T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNCEL SANATTA KİMLİK GÖSTERGELERİ

ŞAHİN LATİFECİ
23715048

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. AYÇA TUFAN

2026

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNCEL SANATTA KİMLİK GÖSTERGELERİ

ŞAHİN LATİFECİ
23715048
ORCID NO: 0000-0003-0916-6544

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. AYÇA TUFAN

ŞUBAT 2026

Şahin LATİFECİ tarafından hazırlanan “Güncel Sanatta Kimlik Göstergeleri” başlıklı çalışma, **20/01/2026** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı Sanat ve Tasarım Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	**İmza**
Doç. Dr. Ayça Tufan	……

Jüri Üyeleri	**İmza**
Doç. Dr. Yelda Yanat Bağcı	……
Dr. Öğr. Üyesi Derya Yücel	……

ÖZET

GÜNCEL SANATTA KİMLİK GÖSTERGELERİ

Güncel sanatçı tanımı, günümüzde üretmeye devam eden çağdaş sanatçılar ve genç kuşak sanatçılar için kullanılan bir ifadedir. Kimlik kavramı da kültürel, dini, etnik ve cinsiyeti kapsayan geniş bir yapıdır. Kimlik, birey ve toplulukların kendilerini ifade etme biçimi olarak güncel sanatta önemli bir rol oynamaktadır. Sanatçılar, kimliklerini politik ve sosyolojik yapılarla ilişkilendirerek toplumsal dinamikleri sorgulayan çalışmalar üretmektedir. Bu araştırma, kimlik kavramının güncel sanattaki yansımalarını ve sanatçıların bu alandaki yaklaşımlarını ele alırken, kişisel deneyimlerin ve toplumsal bağlamların nasıl kullanıldığını incelemektedir. Güncel sanat çalışmaları, kimliğin çok katmanlı doğasını ve toplumsal cinsiyet, etnik köken, sınıf gibi faktörlerin kimlik üzerindeki etkilerini açığa çıkarmaktadır. Çalışmada Türkiye'den sanatçılar üzerinden ilerlenmiştir. Bu sanatçılar çoğuna tanıklık ettikleri durumları; kimlik, göç, kriz ve bellek kavramlarını çalışmalarında sıklıkla ele almaktadırlar. Bu amaç doğrultusunda, nitel analiz yöntemi ile yapılan literatür taraması sonucunda, günümüz sanatında klasik sanat anlayışından ziyade, daha çok performatif jestleri merkezine alan bir sanat anlayışına odaklanılmıştır. Tez çalışmasında, Türkiye'de 1990'lı yıllardan günümüze, üretimleriyle 'kimlik' kavramını ele alan sanatçıların çalışmaları betimleyici ve yorumlayıcı analiz yöntemiyle göstergesel açıdan ele alınmıştır. Bu bağlamda araştırma sonucunda literatürdeki çalışmalar dikkate alınarak, sanat uygulamaları incelenmiş ve bu inceleme sonucunda, kimlik göstergelerinin sanata yansımaları, sanatçıların 90 sonrası performatif üretimleri üzerinden irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gösterge, Kimlik, Güncel Sanat, Kolektif Hafıza

ABSTRACT

IDENTITY INDICATORS IN CONTEMPORARY ART

The definition of contemporary artists refers to those who continue to produce in the realm of contemporary art today. The concept of identity encompasses a broad structure that includes cultural, religious, ethnic, and gender aspects. Identity plays a significant role in contemporary art as a way for individuals and communities to express themselves. Artists create works that interrogate societal dynamics by relating their identities to political and sociological structures. This research examines the reflections of the concept of identity in contemporary art and the approaches of artists in this field, while investigating how personal experiences and social contexts are utilized. Contemporary art practices reveal the multi-layered nature of identity and the effects of factors such as gender, ethnicity, and class on identity. The study focuses on artists from Turkey. These artists frequently address concepts such as identity, migration, crisis, and memory in their works, often reflecting on situations they have witnessed. In this context, a qualitative analysis method was employed through a literature review, leading to a focus on an understanding of art that centers more on performative gestures rather than classical art concepts. In the thesis, the works of artists who have addressed the concept of 'identity' from the 1990s to the present in Turkey are examined through descriptive and interpretive analysis methods from a semiotic perspective. In this regard, the research results consider existing studies in literature, examining artistic practices and, as a result of this examination, exploring the reflections of identity indicators in art through the performative productions of artists post-1990s.

Keywords: Indicator, Identity, Contemporary Art, Collective Memory

ÖN SÖZ

Bu tez, sadece akademik bir çalışma olmanın ötesinde, hayatımda önemli bir yer tutan insanlara ve onların katkılarına bir teşekkür niteliğindedir. Her bireyin yaşamında karşılaştığı zorluklar ve bunların üstesinden gelme yolları, insan olmanın özüdür. Bu süreçte, bana rehberlik eden, destek olan ve engin fikirleriyle ilham veren atölye hocam ve danışmanım Doç. Ayça Tufan'a minnettarım.

Ailem, arkadaşlarım ve doktorum Güneş Alpsoy, bana hayatın anlamını, sevginin ve dayanışmanın gücünü öğretti. Onların fedakârlıkları ve koşulsuz sevgileri, bu yolculukta en büyük motivasyon kaynağım oldu. Her zaman yanımda olduklarını bilmek, en karanlık anlarda bile umut ışığım oldu. Değerli hocalarım Doç. Ilgaz Özgen Topcuoğlu, Doç. Ebru Nalan Sülün ve Dr. Derya Yücel, bilgiye açlığımı besleyen, düşüncelerimi şekillendiren ve beni eleştirel düşünmeye yönlendiren rehberlerimdir.

Ayrıca YTÜ'de derslerini ilgiyle takipte olduğum hocalarımın bilgi birikimi ve deneyimleri, benim için sadece akademik değil, aynı zamanda sanatsal açıdan da bir gelişim fırsatı sundu. Sanatçıların tezime eklediğim yapıtları, bu çalışmanın temel yapı taşlarını oluşturdu. Kıymetli sanatçı arkadaşlarım, birlikte geçirdiğimiz zamanlar, paylaştığımız fikirler ve tartışmalar, bu sürecin en değerli parçalarından biri oldu. Dostluğun ve dayanışmanın gücünü her an hissettim. Sonuç olarak, bu çalışmayı, hayatımda önemli bir yer tutan tüm insanlara adıyorum. Onların varlığı, beni daha iyi bir birey olmaya teşvik etti ve bu yolculukta bana ilham verdi. Umuyorum ki, bu tez, sadece bilgi sunmakla kalmayıp, aynı zamanda akademik ve sanatsal açıdan literatüre katkı sağlayıp düşünsel bir yolculuğa da kapı aralar.

Şahin LATİFECİ

Şubat, 2026; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET iii
ABSTRACT iv
ÖN SÖZ v
İÇİNDEKİLER vi
TABLOLAR LİSTESİ vii
ŞEKİLLER LİSTESİ vii
KISALTMALAR LİSTESİ x

1. GİRİŞ 1

2. KİMLİK GÖSTERGELERİ 3
2.1. Kimlik ve Öteki 9
2.2. Kültürel Kimlik 17
2.3. Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik 21

3. KİMLİK VE HAFIZA 28
3.1. Kamusal Alanda Kimlik Temsiliyeti 34
3.2. Kolektif Bunalım ve Kimlik Krizi 43

4. KİMLİK GÖSTERGELERİ BAĞLAMINDA SANATÇI ÖRNEKLERİ 48
4.1. Nezaket Ekici 48
4.2. Şener Özmen 51
4.3. Hale Tenger 54

KAYNAKÇA 66

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Bir ve Üç Sandalye, Göstergesel Analiz..... 6

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. René Magritte, İmgelerin İhaneti, 1929 4
Şekil 2. René Magritte, Rüyaların Yorumu, 1935 5
Şekil 3. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965 6
Şekil 4. Handan Dayı, Satılık Deniz Parseli, Yerleştirme, 2020 8
Şekil 5. Şükran Moral, Sanatçının Aynası, Foto Performans, 2014 11
Şekil 6. Gülçin Aksoy, Kenar Süsü, 2004 12
Şekil 7. Halil Altındere, Tabularla Dans, 1997 13
Şekil 8. Fatoş İrwen, Kadınlar İçin Güvenlik Ağı, 2022 14
Şekil 9. Hale Tenger, Beyrut, Video, 2005-2007 16
Şekil 10. Chris Ofili, Kutsal Bakire Meryem, 1996 18
Şekil 11. Şener Özmen, Sözüm Haritadan Dışarı, Video, 2025 20
Şekil 12. Şener Özmen, Sözüm Haritadan Dışarı, Video, 2025 20
Şekil 13. Ferhat Özgür, "Futbol Hayat Mıdır?", Yerleştirme, 2023 22
Şekil 14. Shirin Neshat, Women of Allah, Foto Performans, 1994 23
Şekil 15. Taner Ceylan, 1923, T.Ü.Y.B, 2010 25
Şekil 16. Cindy Sherman, İsimsiz, 2019 26
Şekil 17. İnci Eviner, Efendi ile Kölenin Dansı, Video, 2025 27
Şekil 18. Ilgaz Özgen Topcuoğlu, Unutma, Enstalasyon, 2013 29
Şekil 19. Ilgaz Özgen Topcuoğlu, Unutma, (detay), 2013 30
Şekil 20. Nejbir Erkol, Geçmişten Önceki Zamanlar, 2020 31
Şekil 21. Aysel Alver, Pity-Pity, 2015 33
Şekil 22. Gustave Eiffel, Eyfel Kulesi, 1886-1889 35
Şekil 23. Tatlin Kulesi'nin Maketi, Kraliyet Akademisi, Londra, 2012 37
Şekil 24. Ateş Alpar, Yıkıntılara Bakmak, 5. Mardin Bienali, 2022 38
Şekil 25. Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, detay, 1992 39
Şekil 26. Mike Kelley, Mobil Çiftlik, 2012 40
Şekil 27. Coco Fusco, Boş Meydan, 2012 41
Şekil 28. Mürsel Argunağa, İsimsiz, 2015 42
Şekil 29. Murat Morova, Bir Daha Asla, 2011 44
Şekil 30. Caravaggio, Judith Holofernes'in Başını Kesiyor, 1598 46
Şekil 31. Marina Abramović, Balkan Barok, Performans, 1997 46
Şekil 32. Sinem Avcı Koyunsev, Benim Gözümden, Senin Gözünden, Benden, 2025 47
Şekil 33. Nezaket Ekici, Hayal Et, Performans, 2002-2012 49

Şekil 34. Nezaket Ekici, Parıldayan Her Şey Altın Değildir Ama, Performans, 2014 50
Şekil 35. Nezaket Ekici, Denge, Performans, 2012 50
Şekil 36. Şener Özmen, Şahmeran, 2015 52
Şekil 37. Şener Özmen ve Erkan Özgen, Tate Modern Yolu, Tek Kanallı Video, 2003 53
Şekil 38. Hale Tenger, Lâhavle, Yerleştirme, 2007 54
Şekil 39. Cengiz Tekin, Serbest Vuruş, 2005 56
Şekil 40. Cengiz Tekin, Road- Yol, Yerleştirme, 2023 57
Şekil 41. Cengiz Tekin, Normalizasyon, 2009 57
Şekil 42. Halil Altındere, Annem Pop Art'ı Seviyor Çünkü Pop Art Rengarenk, 1998 59
Şekil 43. Halil Altındere, Melek, 2017 59
Şekil 44. Halil Altındere, Cehennemden Kaçış, 2016 60
Şekil 45. Ahmet Öğüt, Hala Hayattayım Ancak, 2024 61
Şekil 46. Ahmet Öğüt, It can and has been, 2021 62
Şekil 47. Ahmet Öğüt, It can and has been, 2021 62

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
DNA	: Deoksiribo Nükleik Asit
MoMA	: The Museum of Modern Art
MSGSÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzerine Yağlı Boya

1. GİRİŞ

Tarih boyunca sanat, sanatçılar için bir ifade aracı olmuştur. Güncel sanat, sanatçıların bireysel ve kolektif kimliklerini, toplumsal meseleleri ve günümüz dünyasının karmaşıklığını ifade etme biçimidir. Bu sanat türünde sanatçılar çeşitli medya ve teknikler kullanarak, izleyiciyi düşündüren, sorgulatan ve etkileşimde bulunan çalışmalar üretirler. Güncel sanatın klasik sanat anlayışından farkı, geniş bir yelpazede sanatın sadece estetik bir nesne değil, aynı zamanda felsefi bir ifade biçimi olduğu anlayışını da kapsamaktadır. Sanatın birçok disiplinini kapsayan ifade biçimleri arasında: performans, video, fotoğraf, resim, enstalasyon, arazi sanatı gibi disiplinlerarası bir anlayışı içermektedir. Sanatçıların sosyolojik, psikolojik ve politik yaklaşımlarının sanata yansımalarını 21. Yüzyılda sanat tarihinde yer edinmiş üretimlerinde görülmesi mümkündür. Çağdaş sanat dinamiklerinin klasik sanat anlayışının tekelinden ziyade, geniş bir yelpazeye yayılan kimlik politikalarına yön vermesi, toplumda gerçekçi bir yolun izlenmesini mümkün kılmıştır.

"Ferhat Özgür, güncel denilen sanatın terminolojisi ile ilgili soruna da dikkat çekerek, *çağdaş sanat* olarak ifade edilmesi gerekliliğini, tuval resmine de video sanatına da güncel/çağdaş denileceğini belirterek, yapıtların temalar ve temaların dile getiriliş biçimleri doğrultusunda sınıflandırmaktan öteye gidilemeyeceğini belirtmiştir" (Kalkan & Altınkurt, 2015). Güncel sanat, günümüz meseleleriyle doğrudan ilişkilidir; çağdaş sanat ise geçmişten gelen etkilerle birlikte yeni bakış açıları sunmaktadır.

Türkiye de "Çağdaş Sanat" kavramı sıklıkla "Güncel Sanat" olarak da ifade edilmektedir. Ancak güncel kavramı kendi içerisinde sorunlu görülmektedir. Çünkü güncel, bugünü ifade etmektedir. Bugün 'Güncel Sanat' olarak açıklanan yapıtlar elli sene sonra yine 'Güncel Sanat' olarak tanımlanabilecekler mi?[1] Sanat ortamında 'güncel' ve 'çağdaş' kelimeleri sıklıkla kullanılsa da çağdaş sanat 1960'lı yılların sonlarından itibaren modernizm ve postmodernizmin etkilerini içeren sanat üretimlerinden oluşmaktadır. Güncel sanat da günümüzde üreten sanatçıların

[1] Mehmet Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2011

güncelliğini yitirmeyen üretimlerinden oluşur. Bu sanat üretimleri göstergeler aracılığıyla ifade edilir. Gösteren ve gösterilen olarak birden çok ifade biçimine dönüşen görüntüsel göstergeler, fiziksel ve zihinsel olarak göstergenin kendisi ve kavramsal yapısını içermektedir. Güncel sanatın günümüz meselelerinin ve politik dalgalanmaların odağında olması, günümüz sanatçılarının kendilerini ifade etmeleri açısından önemlidir. Kimlik, çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Kültür, etnisite, toplumsal cinsiyet, ulusallık ve küreselliğin temel yapı taşlarından biridir. Performans sanatçısı Nezaket Ekici'nin yıllardır taktığı altın bileziklerinin, birçok performansında kolunda olması ve çıkartmaması, kimlik göstergeleri açısından bir örnektir.

Roland Barthes, "Göstergeler İmparatorluğu" başlıklı araştırmasında, göstergeler hakkındaki görüşlerini şu sözlerle aktarır: Gösterge, herhangi bir gösterilenin "tutmasına" zaman kalmadan yok olup gidiyor. Sanki yüzyıllardır süregelen bir teknik görünümün ya da gösterinin arı bir anlamlılık içinde oluşmasını sağlıyor, sarp, boş, bir kırık gibi.[2] Buna örnek olarak güneşin doğuşu ve güneşin batışı göz açıp kapayıncaya kadar farklı görüntüsel göstergelere bürünmektedir. Tam da bu doğrultuda, doğal olan görünümler de geçici olmalarına bakılmaksızın, fotoğraf ve resim aracılığıyla uzun süreli göstergelere dönüşmektedir.

Göstergeler nesneleri adlandırmak, dünya durumlarını betimlemek, gerçek şeyleri imlemek, bir şeyin bulunduğunu ve bu şeyin şöyle olduğunu öne sürmek amacıyla kullanılırlar. Göstergeler bu erek için öylesine kullanılırlar ki pek çok felsefeci şeyleri adlandırmak için kullanıldığında bir göstergenin yalnızca bir gösterge olduğunu savunmuştur.[3] Buradan hareketle güncel sanatta kimlik göstergeleri bağlamında, sanatçıların üretimleri üzerinden kimlik kavramının sanata yansımalarını ele almak çalışmanın temel meselesidir. Konu edilen çalışmalar ile ilgili literatür taraması yapılmış, betimleyici ve yorumlayıcı nitel analiz yöntemi beraberinde, sanatçıların üretimleri 'kimlik göstergeleri' özelinde ele alınmıştır.

[2] Roland Barthes, *Göstergeler İmparatorluğu*. Çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016, ss. 110-111

[3] Umberto Eco, *Semiotik; Bir İmbilim Kuramı*, çev. H. Ömer Tarhan, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul 2025, s.227

2. KİMLİK GÖSTERGELERİ

Göstergesel açıdan mercek altına alındığında sanat, özellikle günümüzde görsel bir ifade aracı olmanın da ötesine geçerek düşünselliği de merkezine almıştır. Kimlik göstergelerinin ışığında, bireyselliğin sınırlarını zorlayarak toplumsal bir bakış açısıyla üretilen sanat yapıtları, sanatçılar için bir ifade biçimi olmuştur.

Güncel sanat, küreselleşmenin farklı yönlerini ve etkilerini yeterli derecede güç, dil ve kimlik inşası gibi soruları odağına alarak bir kimlik göstergesi oluşturmaktadır. Bu kimlik, belirli konumlardan bağımsız olarak diasporik deneyimin ve küresel yönlerinin temsilini de dikkate almayı gerektirir. Postkolonyal ve küreselleşmiş dünyamızdaki görsel kritikliğin önemi kimlik üzerinden incelenmektedir. Karayipli performans sanatçılarıyla ilgili bir tartışmada, "sanatçının yaratıcı ve entelektüel yerinden çıkmasının göstergesi, odak noktasının ulusaldan küreselliğe kayması olduğuna" dikkat çekiliyor. Çağdaş sanatçıların farklı konumlarda görsel bir dil kullanma ve yaratma çabaları, yerel ve küresel arasındaki uçurumu kapatarak evrenselleştirilmiş kavram ve değerleri sorgulamaktadır. Modern sanat tarihlerini karakterize eden yanılsamalar bugün karmaşıktır; yeniden düşünülür ve uyarılır. Ulusötesi güç ve ulusötesi kurumsal homojenleşmeyle birlikte, diğer kimlikler, yaratıcı öznellikler ve sanatsal biçimleri doğurmaktadır. Güncel sanatçıların ve izleyicilerin mevcut küresel ilişkilerin çeşitli yönlerine tepkileri, yerleşik ve yeni dağıtım kanalları içinde yayılmıştır. Günümüzde artan sayıda sanat sergisi, sanat fuarları, sanat müzayedeleri, film ve video festivalleri, sanat ve kültürel incelemeler ve sanat etkinlikleri, kültürel açıdan farklı küresel sanat dünyası bağlamlarına ait çağdaş sanat yelpazesini doğrulamaktadır (Nyambura, 2024). Göstergeler kavramsal açıdan incelendiğinde, sanatçıların kimlik arayışları, mekân üzerine düşünmeleri ve malzeme seçimlerini bulundukları coğrafyanın ekseninde ele aldıklarını çalışmalarında görmemiz mümkündür.

