

1990’LI YILLARDA TÜRKİYE’DE TOPLUMSAL KİMLİK VE CİNSİYET POLİTİKALARININ ÇAĞDAŞ SANATTAKİ YANSIMALARI

Öğr. Gör. Osman ODABAŞ¹

ÖZET

Yeni orta sınıfın kültürel bir dil arayışı içine girmesi sonucunda, piyasanın kültürel metalarının yeniden şekillendiği 1990’lı yıllarda Türkiye’de bu kavramların tüketimine yönelik bir yapılanma ve hizmet sektörü oluştu. Bu yüzden 90’lı yıllar iktisattan çok kültürün ön plana çıktığı bir dönem olmuştur. Ulus devlet modellerinin sorgulanması ve küreselleşmeyle beraber başlayan neoliberal söylemler de düşünüldüğünde bu dönemler, dünya kültür ve politik hareketlerinde de gerçek bir kırılma noktası olmuştur.

Türkiye’de 12 Eylül sonrasında uzun bir süre politik söylemlerden uzak durmak zorunda kalan sanatçılar bu süreçte büyük ölçüde kimlik üzerinden yapılanan yeni bir politik temsili işlerinde kullanmaya ve birçok toplumsal olguyla beraber yakın ve şimdiki tarihi de sorgulamaya başlamışlardır. Küresel ölçekte siyasallığa daha fazla ilgi göstermeye başlayan bu sanat ortamında, politikayı kavramsallık sonrası oluşan yeni bir dil ve sosyolojiyle yorumlayan dönemin sanatçıları 70’lerdeki söylemlerin getirdiği sosyalist bir eleştiriye ait görselliği değil, içinde bulundukları coğrafyaya ait kültürel, sosyolojik ve tarihi olguları, Batı’da 68 sonrası başlamış ve evrilmiş olan yeni bir dilin getirdiği görsellik ve anlayışla eleştirmeye başlamışlardır. Modern sanat anlayışının elitist ve sınıfsal ayrımında yeşeren sanat tarzları karşısında yeni ifade olanakları arayan sanatçılar toplum, kimlik, cinsiyet politikaları, yerellik, gelenek, iktidar gibi olgulara karşı yeni bir karşı çıkış aracı olarak sanatı kullanmışlardır. Bu çalışmanın amacı, Türkiye’de 90’lı yılların kültürel ve politik iklimiyle beraber modern-postmodern anlamda kimliğin ve cinsiyetin ele alınışını inceleyip yorumlayarak dönemin sanat dinamikleri üzerindeki etkisini ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Kimlik, Cinsiyet Politikaları, Çağdaş Sanat, 1990’lar

¹ Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, osman.odabas@gmail.com

REFLECTIONS OF SOCIAL IDENTITY AND GENDER POLICIES ON CONTEMPORARY ART IN TURKEY IN THE 1990'S

ABSTRACT

As a result of new middle class entering into a search of a cultural language of the market for cultural commodities structuring and re-forming the consumption of these concepts intended service sector occurred in Turkey in the 1990s. Therefore, a period of 90's mostly emphasis on culture than economics. Consider as beginning with the questioning of nation-state models and neo-liberal discourses with globalization too, these periods was a real turning point for the world culture and politic movements.

After September 12, the artists who have a long time to stay away from political discourse in this process largely structured through the identification of a new social phenomenon, with political representation and a lot of work to use the and begin to question close and the current date. On a global scale, the artists of the period are starting to show more interest in what is political in art, to review a new language in the post-conceptualism and sociology, began to criticize not a criticism of the socialist rhetoric of the 70's visuals but the geography, in which the cultural, sociological, and historical facts, which have evolved in the west began after 68 brought a new visibility and understanding of the language. The artists who looking for new possibilities of expression against elitist and class differentiation of the concept of modern art in the face of flourishing art styles, they have used art as a new challenge material against such phenomena as community, identity, gender politics, localism, tradition, power. The purpose of this study, examined to determine the receipt of the modern-postmodern sense of identity and gender together with the cultural and political climate of the 90's in Turkey and its impact on the art dynamics of the period.

Keywords: Social Identity, Gender Policies, Contemporary Art, 1990's

1. GİRİŞ

1980'lerde kültürel kimliklerin meta biçiminde tüketilmeye hazır halde sunulması, siyasal farklılık çatışmalarıyla beraber tüketim aracılığı ile sürdürülmüştür. “1980’ler ve 90’larda, ideolojik yönelimi ne olursa olsun ortaya atılan her mesele tüketime dönük bir tarzda siyasallaştırılmıştır (Yaşın, 2003: 230, Yudice, 1995: 1-25’den). Örneğin, “İslamcılar”ın ve “Laisist”lerin farklı kimlikler oluşumları üzerinden farklı kıyafetler giymeleri, belli tip yiyecekler tüketmeleri, belli dükkânlardan alışveriş yapmaları ve kendilerine özgü şirketler kurup, kendi sermayelerini yaratmaları 80’li yıllar sonrası da devam etmiştir (Kandiyoti-Saktanber, 2003: 231). Ancak 90’lı yıllarda kültür üzerinden kurulan kimliklerdeki bolluk ve kültürün kendisinin de bir meta haline getirilmesi dolayısıyla ortaya yeni yapılanmalar çıkarmıştır.

Doksanlı yıllar ile beraber kimliği şekillendiren olgulardan biri olan mekânsallık vurgusunun coğrafya-kültür ve kimlik temalarıyla bütünleşmesi görülür. Türkiye’de kimlik, 90’lı yıllara kadar belli periyotlarla devlet eliyle inşa edilen ya da bizzat kesintiye uğratılan bir proje gibidir. 90’lı yıllar sonrası ise yüksek modernizme tepki gösteren sanat pratiklerinde farklı bir biçimde sorgulandığını ve kullanıldığını görürüz. Batı’da 60’lı yıllardan itibaren başlamış olan kimlik sorunu ve modernizm-postmodernizm kapsamında yeniden ele alınması, Türkiye’de 90’lı yılların ifadelerinde ve sanat pratiklerinde görülebilir ancak. 90’lı yıllar bu sebeple ataerkilliğin, militarist ve devletçi yapının sanat eserleriyle eleştirildiği, kimlik politikalarının sorgulandığı ve dönemin genç sanatçıları tarafından yeniden ele alındığı önemli bir değişim dönemini de işaret etmektedir. Bu, kimliklerin metalaşmaya başladığı, devlet şiddetinin içselleştirildiği, gelenekselliğin popüler kültür ve yeni iletişim kanallarına adapte edilebildiği bir ortamda muhalif konumda olanın kendini ifade etmeye başladığı yeni bir sanat alanıydı. “Evrensellik vurgulu uluslararasıcılığın, yerel bağlamı ideal ulus temsiline indirgeyen ya da o bağlamı aşma iddiasını taşıyan, ‘buradan’lık kullanımında bir tür taşralılık riski gören perspektifi yerine, içinde bulunulan coğrafya-kültür ile didişen, onu yüzeye çıkaran işler çıkmaktaydı artık”.(Kosova, 2009: 20)

