

KUTLUĞ ATAMAN’IN YAPITLARINDA KİMLİĞİN TEMSİLİ

Yrd. Doç. Dr. Meryem UZUNOĞLU¹

ÖZET

Sinema tarihi, sinema ve belgesel teorisi üzerine eğitim alan Kutluğ Ataman, 1998 yılından bu yana gerçekleştirdiği video yerleştirmelerinde kimlik olgusunu, beden ve cinsiyet politikaları ve ötekilik kavramları bağlamında ele almaktadır. Ataman, gerçeklik hakkında değil, gerçekliğin sunumunun gerçekliği hakkında filmler yapmaktadır.

Kutluğ Ataman yapıtlarında, gerçek yaşamdan seçtiği modellerin dünyayı ve kendilerini algılayış biçimlerinin çeşitliliği aracılığıyla gerçekliğin çok yönlü doğasına vurgu yapmaktadır. Ona göre çoğaltılabilir bir yapısı olan kimlikler de değişkendir. Sanatçı özel bir kimlik tipine odaklanmak yerine kamerasını toplumun kıyısında yaşayan aykırı kişilere yöneltmiştir. Çoğunlukla kadın olan bu insanlar, onun kamerasının karşısında hikayelerini anlatırlarken kimliklerini yeniden inşa etmektedirler.

Ataman, “Semiha B. Unplugged” ve “Ruhuma Asla”da öznelinin makyaj ve giyinme süreçlerini de esere dahil ederek, bu anlatının ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. “Pruk Takan Kadınlar”da yan yana dizilmiş dört ekranda dört farklı kadın baskı altındaki kimliklerini değiştirmek ve yeniden inşa etmek için peruktan bahsederlerken bu ekranların birlikteliğinden oluşan büyük çerçevede Ataman Türkiye’deki otoriter kimlik politikalarına dikkat çekmektedir.

Bu araştırma kapsamında Kutluğ Ataman’ın yapıtları, kimliğin yeniden inşası bağlamında incelenmiştir. Sanatçının yapıtlarında konuyu ele alış biçimi ve tekniği üzerinde durulmuş; “Semiha B. Unplugged”, “Ruhuma Asla”, “Pruk Takan Kadınlar”, “Bir artı Bir” ve “Küba” adlı video yerleştirmeleri çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kutluğ Ataman, Kimlik, Video Yerleştirme

¹ Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, meryem_uzunoglu@my.net.com

REPRESENTATION OF IDENTITY IN THE WORKS BY KUTLUG ATAMAN

ABSTRACT

Kutluğ Ataman who has had his education on history of the cinema and theories of film and documentary discusses the fact of identity within the context of otherness and the body and gender policies in his video installations that he has been performing since 1998. Ataman makes films about reality in the presentation of reality, not reality itself.

In his work, Kutluğ Ataman emphasizes uncertain and versatile nature of reality through the diversity of the models he chose from the real life, and of their conceptions about the world and themselves. According to him, identities that are reproducible are also changeable. The artist has not focused on a particular type of identity. Instead, he has panned his camera to contrarian people living in the edge of the society. Those people who are mostly women reconstruct their identities while telling their own stories in front of his camera.

Ataman has included the make-up and dressing periods of his subjects in “Semiha B. Unplugged” and “Never My Soul (Ruhuma Asla)” and in this way, he has made this an inseparable part of the story. While four different women in collocated four displays are talking about wigs to change and rebuild their identities under pressure in “Women Who Wear Wigs (Peruk Takan Kadınlar)”, Ataman draws attention to the strict policies of identity in Turkey in the big picture consisting of these displays.

Within the scope of this research, works by Kutluğ Ataman have been analyzed in the context of body, identity and sexuality. The artist's approach and technique in his works have been pointed out and, video installations such as “Semiha B. Unplugged”, “Never My Soul (Ruhuma Asla)”, “Women Who Wear Wigs (Peruk Takan Kadınlar)”, “1+1 (Bir artı Bir)”, and “Küba” have been analyzed.

Keywords: Kutlug Ataman, Identity, Video Instalation

Giriş

Sinema tarihi, sinema ve belgesel teorisi üzerine eğitim alan Kutluğ Ataman, 1997 yılından itibaren gerçekleştirdiği video enstalasyonlarla sanat alanında üretim yapmaya başlamıştır. Ataman, 2004 yılında Turner Ödülü finalistleri arasına girmiş, aynı yıl Küba yerleştirmesi ile Carnegie ödülünü kazanmıştır. Erken dönem çalışmalarında kimlik olgusunu, beden ve cinsiyet politikaları, etnik kimlik, ırkçılık ve ötekilik gibi kavramlar bağlamında ele alan sanatçı, toplumun kıyısında yaşayan aykırı insanların kendi kimliklerini kamera önünde yeniden ürettiği yapıtlarında kurmaca ile gerçekliği birbirine karıştırmak suretiyle sentetik bir anlatım diline ulaşmıştır.

Kutluğ Ataman yapıtlarında, gerçek yaşamdan seçtiği modellerin dünyayı ve kendilerini algılayış biçimlerinin çeşitliliği aracılığıyla gerçekliğin çok yönlü doğasına vurgu yapmaktadır. Ona göre çoğaltılabilir bir yapısı olan kimlikler de değişkendir. Sanatçı erken dönem işlerinde özel bir kimlik tipine odaklanmak yerine kamerasını çoğu kadın olan ya da kadın kimliğini benimseyen insanlara yöneltmiştir. Kameranın karşısında öznel hikayelerini anlatan bu insanlar, geçmişlerinden seçtikleri ve ilettikleri aracılığıyla kimliklerini yeniden inşa etmektedirler. Ataman, bu çalışmalarda konuşmak, yalan söylemek, oyun kurmak, kılık değiştirmek ve bir iç gerçekliği ortaya sermek üzere dış görünümü değiştirmek gibi bir dizi stratejiyle karakterin kendisini nasıl dönüştürdüğüne ve kimliğin yeniden nasıl üretildiğine odaklanmaktadır.