> Yıllardır gazetelerde “Kimliğimi kaybettim, hükümsüzdür.” Şeklinde kayıp ilanları görürüz. Resmi işlemlerde, asayiş kontrollerinde veya herhangi bir işle ilgili ihtiyaç duyduğumuzda kim olduğumuzu ispat edecek belgelerdir kimliklerimiz. Kimliğimizi kaybettiğimizde üzüldüğümüz, endişe ettiğimiz, kaygılandığımız hatta korkuya kapıldığımız olmuştur. Böyle düşünmeyip de

> "Kaybolmuşsa kaybolmuştur ne olacak ki hemen yenisini çıkartırım." Diyecek kadar sakin, endişesiz ve umursamaz kişiler de vardır. (Azman, 2017, s.21)

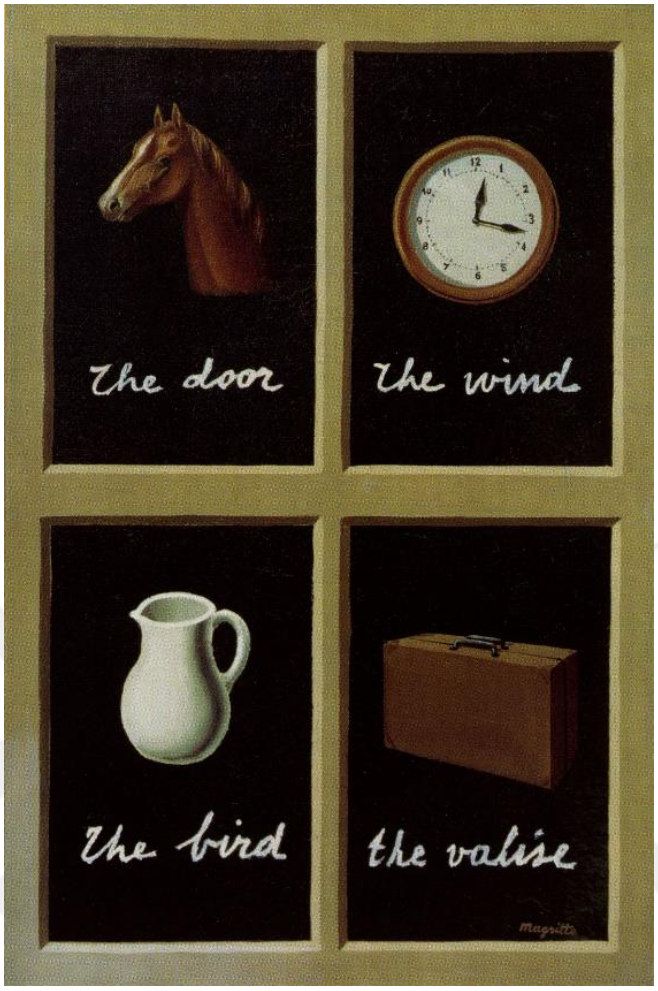
Görüntüsel göstergeler René Magritte bakış açısıyla ele alındığında, "İmgelerin İhaneti" adlı yapıtı üzerinden bir inceleme yapmak iyi bir örnek olacaktır. Kompozisyonun tamamını kaplayan bir pipo vardır; altında da "Bu bir pipo değildir." Yazısını görmekteyiz. Sanatçı burada hem kavramsal hem de çalışmasının isminden de anlaşılacağı üzere, imgelerin birer ihanet olduğunu ve göstergelerin gösteren ve gösterilen ayrımına farklı bir bakış açısı sunmuştur. Magritte, "Rüyaların Yorumu" adlı çalışmasında da gösteren ve gösterilenin zıttı bir bakış açısıyla felsefi bir yaklaşımı benimsemiştir. Rüyaların yorumlanmasını belki de gösterge üzerinden somutlaştırarak ele almıştır. Göstergenin daha çok zihinselliği üzerine yoğunlaşırken, objelere farklı kimlikler yüklemiştir. Piponun pipo olmaması, at figürünün kapı olarak ele alınması bunun örneğidir. Sanat tarihsel açıdan ele alındığında, sanat eserlerinin çoğu birer gösterge görevini üstlenmiştir.

Şekil 1: René Magritte, *İmgelerin İhaneti*, 1929



Kaynak: René Magritte, 2025

Şekil 2: René Magritte, *Rüyaların Yorumu*, 1935



Kaynak: MoMA, 2025

Göstergeler fiziksel ve zihinsel olarak ikiye ayrılmaktadır. Göstergenin göstereni ve gösterileni sanat üretimlerinin kimliğini oluşturmaktadır. Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" adlı çalışması üzerinden bir inceleme yapıldığında; fotoğraf, hazır nesne ve yazıdan yararlandığı bilinmektedir. Üç farklı göstergenin tek bir çalışmada olması, sanatçının kavramları görselleştirme aracılığıyla bir ifade biçimine dönüştürdüğünü felsefi sorgulamalar aracılığıyla görmemiz mümkündür. Sandalye imgesi çağlar boyunca hem iktidar hem de bireyselleşme üzerinde bir kimlik göstergesi olmuştur. Yemek yerken, ders çalışırken, tez yazarken, sorguya çekilirken bir oturma mekanizmasıyken; altın varaklarla süslenip kraliyet tahtına dönüşmesiyle konforlu ve gösterişli bir konuma erişmesiyle, birden çok kimliğe sahip bir gösterge görevini üstenmektedir.

Şekil 3: Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965



Kaynak: MoMA

Tablo 1. *Bir ve Üç Sandalye* Göstergesel Analiz

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
Sandalye Fotoğrafı	Fotoğraf	Sandalye
Sandalye	Nesne	Sandalye
Metin	Tanım	Sandalye

Kaynak: Latifeci, 2025

Kuspit'e göre, "Hazır-nesnenin iki anlamı vardır. Hazır nesne bir muammadır, hiçbir düşünsel kılıcın kesemeyeceği bir Gordion düğümüdür. Aynı anda hem sanat olması hem de olmaması nedeniyle hazır-nesnenin sabit bir 'kimliği' yoktur" (2004, s.39). Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth'un *"Bir ve Üç Sandalye"* adlı yapıtı, göstergesel açıdan önemli örneklerdendir. Toplam üç adet sandalye durmaktadır. Bunlardan ilki, sandalye fotoğrafı, ikincisi sandalyenin kendisi ve üçüncüsü de sandalyenin sözlük

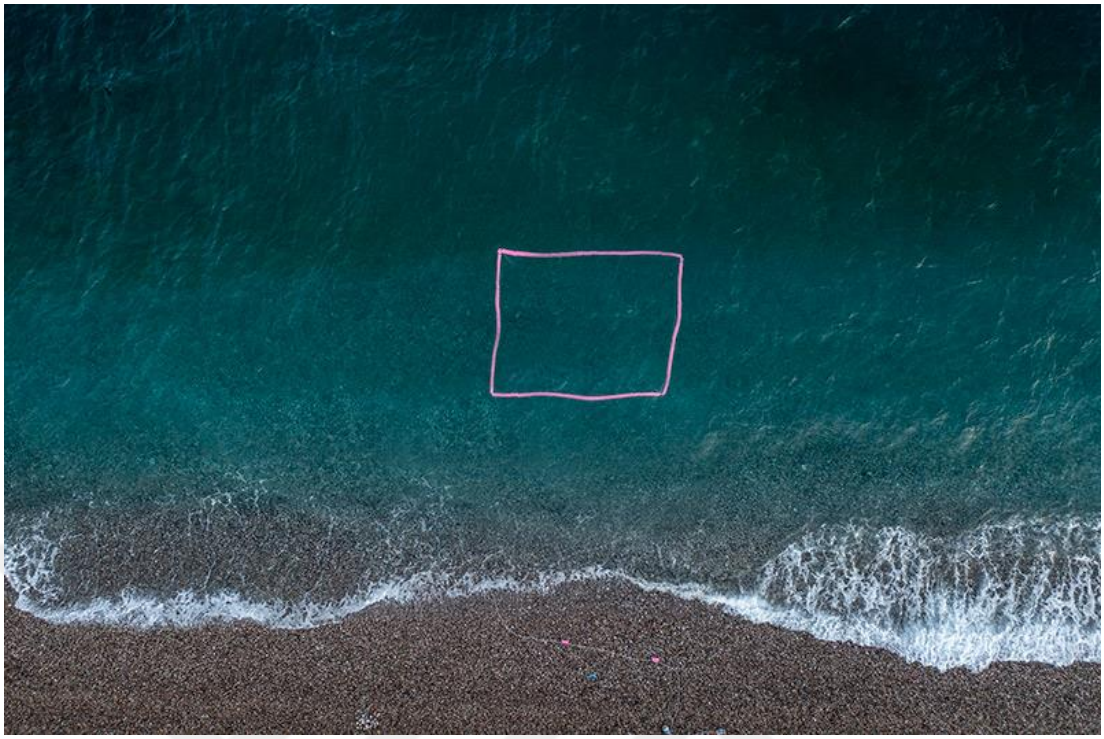
tanımıdır. Kosuth, sanat tarihinde yer edinmiş ve eleştirmenler tarafından da çok konuşulan bu kavramsal yerleştirmesinde fikir sanatını ön planda tutmuştur.

"Duchamp-sonrası ortaya çıkan avangard eğilimlerin, son aşamasında Kavramsal Sanat ve Minimalizm ile sanatın bugünkü görünüşünü belirlediği öne sürülebilir" (Şahiner, 2013, s.143). Burada görme olgusu ön plandadır. John Berger, *"Görme Biçimleri"* kitabının ilk sayfasında bu konuya şöyle bir bakış açısı geliştirmiştir: "Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir" (2014). Bu bağlamda kavramsal çalışmalar felsefi olduğu kadar, iyi bir görme biçimini de gerektirmektedir. Çağın gereklilikleri bakımından bazı sanat yapıtları belirli akımlara konu olmuşlardır. Unutulmamalıdır ki çağdaş ve güncel birbirinden farklı şeyleri anlatır. Terry Smith, "*Gelecek Sanat: Çağdaş Sanat Tarihi"* adlı kitabının '*Çağdaşlık ve Sanat Tarihi'* bölümünde, güncel ve çağdaş ayrımına dair şu ifadeleri kullanır:

> Sıradan dil kullanımında ve pek çok sanat dünyası söyleminde, "çağdaş" kelimesi, güncel, eş zamanlı veya çağdaş olan her şeyi ifade eder. Ama kavramın kendisi, gördüğümüz gibi, olağanüstü anlam derinliklerine sahiptir: contemporary (çağdaş) kullanılmaya başlandı ve kullanılmaya devam ediyor. Çünkü varlık ve zaman arasındaki çok sayıda ilişkiye işaret ediyor. Bu çokluk, tam da bu çokluk, onun kökenidir. İnsan düşüncesi, o zamandan beri, bu çokluk hakkında düşünmüştür. Çağdaş, tam da bu çokluk içinde ortaya çıkmıştır ve bu çokluğa karşı bir çekişme içinde varlığını sürdürmektedir. Modern kavramıyla ilişkili olanlar başta olmak üzere, son yüzyıllarda, benzer ve çoğu zaman örtüşen olguları daha kesin bir şekilde ve egemen değerlere göre açıklamaya çalışan, daha güçlü başka terimler de var. Çağdaşlığın kendisinin de birçok tarihi vardır; sanat tarihinin içinde de. Bu fikirle ortaya çıkan sanat tarihsel arayış, ileri sürmeye cesaret ediyorum ki, çok gerilere gider. Bizi beklenmedik sorular sormaya iter. Günümüz de çok sayıda geçmiş, canlı ve davetkâr bir şekilde, şu anki çağdaşlığımızı oluşturan çoklu bölgeler arasında beliriyor. Çağdaşlık, standart tanımlara göre, "çağdaş olma durumu ya da halidir. Yukarıda tarif ettiğim genişletilmiş anlamda, bu, "çağdaş olma halinin, "aynı anda var olma hali" anlamına geldiği anlamına gelir (Smith, 2019, s. 274)

Kimlik çok katmanlı bir kavramdır. Sanat aracılığıyla birçok sanatçının ele aldığı ve sanatında konu edindiği bu kavram, geniş bir anlama da sahiptir.

Şekil 4: Handan Dayı, *Satılık Deniz Parseli*, Yerleştirme, 5x6 m, 2020



Kaynak: Sanat Atak, 2021

Güncel sanatı kıyı kavramıyla bağdaştıran bir proje olan "*Kıyı Project"*[4]*,* Antalya'da 2019 yılında temeli atılmıştır. Oluşumun ilk sergisi olan "Şehrin Altı" konseptiyle, kıyı ile canlılar arasında bir bakış açısı geliştirilmiştir. Küratör Özge Yağcı, Fırat Yusuf Yılmaz ile yapılan (2024) röportajında ilk sergi hakkındaki görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

> İlk sergimiz "Şehrin Altı" haziran ayının başında düzenlemiştik. Sezon yeni yeni başlıyordu. İşlerin arasında piknik yapmak isteyenler, güneşlenenler, denize girenler vardı. Zaman zaman midyeci ya da mısırcı işlerin arasında dolaşıyor, satış yapıyordu. Sahile güneşlenmek için gelen insanlar bir sergiyle karşılaşmışlardı ve bu beklenmedik bir karşılaşmaydı. Bu nedenle şaşırtıcı tepkiler oluştu. Örneğin sergide, Handan Dayı'nın 5×6 metre boyutlarında, poliüretan köpükten yapılmış bir çalışması denizin yüzeyinde yüzüyordu. *Satılık Deniz Parseli* ismindeki bu iş, ürettiği kavramsal bağlamın yanı sıra denizde yüzen çocuklar için bir oyun alanına

[4] Kıyı Project, 2019'da Antalya'da kurulan bağımsız bir sanat projesidir. 2023 yılında "Beton,Hayvan,Deniz" konseptiyle Culture Civic (Kültür Sanat Destek Programı) tarafından desteklenmiştir.

dönüşmüştü. Dolayısıyla eserin, sanat ortamı ve gerçek hayat içerisindeki işlevsel farklılıkları ve yarattığı karşılaşma oldukça düşündürücüydü (2024).

Günümüz sanatında çok disiplinli bir sanat anlayışı gelişim göstermeye devam etmektedir. Sanatçılar, kıyı ve kent ilişkisini derinlemesine inceleyip, ele aldıkları konular üzerinden organik malzemeler aracılığıyla da sanatın çok disiplinli alanından yararlanmaktadır. Göstergeler aracılığıyla görme biçimleri daha da anlaşılır bir hal almıştır. Bazı yazarlar, resimli kitaplar aracılığıyla okurların zihninde kalıcı etkiler bırakmayı benimsemiştir. Görseller, çağlar boyunca dikkat çekmeyi başarmıştır. Yazı aracılığıyla ifade edilen bazı zihinsel göstergeler, tekrar edilmediğinde -kişiden kişiye değişiklik göstermekle birlikte- akılda kalıcılık sağlamaz. Burada görselliğin önemli olduğunu vurgulamak gerekir. Görüntüsel göstergeler, mağara resimlerinden günümüze kadar etkisini sürdürmektedir.

2.1. Kimlik ve Öteki

Güncel sanat, kimlik kavramını derinlemesine inceleyen ve toplumsal dinamiklerle ilişkisini sorgulayan bir alan olarak önem kazanmaktadır. Küreselleşmenin etkisiyle farklı kültürlerin etkileşimi, güncel sanatta yeni kimlik formlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bazı sanatçıların politik dalgalanmaların etkisiyle çalışmaları da politik hale gelmiştir. Tabuları sorgulayan çağdaş bir sanatçı olarak bilinen Şükran Moral, Aslı Çiğdem ile yapılan (2018) röportajında, "Benim en büyük sorumluluğum, ötekilere karşıdır." Diyerek, toplumsal konularda duyarlılığını çalışmalarıyla ele almıştır. "Sanatçının Aynası" adlı çalışmasında, kimliğin bireye ait olmayan keskin bir nesneye yansımasını yansıtmıştır.

> Kimlik kavramı üzerindeki kuramsal çalışmalar, özellikle de Türkiye sanatsal ortamında etkili olmuş bazı eleştirel kuramlar; bir çerçeve oluşturmada yardımcı olmuştur. İnceleme yapılırken, Türkiye'nin toplumsal, siyasal, kültürel değişim ve dönüşüm aşamalarının da bu yapıtlara nasıl yansıdığı dikkate alınmıştır. Kimlik kavramı, Batı felsefesinin en temel konularından biri olan özneyi ele alan çok geniş bir alanı kapsadığı için bazı sınırlandırmalara gidilmesi gerekmiştir (Güvensoy, 2015).

Ayrıştırılan ve arka plana atılan her birey, birer öteki olma yolundadır. Sanat piyasasında ise, belirli bir galeri ile anlaşamayan ve herhangi bir temsiliyeti olmayan sanatçı, bağımsızdır. Nam-ı diğer, ötekidir.

Wilson, kültür ile ilgili, "kimlik" kavramını daha da karmaşık hale getiren noktalara odaklanmaya çalışırken, şöyle bir düşünce geliştirmiştir:

> Eğer "kimlik", bir kişinin hayatını geçici olarak etkileyen ve bir şekilde yapılandıran şeylerle ilgiliyse ve eğer "kültür" bireyin ilgi alanlarının bir yelpazesine atıfta bulunmuyorsa, o zaman kültür, kimliğiniz için önemli olacaktır. Özellikle bireyin gelişimsel veya psikolojik bir bakış açısıyla temel olarak görebileceği çocukluk deneyimlerini; yiyecek, içecek, kişisel ilişkilerin ritüelleri, giyim ve çok sayıda diğer şeyleri düşünmek mümkündür. "Gerçekten ben kimim?" ya da "Gerçek benliğim nerede yatıyor?" gibi sorular genellikle, bu veya şu zamanda kendilerini güvensiz, kendilerinden emin olmayan (ve dünyadaki yerlerinden şüphe duyan) insanlar tarafından sorulur; kendileri hakkında güvenebilecekleri ya da güvenmek istedikleri şeylerin ne olduğunu bilemeyenler tarafından sorulur. Ve açıkça, psikolojik güvenlik hissine katkıda bulunabilecek, ya da yokluğu halinde onu sarsabilecek en önemli şeylerden biri, bireyin alışık olduğu kültürel deneyimlerin ağıdır. Kimlik, kendisini hem rahatlatan hem de ona bir tür onur veren bir giysi olarak taşıdığı kültürel deneyimlerdir (1984).

Ötekinin zamansal döngüsü, çağlar boyunca etkisini sürdürmüştür. Kendine ait olanla farklı olan arasındaki bu ayrım, kültürlerarası ilişkilerde ayrışık, bitişik, aykırılık ve ayrıksı olma yolunda ilerlemiştir.

“Türkiye’de kültür politikası genellikle sanat (buna opera, bale, resim, heykel gibi yüksek sanat da dahil), eğlence ve kültür varlıklarıyla kültürel mirasın (saray, han, hamam, medrese, kervansaray, camiler, kiliseler, çeşmeler, imarethaneler, müze ve ören yerleri gibi) ekonomik analizine ilişkin olmuştur” (Akdede, 2014, s.66). Kültürel kimlik, bellek ve sınırlar ekseninde sosyolojik açıdan bir yerin bulunduğu konumun bütünleşme ve homojen kıvamda farklılıklardan oluşan bir bütünün parçalarından oluşmaktadır.

Küresel ve yerel sorunu belki de en çok iletişim alanında çözülmesi güç bir sorundur. Bu sorun bu alanda kültürlerin homojenleştirilmesine karşı kültürlerin yerel olarak

sahiplenilmeleri üzerinde bitimsiz ve muhtemelen çözümsüz bir tartışmaya yol açmıştır.[5] Bu doğrultuda farklı kültürlerin ve yerleşim yerlerinin kendilerine ait kültürünün olması da kültürel hafızanın katmanlarını oluşturmaktadır.