Genel anlamda ve tarihsel perspektiften bakılacak olursa, Batı’da 60’lı yıllarda başlayan postmodernizm söylemlerinin Türkiye’de 90’lı yıllar ve küreselleşme politikalarıyla beraber ortaya çıkması bu dönemde modern-postmodern olarak kimliğin ele alınışıyla ilgili okumaları incelemeyi gerektirmektedir. Geleneksel toplumlarda bir insanın kimliği oturmuş, değişmez ve durağan nitelikte olması, kimliği, düşünce ve davranış alanını katı bir biçimde sınırlandırmış, insanın önceden tanımlanmış toplumsal roller ve geleneksel mitler üzerine kurulu bir sistemin işlevi olarak öne sürer. Yani yaşam çizgisi önceden belirlenmiş bir

kabilenin veya grubun üyesi olarak doğan ve ölen bir insana ait bir işlev. Bu sebeple modern öncesi toplumlarda ise kimlik ne bir sorun, ne de bir eleştiri ya da tartışma konusuydu. İnsanın sadece bir avcı ve bir kabile üyesi olmasından başka bir tanımı ve rolü olmadığı bu toplumlarda, kimlik bunalımı veya köklü kimlik değişimleri gibi kavramlardan bahsetmek de mümkün değildi. Modernite ile beraber değişen kimlik algısı, devingen, çok katlı, kişisel, değişime ve yeniliklere açık bir hâle gelmiş, aynı zamanda modernite içerisinde toplumsal ve öteki-bağılantılı olsa da hâlâ belirlenmiş, sınırları çizilmiş bir roller ve normlar kümesinden meydana gelmektedir. Bu yüzden yeni ve olası kimliklerin sınırları sürekli genişlemekle birlikte hâlâ görece sınırlandırılmış, sınırlanmış ve sabittir. (Kellner, 2001: 187)

Bu durumda modernitede kimlik kuramsal ve kişisel bir sorun olarak algılanmaktadır. Modernizmde insan mevcut toplumsal roller ve olanaklar üzerinden yeni bir kimlik inşası çabasındandır ve modern öncesi toplumlardaki gelenekselliği reddeder ya da geleneğe belli bir mesafe alır. Postmodernizm açısından bakıldığında modernizmin kendisi başlı başına bir gelenektir ve aşılması gerekmektedir. “Postmodern çerçeveden bakıldığında modern toplumların sürat, büyüme ve karmaşıklaşmasının alabildiğine hız kazanmasının bir sonucu olarak kimlik çok daha değişken ve çok daha kırılgan bir hâle gelir.

Bu duruma uygun olarak son postmodernite söylemleri kimlik kavramını sorunsallaştırır ve onun bir söylem ve bir yanılsama olduğunu iddia eder. (Kellner, 2001: 189-90) Buradan hareketle postmodernizm, modernizmin kimliği sınırlamasına ve tek tip roller yüklemesine karşı çıktığını ve çoğul bir kimlik anlayışını öne sürdüğünü söyleyebiliriz. Altmışlı yılların başında “ideolojilerin sonu” olarak adlandırılan yeni söylemler, insanın ve tarihin sonu iddialarına kadar ulaştı. Bu süreçte J.F. Lyotard’ın Postmodern Durum’da bahsettiği, “büyük anlatılar” ve ona bağlı gözüken devrim, hümanizm, başkaldırı, proletarya, ideoloji gibi birçok idealin de sona erdiği iddia edildi. Bununla beraber postmodernizmin, modernist yapılanmaya karşı radikal bir eleştiri başlattığı da görülmektedir.

Türkiye’de 1980’ler Sonrasında Toplumsal Kimlik ve Sınıflandırma

Postmodernizmin geniş anlamda Batı’da ortaya çıkan aydınlanmacı felsefeye ve modernizme yöneltilmiş bir eleştiri olduğunu söylemek mümkündür. “Postmodernizm olgusunun, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra bilimsel ve zihinsel bilgi üretiminde Batı’da yaşanan derin krizin, Aydınlanma filozoflarının genel çerçevesini çizdiği modern paradigmanın derin bir sarsıntı geçirmesi sonucu ortaya çıktığı söylenebilir.” (Aslan-Yılmaz, 2001: 99-100) David Harvey, Postmodern sinemanın dönüm noktalarından olan Wim Wenders’ın “Der Himmel Über Berlin” filminde Berlin’deki insanları metropol tablosunda birbirinden bağımsız olarak

hareket eden postmodern kolajlara benzetir ve her bireyin başlı başına mini bir devlet olacak kadar parçalandığından bahseder (Harvey, 2003: 351). Bu yalıtılmışlık filmde iyi bir şey olarak algılanmaktadır çünkü bu Postmodern durumdan önceki ideolojinin temsili Nazizm ve onun kitle psikolojisidir. Yani Nazizm bir anlamda modernizmle ilişkilendirilmiştir tarihi ölçekte. Wenders'ın filminde ise bu durum, yani yalıtılmışlık, bireysellik ve parçalanma aynı zamanda bir anlamda eleştirilmektedir de. Çünkü biten bir ideolojinin yerine gelen yeni ideoloji de kendi içerisinde olumsuzluklar barındırmaktadır. 90'lı yıllar Türkiye'sine baktığımızda da bu tespitlere örnek bir durum görebiliriz, kimlik politikalarının sanat ve her alanda Postmodern yapılanma üzerinden yürütülmesinin yanı sıra postmodernliğin getirdiği yeni parçalanma ve izolasyon sonucunda oluşan yeni kimliklerin de yani Postmodern önermelerin de sanatçılar tarafından sorgulandığını görürüz. Buna karşılık yine Wenders'ın filmindeki Nazizm'in modernizmle ilişkilendirilip önceki ideolojilere göre postmodernitenin daha olumlu olarak görülmesi, Türkiye'de 90'larda Postmodern söylemlerle tanışan ve öncesinde darbeler ve baskılarla ezilen kimlik ve birey anlayışının modernizmle ilişkilendirilip yeni söylemlere olanak tanıyan postmodernizm anlayışının kolayca benimsenmesi örneğiyle örtüşmektedir.

