları, terbiye standartlarını ve yasaları umursamamak, sözünü sakınmamak (parrhesia), utanmazlık (anaideia), cesaret (andreia), erdeme ve akla göre yaşamak, ruhu ve bedeni dirençli kılma alıştırmaları yapmak (mathesis ve askesis), acıyla (ponos) güçlenmek, konforu reddetmek, kendinden başka hiçbir şeye ihtiyaç duymaksızın (medenos deisthai) kendine yeter (autarkheia) bir yaşam sürmek, doğal bir yaşam tarzı benimsemek, herhangi bir toplumsal belirlenime bağlanmayıp dünya yurttaşı olmaktır (kosmopolites). Dahası, bütün bu konularda pozitif bir öğreti dile getirmek yerine eleştirel-kamusal pratikler geliştirmektir. Kiniklere göre mutluluk ancak bu pratiklerle ulaşılabilir bir durumdur.”¹³

Foucault'ya göre “eleştirel vaazlar”, “skandala yol açacak davranışlar” ve “kışkırtıcı diyalog” olmak üzere üç parrhesia pratiğinden bahsedilir. Kinikler eleştirilerini

¹³<https://www.e-skop.com/skopbulten/“dogruyu-soylemek”-hakikat-elestiri-ve-toplumsallik/1259> (Erişim Tarihi:16.07.2020)

topluluk içinde, bir tiyatroda, bir ziyafette, bir yarışta ya da agorada yaparlar. Yurttaşlara ulaşmak ve bu konulara insanların ilgisini çekmeyi amaçlarlar.¹⁴

Diogenes ile İskender arasında geçen konuşma güçlü bir Kinik Parrhesia örneği olarak gösterilebilir. Açık alanda Diogenes ve İskender karşılaşmış, İskender Diogenes’e bir isteği olup olmadığını sormuş ve Diogenes de meşhur cevabını vermiştir: “Gölge etme başka ihsan istemem”. Bu karşılaşma oldukça önemlidir çünkü burada roller tersine dönmüş, emri kral değil yurttaş vermiştir. Diogenes, güneş ile kurduğu ilişkiyi kralın bile bozamayacağını ve bozmaya hakkı olmadığını belirtmiştir. Burada hakikatin iktidarının politik iktidar yüce olduğu görülür. Bu bağlamda muhatabının gururunu hedef alan Diogenes etkili bir parrhesia örneği sergilemiştir.

Bu bağlamda toplumun yasakladığı olgular üzerine çalışmalar yürüten Foucault’nun delilik ile ilgili fikirlerine yer vermek yerinde olacaktır. Fransız filozof evrensel bir deli konumundan bahseder ve bu deliyi toplumun bizzat kendisinin ürettiğinin altını çizer.¹⁵ Ona göre bütün toplumlarda “*kısıtlamalar sistemine boyun eğmeyecek bazı kişiler her zaman olacaktır ve basit bir nedenle, kısıtlayıcı bir sistemin fiilen kısıtlayıcı bir sistem olması için, insanların her zaman kaçma eğilimi gösterecekleri şekilde olması gerekir*”. Tarihsel süreçte her zaman sisteme boyun eğmeyen ve doğruları söylemeyi tercih eden deliler, sapkınlar bugünkü yaygın tanımıyla marjinaler hep var olmuştur. Ama asıl bu statüyü ‘deli’ye veren bazı toplumsal mekanizmalardan dışlanmış olmasıdır. “*Bir toplumda hem üretimden, hem aileden, hem söylemden, hem de oyundan dışlanmış bireyler kabaca ‘deli’ diye adlandırılır.*”¹⁶

1.2. Antik Yunan Edebiyatı’nda Parrhesia

Parrhesia sözcüğüne ilk kez Atinalı oyun yazarı Euripides’in metinlerinde rastlanmaktadır. Bu metinlerde parrhesia, kamusal alanda söz sahibi olmakla ilişkilendirilir ve şehre dair meselelerle ilgili sözünü söylemek anlamına gelir. Metinlerde parrhesia yapabilmenin ön koşulunun yurttaşlık olduğu görülür. Bu kapsamda parrhesia’yı daha iyi anlamak ve kavramı sonraki bölümlerle ilişkilendirebilmek adına Antik Yunan’da konuyla ilgili metinleri incelemek yerinde olacaktır.

¹⁴ Ö. Y. Sütçü, (2019). Michel Foucault’da Bir Varoluş Estetiği Olarak: Parrhesia. Beytulhikme An International Journal of Philosophy 9 (3).

¹⁵ A. Akay, (2000). Michel Foucault’da İktidar ve Direnme Odakları. İstanbul: Bağlam Yayınları.

¹⁶ M. Foucault (2005). *Doğruyu Söylemek*. İstanbul: Ayrıntı Yay, s.10.

Parrhesia'ya ve göndermelerine Yunanca ve Latince metinlerde sıklıkla karşılaşılır. Örneğin Seneca'nın metinlerinde sözcük kullanılmadığı zamanlarda bile pek çok parrhesia atfı bulunur. Yukarıda sözü edildiği gibi bu kavram ilk kez Euripides'in metinlerinde karşımıza çıkar ve Michel Foucault da *College de France*'te verdiği derslerde Euripides'in altı tragedyasını bu kavram bağlamda inceler.

Foucault, 1 Şubat 1984'te verdiği bir derste parrhesia'nın anlaşılması güç bir kavram olduğundan ancak Latince ve Yunanca pek çok metinde iz bıraktığından bahsetmiştir. Öyle ki sözcük kullanılmadığı zamanlarda bile sözcüğe referans veren metinler bulunmaktadır. Romalı düşünür Seneca'nın metinlerinde parrhesia sözcüğünün olduğu gibi değil, benzer betimlemelerle yer aldığı görülür. Ancak tamamen parrhesia kavramını ele alan metinler de söz konusudur. Örneğin Plutarkhos'un "*Yaltakçılık Üzerine*" metni tamamen bir parrhesia olarak okunabilir. Metin bir yanda yaltakçılığı bir yanda ise parrhesiayı ele alır ve karşıtlıklarını vurgular.¹⁷ Foucault bu metinleri inceleme amacını şu şekilde ifade etmiştir:

*"Antik Çağ'da kendilik kültüründe parrhêsia'nın ve parrhêsiastês'in incelenmesi demek, sonradan ünlü ikililer çevresinde düzenlenip geliştirilen pratiklerin bir tür tarih öncesini çıkarmak demek oluyor tabii: tövbekâr ve günah çıkartan, yönlendirilen ve vicdan yönlendiricisi, hasta ve psikiyatrist, danışan ve psikanalist. Benim (yazmaya) çalıştığım şey bir anlamda tam da bu tarih öncesi."*¹⁸

Diğer yandan parrhesia'nın bütün tanımlarından önce özünde politik bir kavram olduğu vurgulanmalıdır.

1.2.1. Hippolytos'ta Parrhesia

MÖ 428'e tarihlenen Hippolytos oyunu, Phaedra'nın Hippolytos'a duyduğu aşkı konu edinir. Hippolytos bir Amazon ile Theseus'un oğludur ve av ve savaş merakını annesinden almıştır. Artemis'e saygı duyan Hippolytos, Afrodit'i küçük görür. Bu sebeple Afrodit onu cezalandırır ve annesi Phaidra'yı ona aşık eder. Metinde Phaidra aşkını Hippolytos ile paylaşır ve aşkının karşılıksız olduğunu görür. Karşılıksız aşkı

¹⁷Mestrius Plutarchus (Yunanca: Πλούταρχος; MS 46 - 120?) Yunan tarihçi, biyografi ve deneme yazarı. Ayrıca orta dönem Platonculardandır. Plutarkhos Delfi'nin yaklaşık 35 km doğusunda bulunan Chaeronea, Boeotia Yunanistan'da dünyaya gelmiştir ve ciltlerce eser yazdığı belirtilmiştir ki antik *Lampria Kataloğu*'nda 227 eseri olduğu bildirilmiştir. Günümüze ulaşanlar ise Paralel Yaşamlar (en) ve Moralia adlı iki toplanmış eserdir.

¹⁸M. Foucault(2012). *College de France Dersleri 1984*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 10

kaldıramayan Phaidra, Theseus’a oğlu Hippolytos’un onu elde etmek istediğini söyler. Theseus öfkeden deliye dönse de oğlunu kendi elleriyle öldürmek düşüncesinden uzaktır. Bu yüzden Poseidon’a oğlunu cezalandırması için yalvarır. Poseidon Theseus’un her dileğini yerine getirmeye söz vermiş bir tanrı olarak bir deniz canavarına Hippolytos’u parçalattırır. Phaidra ise haberi aldığı anda canına kıyar.¹⁹

Metinde parrhesia ile ilgili olan pasaj Phaedra’nın dadısına Hippolytos’a duyduğu aşkı anlattığı bölümden sonra yer alır. Phaedra dadısına zina yapıp, ailelerini utanç içinde bırakan kral ailesine mensup diğer kadınlardan bahseder ve kendisinin aynı şeyi asla yapmayacağını söyler. Oğullarının Atina’da anneleriyle gurur duyarak yaşamaya devam etmelerini ve parrhesiayı uygulayabilmelerini istediğinden bahseder. Öyle ki bir insan ailesi ile ilgili bir lekenin farkındaysa köleden başka bir şey olamaz artık.²⁰

*“Benim için bu bir ölümdür, ey iyi yürekli kadınlar
Çünkü kocama hiçbir zaman çocuklarımın onurunu
Kırarak şeyler yaptığım söylenmemeli
Onlar, kutsanmış Atina topraklarına, alınları açık
Basmalılar; annelerinden dolayı yüzleri kızarmamalı.
Çünkü en cesur adamın bile, annesinden ya da
Babasından bir utanç aklına takılacak olsa,
Gözleri bir köle gibi önüne düşer.”²¹*

Bu bağlamda Euripides’in metninde parrhesia’dan yoksun olmanın kölelikle eş tutulduğunu görürüz. Ailenden birinin utanç verici davranışı yüzünden özgürce konuşamamak, köleliktir. Bunun dışında vatandaş olmak da özgür konuşma hakkını elde etmek için yeterli değildir. Antik Yunan’da bir kişinin özgürce halka hitap etmesi için iyi bir üne sahip olması gerekmektedir.²²

1.2.2. Bakkhalar’da Parrhesia

MÖ 407-406 yıllarına tarihlendirilen Bakkhalar, Euripides’in hayatının son yıllarında Makedonya kralı I. Archelaus’un sarayında yazdığı bir oyundur. Oyun ilk kez Euripides’in ölümünden sonra MÖ 405 yılında Dionysos Tiyatrosu’nda sergilenmiş ve “Dionysia Şehir Festivali” yarışmasında birinci olmuştur. Bakkhalar Tanrı Dionysos ve

¹⁹A. Erhat (2015), *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi

²⁰M. Foucault(2019). *Doğruyu Söylemek*. Ayrıntı Yayınları, s. 26-27

²¹Euripides(1950). *Hippolytos*. George Allen & Unwin LT, satır 420-425

²²M. Foucault(2019). *Doğruyu Söylemek*. Ayrıntı Yayınları, s. 27

ona tapınmayı reddeden Pentheus arasındaki çatışmayı anlatır. Tragedyada bu çatışma doğrultusunda insan doğasının iki zıt tarafı incelenir. Bir taraf akıldan ve yasadan yana olan Pentheus, diğer taraf ise şehvetli Dionysos'tur. Dionysos insan ve hayvan arasında bir birliktelikten yanadır ve spiritüel gücün kaynağıdır. Oyun, insanların Dionysosvari arzuyu ve şehveti reddetmesinin tehlikeli olduğundan bahseder. Bu deneyim insana manevi bir güç vermektedir ve bu manevi güçten yoksun olanlarda yıkıcı bir güç ortaya çıkmaktadır.

Oyunda Pentheus ve annesi Agave Dionysos tarafından cezalandırılmaktadır. Metnin başında Dionysos, onun Zeus'un oğlu olmadığına yönelik itirafların intikamını almak için geldiğini söyler. Halka gerçek bir tanrı olduğunu kanıtlama niyetindedir. Bu bağlamda ayinlerini Teb halkına tanıtacaktır. Oyun ilerledikçe Dionysos'un intikamının hızla büyümesi izlenir. Günün sonunda oyun, Kral Pentheus'un dehşet verici bir şekilde öldürülmesi, şehrin yıkılması ve halkın tamamının sürgüne gönderilmesiyle sona erer.

Metinde parrhesia ile karşılaştığımız kısım Pentheus'un hizmetçilerinden biri Mainad'ların ortaya çıkardığı kargaşadan bahsettiği kısa bir andır. Antik Yunan'da iyi haber getiren haberciler ödüllendirilirken, kötü haber getiren haberciler ise cezalandırılmaktaydı. Bu neden hizmetçi kötü haberi Pentheus'a verirken tedirgindir. Başına gelebileceklerden korktuğu için haberi vermeden önce Pentheus'a parrhesia kullanıp her şeyi olduğu gibi söyleyip söyleyemeyeceğini sorar. Pentheus ise başının derde girmeyeceğine dair hizmetçiye söz verir.

"HABERCİ:

Bakkhaları, yüce Bakkhaları gördüm; çıplak ayaklarıyla bu toprakların üstünden çılgin bir sel gibi akıp geçtiler. Yaptıkları garip şeyleri, eşsiz mucizeleri sana ve şehir halkına anlatmaya geldim. Ama önceden bana söyle: Her şeyi olduğu gibi anlatabilir miyim? Yoksa kısa kesmem daha doğru mu olur? Bunu bilmek isterim, çünkü senin çabuk parlayan öfkenden, sabırsız doğandan korkuyorum.

PENTHEUS:

*Anlat, sana kötülük etmem, korkma. Dürüst insanlara kimse kızmaz. Bakkhalara dair anlatacağın kötülükler ne kadar çok olursa kadınlarımızı bu yola sokan adama vereceğim ceza da o kadar büyük olacak."*²³

²³Euripides(2016). *Bakkhalar*. İş Bankası Kültür Yayınları, satır 664- 676

Burada hakikati söyleyen kişinin tamamen özgür bir insan olmadığı kralın hizmetkârı olduğu görülür. Metinde kral ve hizmetkâr bir parrhesia oyunu oynarlar. Eğer kral haberci karşısında öfkesine hakim olamazsa gerçeği duyamayacak ve kötü bir yönetici olacaktır. Ancak Pentheus “parrhesia sözleşmesine” uyar ve gerçeği haberciden öğrenir.

Foucault’nun belirttiği gibi parrhesia sözleşmesi, *“hükümdar, yani hakikatten mahrum olan kişi, hakikate sahip olan ancak iktidardan mahrum olan kişiye şöyle der: Eğer bana hakikati söylersen, o hakikat ne olursa olsun cezalandırılmayacaksın; adaletsizliklerden sorumlu olan kişiler cezalandırılacak, adaletsizliklerden bahseden kişi değil.”*²⁴

Bu sözleşme tabii ki yazılı bir sözleşme değildir, ahlaki bir zorunluluktur. Haberci kralla yaptığı anlaşmaya rağmen yine de kralla karşı savunmasızdır ve konuşarak risk almıştır. Sözleşme ile aldığı bu riski azaltma gayesindedir.

1.2.3. Elektra’da Parrhesia

MÖ 415 yılına tarihlendirilen Elektra’da Agamemnon ile Klytaimestra’nın kızıdır. Elektra’nın annesi babasını öldürmüştür. Elektra bu durum karşısında sürekli ağlamaktadır. Sürekli ağlamasının sebebi bugün literatüre “Elektra Sendromu” olarak geçen hastalıktır. Bu durumdan rahatsız olan annesi Klytaimestra, Elektra’ya ağlamaya devam edeceği takdirde onu uzaklara göndereceğini söyler. Elektra, kız kardeşi Khrysothemis ile babasının intikamını almak için planlar yapar. Annesinin gazabından son anda kurtarıp hayatta kalması için uzaklara gönderdiği kardeşi Orestes’ten medet umar. Ancak Orestes’in bir yarışmada kaza geçirip öldürüldüğü haberi gelir. Bir kaç gün sonra Orestes gizlice saraya döner. Herkes ölü olduğunu zannettiği için dikkat çekmez. İlk geldiğinde kardeşleri de onu tanımamıştır fakat onları Elektra’ya anlatır ve önce Klytaimestra’yı sonra da Aigisthos’u öldürür. Sonunda Elektra ve kardeşleri babalarının intikamını almış olurlar.

Bu metinde parrhesia sözcüğü, Elektra ile annesi arasında bir konuşmada karşımıza çıkar. Oyunda sözcüğün kullanıldığı andan önce Orestes Klytemnestra’nın sevgilisi ve babalarının katili olan kişi Aegisthos’u öldürmüştür. Ancak Klytemnestra gelmeden önce Orestes ceset ile birlikte saklanır. Annesinin olan bitenden haberi yoktur. Daha sonraki sahnede bir tartışma başlar ve önce Klytemnestra sonra Elektra konuşur.

²⁴M. Foucault(2019). *Doğruyu Söylemek*. Ayrıntı Yayınları, s.28

Klytemnestra hakikati söyler ve kızı İphigeneia kurban edildiği için Agamemnon'u öldürdüğünü söyler. Klytemnestra bu konuşmaya “lexo de” yani “konuşacağım” diyerek başladığını belirtmek gerek. Elektra da annesinin bu itirafından sonra “legaim'an” yani “ben de konuşacağım” diyerek cevap verir. Foucault bu simetriye rağmen iki konuşma arasında açık bir fark olduğunu belirtir, çünkü Klytemnestra konuşmasının sonunda Elektra'ya “Babanı öldürmekte hatalı olduğumu ispatlamak için parrhesia'nı kullan” der.

“KLYTEMNESTRA: ...Onu öldürdüm. Önümde açık olan yegane yolu takip ettim, yardım için düşmanlarının kapısını çaldım. Ne yapabildim sanki? Babanın dostlarından hiçbiri bana onu öldürmem konusunda yardım etmedi. Eğer bana itiraz etmeye meraklıysan, durma yap. Özgürce konuş [kantithes parrhesia]. Babanın ölümünün haksız olduğunu ispat et.

Koro konuşur.

ELEKTRA: Anne, az önce söylediğini unutma. Düşüncelerimi korkmadan söyleyebileceğime söz verdin.”²⁵

Klytemnestra buna inanarak söylediğini belirtir ancak Elektra hala temkinlidir. Çünkü annesinin onu dinledikten sonra başına bir şey gelip gelmeyeceğini merak etmektedir. Annesine onu önce dinleyip sonra cezalandırmayı mı düşündüğünü sorar. Klytemnestra geri adım atmaz ve ne söylemek istiyorsa söyleyeceğini salık verir. Elektra dürüstçe konuşmaya başlar ve annesini babasına yaptıklarından dolayı suçlar. Burada parrhesia kullanma hakkına muhtaç olan Klytemnestra bir kraliçe olmayan, babasının korumasından uzak, annesinin hizmetçisi gibi yaşayan Elektra'dır. Fakat bu metinde parrhesia anlaşması, birkaç dakika sonra parrhesia kullanmaya muhtaç olmayan tarafın yani kraliçe Klytemnestra'nın öldürülmesiyle tepetaklak edilmiş olur.

1.3.Kendilik Kaygısı Olarak Parrhesia

Türkçe'de kendilik (İngilizce self), kişinin kendini algılayış biçimi ve kendisiyle ilgili imgeler bütünü anlamına gelir. Kişinin kendini bilme ve anlama yetisi, dikkatini kendi üzerinde yoğunlaştırması ve başka insanlardan farklı olduğunun bilincinde olması kendilik kaygısı'na işaret eder.

Michel Foucault için kendilik insanın nasıl biri olduğu, nasıl biri olması gerektiği üzerine kendisiyle bir ilişki kurmasıdır. Bu ilişkinin temelinde kişinin kendini bilmesi yatar. İlişkinin sürerliği ise ancak kişinin inandığı, benimsediği bir izlekte çalışması ile

²⁵Euripides (2009). *Elektra*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

mümkün olabilir. Foucault bu ilişkilenemeyi, ‘kendilik pratikleri’ veya ‘asetik pratikler’ olarak tanımlar.

Kendiliğin kökeni, Yunanlıların ‘epimeleia heautou’ etiğine dayanmaktadır. “Kendine özen göster, kendinden kaygı duy” anlamına gelen bu ifade zengin okumalara açık bir söylemdir. Foucault, Socrates’e kadar Yunan düşüncesinin temelini logos (bilgi) ve nomos (yasa) ve hakikat arasındaki ilişki olduğunu, ancak Socrates ile birlikte bu tür bir siyasi parrhesia’dan etik parrhesia’ya geçiş olmuştur. Bu noktadan sonra dönemin filozoflarının meselesi siyasi parrhesia ile etik parrhesia’yı birlikte kurgulamak olmuştur.

‘Etik parrhesia’ temelinde logos bios ve hakikat ilişkisini sorgular. Bu yönüyle felsefi bir tutum da sergileyen etik parrhesia uzun yıllar boyunca bütün filozoflar tarafından kullanılmıştır. Bu yeni pratikle amaç, insanın kendisiyle ilgili kaygılı tutumundan hareketle kendini tanıma, bilme ve kendi üzerine çalışmaya ikna etmektir. Ancak kişinin yalnızca kendi ile ilgili hakikati öğrenmeye çalışması yeterli olmaz, bilgiyi uygulama yoluyla daha fazla bilgiye erişmesi ve kendini günaşırı yeniden kurgulaması gerekmektedir. Bu tanımanın sonunda kişi kendini ahlaki bir özne olarak biçimlendirir.²⁶

“Antik Çağın temel ahlaki sorunsalı olarak tanımladığı cinsel arzu ve zevkten yola çıkarak Foucault bunu şöyle açıklar: Kişi cinsel arzuları karşısında ya onları denetim altına alıp yönetmeyi ya da onlar tarafından yönetilmeyi seçer. Birinci yolu seçerse ahlaki, aksi halde ahlaki davranmamış olur. İnsan cinsel arzularından, onları yumuşatıp ölçülü bir dengeye oturtmak ve kendisinin ne olduğunu anlamak için yararlanabileceği gibi onları bastırmak ya da çocuk sahibi olmak için de yararlanabilir. Kişinin benimsediği bu davranışların her biri onun için etik birer hedef oluşturur. Bununla birlikte, sonuçlarına katlanmayı göze almak koşuluyla isterse ahlaki olmayan bir tutumu da benimseyebilir.”²⁷

Foucault kendilik kaygısı güden insanın varlığını bir sanat yapıtı gibi özenle yaratması gerektiğine işaret eder. Birey kendi ile kurduğu hakikat ilişkisi bağlamında hayatını sürekli sorgular.²⁸ Sanatçılar da hakikatle kurduğu ilişkiyi sanat eseri özelinde tanımlarlar. Bu noktada kişinin kendi ile kurduğu bu inşa süreci, onun hayatını bir sanat yapıtı gibi ele alması ile mümkün olur. Gerçeği araştırma ve yorumlamada kullanılan bir

²⁶ S. Işık. (2014). Foucault’da Kendilik Etiği ve Sanat Yapıtı Olarak Yaşam. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi 17.

²⁷ J. Gökçe (2016). Kendilik Nesnesi Olarak Sanat Yapıtı. İdil Dergisi, Cilt 5, sayı 10

²⁸ Foucault, M. (2018). Hakikat Cesareti: Kendinin ve Başkalarının Yönetimi II. (Çev. A. Beyaz). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

araştırma ögesi olarak sanat yapıtı, sanatçının iç dünyasına referans verir. Günün sonunda sanatçının kendi ile kurduğu epistemik, etik ve estetik kaygılarla bir kendilik nesnesine dönüşür.