Şekil 5: Şükran Moral, *Sanatçının Aynası*, 2014



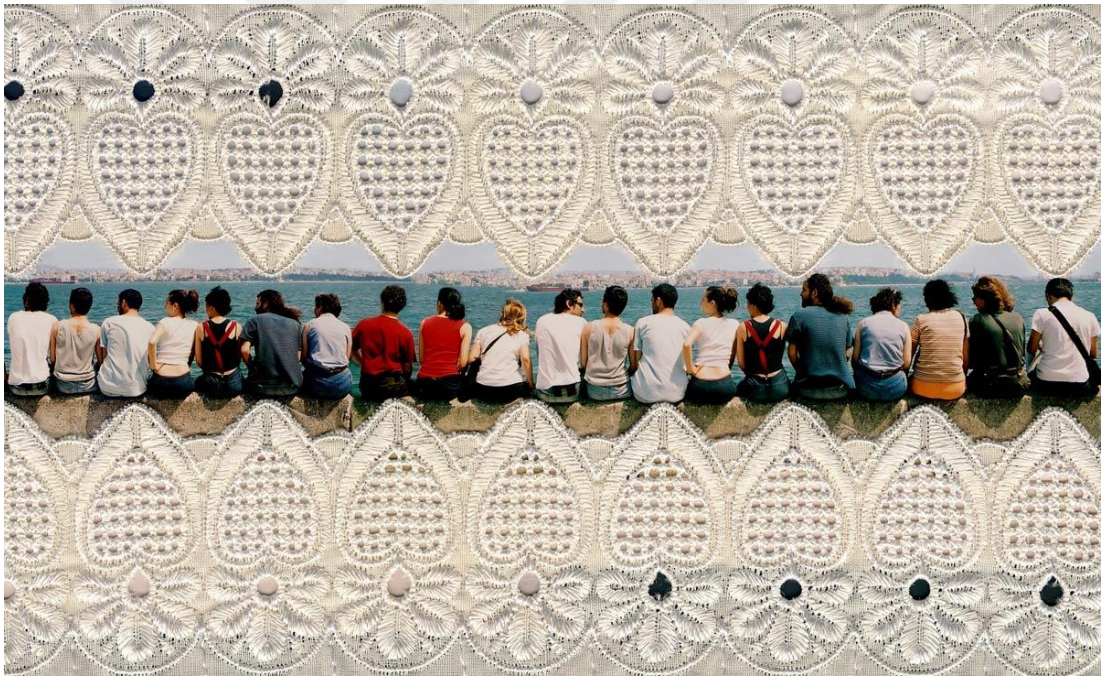
Kaynak:Artribune

Keskin bakışlar, tabulara meydan okuma ve sansüre protest bir yaklaşım getirmek isteyen sanatçı, sakinlik arayışında performatif bir yaklaşımı benimsemiştir. Sanat tarihçisi Linda Nochlin, 1971 yılında önemli bir makale yayımlamıştır. "Neden Büyük Kadın Sanatçı Yok?"[6] Bunun cevabını şu şekilde açıklanabilir: ataerkilliğin egemen olduğu toplumlarda kadın sanatçıların sayısı oldukça azdır. Baskı, kadını metalaştırma ve arka plana atmak, çağlar boyunca devam etmiş ve günümüze kadar etkisini

[5] Arif Dirlik, Kriz, Kimlik ve Siyaset: Küreselleşme Yazıları. İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.197
[6] Linda Nochlin, Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok, Çev. Ahu Antmen

sürdürmüştür. Performans sanatçısı Şükran Moral, 1990'lı yılların başından günümüze kadar birçok protest çalışma üretmiştir. Sanatçının performanslarında, cinsellik ile ilgili kurguların deşifre edilmesi, sanat konvansiyonlarının (ve giderek bizatihi sanat fikrinin) eleştirisiyle birleşir. Sanat kariyerini 90'lı yılların başından beri daha çok İtalya'da sürdüren Moral, "Sanat Tarihine Güvenmeyiniz" adlı projesi, sanat tarihinin yanıltıcı olabileceğini göstermiştir (Koçak, 2009, s.198). Bu durumu başka bir biçimde benzer yaklaşımlarla ele alan Barrett, batı sanatında pek çok çıplak kadın resminin erkeklerin zevki için yapıldığını söyler. Kadın özne ancak edilgen ve kullanılabilir olduğunda var olur. Erkek daima ideal bir seyirciye, kadın ise kuşatılmış, estetik bir arzu nesnesine indirgenmiş, dolayısıyla insanlıktan çıkarılmıştır (2019, s.261). Günümüz sanatında solo ve karma sergilerde bu bakış açısı giderek azalmaya başlamış ve toplumsal cinsiyet eşitliğine vurgu yapan sanatçıların üretimlerine yer verilmiştir.

Şekil 6: Gülçin Aksoy, *Kenar Süsü*, 2004



Kaynak: Art Dog İstanbul, 2024

Derrida, ötekinin, aklın dili olmayan bir dilinin olamayacağına dair ısrarcı bir tutum sergilemiştir. Genel olarak, aklın sınırlarının ötesinde bir düşünüş tarzı keşfetmeye yönelik her çabanın, daha baştan başarısızlığa mahkûm olduğunu savunduğu ifade edilebilir (Boyne, 2009, s.133). Bazı sanatçılar, kadınların kendini eşit hissetmeden eşitliği savunamayacağını da belirtmiştir. Tam tersi görüş belirten sanatçılar da mevcuttur. Belirli sanatçıların çalışmaları eleştirmenlerin önyargıları ve kişisel

tercihleri doğrultusunda abartılırken, diğerleri ya tamamen göz ardı edilir ya da yüzeysel bir değerlendirmeye tabi tutulur. Bu durum, sanat dünyasında bir hiyerarşi oluşturur; belirli isimler, sanatın "yıldızları" hâline gelirken, diğerleri yalnızca gölgelerde kırılgan 'ötekiler' olarak kalır.[7] "Uygarlaşma ve akılcılık, erkeğin kendine benzer olanı kötüleştirip, benzemeyeni hükmü altına alacağı ataerkil dönemi başlatır. Siyasi erk kazanan erkek kendini, kendi (self) ve kadını öteki (other) olarak tanımlar" (Yanat Bağcı, 2021, s.173). Bu düşünceden yola çıkılarak, toplumsal cinsiyet eşitliğinin -terazinin dengede olmasını sağlamak- yaygın olabilmesi için, üstünlük anlayışından vazgeçilmesi yaşamı bir bütün olarak kabul etmek gereklidir. Aksi durumda, bütünü parçalara ayırmak, ayrıştırılanların ötekileşmesine yol açacaktır.

Şekil 7: Halil Altındere, *Tabularla Dans*, 1997



Kaynak: İstanbul Modern

Güncel sanat, kimlik politikaları ve temsil konularında da önemli bir rol oynamaktadır. Farklı etnik gruplar, toplumsal cinsiyet kimlikleri ve marjinalleşmiş topluluklar, sanat aracılığıyla seslerini duyurma ve kendi kimliklerini ifade etme fırsatı bulmaktadır. Nusaybin doğumlu sanatçı Halil Altındere, "Tabularla Dans" adlı çalışmasında kimlik kavramına vurgu yapmıştır.

[7] Şahin Latifeci, *Yükseltilenler ve Geriye Kalanlar*, Sanat Kritik

“Kimliksizleşme kendi dilini ve kültürünü yadsımak amacıyla değil, tersine o kültüre ve kimliğe kendi kişiliğini tamamıyla ilişkilendirdikten sonra, o kimliğin verili veya kurulu kimlik olduğunun bilincine vararak, kendi kimliğini kimliksizleşme sürecine sokuyor” (Akay, 1999, s.138). Sanat, kimlik ve aidiyet meselelerini ele alarak, bireylerin kendilerini ifade etmelerine olanak tanır. Sanatçılar, farklı kimliklerin ve kültürel çeşitliliğin önemini vurgulayan işler üretirler. Toplumsal normların ve cinsiyet rollerinin sorgulandığı bir bakış açısı sunar.

“Altındere, 1990’lı yılların sonunda ‘kimlik’ sorununu öne çıkaran ve sert eleştiriler barındıran yapıtlar gerçekleştirdi. 5. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilenen ‘Tabularla Dans’ adlı çalışmasında kendine ait Türkiye Cumhuriyeti Nüfus Cüzdanını terk ediyordu” (Öğüt, 2006). Sanatçı, bu çalışmasında, geleneksel değerlerin ve tabuların bireyler üzerindeki etkisini irdeleyerek, izleyicilere düşündürücü bir deneyim yaşatmayı amaçlar. Yapıt, bireylerin kimliklerini nasıl şekillendirdiğini ve toplumsal baskılara karşı nasıl bir duruş sergilediklerini gözler önüne serer.

Şekil 8: Fatoş İrwen, *Kadınlar İçin Güvenlik Ağı*, 2022



Kaynak: Jungle World, 2025

Kişinin kimliği her zaman çok yönlüdür. Elbette insanın kendine özgü bir bireysel kimliği ve aynı zamanda grup kimliği vardır. Bunlar eş zamanlı olarak ailevi gruplar,

cinsiyet grupları, yaş grupları, meslek grupları, coğrafi kökene ilişkin gruplar, dilsel topluluk olmak üzere çeşitli sosyal gruplardır (Aksürmeli & Beşirli, 2020, s. 77).

Tabular, çağdaş sanatın dinamik ve yenilikçi bir biçimi olarak, politik söylemleri ve toplumsal eleştirileri ifade etme konusunda önemli bir araç haline gelmiştir. Tabular, ironik bir dille toplumsal eleştiriyi ifade etmek için de kullanılabilir.

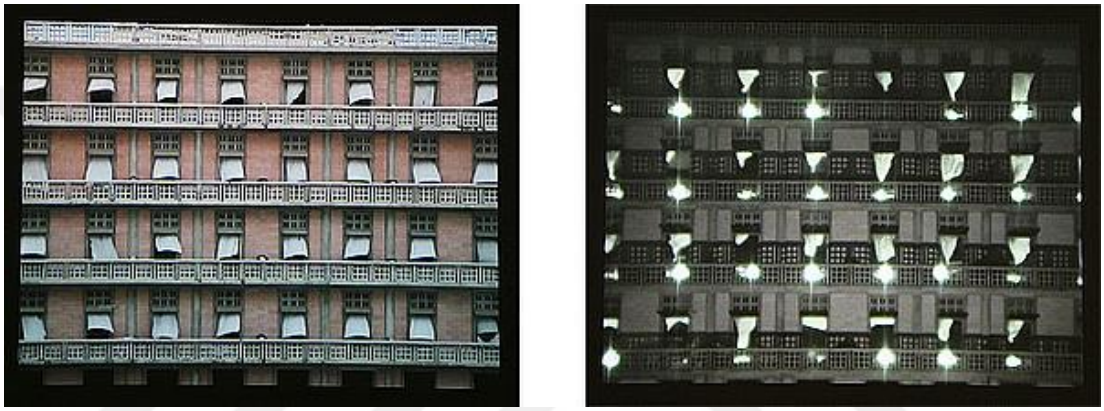
Kimlik tartışmaları yeni değildir; bunların başlangıç tarihinin Tanzimat olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü kimlikle irtibatlı ilk tartışmaların bu yıllarda başladığını görmekteyiz. Dolayısıyla, Tanzimat'la başlayan Batılılaşma hareketleri ile eş zamanlı olan Türkiye'deki kimlik tartışmaları Türkiye'nin Batılılaşma süreci ile değerlendirilmelidir (Ak, 2020). Sanatçılar, mevcut politik durumu sorgulayan ve izleyiciyi düşündüren işler üretebilirler. Bu tür çalışmalar, izleyicinin ön yargılarını sorgulamasına ve politik meseleleri farklı bir perspektiften değerlendirmesine olanak tanır. Kimlik kavramının DNA'sını oluşturan aidiyet "biz" duygusunu yapılandırırken, öte yandan "biz"den olmayan "öteki"yi de belirler. Kimlik politikaları bu "öteki" kavramıyla taraftarlarını bulur. Savaşlar "öteki"nin olumsuzlanan özellikleriyle meşruiyet kazanır. Ulus-devletler "biz" kavramıyla kimliği istediği yönde biçimlendirir (Güven, 2020). Sanat tarihçi ve eleştirmen Ebru Nalan Sülün, kimlik kavramının sanata yansımalarına şöyle açıklama getirir:

> Küreselleşen dünya ekseninde kültürlerarası geçişler ve aktarımlarda iletişim için kimlik bilinci gerekmektedir. Tüm dünyada bu bilinç; yaşamın ve sanatın devamı için hayati önem taşımaktadır. Sanatta kimlik kavramının içerisinde saklı olan sermaye, sınıf farklılıkları, kadın, erkek, gay-lezbiyen, inanç faktörleri Türkiye'de az sayıda sanatçı tarafından sanatta yorumlanmıştır. Türkiye'deki politik, sosyolojik, kültürel faktörlerdeki devinimin sanattaki gelişim çizgisi ile oldukça tezat bağlantılar kurduğu da bir gerçek. Bu noktada, Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren ülke içerisinde yaşanılan politik iniş-çıkışlar, ekonomik değişimler, ideolojik faktörlerdeki sorunlar, inanç sorununun politik duruşu, yaşanan devrimler düşünüldüğünde sanattaki apolitik duruşun tartışılması gereken bir sorun olduğunu düşünüyorum (2010).

Hale Tenger'in 2005-2007 yılları arasında ürettiği "Beyrut" adlı video çalışması, öteki kavramına göstergesel bir örnektir. Sanatçının Lübnan'a seyahat ettiği zamanda gözüne çarpan derin bomba çukuru, videodaki yapının arka kısmının tamamen

yıkılmış olması, kendisini etkilemiştir. Kimlik, tarih boyunca onlarca kültürle temas etmesine ve her türlü asimilasyon, yozlaşma ve dejenerasyona rağmen özünü muhafaza edebilen tılsımlı bir gömlektir (Azman, 2017, s.19). Tenger'in de belirttiği üzere: "Video hem romantik hem de hüzün dolu bir atmosfere sahiptir. Yalnızca Lübnan değil, tüm Ortadoğu'nun genel olarak paylaşılan acı dolu kaderidir." Bu bağlamda mekânın göstergesel açıdan bir hatırlatıcı olduğu, sanatçının sürece yayılan video çalışmasından anlaşılabilmektedir.

Şekil 9: Hale Tenger, *Beyrut*, Tek Kanallı Video, 2005-2007



Kaynak: Universes Art, 2025

"Jones, 'ırkçılık' teriminin, çatışma ve acı miraslarıyla derin kökleri olan birçok dışlayıcılığı ifade eden geniş bir kavram olarak düşünülebileceğini net bir şekilde belirtiyor. "Temel, içsel bir seviyede, bu aslında cilt rengi ile ilgili değil. Bu, insan gruplarını hiyerarşiye koyma şeklimizle ilgilidir" (Martens, 2015). Jones'un en son tek yazarlı kitabı *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*[8], kimlik politikalarını ele almaktadır. *Seeing Differently*, günümüz sanat dünyasındaki ırkçılığı sorgulamaktadır. Jones, 1990'ların başından beri siyasi ve popüler basın söyleminin "kimliğin ölümü "nü ilan ettiğini ve bu tür tartışmaların "ötesinde" olduğumuzu savunduğunu açıklamaktadır. Jones (bu kitapta ve diğer birçok yazısında) bizlerin "kimlik sonrası" olmadığımızı ısrarla belirtmektedir. 1990'lardan bu yana ırkçılığın sinsice doğasını ele alan bazı örnek sanatçıların çalışmalarının profilini çizmektedir. Dolaylı olarak şu soruyu gündeme getirmektedir: "Bununla ilgili ne yapacağız?"

[8] Amelia Jones, Farklı Görmek: Kimlik ve Görsel Sanatlar Tarihi ve Teorisi, 2012

2.2. Kültürel Kimlik

Kültürel kimlik, bireylerin toplumsal varoluşlarını şekillendiren unsurlar arasında yer almaktadır. Bu kimlikler, bireylerin kendilerini tanımlama biçimlerini, sosyal ilişkilerini ve kültürel etkileşimlerini derinden etkiler. Dini kimlik, bireyin inanç sistemine, ibadet biçimlerine ve dini topluluklarla olan ilişkilerine dayanırken; etnik kimlik, bireyin ait olduğu kültürel, dilsel ve tarihsel bağlara işaret etmektedir.

Etniklik, birikim krizlerinin yarattığı tek merkezkaç hareket değildir; kendi iktidarı için bazı meşru temelleri yeniden oluşturmaya çalışan parçalanmış bir egemen sınıfın kimi bölümlerinin tek yardımcısı da bu değildir. Açmazdan kurtulma çabasının bir diğer aracı da demokrasi manipülasyonudur.[9] Kendini etnik kimlik üzerinden tanımlama, sanatçıların sıklıkla başvurduğu bir durumdur.

Afroluların ABD'de eğitim ile mücadeleleri, kültür, ekonomik ve sosyal yoksunlukları halka açık hale getirilmiştir. Tarihinin eski incelemelerinden biri olan Afro Amerikan sanatı, bizlere etnisite hakkında 1920-1940 yılları arasında Harlem Rönesansıyla, kültürel hareketin sanat yoluyla ırksal temsiliyetine kavuştuğunu göstermiştir (Young,2013). Dini ve etnik kimlikler, bireylerin toplumsal yaşamlarında birbirleriyle etkileşim halindedir. Bireyler hem dini inançları hem de etnik kökenleri aracılığıyla sosyal gruplara dahil olurlar. Bu durum, bazen kimlik çatışmalarına yol açabilir; zira farklı dini ve etnik gruplar arasında var olan farklılıklar, toplumsal gerilimlere neden olabilir. Örneğin, bazı bölgelerde dini ve etnik kimlikler arasındaki ayrımcılık, bireylerin sosyal entegrasyonunu zorlaştırmakta ve toplumsal uyumu tehdit etmektedir. Arif Erman, etnisite kavramının ortak kök ve özelliklere sahip bir insan grubuna ait olarak kullanıldığını ancak etnisitenin ırk teriminin örtmecesi yapılmakla da suçlandığını belirtmiştir (2011, s.50). Bu da etnisitenin kendi içinde parçalara ayrılmasını da görünür kılmıştır.

[9] Vasıf Erenus, *Ulusal Kimlik ve Etnik Açılım*. Çev. Işıtan Gündüz. Urzeni Yayınevi, İstanbul, 2010, s.20

Şekil 10: Chris Ofili, *Kutsal Bakire Meryem*, 243,8 x 182,9 cm, Karışık Teknik, Keten Üzerine Fil Dışkısı, 1996



Kaynak: David Zwirner, 2025

Popüler bir eleştiri ritmiyle karşılanan *Sansasyon* sergisinin kaderini değiştiren olay, New York Belediye Başkanı Rudolph Giuliani'nin Chris Ofili'nin *Kutsal Bakire Meryem* resmini görmesi ve buna verdiği tepki dikkat çekicidir. Ofili, Meryem'i bir siyahi olarak resmetmiştir. Resmi duvara asmak yerine fil dışkısının kütleleri üzerine yerleştirerek sergilemiştir. Tüm bunlar din açısından bir hakaret olarak algılanır (Rüzgâr, 2025, s.87). Resme bakıldığında küçük boyutlarda kesilen kolaj tekniğiyle pornografik görseller görülmektedir. Burada her ne kadar amaç farklı olsa da dışardan bakan birçok kişinin gözünden bu resmin bir hakaret olduğu anlaşılmaktadır. Sanat tarihindeki dini resimlerde gördüğümüz Meryem, başörtülü ve kutsal bir konumda, başının etrafındaki harelerle önemli bir aktördür. Çoğu resimde odak noktasındadır. İlahi ışıkla taçlandırılmıştır. Ancak Ofili, bu resimde rönesans öncesinin aksine, resme kavramsal bir bakış açısıyla işin içine malzemeyi de dahil ederek bir eleştiriye odaklanmıştır. Sergilediği bu çalışma, her ne kadar birçok eleştirmen ve özellikle Belediye Başkanı tarafından da uygunsuz görülse de sanatçının sanat tarihine geçmesine engel olamamıştır. Dada hareketinin izlenimlerini hatırlatan bu yaklaşım,

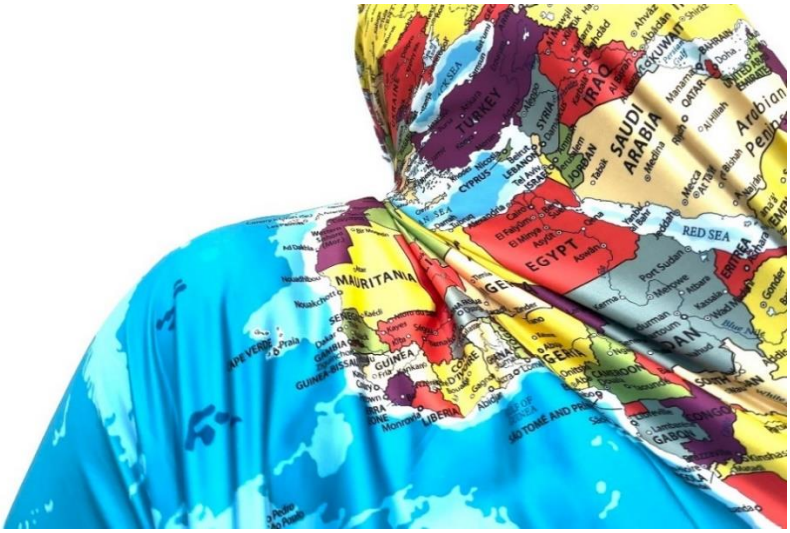
Piero Manzoni'nin 1961 yılında ürettiği, "Sanatçının Dışkısı" adlı çalışmasıyla benzer tepkilerin odağı olmuştur.