Nurdan Gürbilek, 80'li yıllardaki söz siyaseti ve patlamasının resmi kültürün dışında oluşmasına (hatta bazılarının doğrudan karşı kültür olarak geliştiğini) karşı; aynı zamanda bu ifadelerin varlıklarını yine aynı dönemin kurtarılmış piyasasına borçlu olduklarından bahseder ve ortaya çıkan bu ironik sentezin öğelerini kimlik üzerinden açıklar. Türkiye'de yakın zamana kadar "mahrem" kabul edilen, adı konmamış birçok alanın ilk kez 80'lerde kamuoyunun gündemine gelmesi, kamusal bir söz düzeni içinde konuşulması, cinselliğin ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze dökülmesinin yanında, cinsel eğilimler ve toplumsal kimlikler de sınıflandırıldı (Gürbilek, 2009: 20-21), "(Eşcinseller, Biseksüeller, Transseksüeller, Zıtcinseller), kuşaklar ayrıştırıldı (68 Kuşağı, 80 Öncesi Solcu Kuşağı, 88 Yüpi Adayları Kuşağı; hatta darbecilik bile bir kuşak özelliği olarak yorumlandı: 27 Mayıs Kuşağı). Bu sınıflandırmayı yapılandıran aygıtlar ise disiplinlerarasılıktan besleniyordu Nurbilek'e göre, psikiyatrlar, siyasetçiler, adli tıp uzmanları, ceza hukukçuları, hatta terör uzmanları bile televizyonlarda ve her çeşit medyada neyin sapıklık olup olmadığını topluma aktarmakla meşguldü. "Bu da Türkiye'de disiplinlerin tarihinin, toplumu ıslah etme çabalarının, merkezi iktidarın dışında olmaktan çok, çoğu durumda onunla iç içe geliştiğini gösterir." (Gürbilek, 2009: 22). Bu durumda 80'lerde yaşanan "cinsellik patlaması"nın temel dinamiği de; "Türkiye'de yaşanan, cinsellik başta olmak üzere özel hayatın, daha çok bir özgürleşme ve bireyselleşme söylemi içinde, bilmek isteyen bir otoriteden bağımsız olarak söze dökülmesi olarak tanımlanabilir."(Gürbilek, 2009: 23). Bu tanımlar bize, 80'lerde postmodernitenin ve mevcut konjonktürün yarattığı kimliklerin yanı sıra yeni bir iktidar, ıslah ve disiplin

yapısını ortaya çıkardığını göstermektedir: sınıflandırarak ve ayrıştırarak yönetme. Böylelikle çok yakın bir geçmişe ait ideolojilerin ve ani bir kopuşla beraber ortaya çıkan kimliklerin de sınıflandırılarak metalaşması mümkün oldu. Türkiye’de 90’lı yıllar sanatı ise bu mirası kullanmasının yanı sıra oluşan bu yeni “söz”ü görselleştiriyordu aynı zamanda. 80’lerin ve 90’ların ruhu kaynaşarak ortaya yeni bir dil ve görsellliği sunuyordu.

90’lı yıllarda Türkiye’de kimliğe dair üretilen yapıtların cinsiyet, ulus-devlet, göç ve beden olguları çerçevesinde toplumsal ve ulusal kimlik üzerinden yapılandığını görebiliriz. Uzun yıllar ifade edilememiş sorunları bu yıllarda eserlerine yansıtmaya başlayan sanatçıların çoğunlukla kadın oluşu pek şaşırtıcı değildir. Türkiye’de baskı her alanda ve her kimlik üzerinde olmasının yanı sıra “kadın” kimliği ve cinsiyeti ayrıca bir baskıya maruz kalmakta ve öteki konumuna gelmektedir.

Türkiye’de 1990’lı Yıllar Sanatında Kimlik, Cinsiyet ve Beden Politikaları

Sadece ekonomik eksenli bir adalet arayışının yetersiz olduğu ve farklı kimliklerin de siyasi mücadelenin bir eksenı olması gerektiği fikrinin Avrupa ve ABD’de 1960’larda yükselmesiyle ortaya çıkan kadın hareketi, çevre hareketi, eşcinsel hareket ve ABD’de sivil haklar mücadelesi gibi ‘yeni’ sosyal hareketler farklı kimliklerin kamusal alanda temsil edilmesi gerektiğini savunmuştur. Bu durum özellikle 1980’lerden itibaren bütün dünyayla beraber Türkiye’de de tartışılmaya başlanmış, ulus-devlet çerçevesindeki vatandaşlık anlayışının evrenselci ve tek tipleştirici yönüne karşı çıkış olarak 90’lardaki parçalanmayla beraber demokratikleşme süreci ve çok kültürlülük taleplerini de beraberinde getirmiştir (Peker, 2009: 3). Türkiye’de kadın olmaktan dolayı yaşanan ayrımcılığı, şiddeti ve eşitsizliği vurgulayan yeni feminist hareket 1980’de darbe sonrası sağ ve sol siyasi akımların, partilerin, örgütlenmelerin yasaklı, kısacası hemen hemen bütün siyasi katılım kanallarının kapalı olduğu bir ortamda ortaya çıkmıştır.” Kurulan feminist bilinç yükseltme grupları, çıkarılan dergiler, aktif kadın hakları örgütlerinin yaptırımlarıyla 1990’lara ve 2000’lere miras kalan güçlü bir farkındalık oluştu.” (Peker, 2009: 8-9).