Baykal'a (2011) göre, aynı gerçekliğin ve aynı anın iki imgesi arasındaki tutarsızlık sanatçının belgesel görünümlü işlerinin merkezine bilinçli olarak yerleştirilmiştir. Aslında Ataman hayatın kendisinin kurmaca olduğunu, hepimizin günlük yaşam içinde interaktif bir şekilde yazdığımızı, bir hikaye ortaya koyduğumuzu düşünmektedir. (Çavuş 2011) Ancak bu hikayelerdeki konuşma, gerçeğin ifadesi değildir. (Erdemci 2011) Ataman, belgeselde olduğu gibi bazı gerçeğe uygun ifadeleri biçimlendirip sunmak yerine çelişkilerin altını çizmektedir. Çünkü çelişki, bireyin paketlenip sunulan gerçeğinden daha gerçektir. (Lingwood 2010: 41) Zaten Ataman'ın birebir gerçekliği yansıtmak gibi bir kaygısı da yoktur. O daha çok gerçekliğin bireyler tarafından nasıl kurgulandığı ve manipüle edildiği ile ilgilenmektedir. (Baykal 2011) Gerçeklik değil ama gerçekliğin sunumunun gerçekliği hakkında filmler yapan Ataman, izleyicinin algısını büyük bir ustalıkla yönlendirerek, imgenin görüldüğünden "farklı" olabileceğini göstermektedir.

Ataman'a göre subjektif bir şey olan gerçekliğin varlığı da şüphelidir. Zaten işin içinde bireysel algılama varsa objektif anlatım mümkün değildir. Ataman, bunun imkansızlığına dikkati çekmek için yapıtlarında subjektifliği süper gerçekçi bir hale getirmektedir. (Çalıkoğlu 2005:70) Sanatçı montaj sırasında -karakterdeki çelişkileri gösterecek şekilde- film karelerini yan yana getirirken, manipülasyonu görünür kılmakta; böylece izleyici gördüğü şeyin gerçeklik değil, kurgu olduğunun farkına varmaktadır.

“Ruhuma Asla” ya da “Bir artı Bir”de olduğu gibi bazı video yerleştirmelerinde anlatıyı birden çok ekranda parçalayan sanatçı, bütün kişisel hikayelerin farklı boyutları olabileceğini ya da farklı hikayelerin birbiri içinde eriyerek başka bir anlama gelebileceğini göstermektedir. Öte yandan hikayeyi parçalayıp farklı ekranlardan yansıtmak, izleyicinin algısında da parçalanmalara yol açar; ya dışında kalıp bir çok sesliliğe tanık olur ya da ekranlar arasında dolaşmayı tercih eder. Kesintisiz bir şekilde akan bu görüntülerin birinden diğerine atlarken her seferinde farklı bir gerçeklik algılar, bunlar arasındaki çelişkileri sorgularken kişisel olan her şeyin farklı boyutları olabileceğini düşünmeye başlar. Bir ekrana odaklandığında diğer görüntüleri kaçırır izleyici, Ataman'ın kendisine sunduğu gerçekliğin tamamını yakalayamasa da tanık olduklarından yola çıkarak kendi öznel gerçekliğini oluşturur. Aynı şekilde diğer izleyiciler de bu parçalanmış gerçekliğin farklı bölümleriyle karşılaşacağından hiçbir zaman bu tanık olma durumları örtüşmeyecek, dolayısıyla kendilerine sunulan subjektif durum karşısındaki gerçeklik algısı da objektif olamayacaktır.

Sanatçı, 1997'de gerçekleştirdiği “Semiha B. Unplugged”da Semiha Berksoy'la yaptığı röportajın belgesel görünümlü bir kurmaca olduğuna dikkati çekmek için montaj tekniğini kullanmıştır. (Baykal 2008:26) Ataman'ın sınırları zorlayan disiplinlerarası yaklaşımı, daha sonraki video işlerinin de temelini oluşturmaktadır. “Ruhuma Asla” ve “Bir artı Bir” adlı video yerleştirmelerinde anlatımı farklı ekranlara bölerek bir yandan izleyiciyi montaj sürecine ortak etmiş, diğer yandan da mekan etkenini sorgulamaya başlamıştır. Video ekranlarını yerleştirme şekli, sergi mekanını ve farklı projeksiyon yüzeylerini kullanışı, videonun iki boyutlu görüntüsüyle üç boyutlu algıyı birleştirmeye imkan tanımaktadır.

Ataman, “Semiha B. Unplugged”da ve “Ruhuma Asla”da öznelerinin makyaj ve giyinme süreçlerini de esere dahil ederek anlatının ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. “Peruk Takan Kadınlar”da yan yana dizilmiş dört ekranda dört farklı kadın baskı altındaki kimliklerini değiştirmek ve yeniden inşa etmek için peruktan bahsederlerken bu ekranların birlikteliğinden oluşan büyük çerçevede Ataman Türkiye'deki otoriter kimlik politikalarına dikkati çekmektedir. “Bir artı Bir” adlı

video yerleştirmede 1974'den sonra ikiye ayrılan Kıbrıs'ta yaşayan Neşe Yaşın'ın parçalanmış kimliği, ayna metaforu ile yansıtılmıştır. Sanatçı "Küba" yerleştirmesinde, bir sürü insanın ortak bir kimlik oluşturmak için birlikte çabaladığını dile getirmektedir.