1.4.Parrhesia'nın Diğer Disiplinlerde Okunması ve Güncel Temsilleri

Parrhesia kavramı Türkiye Coğrafyası'nda çeşitli disiplinlerde gündeme getirilmiştir. Parrhesia kavramı özelinde edebiyat, sinema, felsefe dallarında yapılan bu akademik çalışmalardan birer örnek vermek, kavramın diğer disiplinler tarafından okunma biçimini göstermek açısından yerinde olacaktır. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim görevlisi ve aynı zamanda yönetmen olan Hakan Aytekin belgesel sinema üzerine makaleler kaleme alır. Aytekin, 2018 yılında SineFilozofi Dergisi'nde yazdığı makalede belgesel sinemacının bir parrhesiastes olup olamayacağı sorusunu gündeme getirir ve belgesel sinemanın varoluşunun doğruyu ve hakikati göstermek olduğunu, bu bağlamda belgesel sinemacının bir parrhesiastes olabileceğini savunur. Bu makalede Hakan Aytekin'in bu tutumu "Türkiye'de Güncel Sanatta Parrhesiatik Duruşlar" başlıklı bu çalışmamdaki tutumla örtüşür.

*"Foucault'nun Eski Yunanda bir sözel etkinlik olarak ele aldığı parrhesia aynı zamanda sözel ifadeden fazlasıdır; parrhesiastes'in kendisiyle, otoriteyle ve hakikatle ilişki kurmasını sağlayan bir dizi etik pratikler dizisini de kapsamaktadır."*²⁹

Çünkü tam da alıntıda ifade edildiği gibi bu tez de güncel sanat eserlerinde parrhesia'yı bir etik pratikler dizisi olarak ele alır. Edebiyatta parrhesia kavramı araştırmalarında Ercan Akyol imzalı makale "XV. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında Parrhesia: Temkinli Vezirler ya da Cesur Dervişler" kapsamlı bir metin olarak incelenebilir. Monograf Dergisi'nde yayınlanan eserinde yazar, İslam Edebiyatı'nda adab literatüründen ve onun odağına aldığı ideal hükümdar portresinden bahseder. Bu bahsi XV. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatı'nın önemli örneklerinden "Kelile ve Dimne" ve "Gülistan" örnekleri özelinde sorguya açar. Metinlerdeki iktidar eleştirisinin niteliklerini ve olanaklarını araştırır. Ercan Akyol da metni, Hakan Aytekin'in tutumuna benzer bir tutumla almıştır.

"Foucault'nun teorik bir zemine yerleştirdiği bu kavram, iktidarın olduğu her yerde olan evrensel bir kavramdır. Dolayısıyla parrhesia zaman ya da mekânla sınırlı bir kavram değildir."

²⁹H. Aytekin (2018). Belgesel Sinemacı Bir Parrhesiastes Olabilir mi? "Hakikati Söylemek" Üzerinden Türkiye'de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış. SineFilozofi Dergisi, Cilt 3, Sayı5

Bu tutum da aynı şekilde “Türkiye’de Güncel Sanatta Parrhesiatik Duruşlar” çalışmasının tutumuyla örtüşür. Felsefe disiplini özelinde parrhesia okumalarının sayısı diğer disiplinlere oranla fazladır. Tez kapsamında bu okumalardan ağırlıklı olarak Cengiz Mesut Tosun ve Mehmet Berk’in kaleme aldığı “Foucault’nun Felsefesi’nde Bir Sözel İlişki Etiği: Parrhesia” isimli makaleden faydalanılmıştır. Bunun sebebi makalenin, Foucault’nun kavramı ele alış biçiminin ve kavramı ayrıştırdığı noktaların altını çiziyor olmasındandır. Makalede parrhesia Antikçağ’da kişinin kendisiyle kurduğu etik ilişki üzerinden bir pratik olarak tanımlanır.³⁰ Bu pratik, bir sözel ilişki pratiğidir. Tezde parrhesia kavramının salt bir sözel ilişki pratiği olmadığı iddiasında bulunmak, öncelikle bir sözel ilişki pratiği olarak nasıl geliştiğine bakılarak mümkün olmuştur. Bu bakış açısının gelişiminde “Foucault’nun Felsefesi’nde Bir Sözel İlişki Etiği: Parrhesia” makalesinin etkisi yadsınamaz.

Tezin kapsamı belirlenip, alanı çizildiğinde ve parrhesia kavramı ile ilgili okumalar yapılmaya başlandığı andan itibaren görülmüştür ki; hayatın pek çok alanında çeşitli durumları ve olayları ele almada parrhesia kavramına başvurulabilir. Bugün gerçekleşen, otorite karşıtı bir ayaklanmanın motivasyonu halkın, -kolektif parrhesiastesin- iktidara korkusuzca “doğruyu söyleme” isteği olabilir.

Bu tutum, Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü’nde öğretim üyesi olan Nazile Kalaycı’nın E-skop’ta yayınlanan “Hakikat Kavgası: Bir Parrhesia Olarak Gezi Parkı” adlı yazısında net bir şekilde görünmektedir. Nazile Kalaycı, 2013 yılı Mayıs ayının sonuna doğru başlayan Gezi Parkı Olayları’nı bir hakikat kavgası olarak okumak gerektiğinin altını çizer. Gezi Parkı olayları sırasında eylemcilerin çoğunlukla mizahla yaptığı kışkırtıcı eleştiri, ironi, gerçeği ters yüz ederek absürdleşirmeyi İskender ve Diogenes arasında geçen konuşmaya benzetir.³¹

“İskender: Dile benden ne diler sen.

Diogenes: Güneşimi engelleme yeter.”³²

³⁰ Cengiz Mesut Tosun ve Mehmet Berk’in kaleme aldığı “Foucault’nun Felsefesi’nde Bir Sözel İlişki Etiği: Parrhesia”

³¹ <https://www.e-skop.com/skopbulten/hakikat-kavgasi-bir-parrhesia-olarak-gezi-parki/1407> (Erişim:07.11.2020)

³²Diogenes Laertios, Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri, Çev., Candan Şentuna, YKY, İstanbul, 2003, s. VI-38.



*Şekil 4 Büyük İskender'e güneşime gölge etme başka ihsan istemem diyen Diyojen'e atfen
ressam Gaspar de Crayer (1584–1669)*

Bu diyalogdaki ilişki tersine işler çünkü emri veren kral değildir. Yanı sıra Diyojen, güneş ile (Burada güneşin temsil ettiği şey doğa'dır. Gezi Parkı'nda kesilmesi planlanan ağaçlar üzerinden benzer bir temsil söz konusudur.) kurduğu ilişkiyi bozmak için kralın dahi gücünün yetmeyeceğinin altını çizer. Gezi Parkı'nda Nazile Kalaycı'nın deyimi ile kolektif parrhesiastes ile Başbakan arasında geçen konuşma da benzer bir konuşmadır. Çünkü kolektif parrhesiastes, iktidar gücünün kendi yaşamıyla ve doğa ile kurduğu ilişkide söz sahibi olamayacağını ona hatırlatma çabasıdadır. Öte yandan Kalaycı, metinde eylemler sırasında kolektif parrhesiastesin sahiplendiği esprili dil, neşe olumlaması ve performatif etkinliklerin de diğer parrhesia teknikleri olduğu kanaatindedir.



Şekil 5 Gezi Parkı Eylemleri Sırasında Yazılmış Bir Duvar Yazısı: “Neredesin Spartacus?”³³

Parrhesia ile ilgili bir diğer çalışma Nil Göksel’in 2018 yılında www.sosyalbilimler.org sitesinde yayınlanan “*Postmodern Bir Kültürde Parrhesia Mümkün mü?*” isimli makalesidir. Metin, isminin referans verdiği üzere post modern bir çağın içinde parrhesia aranıp aranamayacağını sorguya açar. Bu sorguya sebep olan faktörleri Baudrillard’ın tanımları üzerinden 7 maddede sıralar;

- 1- Değerlendirme yapmanın olanaksızlığı
- 2- Şişkinlik ya da seçememe
- 3- İroninin ya da eleştirinin ortadan kalkışı
- 4- Sorumluluğun ortadan kalkışı
- 5- Ötekiliğin ortadan kaldırılması
- 6- İktidarsızlaşma:
- 7- Şiddetin terör olarak ortaya çıkması

Yazar, barıştan uzak bir çağda olunduğunu ve bu çağın dilinin terör olduğunu belirtir. Bu noktada post modernizmin dilde bir tıkanıklığa yol açtığını söyler. Ona göre

³³Spartaküs, Roma Cumhuriyeti’nde Trakyalı bir gladyatördür. MÖ 73 - MÖ 71 Spartaküs Galyalıları, Kriksus, Oenomayus, Agnus ve Gannikus ile birlikte Üçüncü Köle Savaşı’nın kaçak köle liderlerinden biridir. Üçüncü Köle Savaşı Roma Cumhuriyeti’nin karşılaştığı büyük çaplı köle savaşlarından arasında yer alır. Spartaküs’ün başlattığı ve yönettiği büyük ayaklanma, tarih boyunca efendilerine başkaldıran köleler için bir örnek oluşturmuş ve bir özgürlük simgesi haline gelmiştir.

dilden geriye sadece şiddet kalmıştır. Bu noktada parrhesia'dan söz edilemez. Nil Göksel'in ifadesi ile;

*“Çünkü dilde belirlemelerin sorumluluğunu almaktan kaçınmak için ayrımları sürekli silmek, sesleri eşitlemek ve böylece tartışmaların, çatışmaların ve diyalogun zeminini ortadan kaldırmak parrhesia'nın içeriğini yerle bir eder.”*³⁴

Kavramın ele alınışında medyumlar, fikirler, bağlamlar değişse dahi parrhesia'nın Türkiye Coğrafyası'nda tartışılmaya başlanmasının olumlu sonuçları olacaktır. Bugün kavramın en görünür olduğu mecra - Tiyatro KaST'in³⁵ kavramla aynı ismi taşıyan oyunu sebebiyle- tiyatro sahnesidir. Parrhesia ismini verdikleri oyunda Tiyatro KaST ekibi, korku, arzu, ihtiyaç, şiddet gibi kavramları fiziksel anlatı ve imajlar yolu ile sahneye taşıdıklarını belirtir. Oyun, hakikati aramanın hem çok güç hem de çok gerekli olduğu bir çağda insan olma halleri üzerine düşünme imkânı verir ve bu sorgu zeminini parrhesia kavramı üzerinden oluşturur.



Şekil 6 "Parrhesia" oyununun afişi (<https://biletinial.com/tyatro/parrhesia-koray-tahir-on> Erişim: 29.07.2020)

³⁴<https://www.sosyalbilimler.org/postmodern-bir-kulturde-parrhesia-mumkun-mu/> Erişim 29.07.2020

³⁵2007 yılından beri fiziksel tiyatro araştırmaları yapan bir tiyatro ekibidir. Farklı tiyatro gruplarıyla birlikte hazırladıkları projelerle İstanbul ve yurt dışında, hem festivallerde hem de bağımsız olarak 'Mekan Tiyatrosu' örnekleri sunmaktadır.

Kavramın ele alınışında medyumlar, fikirler, bağlamlar değişse dahi parrhesia'nın Türkiye Coğrafyası'nda tartışılmaya başlanmasının olumlu sonuçları olacaktır. Bugün kavramın en görünür olduğu mecra - Tiyatro KaST'in kavramla aynı ismi taşıyan oyunu sebebiyle- tiyatro sahnesidir. Parrhesia ismini verdikleri oyunda Tiyatro KaST ekibi, korku, arzu, ihtiyaç, şiddet gibi kavramları fiziksel anlatı ve imajlar yolu ile sahneye taşıdıklarını belirtir. Oyun, hakikati aramanın hem çok güç hem de çok gerekli olduğu bir çağda insan olma halleri üzerine düşünme imkânı verir ve bu sorgu zeminini parrhesia kavramı üzerinden oluşturur.

Oyun, Peter Handke'nin çocukluk şiirinden, Galeano'nun kısa anlatılarına, Şule Gürbüz'ün metinlerinden, Tarkovsky'nin Nostalgia filminden alıntılara pek çok referans içerir. Oyuncular sahnede kendi doğrularını ararken bu referanslardan destek alırlar. Dolayısıyla oyun fiziksel bir tiyatro deneyiminin yanı sıra seyirciye zengin disiplinlerarası bir deneyim de vaat eder. Öte yandan oyunun giriş sahnesinde bilindik bir çocuk şarkısına yer verilir. Bu şarkı çalışmanın ikinci bölümünde militarizm ve çocukluğun politik inşası konuları bağlamında değerlendirilen Vahap Avşar imzalı “Tekmil” videosu ve İhsan Oturmak imzalı “Nizam” yerleştirmesinin motivasyonu ile örtüşmektedir.

*“1-2-3'ler, yaşasın Türkler 4-5-6, Polonya battı, 7-8-9, Almanya domuz, 10-11-12, İngiltere tilki, 13-14-15, Ruslar kalleş, 16-17-18, geriye kaldı Portekiz.”*³⁶

Çeşitli disiplinlerden parrhesia okumalarına yer verilmesi, kavramı bir disiplinin sınırından dışarı çıkararak onun hakkında bağdaştırıcı bir düşünme biçimi oluşmasına imkân tanımaktadır.

³⁶<https://t24.com.tr/yazarlar/yilmaz-murat-bilican/parrhesia-ya-da-dogruyu-soylemek-tiyatro-kast-sahnesinde,25362> Erişim: 29.07.2020

2. TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANATTA PARRHESİATİK DURUŞLAR

2.1. Türkiye’de Sanat Pratiği Bağlamında İktidara Doğruyu Söylemek

Türkiye’de güncel sanat alanında otoritelerin kimlik politikalarına eleştiri sunma motivasyonunda ortaklaşan pek çok sergi düzenlenmiştir. Tezde bu sergilerden parrhesia pratiği olarak okunma konusunda öne çıkan 5 tanesi kronolojik olarak yer almaktadır. İktidara eleştiri sunarken dolaylı değil doğrudan bir ifade gücünü seçen ve birtakım tehlikeleri göze alan bu sergileri yeniden hatırlamak değerlendirme yapmayı kolaylaştıracaktır. İlk Raunt sergisini parrhesiatik bir duruş olarak okurken Türkiye Güncel Sanatı’ndan parrhesia pratiği olarak okunabilecek öncü sergilerden bahsetmek kavramın her yönüyle ele alınışında destek olacaktır.

Küratörlüğünü Vasıf Kortun’un üstlendiği Anı Bellek Sergisi I (1993) ve Anı Bellek II Sergisi (1995) Türkiye’nin ilk küratörlü sergileri olmanın yanı sıra Cumhuriyet projesinin sıfırdan yeniden yazılan bir bellekle kurulmasını konu almasıyla dikkat çeker.³⁷ Anı Bellek I Sergisindeki işler, mahrem kültürden medeni kültüre doğru gerçekleşen yapılanmaların birey üzerindeki etkisini sorguya açar. Sergide Cumhuriyet’in kuruluş mitleri ve onun temsil biçimlerini ele alan sanatçılar, işeri aracılığı ile sivil bir cepheden devlet mitlerinin görsel ifadelerini tartışır ve devletin ideolojik yapısı üzerine eleştiriler getirir.



Şekil 7 Anı Bellek I sergi broşürünün kapağı

³⁷ <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9727> (Erişim: 07.11.2020)

Gülsün Karamustafa'nın sergide yer alan işi belleğin taşınması temasını işler. Bu bellek taşınması fiziksel bir hikâyenin altında birleşse de serginin sıfırdan bir bellek kurmaya çalışan ideolojilere karşı eleştirisini imgesel anlamda da besler. Kuryeler ismini taşıyan iş, çeşitli dokümanların yasak olduğu zamanlara işaret eder. Cezayir Kurtuluş Savaşı sırasında mahalle giriş çıkışlarında kadınların örtülerinin altında silahtan belgeye kadar pek çok nesneyi taşımalarına referans veren iş, yersiz yurtsuzlaştırılan insanların gerektiğinde belleklerini yanında taşıdıklarını, üstlerine geçirdiklerini gösterir. Serginin küratörü Vasıf Kortun bu işi şu cümleler ile aktarır

“Yersiz yurtsuzlaştırılan insan, kendinde ve şimdiki zamanda taşıdığı geçmişlerinin kuryesidir ve bu geçmişlerin toplamı, tarihçilerin yazdığı doküman anlatılarına tekabül etmez. Varoluşu on yılın, bir yüzyılın, bir binyılın çakıştığı bu anda, aynılaştırmanın hükmüne karşı bir savunmadır. Bu savunma ise, geleceğe doğru, bir kuşak yoluyla yapılır.”³⁸



Şekil 8 Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1991

Bu bağlamda Anı Bellek II Sergisi'nden de bahsetmek gerekir. Anı Bellek II sergisinin katalog metni bu sergilerin tez bağlamında ele alınma sebebini aktarmada yardımcı olabilir. Metinde sanat sektöründe devlet mitlerinin görsel ifadelerinin geç de

³⁸ https://www.academia.edu/40389618/Anı_Bellek_I (Erişim: 07.11.2020)

olsa tartışılmaya başlandığından, sanatçıları derinden etkileyen ve konumsuzlaştıran durumların görünür olmasından, günün sonunda sanatçının kendini sivilleşirmesinin öneminden bahsedilir ve hatırlamanın risk almakla olan ilişkisinin altı çizilir;

“Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı, öğrenerek unuttur ve bilfiil “kurumsallaşır”. Sanatçılar unuttuklarının resmini değil, “anımsadıklarının” kritiğini yapabilir. Hatırlamakise, risk almak, ayıp etmek ve gereksiz bir maceracılığa girmektir.”³⁹

Vahap Avşar’ın sergide yer alan Sıfır/Cypher (1991), Atatürk-Alfabe (1991) ve Anıtkabir (1990) işleri alışlagelmiş, üzerine düşünülmeyen bir meseleye dikkat çeker. Avşar, kimi sanatçıların askeri düzenin rotası içinde olduklarını fark etmeden talep doğrultusunda ürettiği, resmi görsel nesneleri, eğreti ve beklenmedik şekillerde yeniden düzenler. Sanatçının sergideki işleri, Cumhuriyet’in kuruluş mitlerini ve temsil biçimlerini ele alırken güncel sanatla ilgili tartışmalarla ilgili çeşitli cevaplar da barındırır. Bu bağlamda tıpkı Vahap Avşar’ın Anı Bellek II’de yer alan işlerinde olduğu gibi sanatçıların ürettiği işleri irdelediği konu bakımından ele almanın yanı sıra dönemsel olarak sanat yazımında durduğu yer ile ilişkisi açısından da ele almanın önemi büyüktür.



Şekil 9 Vahap Avşar, Atatürk-Alfabe, 1991

³⁹ https://saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf (Erişim: 07.11.2020)



Şekil 10 Vahap Avşar, Anıtkabir, 1990

Türkiye Güncel Sanatı'ndan parrhesia pratiği olarak okunabilecek bir diğer sergi olan Küreselleşme: Devlet - Şiddet - Sefalet, 1995 yılında 4. İstanbul Bienali ile eş zamanlı olarak Beyoğlu'ndaki Devlet Han'da gerçekleşir.⁴⁰ Devletin uyguladığı şiddeti, devlete karşı şiddeti ve bireyler arasındaki şiddeti irdeler. Yanı sıra ordu ve Cumhuriyeti'n modernizmini postmodern koşullar içinde eleştirir.

⁴⁰ <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/46925> (Erişim:07.11.2020)



Şekil 11 Küreselleşme: Devlet Sefalet Şiddet Sergi Davetiyesi Ön Yüz

Sergide özellikle Bosna Savaşı'nın ayak izleri sürülerek Balkan meselesine odaklanılır. Sanatçı Hüseyin Alptekin ve Michael Morris imzalı “*Diagnosis Divan*” adlı işte Alptekin, doktor babasının kırık bir camdan görünen deri hasta divanı üzerinde sergiler. Bu işin sergide yer alması, o dönem sivil toplum meselesinin gündemde olması sebebi ile önemlidir. Devlet- sivil toplum karşıtlığının altı her yerde çizilmektedir.



Şekil 12 Hüseyin B. Alptekin & Michael Morris, *Diagnosis Divan* (Teşhis Divanı), 1995

Ali Akay, Küreselleşme: Devlet Sefalet, Şiddet sergisinin metninde serginin Türkiye yerelliği ve Cumhuriyet ulusallığı dışında küreselleşmeye dair çeşitli sorular da

sorduğunu ifade eder. Bu sorular, küreselleşmenin devlet baskısı mı yoksa iktidarın tabandan üretilmesi mi yoksa direnme kavramının özgürlük kavramını ikamet etmeye başlaması mı olup olmadığı yönünde sorulardır ve Akay'ın da ifade ettiği gibi dünyanın çeşitli yerlerinde benzer şekillerde sorulmaktadır.⁴¹ Bu durum, Türkiye Güncel Sanatı'nda 1990'lardan 2000'lere doğru giden süreçte sanatçıların kendilerine sordukları soruların odağında “yerellik” “uluslararasılık” kavramlarının yer almasına da bağlanır.

Minör bir tarih okumasının olanaklarını sorgulayan bir diğer sergi 2005 yılında 9. İstanbul Bienali'nin Misafirperverlik Alanı'na konuk olan Halil Altındere küratörlüğündeki “Serbest Vuruş” sergisidir. 34 sanatçının katıldığı sergi, “Anı Bellek I-II”, “Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet” sergileri gibi Türkiye'nin yakın tarihinde yer alan ancak konuşulmayan bellek dışına itilmiş meselelere odaklanır. Serbest Vuruş'tan 4 yıl sonra 2009'da gerçekleşecek olan Haksız Tahrik ve 2013 yılında gerçekleşecek olan Haset, Husumet, Rezalet sergileri de konuşulmayan meselelere odaklanacaktır. Serbest Vuruş sergisinin konuşulması gerektiğini imlediği meseleler, asker, ordu, üniforma, intihar, kutsaklık, geçmiş ve şimdi kavramları etrafında birleşir.⁴² Sergi bağlamında sanatçı Demet Yoruç, asker-baba-iktidar ile özdeşleşen bir güç göstergesinin içini Hulk'un koca yumrukları ile boşaltır. Burak Delier ise, aynı motivasyonla arkasında sakladığı bir satırla, bekçi askerin karşısına dikilir ve militarizme karşı gardını alır.⁴³ İlk Raunt sergisi bağlamında yeniden izleyici ile buluşan, darbenin yansımalarını kişisel tarihi üzerinden ele alan Gülsün Karamustafa imzalı “*Sahne*” adlı iş de Türkiye'de ilk kez “Serbest Vuruş”ta sergilenmiştir.

⁴¹ https://saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf (Erişim: 07.11.2020)

⁴² <https://www.unlimiteddrag.com/post/son-10-yila-bir-bakis> (Erişim: 07.11.2020)

⁴³ <http://www.radikal.com.tr/kultur/golsuz-bir-serbest-vurus-757911/> (Erişim:07.11.2020)



Şekil 13 Demet Yoruç, Hulk, 2004



Şekil 14 Burak Delier, Guard, 2005

8 Mart Dünya Kadınlar Günü'nde Canan Şenol küratörlüğünde Haksız Tahrik isimli sergi Serbest Vuruş sergisinden 5 sene sonra, Hafriyat Karaköy'de açılmıştır.⁴⁴ Sergi adını Türk Ceza Kanunu'nun "ceza sorumluluğunu kaldıran veya azaltan nedenler" başlığı altında düzenlenen 5237 sayılı "haksız tahrik indirimi" maddesinden alır ve o dönem büyük ses getirir.

“Madde 29- (1) Haksız bir filin meydana getirdiği hiddet veya şiddetli elemin etkisi altında suç işleyen kimseye, ağırlaştırılmış müebbet hapis cezası yerine onsekiz yıldan yirmidört yıla ve müebbet hapis cezası yerine oniki yıldan onsekiz yıla kadar hapis cezası verilir. Diğer hallerde verilecek cezanın dörtte birinden dörtte üçüne kadarı indirilir.”