80’li yılların suskunluğu ve baskı ortamı sonrası 90’lı yıllarda bastırılmış olan toplumsal kimliklerin sesini yükseltmesi, öteki konumunda sanat alanında da bir ifade olanağı bulmasının bu dönemde yükselen kadın hareketleri ve girişimlerle bağlantılı olduğunu görebiliyoruz. Türkiye’de 70’li yılların ortalarından itibaren bütün dünyayla birlikte bazı kadın sanatçıların eserlerinde de cinsiyet, beden ve kimlik politikalarının eleştirisi görülmektedir. 1972’de Cumhuriyet’in kuruluşunun

50. yıldönümü dolayısıyla İstanbul'un halka açık alanlarına yerleştirilecek 50 heykel siparişi vermek üzere görevlendirilen komisyon, ekonomik sorunların el vermemesi nedeniyle tasarımlardan yalnızca 20 tanesini seçerek heykeltıraşları bunları yapmakla görevlendirmiştir. 1973'te sanatçıların çalışmaları tamamlandığında Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul"(Resim 1) isimli, arkasına yaslanarak oturan kadın heykeli çıplak olduğu için o zamanki Milli Selamet Partisi genel başkanı Necmettin Erbakan'ın önerisiyle Karaköy'deki alandan kaldırılır (Brehm, 2007: 49-50). Bu sansüre karşı harekete geçen aydın ve sanatçıların girişimleriyle heykel Yıldız Parkı'na koyulur ve skandala tepki olarak, İstanbul Heykeltıraşlar Derneği aynı sene içerisinde Taksim Sanat Galerisi'nde "Nü" adlı bir sergi düzenler. Seçilen 20 sanatçı içerisinde olan Füsun Onur, ayrıca protesto amaçlı düzenlenen "Nü" adlı sergiye de katılır.

Erkeklerin araba aynalarına astığı çıplak bebekler ve benzeri birçok simgeyle, resmi ahlak kurallarıyla gerçeklik arasındaki uyumsuzluk vurgulanır eserde: Erkeklerin arzu nesnelerinden olan dolgun göğüslü ve yapay saçlı lastik bebeği bulmak o sıralar da zor değildir, bu ve benzeri çok sayıda Batılı seks simgesi, o zamanlar İstanbul'daki arabaların aynalarının arkasında asılı durmaktadır. "Bebek yalnızca oyuncak ya da seks nesnesi değil, bir yandan da ataerkil olarak belirlenmiş rol modelidir: Parçalara ayrılmış, açılmış, içi boş bir biçim olarak gözler önüne serilmiş bir model. "Güzel İstanbul" yapıtının çevresinde dönen tartışmalar bağlamında "Nü", (Resim 2) kışkırtıcılığı ve ileri sürülen ahlak anlayışının ikiyüzlülüğüne karşı gelişile apaçık bir tavır takınmadır." (Brehm, 2007: 50). Onur, oyuncakın toplumsal rol dağılımı içerisindeki belirleyici etkisini de burada göstermiştir. Erkek çocuğuna verilen ataerkil simgeler, tabanca, oyuncak asker vb.. kız çocuğuna verilen oyuncak bebek, oyuncak temizlik, mutfak eşyaları gibi. Bu açıdan bakıldığında Onur'un bu çalışması 70'li yılların slogan içerikli eserlerinden değil, figürü birden farklı ve kavramsal yönüyle kullanmasıyla farklı bir politik söylemi gösteren bir sanat eseri olarak yorumlanabilir.

1993 yılında yaptığı "İsimsiz"(Resim 3) çalışmasında ise Füsun Onur, kalın zincirlerle sarılmış bir sandalyeyi sergilemektedir. Sandalyenin oturma yerinde sanatçının adının yazılı olduğu bir levha durur. "Hiç kuşku götürmeyecek biçimde bir kadın olarak kendisinin (toplumda) yerinin olmayışını vurgulayan, basit olduğu kadar kışkırtıcı da olan çalışmanın açık anlatımı, Tarih Boyunca Anadolu'da Kadınlar: Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze Türkiye'de Kadın Sanatçıları" sergisine katılımla daha da güçlenir. Onur'un çoğu eserinde, cinslerinin temsilcileri olarak kendilerine verilen isimlerden bağımsız biçimde değerlendirilen kadınlar durur. Her iki eserinde de kadının toplumdaki mağduriyetine ve toplumsal kimliğinin sorgulanmasına değinen sanatçı, tarihi sahnede de erkek egemenliğinin

arkasında kalmış kadını, ortaya çıkararak kadının öyküsünü yine ancak kadının yazabileceğini, aksi taktirde bu tarihin kolayca silinebileceğini gösterir. (Brehm, 2007: 47-49)

90'lı yıllarda cinsiyet politikalarına dair üretilen işlerdeki eleştirinin oldukça sert olduğunu görebiliriz. Özellikle kadın sanatçıların eserlerinde görülen imgeler önceki dönemlerdeki temsili bir cinselliği değil doğrudan gösteren ve sözünü sakınmayan bir eleştiri görülür. Bu yıllarda eserlerinde bu eleştirelliği çekinmeden kullanan sanatçılardan biri(belki de ilki) Hale Tenger'dir. Tenger'in erken dönem yapıtlarında ele aldığı konular arasında, kadın/erkek ayrımı ve cinsiyet ayrımcılığının önemli bir yeri vardır. Bu konuları bir uygarlık sorunu olarak gören ve kültürel kurguların, sosyolojik olguların kadını nasıl ötekileştirdiğini sorgulayan sanatçı; kimlik, kültür, aidiyet ve ideoloji kavramlarıyla ilgili ikilemleri de eserlerine yansıtmıştır. "Bir Kadının Portresi" adlı çalışmasında üzerini dikenlerle ördüğü bir gemi halatını kullanarak yarattığı zıtlıkla, kadının edilgenliği mitini ele alıyordu. "Mütekabiliyet Esası Üzerine" adlı işinde erkeklerle kadınların uzak/yakın doğasının yarattığı bir manzarayı sergilerken, kadını doğayla (şemsiye/yağmur), erkeği kültürle (vites kolu/makine) özdeşleştiren bir anlayış içinde cinsellik ve erotizmi simgeselleştirmiştir. 1992 Yılında yaptığı "Dünya"(Resim 4) adlı çalışması, bütün dünyayı şekillendiren erkek egemen kültürüyle ilgiliydi. Bu yapıtta ilk kez görülen Priapos heykelcikleriyle bir iktidar simgesi olarak Tenger'in sonraki yapıtlarında da kullanılmıştır (Antmen, 2009: 17). Hale Tenger'in en dikkat çeken yapıtlarından biri ise "Böyle Tanıdıklarım Var II" adlı enstalasyondur. 3. İstanbul Bienalinde sergilenen eser iktidar, şiddet ve tabiiyet olguları üzerine odaklanmıştır. Ereksiyon halindeki erkeklik organıyla iktidarı temsil eden priapos heykellerinden oluşturulan ayyıldız ve duymaz, görmez ve konuşmazlıktan gelen toplumu temsil eden üç maymun heykelciklerinden oluşan eser için aynı yıl Tenger hakkında dava açılmış, mahkemede kadınlara yönelik şiddetin evrensel düzeyde yansımaları şeklinde savunulmasıyla sanatçı beraat etmiştir. Bu olayla, yapıtın yansıttığı iktidar ve tabiiyet ilişkisinin de farklı bir tezahürünü görmek mümkün oluyordu (Antmen, 2009: 30-31).