SEMIHA B. UNPLUGGED (1997)

Kutluğ Ataman, çağdaş sanat alanındaki ilk büyük çıkışını 1997 yılında 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen "Semiha B. Unplugged" adlı video enstalasyon ile yapmıştır. (Baykal 2008:21) El kamerasıyla çekilen 8 saatlik yapıtta Semiha Berksoy, kahramanın kendisi olduğu görkemli bir macera hikayesi anlatmaktadır. (Dorment 2010) Berksoy, film boyunca kendi kimliğini tekrar tekrar inşa ederken cumhuriyet tarihine de son derece özgün ve bireysel bir bakış açısıyla tanıklık etmektedir. (Baykal 2008:21)



Resim 1. Kutluğ Ataman, Semiha B. Unplugged, 1997, Video Projeksiyon, 7'42"

"Semiha B. Unplugged", 84 yaşındaki ünlü opera sanatçısı ve ressam Semiha Berksoy'un çocukluk anıları, eski sevgilileri, sanat kariyerindeki tutkuları ve karşılaştığı engeller etrafında şekillenen 8 kısımdan oluşmaktadır. Yapıtta Diva'nın opera kariyerinde uğradığı haksızlıkları takıntılı bir şekilde tekrar etmesi her bölümü bir diğerine bağlamaktadır. (Baykal 2008:25) Berksoy, sesinin büyüklüğünü anlamayan ve onu Türkiye'deki operalardan dışlamaya çalışanların kültürsüzlüğü karşısında hissettiği hayal kırıklığı ve öfkeyi sık sık dile getirmektedir. Giderek derinleşen bu saplantı son sahnede zirveye ulaşır. Kefeni andıran beyaz bir örtüye sarınarak operadan uzaklaştırılmak suretiyle ölüme mahkum edilişini temsil eden

Berksoy, kırmızı tüylü maskesiyle küllerinden yeniden doğan efsanevi Anka Kuşuna dönüşür. Diva, mezarından doğrulup şarkı söyleyemeye başladığında, hikayesi bir kereliğine tamamlanmış olur.

Sanatçı, Semiha Berksoy'u baştan aşağı şahsi eşyalarla kuşatılmış yatak odasında görüntülemiştir. Film boyunca Berksoy, kimi zaman şarkıcılık eğitimi almaya gönderilen yetenekli bir genç kızın sıfırdan başlayıp zirveye uzanan hikayesini anlatmış, kimi zaman da "büyük adamlar" tarafından masumiyeti çalınan çekici bir genç kadın olmuştur. Bazen çevresindeki tüm küçük ölümlülerin tehdit ettiği ihanete uğramış sanatçıya, bazen de istekleri herkesi bunaltan bir egomanyak canavara dönüşmektedir. (Dorment 2010) Berksoy anlatısını inanılır hale getirmek için zaman zaman eski fotoğraflar, mektuplar göstermekte, artık hayatta olmayan insanları temsil eden cansız mankenlerle sanki yaşıyorlarmışçasına konuşmaktadır. Ancak Baykal'a (2008:27) göre tüm bunlar onun kendi mitomanisine duyduğu sadakati gizlemek için yeterli değildir.

Ataman da (2011) Semiha Berksoy'un verilerinin gerçek olmadığını, subjektif yaratılar olduğunu ifade etmektedir. Toplum tarafından zaten mitleştirilmiş olan Berksoy bir yandan kamera önünde kendi geçmişini tekrar tekrar inşa ederken bir yandan da var olduğu iddia edilen bu mitolojiyi güçlendirmektedir. (Ataman 2002:244)Aslında bu çalışma bir Semiha Berksoy belgeseli değil, Berksoy'un bir kimliği oluşturmalarının, yaratmasının belgelenmesidir. (Çalıkoglu 2005:70)

Ataman'ın Semiha Berksoy'la yaptığı çekimler 14 ay sürmüştür. (Ataman 2011) Sanatçı montaj sırasında Berksoy'un kendi kendisiyle çeliştiği durumları yan yana getirerek manipülasyonu görünür kılmıştır. Böylece anlatıdaki çelişkileri fark eden izleyicinin yapıtın belgesel niteliğini sorgulamasını hedeflemektedir. (Çalıkoglu 2005:71) Elindeki 27 saatlik malzemeden 8 saat uzunluğunda bir film oluşturan Ataman, yapıtın tamamını kendisi ve Semiha Berksoy dışında hiç kimsenin izlediğini düşünmediğini ifade etmektedir. Ataman'a (2011) göre zaten bunun gereği de yoktur. Başı, sonu, ortası olmayan bu yapıtı seyreden hiç kimse aslında aynı Semiha ile karşılaşamayacaktır. Dolayısıyla Ataman tarafından montajlanmış olan çalışma izleyici tarafından bir kez daha montajlanacaktır. Herkesin subjektif hikayesini oluşturduğu bir noktada yapıt artık kendisi hakkında konuşmaya başlayacaktır. (Ataman 2011)

PERUK TAKAN KADINLAR (1999)



Resim 2. Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, 1998, Dört Ekranlı Video Yerleştirme

Kutluğ Ataman'ın dünyanın birçok önemli sanat merkezinde gösterilen “Peruk Takan Kadınlar” (1999) isimli çalışmasında, bastırılmış kimliklerini gizlemek ya da dönüştürmek için ortak bir araç olarak peruğu kullanan Türkiyeli dört kadınla yapılan söyleşiler sergilenmektedir. Yan yana dizilmiş dört ekrandan oluşan bu video projeksiyon yerleştirmesinde toplumun farklı katmanlarından gelen ve farklı ideolojilere sahip dört kadın nerede, ne zaman, neden, nasıl peruk taktıklarını anlatırken peruk adeta mitleştirilmektedir. Ancak Baykal’a (2008:44) göre, “Peruk Takan Kadınlar” ne peruğun kendisi, ne de kadınların peruk takma nedenleri hakkındadır. Aslında Ataman, dört ekranın birlikteliğinden oluşan beşinci çerçevede kişiye özgü bir durumu toplumsal bir bağlama taşıyarak -peruk aracılığıyla- Türkiye’nin toplumsal yapısı ve otoriter kimlik politikalarının birey üzerindeki etkilerinden bahsetmektedir.