Haksız Tahrik, pek çok feminist aktivisti ve feminist söylemler odağında iş üreten sanatçıları bir araya getirir. Tiyatrodan stand up'a, resimden fotoğrafa, performanstan heykele farklı disiplinleri deneyimleme imkânı sunar. İzleyici ile etkileşim halinde kurgulanan sergi, onu kadınlara karşı yapılan her türlü ayrımcılık konusunda düşünmeye zorlar.⁴⁵

Küratör Canan Şenol serginin ortaya çıkışı ile ilgili konuşurken, kadın sanatçıların söyleyecek çok sözü olduğunu fark ettiğinin altını çizer;

*“Kadın bedeni günlük yaşamda, özel ve kamusal alanda sürekli bir tahrik nedeni olarak algılanıyor. Bunu ortaya koymak, kolektif bir üretim meydana getirmek, sadece kadın sanatçılarla sınırlı kalmayıp, kadın akademisyenlerin, aktivistlerin bir araya geldiği bir ortak platform kurma derdindeydik” diyor. Bunu da başarmışlar, sergiyi yaparken farklı üretim yapan kadınlardan büyük destek görmüşler. “Dolayısıyla kolektif bir üretime dönüştü” diyor, “hem de bir ihtiyaç olduğunu, en azından kadın sanatçıların söyleyecek çok sözü olduğunu fark ettim”.*⁴⁶

⁴⁴ <https://m.bianet.org/bianet/toplumsal-cinsiyet/112797-cinsiyet-tahrik-nesnesi-degildir-diyen-sergi-hafriyat-karakoy-de> (Erişim: 07.11.2020)

⁴⁵ https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/haksiz-tahrik_118976 (Erişim: 07.11.2020)

⁴⁶ <https://t24.com.tr/haber/kadinsa-tahrik-eder,35993> (Erişim: 07.11.2020)



Şekil 15 Dilara Kızıldağ, Vajina Kapısı, 2009

2013 yılına gelindiğinde Arter'in her yıl bir yenisini gerçekleştirdiği bir dizi olarak kurgulanan sergilerin ikincisi olan Haset-Husumet-Rezalet sergisi açılır. Sergi başlığını oluşturan kavramlar toplumsal, kültürel ve siyasal belleğin sanat dilindeki yansımaları olarak konumlandırılmıştır. Sergi, bu kavramları, şiddet, medya, kariyerist kaygı, hırs, cinsiyet politikaları gibi olgular üzerinden ele almıştır. Sergi metninde serginin motivasyonu şu sözlerle aktarılır;

“Sergi, birbirinin öncesi, sonrası, tamamlayıcıları (veya sonuçları) olarak burada birlikte anılan bu üçlüyü geniş bir perspektif içinde araştırmayı ve siyasi ve toplumsal şiddetten medyaya; kariyerist kaygı ve hırslardan cinsiyet politikalarına; "dostluk", "dayanışma" potansiyellerinden "yıkıcı", "saldırgan" itkilere uzanan farklı bağlamları bu araştırmanın kapsamında tutmayı hedefliyordu.”⁴⁷

⁴⁷ <https://www.arter.org.tr/haset-husumet-rezalet> (Erişim: 07.11.2020)

Hale Tenger'in sergide yer alan işi “Böyle Tanıdıklarım Var III” haber ajanslarının arşivlerinden topladığı fotoğraf röntgenlerin oluşan, devlet şiddetini konu edinen kronolojik bir çalışmadır. Çalışma içinde Hrant Dink, Uğur Mumcu cinayetlerinin ve Cumartesi Anneleri'nin fotoğraflarının bulunduğu duvarlar ile izleyiciyi geçmişle yüzleşmeye çağırır. Başlık altında incelenilen diğer sergilerde olduğu gibi konuşulmayanın konuşulması gerektiğine işaret eder. Bir parrhesiastes gibi, her şeyi söylemenin gerekliliğinden bahseder. İktidarın uyguladığı şiddeti sorguya açmanın yanı sıra sessiz bir biat içinde üç maymunu oynayan ve şiddete maruz kalmaktan kurtulamayan bizlerin “parrhesia”dan yoksunluğumuzun altını çizer.⁴⁸



Şekil 16 Hale Tenger, 'Böyle Tanıdıklarım Var III', 2013

⁴⁸ <https://m.bianet.org/bianet/sanat/143966-haset-husumet-rezalet> (Erişim:07.11.2020)

2.2. Türkiye Güncel Sanatı'nda Parrhesiatik Bir Duruş: “İlk Raunt” Sergisi

2.2.1. Bir Sergi Mekânı: Galata Rum İlkokulu

1885 yılında kurulan ve 19. yüzyıl sonlarında dönemin hayırseverlerinden Eleni Zarifi'nin öncülüğüyle tamamlanan Galata Rum İlkokulu'nun yapımı 30 yıl sürmüştür. Okul 1906 yılından itibaren eğitime başlamıştır. Çeşitli demografik sorunlar nedeniyle 1988 yılında eğitim vermeyi durduran Galata Rum İlkokulu 2001'de anaokulu olarak yeniden eğitim vermeye başlasa da 2007 yılında öğrenci yetersizliği nedeniyle kapatılmıştır.⁴⁹

Rum Vakıfları Derneği'ne⁵⁰ bağlı olan Galata Rum İlkokulu Vakfı⁵¹ yapının mülk sahibi olmamış, yalnızca kullanım hakkından faydalanmıştır. Konuyla ilgili, 27 Ağustos 2011 tarihli Resmi Gazete'de 'azınlık vakıflarının 1936 yılından itibaren beyan ettikleri mülklerin iadesini talep edebileceklerine' dair bir kararname yayımlanmıştır. Bu kararname ışığında Galata Rum İlkokulu başvuruda bulunan ilk kurum olmuş ve bunun sonucunda binanın iadesine karar verilmiştir. 2012 yılında resmi olarak İstanbul Rum Cemaati'ne teslim edilen yapı, o günden bugüne pek çok sergiye ev sahipliği yapmıştır.

52



Şekil 17 Galata Rum İlkokulu (Kaynak: <http://1tb.iksv.org/venues/galata-greek-school/?lang=tr>)

⁴⁹<https://medium.com/@gizemakbulut/buyukada-rum-yetimhanesi-hayaller-gercekler-113e3fe5c622> (Erişim; 17.07.2020)

⁵⁰Rum Cemaat Vakıfları'nın kuruluş ve varoluş amaçları çerçevesinde vakıflara teknik konularda destek sağlamak ve vakıflar arası ilişkilerin koordinasyonuna yardımcı olmak amacıyla kurulmuş dernektir.

⁵¹http://www.rumvader.org/Page/3/44/26/galata_rum_ilkokulu_vakfi.html (Erişim Tarihi 19.07.2020)

⁵²<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/vakiflar-galata-rum-ilkokulu-binasini-iade-etti-19867091> (Erişim Tarihi 19.07.2020)

“2012 yılından bu yana birçok kültürel etkinliğe ev sahipliği yapan Galata Rum Okulu, geçmişten gelen mirasını koruyarak, başta Rum kimliği ve kültürel mirasıyla beraber birçok farklı kültürel kimlik ve birikimi bünyesinde barındırarak, geçmişten bugüne ve bugünden geleceğe yönelik bir perspektif yaratarak tüm İstanbul’u kucaklayan bir kültür, sanat ve eğitim alanına dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Bu anlamda İstanbul’un en özgür kültür- sanat, paylaşım ve eğitim alanı olan Galata Rum Okulu, okulun ve kentin tarihini, belleğini ve geleceğini araştırmaya ve güncel bir dil ile dönüştürmeyi amaçlayan nitelikli, deneysel ve özgür, her yaratıcı zihin ve projeye kapılarını açmaktadır.”⁵³

2.2.2. İlk Raunt



Şekil 18 Galata Rum İlkokulu, İlk Raunt Sergisi Girişi, 14. Şubat 2018

14 Şubat 2018’de Galata Rum İlkokulu’nda açılan ve 12 Mayıs’a kadar süren İlk Raunt isimli sergi Türkiye’deki önemli sanat koleksiyonlarından biri olan Banu-Hakan Çarmıklı Koleksiyonu’ndan bir seçkidir. Sergi, sosyo-politik meseleleri odağına alması ile Türkiye’de Güncel Sanat’ta parrhesiatik bir duruş olarak okuma imkânı vermektedir. Farklı estetik anlayışa hakim pek çok farklı disiplinle ilişkisi olan 67 Türkiyeli sanatçının

⁵³<http://galatarumokulu.blogspot.com> (Erişim Tarihi 19.07.2020)

pentür, desen, fotoğraf, video ve enstalasyon gibi pek çok farklı teknikle ürettikleri işlere ev sahipliği yapan sergi geniş seçkisiyle ve odağına güncel üretimleri alması ile Türkiye’de güncel sanatın bugününe bir referans niteliğindedir. Marcus Graf sergi metninde bu durumu şu şekilde ifade etmektedir;

*“Sergi; şiiirselliğin politikayla, bireyselliğin toplumsallıkla karıştığı kavramsal bölümlendirmelerden oluşuyor. Kimliğe ilişkin meseleler, feminizm, sosyo-politik ve jeopolitik konuları ele alan eserler, Galata Rum Okulu’nun dört katında farklı odalarda sergileniyor. İzleyici ise, her katta ve her odada Türkiye’de çağdaş sanatın geçmişinden ve bugününden çalışmaları bir arada görebiliyor. Yer ve zaman kavramlarına atıfta bulunarak, izleyiciyi sanat tarihinde yolculuğa çıkaran İlk Raunt, estetik açıdan dikkat çeken ve düşünsel bağlamda güçlü güncel yapıtlarla ilişki kurabilme fırsatı oluşturuyor.”*⁵⁴

Serginin geniş perspektifi sanatçı seçimine de yansımaktadır. Sergi, 1980’li yılların önemli sanatçıların işleri ile yeni dönem genç sanatçıların işlerini yan yana getirmiştir. Sergide yer alan 67 sanatçıya ait 74 işten sadece yedi tanesi 2000 öncesi üretilmiş işler olup genelinde sergi, Türkiye sanat tarihinin son yirmi yılından bir kesiti gözler önüne sermiştir. İzleyicilerin yoğun ilgi gösterdiği sergide 2000 öncesi yedi iş ile 2000 sonrasındaki diğer işler arasındaki ilişkiye bakıldığında her iki dönemin ele aldığı konular açısından derin bağlar içermekte olduğu anlaşılmaktadır.

Sanatsal üretimin doğası gereği dönemsel dalgalanmaları içinde barındırdığını ve zamana tanıklık eden işlerde bir yabancılaşmanın söz konusu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu yabancılaşma durumu Wenda M. Koyuncu’nun deyiimi ile;

*“Mevcut geriye çekilmenin sebeplerine sadece pazar/piyasa parametrelerinin talepkarlığı, kurumsal düzenin hegemonyası veya küresel çapta tematik sapmalar ya da kuramsal / akademik düzeyde bir tartışmanın eşlik ettiği söylenemez. Yaşanan durum güncel sanat gibi politik, dinamik bir alanının kendini var eden muhalif gelenekten uzak düşmesi ile izah edilebilir ancak. Bunun en baştaki sebeplerinden bir tanesi, toplumsal kesimler üzerinde yaratılan korku atmosferinin sanat alanındaki aktörleri de etkisi altına almasıyla alakalıdır.”*⁵⁵

2000’li yıllardan itibaren ülke çapında görülen neoliberal atmosfer, son yıllarda bürokratik devletin klasik reflekslerine dönüşmüştür. Bu durum güncel sanatta bir

⁵⁴<https://www.ilkrauntsergi.com/ilk-raunt/> (Erişim Tarihi 19.07.2020)

⁵⁵<http://www.sanatatak.com/view/ilk-raunt-kurdun-ettikleri> (Erişim Tarihi 19.07.2020)

sinizme yol açmak yerine daha politik bir atmosferin hâkim olmasına sebebiyet vermiştir ve sanatçılar tarafından bir tür uyarı levhası gibi okunmuştur. Görsel imge üzerinden işlenen bir parrhesia pratiğinin de yolunu açmıştır. Bu bağlamda İlk Raunt sergisi mekânın dört katına yayılan geniş seçkisiyle bütünüyle bir parrhesia pratiği olarak okunabilir. Sergi, bu parrhesiatik okuma ile alternatif bir tarih yazımı olarak da görülebilir. Sergide eğitim, kalkınma ve milli idealler olmak üzere 3 büyük sorunun öne çıktığından bahseden Wenda M. Koyuncu serginin genel çerçevesini şu cümlelerle açıklar:

“Hegemonya karşıtı kamusal bir alanın hayalini kurmak babında, geçen yüzyıldan devralınan toplumsal siyasal mevzuların, dikte ettirilmiş söylem ve ezberlerin yabancılaştırıcı etkisini kritik eden eserler koleksiyonun ana gövdesini oluşturuyor.”⁵⁶

2.2.3. İlk Raunt Sergisi’nden Parrhesiatik Bir Seçki

2.2.3.1. Hakan Onur, Türkiye / Hayat Ağacı, 2000

İlk Raunt sergisinde, izleyiciyi karşılayan iş, Hakan Onur’un *Türkiye / Hayat Ağacı* isimli yerleştirmesidir. Yerleştirme, bir Türkiye haritasının ışıklı hortumla çerçevelenmesiyle oluşturulmuştur. Tezin bu bölümünün bu işle başlatılması, serginin bu işle başlaması ile aynı izleğe sahiptir. Türkiye/Hayat Ağacı işi bu bağlamda hem serginin hem de tezin coğrafi sınırlarını çizer. İlk Raunt sergisi millet, kimlik, sınır, toplumsal cinsiyet, queer, göç, çocukluğun inşası, militarizm kavramları etrafında gezinir. Bu kavramlar üzerine üretilen işler, hem kavramların oturduğu düzlem gereği hem de muhatap olarak iktidarı almaları açısından bir parrhesia pratiğine dönüşür. İşlerin muhatabı iktidardır. Sözgelimi göç temasını ele alan bir iş, Türkiye’nin göç politikalarına bir eleştiridir. Sanatçı, tıpkı parrhesia alametlerinden bahsedilen ilk bölümde yer aldığı gibi, bir eleştiri sunar ve *parrhesia* yapar.

⁵⁶<http://www.sanataak.com/view/ilk-raunt-kurdun-ettikleri> (Erişim Tarihi 19.07.2020)



Şekil 19 Hakan Onur, Türkiye / Hayat Ağacı, 2000, Karışık Teknik, 137 x 309 cm

Hakan Onur'un işi, serginin genel çerçevesini çizmesi açısından oldukça önemli bir yerde durur. Sergi metninde Hayat Ağacı'nın bilimsel tanımı yapılır ve beyinciğin içine dağılmış sinirlerin dallanmış ağaç görünümüne Hayat Ağacı denildiğinin altı çizilir. Hayat Ağacı vücudun denge kontrolünü sağlaması sebebiyle önemli bir fonksiyona sahiptir. M.Ö. 4000 yılından itibaren Anadolu Coğrafyası pek çok kültüre ev sahipliği yapmıştır ve bu yaşama dair harmanlanan bilgi zengin bir kültürel bellek oluşmasını sağlamıştır.

“Anadolu topraklarında binlerce yıldır birbiri üzerine eklemlenerek kendini çoğaltan bu mirasın görünür kılınıp sağaltılarak evrensel kültüre katılması oldukça önemlidir. Burada gerçekleşecek her değişim insanlık tarihinin yeni rotalarını tayin etme potansiyelini de taşımaktadır. Türkiye de doğu ve batının buluştuğu bu topraklarda yer almaktadır.

Silkinip arınarak varoluş ereğine ulaşma yolculuğumuzda tüm hayata dair o kadim bilgiyi bedeninizin sınırı yaptığınızda, sınırlayan olmaktan çıkarak sizi koruyan, genişleten ve aydınlatan bir hale bürünür. İşte o zaman içsel ahenginiz kalbinizin ritmi olup çıkar.”⁵⁷

Doğu ile Batı için bir noktada Hayat Ağacı konumundaki bu coğrafyada karşılaşılan bütün “aksaklık”lar sanatçı tarafından sorguya açılmalı ve kimi kavramların

⁵⁷<https://www.ilkrauntsergi.com/turkiye-hayat-agaci/> (Erişim Tarihi 20.07.2020)

revize edilmesine çalışılmalıdır. Sergi metninde, Türkiye Coğrafyası'nda gerçekleşecek her değişimin, insanlık tarihi için yeni rotaları tayin etme potansiyelinden bahsedilir. Hakan Onur'un işi bu potansiyelin enerjisiyle oluşturulmuş olup, içinde barındırdığı motivasyonla başka türlü bir okuma yapılmasını sağlar ve her ne kadar sınırları Türkiye ile çizilmiş olsa da evrensel bir umudun ve bilincin altını çizer.

2.2.3.2.Vahap Avşar, Tekmil, 2010



Şekil 20 Vahap Avşar, Tekmil, 2010, Video, 4'22"

“Komutan ellerini beline koymuş, kamyonun biraz uzağında duruyor ve arada bir hala başını sallıyordu o sırada. Başını salladıkça da değişiyordu sanki, sınırda gördüğü her şeye acıyarak bakan ve kimseye fiske vurmayan o beyaz tenli adamı geride bırakıp içi tıka basa öfke dolu, bambaşka birine dönüşüyordu.”

Heba, Hasan Ali Toptaş⁵⁸

Vahap Avşar'ın 2010 tarihli Tekmil isimli video çalışması üzerine doğru bir okuma yapabilmek adına öncelikle militarizmden bahsetmek doğru olacaktır: Militarizm, genellikle ordusu olan devletlerle bağdaştırılır ancak militarizmle ilgili doğrudan yapılan bu okuma yanlış bir okuma sayılabilir. Esasen militarizm, sınıflı toplumda hâkim sınıfın

⁵⁸H.A. Toptaş (2014). *Heba*. İstanbul: İletişim Yayınları.

bilinçli bir şekilde silahlanmayı artırarak bunu diğer sınıfların muhalefetine karşı bir güç unsuru olarak kullanmasıdır.

Militarizmin sözlük tanımları genelde pek somut değildir. Bu nedenle bir militarizm tanımı yapmak zor. Ancak II. Dünya Savaşı sonrası “askeri ruh ile ilgili olan” a militarizm denilmiştir. II. Dünya Savaşı’nın devletlerce kabul edilen “güç sahibi olmak için iyi bir orduya sahip olmak gerektiği” bilgisi orduya öncelikli yer verilmesi gerektiği fikrini doğurmuştur. Bu fikir savaşa hazır bir ordu ve bu bağlamda oluşturulan askeri bir örgütlenme fikriyle omuz omuzadır. Devletler tarafından orduya atfedilen bu önem onu devletin ve toplumun üstünde konumlandırmıştır. Bu durumun en belirgin örneği olarak Nazi iktidarındaki Almanya verilebilir.

Ancak militarizm, yalnız siyasal ya da askeri bir düzlemde okunamayacak kadar gelişmiş bir kavramdır. Bu “gelişmenin” sebebi ise silahlı kuvvetlerin toplum yaşamına entegre olması çabasıdır. Bu bağlamda kavram sosyoloji, psikoloji gibi disiplinlerin de merceği altına girmektedir. Militarist referansların toplum yaşamına sızması ve toplumun değerlerini yeniden biçimlendirmesi ulus-devletler için önemli bir amaçtır. Bu böylece devletin militer söylemindeki özne salt ordu mensupları değil siviller de olur ve bu durum büsbütün olası bir savaş çıkması haliyle de ilişkili değildir. Alfred Vaghts sivillerin ölme ve öldürme isteğine adapte oluşlarıyla ilgili düşünürken iki savaş arası otoriter ve totaliter örneklerden bahsetmiştir.

Militer söylem, sivil hayata sızması, savaş ve şehitliğin yüceliği ile ilgili anlatılar ve semboller üzerinden üretilir. Militarizmin bir “asker millet” miti yarattığını ve bu mitin anlatısını bozacak her durumu etki dışı bıraktığını söylemek militarizmin bireysellik ile olan ilişkisini anlamak için güzel bir giriş olabilir.⁵⁹ Birey, militarizm için ancak üst düzey bir ordu mensubu olduğunda önemli ve tekil sayılabilir. Savaş karşıtı olmak, bireyi ve devleti zayıflatır ve bireyi olası tehditler karşısında savunmasız bırakır. Ona göre savaşın dinamizmi ulusları değiştirir, dönüştürür ve birleştirir. Bu nedenle savaş karşıtı olmak kahramanlık mitinden de uzaklaşmak anlamına gelebilir. Ki Türkler tarih yazımında Orta Asya’dan itibaren savaşçı kimlikleriyle ön plana çıkmışlardır.

Türk toplumunda bilindiği üzere askerlik “erkek” olmanın önemli bir koşuludur. Askerliğini yapmamış erkek iş ve evlilik konusunda düzen kuracak bir iktidara sahip olamaz. Erkeğin kışlada geçirdiği zorlu yaşam, onu olgun ve zorluklarla mücadele

⁵⁹ Althusser, L. (2003). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

edebilen bir “adam” olarak hayata hazırlar ve Türk erkeğinin içinde zaten olan yiğitliği ortaya çıkarır. Kışlada komutan ile er arasında olan ilişki okuldaki öğretmen öğrenci ilişkisine benzer bir disiplin içinde kurulur. Bu bağlamda ordu milletin en büyük okulu, komutanlar öğretici, yol göstericidir. Bu bağlamda ordu içindeki her itaatsizlik saygısızlıkla bir tutulur ve düzeni bozacak bir tavır olarak okunur. Dolayısıyla bu durum duygusal olarak vefasızlıktır ve Türklüğe ve onun namusuna yakışmaz.

Vahap Avşar’ın komutanına teknil veren bir askeri çektiği videosu yukarıdaki metinde anlatılan dinamikler açısından anti-faşist bir referansla okunabilir. Kışladaki komutan ile er arasındaki ilişkinin okuldaki öğretmen ve öğrenci ilişkisine benzediğinden yukarıdaki paragrafta söz edilmişti. Bu bağlamda Tekmil işi, Foucault’nun da parrhesiastes olabilmenin kabullerini anlattığı metnine referans olarak bir parrhesia pratiğidir. Asker ve komutan yer değiştirmiş. Ast üst ilişkisi ters yüz edilmiştir. Sivil hayata da sızmış militer söylemin yoğunluklu hissedildiği bir coğrafyadaki komutan-asker ilişkisinin bu tarz bir okuması, dilsel imge üzerinden olmasa da görsel imge üzerinden yapılan bir okuma ile Vahap Avşar’ı bir parrhesiastes yapmaktadır.