Aydan Murtezaoglu'nun 1995 yılında Taksim Sanat Galerisinde açtığı ve tek kişisel sergisi olan "Tur sergisi" de eril bir iktidar anlayışına metaforik ve doğrudan yapılan eleştirel göndermeler içeren bir sergidir. Sergideki "Stadyum"(Resim 5) adlı işinde, İnönü Stadyumunun çimlerinde kadın yumurtalığı şeklinde dizilmiş 19 Mayıs kıyafetleri içerisinde genç kızlar gözükmektedir. Uzun yıllar boyunca birçok futbol takımına ev sahipliği yapmış, eril bir arena gibi olan İnönü stadyumu erkekler-arası bir sosyalliğin yeniden üretildiği, millî maçlar aracılığıyla ulusal bütünlük hissinin tesis edildiği, destansı Macaristan maçı gibi özgüveni pekiştiren zaferlere tanık

olmuş bir toplumsal mekândı (Kosova, 2009: 40). Stadın zemininde beyaz kostümlü genç kızların uzaktan bakıldığında bedenleriyle, normalde ulusal kimliğe göndermeler yapan bir cümleyi ya da geometrik bir şekli değil, kadın yumurtalığının şematik resmini oluşturdukları görülmektedir. “Söz konusu törenlerde bize cinselliğin kodlarının uzağında algılanması gerektiği söylenen ama her defasında basma, parlamento tartışmalarına yansıyan etek boyu pazarlığıyla bunun imkânsızlığını kavradığımız kadın bedeni, bu göstergenin yardımıyla birlikte eleştirel bir mesafeye cinselleştiriliyordu.”(Kosova, 2009: 41). Tektip iş kıyafeti ve üzerinde "grev gözcüsü" yazan önlüğüyle tavana asılı duran kadın figürü ise, işçi sınıfı ile fabrika dışı toplumsallık arasında, ev içi ile kamusal arasında, baba ile çocuklar arasında aracı olmak zorunda olan, önceden belirlenmiş toplumsal roller arasında sıkışmış kadını temsil ediyordu.

70’li yılların feminist sloganı olan “Özel olan politiktir” düşüncesiyle eser üreten ve eserlerinde iktidar sistemini oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumların sorgulamasını yapan Canan Şenol’un iktidar kavramına Foucault’cu bir yaklaşım içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. İktidarların, toplumu bir bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak ‘beden kısıtlaması’na gittiğini ve Foucault’cu bir gözetleme ve normleştirme aracılığıyla özel hayatlarımızı kontrol altına aldığından bahseden Şenol, konusunu çoğunlukla gündelik hayattan alan yapıtlarını sistem karşıtı, provokatif, erotik, şiddet içerikli ve riskli olarak tanımlamaktadır. Şenol’un yapıtlarını sadece “kadın” ve toplumsal kimliği üzerinden okumak pek doğru olmayacaktır, çünkü bu yaklaşım feminizmin iktidar sorgulamasını ve sahiplenip haklarını savunduğu bütün bir “öteki” kavramını geçersiz kılma riskini taşımaktadır. “Demokrasi ve insan hakları açısından özgür iradenin ve bu doğrultuda bireyin ortaya çıkmasında önemli bir işleve sahip feminizm, belli bir ırk ya da sınıfla sınırlı kalmadan ezilen tüm kadınların ve hatta ataerkil yapının ötekileştirdiği herkesin sözcülüğüne soyunmuştur.”(Yılmaz, 2010: 129). Sanatçının, “Odalık” adlı eseri, sanat tarihi boyunca erkek sanatçılar tarafından bir haz nesnesi olarak resmedilen kadınlara, John Berger’in Görme Biçimleri adlı kitabında yaptığı okumalar üzerinden gönderme yapar (Yılmaz, 2010: 30). Kadının erkek egemen toplumda izlenen ve kendisini izleyen bir obje olarak yapılandırılmasından bahseden Berger, bu durumu Avrupa resim geleneğinde seyirlik bir nesne olarak çıplak kadın vücudu üzerinden açıklar. Matisse, Ingres, Delacroix, Renoir ve daha birçok ressamın bir odaya ait, sıkışık kalmış kadınları gösteren, adında “odalık” geçen resimleri vardır. Şenol’un Odalık’la aynı yıl yaptığı “Şeffaf Karakol” adlı enstalasyonu sanatçı tarafından 1998 yılında Manisa’da duvara yazı yazdıkları için karakolda cinsel tacize uğrayıp işkence gören lise öğrencilerine adanmıştır. Kendisi de daha önce gözaltına alınmış olan Şenol, bu eserde herkes tarafından bilinmesine rağmen dillendirilmeyen devlet ve kurumlarındaki şiddet

olgusunu şeffaflaştırmıştır. Sanatçının Amnios ve Ambrossia adlı iki işi ise çocuk sahibi olmak istemesine rağmen, ülkenin sosyal ve ekonomik koşullarının kişinin hayatını belli bir yapıya göre düzenlemeden buna olanak vermemesine karşı yapılmıştır. İktidar kavramı Şenol’a göre burada da kadına bedeniyle ne yapıp ne yapamayacağını dikte etmektedir.