Resim 3. Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, 1998, Dört Ekranlı Video Yerleştirme

İlk ekranda devrimci sol bir örgütle bağlantısı nedeniyle 1971 darbesinden sonra uzun yıllar polisten kaçarak yaşamak zorunda kalan Melek Ulagay, kimliğini gizlemek için kullandığı peruktan bahsetmektedir. Yıllar sonra affa uğramış biri olarak hukuken cezalandırılmayacağını öğrenmiş olsa da, başına hiçbir şey gelmeyeceğine inanmayan Ulagay, hâlâ gizlenme ihtiyacı duymaktadır. (Ulagay 2002:245) Kendisine ayrılan ekranda önce bir peruk dükkanında sonra da evindeki makyaj masasının önünde görüntülenen Ulagay, sanki hala kılık değiştirerek yaşıyormuş gibi arkadan gösterilmiştir. Zaman zaman aynadaki yansımasından kısa sürelerde görebildiğimiz Ulagay'ın yüzü, görsel bir metafor olarak kullanılmıştır. İlegal bir hayat yaşamak insanların kendi kimliklerinden çıkıp başka bir kimliğe bürünmeleri anlamına gelmektedir. Sürekli kaçmak için sürekli kimlik değiştirmek gerekmektedir. Başka kimlikler içerisinde yaşamaya başlayınca da sabit bir kimliğe sahip olmak mümkün değildir. Demos'ya (2010:26) göre, Ulagay'ın yıllarca yaşadığı bu metamorfoz hali filmin döngüsünde de kendini hissettirmektedir.



Resim 4. Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, 1998, Dört Ekranlı Video Yerleştirme

İkinci ekranda görüntülenen gazeteci Nevval Sevindi, göğüs kanseri nedeniyle gördüğü kemoterapi yüzünden dökülen saçlarını gizlemek, kadınsı görüntüsünü koruyabilmek için peruk takmaktadır. Nevval Sevindi de Ulagay gibi 70'li yıllarda sol hareketlere katılmış, ama ideoloji adına, kimliğin tek tipleşmesini öneren ya da kadınsı giyinme tarzını onaylamayanlarla her zaman mücadele etmiştir. Önce kemoterapi sırasında hastanede, sonra da tüm sırların döküldüğü ve kadınlara özel bir mekân olan kuaför salonunda ayna karşısında görüntülenen Nevval Sevindi, saçları döküldüğünde kısmen sekteye uğrayan kadınlığını tamamlamak için kendisinin en temel aksesuarı haline gelen peruktan bahsetmektedir. (Baykal 2008:47)



Resim 5. Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, 1998, Dört Ekranlı Video Yerleştirme

Kimliğini gizlemeyi tercih eden ve tamamen siyah bir ekranın ardında konuşan üçüncü kişi, Türkiye’deki üniversitelerde 1998’den itibaren uygulanan başörtüsü yasağı nedeniyle eğitimine devam edebilmek için peruk takmak zorunda kalan bir üniversite öğrencisidir. Anlatıcısının kimliğine dayatılan baskıyı simgelemek için karartılan ekranın öznesi ile izleyici arasındaki iletişim, çekingen bir ses ve İngilizce altyazılar aracılığıyla kurulmaktadır. On bir yaşından beri başını örten Müslüman kız, izleyiciye dinsel kimliğini koruyan bir kalkan olarak kullandığı perukla ilgili kendi deneyiminden –Türkiye’deki üniversitelerde derslere devam ederken başörtüsü takma yasağına karşı, aynı kuşaktan olan dindar kız öğrenciler tarafından geliştirilmiş bir taktikten– söz etmektedir. (Baykal 2008:48) Üniversitelerde dini sembollerin gösterimine getirilen kısıtlamalar, İslami kimliğin farklı biçimlerde ifade bulmasına yol açmıştır. Bunlardan biri de üniversiteli kızların saçlarını örten sentetik peruklardır. Dinsel kimliği, “aldatmacayla” koruma altına alma eğilimi, sadece kamusal alanda değil, bireysel alanın mahremiyeti içerisinde de birçok ikileme yol açmıştır. Genç kız, kullandığı peruğun, kimliğini kaybetmesine neden olacağı kaygısıyla, aynaya baktığında kendisini tanıyamadığını ifade etmekte ve geçici olarak bir maske takmış gibi hissettiğini söylemektedir. (Yılmaz 2009:127)



Resim 6. Kutluğ Ataman, Peruk Takan Kadınlar, 1998, Dört Ekranlı Video Yerleştirme

Dördüncü kadın ise, transseksüel ve travesti topluluğunun aktivistlerinden Demet Demir'dir. Demir peruğu ilk kez, ailesiyle yaşadığı dönemlerde transseksüel kimliğinin görünür izlerinden hiç birine (saç uzatmak dahil) izin verilmediği için, dışarıda kadın kıyafeti giydiği durumlarda vazgeçilmez bir aksesuar olarak; daha sonraları 1990'larda Beyoğlu'ndaki travesti yasağı sırasında seks işçiliği yapmasını engellemek için polis tarafından saç kesildiğinde kullanmıştır. Son zamanlarda ise saçkıran nedeniyle başında oluşan kısmi kelliği örtmek için peruk takmaktadır. (Baykal 2008:48) Ataman'ın sadece Demet Demir'le yaptığı çekim yirmi gün sürmüştür. (Demir 2002:246) Demir kendisine ayrılan ekranda, kimlik mücadelesini düşünsel anlamda yeniden inşa ederken arkasındaki pencereden görünen günün geceye dönmesi görsel bir metafor olarak kullanılmıştır.

45-60 dakika arasında değişen sürelerle sahip dört ekranda kendi kimliklerini saklama, değiştirme, yeniden kurma ve şekillendirme deneyimleri, stratejileri ve mücadeleleri hakkında konuşan bu dört kadın, izleyiciyi Türkiye'nin sosyokültürel ve politik yapısına ilişkin kişisel bir deneyime davet etmektedir.