2.2.3.3.Şükran Moral, Bordello, 1997



Şekil 21 Şükran Moral, Bordello, 1997 Video 8’24’’

Şükran Moral’ın 1997 yılında düzenlenen 5. Uluslararası İstanbul Bienali için yaptığı *Bordello* isimli performans İlk Raunt sergisinin en çarpıcı işlerinden biridir. Performansta sanatçı Karaköy’deki bir genelev ile çağdaş sanat müzeleri arasında bir analogi kurar ve heteroseksüelliğin klişelerinden biri sayılabilecek sarı peruğu ve bedenini

ön plana çıkaran transparan elbisesiyle sigara içer. Burada Meral Sayar'ın "Şükran Moral Sanatında Karşı-temsili Odakları" isimli makalesinde aktardığı gibi feminist teorisyen Luce Irigaray'ın *aşırı taklit*, Susan Sontag'ın *camp* ve Mary Ann Doane'nin *maskeleme* kavramlarından söz etmek bu noktada önemlidir ki bunlar geleneksel temsili bozma işlevleriyle ortaklaşırlar.⁶⁰ Luce Irigaray'ın aşırı taklit kavramı, taklidin bilinen işlevinin zıttına hizmet eder. Temsil geleneğinin kabul ettiği tek bir hakikatin olmasına bir eleştiri niteliğindeki kavram eril ve tek tipleştirici yapısını da eleştirir. Irigaray tam da bu noktada hakikatin biriciklik iddiasının aksine onun aşırı bir taklidini ön planda tutar. Geleneksel temsili bozma işlevleriyle ortaklaşan bir diğer kavram ise Susan Sontag'ın *camp/bayağı* kavramıdır. Camp kavramı, şeyin nasıl görüldüğüyle ilgilenir ve bu bağlamda şeyi tırnak içine alır. Camp estetik klişeleri alt üst eder ve tartışma potansiyelini açığa çıkarır. Bu bağlamda Şükran Moral'ın, Bordello performansında kıyafeti, eril bakışı besleyen tavrı ve hareketleri ile heteroseksüel klişelerin altını çizer ve onları tırnak içine alır. Meral Sayar'ın deyişiyle;

"Moral; klişeleşmiş bir kadın imgesini yeniden üreterek, onun doğal bir cins özelliği değil, eril fantazyanın tezahürü olduğunu, toplumsal bir inşa olduğunu açıkça ortaya koyar. Artık, bir kadından daha çok kadındır. Genelevde çalışan bir kadının trajik yaşam öyküsü üzerinde durmamış, kadına dair görsel klişeleri en uç noktaya vardırıarak, temsil kodlarında yeni kavramsal yarıklar açmıştır."

Bu bağlamda camp estetiğin içerikle değil, stille olan ilişkisi gözler önüne serilmiş olur.

"Camp beğeninini yanıtladığı şey, anlık karakterdir ve diğer taraftan içermediği şey ise, bir karakterin gelişim öyküsüdür. ... Bir karakterin gelişiminin anlatıldığı yerde camp zayıflar" (Sontag, 2009, sf. 286).⁶¹

Son kavram, Mary Ann Doane'ın *Film ve Maskeleme* adlı makalesinde bahsettiği *maskeleme* kavramıdır. Makalede filmdeki kadının dişiliğini ön plana çıkarması ve onu aşırılıkla yeniden üretmesinden bahsedilir ve maskeleme ile geleneksel rollerin yıkıma uğratıldığı savunulur. Bu kavramlardan yola çıkarak, bir şeyin aşırılığının temsiline onu yadsımak olduğunu söylemek yanlış olmaz. Toplumsal cinsiyetle ilgili klişelerin insanın

⁶⁰M. Sayar (2016). Şükran Moral Sanatında Karşı-Temsil Odakları. *Hacettepe GSF Sanat Yazıları Dergisi*, Sayı:34

⁶¹S. Sontag (2009). *"Notes on Camp", Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin, s. 286

doğasında hali hazırda bulunmayan sonradan üretilmiş yapılar olduğunun altı çizilir ve yapaylığı teşhir edilmiş olur.

Şükran Moral'ın Bordello performansı bu bağlamda bir karşı-temsil olarak okunabilir. Performansta dişiliğe yapılan abartılı gönderme bu kavramlarla okunduğunda Moral'ın bir arzu nesnesi olduğuna dair okumayı geçersiz kılar. Bordello'da Moral'ın elinde “satılık sanatçı” yazan bir kâğıt bulunur ve camlarda da “Çağdaş Sanat Müzesi” yazılı bir kâğıt yer alır. Bu durum, sanatçının genelevler ve çağdaş sanat müzeleri arasında kurduğu analojiyi gösterir ve kendini sanat pazarındaki ilişkilene biçimlerine bir eleştiri sunarak, “sanatçı”yı hedef alır. Sanatçıyı güvenli alan olan galeriden çıkarır ve farklı bir mekânda teşhir, müşteri ve pazarlık kavramlarından yola çıkarak aynı ilişkilene biçimini devam ettirir. Şükran Moral, hem sanat pazarını hem de eril düzeni hedef alır. Aşırı taklit ve maskeleye ile toplumsal cinsiyet normlarına eleştiri sunarken, bir yandan da sanat piyasasında kurulan pragmatik ilişki biçiminin dinamiklerini sorguya açmayı da ihmal etmez.

2.2.3.4.İpek Duben, Sınır, 2013



Şekil 22 İpek Duben, Sınır, 2013, Sentetik ipek üzerine foto transfer, ahşap, tel, iplik, 43 x 288 cm

“böndür beni belimden bölmeye kalkan enlem
benden iki bakışık parça
çıkarmaya çabalayan boylam da berbat”⁶²
İsmet Özel, Of Not Being A Jew

1994 yılından itibaren enstalasyon, resim, heykel ve video türlerinde işler üreten İpek Duben, kimlik, aile içi şiddet ve göç konularını ele alır. “Sınır” adlı işi her biri şeffaf sentetik ipek üzerine basılmış ve dikenli tel ile çerçevelenmiş fotoğrafik görüntü üzerine elle dikilmiş 61 adet zorunlu göç kurbanı portresini göstermektedir. Bu fotoğraflar sınırları aşan trajik yolculuklara referans niteliğindedir.⁶³ İpek Duben’in göç ile ilgili işlerinin doğru okumasını yapabilmek adına göçün psiko-sosyal boyutundan bahsetmekte fayda vardır.

Ülkelerin göç politikaları, savaş, iç çatışma, şiddet ya da çeşitli ekonomik nedenlerle göç etmek zorunda kalan insanların sınır bölgelerinde yaşadığı travmalara ve göçün çok katmanlı trajedisine çözüm sunamamaktadır. Yer değiştirme sürecinde göçmenler yabancılık, yalnızlık, kendi değerler yargılarının aşağılanması, kırgınlık, suçluluk, önyargı gibi pek çok duyguyu deneyimlerler. Göç etmek zorunda kalan kişilerin iradesi ile göç etmiş ya da hiç göç etmek zorunda kalmamış kişilere oranla pek çok travma ve ruhsal sorun yaşadığı görülmektedir.

Göç eden bireylerin ve göç ettikleri yerlerdeki yerleşik halkın kültürel farklarından bahsederken kullanılan *uyum* ve *kabul* gibi bazı kavramlar yanlış bir okumaya sebebiyet verebilir. *Uyum*, TDK tarafından “*Toplumsal çevreye veya bir duruma uyma, uyum sağlama, intibak, entegrasyon.*” olarak tanımlanır.⁶⁴ Bu bağlamda göç edenler ve yerleşikler arasındaki ilişkide, yerleşiklere ve onların kültürel değerlerine yönelik bir uyumdan söz etmek hali hazırda var olan kültürel farklılığı besler ve göç eden bireylerde birçok psiko-sosyal sorunun ortaya çıkmasına sebep olabilir. Öte yandan TDK tarafından “*Bir şeye isteyerek veya istemeyerek razı olma*”⁶⁵ olarak tanımlanan *kabul* kelimesi, kabul edilen ve kabul eden arasında doğurduğu hiyerarşik ilişki bağlamında sağlıklı bir okumaya sebep olur. Bu okuma da yine, göç eden bireylerde ortaya çıkabilecek psiko-sosyal sorunları besler. Bu kavramlar kullanılıp, yeniden üretilmeden

⁶²İ. Özel(2017). *Of Not Being A Jew*. Tiyo Yayınları

⁶³ N, Saybaşı. (2011) Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri. İstanbul: Metis Yayınları.

⁶⁴<https://sozluk.gov.tr/> TDK (Erişebilirlik Tarihi 20.07.2020)

⁶⁵<https://sozluk.gov.tr/> TDK (Erişebilirlik Tarihi 20.07.2020)

Duben'in işini bir *parrhesia* pratiği olarak okuma çabasında karşımıza çıkan en önemli nokta, göç kurbanlarının trajedileridir. Bu trajedi göç eden bireyin yeni mekâna yerleşmesi ve bu mekânla ilişkilenebilmesiyle başlar. Bu ilişkilenebilme göç eden bireyin hayatta kalma, maddi ve manevi sahip olduklarını kaybetmeme gibi süreçleri de içerir.

“Yabancı olmak, memleketi dışında yaşarken bir türlü iç rahatlığına kavuşamamak demektir. Kültür şokuna uğrayıp kendi kültürüne sıkı sıkıya yapışan göçmen, pek de gezip dolaşmadığı bir şehirde kayıtsızca kış uykusuna yatmış olan sürgün, pek yakında memleketine dönme hayali kuran sabık milliyetçi... Bu tür imgeler kök ihtiyacını ve yuvanın nimetlerini duygusallaştırır.”⁶⁶

Bu bağlamda Duben, Sınır adlı işi ile göçmenlerin isimli portrelerini içermesi açısından önemlidir. Göç edenler sayılarıyla değil kimlikleri ile karşımızdadır. Portrelerdeki bakışlar, karakterlerin geride bıraktıkları hikâyeye referans verir. Hikâyeler göç teması etrafında birleşiyor olsa da tek bir zemin üzerine yerleştirilen her portrenin ayrı bir hikâyesi olduğu aşikârdır. Duben'in işi hakkında altının çizilmesi gereken diğer bir nokta ise teknik detaylardır. Fotoğraflar, sınır metaforunu güçlendirmek adına dikenli teller ile çerçevelenmiştir. İsimler, kırmızı bir iple fotoğrafların üzerine işlenmiştir.

Sınır işi, ülkelerin göç politikalarının göçmenlerin yaşadığı travmalara ve göç trajedisine çözüm getiremeyeişine işaret etmesi ve bu temayı, biçim ve içerik açısından ele alışı ile bir *parrhesia* pratiği olarak okunabilir. Sınır, göç politikalarına eleştiri sunar, iyileştirme talep eder. Görünmezi görünür kılarak, iktidarın görme biçimini sorguya açar.

⁶⁶R. Sennet(2017). *Yabancı: Sürgün Üzerine İki Deneme*. Metis Yayınları

2.2.3.5. İhsan Oturmak, Nizam, 2015



Şekil 23 Nizam, 2015, Ahşap, demir, beton plaka, 96 x 125 x 18 cm -Yenileşim I, 2014, Tuval üzerine karışık teknik, 200 x 145 cm

“Tek yürektik hani öğretmenim

Aynı kürekle gömülmeyecek miyim?”⁶⁷

Tarih yazımında Osmanlı’da çocuğun Tanzimat Dönemi’ne kadar müstakil bir olgu olarak ele alınmadığı görülür. Tıpkı Batı’da olduğu gibi Osmanlı’da da çocuğun bir özne olarak düşünölmeye başlanması modernleşmenin dinamikleriyle mümkün olmuştur.

1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı ile başlayan Tanzimat Dönemi’nde Osmanlı’da pek çok alanda bir dizi yeniliklere ve değişimlere gidilmiştir. Bu bağlamda Avrupa ile ilişkilerin gelişmesi, orta-sınıf olarak adlandırılan kesimin doğmasına yol açmıştır. Avrupa’da olduğu gibi orta sınıfla birlikte çocuk modası doğmaya başlamıştır. Zamanla çocukların oynadığı geleneksel oyuncaklar yerini Avrupa’dan getirilen oyuncaklara bırakmış, çocuklarla ilgili yayınlar çıkmaya başlamıştır. Osmanlı’nın masalları çocuklar için çıkarılan yayınlarda boşluğu doldurmaya yetmemiş bu bağlamda Batı’dan ekseriyetle didaktik üsluptaki eserlerin çevirileri yapılmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise artık çocuklar için süreli yayınların çıkarıldığı bir döneme girilmiştir.⁶⁸

⁶⁷ Büyük Ev Ablukada. (2017). Benim Kafam Siktirmiş Gitmiş, FIRTINAYT

⁶⁸G.G. Özkan (2011). *Türkiye’de Çocukluğun Politik İnşası*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 23.

Tanzimat Dönemi'nde eğitime bakıldığında 1869'da Fransızların eğitim sistemini model alan Maarif-i Umumiye Nizamnamesi ile ilköğretim kızlar ve erkekler için zorunlu hale gelmiştir. Eğitim alanındaki gelişmelerin yanında ilk kez bu dönemde literatüre pedagoji ile ilgili kaynakların girdiğini söylemek yanlış olmaz. Bütün bunlar ideal çocuk ve ebeveyn ile ilgili birtakım sorular sorulmasının önünü açmıştır. Bu sorulara verilen cevaplar ise çocukluğun politik olarak inşasına ışık tutar. Dönemin yaygın görüşü vatan ile aileyi bir tutmaktır. Çocuk vatanını tıpkı ailesini sevdiği gibi sevmelidir. Dönemin sultanı tüm yurdun babasıdır ve bir aile babasının yaptığı gibi ailesine/vatanına sahip çıkar.

II. Meşrutiyet Dönemi 23 Temmuz 1908'de 29 yıl askıda kaldıktan sonra Osmanlı Anayasası'nın, yeniden ilan edilmesiyle başlamıştır. Bu dönemde, parlamenter demokrasi, seçim, siyasi parti, askeri darbe ve diktatörlük olgularıyla tanışılmıştır. Tarık Zafer Tunaya'nın ifadesiyle “siyaset yapan fertler artmış” ve “iktidara iştirak etme” hevesi çoğalmıştır.⁶⁹ Artık Osmanlı Devleti'nin umudu olan çocuk müstakbel bir yurttaş ve asker olarak yalnız ailesini değil vatanını korumakla da görevlendirilmiştir. Bu noktada Güven Gürkan Özkan'ın ifadesi konuya açıklık getirecektir:

*“Osmanlı toplumunun umudu ve istikbali olarak telakki edilmeye başlanan çocuk; müstakbel yurttaş, müteşebbis ve asker olarak, yalnızca ailesinin ve yakın çevresinin değil tüm toplumun -ve tabii ki devletin- bir unsuru olarak konumlandırılmış ve vazifelendirilmiştir. Çocuklar belki “minyatür yetişkin” değildirler fakat politik beklentiler açısından çocuktan daha fazla bir şeydirler. Bu nedenle de öznellikleri keşfedildiği ölçüde politik amaçlar için nesneleştirilmişlerdir.”*⁷⁰

Osmanlı Devleti'nin din referanslı ahlak öğretisinin yerini çocuklarda “kamusal görevlere” bırakmasıyla askerlik eşsiz bir görev ve şerefli bir hizmet olarak tanımlanmış, vatanseverlik, dürüstlük, çalışkanlık, ahlaklı olmak gibi olgular yurttaş çocuğun inşasında büyük rol oynamıştır. Bu durum yurttaş çocukların militer bir karaktere bürünmesinin önünü açmakla kalmamış, yurttaş çocuğun ağzından eski rejimi kötüleyen ve yeni rejime sadakatlerini dile getirdiklerini belirten 10 Temmuz temalı pek çok şiir yazılmıştır.⁷¹

⁶⁹T.Z. Tunaya(1996). *Hürriyetin İlanı*. İstanbul: Arba Yayınları, s.28.

⁷⁰G.G. Özkan (2011). *Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 45.

⁷¹G.G. Özkan (2011). *Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 48.

1911-1912 yıllarında İtalyanlar ile Türkler arasında gerçekleşen ve İtalya'nın galibiyetiyle sonuçlanan Trablusgarp Savaşı ile birlikte Türk Milliyetçiliğinin geliştiği ve tabii bu gelişmenin milliyetperver çocuk üzerinden yaşandığını söylemek yanlış olmaz. Mağlubiyet sonrası yaşanan hayal kırıklığı ile savaşı konu alan metinlerde öfke ve intikam teması kendini göstermiştir. Dönemin çocuk yayınlarında Türk olmayan ırklara karşı Türklerin üstünlüğünün altı çizilmiş, çocuklarda milli bir ruh canlandırılmak istenmiştir.

“Yeni bir “milli pedagoji”nin tesisi, “Türklüğün istikbali” ve “devletin bekası” için elzem görülmüş; çocuklardaki “milli ruhun” ve aralarındaki “tesanüdün” canlandırılması öncelikli hedef olarak ilan edilmiştir. 1913 sonrasında basılan çocuk kitaplarında ve dergilerinde, Türklüğün zenofobik kaygılar ile harmanlanarak vurgulanması, sözü edilen hedefe uygundur. Dönemin milliyetçi ideologlarından Ziya Gökalp, Aka Gündüz, Hüseyin Ragıp ve Mehmet Emin “Çocuk Dünyası”nda, Yusuf Akçura ise “Talebe Defteri”nde çocuklara milliyetçilik ve savaş propagandası yapmıştır. Balkan Savaşları’nda kaybedilen toprakların travmatik etkisi, “kolektif korku” ile intikam ve şiddet duygularını kamçılamiş ve militarist argümanları beslemiştir. Hal böyleyken çocuklar, yakın gelecekte yitirilen toprakların intikamını alacak, kan dökecek, gözüünü kırpmadan ölüme gidecek müstakbel veya halihazırda askerler ve kahramanlar olarak tahayyül edilmiştir. Metinlerde çocukların “çocuklukları” gitmiş yerine adeta öfkeli bir yetişkinlik durumu gelmiştir. Müslüman Türkleri, “vahşi hayvanlar gibi katleden Bulgarlar” bu çerçevede öncelikli hedeflerdendir.”⁷²

29 Ekim 1923 günü gerçekleşen meclis oturumunda Mustafa Kemal Atatürk'ün hazırladığı anayasa değişikliği teklifinin kabulü ile Türkiye Devleti'nin yönetim şeklinin cumhuriyet olacağına karar verilmiştir. Türk toplumunu çağdaştırmayı amaçlayan Türk Devrimi'nin bir devamı olarak okunabilecek bu adım birçok reformu ve yenileşmeyi de peşinden getirecektir. Dönemin çocukları ise bu yeniliklere gebe siyasal iklimin içinde cumhuriyetin ideolojisi izleğinde yeniden kurgulanacaktır ve cumhuriyet nesli olacaklardır. Bu nesil artık şarklı değil, batılı olmalıdır. Öyle ki şarklılıkla mücadelede

⁷²G.G. Özkan (2011). *Türkiye’de Çocukluğun Politik İnşası*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 51.

Osmanlı'nın izlerini silinmeye çalışılıp pek çok konuda İslamiyet Öncesi Türklere referans vermiştir.

Hedeflenen modernleşmenin gerçekleşmesi için önce çocukların eğitilmesi şarttı, bu sebeple Cumhuriyet Dönemi'nde çocuk hiç olmadığı kadar önemsenmiş ve ona geleceğin, aydınlanmanın, modernleşmenin habercisi gözüyle bakılmıştır. Çocuklar anneleri ile birlikte medenileşme projesinin baş unsuru olmuşlardır.

Dönemin çocuk eğitiminde bugün de hala geçerli olan hakim anlayışa göre, başat özne annelerdir. Bu bağlamda çocukların modernleşmesi için öncelikle anneler modernleşmelidir. Cumhuriyet ideolojisinin baş öznesinin kadın olduğuna dair neredeyse bir görüş birliğinden söz edilebilir. Konuyla ilgili belki en kısa ve öz açıklama Serpil Sancar'ın İletişim yayınlarından 2012 tarihinde çıkan kitabının adıdır: *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti; Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*.

Sancar'ın kitabının isminin de verdiği referansla kadınların aile kuran, iyi eğitilmiş, alçakgönüllü, sakin olması gerekmektedir. Böylelikle anne, çocuğun ahlaklı ve iyi bir birey olarak topluma kazandırılmasını sağlar. Anne imgesinde en çok korkulan ise kadınsılık meselesidir. Dönemin annesi kadın olarak değil, anne olarak var olmalıdır. Kadınlığını ön planda tutan annelerin toplumun bütün huzurunu kaçıracığına olan inanç bu konuda büyük bir nefreti de beraberinde getirmiştir. Bu nefret feminen olmak isteyen anneleri caydırmak için epey güçlü bir silahtır. Çünkü sonucu toplumsal hayattan dışlanmak ve ötekileştirilme.

Güven Gürkan Öztan, "Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası" adlı kitabında cumhuriyetin ilk yıllarında "milli pedagoji" ve cumhuriyet çocuğunun yetiştirilmesiyle ilgili bölümde Terbiyenin Mükemmim Cüzü: "Düzene ve Otoriteye İtaat" adlı bir bölüm açar ve girişinde şu sözleri kaleme alır:

*"Gücün mutlaklaştırıldığı rejimlerde ve kültürlerde itaat genellikle "gerçekçi" ve "rasyonel temellere" dayanmaktan ziyade sorgusuz sualsiz bir teslimiyete dönüşür. Güç mesafesinin yüksek -"güçlünün tüm güçlü zayıfın ise her yönüyle zayıf"- olduğu Türkiye'de "devlet iktidarı" eleştiril(e)meyen bir unsurdur."*⁷³

Öncelikle Öztan'ın ifade ettiği gibi gücün mutlaklaştırıldığı bir rejimde, doğruyu söylemenin yerini sorgusuz bir itaat alır. Tam da bu noktada İhsan Oturmak'ın doğruyu söyleme niyetinde olan ve bunun için çeşitli olumsuz durumları ve koşulları göze alan

⁷³G.G. Özkan (2011). *Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 171-172

sanatçılardan biri olduğunu söylemek, işini de yine bir parrhesia pratiği olarak ele alabiliriz. Oturmak, “Nizam” adlı işinde yukarıda bahsedilen toplumsal-ulusal inşanın sağlıklı bir pedagoji ile ele alındığını hatırlatma niyetindedir. Burada en önemli kavram; “tektipleştirme”dir. Sanatçı, ulus-devletçi projelerin her türlü ele alınışında tek tipleştirme politikasının izlediğini hatırlatır. Bu politika, eğitim alanını bir ideoloji öğrenme zeminine dönüştürür. Millileşme iddialarına dayanan bu politikaların vardığı yer, kültürel kodları tek bir çember etrafında toplar ve sabitler.⁷⁴ Bunu yaparken de farklı olanı bastırır. Bu bağlamda sosyolojik bir hakikat inkâr edilmiş, idealize edilen bir milli ruhun bazı grupları dışında bıraktığı bir dinamik oluşmuş, İhsan Oturmak’ın işi ile de bu sualsiz teslimiyetin altı, güncel sanat pratikleri bağlamında sorguya açılmış olur.

2.2.3.6.Halil Altındere, Homeland, 2016



Şekil 24 Halil Altındere, Homeland, 2016

“Memleketlerini gizlenmiş bir öfkeyle, sürekli yarın tekrar oraya dönme düşüncesiyle terk eden insanlar ileriye doğru hareket etmiyor sürekli geçmişe geri fırlatılıyorlardır.”

⁷⁴ T. Bora,. (1994). Türkiye’de Milliyetçilik Söylemleri, Birikim, (67).

Halil Altındere'nin 2016 tarihli Homeland adlı işi Suriyeli Rapçi Mohammed Abu Hajar'ın bombalar altındaki Suriye'den Yerebatan Sarayı'na oradan da Suriyeli mültecilerin sığındığı Berlin Tempolhof Havaalanı'na yaptığı yolculuğu anlatan bir video art eseridir. Seyirci devam eden bir savaşın seyrini ve savaştan kaçmaya çalışan göçmenlerin mücadelesine tanıklık edilen video hızlı geçişleri, elektronik müzik tercihi ve dramatik içeriği ile ana akım bir filmi çağırırsa da bir belgesel olarak okunmaya daha yatkındır.