Cinsiyet, din, gelenek ve kadın kimliği üzerine çarpıcı çalışmaları olan sanatçılardan biri de Şükran Moral’dır. Sanatçının en bilinen işlerinden biri olan “Speculum”(Resim 6), Gustave Courbet’nin “Dünyanın Kökeni” adlı çalışmasına gönderme yaparak vajinayı monitörle özdeşleştirir. Bir jinekolog masasına uzanan sanatçı monitörü bacaklarının arasına yerleştirmiş ve bu monitörde dört ayrı video işi sergilenmiştir.

Bir hamam, genelev, akıl hastanesi ve gasilhane olmak üzere çekim yapılan dört ayrı mekânda, kadını ve erkek egemen ideolojiyi kendine has işlevleriyle deşifre etmektedir. “Moral için her zaman kişi ve bireysel kimlik önemlidir. Artık kişi, hakları, rejimleri ve dinlerin ötesinde, “evrensel” olarak kabul edilmiş bir değer olmasına karşın, günümüzde bireysel kimlik Batılı ve Doğulu bütün çağdaş toplumlarda her zamankinden daha çok ihmal edilen bir yöndür.”(Lux, 2009: 14). Şükran Moral, özellikle Genelev ve Hamam adlı iki video performansında kadının meta olarak kullanıldığı ve “birey” olarak girmesinin mümkün olmadığı, erkeklere ait olan tabulaşmış mekânlara kadın kimliğini doğrudan sokarak kendisine ve toplumda kadına gerçek hayatta mümkün olmayan bir alan işgal etmektedir. Sanatçı olarak kendisini Yüksekkaldırım’da bir genelevde satışa çıkardığı video performansında(Resim 7) Moral, genelevin girişine “çağdaş sanat müzesi” yazısını asmıştır. (Benmayor,2012) “Genelev izleyicisiyle sanat izleyicisi arasındaki tek fark; genelev izleyicisi daha eğlendirici, sanat izleyicisi çoğu kez can sıkıcı.” diyen Moral, bu performansı ile ilgili olarak da, bakanın iktidarıyla bakılanın edilgenliği ilişkisinin kendisi için çok önemli olduğunu, ve sanat tarihinin de bu diyalog üzerine kurulu olup olmadığının düşünülmesi gerektiğini söylemiştir. (Çalıkoğlu, 2009: 18)

1980’li yılların en radikal ve en sıra dışı söylemlerinin feminist gruplardan geldiğini belirten Ömer Çaha; Türk kültüründeki mevcut kurumları reddeden feminist grupların gerçekte Türkiye’de yeni bir sayfa açtığını ve sadece kadını ilgili mevcut politikaları değil, aynı zamanda Türk kültüründeki toplumsal dayanışmanın temeli kabul edilen aileyi ve aile ile ilgili değerlerin kaynaklandığını iddia ettikleri patriarkal sistemi eleştirdiklerinden bahsetmektedir. (Karagöz, 2008: 175; Çaha, 1996: 140’dan) Betül Karagöz ise 1980’lerin feminist kadınları sadece eleştirmekle yetinmeyip, aynı zamanda, “Türk toplumunun minyatürü olarak kabul edilen ve Cumhuriyet’in resmi politikasında da bu şekilde yer alan aile kurumunu, resmi ve

geleneksel yapıları sarsmaya dönük eylemler yaptığını ve bunun da asıl olarak, “milletin ve devletin eleştirisi” anlamına geldiğini” belirtir (Karagöz, 2008: 175).

1980 kadın hareketi devletin, sivil toplumu ve çoğulcu kitleyi yeniden tanımlamaya çalıştığı bir dönemde, devlet alanında yankı bulmuş ve yeni bir sivil toplum oluşum modeline dayanak olarak düşünülmüştür. Diğer taraftan kimliklerin yeniden inşası sürecine de geçilen ve gerçekte birçok demokratik-çoğulcu yapıyı etkisiz kılan bu süreç, hiç rastlantısal olmayan nedenlerle kadın hareketini de dalgalandırmıştır. Kadın hareketindeki yükselişin gereklilik koşullarından biri, toplumun yeniden kimliklendirilmesi ise, diğeri de rejimin zor günlerinde egemen sınıfın toplum desteğine duyduğu gereksinimdir. Eski bir siyasi gelenek olarak marjinal gruplar ve sınıflar, zor günlerin vazgeçilmez destekçileri olarak öne çıkarılmakta, zor günler atlatılınca da kolayca unutulmaktadır. 80'lerde, devlet desteğinin uzandığı bir feminizm olgusu ile karşılaşmak, bu yüzden şaşırtıcı değildir. Zaten kısa bir süre sonra, bu destek güçsüz kalmış ve önemi de kadından sorumlu bir bakanlık kurulmasına rağmen oldukça zayıflamıştır. 1980'lerin feminizmi askeri rejimle doğmuş, neoliberal bireyci söylemle desteklenmiş, epeyce bir yol almış, ama toplumun geneline yayılamamış ve o yıllarda toplumsallaşmamıştır.(Karagöz, 2008: 173)

Türkiye'de genellikle günlük siyaset içerisinde tartışılan bir olgu olan demokrasi, 1990'lı yıllardan itibaren bir kurum olarak kendisini ifade ettiği ve biçimlendirmeye çalıştığı çok daha farklı alanlarda oluşmuştur. Bu oluşum, farklı alan ve kimliklerin Türkiye'de artık demokratik bir şekilde kendini ifade edebiliyor olduğu anlamına gelmese de buna yönelik taleplerin artması olarak adlandırılabilir. Bu farklı alan ve kimliklerin taleplerinin başında da cinsiyet gelmektedir. “Feminist hareketin başladığı 1970'lerden ve doruğuna ulaştığı 1980'lerden bu yana demokrasi, kendisini cinsiyet temelinde tanımlıyor. Çünkü demokrasi sonuç itibarıyla bir kimlik sorunudur.”(Kahraman, 2005: 77) Bu durumda çağdaş sanatın 90'larda yaptığı şey de bir demokrasi arayışıdır. Dahası, önemli olan bireysel düzeyde, bireysel seçimler etrafında tanımlanmış bir kimliğin toplumsal planda da kabul görmemesi söz konusu olduğunda akla ilk gelen eşcinsellik, transseksüalizm gibi örnekler oluyor.