Yan yana dizilmiş dört ekranda konuşan kadınların görsel mevcudiyeti ve eşzamanlı konuşmalarının birbiri içinde eriyip kaybolması, bütün işin daha geniş bir çerçeveye yayılmasına olanak tanımaktadır. "Peruk Takan Kadınlar"da biçimsel öğeden daha fazlasını ifade eden görsel ve akustik düzen, izleyiciyi bir ekrandan diğerine geçmeye teşvik etmekte, bazen de geriye çekilip çok sesli çok renkli bir görüntüye tanıklık etmesine neden olmaktadır. Uzaktan görülen büyük resimde Türkiye'deki kimlik sorunlarına ilişkin farklı algılamalara açık, daha kapsamlı bir gerçeklik sunulmaktadır. (Baykal 2008:44-45) Öte yandan kendi mekânını üreten bu çalışmada hiçbir izleyicinin deneyimi bir diğerine benzememektedir. (Ataman 2002:245) Ataman, "beşinci kare her seyreden için ayrı, gerçek aslında bizlerden bağımsız olarak var olan değil, herkesin algılamasında ayrı ayrı oluşan bir şeydir "

derken peruk takarak kılık değiştirme hakkında bir takım hikayelerin gerçekliklerine değil, bizi çevreleyen gerçekliği algılayış biçimlerimiz doğrultusunda, kendi kimliklerimizi nasıl değiştirip yeniden inşa edebileceğimizin sayısız yoluna işaret etmektedir. (Baykal 2008:49)

RUHUMA ASLA (2001)



Resim 7. Kutluğ Ataman, Ruhuma Asla, 2001, Altı Ekranlı Video Yerleştirme

Kutluğ Ataman'ın "Ruhuma Asla" (2001) adlı video enstalasyonunda 1970'li yıllarda çekilen Türk melodramlarının konularını anımsatan bir öykü anlatılmaktadır. Çalışmanın merkezindeki Ceyhan Fırat, erkek olarak doğmuş, "efemine davranışlar sergilediği için çocukluğu boyunca asker babasından dayak yemiştir, cinsel "sapkınlığının" tedavi edilmesi için onüç yaşındayken "sapkın" bir psikiyatriste götürülmüş, ilk gençlik yıllarında İstanbul'da seks işçiliği yaptığı için polisin dayak ve işkencelerine maruz kalmış, cinsiyet değiştirmek için girdiği ameliyat böbrek yetmezliği nedeniyle tamamlanamamıştır. Fırat, artık Lozan'da diyaliz makinesine bağlı bir yaşam sürmektedir. (Eşkinat 2010:65)

Ataman, birbiri içine geçmiş pek çok anlam katmanı kullandığı bu çalışmasında geleneksel sinemanın anlatı inşa etmek için uyguladığı stratejileri yapı bozuma uğratmaktadır. "Ruhuma Asla" başlığı eski Türk filmlerinin çoğunda tecavüze uğrayan kızın kötü adama söylediği "bedenime sahip olabilirsin, ama ruhuma asla!" klişesinden esinlenerek oluşturulmuştur. Filmde zarif bir edayla hüznü şarkılar söyleyen Ceyhan Fırat, arada sırada 70'li yılların sinemasındaki tuhaf seslendirme tekniklerini taklit etmekte veya unutulmaz film yıldızı Türkan Şoray'a duyduğu hayranlığı dile getirmektedir. Öte yandan Fırat'ın cildine iyi geldiğini düşünerek banyo suyuna "Jiff" dökmesi ya da sevgilisine mastürbasyon yaparken "Nivea"nın en iyi kayganlaştırıcı olduğunu söylemesi, sinemada sıkça kullanılan gizli reklam uygulamalarını anımsatmaktadır. (Baykal 2008:36)

Ruhuma Asla'da altıya bölünmüş anlatı altı farklı mekanda sergilenmektedir. Her odada koltuk ve televizyon sehpası ile nostaljik bir ev atmosferi oluşturan sanatçı, ilk bakışta izleyiciyi bir televizyon dizisindeki hiç bitmeyen melodrama davet eder gibi görünmektedir. (Çalıkoglu 2010:16-17) Bir film yıldızının parıltılı ama tuhaf dünyasını çağrıştıran bu görüntüler eşliğinde Ceyhan Fırat'ın iç çelişkileri de gözler önüne serilir.

Fırat çocukluğunda yediği dayaklar, müşterileriyle ilişkileri ve cinsel şiddet deneyimleri ile ilgili dokunaklı hikayeler anlatırken filmin akışındaki tuhaflıklar nedeniyle izleyici bir süre sonra bir kurmaca ile karşılaştığını fark etmeye başlar. Ataman, Ceyhan Fırat'la yaptığı ilk çekimlerden sonra konuşmaları yazıya dökmüş ve bu metni ona ezberleterek kamera önünde yeniden canlandırmasını istemiştir. İkinci çekimde bu senaryoya göre tekrar oynayan Fırat, zaman zaman ezberlediği replikleri unutmuş, unuttukça da kendi kişiliği ile Türkan Şoray'ın verebileceği olası tepkileri hayal ederek canlandırmıştır. (Çalıkoglu 2010:16-17) Sanatçı, paralaks bir bakış -yani gördüğümüz şey aslında gördüğümüz şey değil, mış gibi yapıma durumu- yaratmak için montaj sırasında bu performansın parçaları ile orijinal söyleşiyi birleştirip bir arada kurgulamıştır. Böylece Ceyhan Fırat'ın paralel durumunun, yani hem kadın hem de penis olan bir erkek oluşunun biçimsel ifadesini yaratmak istemiştir. (Demos 2010:24)



Resim 8. Kutluğ Ataman, Ruhuma Asla, 2001, Altı Ekranlı Video Yerleştirme

Kimliğimizi nasıl yeniden ürettiğimiz ve kendimizi nasıl dönüştürdüğümüzle ilgilenen Ataman, Ruhuma Asla’da konuşmak, yalan söylemek, oyun kurmak, kılık değiştirmek ve bir iç gerçekliği ortaya sermek üzere dış görünümü değiştirmek gibi çeşitli stratejiler kullanmıştır. (Baykal 2008:37) Ceyhan Fırat, ayna karşısında sahip olmak istediği kimliğin doğru maskesini giymeye çalışarak saatler geçirmektedir. Değiştirdiği her kıyafetle yeni bir bene bürünmekte; ait hissetmediği bir önceki bedenden kurtularak temizlenmekte ve kendisini yeniden yaratmaktadır. (Eşkinat 2010:65)

Söyleşinin son bölümü Lozan’daki bir hastane odasında diyaliz esnasında çekilmiştir. Fırat diyaliz makinesine bağlı olarak yatarken bir transseksüel olarak Türkiye’deki hastanelerde yaşadığı sıkıntıları anlatmaya başlar. Bu kez kamera, Fırat’ın kolundaki damara odaklanmıştır. Damardan çıkan kan, diyaliz makinesinin içine girer, sonra oradan çıkarak tekrar Fırat’ın damarına... Ceyhan Fırat, makineye bakıp “Bu benim kocam” der, “birbirimizi çok seviyoruz, yaşamak için birbirimize ihtiyacımız var.” (Yılmaz 2009:132)