SAHA Derneği⁷⁶'nin üretimine destek verdiği video yıkık dökük bir şehir görüntüsü ile açılır. Ansızın şehirlilerin yoga yaptığı bir iskele görünür. Tam bu noktada kumsalda can yekleli mülteciler belirir ve yolculuk başlar. Alt kısmında “Refugees Welcome” yazılı bir can simidi taşıyan drone boy gösterir. Çocukların bellerine pet şişe bağladığı sahneden sonra Suriyeli rapçi Mohammad Abu Haşir çitlerin üzerinden atlar. Mülteciler Berlin Ana Tren Hauptbahnhof Garı'nı tıklım tıklım bir haldedirler ve yolculuk Tempelhof Havaalanı'ndaki mülteci merkezine varana kadar devam eder. Ana izleği drone ile çekilen kaçış sahneleri olan video, sanatçının mülteci krizinde Avrupa'nın tutumuna dair bir eleştiri sunma niyetini açık eder.

Suriye iç savaşı sebebiyle yaşanan göç hareketi II. Dünya Savaşı beri yaşanan en büyük mülteci krizidir. Başta komşu ülkelerin etkilendiği göç dalgası zamanla Avrupa'ya kadar uzanmıştır. 2015 yılında İtalya açıklarında kurtarılan Ezadeen isimli gemide 450 kaçak mültecinin bulunması ile Avrupa, göç krizinin dışında kalamayacağını kabullenmiştir. Bu olaydan itibaren Balkan rotası üzerinden Avrupa Birliği'ne ulaşan mültecilerin sayısı gittikçe artmış, Avrupa ülkeleri kendilerini bir insanlık sınavının içinde bulmuştur.

Bu süreçte Avrupa'nın mülteci krizini ele alış biçimi ile ilgili haberler, saha çalışmaları, raporlar ve istatistiki veriler ile farkındalık yaratılmaya çalışılmış; bu çalışmalarda Avrupa'nın tutumu çokça eleştirilmiştir.

“Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği (BMMYK)'nin Haziran ayında yayınladığı “Küresel Eğilimler Raporu” verilerinde dünya genelinde

⁷⁵R. Sennet(2014). *Yabancı: Sürgün Üzerine İki Deneme*. Metis Yayınları

⁷⁶Türkiye çağdaş sanatının bilinirliğini artırmayı amaçlayan ve bu doğrultuda çeşitli projelere destek veren 2011'de faaliyete geçen, kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşudur.

baskı, zulüm ve şiddet olayları sebebiyle zorla yerinden edilmiş kişi sayısının 2014 yılında 59.5 milyon iken 2015 yılında 65.3 milyona çıktığı ifade edilmiştir. Bu insanların 21.3 milyonu mülteci, 40.8 milyonu ise ülkeleri içinde yerinden edilmiş insanlardan oluştuğu söylenmiştir. Sığınmacı konumundaki insan sayısı ise 3.2 milyon olarak kaydedilmiştir.”⁷⁷

Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı (BMKP) tarafından yayınlanan 1994 İnsani Kalkınma Raporu’nda bireyin güvende hissetmesine etki eden yedi başlık yer almaktadır:

- 1- Ekonomik 2- Yiyecek 3- Sağlık 4- Çevre 5- Kişisel/Bireysel
- 6- Toplumsal 7- Siyasi

Suriyeli mültecilerin göç etme sebepleri bu maddeler özelinde okunabilir ancak ülkelerin mültecilerin kaçakçı ve tacirlerin eline düşmesine sebep olacak uygulamaları vardır. Bu noktada insanlar güvenlikleri tehdit altında ve pek çok ayrımcı ifadeye maruz kalarak yurtlarından uzakta hayatlarını sürdürmeye çabalarlar. Bunun yanı sıra sığınmacılar, Avrupa’da yükselen sağcı politikalardan olumsuz etkilenmektedirler. Avrupa’da sağın yükselişi ve mülteci krizi arasında dolaylı yoldan kurulan bir analogi söz konusudur. Göçmenlerin sığındıkları ülkelerde suç oranını yükselttiğine, yerleşikler için iş bulma koşullarını zorlaştırdıklarına, ülkenin eğitim seviyesini düşürdüğüne dair yargılar gün aşırı yeniden üretilmektedir. Günün sonunda perçinlenen bu yargılar mültecilerin dışlanmasına sebep olmaktadır. Otoritelerin gerekli görüldüğü takdirde sığınmacıların üzerine ateş açılmasının yerinde olacağı, Türkiye’nin elindeki mültecilerin adeta bir atom bombası gibi olduğu ve istedikleri zaman onları Avrupa’ya atabilecekleri yönündeki açıklamaları, mültecilerin olduğu otobüsün etrafında atılan “Buranın halkı biziz!” sloganlarını, sığınmacıların kaldıkları binada çıkan yangını yerleşiklerin alkış tutarak izlemelerini çağırır. Bu bağlamda krizin ele alınışında nefret söyleminden uzak bir dil benimsemenin önemini altı çizilmelidir.

Epigrafta yer alan Alexander Herzen imzalı alıntıda da bahsedildiği gibi göç eden insanların hareketinde bir ilerleme değil, geçmişe fırlatılma söz konusudur. Halil Altındere’nin Homeland adlı işinde mültecilerin kaçış sahneleri bir ilerleme ve varış olarak görünse de yerinden edilenler yerleştiği mekânlardaki yabancı olma halleri ile bir noktada sürekli geçmişe fırlatılırlar. Yeni bulundukları, sığındıkları yerin/ülkenin kendi

⁷⁷http://diam.sakarya.edu.tr/sites/diam.sakarya.edu.tr/file/Goc_raporu_haziran_2016_rapor.pdf (Erişilebilirlik Tarihi 20.07.2020)

vatanlarından “başka” bir yer olduğu bilgisi, yerleşikler tarafından gün aşırı hatırlatılır. Esasen böylesi bir hatırlatmayı yerleşiklerin de yapmasına gerek yoktur çünkü yerinden edilenlerin bellekleri ülkelerinde yaşadıkları anlar ve anılarla çepeçevre sarılmıştır zaten. Bu bağlamda bir nevi uzun yola çıkmaya hüküm giymiş insanlarla ilgili İsmet Özel’in 1981 yılında kaleme aldığı “*Mataramda Tuzlu Su*” şiiri ile eş zamanlı bir okuma yapabilmek mümkündür.

“Uzak nedir?

Kendinin bile ücretinde yaşayan benim için

gidecek yer ne kadar uzak olabilir?

Başım açık, saçlarımı ikiye

ortadan ayırdım

kimin ülkesinden geçsem

şakaklarımda dövmele beni ele verecek

cesur ve onurlu diyecekler

halbuki suskun ve kederliyim

korsanlardan kaptığım gürlek nara

işıme yaramıyor

rençberlerin o rahat

ve oturmuş lehçesinden tiksiniyim

boynumda

bana yargı yükleyenlerin

utançlarından yapılma mücevherler

sırtımda sağır kantarı gizli bilgilerin

mataramdaki suya tuz ekledim, azığım yok

uzun yola çıkmaya hüküm giydim.”⁷⁸

Altındere, Homeland videosu ile mültecilerin kaçış sahnelerine odaklanırken devletlerin göç politikaları, göçmenler hakkındaki nefret söylemleri, yerinden edilmenin psikolojik ve sosyo-kültürel boyutu; yabancılık, tanıklık gibi pek çok kavramı sorguya açar.

⁷⁸İ. Özel (2017). *Of Not Being A Jew*. Tiyo Yayınları

2.2.3.7.Servet Koçyiğit, Seviyor/Sevmiyor, 2012



Şekil 25 Servet Koçyiğit, Seviyor Sevmiyor, 2012, Pirinç, Gümüş

*“Kulak verin sözlerime iyice,
Herkes öldürebilir sevdiğini
Kimi bir bakışıyla yapar bunu,
Kimi dalkavukça sözlerle,
Korkaklar öpücük ile öldürür,
Yürekli kılıç darbeleriyle!”*
Oscar Wilde⁷⁹

Servet Koçyiğit’in sergide yer alan işi “Seviyor/Sevmiyor” yumruğun darp etkisini artırmak için kullanılan muştaların üzerine bu kelimelerin gümüş bir takıyı andırır şekilde işlenmesi ile oluşturulmuştur. Şiddetle birebir bağlantılı olan bu hazır nesnenin sanatçı tarafından düzenlenmiş kompozisyonu, öldüren sevgi miti ve erkeklik üzerine düşünme imkânı verir.

“Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu”nun yayınladığı 2020 Cinsiyet Eşitliği Raporu’nun verilerine göre Türkiye’de, 2020 Ocak ve Şubat aylarında 49, 2018 yılında 440, 2019 yılında 474 kadın erkekler tarafından öldürülmüştür.⁸⁰ Bu cinayetlerle

⁷⁹O. Wilde. *Reading Zindanı Baladı*. Dedalus Yayınevi

⁸⁰<https://www.dw.com/tr/türkiyede-kadın-olmanın-bilançosu/a-52666056> (Erişilebilirlik Tarihi, 20.07.2020)

ilgili yapılan yürüyüşlerde ve eylemlerde kullanılan “Erkeğin sevgisi her gün üç kadın öldürüyor.” sloganı dikkat çekicidir. Bazı duygu ve değerlerin cinsiyetlere giydirilmesinin sağlıksız okumalara yol açtığı defalarca onaylanmış olsa da bu tutum eskimemekte, kimi kavramlar cinsiyet özelinde yeniden üretilmeye devam etmektedir. Bu bağlamda sevginin bir duygu olarak kadınlarla, nefretin ise erkeklerle özdeşleştirildiği bir okuma mevcut. Bu okuma deneyim odaklı olsa da böylesi bir okuma ile söylem yeniden üretilir ve kendini gerçekleştiren bir kehanet gibi, erkeğin öldüren sevgi miti normalize edilmiş olur. Bu noktada, duygu ve davranışların cinsiyetlerle özdeşleştirilmesi yerine bu duygu ve davranışların toplumsal düzeyde “*cinsiyetlendirilmiş*” olduğunu savunan çalışmaların üzerinde konumlanmak daha sağlıklı olacaktır.

Tarih yazımında sevgi bir zayıflık, öldürme ve nefret ise bir güç öğretisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sevgi, güçten düşüren ve bireyi tehlikelere açık hale getiren bir duygu iken merhametsizlik ve duygusuzluk güçle özdeşleştirilir. Bu okuma erkeklerin, kadınlar tarafından işgal edilen bu şefkatli sevmeye pratiğinin karşısında yeni bir sevmeye icat etmelerini gerektirir. Bu sevmeye; yaşatanın aksine öldürendir. Erkeğin sevgisi gözü karadır ve yaşatma, dayanışma üzerinden kurgulanmaz. Aksine ölümü ve öldürmeyi göze alan bir sevgi olarak beslenir. Eric Fromm’a göre insanın verdiği zarar salt biyolojik olarak açıklanamaz, öldürme arzusu toplumsal bir üretimin sonucudur. Ona göre, kadına yönelik şiddet aksiyonu erkeğin biyolojisine işaret etseydi iki cinsiyet zaten bir arada yaşayamazdı ve bu durum insanlığın sonuna işaret olurdu.⁸¹

Fromm, *Sevgi ve Şiddetin Kaynağı ve İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri*⁸² kitaplarında öncelikle yaşam ile ilişki kurma biçimlerinin insanlar özelinde ne kadar ayrıştığından bahseder. Ancak insanlarda ortak olan, yaşamda bir iz bırakmak ve var olduğundan haberdar etme dürtüsüdür. Şiddet bu çabanın bir sonucu olarak da okunabileceği gibi, ölüm içgüdüsünün tersten dışavurumu gibi tam aksi bir yerden de okunabilir. Fromm insanları ikiye ayırır; “yaşamsever” ve “ölümsever”. Bu iki dürtü yaratıcılığın ve yıkıcılığın kökeni olarak da okunabilir. Yaşamın çok katmanlılığı içinde yaşamayı olumlayan bir ilişkilenemenin karşısına ölümü olumlayan bir ilişkilenebilir konulur. Yaşamı çoğaltmayı ve üretmeyi sürdüremeyen insanlar endişe ve korku halinde şiddete yaklaşabilir. Bu bağlamda şiddet, bir var olma pratiği olarak karşımıza çıkar.

⁸¹<https://viraverita.org/yazilar/thanatosun-ogullari-olduren-sevgi-miti-ve-siddetin-mazeretleri> (Erişilebilirlik Tarihi: 20.07.2020)

⁸²E. Fromm, *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri*. Say Yayınları,

Bu pratik, endişe, tehdit ve dışlama ile birleştiği noktada başka insanlara karşı bir öldürme eylemine evrilebilir. Fromm şiddet türlerini “Oyunda ortaya çıkan şiddet”, “Tepkisel şiddet”, “Öç alıcı şiddet”, “Ödünleyici şiddet” ve “Kana susamışlık” olmak üzere ayırır. Çalışma kapsamında bu ayrıştırmadan “Ödünleyici Şiddet”in üzerinde durulacaktır. Ödünleyici şiddet, kişilerin kendinden güçsüz kimselere karşı tahakküm kurarak güç kazandığı bir şiddet türüdür. Bu şiddet türü kişinin kendi güçsüzlüğünü yendiği bir pratiğe dönüştüğü noktada, alışkanlık haline gelebilir ve sevgi ve nefret hislerinin birbirine karışması ile kritik bir bağlılığa dönüşebilir.

Ancak Fromm’un metinlerinde her zaman altını çizdiği nokta; şiddetin, zalimliğin doğuştan olmayışdır. Zalimlik öğrenilebilen bir şeydir. Başka toplumsal etmenlerle devreye girer. Militarist, eşitsiz ve rekabetçi toplumsal düzenler bu öğrenmenin yolunu açar.

“Sadist kişinin sadist olmasının sebebi yürek yetersizliği çekmesidir, başkalarını harekete geçirme, karşılık vermelerini sağlama, kendini sevilen bir kişi yapma yetersizliği çekmesidir. Sadist kişi bu yetersizliği başkaları üzerinde güç sahibi olma tutkusuyla ödünler.”⁸³

Toros Güneş Esgün, “Thanatos’un Oğulları: Öldüren Sevgi Miti ve Şiddetin Mazaretleri” başlıklı yazısında bahsettiği gibi, Kaufmann da aynı durumu açıklamak için Fromm’un “ödünleyici şiddet” kavramına benzer bir kavrama başvurur; “telafi”.

“Erkeklik düzeyine ulaşmada yaşanan başarısızlıkların yarattığı kişisel güvensizlikler veya daha basit bir ifadeyle başarısız olma korkusu erkekleri, özellikle gençken, bir korku, tecrit, öfke, kendinden nefret etme ve saldırganlık girdabına itmeye yeterli olmaktadır. Bu duygusal durum içerisinde şiddet bir telafi mekanizması olarak ortaya çıkmaktadır. Erkeklik dengesini yeniden sağlamanın ve kendisine ve diğerlerine bir erkek gibi yaşadığını beyan etmenin yolu olarak şiddet kullanılmaktadır. Şiddet ifadesi genellikle fiziksel olarak daha zayıf ve savunmasız bir hedef seçimini de içermektedir. Bu hedef bir çocuk veya bir kadın, eşcinsel erkekler veya dinsel-toplumsal bir azınlık gibi özel bir grup veya göçmen kesimler olabilir.”⁸⁴

⁸³E. Fromm. *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri*. Say Yayınları, s.246

⁸⁴M. Kaufmann(1999). *Erkek Kaynaklı Şiddetin Yedi Nedeni*. s.4

Eril tahakküm; erkeklerin ağlamamaları, duygularını belli etmemeleri, hep güçlü durmak zorunda olmaları ön kabulleri üzerinden şekillenir. Bu eylemler bir duygusallığa işaret eder. Erkeğin sevgisi öldüren sevgi mitiyle ifade edilir. Ancak “sevgi” tıpkı “nefret” gibi cinsiyet-ötesi bir duygudur. Kadınların sevdiğini öldürdüğünde “canı” olarak görülmesi, erkeklerin sevdiğini öldürdüğünde “delikanlı” olarak görülmesi, kadının sevgisinin hayat veren/vermesi gereken, erkeğin sevgisinin ise öldüren/öldürmesi gereken olduğu şeklinde sağlıklı ve tümüyle sorgulanması gereken bir okumayı beraberinde getirir.

Toplumsal cinsiyete dair kabuller cinsiyetlere roller dayatmaya devam ederken, salt şiddet üzerine değil sevgi üzerine de bir sorgu açılmalıdır. Cinsiyetlerin nasıl sevmeleri gerektiği yönündeki ön kabullerin ortadan kaldırılmasına, erkekleri de kendilerine giydiren katil erkek modelinden çıkarılmasına çalışılmalıdır. Bu bağlamda Servet Koçyiğit şiddet ve sevgi kavramları hakkında okunabilecek “Seviyor/Sevmiyor” işi ile cinsiyet politikalarının beslediği toplumsal cinsiyet kabullerine bir eleştiri sunarak bir parrhesia pratiği yapmış olur.

2.2.3.8.Ali Cabbar, Kanaviçe Demokrasi, 2016



Şekil 26 Ali Cabbar, Kanaviçe Demokrasi, 2016, Kâğıt üzerine pastel, 60 x 85 cm (her biri)

Ali Cabbar’ın “Kanaviçe Demokrasi” adlı işi, Türkiye demokrasisinin geçmişine ışık tutan 6 tane seçim afişinin şablon ve toz pastel kullanılarak farklı bir teknikle yeniden

üretilmesi ile oluşur. İşe ismini veren, fotoğrafta en sağda yer alan CHP afişinde tesadüfi bir şekilde yan yana gelmiş “kanaviçe” ve “demokrasi” kelimeleridir. Sanatçı, işi anlattığı metinde son elli yılda açılıp kapanan yüzlerce siyasi partiye rağmen demokrasinin bir türlü rayına oturmamasının sebebini parti afişlerinde incelediğini ve anlamaya çalıştığını dile getirir.⁸⁵ Cabbar, işlerinde kendi deneyimlerinden yola çıkarak politik sorunları anlamaya çalışır.

Evrin Altuğ, Ali Cabbar’ın DEPO’da açılan “Tipsiz” adlı sergisi üzerine yazdığı yazıda sanatçının işlerinin bir evrime tanıklık etmemizi sağladığından bahseder;

*“Ali Cabbar’ın çeşitli propaganda afişlerini yeniden üreterek altını çizdiği bir diğer duvar, söylem ve vaatlerin geçirdiği ideolojik ve konjonktürel, sosyolojik ve kapitalist ya da anti-kapitalist evrime şahitlik etmemize vesile oluyor. Burada 1950’ler ve 60’ların işçiye ve köylüye seslenen ya da toprak reformu vaat eden seçim afişleri, Türkiye’nin o zamandan bu yana ne menem bir ekonomik değişimden geçtiğini gösteriyor.”*⁸⁶

Altuğ, sergide yer alan seçim afişlerinin beceriksiz tasarımları ile beceriksiz bir demokrasi arasında bir paralellik kurulduğunu belirtir. Tasarımlar öyle özensiz ele alınmıştır ki bu özensizlik gerçek bir demokrasi tartışmasının önüne geçer. Parti afişlerinde dikkat çeken bir diğer nokta ise sloganların oy kullanıcılarına karşı hitabında kullanılan didaktik üsluptur. Sloganlardaki despot tavır geçmişten bugüne suistimal edilen fikirlere bir gönderme niteliğindedir. İletişim ve siyaset kavramlarının iç içe geçtiği günümüzde Ali Cabbar’ın “Kanaviçe Demokrasi” adlı işi Türkiye’nin tarihini bir dizi demokratikleşme eğilimleri olarak okunabileceğini gösterir. Muhittin Bilge, “Türkiye’de Demokrasi Kültürü: Siyaset ve Toplum” adlı makalesinde bu eğilimlerin tam anlamıyla gerçekleşmemesinin sebebini devleti kutsal gören ve bireye salt devlete hizmet ettiği müddetçe ve ölçüde önemseyen hakim paradigma olarak görür.

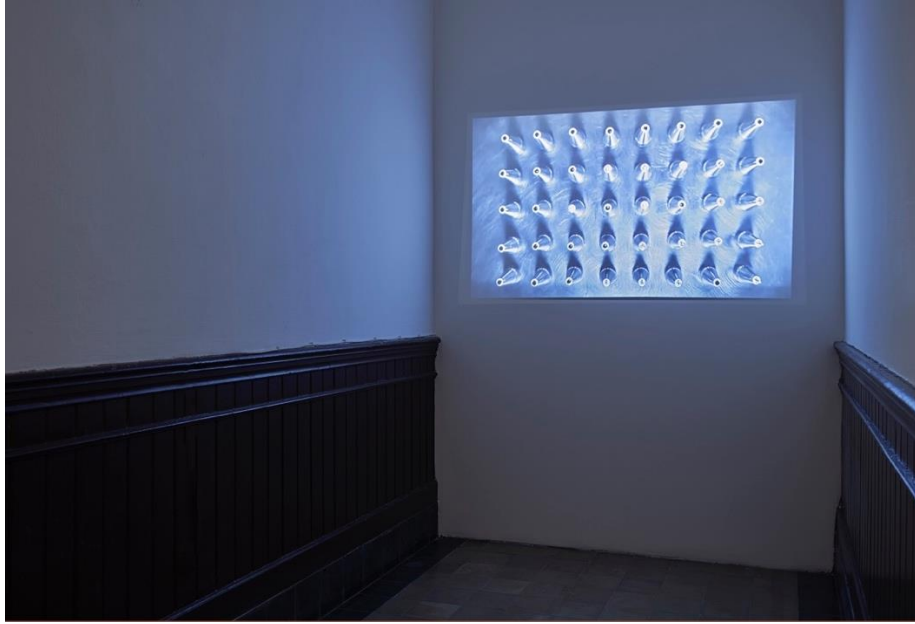
*“Yönetici elit ve siyaset etme pratiği açısından bakıldığında kuruluşundan bu yana, bireysel ve toplumsal hak ve özgürlüklerin çoğu zaman devletin bekası için tehlike arz ettiği/edeceği zannından kaynaklanan vesayetçi bir demokrasi anlayışının, ülkemizin, adeta temel karakteristiği haline geldiği görülür.”*⁸⁷

⁸⁵ <https://www.ilkrauntsergi.com/ali-cabbar-kanavice-demokrasi/>

⁸⁶ <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2016/11/12/demokrasi-deposu-zamanla-bosalirken/>

⁸⁷ <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/200473> (Erişim: 07.11.2020)

2.2.3.9.Berat Işık, Press, 2016



Şekil 27 Berat Işık, Press, 2016, Video, 4'33''

Sergide yer alan Berat Işık imzalı “Press video”su 40 adet açılır kapanır tükenmez kalemın bir düzeneğin içine yerleştirildiği kamera görüntülerinden oluşur. Sanatçı işe ismini verirken “Press” kelimesinin çift anlamlılığından faydalandığını ifade eder; baskı ve basın.⁸⁸ Tükenmez kalemlerin uçları seyirciye dönüktür ve ilk bakışta namlu izlenimi verir. Ancak kalemler açılıp kapandıkça tükenmez kalem oldukları anlaşılır. Sanatçı kalemlerin bazen özgürce bazen bir postalın tören yürüyüşü ritminde bazen de alkış şeklinde açılıp kapanıyor olmasının Türkiye’deki basının zorlu tarihine işaret ettiğini belirtir.

Bu bağlamda Türkiye’de basının tarihine göz atmak yerinde olacaktır. 1941 tarihinde Washington merkezli olarak kurulmuş demokrasi, siyasi özgürlük ve insan hakları konusunda araştırma ve savunuculuk yapan bir sivil toplum kuruluşu olan Freedom House’un 2020 yılı raporunda Türkiye, önceki raporlarda olduğu gibi, özgür olmayan ülke olarak tanımlanmaktadır. Gözaltı ve tutuklamalar odağa alınarak basın özgürlüğü ihlallerini inceleyen raporda “Küresel Özgürlük Skoru”nda Türkiye 210 ülke arasında 153. Sırada yer alır. Raporda ayrıca Türkiye, dünyada internet özgürlüklerinin en çok kısıtlandığı 20. ülke olarak geçer. Raporda hükümetin yanlışlarını ifşa etmeye

⁸⁸ <http://www.ilkrauntsergi.com/berat-isik-press/>

alışan sivil grupların ve gazetecilerin maruz kaldığı tutuklamaların altı çizilir. Burada hükümetin yanlışlarını ifade etmek, iktidara doğruyu söylemek ile aynı anlama gelmektedir. Bu bağlamda Türkiye’de basın özgürlüğü karnesi eş zamanlı olarak Türkiye’nin parrhesia karnesi de işaret eder. Gazetecilik haber ve bilgi kaynağına ulaşmak ve bu kaynaklardan edindiklerini okurla paylaşmak işi olarak tanımlanır.