Ulus Baker, kimlik politikalarının sanata yansımasını *"Kimliği Yıkıp Parçalamak"* başlıklı yazısında şöyle ifade etmiştir:

> Kimlik politikaları dönemine girdik. Üstelik Türkiyecek, belki de dünyacak altüst olmuş bir kimlikler savrukluğu halindeyken bunları ayrı ayrı, üst ve alt kimlikler diye tartışmaya davet ediliyoruz. Kimliği, sürekli kaybedip durduğum (ve bu yüzden başım sürekli belada) bir kâğıt olarak tanımaktan öteye kendi hesabımca geçemiyorum, ama insanların bu kimlik derdini de anlamak istiyorum gerçekten. Üstelik bu "kimlik" denen şeyin bir de "bunalımı" var. Yani, bunalıyor. Ya da belki demek istiyorlar ki, onu arayıp bir türlü bulamazsanız yandınız, şizosunuz, depresifsiniz, paranoyaksınız, hatta daha da kötüsü, nevrotiksiniz ama bilmezler ki bunalım esas buradadır: Bize bir kimlik sorunumuz olduğunu söyleyenlerin yarattığı bir bunalımdır bu. Kimsenin kimlik filan aradığı yoktur, var olduğunca yaşamak, yemek içmek, çalışmak, spor yapmak, müzik dinlemek istiyordur. (2017)

Kimliğin yukarıda verilen bileşenlerinin kişinin kendisi ve içinde bulunduğu toplumla ilgili ve çok yönlü oldukları hemen anlaşılmaktadır. Belki de bu yüzden kimlik kavramı üzerine yapılmış olan tanımlar gibi kimlik türlerine getirilen açıklamalar da çeşitlidir. Kimlik sınıflaması kapsamında bireysel, ulusal, kültürel, aidiyet, kollektif, doğuştan, sonradan kazanılan, alt, üst gibi farklı kimlik türlerine değinildiği görülmektedir (Güllüoğlu, 2021). Din ve etnisite, sanat tarihsel açıdan incelendiğinde birçok sanatçının işlediği konulardandır. Özellikle Ortadoğu'nun birçok kaygıya ve savaşa, göçe-yerinden edilmesine odaklandığında, sanatın buradaki rolü ön plandadır. Siyasi çıkmazların, politik dalgalanmaların içinde olan sanatçı, bir çıkış yolu aramaktadır. Toplumcu gerçekçi bir perspektifle kimi zaman doğrudan, kimi zaman da dolaylı yoldan olayları sanatına entegre eder. Kimlik, bir insanın doğup büyüdüğü yerden, sanatından, akademik hayatına kadar çok katmanlıdır. Birey ve toplumun günümüz sanatında parçadan bütüne, bütünden parçaya bir kimlik arayışında olduğunu ya da kimlik bunalımında olduğunu, dramatize ve sorgulayıcı sanat çalışmalarında görmemiz mümkündür.

Şekil 11: Şener Özmen, *Sözüm Haritadan Dışarı*, Video Performans, 2025



Kaynak: Şener Özmen Arşivi

Şekil 12: Şener Özmen, *Sözüm Haritadan Dışarı*, Video Performans, 2025



Kaynak: Şener Özmen Arşivi

Çağdaş sanatta özellikle 2000'li yılların başından itibaren, politik ve aykırı çalışmalarla, öne çıkan sanatçı ve yazar Şener Özmen, 2025 yılında İstanbul'da gerçekleşen sergide, "Sözüm Haritadan Dışarı" adlı video çalışmasıyla izleyicinin karşısına çıkmıştır. Göstergesel açıdan incelendiğinde, gösterenin bir harita olduğu görülse de gösterilen, kavramsal açıdan derin meselelere vurgu yapmaktadır.

> 46 yaşındaki George Floyd, 25 Mayıs Pazartesi günü Minneapolis polisi tarafından, Minnesota'daki 38. Cadde ve Chicago Bulvarı kesişim noktasında

gözaltına alındıktan sonra hastanede hayatını kaybetti. Bir görgü tanığının çektiği videoda, Floyd'un boynuna diz çöken polislerden biri, Floyd'un tekrar tekrar "Nefes alamıyorum!" dediğini gösteriyor. Floyd, polis memuru Derek Chauvin'in dizini yaklaşık 9 dakika boyunca boynuna bastırması sonucu nefessiz kalarak hayatını kaybetmişti. Bu olay, dünya çapında büyük protestolara ve "Black Lives Matter" (Siyahların hayatı önemlidir) hareketinin daha da güçlenmesine yol açmıştı. Floyd'un boğulma anındaki umutsuz yakarışları (zaman zaman kendi sesiyle verilerek), göçmen sanatçının yüzüne örttüğü saten kumaştan rengarenk siyasi dünya haritasına karşı verdiği amansız mücadelesiyle bir araya geldiğinde, ilerleyen sahnelerde içinden çıkılması pek de olası olmayan dünya meseleleri boy göstermektedir. Nefes alma umuduyla göç edilen her ülke, kişiyi sanki bu özgürlükten yoksun bırakmak için –hiç öyle olmasa bile– uğraşır; haritadaki koordinatlar (okyanuslar, irili ufaklı toprak parçaları, sınırlar ve ülke isimleri), göçmenin yüzünde hareket ettikçe –bunu bazen kendisi panik içinde yapar–, haritanın ters tarafından kurtulma çabası da artarak ilerlemektedir.[10]

Bu çalışma, kimlik politikalarının ve ötekileştirme eylemlerinin sanata yansıması açısından örnek görüntüsel gösterge-örneğidir.

2.3. Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik

Geleneksel sanat tarihi derinlemesine incelendiğinde, eril bakış açısı ile çoğunlukla erkek sanatçıların ön planda tutulduğu bilinmektedir. Sanatçıların birçoğu, sanat tarihinin de erkekler tarafından yazıldığını ve bu nedenle de toplumsal cinsiyet eşitliği açısından ciddi problemlerin ortaya çıktığı görüşünü savunmuştur. Toplumsal cinsiyet eşitliğinin de temel yapı taşlarından olan kimlik, günümüz sanatının da temel meselelerinden biridir. Judith Butler, "Gender Trouble" (Cinsiyet Belası) adlı araştırmasında, cinsiyet kimliği ile ilgili görüşlerini şöyle belirtmiştir:

> Cinsiyet, bütünlüğü kalıcı olarak ertelenen bir karmaşıklıktır, zaman içinde herhangi bir noktada ne olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır. Öyleyse "kimlik" ile ne kastedilebilir ve varsayımın gerekçesi nedir? En önemlisi, bu

[10] Şener Özmen, "Sözüm Haritadan Dışarı" video metni, *sanatçının izniyle

> varsayımlar "toplumsal cinsiyet kimliği" hakkındaki söylemleri nasıl etkiliyor? Sosyolojik tartışmalar geleneksel olarak şu kavramı anlamaya çalışmıştır: ontolojik önceliğe sahip olduğunu iddia eden bir kurum açısından kişi, sosyal görünürlüğü üstlendiği çeşitli roller açısından toplumsal cinsiyet eşitliğini zedelemektedir. (1999, s.22)

Toplumsal cinsiyet eşitliği açısından da mercek altına alındığında kimlik, yine çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Cinsiyet spektrumu, cinsiyetin sadece iki faktör ile sınırlı olmadığı, farklı kimliklerin ve ifadelerin bulunduğu bir anlayıştır. Yapılan araştırmalar, cinsiyet kimliğinin genetik ve çevresel faktörlerin bir etkileşimi sonucu oluştuğunu göstermektedir. Bu doğrultuda cinsiyet, kişinin kendini tanımlaması dolaylı eylemleri ve sosyal göstergeleri kapsar.

Şekil 13: Ferhat Özgür, "*Futbol Hayat Mıdır?*", Mekâna Özgü Yerleştirme, 2023



Kaynak: Ferhat Özgür

"Düşünce, düşünsellik, sanatın ilk halinden bugüne vardır, bu yöndeki düşüncelerin bir araya gelip, kavramları oluşturması yönü ise başka bir tamamlayıcı boyut olarak nitelenebilir" (Eroğlu, 2020, s.47). Ferhat Özgür'ün *Futbol Hayat Mıdır?* sanat projesi, düşünselliği merkezine alan bir çalışmadır. Futbol aracılığıyla soru yönelten sanatçı, mizah ve ironiyi göstergesel açıdan izleyiciye sunmaktadır. Sergi salonunu yatak odasına dönüştüren sanatçı, kalenin ortasına çift kişilik bir yatak yerleştirmiştir. Odak

noktasında ise, kadın ve erkek figürünü içeren bir fotoğraf vardır. Göstergesel açıdan incelendiğinde, burada gösterenin fizikselliği iki adet kale ve yataktır. Zihinselliği ise; futbolun halk arasında abartılarak yüceltilmesidir. Buradaki soru oldukça nettir: *"Futbol Hayat Mıdır?"* sanatın buradaki rolü oldukça baskındır. Özgür, sanat aracılığıyla kavramsal bir çalışma üzerinden soru sormuştur. Cevabını ise, izleyicinin bakış açısına bırakarak sorgulayıcı bir bakış açısıyla, toplumsal cinsiyet meselesini ele almıştır.

Şekil 14: Shirin Neshat, *Women of Allah*, Foto Performans, 1994



Kaynak: Singulart, 2025

"Women of Allah- Allah'ın Kadınları" fotoğraf serisinde Neshat'ın İran'daki kadınların hayatına hem içeriden hem de dışarıdan bakarken onların içerisinde bulunduğu durumu kendisi ve sanatı için nasıl bir ilham kaynağına dönüştürdüğü görülmektedir. Bu kesişen ve çoğu zaman çelişkili bakış açıları, fotoğraf üzerinde yazının kullanılması ve bu sözlerin metaforik anlamları ile bütünleşmesi, sunum gücünün etkisinin gerçekliğini değerlendirerek başka bakış açılarını da geliştirdiğini

anlatmaktadır. (Yüksel ve Keser, 2023). En son 2024 yılında İstanbul Dirimart' ta "Öfke" başlıklı solo sergisinde kimlik, sınırlar, aidiyet ve toplumsal bellek kavramı etrafında şekillenen çalışmalarını sergilemiştir. Sanatçının yıllardır aynı tema etrafında çalışmalar üretmesi, tutarlılığını ve kimlik ile bir bağ kurduğunu göstermektedir.

Arap baharı esnasında sanatçının birçok tanıdığı ve arkadaşlarının hayatlarını kaybetmesi onu derinden etkilemiş. Anlaşılacağı gibi Shirin Neshat'ın biyografisi, kültürel geçmişi ve sürgün hayatı onun ne kadar yoğun duygular içinde bu eserleri ürettiğinin göstergesidir. Yaşlıların olduğu fotoğraflara bakıldığında, savaşmayan ama tarihe tanıklık etmiş, yüzleri çizgilerle dolmuş, mutsuz, ümitsiz, endişeli ve çaresiz yüzler görülmektedir (Çarmıklı, 2013). Sanatçı "Öfke – The Fury" başlıklı (2024) sergisinde, erkek egemen sisteminin kadınlar üzerindeki olumsuz etkilerini anlatmıştır. Fotoğraf üzerindeki müdahaleler, video üretiminde kullandığı jenerik ve mekânın karanlık atmosferi, sanatçının multidisipliner sanat anlayışını ortaya koymuştur. Orhan Hançerlioğlu'nun (2010) araştırmasına göre, "Yeni insan, her türlü iç ve dış etkiden kurtulmuş, kişiliğini bulan ve insanlığa güvenen yepyeni bir varlıktır. Irk, kavim, parti, lonca ve aile bağlarından kopmuştur. Olabildiğince özgürdür. Artık o, İtalya'da doğduğu halde İtalyan değildir. Onun vatanı bütün dünyadır" (s.167). Shirin Neshat, "Women of Allah" (Allah'ın Kadınları) adlı fotoğraf serisinde, kadın kimliği üzerinden, savaş ve din kavramlarını görüntüsel gösterge aracılığıyla sorgulamıştır. Sanatçının siyah-beyaz fotoğraf üzerine Arapça ve Farsça yazdığı yazılar, dini ve etnik kimlik sorgulamalarının güncel sanata yansımalarını içermektedir.

Toplumun genel anestezisi acının poetiğinin ortadan tamamen kaybolmasına yol açar. Anestezi acının estetiğini bastırır. Palyatif toplumda acıyı anlatılır, konuşturmayı, bir anlatıya katmayı, güzel bir görünümle örtmeyi, yani oyuna getirmeyi tümüyle unutmuş durumdayız.[11] Shirin Neshat, aşırı muhafazakarlığı eleştirel bakış açısıyla dingin bir biçimde ele almıştır.

[11] Byung Chul Han, *Palyatif Toplum: Günümüzde Acı,* çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul, 2022, s.47

Şekil 15: Taner Ceylan, *1923*, 170x180 cm, T.Ü.Y.B, 2010



Kaynak: Taner Ceylan

Kimliklerin açmazlarının sorgulanması, sanatçıları çoğu zaman skandalla zilletle "ağza alınmaz" olanla yüzleşmeye veya en azından oynaşmaya yöneltmiştir. Taner Ceylan'ın resimleri, skandala sessizce yanaştığı, onu adeta fısıltıyla çağırdığı için de dikkat çeker. Eşcinsellik, egemen erkek kimliğinin düpedüz karşısına konulacak bir rakip cinsel kimlik değildir sanatçının yapıtlarında cinsiyet kimliği silinmiyor ama silinme tehlikesiyle karşı karşıyadır (Koçak, 2009, s. 196). Toplumda ayrıştırılan, aykırı diye adlandırılan kimlikleri mercek altına alan Ceylan, *1923* adını verdiği yağlıboya resminde, örtük kimliği ele almıştır. Fes takmış iki erkek figür ve bu erkek figürden biri apoletli -gösterişli ve lider konumunda- diğeri ise ona itaat eden bir birey olarak resmedilmiştir. Burada her ne kadar toplumsal cinsiyet eşitliği üzerine yoğunlaşmış gibi görülse de tıpkı kadın ve erkek gibi, taşra toplumunda birinin egemen diğerinin de itaatkâr bir aktör olmasına birer örnektir. Sanatçının bu iki figürlü resmi de bunun göstergesidir.

Şekil 16: Cindy Sherman, *İsimsiz*, 2019



Kaynak: Hundred Heroines

Günümüzde, bedenin ve kimliğin özgürleşmesi, estetik değerlerin ötesinde, toplumsal cinsiyet normlarına karşı bir direnç biçimi olarak sanat yapıtlarına yansımaktadır. Bu bağlamda, aynı iskeleti taşıyan ancak farklı renkler ve kimliklerle vücut bulan bireylerin varoluş biçimi, sanatın dinamik ve dönüşken doğasını belirgin hale getirmektedir (Gülmez, 2025). Kamuflaj desenli kıyafetin içinde kamufle bir kimlik vardır. Bu kimlik, toplumsal cinsiyet normlarının dışında tutulan ve bireyin içsel çatışmasını içeren belirgin bir var oluş biçimidir. Toplumsal cinsiyet kimliği açısından beden, siyasi mücadelede merkezi bir önem taşır. Feminist yaklaşımlar, kadın bedenine yönelik uygulamaları -kürtaj, gebelik, annelik- tartışmakta ve kadın bedeninin özel alanda konumlandırılışını, bir çıkış noktası olarak kültür-doğa ve dişi-eril karşıtlıklarını eleştirerek ele almışlardır.[12] Cindy Sherman, toplumdaki stereotip normları eleştirmek adına, trans bir bireye kamuflaj desenli militarizm kostümü giydirerek, savaş karşıtı aynı zamanda tabularla dans etmeyi, görüntüsel gösterge aracılığıyla ifade etmiştir.

[12] Selin Berghan, *Lubunya: Transseksüel Kimlik ve Beden*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s.22

Şekil 17: İnci Eviner, *Efendi ile Kölenin Dansı*, Video, 2025



Kaynak: İnci Eviner, 2025

"Eviner, işlerinde kimliğe ya da kimliksizliğe vurgu yapan, eril kültürün hakimiyet kurduğu Türkiye coğrafyasında, üstelik de kırsal kimliğin baskın olduğu yerden katılaşmış ve kabul edilmiş kimlikleri soykütüksel olarak kırmak, deşifre etmek istemektedir" (Kumru, 2016). Sanatçının güncel sergilerinden "Şüpheli Uzlaşmalar", 16 Eylül 2025 tarihinde MSGSÜ Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezinde açılmıştır. Beden ve kimliği, toplumsal cinsiyet kavramı üzerinden birçok canlıyı kapsayacak şekilde ele alırken, sınırların bulanıklığını dolaylı eylemle izleyicilere aktarmıştır.

3. KİMLİK VE HAFIZA

Kimlik, birey ve toplumun varlığını şekillendiren bir ifade biçimi olarak ön plandadır. Hafıza ile çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Birey, geçmişteki deneyimlerini hatırladıkça, bu anılar kimliğinin bir parçası haline gelir. Hafıza kaybının ise, bireyin kimliğinde ciddi değişikliklere yol açtığını söylememiz mümkündür. Örneğin, bir kişi önemli anılarını kaybettiğinde, kendisini yeniden tanımlamak zorunda kalabilir. Bu durum, kimlik krizi olarak adlandırılan bir süreci tetikleyebilir. Böyle bir durumda, birey geçmişini yeniden inşa etmek için yeni deneyimlere ve ilişkilere ihtiyaç duyar.

Musallat yönündeki bu kaygı, temsil ve betimleme yoluyla pürüzsüz bir süreklilik - kaçınılmaz bir geleceğe çıkacak sabit bir şimdiyi belirleyen bilinebilir bir geçmiş- kurmakla ilgili değildir. Tüm tarihsel anlatılara vaktiyle silinip atılmış şeyler ya da kişiler musallat olmuştur. Geçmişin deliklerle, çatlaklarla dolu, şimdinin geçici, geleceğin ise bilinemez olduğunun göstergesidir (Saybaşılı, 2011, s.23). Kimlik, bireyin kendini tanımlama biçimi ve başkaları tarafından nasıl algılandığı ile ilgili karmaşık bir yapıdır. Her birey, yaşamı boyunca çeşitli deneyimler, ilişkiler ve sosyal etkileşimler aracılığıyla kimliğini inşa eder. Bu süreç, bireyin kişisel değerleri, inançları ve aidiyet hisleri ile şekillenir. Örneğin, bir kişinin etnik kökeni, kültürel geçmişi ve sosyal çevresi, kimliğinin temel bileşenleridir. Bu unsurlar, bireyin kendine özgü bir kimlik oluşturmasına yardımcı olurken, aynı zamanda toplumsal normlar ve beklentilerle de etkileşim halindedir. Hafızanın göstergeye dönüştürülmesi ya da göstergeler aracılığıyla somut hale gelmesi kimliğin ve belleğin temel bileşenidir.