Bireysel düzeyde olan toplumsal kimliklerin her alanda kabul görmesi ve her kimliğin bir diğer vatandaşla farksız şekilde yaşayabilme özgürlüğü olduğunda ancak bir toplumda tam anlamıyla demokrasiden bahsedilebilir. Fakat Türkiye'de demokrasinin toplumdaki algısı başlı başına sorundur. “(...)demokrasinin en geniş anlamda bir iktidar bozma süreci olduğunu, bir paylaşım ve katılım süreci olduğunu benimseten bir anlayış egemenleşse kimlik sorunu demokrasinin tartıştığı ve zıtlığı bir kısıtlama olarak görülmekten çıkarak demokrasinin bir kurucu bileşeni haline gelecek.” (Kahraman, 2005: 78).

Daha önceleri, televizyon ve çeşitli alanlardaki görsel medya ile sınırlı olan toplum ve “öteki” arasındaki mesafe 90'lardaki kimlik siyasetiyle beraber ortadan

kalkmıştır. 1980 öncesinde homofobinin o denli pompalanmamış olmasına karşın, 1980ler sonrasında öteki konumundaki kimlik ve cinsiyetlere medyatik bir savaş açıldığından, bir homofobi dönemi yaşandığından bahsedilebilir ve bu tarihlerin aynı zamanda, derneklerin oluştuğu, cinsiyetlerin çoğalarak kurumsallaşmaya başladığı bir dönemle aynı tarih olduğunu görebiliriz (Kortun-Kosova, 2012).

Buradaki bu tespitler aynı zamanda Nurdan Gürbilek'in 80'lerin kültürel iklimine dair söylediği "Türkiye'de 1980'lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram "sözün bastırılması"ysa, ikincisi mutlaka "söz patlaması" (Gürbilek, 2009: 21) olmalı tespitini hatırlatmaktadır. 80'lerde başlayan bu patlama eşcinsel ve diğer öteki kimlikleri görünür yapmak, yani toplumsal bir kimlik olarak belirlemekle kalmadı, aynı zamanda onu doğrudan reddeden ve nefretle karşı çıkan başka kimliklerin de oluşumuna zemin hazırladı. Postmodernitenin kimlik parçalanması ve sınıflandırması o kimliklere görünürlük kazandırdığından beri başlayan bir ayırım, nefret söylemi ve şiddetten bahsedebilir. 90'lı yılların ortalarından itibaren eşcinsel haklarının gündeme gelmesiyle paralel olarak çağdaş sanatta kısıtlı da olsa bu konular üzerine çalışmalar yapıldığı görülür.

Kutluğ Ataman'ın ilk kez 99 Venedik Bienali'nde gösterilen "Peruk Takan Kadınlar"(Resim 8) adlı videosu toplumsal cinsiyet konusunda Türkiye'de çağdaş sanatta dönüm noktalarından biridir. Ortak noktaları peruk takmak olan Türkiye'li dört kadınla görüşüp videoya kaydeden Ataman'ın yapıtında kadınlar, ayrı ayrı, nerede, ne zaman, neden, nasıl peruk taktıklarını anlatırlar. "Ataman, görünüm değiştirmeyi, seçilmiş bir kimliğin yaratımını ya da verili durumdaki bir diğer kimliği maskeleymeyi konu alan, bildik bir mecaz olarak işlemiş peruk takma olgusunu. Ama her dört örnek de, kimlik üretiminin genelleştirilmiş ve tarihsel anlamda sabitlenmiş biçimlerinin ötesine taşıyor; izleyiciyi, toplumsal cinsiyet ve devletin uyguladığı acımasız baskı üzerine yeniden düşünmeye çağırıyordu."(Kortun, 2011). Fuhuş sektöründe de çalışmış, aynı zamanda siyasi aktivist olan Demet Demir, üniversiteye perukla girmek zorunda kalan bir kız, kemoterapi gördüğü için saçları dökülen Nevval Sevindi ve 12 Mart cuntası tarafından arandığı için kimlik değiştirip kaçmak zorunda kalan Melek Ulagay'ın hikâyelerini anlattığı bu dördü video yerleştirme toplumsal kimlik ve cinsiyetlerin siyasetle kesiştiği bir noktada, gerçek karakterler üzerinden kuruludur. Bu videolarda sadece konuşan kadınlar ve hikâyeleri başlı başına bir eleştiridir, bu yüzden dokümanter niteliğinde bu görüntülerde kurgusal bir eleştirel yaklaşıma gerek kalmamıştır. Videodaki dört kişinin yaptığı gibi Ataman da peruğu bir araç olarak kullanarak, Türkiye'nin son 20 yıllık siyasi ve toplumsal kimliğinin bir portresini çizmektedir. Kendilerini peruk takarak, otoriter ve baskıcı bir toplumun saldırılarına karşı korumaya alan kişileri konuşturan Ataman, bu işiyle kişisel

problemleri toplumsal bir düzeye de taşımış oluyordu. Bireyleri dini, cinsel, siyasi, özgürlük ve haklarından mahrum bırakan, hastalıklı, baskıcı ideolojiler toplumunu da böylelikle afişe ediyordu (Baykal, 2008: 44-45).

İnsan çağımızda iktidarlar tarafından kurgulanıp, bir imgeye indirgeniyorsa bu büyük ölçüde onun bedeniyile ilgilidir. Günümüzde insan bedeninin başka hiçbir çağda olmadığı kadar kesilip biçilerek yeniden üretilmesi, müdahale edilmesi söz konusudur. Bu durum bedenin fizikselliğinin yerini onun imgesinin aldığını gösterir, yani insan olgusunun kendisi değil simülasyonu karşı karşıyayız. Daha önce dinler, ideolojiler ve kurumlar tarafından bedene indirgenen insan, şimdi de bedeni aracılığıyla başka bir konuma yerleştiriliyor. Bu durum her zaman olduğu gibi bugün de siyasi bir olgudur. “İktidar her zaman kendisini bedenler üzerinden kurduğu hegemonyayla somutlaştırmıştır.”(Kahraman, 2005: 12) Bedene yönelik yasaklama da, özgürleştirme de çoğu zaman cinsellik aracılığıyla, cinsellik üzerinden tesis edilmeye çalışılır. Hasan Bülent Kahraman iktidarların beden ve arzu üzerinden yapılandığı kurguyu “arzuyu sürekli tahrik edip, hiçbir zaman tatmin etmemek” olarak açıklar ve kapitalizmin kendi kültürünü ancak bu eksiklik üzerinden üretebildiğini iddia eder. “Bedenin tüm kültürel anlamı görsellik üzerinde kuruludur Bu anlamda görsellik, hem cinselliğin yerini alan bir haz kavramıdır, bir doyum olanağıdır, hem de kendi içinde kuramsal hale getirilmiş, gizli bir dili, bilinci olan bir olgudur.”(Kahraman, 2005: 13) Geçtiğimiz bu son otuz yılda iktidar ve bedenin özgürlüğü arasındaki gerilim daha da belirginleşmiştir.