*“Gazetecinin bu görevini yapabilmesi için habere, olaya, olguya, belgeye ve bilgiye dayalı yazılar yazması gerekir. Bunun için de gazetecinin güvenilir kişi olması zorunludur. Gerektiğinde hükûmetlere ve güç odaklarına karşı savaşmayı "Gazetecilik etik kuralları" içerisinde göze alan insan, gazetecidir.”*⁸⁹

Bu kapsamda ifade özgürlüğü mahremiyetinin altını çizen söz konusu raporda Türkiye ile ilgili bölümde aşağıdaki ifadeler yer alır;

*“Haber kuruluşlarının kapatıldığı ve gazetecilerin tutuklandığı sık sık görülüyor. Türkiye’nin Ekim 2019’da Suriye’ye yönelik harekâtı sırasında bu faaliyetler daha da arttı. Gazetecileri Koruma Komitesi aralık ayında 47 gazetecinin hapiste olduğunu bildirdi. Bağımsız bir gazete olan Cumhuriyet’in 13 gazetecisi ve yöneticisi, ilk mahkumiyetleri Yargıtay’da bozulmuş olmasına rağmen yeniden yargılanıp Kasım 2019’da terör suçundan hüküm giydi. Yıl sonundaki temyiz sürecini beklemek üzere bu grup serbest kaldı. İnsan Hakları İzleme Örgütü, Kürt gazetecilerin yetkililerce orantısız bir şekilde hedef alındığını ve ağırlıklı olarak Kürtlerin yaşadığı güneydoğudan haber yapmanın ağır sınırlamalara tâbi tutulduğunu bildirdi.”*⁹⁰

⁸⁹ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Gazetecilik>

⁹⁰ <https://freedomhouse.org/reports/freedom-world/freedom-world-research-methodology>

2.2.3.10. Eda Gizem Uğur, Hikâye I, 2016



Şekil 28 Eda Gizem Uğur, Hikâye I, 2016, Tül perde üzerine dikiş, ahşap radyo, ses kaydı

Hikâye I, sergi mekânının dışına açılan bir pencereye yerleştirilen tül perde üzerine dikiş ile parçaları eklenen hikâyenin ahşap bir radyodaki ses kaydından dinletildiği bir iştir. Anlatılan hikâye sanatçının annesinin şiddet hikâyeleridir. Sanatçı, tül perde kullanıma sebebini anneannesinin hikâyesindeki şu cümleye dayandırmaktadır: *“Ben hep penceresinin önünde, perdenin arkasında geçip giden insanların beni farketmelerini bekledim.”*⁹¹

Hikâye I, toplumsal cinsiyetin alanları/mekânları cinsiyetleştirmesi üzerine düşünme imkânı verir. Ataerkil toplumlarda kamusal alan ve erkek, özel alan ve kadın arasında bir analogi kurulur.⁹² Toplumsal ve politik alan kamusal alan arasındaki ayrım ilk olarak Antik çağ filozoflarından Aristoteles tarafından yapılmıştır. Antik çağda kamu alanı özgür erkek bireylerin kendi farklarını ortaya koyabilecekleri bir seyir yeridir.

⁹¹ <https://www.ilkrauntsergi.com/eda-gizem-ugur-hikaye-i/> (Erişim:07.11.2020)

⁹² J. Butler., (2008) Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi (Çev. B. Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.

Yaşama dair ihtiyaçların karşılandığı yer ise evdir. Bu ayrımlar göz önünde bulundurularak kadının yerini incelerken ekonomik, toplumsal, siyasal, kültürel koşulları göz ardı etmemek gerekir.

Nitekim bu koşullar kadının ve erkeğin toplumdaki yerini tanımlayan toplumsal cinsiyet kavramına işaret eder. Bu bağlamda kamusal alan-özel alan ayrımı feministler tarafından; erkeklerin sahip olduğu gücü özel ve kamusal alanda kullanması dolayısıyla özel alanda gerçekleşen cinsel saldırılar, tacizler, kadına şiddet gibi durumlara zemin oluşturması açısından eleştirilmektedir. Çünkü bu ayrım kadını erkek karşısında ikincil bir konuma yerleştirmektedir. Burada Lonore Davidoff'un "Thicker than Water- Sibling and their Relations 1780-1920" adlı kitabından bahsetmek yerinde olacaktır. Yazar kitapta kardeşlik kavramı üzerinden toplumsal cinsiyetle ilgili okumaların yapılmasına imkân tanır. İngiltere'de ve Kıta Avrupası'nda 19. Yüzyılda burjuva büyük ailede kız kardeşlerin üstlendikleri destek ve yardım rolleri ile erkek kardeşlerin kamusal alanda bir "birey" olması yönündeki teşvikin zıtlığının altını çizer.⁹³ Özetle kitapta, aile içinde vefa, feda, sadakat gibi değerlerin kadınlar ve erkekler tarafından içselleştirilme tarzı ve bireyselliğin yolunu kapatan ev ortamında bireysellik alanı kazanmak için gerçekleştirilen mücadelelerden bahsedilir. "*Hikâye P*" adlı işte de bireysellik alanı olmayan ve özel alana sıkıştırılan bir kadının bireysellik mücadelesi, pencerenin arkasında perdenin önünden geçip giden insanların onu fark etmelerini beklemesine dayanır ve bu kapanma-bekleyiş-fark edilme arzusu kavramları, üzerinde nakış şeklinde cümlelerin işlendiği bir tül perde ile imgeleştirilir.

⁹³ KADIN TARİHİNDE İLİŞKİLER VE KİŞİLER: FEMİNİST TARİHÇİ LEONORE DAVIDOFF'DAN KARDEŞ İLİŞKİLERİ ÜZERİNE USTACA BİR YAPIT
Ayşe Durakbaşı*

2.2.3.11. Extramücadele, Cumhuriyeti Türkiye, 2016



Şekil 29 Extramücadele, Cumhuriyeti Türkiye, 2016, Tuval üzerine akrilik, 55*80 cm

Memed Erdener, 1997’den bu yana Türkiye Cumhuriyeti’nin dogmatik propaganda sistemi ile bir mücadele alanı olarak kurguladığı “*Extramücadele*” adı altında çeşitli işler üretmektedir.⁹⁴ Sanatçı bu alanda, daha önce üzerine konuşulmak konusunda çekinceli davranılan bir konu üzerine yoğunlaşıp Kemalizm’i ve onun dogmatik yapısını inceler ve eleştirel bir bakış geliştirir. Tipografiden heykele pek çok farklı teknikle üretilmiş işleri bünyesinde barındıran Extramücadele, “*Bunu Ben Yapmadım Siz Yaptınız*” adlı ilk sergisinde hegemonik görsellere ve imajlara müdahale ederek alternatif anlamlar oluşturmuştur. Sanatçının sergide yer alan “*Cumhuriyeti Türkiye*” adlı işi de böyle bir müdahale ile oluşturulmuş bir kompozisyonudur.⁹⁵ Devlet ideolojisi ile tartışan, Kemalizm tabusunu yıkmaya çalışan işleri ile Memed Erdener politik bir sanat icra ederken aynı zamanda bunu şahsi olmayan bir siyasi tutumla yürütmektedir.⁹⁶ Sanatçı, pek çok farklı medyumda iş üretmesinin yanı sıra işlerinin motivasyonu ile örtüşen metinler de kaleme almaktadır. 2017 tarihli “Ben Biz’im” adlı yazısı doğruyu söyleyen

⁹⁴ <https://www.zilbermangallery.com/memed-erdener-a303-tr.htm> (Erişim:07.11.2020)

⁹⁵ <https://www.ilkrauntsergi.com/extramucadele/> (Erişim: 07.11.2020)

⁹⁶ <http://www.extramucadele.com/tr/makaleler/fuzuliyle-orwelli-bulusturmak> (Erişim: 07.11.2020)

iktidar biçiminde olup, tersten bir parrhesia pratiği olarak okunabilir. İronik ve iğneleyici bir tutumla ele alınmış yazıda Erdener, Türkiye ve Osmanlı'da hüküm sürmüş tüm liderleri tek bir kişi gibi hayal eder ve bu kişi kendisiymiş gibi tarihi bir özet yazar:

“Avrupa’yı, Asya’yı, Afrika’yı fethettim.

Üç kıtanın Doğulu sahibiydim.

En büyüktüm.

En zengindim.

En bilgiliydim.

Öğrenecek veya yapacak bir işim kalmadı.

Eğitim sistemindeki matematik, geometri ve fen bilimleri kaldırdım.

Yakın Doğu bu kararıma itaat etti.

Uzun zaman geçti.

Yüzyıllar içinde bağnazlık her boşluğu doldurdu.

Uzun zaman geçti.

Avrupa’yı, Asya’yı, Afrika’yı kaybettim.

Her şeyi kaybettim.

Baştan başladım.

Her şeyi tekrar düşündüm.

Cesur davrandım.

Bir milyondan fazla Ermeniği yaşadıkları topraklardan sürdüm.

Bu zorunlu göç esnasında çoğu öldü veya öldürüldü.

Ülke, negatif alana kavuştu.

Biz tasarımcılar boşluğun önemini biliriz.

Kimileri buna soykırım dedi.

Ben boşluk dedim, önemsemedim.

Dünya da önemsemedi.

Ben öyle sanmışım, meğer ilham verdiğim bazıları varmış.

Tasarım ilham vericidir.

Ardından kendime helenistik tarzda bir anıt mezar yaptırđım.

Antik yunana olan ilgim islami cemaati böldü.

Toplumdaki bu bölünme manipölasyonlara imkan sağladı.

*En eğlencelisi ise herkesi şapka giymeye zorlamam oldu.
Buna şapka devrimi dedim.*

*Hat sanatı yerine modern tipografiye ilgim daha fazlaydı.
Bu sebeple, Arap harflerini yasakladım, Latin harflerinin kullanılmasını zorunlu
kıldım.
Şaşırtmayı severim, mesleki bir deneyim.
Ayrıca büyük bir tasarımcı olarak tabii ki dil ile ilgilendim.
Unutmayın! Her dil bir hapishanedir.
Karşınıza çıkan her yeni dil, bağlı olduğunuz bir önceki zindandan kaçmanıza
imkân verir.
Zindanlar arası geçiş esnasında kısa bir süre olsa da hür olunabilir.*

*Ülkede konuşulan yunanca, ıbranice ve ermenice beni sinirlendiriyordu.
Farklı yollar deneyerek, bu dilleri konuşanları rahatsız ettim.
Öyle çok rahatsız ettim ki sonunda gittiler.
“Doğuda Kürtçe konuşanlar var” dediler.
Bu konuyu önemsemedim.
Onlar dağ Türkleri ve konuştukları dil dağ Türkçesi dedim.
Konu bir süreliğine kapandı.
Neticede ben egemen olan kişiyim.
Egemen istisna durumunu belirleyen kişidir.*

*Üç veya dört defa darbe yaptım.
17 yaşındaki genci bile astım.
“Neden?” diye soranlara "asmayalım da besleyelim mi?” dedim.
Bu cümlem unutulmaz oldu.
Ellerindeki her şeyi alsam da kafalarının içini değiştiremedim.
Bu sebeple üç veya dört defa darbe yaptım.
Topraktan kan fışkırdı.
Sustular.
Büyük bir trajediydi.
Neden trajedi bize zevk verir?*

Başını örten kadınların okullara alınmasını yasakladım.

Kamusal alanı müslümanlara dar ettim.

Çünkü insanların kutsal saydığı şeyleri kim yıkmaya cüret ederse yasa koyucu o olur.

Sonra fikir değiştirdim.

“Bilgi yerine inanç” şiarı ile yola devam etmeye karar verdim.

Acele islamlaşma kararı aldım ve uyguladım.

Polis teşkilatı ve ordunun yönetimini dini cemaatlere verdim.

Kamusal alanda islami bir baskı yarattım.

Farklı olmak isteyen herkesin canına okudum.

Çünkü, kötülük, hatalara, açık uçlara ve kaba tahminlere katlanamaz.

Bu yüzden de bürokratik akılla akrabadır.

127.000 web adresine girişi engelledim.

Mesela Wikipedia'yı kullanamadılar.

Tarih kitaplarını, eğitimin içeriğini istediğim gibi değiştirdim.

Geçmiş hamaset ve kahramanlık hikayeleri ile doldurdum.

Başka bir tarih ile varolmayan bir geçmiş yarattım.

Ne demişler:

Geçmişe hakim olan bugüne de hakim olur.

Sevimli gençleri bağladım ve acımasızca eğittim.

Okula gitmeyen çocukları işe aldım.

Senede ortalama 50 çocuk işyerlerinde öldü.

Eşcinselliğin hastalık olduğunu ilan ettim.

Eşcinsellere yapılan saldırıları seyrettim.

“Kadın gibi 100 sene yaşayacağıma, adam gibi bir sene yaşarım” dedim.

Güzellik, hakikat, uygarlık, biçim, beğeni, sınıf ve cinsiyet.

Bu kavramları entelektüellerin elinden aldım.

Kültür onlara bırakamayacağım kadar tehlikeli.

Felsefecilerin yüzyıllardır içinden çıkamadığı bir problemi yok ettim.

Bilinçdışı varlık ile maddiyatı birleştirdim.
Böylece Allah ve para artık birbirinden ayrılmaz kavramlar oldular.
Nasıl mı yaptım?
Bu başarıyı iki önemli eksiltmeye borçluyum.
Dinden vicdanı çıkarttım.
Böylece din içeriksiz bir taraftarlar kulübü oldu.
Böylece iman tehlikesiz oldu.
Siyasetten ekonomiyi çıkarttım.
Böylece zenginler için seçimlerdeki risk ortadan kalktı.
Böylece siyaset zenginler için bir tehdit oluşturmaz oldu.
Ludwig'in dediği gibi "az daha çoktur".

Olağanüstü hal ilan ettim.
Bu yaptığımı çok beğendim.
Süresini hep uzattım.
150 gazeteciyi hapse attım.
Gazetelerin başlıklarına ben karar verdim.
Muhalef gazetelere el koydum.
Bazılarını kapattım.
Muhalefet partisinin eş başkanlarını hapse attım.

Yine, "Doğuda kürtçe konuşanlar var" dediler.
20 senede 40.000 kişi öldürdüm.
"Hala Kürtçe konuşuyorlar" dediler.
Kürtçe konuşmayı serbest bıraktım.
Ardından tanklar ve uçaklarla yaşadıkları şehri bombaladım.
Şehrin tarihi meydanını yok ettim.
Baro başkanını, tarihi kentin meydanında basın açıklaması yaparken canlı yayında öldürdüm.
Fütürist bir manifesto gibiydi.

Başkentte dev bir inşaat başlattım.
"Bu nedir?" dediler.

“Meclis için yeni bir bina yaptırıyorum” dedim.

Hemen inandılar.

Meclis yerine kendime 1.000 odalı bir saray yaptırđım.

Saray bitince ülke başkanlık sistemine geçti.

Meclisin bir hükmü kalmadı.

İhtiyacın fark edilmesi tasarım için birincil koşuldur.

Boğaziçi’ndeki okulu yaktım, otel yaptım.

3.000.000 ağaç kestim, havaalanı yaptım.

Senede yaklaşık 300 kadın öldürdüm.

Açlık grevindekileri esir aldım.

Hamile kadını tutukladım.

Yanlışlıkla işkence yaptım sonra tahliye ettim.

Ayda bir panzerle insan ezdim.

Kısacası Halka cesaret vermek için halkı dehşete düşürdüm.

“Ben zenginleri severim” diyerek yerimi belli ettim.

Toplum içinde dokunulmazlar ve dışlanmışlar diye statüler yarattım.

Dokunulmazlara büyük kazanç sağladım.

Kazançlarından komisyon aldım.

Dışlanmışları her fırsatta aşağıladım.

Milyonlarca dolar çaldım.

Ardından ses kayıtları ortaya çıktı.

Berbat bir hadiseydi.

Bu kayıtları herkes dinledi.

“Yalan!” dedim.

Dava açan savcılar tutukladım.

Meydanlarda “ben size hizmet etmek için buradayım” dedim.

Seçimde yine beni seçtiler.

Böylece iktidarın iki yüzüne de sahip oldum.

Hem terörü, hem merhameti sahiplendim.

Her şeyi yokedebileceğimi bildikleri için korktular.

Canlı kalmalarının sebebinin onlara merhamet duymam olduğunu anladılar.

Ve bana aşık oldular.

Tebaam ile aramda siyasi bir aşk doğdu.

Yunanlılar buna agape diyor.

Mükemmelliğe, eklenecek başka bir şey kalmadığında değil, çıkarılacak hiçbir şey kalmadığında ulaşılır.

Kötülük yaptım, nezaket gördüm.

Beni adalete teslim edecek kimse kalmadı.

İnsanlara nüfuz edip onları işgal ettim.

Onları kendi amacı için kullanan bir parazite dönüştüm.

Felaketten beslenmeyi öğrendim.

Komünal dayanışmaya değil bireysel elitizme oynadım.

İşbirliğine değil, kazananın her şeyi aldığı türden bir rekabete inandım.

Adaletli davrandım, eşitlikçi bir terör uyguladım.

Aynı cezayı eğitimiye ve eğitimsiz farklı isimler ile verdim.

Eğitimiye demokratik terör, cahile ilahi şiddet verdim.

Unutmayın!

Sadece saçmalığa teşebbüs edenler imkansızı başaracaklardır.

Neticede bir millet değil, bir yığın yarattım.

Yığını kolayca kandırabilirsiniz, duyguları hiçbir temele dayanmaz.

Yığın düşünmez, mâruz kalır.

Nezleye yakalanır gibi tutulur bir fikre.

Ateşi yükselince aslanlaşır.

Nöbet geçince her mukaddesi unutuverir.

Size bir sır vereyim ve bu konuşmayı burda bitireyim.

Modernizm maneviyat ile ilgilenmeyince benim gibilere gün doğdu.

Biz maneviyatı siyasallaştırdık.

Bilgiyi suç ile ilişkilendirdik.

Hukuksuzluğu yaygınlaştırdık.

Doğru olanı değil, makbûl olanı yücelttik.

*Politik kültüre “sürekli inkar” kavramını yerleştirdik.
    , cehalet g    r.”⁹⁷*

Bu metinle Erdener, kendi ile kurduğu etik ilişki bağlamında parrhesia yapan bir iktidar imgesi oluşturmakla birlikte ironik ve pasif agresif bir tutumla, iktidara söylenmesi gereken doğrulara da referans eder.

2.2.3.12. Ferhat  zg r, Demokrasi Kulesi, 2017



*şekil 30 Ferhat  zg r, Demokrasi Kulesi, 2017, Seçim sandıkları, metal raf, 130*284*127 cm*

Ferhat  zg r’ n Demokrasi Kulesi, devlet dairelerine özgü metal bir rafın içine dikine yerleştirilen altı adet ahşap oy sandığı ile oluşturulmuştur. En üstteki oy sandı ının  zerindeki “Milletvekili” yazısı, milletvekili oylamasını ifade eder. Yukarıdan aşağıya farklı bürokratik katmanların seçimlerini ifade edilen yazılar, “Muhtar” yazılı sandı a

⁹⁷ <http://www.extramucadele.com/tr/makaleler/ben-biz-im> (Erişim: 10.12.2020)

kadar iner.⁹⁸ Demokrasi Kulesi, herkesin oyunun “1 birim” değer sayıldığı seçimlerde dahi toplumsal bir kategori şeması olduğunu göstererek bürokrasi ve devlet mekanizmalarının demokrasi üzerindeki kontrolüne dair bir eleştiri sunar.⁹⁹ Türkiye’de bürokratik elitlerin demokrasi algısı, demokrasinin özü itibari ile birbirine zıt düşmektedir. Demokrasi modernleşmenin ön kabullerinden biri olarak olumlu bir referans içermekte ancak ülkenin gidişatını belirleyecek kararların alınmasında toplumun söz sahibi olması istenmemektedir. Bunun sebebi bürokratik elitlerin toplumun Cumhuriyet değerlerini tamamıyla benimsememiştir, toplum olgunlaşmıncaya kadar demokrasiyi tayin etme gücü bürokratların elinde olması yönündeki düşünceleridir. Tuncay Önder bu durumu “Türkiye’de Bürokrasi-Demokrasi İlişkisi Üzerine” adlı yazısında şu şekilde ifade eder;

“Bu zihin, modern dünyada olduğu biçimiyle demokrasiyi toplumdaki farklı kesimlerin ve çıkarların serbest yarışması olarak kavrayamamaktadır. Demokrasiyi, verili “doğruların akılcı tartışmalar yoluyla bulunacağı bir rejim” gibi görmektedir.”¹⁰⁰

Demokrasinin cumhuriyet için bir tehdit olarak algılanması, bürokratik elitlerin kendilerine siyasal ve toplumsal talepleri askıya alabilen bir iktidar alanı tesis etmenin yolunu açar. Bürokrasinin hakim sınıf olması, yönetici tarafın yönetilenlerden ayrıştırılarak onları devletle ilişkili tutar. Bu bağlamda devlet ve siyaset toplum üstü bir etkinlik alanı olarak tasarlanır. Ferhat Özgür’ün “Demokrasi Kulesi” adlı işi de aynı motivasyonla ; bürokrasinin kendine yarattığı iktidar alanını ve kendi içinde dahi bir hiyerarşi barındırdığını göstermesi açısından önemlidir.

⁹⁸ <https://www.ilkrauntsergi.com/ferhat-ozgur-demokrasi-kulesi/> (Erişim: 07.11.2020)

⁹⁹ <http://www.sanatatak.com/view/ilk-raunt-kurdun-ettikleri> (Erişim: 07.11.2020)

¹⁰⁰ <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/886840> (Erişim: 10.12.2020)

2.2.3.13. Gülsün Karamustafa, Sahne, 1998



Şekil 31 Gülsün Karamustafa, Sahne, 1998, Dijital baskı ve projeksiyon, 110*130 cm

Sahne, Gülsün Karamustafa'nın Sadık Karamustafa ile öğrenci olayları gerekçesiyle tutuklanarak mahkemede yargılandıkları, yargıcın verilen ceza hükmünü okuduğu anda çekilen bir basın fotoğrafını temel almaktadır. Sanatçının bireysel tarihinin toplumsal tarihle ilişkisini irdelediği işinde fotoğrafın üzerinde hapishane çevresindeki projektörlerden esinlenerek eklediği REJİM / İDEOLOJİ / KONTROL / SAHNE yazılı ışık halesi bulunmaktadır.¹⁰¹ Gülsün Karamustafa'nın sanat pratiğinde, sık sık gündelik ama anlam yüklü malzemeler, eşyalar kendini gösterir. Sanatçının kendisinin kariyeri boyunca yaşadığı hareketlilik onun göç, zorunlu göç, yer değiştirme gibi kavramlarla olan ilişkisinde önemli bir yer tutmaktadır. Karamustafa, sanat pratiğinde Türkiye'de özellikle kırsaldan kente göç olgusunu ve bu olgunun oluşturduğu yeni bir kültürü mercek altına alır.¹⁰² Sanatçının tanıdığı, hatta bizzat muhatabı olduğu toplumsal olaylarla ilgili kişisel belleğinin izini sürerek yaptığı incelemeler bir hakikat cesareti olmasının yan ısıra “kendilik kaygısı” olarak okunmaya da elverişlidir.