Kimlik 'in toplu olana ilişkin olduğu ve denetimin de kimlikler üstünden sağlandığı düşünülürse, Foucault'yu hatırlayarak, "Kimlik bedenin hapishanesidir" denilebilir mi? Aynca Foucault'da denetim, beden teknikleriyle sağlandığına göre, denetimi engellemenin yolu bedenlerin sınırsız dolaşıma açılması mıdır?[13] Bu soruların odağında hafızanın çok katmanlı yapısı, çok disiplinli sanat üretimleriyle ele alındığında gün yüzüne çıkar. Gösterme işlevi (kundgebende funktion), bir belirtme işlevidir. Burada belirtmenin köküne yaklaşıyoruz: Ne zaman ki anlamı veren edim, canlandırıcı yönelim, söylemek istemenin yaşayan spiritüelliği tam olarak mevcut

[13] Reyda Ergün, Cemal Bali Akal, *Kimlik Bedenin Hapishanesidir-Spinoza Üzerine Yazılar ve Söyleşiler*, Bilgi Yayınları, İstanbul, 2011, s.4

değildir, o zaman belirtme vardır.[14] Bu doğrultuda, gösterenin bellek odaklı sanat yapıtları, gösterilenin ise bellekteki anıların sanat üretimleri aracılığıyla ortaya çıkarılması şeklinde yorumlanabilmektedir.

Şekil 18: Ilgaz Özgen Topcuoğlu, *Unutma*, Enstalasyon, 2013



Kaynak: Ilgaz Özgen Topcuoğlu

[14] Jacques Derrida, *Ses ve Fenomen-Husserl Fenomenolojisinde Gösterge Problemine Giriş*, çev. Gülben Salman, Z. Emir Özer, Fol Kitap, Ankara, 2023, s.65

Şekil 19: Ilgaz Özgen Topcuoğlu, *Unutma*, (detay), 2013


Ben çocukken babamla yediğim mısırın tadını ve kokusunu hiç unutmuyorum...
Ben çocukken babamla yediğim mısırın tadını ve kokusunu hiç unutmadım. Ben çocukken babamla yediğim mısırın tadını ve kokusunu hiç unutamadım. Ben çocukken babamla yediğim mısırın tadını ve kokusunu hiç unutmadım... Ben çocukken babamla yediğim mısırın tadını ve kokusunu hiç unutmadım. Ben çocukken babamla yediğim mısırın tadını ve kokusunu hiç unutamadım. Ben çocukken babamla yediğim mısırın tadını ve kokusunu hiç unutmuyorum

sanatçının kimlik ve hafıza yoklamalarını sorularla ve kavramsal çerçevede çok disiplinli bir sanat anlayışıyla ele aldığını belirtmemiz mümkündür.

Şekil 20: Nejbir Erkol, *Geçmişten Önceki Zamanlar*, Performans Videosu, 2020



Kaynak: Nejbir Erkol

Güncel sanatçı Nejbir Erkol, sınır ve kırılganlık temaları etrafında yoğunlaşan üretimleriyle, prekarya kavramını kimlik ekseninde işlemektedir. Sanatçının 2020 yılında sergilediği, "Geçmişten Önceki Zamanlar" adlı performans enstalasyonu, hafıza ve kimlik üzerine bir tür görüntüsel gösterge örneğidir. Burada göstergenin fizikselliği bir pastadır. Zihinselliği ise, savaşın yıkıcı ve doyumsuz yönlerinin sanat aracılığıyla ifade edilmesidir. Erkol, Mardin'in Nusaybin ilçesinde yaşayan bir sanatçı olarak, 2019 yılında sınırdan gelen bir havan topunun evlerinin yakınına düşmesini şiirsel bir yaklaşımla "Çukur" adlı projesinde ele almıştır. Sanatçının güvenli alan ve sınır üzerine yoğunlaşması, bulunduğu bölgenin coğrafi koşulları ile doğrudan ilişkilidir. Erkol, Nusaybin'de cephesi vurulan ve onarılmayan bir binanın pastasını yapıp sergi salonuna getirmiştir.

Erkol'un görsel olarak şiddet içeren çalışması; pasta, paylaşım, dağıtım araçları ve dağıtımın nesnelliği kavramları etrafında şekillenen bir diziyi oluşturur. Sınır bölgesindeki yaşamın gerçekliğini sergileyen performans, bölgedeki güvensiz ve travmatik havayı da betimler. Yenilebilir malzemelerin dili, anında değişen durum ve koşulların bir göstergesidir. Sanatçının, yaşadığı çatışma bölgesinde zarar gören

hafıza alanını işleyiş ve dönüştürme şekli, farklı bir görsel algı yolu sunmaktadır. Çatışma bölgesindeki hasarlı, delik deşik evin iç dünyası yumuşatılmış, güzelleştirilmiş, küçültülmüş ve hatta yeniden varlığının tatlı yiyecek tasviriyle kaplı olarak seyirciye sunmuştur. Geleneksel mekânsal üretimlerin dışında kalan bu deneyim biçimi, bireyin kimliği anlama biçiminde o anda "yer bulma" arayışında baskın bir faktör oluşturmaktadır.

Süreyya Evren (2022) araştırmasında, güncel sanatın güne gerçekten yayılmış, artık akımlar çıkarmayan, tek bir sahneye sahip olmayan, ilerleyemeyen, bu nedenle de küresel merkezlere dayanan çok sahneli, çok odaklı ortamında ne yeni bir akım mümkün ne de yeni bir mecra. Görüşünü ortaya atmıştır (s.87). Günümüzde bazı sanatçılar akımlara takılmak yerine, belirli bir üslup geliştirme yolunda ilerlemektedir. Çoğu sanatçı, geçmiş dönem sanatçıları taklit etme peşine düşmektedir. Bu da yeni bir şeyin ortaya çıkmamasına neden olmaktadır. Özellikle plastik sanatlarda birbirini tekrar eden üretimler oldukça yaygındır. Beral Madra, bienal yazılarında (1987-2003) resim sanatının çok geçerli bir sanat yapma yolu olduğunu, çok uzun bir resim tarihini geride bıraktığımız için bu alanda ilginç bir şey ortaya çıkarmanın son derece güç olduğunu belirtmiştir (2003). Bu doğrultuda, resim sanatının güncel sanatta ön plana çıkması için, özgün ve dikkat çekici olması ve günceli ele alınması gerekmektedir.

Savaş, şiddet, terör ve soykırım bir tarafta, ‘uluslararası barış’ın güçsüz, paramparça ve kırık dökük kurumları öte tarafta. Belki siyasi faaliyet alanının bu iki ucu arasında "ehven-i şer"i (birkaç kötüden en az kötü olanı) kabullenmek zorunlu buyruğunun baskısı altında görebiliriz günümüzü.[15] Günümüz sanatında göstergeler bir ifade biçimi haline gelmiştir. Ağır siyasal çalkantılar arasında yaşayan sanatçılar bu durumu sanat aracılığıyla ifade etmektedir.

[15] Ulus Baker, Dolaylı Eylem, der. Ege Berensel, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s.13

Şekil 21: Aysel Alver, *Yazık-Yazık,* Yerleştirme, Kâğıt Heykel, 2015



Kaynak: Aysel Alver

Hafıza ve mekân odaklı düşünüldüğünde sanat, birçok sanatçı tarafından kimlik ekseninde ele alınmaktadır. Sanatçı Aysel Alver, 4. Mardin Bienali'nde "Pity-Pity" (Yazık yazık) adlı yerleştirmesinde, şehrin yaşamı ve kültürü hakkında Şahmeran figürünü yeniden yorumlamıştır. Ölüme götüren 'aşk' kavramı ile bölge kadınlarının yaşadığı trajedi arasında bir bağ kurmuştur. Bu projede iki figür vardır; bunlardan biri Hristiyan, diğeri Müslümandır; ancak ikisi de kadındır ve tarihte bu figürler aynı kökenden gelmektedir. Kompozisyon, Michelangelo'nun "Pieta'sının bir alegorisi olarak kullanılmıştır. Mardin'de tarihi bir mekânda sergilenen bu sanat yapıtı, mitolojik bir karakter olan Şahmeran'ın baygın bir pozisyonda başörtülü bir figürün kucağında olması, göstergenin fizikselliğidir. Göstergenin zihinselliği ise, aynı kaderi paylaşmaları ve aynı cinsiyetten oldukları için ortak duygularla bir arada oldukları ve sınırların öneminin olmadığını göstermektedir. Kimlik, "identitas" iki şey arasındaki aynılıktır ya da benzerliktir. Aynılık varsa bu iki şey farklı farklı değildirler. Benzerseler ta baştan onların farklı farklı olduklarını varsayıyoruzdur. Yani onlara bir

bireylik atfediyoruzdur.[16] Alver'in 'Pieta'sı da farklılıkların aynı duyguları paylaşmasının göstergesidir.

3.1. Kamusal Alanda Kimlik Temsili

Sanat üretimleri aracılığıyla kamusal alan, bellek ve yerel kökler açısından yeni bir kimlik kazanır. Güncel sanat, kimliklerin ifade bulduğu, toplumsal meselelerin sorgulandığı ve bireylerin deneyimlerinin paylaşıldığı bir alan olma özelliği taşırken, kültürel kimlik ve geleneklerin görünür kılınmasını da sağlar. Yerel sanatçılar, kendi köklerinden gelen unsurları çalışmalarında kullanarak kültürel miraslarını yaşatır.

Kamusal alanın genişlemesi ve medyanın artan rolü kişiselleştirme (personnalisation) olgularını daha da belirginleştirir. Kuşkusuz, kişiselleştirme içermeyen politika yoktur ve sonuçta onu yüce kılan şey de budur; ancak bununla birlikte, medyatize olmuş iletişimin büyük bir izleyici kitlesine doğru genelleştiği bir süreci de göstermektedir.[17] Kamusal sanat uygulamaları, kimlik temsili açısından kritik bir rol oynamaktadır. Bazı müze ve galeriler, farklı kimlik gruplarının yapıtlarını sergileyerek topluma bu kimliklerin değerleri ve deneyimleri hakkında bilgi verir. Açık hava sanat alanı, duvar resimleri ve heykeller gibi üretimler aracılığıyla kamusal alan dönüştürerek, toplumsal etkileşimi artırır ve farklı kimliklerin görünürlüğünü sağlar.

"Kimlik sorunu aynı zamanda refah devletinin yıkımı ve ona eşlik eden güvencesizlik duygusuyla doğru orantılı gelişir. Şartlar demokratik kurumların altını oyacak ve kamusal alanı özelleştirecek şekilde oluşturulur" (Bauman, 2017, s.12). Kamusal alanda özel olan birçok şey politiktir. İktidar mekanizmasının göstergesidir.

Ulus Baker (2021) kamusal alanda kimlik temsiliyeti ile ilgili, modern hayatta kamusal ile kişiseli ayırt eden belli bir mimari katkının önemli olduğunu vurgulamıştır (s.157). Toplumsal hafızanın korunmasında politik dinamiklerin somut hali olan sanat üretimleri, kamusal alanın kimliği açısından önemli bir göstergedir. Sanatın farklı disiplinlerinden olan üretimlerin çoğu, olumsuz hava koşulları ve çoğu zaman da toplumun ahlaki değerleriyle örtüşmediğinden, arşivlenip sergilenmemektedir.

[16] Ulus Baker, *Dolaylı Eylem*, der. Ege Berensel, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s.357
[17] Eric Dacheux, Kamusal Alan. Çev. Hüseyin Köse. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s.36

Şekil 22: Gustave Eiffel, *Eyfel Kulesi*, 1886-1889



Kaynak: Arkitektuel, 2025

1886 yılından günümüze kadar popülerliğini koruyan "Eyfel Kulesi", kapitalizmin önemli simgelerindendir. Kamusal alanda Paris'in bir kimliği haline gelen bu yapı, her gün akın akın ziyaretçilerle elit kesimin uğrak mekanlarından olmuştur. Fotoğraf, dizi ve film çekimlerinde de sıklıkla kullanılan "Eyfel Kulesi", Vladimir Tatlin'in gerçekleşemeyen "Üçüncü Enternasyonal Anıtı" projesiyle karşılaştırıldığında, Artun'a göre: Tatlin Kulesi, maddenin ve teknolojinin şiirselleştirildiği bir mimarlık tasarımıdır: Üçüncü Komünist Enternasyonal Anıtı olarak anılır. Aslında, Lenin'in 1918'de başlattığı Anıtsal Propaganda Planı'nın yarattığı hayal kırıklığı sonucunda tasarlanmıştır (2015). Sosyalizmin simgesi haline gelmesi planlanan bu proje, 1917 Bolşevik Devriminden sonra, Tatlin tarafından tasarlanmıştır. İnşa edilmemiş olsa da günümüzde sanat tarihi kitaplarında konstrüktivizm akımında sıklıkla yer verilen projelerdendir.

> Tatlin Kulesi, eğer inşa edilmiş olsaydı, spiral çelik iskeleti ve 400 metre yüksekliğiyle, o zamanın insan eliyle yapılmış en yüksek yapısı olan Eyfel Kulesi'nden daha yükseklere uzanacaktı. Kapitalizmin simgesi sayılan, reklam ve eğlence amacıyla dikilen Eyfel Kulesi'ne karşılık, III. Enternasyonal Anıtı sosyalizmin simgesi haline gelecek olan yapı uluslararası sosyalizmin birliğine adanmıştı.1920'de heykel sanatının geleneğinde yer alan taş, metal, ahşap gibi

malzemeler ve teknikler, kütlesel form anlayışı, heykelin konusu ve konumu değişime uğramıştır. Çağdaş yaşam, yeni teknoloji, malzemeler, boşluk, mekân ve hareketin yanı sıra inşa yöntemleriyle heykelde, anıt anlayışında yapısal bir değişik yaratmıştır. (2021)

Yapısalcı bir gösterge örneği olan bu projenin, sosyalist bir kimliği vardır. Bu kimlik, inşa edilmesi düşünülen kamusal alan için bir direniş formu niteliği taşımaktaydı. Kraliyet akademisinin önünde olan maket, bulunduğu mekanla bir zıtlık içerisindedir.

"Çağdaş sanatın kavranamayacak ölçüde karmaşık ve çeşitli olduğu görüşü, sanat dünyasında yerleşik bir görüş olarak her yerde duyulabilir. Sanatın dert edindiği meseleler de çeşitlilik göstermektedir: feminizm, post-kolonyalizm, kimlik politikaları, kitle kültürü, çatışma, hafıza ve travma" (Caugelin, 2005, s.139). Kraliyet Akademisi'nin önünde sergilenen 'Tatlin Kulesinin Maketi', sarmal yapısı ve konstrüktivist bakış açısıyla yalnızca bir maket ve bir fikir olarak kalmasına rağmen, sanat tarihinde yer edinmiştir.

Şekil 23: Tatlin Kulesi'nin Maketi, Kraliyet Akademisi, Londra, 2012



Kaynak: Smart History, 2025

Tatlin'nin kamusal alanda sosyalist bir bakış açısıyla tasarlamayı düşündüğü ve içinde çeşitli kültür, sanat, siyasi propagandalara hizmet edilmesi planlanan dinamik bir yapı görevini üstlenecekti.

"Sanatın dert edindiği meseleler de çeşitlilik gösteriyor: Rus konstrüktivizmini narin ve hafif malzemelerle yeniden yorumladığı feminize Tatlin planörleri gibi eserler, sanat dünyasının çeşitlilik tavrının sadece birer örneğidir" (Stallabrass, 2021, s.139). Eyfel Kulesinden farklı olarak, sarmal ve yüksek bir uzunluğa sahip hareketli yapısı, kültürel kimliğin göstergesi olma özelliğiyle kamusal alanda yer edinmesi, kapital sermayeye karşı bir duruş olması, projenin engellenmesine neden olmuştur.

"Modernite, sanatı bilim ve ahlaktan ayırt ederken, onu endüstrileşmenin ve makineleşmenin neden olduğu tahribata karşı donatmıştır. 19. yüzyıl başında, Kant ve Alman romantikleri tarafından tanımlandığı anlamıyla sanat bir ihtiyacı karşılamaz, bir yarar ve çıkar sağlamaz; amacı ve işlevi yoktur" (Artun, 2011, s. 71).

Vladimir Tatlin, sosyalist bir bakış açısıyla: "Önemli olan ne eski ne yenidir, asıl gerekli olandır." Demiştir. Burada devrim niteliğinde bir mimari düşünce ortaya atmıştır. Projesinin maketi, Kraliyet Akademisinin önünde, Londra'da yer almaktadır.

Şekil 24: Ateş Alpar, *Yıkıntılara Bakmak*, Performans, 2022



Kaynak: Ateş Alpar

Güncel sanatta performans, fotoğraf ve video tabanlı çalışmalar üreten Nusaybinli sanatçı Ateş Alpar'ın 5. Mardin Bienali'nde sergilediği "Yıkıntılara Bakmak" adlı

performansı, Hasankeyf'in yerinden edilmesini, tarihin muğlaklığını ve köklü bir geçmişin sular altında kalmasını sanatsal bir yaklaşımla protest, aynı zamanda derin bir sessizlikle yürüyüş yaparak, Hasankeyf'in çok dilli (Türkçe, Kürtçe, İngilizce) tabelasını Mardin'in tarihi sokaklarında şiirsel bir yolculuğa çıkarmıştır.

Günümüzde "kültür" terimi, artık önceden olduğu gibi sanata, edebiyata ve toplumsal hayata dayalı olarak kavranmaz ve tüketimle ilişkilendirilir. İnsanlar da yönetilmek üzere tasarlanmaktadırlar. Kültüralizm de birtakım iktidarlar oluşturmak üzere bu anlamlandırma sistemlerinin oluşturulmasını ifade eder (Artun, 2011, s.70). Tarihsel yapının enkazı, sanatçıların üretimlerine de yansımıştır. Çağdaş sanatta olduğu gibi (1960) günümüz sanatında da politika ve sanat iç içe geçmiş ve felsefi sorgulamaların eşiğinde güncel sanat pratiklerine yansımıştır. Kamusal alanda risk faktörlerini de içeren sanat üretimleri, toplumun bir kesimi tarafından anlaşılamadığı taktirde, kaosa da yol açacaktır.

Şekil 25: Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye*, Yerleştirme, Detay, 1992



Kaynak: Salt Araştırma

Gülsün Karamustafa'nın 1992 yılında ürettiği ve "Mistik Nakliye" ismini verdiği enstalasyon çalışması, kamusal alanda kimlik temsiliyetinin bir örneğidir. Karamustafa, Cem Kayıran ile röportajında, "Mistik Nakliye" çalışmasını şöyle dile getirmiştir:

> Mistik Nakliye 1992 yılında köyden kente göç sonucu büyük bir hızla 15 milyon kişinin yaşadığı bir Megalopol'e dönen İstanbul'da hayata katıldı. İçinde renkli yorganlar bulunan tekerlekli sepetler izleyiciyi anında işe dahil olmaya çağırıyor. Önce çekingen davranan izleyici yavaş yavaş kendi katkısının da bir yönlendirici olabileceğine ikna oluyor. Sanat eserinin dokunulmazlığına şartlandırılmış büyükler çekingen dururken işi başlatan hep çocuklar oluyordu. Daha sonra dahil olan büyükler konunun ön bilgisiyle birlikte birtakım olumlu veya olumsuz gruplandırmalar yapıyor, kendilerine göre bir hikâye kurguluyorlardı. İnsan hikâyeleri benim için önemli ve bu hikâyeleri bulmak için benim çok fazla uzaklara gitmeme gerek kalmıyor. (2020)

Karamustafa'nın sanat pratiği incelendiğinde, disiplinlerarası bir yaklaşımla, İstanbul Modern'de yer alan "Meydanın Belleği" (2005) adlı video çalışması, Türkiye'nin 80'li yıllardaki siyasi meseleleri dramatik ve sinematik olarak işlediği konulardan biridir.