Filmde diyaliz süreci, hem arınma ve yeniden arıtılmanın, hem de anlatının görsel metaforu olarak kullanılmıştır.(Ataman 2011) Hayat sıvısı makineden geçip döngüsünü tamamladığında, Ceyhan’ın anlatısı da tamamlanmış olur. Kendini yeniden doğmuş gibi hisseder ve hayata yeniden başlar. (Baykal 2008:40)

“Ruhuma Asla”da Ceyhan Fırat ne metalaştırılmış, ne ayıplanmış, ne de kendi kullandığı kelimeler haricinde bir etiketle yaftalanmıştır. (Lowry 2011) Zaten Ataman da kendisini sokak-üstü bir mekanda görmediğini, amacının ders vermek değil, kışkırtmak, rahatsız etmek olduğunu ifade etmektedir. (Yılmaz 2009:132) Öte yandan bu çalışma bir travestinin acıklı hayat öyküsünü anlatmak için yapılmamıştır. Sanatın hayata göre travesti olduğunu düşünen Ataman için hikaye, sentetik durumu ortaya çıkartmaya yarayacak bir malzemeden ibarettir. (Ataman 2011) Belgesel ve kurmaca ilişkisini Ruhuma Asla’da biçimsel bir sorun olarak ele alan sanatçı, izleyiciye kimliği ve farklılığı birleştiren, çelişkilere olanak sağlayan ve hayatın çok katmanlılığını sergileyen bir düzenek sunmaktadır. (Demos, 2010:24) Çizgisel bir akışı olmayan bu parçalı anlatı, izleyicinin kişisel tanıklığını talep etmektedir. Filmli birkaç kez seyreden bir izleyicinin yaşadığı deneyim her defasında farklı olacağı gibi iki farklı izleyicinin deneyimleri de aynı olmayacaktır. (Baykal 2008:38) Böylece herkes kendi öznel kurgusunu gerçekleştirecektir.

BİR artı BİR (2002)

Kutluğ Ataman'ın “Bir artı Bir” adlı çalışmasında Kıbrıs'lı şair Neşe Yaşın, 1963'ten sonra Rumların Ada'da yaptıkları etnik cinayetler ile 1974'te Türkiye'nin gerçekleştirdiği Kıbrıs Harekati'nin ardından yaygınlaşan aşırı milliyetçilikten bahsetmektedir. Yaşadığı ada gibi kendisi de ikiye bölünmüştür ve sürekli adanın bir tarafından diğerine gidip gelmektedir. (Eşkinat 2010:114) Sanatçı, Yaşın'ın parçalanmış kimliğini yansıtmak için ayna metaforunu kullanmıştır. (Çalıkoglu 2005:75)



Resim 9. Kutluğ Ataman, Bir artı Bir, 2002, İki Ekranlı Video Yerleştirme

Ataman'ın yanılısama / refleksiyon üzerine düşünmeye başladığı bir dönemde gerçekleştirdiği yapıt, 90 derecelik açı oluşturacak şekilde birleştirilmiş iki ekrandan oluşmaktadır. Bunlardan birinde Kuzey Kıbrıslı Neşe Yaşın, diğerinde ise Güney Kıbrıslı Neşe Yaşın sakin ve ağırbaşlı bir tavırla, Ada'nın parçalanma sürecinde hissettiği duygu ve deneyimlerini anlatmaktadır. Masif ağaçtan şık bir masada oturan Yaşın'ın arkasındaki duvarda karo aynalar bulunmaktadır. Hafif bir kırılmayla mekanı parçalayan bu aynalar, ekranların birleştiği köşede uygulanan kaydırma nedeniyle neredeyse birbiri içerisinden devam eden bir mekan yanılısaması oluşturmaktadır. (Ataman 2011) Kutluğ Ataman aynalar aracılığıyla Yaşın'ın benliğinde oluşan kırılmayı göstermektedir.

Çalıkoglu'na (2011) göre enstalasyonun kurgusu ruh halini yansıtan bir temsile dönüşmüş durumdadır. Birbirine tıpatıp benzeyen iki kadın aynı masanın iki ucunda oturmuş konuşurlarken izleyici hem birbirine ters düşen hem de birleştirici olan deneyimlere tanık olmaktadır. Yaşın'ın benliğinin bir yanı Kuzey'de bir yanı Güney'dedir, ama aslında ikisi de aynı adanın içindedir. (Eşkinat (Ed.) 2010:114) Zaman ve mekan arasında ikiye bölünmüş gibi görünen Neşe Yaşın, kimliği asla görmediğimiz insanların diktiği bir cekete benzetmekte ve başkalarının hazırladığı

bu giysiyi alıp üzerimize giydiğimizi düşünmektedir. O'na göre kimlik, bir algı meselesidir. Farkında olursak kimliğimizi güçlendirebileceğimiz gibi bir sürü nedenden ötürü gizleyebileceğimizi de ifade etmektedir. (Çalıköğlu 2005:72)

Kendi geçmişini iki farklı açıdan yorumlayan Neşe Yaşın, bildiği en doğru hikayenin kendisinininki olduğunu ancak onun da ne kadarının doğru olduğundan emin olmadığını ifade ederken hafızanın seçiciliğine vurgu yapmaktadır. (Mullins 2003) Bellek, hatırlama eylemi ve toplumsal gerçeklik arasındaki sınırların eridiği bu çalışma, Ataman'ın kimliğin yeniden inşasına yönelik ilgisini yansıtmaktadır. (Charlesworth 2003) Neşe Yaşın, geçmişinden seçtikleri ve ilettikleri aracılığıyla kendi tarihini yazarken, Ataman da –hem çekim esnasında hem de montaj sırasında-kendi materyalini kurgulamıştır.