¹⁰¹ <https://www.ilkrauntsergi.com/gulsun-karamustafa-sahne/> (Erişim: 07.11.2020)

¹⁰² <https://saltonline.org/tr/616/vadedilmis-bir-sergi> (Erişim:10.12.2020)

2.2.3.14. Pınar Öğrenci, Mawtini, 2016



Şekil 32 Pınar Öğrenci, Mawtini, 2016, Video, 8'46"

“Mawtini” Youtube videoların oluşturulmuş bir video-kolaj çalışmasıdır. 1934 yılında Filistinli şair İbrahim Tuğan tarafından yazılan Mawtini, Lübnanlı besteci Mohammad Hayfel tarafından marş olarak bestelenmiştir. Arap ülkelerinin tümünde kabul gören “Vatanım” anlamına gelen “Mawtini” 2004 yılında Baas rejiminin marşı Ardh Alforatain’in yerine Irak’ın milli marşı olarak kabul edilmiştir.¹⁰³ İstanbul sokaklarında yerinden edilmiş mültecilerin vatan özlemlerini ifade etmek için marşı söylediklerine şahit olan sanatçı, marşın Youtube videolarındaki okullarda, sahnelerde, futbol maçlarında ve sokaklardaki versiyonlarından bir kolaj hazırlamıştır. Milli marş ve popüler yorumları ile Mawtini kolajı, Arap milliyetçiliğinin temsili olan bir marşın ulusal marş ve vatan kavramları arasındaki ilişki üzerine düşünme imkânı sunar. Sanatçı, Açık Radyo’da katıldığı “Göçmen’in Müziği, Müziğin Göçü” programında marşın kolektif hafızadaki öneminden bahseder.¹⁰⁴ Klasik enstrümanlarla icra edilen bir ulusal marşın sokak şarkısına dönüşmesinin, Arap milliyetçiliğinin kapsamlı yapısını okumada bir yol gösterebileceğini aktarır. Burada görünebilecek yolu tahayyül etmek açısından müzik ile

¹⁰³ <http://pinarogrenci.com/2016/mawtini-my-homeland/> (Erişim: 07.11.2020)

¹⁰⁴ <https://acikradyo.com.tr/podcast/202777> (Erişim: 07.11.2020)

iktidar arasındaki ilişkileri incelemek yerinde olacaktır. İktidar ve müzik ilişkisi irdelendiğinde aslında müzik kelimesi ile aslında müziğin sözünün ne anlattığına odaklanılmalıdır. İktidarın düşüncelerinin yayılma alanı olarak askeri ve milli marşlarda müzikal seyir, sözün anlamını güçlendiren bir araç niteliğindedir. Ancak bu yaklaşımın zıttı olan bazı modern yaklaşımlar müziği anlamın kurucusu olarak kabul eder. Müziğin toplumun kültürel kodlarını çağrıştırması gerekmektedir. Örneğin, mehter marşında anlamı bütünüyle sağlayan şey salt marşın sözleri değil, müziğin Türk kültürünün tarihsel kodlarına, toplumsal duygudaşlığa verdiği referanstır da. Fakat burada bir problematik vardır. Mevcut kültürel kodlara referansta bulunan müzik, toplumun zaten alışık olduğu bir müziktir. Müzik, dinleyiciyi otonomluğu sayesinde, aşına olunanndan farklı bir yere davet eder ve aşınan olunan şeye yabancılaştırır. Bu durumda müziği halihazırda aşına olunan melodilerle sınırlamak mümkün değildir. Bu sınırlama bir paradoksa yok açmaktadır. Eğer müzik bir anlam ifade edecekse kültür kodlarına referansta bulunmalıdır. Ama bu kodlara referansta bulunmak için zaten toplumun aşına olduğu melodilere benzer melodiler üretecekse başka bir dünyayı, ya da yabancılaşmayı çağrıştıramayacaktır. Burhanettin Tatar ve Sümeyye Aydın'ın kaleme aldığı “*Müzik ve İktidar İlişkisi: Kuramsal ve Tarihsel Bir Analiz*” adlı makalede bu durum şöyle anlatılır;

*“Kısacası müzik, böylesi bir durumda vulgar, popüler olanı yani tekrarlanan gelen şeyi güçlendireceği için ya statükoyu (iktidarı) destekleyecek veya iktidara karşıt bir aygıt dönüşecektir. Burada asıl sorun, ister iktidar lehinde isterse iktidar aleyhinde olsun müziğin, sözün kontrolünde ve belirli kültürel kodlar alanı içine sıkışıp kalan bir şeye dönüşmesidir.”*¹⁰⁵

Bu bağlamda Pınar Öğrenci de işinde, Mawtini marşının kültürel kodlar alanı içine sıkıştırılmadan başka melodilerle yeniden üretilmesinin iktidar karşıtı bir alan yaratıp yaratamayacağı sorusunu gündeme getirmiş olur.

¹⁰⁵ <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/394381> (Erişim: 10.12.2020)

2.2.3.15. Neriman Polat, Mülk Allahındır, 2007



Şekil 33 Neriman Polat, Mülk Allahındır, 2007, Betebe uygulama, cam mozaik, değişken boyut

Neriman Polat “Mülk Allahındır” çalışmasında 80’li yıllarda başlayan kentsel dönüşümle birlikte apartman dış cephelerinde sıklıkla karşılaşılan söylemi sergi mekânına uyarlamıştır. Özel mülkiyete dair hukuksuzluk ve şiddetin görünmez kılınmasını tartışmasının yanında sanatçı bu yerleştirme ile Allah kelimesinin ucuz dış cephe kaplamasında bulunmasını yarattığı gerilimi ortaya çıkarmaktadır.¹⁰⁶

Neriman Polat’ın işi yasadışı bir şekilde dikilen apartmanların hukuki edimlerinden kaçınması motivasyonunu taşıyan “Mülk Allahındır” ifadesi ile kentsel dönüşümün en kitsch halini gözler önüne serer ve mülkiyet kavramı üzerinden Türkiye’deki kentsel mücadelenin problemlerini üzerine düşünme imkânı verir. Begüm Özden Fırat, “Mülk Allahındır: Güncel Sanat, Özel Mülkiyet ve Kentsel Mücadele Üzerine bir Deneme” adlı yazısında Macpherson’un mülkiyetin meşrulaştırılması gerektiğine dair görüşlerine yer verir. Özel mülkiyetin yasal olarak tanımlanmasının yanı sıra meşrulaştırılması da gerektiğine dair düşüncelerini Macpherson’dan alıntı ile şu şekilde ifade eder;

¹⁰⁶ http://www.nerimanpolat.com/works/2007/2007_02.htm (Erişim: 07.11.2020)

“Mülkiyetin “icra edilebilir” bir hak olduğu iddiası onu hukuki kıldığını belirtir, fakat “icra edilebilirlik” bu mülkiyetin ahlaki bir hak olduğuna dair kamusal inancın inşa edilmesi ve meşrulaştırılmasını gerektirir.”¹⁰⁷

Sergilendiğı mekânın kattığı değeri ve ek okuma ile derinleşen işin Türkiye’de gayrimüslim azınlıkların mülksüzleştirilmesi ile Türklerin sermaye birikimlerine verdiği referans içinde yer aldığı koleksiyon bağlamında incelendiğinde dikkat edilmesi gereken bir durumla karşılaşmaktadır. Zira iş, Banu-Hakan Çarmıklı Koleksiyonu’na aittir. Çarmıklı Ailesi’nin geçmişine bakıldığında ticaret ve devamında inşaat sektörü temelli bir sermaye görülmektedir. 1966 yılında kurdukları holding, inşaat, sanayi, madencilik gibi pek çok sektörde faaliyet alanına sahiptir. Bu bağlamda “Mülk Allahındır” işinin sermayesinin inşaat sektöründen kazanan müteahhit bir ailenin koleksiyonunda yer alması çelişkili olmasının yanı sıra kentleşme ile ilgili yeni okumalar yapmanın yolunu açmaktadır.

¹⁰⁷ <https://xxi.com.tr/i/mulk-allahindir> (Erişim: 07.11.2020)

DEĞERLENDİRME

İfade özgürlüğü, insani hakların en önde gelenidir ve düşüncenin korunması amacını taşır. Düşünce insanın iç dünyası ile ilgilidir ve dile getirilmediği sürece başkaları tarafından bilinemez. Bu sebeple düşüncenin korunma altına alınması için bireylerin düşüncelerini açıklama özgürlüğüne sahip olmaları gerekmektedir. İfade özgürlüğü - farklı kültürel ve tarihsel durumlar dinamiklerini değiştirse dahi- evrensel bir hak talebidir. Etienne Balibar, 2019 yılında Türkçe'ye “Demokrasiyi Demokratikleştirmek” adıyla çevrilen kitabında bu hak talebinin evrenselliğini şu sözlerle açıklar;

“Bu talep “Batılı” değildir, “burjuva” değildir, “seçkin” ya da salt “entelektüel” de değildir... Özgürlüklere dair sorumluluklar ve bununla bağlantılı meşru sınırların var olup olmadığı sorusunu ya da ifade hakkının sınırlandırılması meselesini tartışmak istiyorsak başlamamız gereken yer burasıdır.”¹⁰⁸

Balibar, ifade özgürlüğünün diğer tüm hakların koşulu olarak mutlak yahut sınırsız olması gerektiğinin altını çizer ve devletlerin ifade özgürlüğü konusunda niçin sınırlar dayattığı sorusunun cevabını bulmaya çabalar. Toplumun genel çıkarlarının temsilcisi olarak devlet, iktidarı elinde tutar ve kolektif eylem gücünün artışından endişe duyar. Balibar, devletlerin asıl korkularının parrhesia'nın yani hakikat cesaretinin en uç formu olduğunu belirtir. Toplumsal çatışmalar söz konusu olduğunda hakemlik rolünü devletler üstlenir. Demokrasi ise bunun tam aksine duyulan ihtiyacı gösterir. Yurttaşlar, kamuoyuna karşı çıkma hakkına, iktidar ise, ifadenin yayılımını birtakım kurallar doğrultusunda düzenleme sorumluluğuna sahiptir. Ancak Balibar'a göre, demokrasi söz konusu olduğunda otoritelerin sorumluluğu yasak koymak değil, kendini sınırlamaktır ve demokrasi, bir rejimden öte, devletin kendi iktidarını aktarmaya mecbur kaldığı bir andır. Bu bağlamda Michel Foucault'nun 1971 tarihli “L'Ordre du discours” adlı çalışmasında sorduğu “*Peki ama insanların konuşuyor olmasını bu denli tehlikeli kılan şey nedir?*”¹⁰⁹ sorusundan bahsetmek yerinde olacaktır. Konuşmak tehlikedir. Çünkü bilinenleri ve bilgisizliği ortaya çıkarabilme potansiyeli taşır. Bu potansiyelinden ötürü konuşmak, otoriter rejimlerde özgürlük kısıtlayıcı bir unsura dönüşür. Parrhesia'nın en önemli

¹⁰⁸ E. Balibar. (2019) Demokrasiyi Demokratikleştirmek. (Çev. Bediz Yılmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.

¹⁰⁹ Foucault, M. (2011). Bilginin Arkeolojisi. (Çev. V. Urhan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

koşulunun şahsi bir risk ve ölümle yüz yüze gelme olduğunun yine altı çizilmelidir. Bu sebeple otoriteye doğruyu söylemek, hakikat cesareti olarak anılır.

2000’li yıllardan itibaren Türkiye, siyasal ve toplumsal açıdan muhafazakarlaşmaktadır ve ekonomik açıdan da hareketli bir dönüşüm içindedir. Bu dönüşüm özünde, siyasi ve ekonomik krizlerin yaşandığı 1990’ların ardından 3 Kasım 2002 yılında iktidara gelen AKP, muhafazakar demokrat bir yönetim anlayışı gözetmesini içermektedir.¹¹⁰ Bu anlayış, aynı zamanda yargıyı toplumun her alanında görünür kılan otoriter bir anlayıştır. Türkiye’de iktidar partisinin ifade özgürlüğü konusunda uyguladığı kısıtlamalara güncel sanat alanında verilebilecek ilk örnek; tez bağlamında incelenen 2005 tarihli “Serbest Vuruş” sergisidir.¹¹¹ Beyoğlu Cumhuriyet Başsavcılığı tarafından serginin küratörü, sanatçı Halil Altındere’ye “Türk Silahlı Kuvvetleri’ni alenen aşağılama suçlaması bağlamında dava açılmıştır. Türk Ceza Kanunu’nun 301. Maddesi devlet kurum ve organlarını aşağılama’nın cezaları ile ilişkilidir.

“Türk Milletini, Türkiye Cumhuriyeti Devletini, Devletin kurum ve organlarını aşağılama ile yargılananlar cezalandırılır.

(1) Türk Milletini, Türkiye Cumhuriyeti Devletini, Türkiye Büyük Millet Meclisini, Türkiye Cumhuriyeti Hükûmetini ve Devletin yargı organlarını alenen aşağılayan kişi, altı aydan iki yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır.

(2) Devletin askerî veya emniyet teşkilatını alenen aşağılayan kişi 1. fıkra hükmüne göre cezalandırılır.

(3) Eleştiri amacıyla yapılan düşünce açıklamaları suç oluşturmaz.

(4) Bu suçtan dolayı soruşturma yapılması, Adalet Bakanının iznine bağlıdır.”¹¹²

301. maddenin 3. fıkrasında yer alan “*Eleştiri amacıyla yapılan düşünce açıklamaları suç oluşturmaz.*” maddesine rağmen bir sergi neticesinde küratörüne dava açılması, otoriter rejimlerde kimi kuralların yazılı olsa dahi uygulanmadığını göstermektedir. Bu bağlamda cesaret gösterip hakikat ile kurduğu ilişki bağlamında

¹¹⁰ E. O. Erden. (2011). Türkiye’de Güncel Sanat Ortamını Şekillendiren Unsurlar. Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

¹¹¹

H. Altındere., S. Evren., (2015) User’s Manual 2.0: Contemporary Art in Turkey 1975-2015. İstanbul: Revolver Verlag & Art-ist.

¹¹² <https://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5759.html> (Erişim:07.11.2020)

eleştiri sunma amacıyla doğruyu söylemesi ancak ifade özgürlüğünün kısıtlı olduğu durumlarda söz konusudur. Kişinin parrhesiastes olabilmesi için tehlikede olması gerekir. İfade özgürlüğünün olduğu bir konjonktürde parrhesia'dan bahsedilemez. Ancak ifade özgürlüğü, yukarıda da değinildiği gibi evrensel bir ihtiyaçtır. Bu ikircikli durum hakikati söyleme istenci sonucu gerçekleşen parrhesia pratiğinin de evrensel olduğunu gösterir.

Parrhesia istenci evrenseldir ancak pratik olarak parrhesia, kişinin hakikat ile kurduğu sözel ve öznel bir ilişki etiğidir. Parrhesiastes doğru olduğunu düşündüğü şeyi değil, doğru olan şeyi söyler. Parrhesiastesin düşüncesi hakikattir. Parrhesiastes ile hakikat arasındaki ilişkinin temelinde ise inanç yatmaktadır. Parrhesia'nın bu özelliği, postmodern bir dönemde parrhesia yapmanın mümkün olup olmayacağı sorusunu gündeme getirir. Bunun sebebi ise, 21. Yüzyılın iletişim alanındaki gelişmelerle diğer yüzyıllardan ayrılmasıdır. Bilginin kimin tekelinde olduğu sorusu insanlık tarihi boyunca sıkça sorumuş olsa da devletler, bilgiye erişim konusunda vatandaşlardan daha avantajlıdır. Burak Sayın bunu “Devlet-Yurttaş Asimetrisi”¹¹³ olarak adlandırır ve söz konusu asimetrinin uçuruma dönüşmemesi için liberal demokrasilerde ifade özgürlüğü ile bireysel, örgütlenme özgürlüğü ile ise kolektif olarak önlem alındığını söyler. İnsan haklarının, bu dengesizliğin uçuruma dönüşmemesi için en önemli garanti olduğunu aktarır. Ancak doğru bilgiye ulaşmak hakikat ötesi bir çağda ciddi bir sorundur. Post modern çağda politikacılar olgulardan uzak ifadeler üretmeye eğilimlidirler. Otoriteler, iletişim teknolojilerindeki gelişmelerin de yardımı ile olgu dışı söylemler üretirken, yine iletişim teknolojilerindeki gelişmeler sayesinde bu söylemlere karşı alternatif siyasal ve sosyal söylemler de artmıştır. Böyle bir atmosferde sanatın konumu ise salt estetik olarak hazzı ya da güzeli göstermenin ötesine geçer ve sanat, hakikate yaptığı göndermelerle ön plana çıkar.¹¹⁴ Bu bağlamda sanat politiktir. Burak Sayın bu durumu insanlık tarihinden çeşitli örnekleri derlediği bir paragrafında şu cümleler ile aktarır;

“Bugünün tarihsel bilinci ile bakıldığında propagandanın en korkunç halini temsil eden Triumph des Tillens gibi bir film, Ken Loach sinemasının temsil ettiği değerlerle dolu bir sinema dili, Picasso'nun Guernica'sı gibi bir tablo, sanatın insanlık durumuna göre olumlu ya da olumsuz konumlanış çeşitleri için birer örnek teşkil ederken

¹¹³ Pasajlar

¹¹⁴ Artun, A. (2014). Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika. İstanbul: İletişim Yayınları.

aynı zamanda onun politikayla olan bağıını da serimler.” (Pasajlar, Burak Sayın, Hakikatsi’den Hakikate Dönüş, 171)¹¹⁵

Bu bağlamda insanlığın yüzyıllar boyunca hakikati taklitler, semboller, sözcükler aracılığı ile ifade etme uğraşı olarak sanat, post-truth çağında bir çözüm ihtimali olarak da görülebileceği sonucu ortaya çıkar. Çünkü sanat;

“özünde insanın gerçekle bağ kurduğu, gerçeği öznel bir kavrayışla yola çıkıp evrensel bir düzlemde bilme imkanı bulduğu bir etkinliktir.” (Pasajlar, Burak Sayın, Hakikatsi’den Hakikate Dönüş, 171)

Sanat politikası ile ilgili bu tutum Jacques Ranciere’in metinlerinde de görülmektedir. Ranciere, Estetiğin Politikaları adlı eserinde sanatın onu icra etme yolları ile değil, sanat eserlerine özgü biçimlerle ayırt edilerek tanımlandığını aktarır. (Kaynak) Barış Acar, Ranciere’in bu tanımını meta-politikanın ta kendisini olduğunu ifade eder. Çünkü sanat, toplumsal alandaki semptomları yeniden ele alır. Ranciere’e göre edebiyat, salt temsil ettikleri ile değil, sözcüklerin ötesinde inşa ettiği “sessizlik” ile yeni bağlar kurmayı öğretir.

“O halde sanat politikası, kendi alanı dışındaki “gerçek dünyaya” müdahaleyle çözemez paradokslarını. Sanatın dışında kalacak gerçek bir dünya yoktur. Duyumsanabilir ortak kumaşın üzerinde estetik politikası ile politika estetiğinin birleşip ayrıldıkları tek ve ikili kıvrımlar vardır. Kendinde gerçek diye bir şey yoktur, algılarımızın, düşüncelerimizin ve müdahalelerimizin nesnesi olarak, gerçeğimiz olarak bize sunulmuş olanın yapılandırmaları vardır.”¹¹⁶

Bu bağlamda bu çalışmada İlk Raunt sergisinin, Türkiye toplumunda yer alan semptomları yeniden ele alan işleri derleyen bir sergi olması ile bir parrhesia pratiği olarak okunup okunamayacağı sorusu üzerinde durulmuştur. Daha önce de ifade edildiği gibi Türkiye’de 2000 yılından itibaren pek çok alanda radikal bir dönüşüm yaşanmaya başlamıştır. Sergiden seçilen işler, Türkiye’nin kimlik politikalarına, militarist, otoriter ve muhafazakar tutumuna eleştiri niteliğinde olup üzerine yeterince konuşulmayan bu

¹¹⁵ Pasajlar

¹¹⁶ J. Ranciere. (2009) Özgürleşen Seyirci, (çev. E. B. Şaman) İstanbul: Metis Yayınları

yaklaşımları gündemde tutma niyetindedir. Bu niyetin kökenini doğru okumak adına modernizm-post modernizm tartışmalarına değinmek yanlış olmaz. Postmodernizme dair tartışmaların uzantılarından biri de modernitenin tanımladığı kimliklerdir.¹¹⁷ Postmodernizm, modernizmin bireyi geri plana atan kurgusunu sorgulamaktadır. Modernizme dair mekanizmaların sorguya açılması ile kimlik ve iktidar olgusu tartışmaya başlanmıştır. Bu tartışmanın ana izleği, bireyin özgürlük alanıdır. Bu alan, bu tartışmalarla birlikte önce cinsiyet özelinde, daha sonra ise toplumsal kimlik, etnik köken özelinde incelenmeye başlanmıştır. Küreselleşme ile siyasal, toplumsal ve kültürel alanlarda ayrışmaların ortadan kalkması ile incelenmeye başlayan kimlik kavramı güncel sanat piyasasında da kendine tartışma zemini bulmuştur.¹¹⁸ Sanatçılar, kimliklerle ilgili sorgulayıcı bir tutum benimsemiş ve bellek, göç, ötekilik, aidiyet kavramları üzerinden işler üretmeye başlamışlardır. 1980’ler sonrasında yaşanan iç ve dış göçler bu sorguya zemin oluşturmuştur. Bu çalışma kapsamında ele alınan işlerden göz ardı edilmeyecek bir kısmının da bu sürecin devamı niteliğinde olup, göç teması etrafında şekillenmektedir. Postmodern dönemin farklı seslere alan açan tutumu 1990’lı yılların ortalarından itibaren cinsel kimliğe dair tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda güncel sanat ortamında, feminist kuram ve queer teori odağında işler gittikçe görünürlük kazanmaya başlamıştır. Postmodernizmin tartışılmasının önünü açtığı kimliğe dair bir diğer sorgu ise etnik kimlik üzerinedir. Burcu Pelvanoğlu, “1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler” isimli çalışmasında modern sonrası dönemde büyük anlatıların sonunun gelmesi ile büyük anlatılara dair ideolojilerin de sonunun geldiğini ve bunun küreselleşme ile ulus-devlet kavramının sonunun gelmesi ile yakından ilişkili olduğundan bahseder.¹¹⁹ Etnik kimlik- köken tartışmaları ile birlikte farklı kimlikler görünür olmaya başlamıştır. Bu görünürlük sanat alanında da karşılığını bulmuştur. 1980’li yıllardan itibaren dönüşen Türkiye’de güncel sanat alanında karşılığını bulmaya başlayan kimlik sorguları, gittikçe derinleşerek bugünün sanat ortamında görünürlüğünü korumaktadır. Çalışma kapsamında İlk Raunt sergisinden derlenen işlere bakıldığında da özellikle etnik kimlik, köken, cinsel kimlik, queer, göç ve aidiyet tartışmalarının odağa alındığı görülmektedir. Sanat tarihi yazımında da tarih yazımında olduğu gibi kimi keskin geçişlere rastlanır.

¹¹⁷ D. Kellner., (2001). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası. (Çev. G. Seçkin). Doğu Batı (15).