Gülsün Karamustafa'nın sanatçı kimliği, yaşadığı ve çalıştığı şehirle iç içe geçmiş durumda; kendisi bu durumu "kıtalar arasında gerilmişlik" olarak tanımlıyor. Doğu ve Batı arasında coğrafi bir kesişim noktası olan İstanbul şehri, farklı kültürlerin başka bir yerle karşılaştırılamayacak oranda yüz yüze geldiği 2500 yıllık bir geçmişin, homojen kültür kavrayışına antitez oluşturan bir deneyimin üstünde yükseliyor.[18] "Mistik Nakliye" göstergesel olarak ele alındığında, tekerlekli metal sepetlerin içerisine yerleştirilen saten yorganlar dikkat çekmektedir. Bu yorganlardan bazıları altın pırıltılı, bazıları ise basit ve koyu renklidir. Metal sepetlerin tasarımı, yerel pazarlarda hamallar tarafından kullanılan hasır sepetleri andırmaktadır. Hamallık yapan kişiler genellikle kırsaldan kente göç eden, her türlü işi yapabilen ve bu nedenle düşük ücretlerle çalışan ilk kuşak göçmenlerden oluşmaktadır. Bu yorganlar, bu bireyler için hayati bir öneme sahiptir; çünkü sahip olunan yorgan sayısı, kişinin refah seviyesini dolaylı olarak göstermektedir. Bu doğrultuda, sanatçının gelir eşitsizliğini de kimlik ekseninde ele aldığı, "Mistik Nakliye" adlı çalışması hem toplumsal cinsiyet hem de geleneklerin sorgulanması açısından, güncel sanatta da örnek göstergelerdendir.

[18] Gülsün Karamustafa, Güllerim Tahayyüllerim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.13

Şekil 26: Mike Kelley, *Mobil Çiftlik*, 2012



Kaynak: Architect Magazine

Kamusal alanda alışılmışın dışında, göç ve aidiyet kavramları etrafında gelişen ve taşınabilir bir alan özelliği inşa eden Mike Kelley, "Mobil Çiftlik" adlı yerleştirmesinde, göstergelerarası bir yaklaşımı benimsemiştir.

> Göstergelerarasılık, iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir. Resimler resmin değil, sinemanın araçlarıyla yeniden kurgulanır. Bu kimliğe ilişkin, bir sanatçının kendi yapıtını bir başka yapıta dayandırdığı bir özelliği vardır. Ondan aldığı kesiti kendi iyesi yapar. Burada bir bakıma yetkenin aktarımı söz konusudur.[19]

Burada göstergenin fizikselliği ev ve kamyonet, zihinselliği ise göç ve harekete geçilen mülktür. Kimliğin hareketli somut yapısına örnek bir göstergedir.

[19] Kubilay Aktulum, Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık. Ankara: Kanguru Yayınları, 2011, s. 17

Şekil 27: Coco Fusco, *Boş Meydan*, 2012



Kaynak: El Museo Del Barrio

Coco Fusco'nun Küba, Havana'daki "Boş Meydan" adlı video çalışması, sanatçının kamusal alan, devrim vaadi ve hafıza üzerine meditasyonunun göstergesidir. Fusco, "Bazı meydanlarda halkın yokluğu, diğerlerinde olduğu kadar yankı uyandırıcı ve kışkırtıcıydı," diye hatırlıyor. "Küba'daki Devrim Meydanı da böyle bir yer; son yarım yüzyılın tüm önemli siyasi olaylarının kitlesel koreografiler, militarize gösteriler ve gösterişli sözlerle damgalandığı, ıssız ve misafirperverlikten uzak bir arena. Bu mekân hakkında bir eser yaratmaya karar verdim; her yabancı ziyaretçinin geçtiği, anılarla dolu boş bir sahne; günümüzde ise çoğu Kübalının, hatta belki de çoğunun kaçtığı bir yer."[20] Orta Doğu'da başlayan organize halk protestolarından ilham alan sanatçı, dünyanın dört bir yanındaki ortak kullanım alanlarına ve buna karşılık boş bırakılan alanlara dikkat çekmek amacıyla, kamusal alanda hafızasızlaştırma karşıtı bir kimlik temsiliyetini mercek altına almıştır.

[20] https://www.cocofusco.com/the-empty-plaza (Erişim: 12.10.2025)

Şekil 28: Mürsel Argunağa, *İsimsiz*, Yerleştirme, Heykel, Halı, 2015



Kaynak: Q Blok. 2015

Sanat, ait olduğumuz asıl mekâna, ruhumuzun her zaman davet edildiği mekâna dönme yoludur. Sanatsal etkinlik, nesnelerin tasvirini hedef almaz. Yalnızca onları gösterecek somut insan durumlarını ortaya koyar (Bağlı, 2010, s.95). Sanatçı Mürsel Argunağa, 4. Mardin Bienali'nde ortam odaklı "isimsiz" adlı heykel yerleştirmesinde kimlik ve hafıza kavramları etrafında göstergesel ve kavramsal açıdan bir bağ kurmuştur. Beden ve sınırlar üzerinden aidiyet kavramını sorgulamıştır.

Baker'e göre hangi teknik terim ve onun etnik, kültürel yahut dinsel hangi bağlantısı kullanılıyor olursa olsun politik, psikolojik ve sosyolojik boyutlarıyla kimliğin oluşumu, son dönemde birçok çalışmayı yüreklendirmiştir. Siyasi ve kültürel yaşamını etkileyebilen geniş yelpazedeki sorunlar "kimlik oluşumu" olarak tanımlanabilecek bir alana aittirler (2020, s.209). "Kimlik, kimi noktada mekândan bağımsız olarak akışkan ve sürekli değişim içindeki bir olguya dönüşüyor. Bugün her türlü "mekân", onları özel kılan niteliklerini yitirip, var olduğu kabul edilen tüm sınırları destekleyemez muğlaklığa dönüşüyor" (Yücel, 2018). Bu doğrultuda, kimliğin sübliminal bir potada eritilip dolaylı yoldan bir ifade biçimine dönüştürülmesi olağandır. Bireyin sınırlardan

ötürü kimliğini keşfedememesi, psikolojik açıdan bunalıma yol açacaktır. Bu birçok sanat çalışmasına yansıdığı gibi, çoğu sanatçının ortak sorunlarından biri olmuştur.

3.2. Kolektif Bunalım ve Kimlik Krizi

Kolektif bunalım, toplumda, sosyal, ekonomik veya politik koşullar karşısında yaşanan derin kaygı ve belirsizlik durumunu ifade etmektedir. Bu bunalım, bireylerin ruhsal durumlarını etkileyen toplumsal dinamiklerle şekillenerek, bireylerde kimlik krizine yol açmıştır.

Şahiner, "*Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi"* araştırmasında, klasik sanattaki uyumlu bedenin, hiç kuşkusuz modern sanattaki, belki de en ünlü örneğini Picasso'nun oluşturduğu, bölünmüş, parçalanmış, kötülenmiş bedenin çok uzağında olduğunu öne sürer (2014, s.24). Kimlik krizi, bireylerin kendilerini tanımlama, anlamlandırma ve sosyal rollerini belirleme süreçlerindeki belirsizlik ve kaygı durumunu ifade eder. Temsiliyet ve hafızanın bu kriz içerisinde yer aldığını ve performatif jestler aracılığıyla parçadan bir bütün oluşturduğunu, bazı sanat üretimleri üzerinden anlamamız mümkündür.

"Kimlik zamana asılı kalmış durağan bir nosyonu ifade etmez. O nedenle günümüzde kimlikten çok bir süreci ifade eden 'kimlikleşme' kavramı daha çok tercih edilir olmuştur. Kimlik kavramının çok boyutluluğu 'kimlik' alanında yapılan çalışmaları da güçleştirmektedir" (Dalbay, 2018). Tam da bu doğrultuda, kolektivite içerisinde sınır kavramını kimlik ekseninde ele almak ya da 'identity' (kimlik) denilen çok katmanlı yapıyı kategorize etmenin karışıklığı gidermek açısından gereklidir.

Şekil 29: Murat Morova, *Bir Daha Asla*, 2011



Kaynak: Murat Morova, 2026

1960'ların sonları ile 70'lerin başlarında, bazı sanatçıların, sanat malzemesi olarak kendi bedenlerini kullanma olasılıkları üzerinde yoğunlaşmaya başladıkları gözlemlenmiştir (Atakan, 2008, s.43-44). Bu eylemle birlikte sanatçı, 'katarsisi' odağına alarak, kolektif kimliğe dair göndermede bulunmuştur.

Francesca Polletta ve James M. Jasper, *"Toplumsal Hareketlerde Kolektif Kimlik"* başlıklı makalede görüşlerini şöyle açıklamışlardır:

> Kolektif kimlik, somut toplulukların yanı sıra hayal edilenleri de tanımlar, önceden var olan bağların, çıkarların ve sınırların keşfinin yanı sıra bir algı ve inşa eylemini de kapsar. Sabit olmaktan ziyade bir dizi farklı izleyici kitlesiyle (seyirciler, müttefikler, muhalifler, haber medyası, devlet yetkilileri) eylemler arası eylemlerden ortaya çıkan akıcı ve ilişkiseldir. Kelimeleri ve eylemleri yönlendirir, bazı iddiaları ve eylemleri mümkün kılar, ancak başkalarını meşrulaştırır. Bireylerin sosyal dünyayı böldüğü ve anlamlandırdığı kategoriler sağlar. Kolektif kimlik ne değildir? Kolektif kimlikler, kişisel kimliklerle sürekli etkileşim halindedir, ancak bunlar hiçbir zaman yalnızca bireylerin özdeşliklerinin toplamı değildir. Kolektif kimlik, insanları bir kategoriyi neyin işgal ettiğini açıklıyorsa benzer, kişisel kimlik bizi benzersiz kıldığına inandığımız özelliklerin paketidir.

> Norikültürle birlikte yayılan kolektif kimliktir; sınırlı grupların imgelerini ima etmeyen birçok kültürel anlam vardır. Kolektif kimlik aynı şey değildir (2001).

Krizlerin temelinde şiddetin farklı türleri yatar. Başkaları tarafından uygulanır bu şiddet. Ama şiddet sadece başkalarından kaynaklanan bir şey değildir. Aşırı performans, aşırı iletişim ya da aşırı uyarı şeklinde kendini gösteren aşırı olumluluk da şiddettir.[21] Bu doğrultuda, dozu ayarlanamayan her eylem şiddete dönüşme eğilimindedir. Resimden performans sanatına uzanan göstergeler, fiziksel olarak ele alındığında şiddetli renk tonları, ışık ve gölgenin dramatik bir görünümle ele alınması, zihinsel olarak şiddeti ya da kasvetli olayları ele alındığını göstermektedir. Ölüm imajlarının rahatsız ediciliği daha çok günümüze aittir- 19. yüzyıl 'Memento Mori' (Ölümü Hatırla) kültürünün Godard gibi bir filmcinin bilincine ne ölçüde dahil olduğunu bilme olanağına sahip değiliz. Ama onun son derecede ilginç "ölüm" imajları kurma yeteneğine sahip olduğunu iyi biliyoruz.[22] Kriz ve şiddet, şiddetli renk tonlarıyla, farklı dönemdeki sanatçıların çalışmaları, resim sanatından performansa uzanan bir görüntüsel göstergeye dönüşmüştür.

[21] Byung Chul Han, Palyatif Toplum: Günümüzde Acı, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul, 2022, s.39
[22] Ulus Baker, *Beyin Ekran*, der. Ege Berensel, Birikim Yayınları, İstanbul, 2011, s.67

Şekil 30: Caravaggio, *Judith Holofernes'in Başını Kesiyor*, 1598



Kaynak: Gallerie Nazionali Barberini Corsini

Şekil 31: Marina Abramović, *Balkan Barok*, Performans, 1997



Kaynak: Sothebys, 2023

Kimlik krizi ve bunalımının sanata yansımaları, performans sanatçısı Marina Abramović'in, Balkan Barok adlı performansı üzerinden ele alındığında, bir yığın çiğ etin görüldüğü bir sahne ile karşılaşılmaktadır. Burada göstergenin fizikselliği bir fırçadır. Sanatçı o fırçayla etleri temizlemektedir. Beyaz elbise, kendiyle yaşadığı

çelişkiyi göstermektedir. Etler temizlendikçe, kir elbiseye bulaşmaktadır. Kasvetli tonlar, şiddetli ışık ve gölge, tıpkı barok resimlerinin güçlü ışığıyla benzerlik göstermektedir. Sanatçının "Balkan Barok" ismini verdiği bu performans, katliamı da mercek altına almakta ve kolektif bellek üzerine düşündürmektedir.

Şekil 32: Sinem Avcı Koyunsev, *Benim Gözümden, Senin Gözünden, Benden*, 2025



Kaynak: Sinem Avcı Koyunsev Arşivi

Yücel'e göre tarih, bellekten doğar, belleğin bir boyutu olarak tarih, ister bireysel ya da kolektif olsun şimdiki zaman algısı üzerinden tasarlanan bir geçmişin görüntüsüdür. Kolektif bellek, bireysel bellekleri kapsar fakat kişisel bir bilinç içermeyecek şekilde evrilir ve bir bütünlüğe dönüşür (2022, s.35). Kadın kimliğine özellikle reklam sektöründe ve çoğu basılı yayında albenili bir aktör görevi yüklenmiştir. Bunun yanı sıra özellikle Anadolu coğrafyasında 'kadın' çoğu zaman eğitim hakkı elinden alınmış, ev içinde kalmaya mahkûm edilmiş ve toplumsal olarak sadece fedakâr eş ve anne rolü yüklenmiştir. Burada toplumsal cinsiyet eşitliğinden söz edilmesi neredeyse mümkün değildir. Gündelik yaşamda çoğu kadın geçmiş yılların aksine, daha eşit haklara sahip olarak bilim ve sanat ortamında aktif rol üstlenir.

4. KİMLİK GÖSTERGELERİ BAĞLAMINDA SANATÇI ÖRNEKLERİ

Kimlik göstergeleri, bireylerin ve toplulukların kendilerini ifade etme biçimlerini, sosyal konumlarını ve kültürel bağlamlarını belirleyen unsurlardır. Bu göstergeler; dil, giyim, davranış biçimleri, semboller ve sanatsal ifadeler gibi çeşitli şekillerde ortaya çıkmaktadır. Güncel sanat, kimliğin belirgin şekilde ifade edildiği göstergesel bir alan olarak ön plandadır. Resim, heykel, performans, video ve fotoğraf gibi disiplinler, sanatçıların kişisel ve toplumsal kimliklerini yansıtan imgeler kullanarak, izleyicilere farklı bakış açıları sunmalarını sağlamaktadır.

Modern ve çağdaş denilen sanatlar, üzerinde çalışılması için akademik dalda değişiklikler yapılmasını gerektiren yeni bir malzeme sunuyor. Sanat tarihi denen şey genel olarak tarihin ve kültürün ayrılmaz bir parçası olarak görüldüğü ölçüde, yani artık yalnızca 'kendi sahasında' kalmadığı ölçüde, daha da genişliyor (Belting, 2020, s.187). Sanatsal uygulamalar, kimlik göstergelerinin ifade bulduğu önemli alanlardan biridir. Bu bölümde ele alınan sanatçıların özellikle Ortadoğu coğrafyasından ya da kökleri burada olan sanatçılar arasından seçilmiştir. Bunun nedeni, Ortadoğu'da kimlik, göç, kriz ve bellek kavramını çalışmalarında işleyen, aynı zamanda bu coğrafyada olan biten çoğu meseleye tanıklık etmeleri örnek gösterilebilir. Bu bağlamda kimliğin katmanlarını göstergenin imgeleri üzerinden ele alan sanatçıların çalışmaları betimleyici ve yorumlayıcı analiz yöntemiyle ele alınıp irdelenmiştir.

4.1. Nezaket Ekici

Kimlik göstergelerinin sanata yansımaları, "sanatsal göçebe" olan uluslararası performans sanatçısı Nezaket Ekici'nin özellikle güncel çalışmalarında bir ifade biçimi haline gelmiştir. Uşak'ın Kırkyaren Köyü'nde dünyaya gelen Ekici'nin "Kimlik" üzerinde Kırşehir doğumlu olduğu yazılmaktadır. Sanatçı 3 yaşında ailesiyle birlikte Almanya'ya göç etmiştir. Sanat yolculuğunda farklı kıtalara yolculuk etmesi ve herhangi bir yere ait hissetmemesi, "Sanatsal Göçebe" kimliğini oluşturmuştur.

"2000'li yıllardan itibaren yurtdışında ve Türkiye'de gerçekleştirdiği performanslarıyla dikkat çeken Nezaket Ekici'nin işlerinde yalnızca 'kadın kimliği' değil, Türkiye'de doğmuş ama Almanya'da büyümüş olmanın getirdiği çift-kültürlülüğe göndermeler vardır" (Antmen, 2022, s.133). Ekici, uluslararası bir performans sanatçısı olarak, çalışmalarında özgürlük kavramını derinlemesine

işlemektedir. Kimlik, sosyoloji, sanat tarihindeki yapıtları günlük hayatın sıradanlığıyla harmanlayan bir sanatçıdır. Acı yerine daha mizahi bir anlatımı benimseyen Ekici'nin performanslarında ikili duygu halleri, sabitleşmiş fikirlerin eleştirisi görülmektedir.

Şekil 33: Nezaket Ekici, *Hayal Et*, Performans, 2002-2012



Kaynak: Nezaket Ekici, 2025

Günümüz sanatında Nezaket Ekici performanslarında kimlik kavramı[23], bireyin toplumsal normlar ve beklentilerle olan etkileşimini derinlemesine sorgularken, izleyicilere kimliğin çok katmanlı ve dinamik bir yapı olduğunu göstererek, sanatın toplumsal değişim ve farkındalık yaratma gücünü ortaya koymaktadır. Ekici, performanslarında bireyin toplumsal normlar, kültürel miras ve kişisel deneyimlerle olan etkileşimini derinlemesine sorgulayan çok katmanlı bir anlatım sunmaktadır. Sanatçı, bedenini bir ifade aracı olarak kullanarak, izleyicilere kimliğin sabit bir olgu olmadığını, aksine sürekli değişen ve evrilen bir yapı olduğunu göstermektedir.

[23] Latifeci, Ş., & Tufan, A. (2025). Günümüz Sanatında Nezaket Ekici Performanslarında Kimlik Kavramı. The Journal of Academic Social Science

Şekil 34: Nezaket Ekici, *Parıldayan Her Şey Altın Değildir Ama*, Performans, 2014



Kaynak: Braverman Gallery, 2025

Parıldayan bir kafesin içinde tutsak olan sanatçı, *"Parıldayan Her Şey Altın Değildir Ama"* isimli çalışmasında bir eleştiri yapmıştır. Kafesin dışında birçok anahtar bulunmaktadır. Asıl anahtar, efor harcadıktan sonra bulunacak ve kafesin kilidini açıp kendisini özgürlüğe ulaştıracaktır. Göçebe bir yaşam süren Ekici'nin durağanlığın ve yerleşik hayata geçmenin sıkıntılarını ifade ettiği görülmektedir.

Şekil 35: Nezaket Ekici, Denge, Performans, 2012



Kaynak: Derya Yücel, 2025

Toplumsal cinsiyet, dünyayı algılama biçimimizde ve sanatı anlama süreçlerimizde önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak, sanata ve deneyime tarafsız bir şekilde yaklaşabileceğimize dair bir inanç geliştirmemizi isteyen eleştirmenlerin, toplumsal cinsiyeti yüzyıllar boyunca göz ardı ettikleri görülmektedir (Barrett, 2012, s.70). Adaletin sembolü olarak terazinin bir kadın figürünün elinde olması, benzer biçimde Ekici'nin "Denge" çalışmasında da teraziyi bir kadın bedeni üzerinden 'kadın kimliğine' yüklenen rolleri eleştirel bakış açısıyla ele alması, toplumsal cinsiyet açısından örnek bir göstergedir.