KÜBA (2004)

Erken dönem çalışmalarında kimliğin yeniden inşası üzerine eğilen Kutluğ Ataman, 2004 yılında gerçekleştirdiği “Küba” isimli video yerleştirmesinde izleyiciye, toplumsal kimliklerin nasıl inşa edildiğine dair bir deneyim sunmaktadır. Büyük bir mekana yayılmış olan yerleştirmede İstanbul'un gecekondu mahallelerinden birinde yaşayan 40 kişi 40 ayrı ekranda 40 farklı hikaye anlatmaktadır. (Baykal 2008:74) Hep bir ağızdan yapılan konuşmaların neden olduğu gürültü yüzünden bütünü algılamakta zorlanan izleyicinin bu insanların dünyasına girebilmek için ekranlardan birine yaklaşması gerekmektedir. Ekranlar arasında dolaşırken her birinde farklı bir gerçeklikle karşılaşır. Ancak hepsinin ortak noktası “Küba”dır. Küba sakinleri bir yandan sorunlarından bahsederken bir yandan da Kübalı olmaktan dolayı ne kadar mutlu olduklarını ifade etmektedirler. Ataman'ın eski püskü koltukların karşısına yerleştirdiği kırık dökük sehpa ve üzerindeki kırık adet ikinci el televizyon ile oluşturduğu atmosfer izleyiciye Küba'daki yoksul evlerin içine girme fırsatı vermektedir.



Resim 10. Kutluğ Ataman, Küba, Kırk Ekranlı Video Yerleştirme

Geniş bir alana yayılmış olan yerleştirmede izleyici her ekranın karşısında farklı bir deneyim yaşamaktadır. Ancak 28 saatlik eserin tamamını göremeyeceği için tüm deneyimi hiçbir zaman yaşayamayacaktır. (Demos 2010:23) Öte yandan iki izleyicinin tamamen aynı deneyimi yaşaması da mümkün değildir. Çok parçalı olan bu yapı, her izleyici için farklı tanıklıklara olanak sağlamaktadır. Bu nedenle “Küba”nın ne olduğuna dair herkesin yalnızca kendine ait bir düşüncesi olacaktır.

1960’ların başında yaşanan göç dalgası sırasında İstanbul’un kuzey batısında kurulmaya başlanan Küba, hızla büyüyerek yaklaşık 300 binadan oluşan bir gecekondu mahallesi haline gelmiştir. Çok sayıda yoksul, işsiz ve kaçağın barındığı mahallede, belediye tarafından defalarca yıkılan evlerin yerine her seferinde, el birliğiyle bir gecede yenileri yapılmıştır. Sürekli değiştiği için sabit yolların olmadığı Küba’da binalar da derme çatmadır.

Aslında Küba’da yaşayanlar ortak bir etnik, dini ya da milli gruba mensup değildirler. Onları cemaat yapan şey, kendilerini toplumdışı olarak tanımlayan ve toplumdışı kalmaya zorlayan kent yapılanması karşısında, belli bir ideolojik duruş ve siyasi mücadeleden bağımsız olarak geliştirdikleri direniş ve dayanışma hissidir. (Baykal 2008:71) Ortak bir geçmişe ya da değerlere sahip olmayan bu insanlar neo-liberal politikaların bireyi maddi kazanca yönelik acımasız bir rekabet ortamına sürüklediği çağdaş kent yaşamında ihtiyaç duydukları aidiyet duygusunu bir “Küba” miti yaratarak güçlendirmişlerdir. Ancak Küba’da toplumsal güç ya da aidiyet duygusu karşılığında bazı özgürlüklerden feragat edilmesi gerekmektedir. (Lingwood, 2010:42) Bunu basit bir ticarete benzeten Ataman, “ bir şey alır ve karşılığında bir şeyler veririz” demektedir. (Çalıköğlu 2005:72)

“Küba”da birbirinden çok farklı bir sürü bireyin tek bir kimlik oluşturmak üzere ortaklaşa çalıştığını gören Ataman, kimlik denen şeyin içine girdiği şişenin formunu alan suya benzediğini dile getirmektedir. (Çalıköğlu 2005:72) Küba’da yaşamak bu insanlara özgün bir kimlik kazandırmaktadır. Çocukluktan itibaren inşa edilmeye başlanan bu bilinç, Baykal’a (2008:71) göre her türlü dinden, ideolojiden ve kökenden daha önemlidir. Kübalılar bu kimliği bir taraftan özgürleşmek, bir taraftan da toplumun geri kalan kısmına karşı kendilerini korumak için kullanmaktadırlar.

Ataman, yok olmaya mahkum olan Küba’nın tarih olarak belgelenmesi gerektiğini düşünse de amacı mahallenin toplumsal, tarihsel ve siyasal arka planını görüntülemek değildir. Sanatçı yaklaşık üç yıl süren çekimler boyunca, Küba’nın mitolojisini ya da hikayesini inşa eden karmaşık yapıları ve dinamikleri ortaya çıkarmak için uğraşmıştır. (Baykal 2008:72) Hayatın sanatı taklit ettiğini düşünen Ataman, çelişkinin paketlenip sunulan gerçekten daha gerçek olduğunu ifade etmektedir. Küba üzerinde çalışırken toplumsal kimlikte de benzer çelişkiler olduğunu fark etmiş ve bunların altını çizmiştir. Bu nedenle ortaya koyduğu eser bir belgesel değil, kurgudur. Salt kurgunun peşinde olduğunu ifade eden sanatçı aslında neyin sanat olduğunu araştırmaktadır. Çünkü ona göre gündelik gerçeklikleri sanat üretiminden ayırmak olanaksızdır. (Lingwood 2010:41)