¹¹⁸ Karadut, İ.C. (2020). Hakikat Ötesi Çağda Hakikati Söylemek: İki Parrhesia Vakası. Pasajlar Dergisi, Sayı 4

¹¹⁹ B. Pelvanoğlu, (2009) 1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler. Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özellikle on yıllara bölerek bir okuma yapmak konunun bağlamına ilişik olarak eksik okumalara yol açabilmektedir. 1980’ler sanatının 1990’lar sanatına, 1990’lar sanatının 2000’ler sanatına zemin oluşturduğu doğrudur ancak ele alınan konulara bakıldığında görülmektedir ki; bu tarihler arasında keskin bir geçiş bulunmamaktadır. Bu bağlamda çalışmada “Türkiye’de Güncel Sanat Pratikleri Bağlamında İktidara Doğruyu Söylemek” başlığı altında incelenen sergilerin İlk Raunt sergisini önceleyen sergiler olduğu söylenebilir. İlk Raunt sergisi de parrhesia pratiği olarak okunabilecek başka sergilere geçişin yolunu açmaktadır. Kimlik politikalarına eleştiri sunan işlerin yer aldığı sergi; militarizm, göç, toplumsal cinsiyet, queer, milliyetçilik, ötekileştirme kavramlarını gündemine alması ile bu kavramların meydana getirdiği toplumsal sorunların çözümünün aciliyetine dair bir çağrı olarak da okunabilir. Tıpkı Nermin Saybaşılı’nın Sınırlar ve Hayaletler adlı kitabında sanat çalışmalarının potansiyelinden bahsettiği paragrafta aktardığı gibi;

“Sanat çalışmaları ve diğer görsel malzemelerin, daha detaylı bir biçimde sorgulanması ve daha farklı açılardan değerlendirilmesi gereken bazı sorunlarla ilişki kuracak bir bilgi üretimi için ciddi bir potansiyel taşıdığına inanıyorum. Bu kapsamda ilgilendiğim, görsel nesnelerin kendisi ya da yansıttığı şeyler değil, onların dünya üzerinde ve dünya için ne ürettiğidir.” Nermin Saybaşılı, Sınırlar ve Hayaletler¹²⁰

¹²⁰ N. Saybaşılı, (2011) Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri. İstanbul: Metis Yayınları.

SONUÇ

Sanat alanında politik olanın tanımı güncelliğini yitirmeyen bir tartışma konusudur. Sanatçının ürettiği işin politik olması için toplumsal meselelere işaret etmesi gerektiğine dayanan görüş eksik bir okumaya yol açabilir. Tez kapsamında parrhesia kavramının İlk Raunt Sergisi'nden seçilmiş, toplumsal meselelere odaklanan işler üzerinden okunmasının böyle bir yorumun tarafında olmadığını söylemek adına, hangi hakikatin siyasi olan olduğu üzerine tartışmak gerekmektedir. Siyaset, devlet merkezli anlayışından çıkarıldığında onunla, gündelik hayat ile arasında bahsedildiği gibi bir karşıtlık olmadığı görülür.¹²¹ Gündelik hayat ve siyaset alanı birbirinden bağımsız, kopuk değildir. Süreyya Evren, “*Sanatta Boksör Sarılması*” adlı yazısında çağdaş sanatçının politik olduğu savını öne sürdüğünün, ancak sanatçının politikasının ne olduğunun hiç ifade edilmediğinden bahseder. Süreyya Evren’e göre çağdaş sanat ve sanatçı özelinde politik olanın ne olduğu sorusundan daha önemli olan eserin, politik olana ve kamusal alana göndermede bulunuyor olmasıdır. Yazara göre bu ikisi dışında asıl önemli olan ise kurum eleştirisidir.

“Avrupa’da 1970’li yılların etnograf olarak sanatçısında olduğu gibi, bir grup çağdaş sanatçı da bir sosyolog titizliğiyle ve çoğu kez de merkezle ilişkilerini çok da askıya almadan, her türlü kurumsal kabuğa karşı direnç gösterme eğilimindedir.”¹²²

Ancak Evren yazısında yine de Türkiye’de plastik sanatlar bağlamında genç bir kuşağın sürekli bir arama sürecinden olduğunu ve manifestocu girişimler ile tartışmanın sanat alanı ile siyaset alanı arasında bir uzlaşmazlık olmadığı yönünde olumlu bir yere doğru gittiğini aktarır. Burada tartışmayı derinleştirmek adına Jacques Ranciere’in “Estetiğin Huzursuzluğu” adlı kitabında yer alan “Siyaset Olarak Estetik” adlı bölüme referans vermek yerinde olacaktır. Ranciere, kitapta sanat ve siyasetin birleştiği yerin neresi olduğunu sorgular ve duyguları aktarmaya yarayan ve bedene özgü olarak tanımlanabilecek “ses” ile insanın özünde yer alan “söz”ü karşılaştırır. Bu karşılaştırma, sanatın da tıpkı siyaset gibi bu “söz”ün meydana geldiği zaman ve mekânda bir hareket

¹²¹ Arapoğlu, F. (2015). Çağdaş Sanat ve Siyaset: Dünyayı Değiştirme Arzusu. Eğitim Bilim Toplum Dergisi 13 (52).

¹²² S. Evren., (2016) Aranan Kitap: Sanat ve Siyaset Yazıları. İstanbul: Belge Yayınları.

stratejisi oluşturmaya çalıştığı fikrini doğurur.¹²³ Barış Acar, “*Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Sohbetler*” adlı kitabında Ranciere’in bu tutumunu sanatın ve politikanın aynı zeminde çalışan başka rejimler olarak vurguladığını belirtir.

“Sanatı siyasal kılan temel unsur, dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı, sanatı siyasal kılar.”

Ranciere’in satırları, Süreyya Evren’in güncel sanatçının politik olduğu savını öne sürmesi ancak politikasının ne olduğunun konuşulmamasına dikkat çekmesi ile aynı motivasyonu içerir. Ranciere “etik imgeler rejimi”, “temsili sanat rejimi” ve “estetik sanat rejimi” olarak üçe ayırdığı bu unsurlardan ilk ikisinin ontolojik olarak sanatın kökeni olmadığını söyler ve bu rejimleri saf dışı bırakır. Estetik sanat rejimi ise üretilen işin teknik ölçütlerini ya da temsil ilişkilerini ortadan kaldırarak duygu odaklı bir algılama ile aidiyeti belirlemede daha başarılıdır. Barış Acar, bu duygu odaklı algılama biçiminin gerçekleştirdiği mekânı sanatın ve siyasetin kesiştiği yer olarak tanımlamaktadır.

“Sanat da siyaset de birer “söz” alma biçimi olarak bu mekânı yeniden düzenleme kipleridir. Bu noktada Rancière “politik sanatla (siyaset için sanat) “sanatın politikası” (sanat için sanat) arasındaki ayrımı ortadan kaldırdığını düşünür. Çünkü Rancière’e göre “duyulur olanın paylaşımı” özünde siyasaldır. Bu yüzden iki anlayış da belirli bir mekânı konfigüre ederek politik işlevi üretecektir.”¹²⁴

Barış Acar, Ranciere’in bu tutumu ile sanatı mekân düzenleyen bir deneyim olarak işlevinin “sanat-olmayan” olarak tanımladığını ancak sanatın bir mekân konfigürasyonu olarak tanımlandığında aynı olgunun onu sanat olmayan olarak da tanımlanmasını bir problematik olarak ele alır. Ranciere’in siyasetin mekân olarak kavramsal yeniden inşasında haklı olduğunu ancak bunun politik sanat ve sanatın politikası arasındaki çelişkiyi ortadan kaldırmaya yetmediğini belirtir. Ancak Ranciere’in de bu sorunu

¹²³ J. Ranciere., (2016) Estetiğin Huzursuzluğu. (Çev. A. U. Kılıç) İstanbul: İletişim Yayınları.

¹²⁴ B. Acar., (2016) Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa İle Sanat Üzerine Konuşmalar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

gördüğünü ve bu sebeple “yaşam biçimine dönüştürülmüş sanat” projesini öne sürdüğünü belirtir.

“Konstrüktivistlerden Arts and Crafts’a, Bauhaus’dan Beuys’a bu girişimin “politik olan”la nasıl ilişkilendiğini kısaca açmayı deneyen Rancière, “Estetik metapolitika, estetik askıya almada bulduğu canlı hakikat vaadini, ancak bu askıya almayı 6 A.g.y, 2012, s. 40. 7 Rancière’in “sanat-olmayan”ı tanımlama amacı, izleyen satırlarda vurguladığı gibi, temelde, modern sanatın özerkliği fikrinden “postmodern kopuş”u geçersiz kılmaktır. Ancak bu geçersizleştirme adına üstünden atladığı şeyler kurmaya çalıştığı epistemolojiyi temelden sarsıyor görünmektedir.”¹²⁵

Bariş Acar bu konu ile ilgili doğru okuma yapabilmek adına güncel eylem modellerine bakmayı gerektiren üretken merceklerle yoğunlaşmayı önerir ve bugün neyin direniş neyin aktivizm olduğunu yorumlamanın önemli bir görev olduğunun altını çizer. Buradan yola çıkarak tez bağlamında bir parrhesia pratiği olarak okunup okunmayacağı sorguya açılan işler düşünüldüğünde toplumsal angajmana referans veren bir sanat yapısının ne zaman aşıkâr ne zaman kafa karıştırıcı olduğu sorusuna değinmek gerekmektedir. Bu işler doğrudan toplumsal meselelere işaret etmeleri ile öne çıkarılmış ve bir parrhesia pratiği olarak değerlendirilmiştir ancak bu tartışmanın çok katmanlı olduğunun altını çizmek gerekir. Nato Thompson, “İktidarı Düşünmek” adlı kitabının “Bir Okunabilirlik Yelpazesi” adlı bölümünde sanatla uğraşan çoğu insanın ürettiği işin yorumlama ve akıl yürütmenin yolunu açması adına anlaşılabilir olması gerektiğini savunduğunu, açık olana karşı karışıklığın tercih edildiğini ancak aktivizm söz konusu olduğunda ise açık seçik olmanın, ikna gücüne sahip mesajların bir silah işlevi görme potansiyeli olduğundan bahseder. Marksist estetik eleştirisinin tarihinde bu çatışmaların kuramcılar tarafından sorgulandığını örneklerle açıklar.

“Adorno yüksek modernizmden yanaydı ve Schönberg’in müziğini övüyordu - ona göre kolay yorumlanabilir olana direnen bir estetik form sermayenin süreklilik kazanmasına verilebilecek en uygun yanıtı. Bertolt Brecht de, sahneden dışarı fırlayan ve hayatın içine dalan bir tiyatro üretmeye girişerek

¹²⁵ J. Rancière., (2016) Siyasalın Kıyısında. (Çev. A. U. Kılıç) İstanbul: Metis Yayınları.

Lukács'ın estetiğinin didaktikliğinden kaçan bir tiyatro formu önermişti. Sınıf tahakkümü konusu izleyicinin yüreğine dokunacaktı ve böylelikle devrimci bir kültürü teşvik edecekti. Brecht bu yolla sadece dünyadaki tahakküm mekanizmasına işaret etmeyi değil, izleyiciye bu dünyayı değiştirmeye yönelik tohumlar ekmeyi amaçlıyordu."¹²⁶

Bu tartışmanın kutuplaştırıcı bir yapısı vardır. Motivasyonu aktivizm olanlar, fazla göndermeli eserleri sanatın klişeleri ile bezenmiş ve sıkıcı olarak okurlar. Burada Nato Thompson'ın başvurduğu iki kavram; *didaktik* ve *muğlak*'tır. Didaktiğin açık olmasının ona kazandırdığını muğlak olan, belirsizliğinden almaktadır. Ancak Thompson her türlü ikilikte olduğu gibi çoğu jestin tam da bu belirsizlikte konumlandığına işaret eder. Ona göre topluma angaje sanatçılar ürettiği işleri okunabilir hale getirdiği noktada işler, aynı zamanda seyircinin onu kendisinin deneyimlemesine alan tanıyacak bir muğlaklığı da kapsar.

"Didaktik başlığı altındaki çalışmalar propagandadan belgesele, realizmden hicve, ütöpik olana uzanan bir yelpazede yer alır, ama muğlak da olabilirler. Didaktik, spekülasyona izin verecek seviyede bir açık uçluluğu içermelidir, ama aynı zamanda düşünceleri aktarabilecek ölçüde okunabilir de olmalıdır."

Muğlak olan da tıpkı didaktik olan gibi ilişkilenenmenin önünü açmalı, izleyicinin ilgisini ve merakını canlı tutmanın yollarını aramalıdır. Thompson yoğun bir ticarileşmenin yaşandığı bir çağda didaktik olanın faydasının tartışılmasının daha çok tercih edilmesini anlayışla karşılar. Bunun sebebi açık bir jest bulmanın güçlüğüdür. Ancak burada dikkat edilmesi gereken daha öznel bir tutum vardır. Her izleyicinin didaktik veya muğlak olan konusundaki deneyimi ötekinden başkadır. Bu tutumun önemi yavaş yavaş büyüyen ve sürekli bir değişim içinde olan izleyici kitlesi ile yakınlaşılacak noktalar bulmayı gerektirir. Thompson farklılıklara karşı kayıtsız olmayan ve temelinde merak olan alanlar üretmenin sorunun çözülmesinde doğru bir strateji olacağını savunur. Fikirler bir mekân olarak kurgulandığında iyi fikir üretmenin yolu etik bir mekânsal üretim oluşturabilmekte yatar. Bu da içinde muğlaklığın da barındığı, ancak

¹²⁶ N. Thompson., (2018) İktidarı Görmek: 21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm. (Çev. E. Kosova). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

iktidara açıkça meydan okuyan ve toplumsal normların bireye dayattığı kimlikleri dışarıda tutan bir üretim biçiminin, dünyanın daha adil bir yer olması yönünde atılan bir adım olarak okunabilir.

KAYNAKÇA

- Acar, B. (2016) Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa İle Sanat Üzerine Konuşmalar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Akay, A. (2000). Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A., Delier, B., Kortun, V., Zeytinoğlu, E. (2013) O Zamanlar Konuşuyorduk, Salt Online E-Yayın.
- Althusser, L. (2003). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altındere, H., Evren, S. (2015) User's Manual 2.0: Contemporary Art in Turkey 1975-2015. İstanbul: Revolver Verlag & Art-ist.
- Arapoğlu, F. (2015). Çağdaş Sanat ve Siyaset: Dünyayı Değiştirme Arzusu. Eğitim Bilim Toplum Dergisi 13 (52).
- Aristoteles. (2002). Politika. (Çev. M. Tuncay). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Artun, A. (2014). Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aytekin, H. (2018). Belgesel Sinemacı Bir Parrhesiastes Olabilir mi? "Hakikati Söylemek" Üzerinden Türkiye'de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış. SineFilozofi Dergisi, Cilt 3, Sayı5
- Berk, M. ve Tosun, C. M. (2018) Foucault'nun Felsefesinde Bir "Sözel İlişki Etiği" Kaygı 30.
- Bora, T. (1994). Türkiye'de Milliyetçilik Söylemleri, Birikim, (67).
- Butler, J. (2008) Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi (Çev. B. Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.
- Cevizci, A. (2003). Felsefe Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Erden, E. O. (2011). Türkiye'de Güncel Sanat Ortamını Şekillendiren Unsurlar. Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erhat, A. (2015), Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Euripides. (2009) Elektra. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Euripides. (2015) Hippolytos. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Euripides. (2016) Bakkhalar. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

- Evren, S. (2016) Aranan Kitap: Sanat ve Siyaset Yazıları. İstanbul: Belge Yayınları.
- Foucault, M. (2011). Bilginin Arkeolojisi. (Çev. V. Urhan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2012). Doğruyu Söylemek. (Çev. K. Eksen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2018). Hakikat Cesareti: Kendinin ve Başkalarının Yönetimi II. (Çev. A. Beyaz). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Foucault, M. (2012). College de France Dersleri 1984. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 10
- Froom, E. İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri. Say Yayınları.
- Gombrowicz (2015). Günlük 1953-1958 - 1. Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gökçe, J. (2016). Kendililik Nesnesi Olarak Sanat Yapıtı. İdil Dergisi, Cilt 5, sayı 10.
- Işık. S. (2014). Foucault'da Kendilik Etiği ve Sanat Yapıtı Olarak Yaşam. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi 17.
- Karadut, İ.C. (2020). Hakikat Ötesi Çağda Hakikati Söylemek: İki Parrhesia Vakası. Pasajlar Dergisi, Sayı 4
- Kaufmann, M. (1999). Erkek Kaynaklı Şiddetin Yedi Nedeni.
- Kellner, D. (2001). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası. (Çev. G. Seçkin). Doğu Batı (15).
- Laertios, D. (2003), Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri, (Çev. Candan Sentuna) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özel, İ. (2014) Of Not Being A Jew. İstanbul: Tiyo Yayınları.
- Öztaş, G. G. (2013) Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Öztaş, G. G. (2018) Türkiye'de Militarizm. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pelvanoglu, B. (2009) 1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler. Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Platon (2012). Sokrates'in Savunması. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ranciere, J. (2016) Siyasalın Kıyısında. (Çev. A. U. Kılıç) İstanbul: Metis Yayınları.
- Ranciere, J. (2016) Estetiğin Huzursuzluğu. (Çev. A. U. Kılıç) İstanbul: İletişim Yayınları.

Sayar, M. (2016). Şükran Moral Sanatı'nda Karşı-tems il Odakları. Hacettepe GSF Sanat Yazıları Dergisi (34).

Saybaşı lı, N. (2011) Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri. İstanbul: Metis Yayınları.

Sennet, R. (2014). Yabancı: Sürgün Üzerine İki Deneme. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Sontag, S. (2009). "Notes on Camp", Against Interpretation and Other Essays. London: Penguin.

Sütçü, Ö. Y. (2019). Michel Foucault'da Bir Varoluş Estetiği Olarak: Parrhesia. Beytulhikme An International Journal of Philosophy 9 (3).

Thompson, N. (2018) İktidarı Görmek: 21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm. (Çev. E. Kosova). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Toptaş. H. A. (2013) Heba. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tunaya, T.Z. (1996). Hürriyetin İlanı. İstanbul: Arba Yayınları

Wilde, O. Reading Zindanı Baladı. İstanbul: Dedalus Yayınevi

Balibar, E. (2019) Demokrasiyi Demokratikleştirmek. (Çev. Bediz Yılmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.dw.com/tr/türkiyede-kadın-olmanın-bilançosu/a-52666056> (Erişilebilirlik Tarihi, 20.07.2020)

<https://viraverita.org/yazilar/thanatosun-ogullari-olduren-sevgi-miti-ve-siddetin-mazeretleri> (Erişilebilirlik Tarihi: 20.07.2020)

http://diam.sakarya.edu.tr/sites/diam.sakarya.edu.tr/file/Goc_raporu_haziran_2016_rapor.pdf (Erişilebilirlik Tarihi 20.07.2020)

<http://www.ilkrauntsergi.com/berat-isik-press/>(Erişilebilirlik Tarihi 07.11.2020)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Gazetecilik> (Erişilebilirlik Tarihi 07.11.2020)

<https://freedomhouse.org/reports/freedom-world/freedom-world-research-methodology>(Erişilebilirlik Tarihi 07.11.2020)

<https://acikradyo.com.tr/podcast/202777>(Erişilebilirlik Tarihi 07.11.2020)

<https://www.ilkrauntsergi.com/ali-cabbar-kanavice-demokrasi/> (Erişilebilirlik Tarihi 07.11.2020)

<https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2016/11/12/demokrasi-deposu-zamanla-bosalirken/>(Erişilebilirlik Tarihi 07.11.2020)

https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/haksiz-tahrik_118976(Erişilebilirlik Tarihi 07.11.2020)

<https://t24.com.tr/haber/kadinsa-tahrik-eder,35993>(Erişilebilirlik Tarihi 07.11.2020)

<https://www.arter.org.tr/haset-husumet-rezalet>(Erişilebilirlik Tarihi 07.11.2020)

<https://m.bianet.org/bianet/sanat/143966-haset-husumet-rezalet> (Erişilebilirlik Tarihi 07.11.2020)

<http://galatarumokulu.blogspot.com> (Erişim Tarihi 19.07.2020)

<https://www.ilkrauntsergi.com/ilk-raunt/> (Erişim Tarihi 19.07.2020)

<http://www.sanatatak.com/view/ilk-raunt-kurdun-ettikleri> (Erişim Tarihi 19.07.2020)

<https://www.ilkrauntsergi.com/turkiye-hayat-agaci/> (Erişim Tarihi 20.07.2020)

https://saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf (Erişilebilirlik Tarihi 07.11.2020)

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/200473>(Erişilebilirlik Tarihi 07.11.2020)

<https://www.e-skop.com/skopbulten/“dogruyu-soylemek”-hakikat-elestiri-ve-toplumsallik/1259> , (Erişim Tarihi 16.07. 2020)

<https://www.sosyalbilimler.org/postmodern-bir-kulturge-parrhesia-mumkun-mu/> Erişim 29.07.2020

<https://t24.com.tr/yazarlar/yilmaz-murat-bilican/parrhesia-ya-da-dogruyu-soylemek-tiyatro-kast-sahnesinde,25362> Erişim: 29.07.2020

<https://sozluk.gov.tr/> TDK (Erişilebilirlik Tarihi 20.07.2020)

https://www.academia.edu/40389618/Anı_Bellek_I(Erişilebilirlik Tarihi 07.11.2020)

<https://www.e-skop.com/skopbulten/hakikat-kavgasi-bir-parrhesia-olarak-gezi-parki/1407> (Erişim:07.11.2020)

	Evet	Hayır
Tez, “Tez Yazım Kılavuzu”na uygun olarak yazıldı.	☐	☐
Dış kapak ve iç kapak sayfası eklerde belirtilen şekilde düzenlendi.	☐	☐
Ön sayfalar i, ii, iii şeklinde Romen rakamları ile numaralandırıldı.	☐	☐
Dizinler, “Tez Yazım Kılavuzu”na göre sıralandı ve metin içindeki yerleşime göre sayfa numaraları verildi.	☐	☐
Özet ve Abstract hazırlandı.	☐	☐
Onay sayfası “Tez Yazım Kılavuzu”na uygun olarak hazırlandı ve imzalatıldı.	☐	☐
Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi sayfası imzalandı.	☐	☐
Simgeler, kısaltmalar, tablolar ve şekillerin tamamı kontrol edilerek ilgili dizinde gösterildi.	☐	☐
Ana metinde harf karakteri, harf büyüklüğü ve satır aralıkları “Tez Yazım Kılavuzu”na uygun olacak şekilde düzenlendi.	☐	☐
Görsel öğeler, tablolar (çizelgeler), şekiller ve denklemler metin içine “Tez Yazım Kılavuzu”na uygun şekilde yerleştirildi.	☐	☐
Kaynakça “Tez Yazım Kılavuzu”na göre düzenlendi.	☐	☐
Kaynakların tamamına tez içerisinde atıfta bulunularak kaynakça bölümünde yer verildi.	☐	☐
Etik Kurul onayı gerekli ise teze eklendi. (Etik Kurul onayı gerekmiyorsa yandaki “HAYIR” kutucuğunun altına “YOK” yazılacak).	☐	☐
Anket, görüşme veya veri formları kullanıldıysa ilgili kurumlardan alınan izin yazıları ve formlar teze eklendi. (Bu formlar kullanılmadıysa yandaki “HAYIR” kutucuğunun altına “YOK” yazılacak).	☐	☐
Ekler “Tez Yazım Kılavuzu”nda belirtildiği şekilde sunuldu. (Ek kullanılmadıysa yandaki “HAYIR” kutucuğunun altına “YOK” yazılacak).	☐	☐
Güzel Sanatlar Enstitüsüyle ilgili anasanat dallarında sergi, konser, gösterim vb. sunumları hazırlandı.	☐	☐

“.....” başlıklı Tez, yukarıdaki listede yer alan konularla ilgili olarak tarafımızca kontrol edilmiş ve gerekleri yerine getirilmiştir.

....../....../.....

.....

Rumeysa CEBECİ

.....

Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