4.2. Şener Özmen

Şener Özmen, 2000'li yılların başından itibaren ironisi yüksek politik çalışmalarıyla çağdaş sanat ortamında yer edinmiştir. Sanatçı ve yazar olan Özmen, resim eğitimi almasına rağmen, ağırlıklı olarak video üzerine yoğunlaşmaktadır. Sanat pratiğinde ağırlıklı olarak yeni medya üzerinden ilerleyen sanatçının doğup büyüdüğü coğrafyadan yola çıkarak kimlik, otorite ve siyasi dinamikleri yazı, ses, fotoğraf ve video aracılığıyla ifade etmektedir. Ajitasyon yerine ironiyi tercih eden Özmen, "Haykırmak iyi bir başlangıç olabilir." Diyerek, burada sanatın bir ifade biçimi olabilme ihtimalleri üzerine düşünmektedir. Benzer biçimde, periferiyi de odağına alarak, "Umutsuzken Sanat ve Edebiyat" başlıklı (2019) söyleşide, "Umutsuzken sanat yapılabiliyormuş. Bunu söyleyebilirim şu an. Çünkü inanılmaz verimli bir tarafı var umutsuzluğun. Bunu benim için umut yapmıyor. Tam da baktığım yer yapabiliyor. Bu şu an ayakta kalmama, söylem üretmeme, edebiyat yapmama, sanat üretmeme bir vesile olabiliyor." Diyerek, umutsuzluk içerisinde haykırmanın ve ses getirmenin önemini vurgulamıştır. Özmen, politik meseleleri yazı, video ve fotoğraf aracılığıyla izleyiciye aktarmaktadır. Bu aktarma esnasında ironi ve mizah yolunu benimserken, dramatik olayları sert bir eleştiri üzerinden göstergeler aracılığıyla ele almaktadır.

> Aksoy'a göre, bir insanın kişiliğini ya da bir grubun niteliğini belirleyen onları diğerlerinden ayıran kimlik, karakteristik bir özelliktir. Kimlik, kısaca kişilerin ve çeşitli büyüklük ve nitelikteki toplumsal grupların "kimsiniz, kimlerdensiniz?" sorusuna verdikleri cevaptır. Kimlik, kendini ifade ederken

dış dünyaya karşı öne sürülen kendini "ötekilerden" ayırt etmeye yarayan bir araçtır.[24]

Özmen'in dilsel göstergeleri mizah ve sert eleştirilerin odağında ele aldığı, sanat üretimlerinde görülmektedir. İzleyiciye ağır siyasal meseleleri kendi sanat görüşünün dışına çıkmadan, yazdıklarını görüntüsel göstergeler aracılığıyla ortaya çıkarmaktadır.

Şekil 36: Şener Özmen, Şahmeran, 2015



Kaynak: Şener Özmen, 2025

Şener Özmen, *Şahmeran* adlı çalışmada Mezopotamya mitolojisinde yer edinen yarı yılan yarı feminen bir bedeni olan yılanların şahına yeni bir kimlik yükleyerek bıyık yapmıştır. Özmen, tıpkı dada hareketinin öncülerinden olan Marcel Duchamp'ın *L.H.O.O.Q*[25] çalışmasında olduğu gibi, Mona Lisa'ya bıyık yapması gibi normları ters yüz etme yolunda bir ifade geliştirmiştir. Aykırı ve mizahı bir arada kullanan sanatçının ironisi yüksek sert politik çalışmalarla tanındığını belirten birçok eleştirmen Özmen hakkında eleştiri yazıları kaleme almıştır.

[24] Aksoy, R. (2021). Kimlik ve Kültür, Eurasian Conference on Language & Social Siences

[25] Marcel Duchamp'ın ilk kez 1919 yılında gösterilen çalışmalarından olan tablo. Duchamp'ın Leonardo Da Vinci'nin ünlü tablosu Mona Lisa'yı alaya aldığı ve harflerin telaffuzu ile Fransızca müstehcen bir söyleme dönüşen L.H.O.O.Q., Dada hareketinin Avrupa'daki bir simgesi olmuştur.

Türkiye'deki ilk solo sergisi "Sıfır Tolerans" (2012) politik iç hatlarını, yaşadığı ve ürettiği coğrafyasının kalıtsal imgeleriyle döşerken, kendi üretim dilini son kez yutmayı ihmal etmiyor. İzleyiciyle ilk kez buluşacak olan yapıtlarında, sanatla mesafesini gittikçe derinleştiren o tarihsel bıkkınlığın (savaş ve yıkımların) izlerini sürmek hâlâ mümkün ve izleyiciden hiçbir şekilde tevazu talep etmeyen duyarlılığını da.[26] Dilin önemi ile ilgili çalışmalar sürdüren ve çeşitli kitaplara imza atan sanatçının yazar kimliği, daha çok Kürt edebiyatı üzerine yoğunlaşmaktadır. Doğup büyüdüğü Şırnak/İdil'de çocuk yaştan itibaren siyasi olaylara tanıklık etmesi, güncel sanat pratiğine de yansımıştır.

Şekil 37: Şener Özmen ve Erkan Özgen, *Tate Modern Yolu*, Tek Kanallı Video, 2003



Kaynak: Raimon Sibilo, 2025

Akdeniz'e göre, bireylerin sahip olduğu kimlik, aitlik alanlarının belirlenmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Bir insanın temel kimliği doğuştan gelir ve zamanla gelişir ama özünde hiçbir zaman değişiklik olmaz. Bireyin kimliğinde olan; adı, soyadı, doğum yeri, doğum tarihi, uyruğu ve memleketi gibi niteliklere birey doğduğunda sahip olur (2024, s.7-8). Şener Özmen ve Erkan Özgen'in *Tate Modern Yolu*[27] adlı video çalışmasında iki sanatçının takım elbiseyle bir imkansızı başarma üzerine yola çıktığı görülmektedir. Erkan Özgen eşeğe binerken, Şener Özmen ata binmiştir. Burada iki sanatçı arasındaki statü farkı ve gelir eşitsizliği de görülmektedir. Ata binen Özmen, elinde kocaman bir sopayla öncü bir aktör görevini üstlenmiştir. Önde olan aynı zamanda otoriter bir yönü olan bir tavırla da sanatçılar arasındaki uzlaşamama ve çatışmayı dolaylı yoldan aktarmışlardır. Bir imkansızı mizah aracılığıyla aktaran iki

[26] Şener Özmen, *Sıfır Tolerans*, Pilot Galeri, http://www.pilotgaleri.com/exhibitions/detail/24
[27] Şener Özmen & Erkan Özgen, Tate Modern Yolu, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu

sanatçı, periferide sanatçı olmanın ve batı sanat piyasasında yer edinmenin zorluğunu kırsal bir bölgede kayıt altına almışlardır.

4.3. Hale Tenger

Türkiye çağdaş sanatının 1970'li yılların başından itibaren kimlik politikalarına değinen Hale Tenger, eril egemen sistemini ve şiddet kültürünü eleştiren çalışmalarıyla tanınmıştır. Sanatçının savaş karşıtı, militarizm eleştirisi ve toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik çalışmaları, günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Şiddete karşı sanatsal bir ifade geliştiren Tenger'in sanat pratiğinde daha çok mekâna özgü yerleştirmeler vardır.

Kadın sanatçıların 1980'li yıllardaki üretiminin genel olarak siyasetten, özel olarak da kadın siyasetinden uzak duruşunun nedeni bir tür oto-sansür sayılabilir. Değişmiş sanat ortamının özellikle kadın sanatçılara cesaret verdiği iddia edilebilir. Bu sanatçılar arasında 1990'lı yıllardan itibaren işleriyle sanat ortamına damgasını vuran Hale Tenger'dir. Sanatçı, özellikle 1980 döneminde yaşadığı koyu sıkıntıya dolaylı yoldan gönderme yapmaktadır (Antmen, 2022, s.131). Toplumsal cinsiyet eşitsizliğini çalışmalarına yansıtan sanatçının kimlik ve kültür ekseninde sanatsal üretimler yaptığı bilinmektedir. Zihnin sınırlarını zorlarken, izleyiciyi bir oyun alanı gibi sanat üretimlerinin içine davet etmektedir. Gündemin insanlar üzerindeki etkilerini sorgularken, özellikle savaşın yıkıcı yönlerini izleyiciye jenerik bir ifade biçimiyle aktarmaktadır. Doğanın içindeki ses enstalasyonlarıyla, insan ve doğa ilişkilerindeki yüzleşmeyi yansıtmıştır.

Şekil 38: Hale Tenger, *Lâhavle*, Yerleştirme, 2007



Kaynak: Yapı Kredi Kültür Sanat, 2025

Sanat tarihinde üstünlük göstergesi olduğu gibi, Tenger'in bu çalışmasında da erillik abartılı biçimde büyük ve yüce konumda neredeyse mekânın tamamını kaplayacak ölçüde yer almıştır. Sanatçının oldukça politik olan bu çalışması, aynı zamanda sorgulayıcıdır. Yaşamın her köşesinde hep önde ve tepede olan erilliğin her yeri kapladığını ve bu nedenle de toplumsal cinsiyet eşitliğinin zedelendiğini dolaylı yolla aktarmıştır. Tenger, birçok çalışmasında politika, toplumsal cinsiyet ve sınır kavramlarını işlediği için, geçmiş yıllarda birçok sanat üretimleri sansürlenmiştir.

4.4. Cengiz Tekin

Kültür ve kimlik kavramını gelenek, aile ve bellek kavramlarıyla çalışmalarında işleyen ve özellikle 2000'li yılların başından günümüze kadar üretimlerine aktif bir şekilde devam eden Cengiz Tekin, doğrudan bir anlatımı seçmek yerine, dolaylı bir anlatım aracılığıyla ne dediği sonradan anlaşılan düşündürücü çalışmalar üretmektedir.

"Geçmiş yüzyıllarda çağdaşlarınca anlaşılmamış sanatçılar var: bunların değerleri sonradan anlaşılmıştır. Ama yirminci yüzyılın aşağı yukarı her on yılında, geçmiş bir iki yüzyılı birden yoğun olarak yaşadığımız için, günümüzde bir sanatçının sürgit anlaşılmaması olanaksızdır" (Nesin, 2020, s. 223). Sanatçının en son 2024 yılında Zilberman İstanbul'da gerçekleşen "Dalgalar Harita Çizmez" başlıklı solo sergisi, göçmenlik, sınırlar ve politik meseleleri odağına alarak, resim, fotoğraf, video ve

yerleştirme gibi geniş bir yelpazeye yayılan bir sanat anlayışını benimsemektedir. Sanatçının 2005 yılında ürettiği *Serbest Vuruş* çalışması, kimlik ve toplumsal cinsiyet normları açısından mizahi bir ifade biçimidir. Sanat yapıtları siyasal, ekonomik, kültürel gelişmeler bağlamında ülkelerin karşı karşıya kaldığı siyasal, ekonomik ve epistemolojik kriz olarak adlandırılan hakikat-sonrası (Post-Truth) süreçte oluşmaktadır. Sanat üretimi aynı zamanda bu sürecin içindeki bireysellik ve toplumsallık arasında kimlik olgusunun da görsel dille anlatımını içermektedir.[28] Sanatçı, *Serbest Vuruş* adlı çalışmasında, stadyuma ailesini getirerek, alışılagelmiş toplumsal cinsiyet normlarının dışında hareket etmiştir. Mizahi bir tavırla, rollerin değişebileceğini, hatta tabuların sorgulanabilme ihtimalleri üzerine bir tutum sergilenmiştir. İnsan bir gösterge-işlevin (kendinde ve de kendinin bileşimsel sığalarında) çift tanımını düşünürken, dışavurum düzleminin ayrıcalıklı bir durumu olduğunun ayırdına varır: her dışavurum birimi yalnızca bileşimsel olanaklarından değil, ayrıca bir işlevlilik olarak özdeksel niteliklerinden de bağımsızca kendinde tanımlanabilir.[29] Tekin'in son dönem çalışmaları da daha çok 'kimlik' olgusunun göstergeler aracılığıyla ifade ettiğinin göstergesidir.

Şekil 39: Cengiz Tekin, Serbest Vuruş, 2005



Kaynak: Zilberman Galeri

[28] https://www.artfulliving.com.tr/gundem/taksim-sanatta-yeni-sergi-kimlik-gostergeleri-i-29586
[29] Umberto Eco, *Semiotik; Bir İmbilim Kuramı*, çev. H. Ömer Tarhan, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul 2025, s. 134

Şekil 40: Cengiz Tekin, *Road- Yol*, Yerleştirme, 2023



Kaynak: Zilberman Galeri

Şekil 41: Cengiz Tekin, Normalizasyon, 2009



Kaynak: Manifold Press, 2025

Dolaylı varsayımlar gönderilen ile göndericinin her ikisinin de kodlanmış ve kodlanmamış birim varlık ve olaylarla ilgili ne bildikleri ve ne bildiklerinin varsaydığıyla ilgilidir. Bağlamsal ve dolaylı ön varsayımlar sıkı sıkıya anlambilimin

biçimlemesine dayanmaktadır.[30] Normalleştirilen ve gündelik hayatın bir parçası haline getirilen meselelere vurgu yapan Tekin, "Normalizasyon" çalışmasında Ortadoğu'nun trajik kaderini betimlemiştir. Oldukça sert ve eleştirel bakış açısıyla ele aldığı bu çalışmada hem etnisiteye hem de kültürel dejenerasyona gönderme yapmıştır. Sakinlik ve gündelik yaşama devam edilmesi, alışma ve kabullenme, hissizleşme ve çaresizlik boyutunun da göstergesidir.

4.5. Halil Altındere

Türkiye'de özellikle 1990'lı yılların çağdaş sanatının öncüleri arasında yer alan Halil Altındere, kavramsal çalışmalarıyla kimlik, etnisite, ironik militarizm eleştirisiyle çağdaş sanat tarihinde yer edinmiş sanatçılardandır. Doğup büyüdüğü coğrafyaya özgü konuları, mizah aracılığıyla retrospektif bir yaklaşımı benimseyen Altındere, kavramsal olduğu kadar, klasik sanat anlayışında da üretimler gerçekleştirmektedir.

Militarizmin yarattığı despot yapıya göndermede bulunan Altındere, pek çok mesaj içeren, kimi zaman bir kimlik, kimi zaman ise birer kâğıt para olarak karşımıza çıkmıştır. Doksanlı yıllardan itibaren ürettiği eserleriyle gözleri üzerine çeken sanatçı, küratör olarak da eserlerin sergi sürecine katkıda bulunmaya devam etmiştir (Aykut ve Yeman, 2016, s.53). Resim ve heykel çalışmalarında realist bir anlayışla ilerleyen sanatçının son dönem çalışmalarında hiper gerçekçi bir anlayışının olduğunu görmemiz mümkündür. Kamusal alanda sanat üretiminin önemini vurgulayan Altındere'nin 5. Mardin Bienali'nde gerçekleşen ama bienal kapsamında olmayan 'Motherland-Anayurt' başlıklı (2024) son sergisinde, uçan hayaletler ve robotik bir evreni Mardin'in tarihi taşlarıyla iç içe ve bir uyum içerisinde mizah ve günümüz teknolojisindeki hem tehlikeli hem de hayatımızı ele geçiren bir kabullenişi ele almıştır.

[30] Umberto Eco, Semiotik; Bir İmbilim Kuramı, çev. H. Ömer Tarhan, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul 2025, s.159

Şekil 42: Halil Altındere, *Annem Pop Art'ı Seviyor Çünkü Pop Art Rengarenk*, 1998



Kaynak. Pilot Galeri, 2025

Şekil 43: Halil Altındere, *Melek*, 2017



Kaynak: Yapı Kredi Kültür Sanat, 2025

Şekil 44: Halil Altındere, *Cehennemden Kaçış*, 2016



Kaynak: Cappadocia Explorer, 2025

Bazı sanatçılar, Altındere'nin çalışmalarını güncel siyasal gerçeklikle fazla dolaysızca ilişkili olduğu için eleştirmişlerdir. Bu, güncel sanatın başlangıçtan beri karşılaştığı bir eleştiridir.[31] Altındere, kavramsal ve mizahi bir yaklaşımla imgesel ve simgesel açıdan Türkiye'de kimlik ve politikayı ele almaktadır.

4.6. Ahmet Öğüt

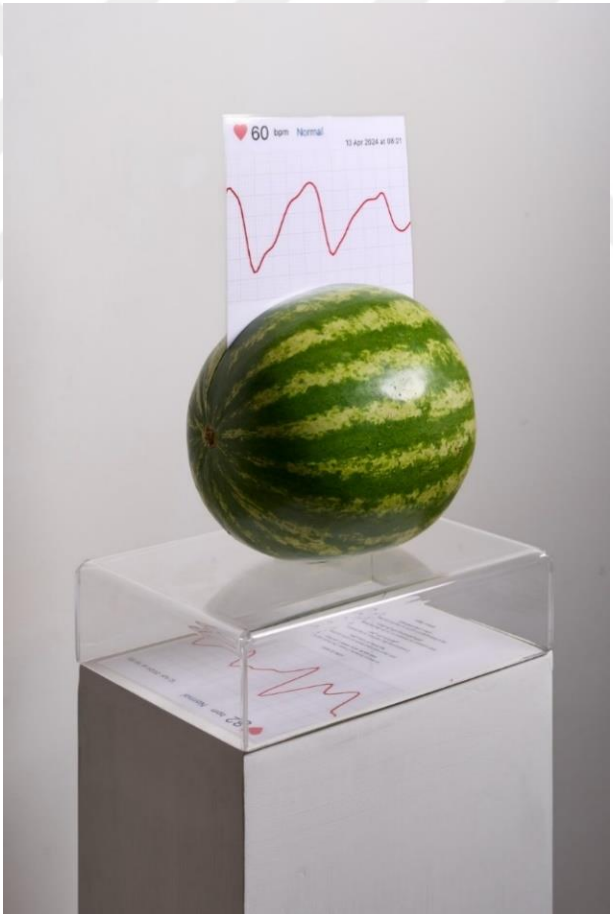
Yurtdışında yaşayan, video, enstalasyon, çizim, heykel, performans, matbu başta olmak üzere geniş bir yelpazede üretimleri olan, Diyarbakırlı kavramsal sanatçı, interdisipliner bir anlayışla çağdaş sanatı, gündelik hayatın pratikleriyle birleştiren; kamusal alana ufak müdahalelerde bulunan, mikro kaotik alanlar açan, izleyiciyi de çalışmalarına dâhil eden interaktif bir sanatçıdır (Tan, 2019). Çağdaş sanatın 90'lı kuşak sanatçıları arasında yer alan ve özellikle 2000'li yılların kimlik kavramını kendine has üslubuyla yorumlayan Ahmet Öğüt, günümüz sanatında da üretimlerine aktif bir biçimde devam etmektedir. Sanatçının üretimleri genellikle sosyal ve politik meseleler ve göstergeler etrafında şekillenir.

Göndermenin yapısını tanıdık bir şekilde anlamalıyız, böylece bu yapıda belirtici gönderme ile ifadesel gönderme arasındaki heterojenlik anlaşılır. Gösterge, ontolojik

[31] Orhan Koçak, *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*, Bilgi Yayınları, İstanbul, 2009

bir tasarıma tabi kılınır, anlamlandırma için ona bir ontoloji içinde temel veya bölgesel bir yer tayin edilir. Bu klasik bir gidişat olacaktır. Göstergeyi hakikate, dili varlığa, sözü düşünceye ve yazıyı söze tabi kılacaktır.[32] Karpuz'un Diyarbakır'ın kimliğini oluşturan bir meyve olduğu halk arasında bilinmektedir. Öğüt, doğup büyüdüğü coğrafyadan ilham alarak "Hala hayattayım, ancak" kavramsal projesinde, karpuzun içerisine kalp grafiğini yerleştirerek burada mizah aracılığıyla karpuza yeni bir kimlik yüklemiştir. Tüketim nesnesi olan karpuz, sergi salonunda bir sanat projesine dönüşmüştür. Burada göstergenin fizikselliği bir karpuzdur, zihinselliği ise canlı bireylere ait olan kalptir. Sanatçının 2024 yılından itibaren organ bağışı için sürekli güncellenen sertifika —kalp atış hızının günlük olarak güncellenmesi, süreç odaklı bir farkındalık projesinin göstergesidir.