Sonuç

Türkiye’de yakın bir tarihe kadar cinsiyet ve kimlik, kültürel veya sosyal alanda sözü edilen bir olgu değildi. 80 sonrası oluşan neoliberal politikaların yapılanma ve geçiş dönemine denk gelen görece özgürlük ortamı dolayısıyla bu kavramlar çoğunlukla birer meta olarak 90’larda özellikle cinsellik üzerinden gündelik hayatta kültürün içerisinde bolca yer almıştır. Mizah dergilerinden televizyondaki kanallara kadar yayılan bu çok eski ama Türkiye için yeni olan kavram çağdaş sanat içerisinde de sıkça kullanılır hale gelmiştir. Gittikçe yükselen sokağın sesi, “öteki”nden gelen bastırılmayan istekler, ırk, toplumsal kimlik ve cinsiyet talepleri, değişen yerel ve uluslararası politikalar dolayısıyla dönem sadece sosyal anlamda değil, aynı zamanda sanat alanında da acil bir siyasallaşma mecburiyetini beraberinde getiriyordu. Bu yüzden 90’lı yıllarda özellikle genç sanatçılar arasında, cinsellik, beden ve kimlik kavramlarına karşı eserlerinde görülen tutum kendinden önceki kuşak sanatçılara göre oldukça farklıdır. Beden, kimlik ve cinsiyet politikalarının sanata dönüşmesi, sanatın iktidar kavramı ve güç odaklarıyla yeniden ve doğrudan ilişkileneceği sanatın bir kez daha bu olgulara müdahale etmesidir. Bu aynı zamanda sanatın siyasallaşması anlamına da gelmektedir. Bu

nedenle dönemin genç sanatçıları arasındaki yaygın sanat anlayışının çoğunlukla beden, cinsiyet ve kimlik üzerinden oluşması şaşırtıcı değildir. 90'lı yıllarda gençlik arasında görülen cinsel özgürlük taleplerinin yanı sıra bu yıllar aynı zamanda uzun süren kültürel bir kopuş sonrası yeni kimlik arayışlarını da beraberinde getirmiştir. Sanat alanında yirmibirinci yüzyılın dinamiklerinin çoğunlukla bu kavramlar ve iktidarlar arasındaki gerilimin diyalektiğinden meydana gelmesi kaçınılmaz olmaktadır.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu. "Hale Tenger-İçerideki Yabancı" YKY, İstanbul, 2009
- Aslan, Seyfettin.-Yılmaz, Abdullah. "Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm" C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, 2001
- Baykal, Emre. "Sen Zaten Kendini Anlat-Kutluğ Ataman." YKY, İstanbul, 2008
- Benmayor, Gila. "Karaköy genelevinde çekilen video Avrupa müzelerinin gözdesi oldu" Hürriyet Gazetesi, (25 Eylül 2012), 27 Aralık 2012 <http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/21548029.asp>
- Brehm, Margrit. "Fusun Onur-Dikkatli Gözler İçin" YKY, İstanbul, 2007.
- Çaha, Ömer. "Sivil Kadın" Vadi, Ankara, 1996
- Çalhkoğlu, Levent. "Şükran Moral "Aşk ve Şiddet", YKY, İstanbul, 2009
- Gürbilek, Nurdan. "Vitrinde Yaşamak(1980'lerin Kültürel İklimi)" Metis Yayıncılık, İstanbul, 2009
- Harvey, David "Postmodernliğin Durumu" Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- Kahraman, Hasan Bülent. "Cinsellik, Görsellik Pornografi" Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005
- Kandiyoti, Deniz. - Saktanber, Ayşe. "Kültür Fragmanları, Türkiye'de Gündelik Hayat" Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- Karagöz, Betül. "Türkiye'de 1980 sonrası Kadın Hareketinin Siyasal Temelleri ve İkinci Dalga Durağı", Memleket Siyaset Yönetim Dergisi, sayı 3, 2008

Kellner, Douglas. "Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası" Doğu Batı Dergisi yıl 4, sayı 15, 2001

Kortun, Vasıf., "Hakikati Yanlış Yorumlama Hakkı" www.anibellek.org(4 Kasım 2001) 06.01.2012

___,Ofsayt Ama Gol-"Cinsiyet" ofsaytamagol.blogspot.com(28 Haziran 2007

) 04.01.2012

Kosova, Erden. " Aydan Murtezaoğlu, Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken" YKY, İstanbul,2009

___, Dersimiz Güncel Sanat, "Yavaş Kurşun" Outlet, İstanbul, 2009

Lux, Simonetta. " Şükran Moral "Aşk ve Şiddet", YKY, İstanbul, 2009

Peker, Hande. "Kimlik Siyaseti ve Türkiye'deki Kadın Örgütlerine Katılım." www.step.org.tr,(16 Mart 2011) 10.09.2011

Yaşın, Yael-Navaro. "Kimlik Piyasası: Metalar, İslamcılık, Laiklik" (Deniz. - Saktanber, Ayşe. "Kültür Fragmanları, Türkiye'de Gündelik Hayat) içinde, Metis Yayınları, İstanbul, 2003

Yılmaz, Üner." Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması" Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Dergisi, Yedi, Temmuz, Sayı:4, 2010

Yudice, George. "Civil Society, Consumption, and Governmentality in an Age of Global Restructuring: An Introduction" Social Text c.14, no.4, 1995

RESİMLER



Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim 8