SONUÇ

Ataman, gerçeğin nasıl kurgulandığına yönelik biçimsel mekanizmaları sorguladığı bu eserlerinde sunum ve temsil arasındaki fark üzerine yoğunlaşmıştır. (Çakır 2001:117) Sanatçının belgesel gibi görünen işlerinde hem kurgu hem de temsil bulunmaktadır. Ataman’ın bu iki disiplin arasındaki gerilimi kullanarak oluşturduğu muğlak alanda izleyicinin interaktif bir şekilde yapıta katılarak kendi

kurgusunu gerçekleştirmesini hedeflediği söylenebilir. Ataman gerek çekim gerekse montaj sürecinde yaptığı manipülasyonlar aracılığıyla yapıtlarında iç içe geçmiş farklı anlam katmanları oluşturmaktadır. Sanatçı ışık oyunları ya da seslendirme teknikleri kullanmadan, seçtiği karakterleri kendi yaşam alanlarında görüntüleyerek izleyicinin algısını seyrettiği şeyin belgesel olduğu konusunda yönlendirmektedir. Öte yandan çekimler sırasında el kamerası kullanması beraberinde samimiyeti getirmekte ve gerçeklik yanılsamasını güçlendirmektedir. İzleyici karşısındaki görüntülerin bir belgesel olduğuna ikna olduğu anda çelişkiler devreye girer. Ekranda konuşan kişinin hikayesindeki tutarsızlıklar dikkati çekmeye başlar; bir senaryodan söz edilmekte, karakter makyaj yapmakta ya da kostüm değiştirmektedir. Ataman manipülasyon yaparak aslında manipülasyonun kendisini görünür kılmaktadır. Böylece izleyiciye seyrettiği şeyin bir oyun olduğunu ve onunla entelektüel bir ilişkiye girmesi gerektiğini hatırlatmaktadır.

Sanat eseri Ataman için hiçbir zaman çözümlenmiş ya da çözümlenebilecek bir iş olmamıştır. Her süreç bir sonrakini tetiklemiş, birbirinin devamı niteliğinde olan işleri sürekli gelişerek biçimsel arayışlar derinleşmiştir. Sanatçı, Semiha B. Unplugged'da sekiz saatlik görüntüyü tek ekrandan yansıtırken, Peruk Takan Kadınlar'da yan yana dizilmiş 4 ekran kullanmıştır. Sonraki çalışması Ruhuma Asla'da ise hikayeyi böldüğü 6 ekranı farklı odalara yerleştirmiştir. Bir artı Bir'de birer köşesinden birleştirdiği 2 ekranla yansıma / kırılma fikri ile oynarken, Küba'da çok geniş bir mekana 40 adet monitör yerleştirmiştir. Tek bir ekrandan, giderek video enstalasyona dönüşen bu çalışmalarda Ataman'ın izleyiciyi montaj sürecine dahil ederek, kendi kurgusunu gerçekleştirebileceği etkileşimli bir yapı oluşturmaya hedeflediği söylenebilir.

Eserlerinde gerçek denen şeyin varlığını sorgulayan sanatçı, günlük yaşamın içinde sürekli yazdığımızı, kurguladığımızı, oynadığımızı düşünmektedir. Ona göre bir oyundan ibaret olan hayat, belki de sanatın ta kendisidir. Her çalışmanın ardından aslında salt kurgunun peşinde olduğunu ifade eden sanatçı, kamera önünde herkesin anında kurgu yapabileceğini, bir hikaye yazarak oynayabileceğini göstermektedir. (Çalikoğlu 2005:71) Belki de Ataman için hikaye sentetik bir durumu ortaya çıkarmaya yarayan bir malzemeden ibarettir. Sanatçı ortaya koyduğu eserlerle çelişkilere olanak sağlayan ve hayatın çok katmanlılığını sergileyen bir düzenek içinde izleyiciye kimliğin oluşum süreçlerine dair bir deneyim sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Ataman, Kutluğ. Ulagay, Melek. Demir, Demet. Çakır, Ruşen. “Peruk Takan Kadınlar Üzerine”. Sanat Dünyamız 84 (Yaz 2002): 240-247

Baykal, Emre. Kutluğ Ataman: Sen Zaten Kendini Anlat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008

Çakır, Ruşen (Ed.). Peruk Takan Kadınlar Video Röportaj. İstanbul: Metis Yayınları, 2001

Çalıköğlu, Levent. “Kutluğ Ataman: Hayatın Kendisinin Sanat Olduğunu Ortaya Çıkarmak İstiyorum”. Sanat Dünyamız 94 (Bahar 2005): 68-77

Çavuş, Metin, yön. Kutluğ Ataman, Emre Baykal, Fulya Erdemci, Cristiana Perrela, Glenn D. Lowry ve diğer. “Kutluğ Ataman”. İkili DVD. Saatleri Ayarlama Enstitüsü, 2011

Charlesworth, J.J. “Installations by Turkish Video Artist Kutluğ Ataman Provide Extraordinarily Intimate Biographies of Their Eccentric, Exotic Subjects”. Daily Telegraph: (05.03.2003) 08.11.2012

<http://www.saatleriyaralamaenstitusu.com/uploads/SerpentineDTel0303.pdf>

Demos T.J. “Kutluğ Ataman: Hikaye Anlatma Sanatı”. İstanbul Modern Sanat Müzesi -Kutluğ Ataman: İçimdeki Düşman- Sergi Kataloğu. İstanbul: Mas Matbaacılık, 2010: 22-29

Dormont, Richard. “Kutlug Ataman: Istanbul Modern, Review”. Daily Telegraph: (16.11.2010) 03.01.2013

<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/8135310/Kutlug-Ataman-Istanbul-Modern-review.html>

Eşkinat, Esin (Ed.). İstanbul Modern Sanat Müzesi- Kutluğ Ataman: İçimdeki Düşman Sergi Kataloğu. İstanbul: Mas Matbaacılık, 2010

Linwood, James. “Kutluğ Ataman İle Söyleşi”. İstanbul Modern Sanat Müzesi- Kutluğ Ataman: İçimdeki Düşman Sergi Kataloğu. İstanbul: Mas Matbaacılık, 2010: 40-46

Mullins, Charlotte. “Playing To The Gallery” Financial Times: (07.02.2003)
08.11.2012

<http://www.saatleriyaralamaenstitusu.com/uploads/SerpentineFT0203.pdf>

Yılmaz, Ayşe Nahide. “Cinsellik Ve Ötekilik Kavramları Bağlamında Kutluğ Ataman'ın Videoları”. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi 3 (2009):117-140

http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/3_nahide.pdf