Şekil 45: Ahmet Öğüt, *Hala hayattayım, ancak*, 2024



Kaynak: Ahmet Öğüt, 2025

[32] Jacques Derrida, Ses ve Fenomen-Husserl Fenomenolojisinde Gösterge Problemine Giriş, çev. Gülben Salman, Z. Emir Özer, Fol Kitap, Ankara, 2023, ss. 49-50

Şekil 46: Ahmet Öğüt, *It can and has been*, 2021



Kaynak: Ahmet Öğüt, 2025

Şekil 47: Ahmet Öğüt, *It can and has been*, 2021



Kaynak: Ahmet Öğüt, 2025

Ahmet Öğüt, 2021 yılında Dirimart İstanbul'da "It can and has been" (Olabilir ve Olmuştur) başlıklı sergisinde, binlerce yıl boyunca üst üste gelen imparatorluklar boyunca el değiştirmiş antik su kemerleri ve kale surlarını ön plana çıkaran turistik bir Diyarbakır manzara kolajını sergi salonunun duvarına yapıştırmıştır. Simgesel, dikdörtgen minare kulelerinden biri, mavi plastikle kaplı ve ziyaretçileri görünmeyen ve çoğu kişi için bilinmeyen tehlikeler konusunda uyarıyor. Bu, Öğüt'ün sanatının, kurumlarının duvarlarını yıkıp geçen ve kamuoyunu Türkiye'nin kimlik krizlerinin kökenlerini takip etmeye davet eden, Türkiye sanat ortamına bir müdahaleyi tetikleyen rahatsız edici bir müdahalenin parçası. Ancak bunu görsel sanat diliyle anlatmıştır (Hanson, 2021). Öğüt'ün kimlik meselesini bir otobüs aracılığıyla ve tarihi bir bellek niteliği taşıyan surlar ve karpuz imgesi üzerinden ele alış biçimi, çok disiplinli sanat anlayışıyla sanatçının doğup büyüdüğü memleketinin izlerini kavramsal bir bakış açısıyla sanatına yansıttığının göstergesidir.

> Sanat, bütün sabit (veya sabit sayılmış) kimliklerin sorgulandığı bir kültürel tartışma alanına dönüşmektedir. Bu dönüşümün bir yanı siyasaldır: 90'lar, etnisitenin ve "T.C. kimliğinin" de altmış yıldan sonra yeniden siyasal tartışmanın (eylemli tartışmanın) merkezine yerleştiği dönemdir. Küreselleşmenin ve Türkiye'nin AB üyeliği konusunun bu yıllarda kazandığı 'güncellik' de siyasal ve kültürel kimlikle ilgili şüphe ve tedirginlikleri kışkırtmaktadır. Kimlik yalnızca siyasal ve kültürel bir kategori değildir (Koçak, 2009, s.189)

Geniş bir yelpazeye yayılan kimlik, çok katmanlı göstergelere sahiptir. Görme de organik hayat da ışığa dayalıdır; görünümler bu karşılıklılığın yüzleridir. Bu yüzden görünümlerin çifte sistematik olduğu söylenebilir. Evrensel bazı yapısal ve dinamik yasalar yüzünden, olduğu şekilde var olan bir doğal çekim sistemine aittir görünümler. Görsel deneyimimizi "okuyan" ve depolayanın, beynimizin sağ yarımküresi olduğunu biliyoruz.[33] Bu bağlamda gösterenin beyin, gösterilenin ise zihnimizdeki düşüncelerin sözcüklere dönüşmesidir. Bu sözcükler de göstergeler aracılığıyla sanat üretimlerine entegre edilmektedir.

[33] John Berger, *Bir Fotoğrafı Anlamak*, Metis Yayınları, İstanbul, 2018, s. 103

SONUÇ

Sanat, çağlar boyunca birey ve toplumun politik, sosyolojik ve fizyolojik meselelerini bir ifade biçimi olarak ele alınmanın göstergesidir. Günümüzde çağdaş sanat, güncel sanat ile sıklıkla karıştırılmaktadır. 'Çağdaş Sanat' 1970'li yıllardan itibaren kullanılmaya başlanan bir terim olmuştur. Çağın sanatı olarak da bilinen 'çağdaş sanat' günümüz sanatından farklı olarak gelmiş ve geçmiş bir dönemi ifade etmektedir. Güncelliğini yitirmeyen ve günümüz sanatında üretilen çoğu sanat üretimi 'Güncel Sanat' olarak adlandırılmaktadır. Güncel sanatta, farklı ifade biçimleri ve sergileme yöntemleri bulunmaktadır. Ses, koku, tat, arttırılmış gerçeklik -teknolojinin de ilerlemesiyle birlikte- sanatçıların geniş bir yelpazede farklı malzemeler aracılığıyla kendilerini ifade etmelerini sağlamıştır. İfade biçimlerinin odağında olan politik meseleler çağlar boyunca olduğu gibi, günümüz sanatının da meselelerindendir. Kimlik göstergelerinin sanata yansımaları, çoğu sanatçının üretimlerinde ele alınan konulardan biridir. Din, etnisite, kültür, cinsiyet ve ötekinin zamansal döngüsü içerisinde şekillenen bu göstergeler, sanatçılar için bir ifade biçimi olmuştur. Kimliğin çok katmanlı yapısı, günümüzde birden çok disiplini içeren sanata da yansımıştır. Güncel sanat pratiklerinde kimlik meseleleri Türkiye deneyimi üzerinden ele alındığında, Altındere'nin kimlik yapıtları 90'lı yılların çağdaş sanatında tepkilerin odağında olmuştur. Günümüzde ise bu yapıt, İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde çağdaş sanat göstergelerinden biri olarak yer almaktadır. Kimlik meselesi, performatif jestler aracılığıyla beden politikalarından klasik sanat anlayışına, bir ifade biçimi haline gelmiştir. Kimi zaman da ağır siyasal olaylara göndermede bulunan sanatçılar için bir yönteme dönüşen göstergeler, multidisipliner bir yelpazede dolaylı bir eylemle ele alınmıştır. Göstergelerin birden çok anlamı vardır. Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" adlı çalışması buna örnektir: Sandalyenin kendisi kavramsal bir gösteren iken, sandalyenin fotoğrafı görsel, sandalyenin sözlük tanımı da fonetiktir. Birey tarafından seslendirildiğinde, işitme duygusuna hitap ederek, 'dilsel bir gösterge 'ye dönüşür. Kimliğin hafıza ile olan bağlantısı, anı-bellek ilişkisi üzerinden incelenmiştir. Bireyin unutamadığı anılar, göstergeler aracılığıyla ifade edilir. Göstergeler güncel sanatta kimliğin çok katmanlı yapısının, multidisipliner bir yaklaşımla ifade edilmesini sağlar. Sanat tarihsel açıdan ele alındığında, yapıtların çoğu bir gösterge görevi üstlenmiştir. Birey ve toplumun günümüz sanatında parçadan bütüne, bütünden parçaya bir kimlik arayışında olduğu düşünülmektedir. Göstergeler

bir ifade biçimi haline gelmiştir. Ağır siyasal çalkantılar arasında yaşayan sanatçılar bu duruma karşı olan duruşlarını sanat aracılığıyla ifade etmektedir. Bu çalışma, güncel sanat pratiklerinde kimlik kavramını -göstergeler aracılığıyla- çalışmalarına yansıtan Türkiye'deki sanatçıların ortak meselelerini kapsamaktadır. Literatürdeki kaynaklar ve bazı sanatçıların çalışmaları yerinde incelenmiş ve bu inceleme sonucunda, özellikle Ortadoğu'da 'kimlik' kavramını temel mesele olarak sanat üretimlerine entegre eden sanatçıların olduğu tespit edilmiştir. Türkiye'de 90'lı yıllardan itibaren sanatçıların temel meselelerinden olan kimlik; toplumsal cinsiyet, göç ve hafıza gibi meselelerin odağında, günümüz sanatında da sıklıkla ele alınmaktadır. Bu doğrultuda, günümüz sanatında özellikle Türkiye'deki sanatçılar için etkin bir ifade biçimi olarak kullanılan kimlik göstergeleri bağlamında, sanatçı örnekleriyle güncel sanatta da üretmeye devam eden sanatçılar ele alınıp incelenmiştir. Toplumsal cinsiyet eşitliğinin de temel yapı taşlarından olan kimlik, günümüz sanatının da temel meselelerinden olmuştur. Ötekinin zamansal döngüsünde yer alan ve göz ardı edilen etnisitenin, kimlik sorunlarına yol açması yapıtlara da yansımıştır. Kendine ait olanla kendine benzemeyen arasındaki bu ayrım, kültürlerarası ilişkilerde ayrıştırılmış, aykırı ve ayrıksı olma yolunda ilerlemiştir. Sanatçılar, terazinin dengesizliğine tepki olarak sanat üretimlerini aykırı konuların odağında ele almıştır. Göç deneyimini yaşayan sanatçıların, yerleşik düzenden ziyade, hiçbir yere ait hissetmedikleri görülmüştür. Bu sanatçılardan biri olan Nezaket Ekici, çocuk yaşta ailesiyle Türkiye'den Almanya'ya göç etmiştir. Dünyanın birçok ülkesinde performans yapan ve sürekli yolculuk halinde olan sanatçının herhangi bir yere ait hissetmemesi 'sanatsal göçebe' olduğunu göstermektedir. Ekici, kimliğin sınırlanmasına ve yüzeysel bir milliyetçiliğe indirgenmesine karşı çıkarak, küresel bir kimliği benimsemiştir. Ekici'de ve diğer sanatçılarda görüldüğü üzere, Göstergeler aracılığıyla 'kimlik' daha da anlaşılır bir hal almıştır. Sanatçıların kimlik ekseninde ürettikleri, hem coğrafya, kimlik ilişkisinin anlaşılmasına olanak sağlayacak hem de gelecek neslin günümüz sanatında kimlik odaklı sanat yapıtlarını incelemesine olanak sağlayacaktır. Bu bağlamda, 'Güncel Sanatta Kimlik Göstergeleri' başlıklı çalışma günümüz sanatında; kimlik meselesini ele alan Türkiye'den sanatçıları temsilen, seçilmiş sanat yapıtları üzerinden, kimlik meselelerini bir arada ele alarak, ortak belleğin anlaşılmasına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

Akay, A. (1999). *Sanatın Sosyolojik Gözü*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akdede, H, S. (2014). *Devlet Sanat İlişkisi: Sanatın Politik Ekonomisi.* Ankara: Efil Yayıncılık.

Akdeniz, L. (2024). *Aidiyet Kimlik ve Mekân: Hükümlü Bireylerde A/R/Tografik Bir Yaklaşım.* Ankara: Ürün Yayınları.

Ak, M. (2020). *Türkiye'de Kültürel Kimlik Arayışları.* Socıal Scıences Studıes Journal. https://doi.org/10.26449/sssj.2500

Aksürmeli, Tekten, S.Z. & Beşirli, H. (Eds.). (2020). *Kültür ve Kimlik: Disiplinlerarası Yaklaşımlar.* Siyasal Kitabevi.

Aksoy, R. (2021). *Kimlik ve Kültür*, Eurasian Conference on Language & Social Siences, 530–541.

Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık.* Ankara: Kanguru Yayınları.

Antmen, A. (2022). *Kimlikli Bedenler* (3. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artful Living. (2024). *Taksim Sanat'ta Yeni Sergi: "Kimlik Göstergeleri"*. İstanbul. https://www.artfulliving.com.tr/gundem/taksim-sanatta-yeni-sergi-kimlik-gostergeleri-i-29586

Artun, A. (2011). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi: Estetik modernizmin tasfiyesi.* İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Artun, A. (2015). *Formların Siyaseti ve Tatlin Kulesi.* E-skop. https://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlarin-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748 (Erişim tarihi: 14 Haziran 2025)

Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar.* İzmir: Karakalem Kitabevi.

Aykut, A., & Yeman, İ. (2016). *Türkiye'de protest sanat üzerine bir inceleme: Halil Altındere örneği.* The Journal of Academic Social Science Studies. https://doi.org/10.9761/JASSS3604

Azman, O. (2017). *Kimlik Sizsiniz.* Kaknüs Yayınları.

Bağlı, M. (2010). *Modernizme Direnen Estetik.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Baker, U. (2015). *Dolaylı Eylem.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Baker, U. (2017). *Kimliği Yıkıp Parçalamak.* E-skop. https://www.e-skop.com/skopbulten/kimligi-yikip-parcalamak/3462

Baker, U. (2018). *Yüzeybilim Fragmanlar.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Baker, U. (2020). *Siyasal Dilde Huzur Söylemi* (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Barrett, T. (2019). *Neden Bu Sanat.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Barthes, R. (2016). *Göstergeler İmparatorluğu*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Bauman, Z. (2017). *Kimlik*. Çev. Mesut Hazır. Ankara: Heretik Yayınları.

Belting, H. (2020). *Sanat Tarihinin Sonu.* Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, J. (2018). *Bir Fotoğrafı Anlamak*. İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, J. (2014). *Görme biçimleri.* (18. Baskı). (Yurdanur S. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berghan, S. (2006). *Transseksüel Kimlik ve Beden*. İstanbul: Metis Yayınları.

Boyne, R. (2009). *Foucault ve Derrida: Aklın Öteki Yüzü*. Çev. İsmail Yılmaz. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* Routledge, New York, 33.

Caugelın, A. (2005). *Çağdaş Sanat.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Çarmıklı, B. (2013). *"Shirin Neshat Dirimart"*, https://www.banucarmikli.com/shirin-neshat-dirimart/ (Erişim tarihi: 2 Temmuz 2025)

Dacheux, E. (2012). *Kamusal Alan.* Çev. Hüseyin Köse. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Derrida, J. (2023). *Ses ve Fenomen-Husserl Fenomenolojisinde Gösterge Problemine Giriş* (Çev. Özer. Z. E., Salman, G.). Ankara: Fol Kitap

Dirlik, A. (2009). *Kriz, Kimlik ve Siyaset: Küreselleşme Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eco, U. (2025). *Semiotik; Bir İmbilim Kuramı* (H. Ö. Tarhan, Çev.). Alfa Basım Yayım Dağıtım. (Orijinal eser yayın yılı: 1976).

Eren, K. (2015). *Türkiye'de Güncel Sanatta Küreselleşme Aktörler Söylemler Yapıtlar* (Yayın No. 441661) [Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Erenus, V. (2010). *Ulusal Kimlik ve Etnik Açılım*. İstanbul: Urzeni Yayınevi.

Erman, A. (2011). *Kimlik ve Egemenlik.* Truva Yayınları.

Eroğlu, M. (2020). *Kavramsal Sanat.* İstanbul: Tekhne Yayınları.

Evren, S. (2022). *Günümüzde Sanat ve Deneyim.* Hayalperest Yayınevi.

Ergün, R., Akal, C. B. (2011). *Kimlik Bedenin Hapishanesidir-Spinoza Üzerine Yazılar ve Söyleşiler.* İstanbul: Bilgi Yayınları.

Güvensoy, D. (2015). *Türkiye'de Kimlik İnşasının Güncel Sanat Yapıtları Bağlamında İncelenmesi* (Yayın No. 391522) [Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Güven Ak, K. (2020). *Sanatın Kimliği, Kimliğin Sanatı*. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi.

Güllüoğlu, M. (2021). *Küreselleşmenin Kimlik Kavramı ve Ulus Devlet Üzerine Etkisi* (Yayın No. 707332) [Yüksek Lisans Tezi, Nuh Naci Yazgan Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Gülmez, A. (2025). *Beden ve Cinsel Kimlik Üzerinden Sanatçının Kaygısı* (Yayın No. 921337) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Han, B. C., (2022). *Palyatif Toplum: Günümüzde Acı.* Çev. Haluk Barışcan. İstanbul: Metis Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (2010). *Düşünce Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hanson, M. (2021). *On the back of the bus: Ahmet Öğüt at Dirimart.* Daily Sabah. https://www.dailysabah.com/arts/events/on-the-back-of-the-bus-ahmet-ogut-at-dirimart (Erişim tarihi: 21 Eylül 2025)

Kalkan, A., & Altınkurt, L. (2015). *Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galericilerinin Görüşleri*. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.

Karamustafa, G. (2007). Güllerim Tahayyüllerim. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kayıran, C., & Karamustafa G. (2020). *Gülsün Karamustafa ile Arter'de sergilenen "Mistik Nakliye" üzerine.* Bant Mag. https://bantmag.com/gulsun-karamustafa-arterde-sergilenen-mistik-nakliyeyi-anlatiyor/

Koçak, O. (2009). *Modern ve Ötesi: elli yılın sanatına kenar notları.* İstanbul: Bilgi Yayınları.

Kuspit, D. (2004). *Sanatın Sonu.* (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.

Latifeci, Ş., & Tufan, A. (2025). *Günümüz Sanatında Nezaket Ekici Performanslarında Kimlik Kavramı.* The Journal of Academic Social Science.

Latifeci, Ş. (2025). *Yükseltilenler ve geriye kalanlar.* Sanat Kritik. https://sanatkritik.com/yazilar/yukseltilenler-ve-geriye-kalanlar/

Madra, B. (2003). *İki yılda bir sanat: Bienal yazıları.* İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Martens, A. (2015). *Amelia Jones: The politics of identity.* Artillery. https://artillerymag.com/amelia-jones-and-the-politics-of-identity-millennial-style/

Nyambura, M. D., (2024). *Exploring Cultural Identity and Diaspora in Contemporary ART: A Global Perspective.* Rojam Publication. 3. 13-16.

Nesin, A. (2020). *Sanat Yazıları* (6. baskı). İstanbul: Nesin Yayıncılık.

Öğüt, A. (2006). *Günümüz Sanatının Kurumsallaşma Sürecinde Sanat Yapıtının Dolaşımı ve Strateji'nin Rolü* (Yayın No. 205531) [Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Ötgün, C. (2025). *Bir Sergi: Sonrası İyilik Güzellik.* T24. https://t24.com.tr/yazarlar/cebrail-otgun/bir-sergi-sonrasi-iyilik-guzellik,48241 (Erişim tarihi: 4 Nisan 2025)

Pilot Galeri. (2012). *Sıfır Tolerans*. İstanbul. http://www.pilotgaleri.com/exhibitions/detail/24 (Erişim tarihi: 25 Ekim 2025)

Polletta, Francesca & Jasper, James. (2001). *Collective Identity in Social Movements*. Annu. Rev. Sociol. 27. 283-305. 10.1146/annurev.soc.27.1.283.

Rüzgâr, N. (2025). *Sanat Tarihine Yön Veren Sergiler.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Saybaşılı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel kültürde göç hareketleri.* İstanbul: Metis Yayınları.

Smıth, T. (2019). *Art of Come: histories of contemporary art*. London: Duke.

Stallabrass, J. (2021). *Çağdaş Sanat* (çev. E. Soğancılar). İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 2020 yılında yayımlandı)

Sülün, E. N., (2010). *"Tanıdık Bir Ünlem: Kimlikler Lütfen!".* Artist actual , no.34, 12-14.

Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şahiner, R. (2014). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi: Çağdaş kuramlar ve güncel tartışmalar.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Wilson, J. (1984). *Art, Culture, and Identity.* Journal of Aesthetic Education, 18(2), 89–97. https://doi.org/10.2307/3332502

Tan, F. (2019). *Kaosun kutsal sanatçısı: Ahmet Öğüt.* Gazete Duvar. https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2019/10/19/kaosun-kutsal-sanatcisi-ahmet-ogut

Yanat Bağcı, Y. (Editor), (2021). *Toplumsal Cinsiyet Okumaları.* Ankara: Nobel Yayınevi.

Yılmaz, F. Y., Yağcı, Ö. (2024, 5 Ocak). *Gelgitte ısrar etmek: Kıyı Project.* Argo Notlar. https://argonotlar.com/gelgitte-israr-etmek-kiyi-project/ (Erişim tarihi: 5 Mart 2025)

Yılmaz, M. (2011). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Young, A. (2020). *Chris Ofili, The Holy Virgin Mary.* Smart History. https://smarthistory.org/chris-ofili-the-holy-virgin-mary/

Young, B. (2013, 9 August). *The Importance of Self-Identification in Art, Culture, and Ethnicity*. Art Education, 66(4), 51–54. http://www.jstor.org/stable/24765927

Yücel, D. (2018). *Sınırlar ve Eşikler.* http://www.deryayucel.com/TR/Content/4-Mardin-Bienali.html

Yücel, D. (2022). *Türkiye'de 1990 Sonrası Video Sanatında Toplumsal Belleğin Kaydı ve Ortak Hafızalar İnşa Etmek* (Yayın No. 738781) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Yüksel, H. N., & Keser, S. C., (2023). *An Exhibition Critique on the Works of Shirin Neshat*. Art and interpretation (Online), vol.1, no.41, 59-70.