

Kolombiya'da Şiddetin Temsili: Görsel Sanatlar, Hafıza ve Karşı-Hafıza

Marta Cabrera

Universidad Externado, Pontificia Universidad Javerian

Bu makalenin gerçekleştirmeyi planladığı analiz, birkaç konunun kesişim noktasında yer almaktadır: 1990'ların Kolombiya görsel sanatları, bu sanatların şiddet temsili ve sanat piyasasının şiddet ve travma konularına olan ilgisi. Analiz, Kolombiya dışında düzenli olarak eserlerini sergileyen iki tanınmış Kolombiyalı sanatçının – Doris Salcedo ve Fernando Botero – şiddetle ilgili çalışmalarının incelenmesiyle başlayan dolambaçlı bir güzergâh izlemektedir. İnceleme, yalnızca sanat eserinin içeriğini değil, aynı zamanda üretildiği bağlamı ve sergilenme biçimini de araştırarak, bu eserlerin hafızayı ve ulusal kimliği nasıl ifade ettiğine odaklanmaktadır. Farklı kuşaklara ait olmalarına ve çok farklı sanatsal yörengelere ve stillere sahip olmalarına rağmen, bu iki sanatçının şiddet konularına yaklaşımlarının karşılaştırılması, kimlik ve bireysel/kolektif hafıza gibi temalarla bağlantılı ve aynı zamanda sanat piyasasının eğilimleriyle ilişkili olan son derece hassas bir konunun temsilindeki çeşitli modlara dair faydalı perspektifler sunmaktadır.

1980'ler ve 1990'larda Latin Amerikalı sanatçılar, uluslararası sanat çevrelerinde daha fazla görünürlük kazandı (yayınların ve bilgi kaynaklarının büyük ölçüde artması ve gezici sergiler bunun kanıtıdır). Bu durum, Amerika'nın "keşfinin" (veya tanıtıldığı şekliyle "İki Dünyanın Buluşması") beş yüzüncü yılı gibi olaylar ve bunun sonucunda tüm Amerika kıtasındaki sanatçı ve entelektüellerin sömürgecilik ve yeni-sömürgecilik konularına yönelik eleştirel tepkileri nedeniyle ortaya çıkmıştır (Goldman ve Camnitzer 16-20). Kuşkusuz, bu beş yüzüncü yıl anması, bir zamanlar dışlanmış "ötekilerin" – yerel ve Batılı olmayan kültürlerin – sanatsal üretimine postmodern ilgiden, 1980'lerde bir ana çalışma ve kültür politikaları çerçevesi olarak çok kültürlülüğün ortaya çıkışından ve bazı Latin Amerika ülkelerinin 1980'lerde diktatörlükten demokrasiye geçiş sürecinden oluşan verimli bir zemin üzerine denk gelmemiş olsaydı, bu kadar dikkat çekemezdi (Genocchio 3).

1980'lerin sonu ve 1990'ların başında, bu "artan görünürlük" içinde ortaya konan Latin Amerika imgesi, absürt, mistik veya sürreal imgeleri çağrıştıran ve dönemin çeşitli sanat sergilerinin de gösterdiği gibi, tek tip, özsel bir Latin Amerika fikrinde birleşen görüşleri yansıtıyordu. Bu durum, aynı zamanda, Yeni Dünya'ya dair Avrupalı tahayyüllere dayanan, "otantik" bir Latin Amerika kültürel ifadesine dair romantik bir vizyonla da ilişkilendirilmekteydi. Bu sergileme stratejisini benimseyen sergilerde, "Latin Amerika sanatı, egzotizm, primitivizm, otantisite ve fantastik kavramlarına göre şekillendirilmişti" (Amor 248).

1990'lara gelindiğinde, homojen bir "Latin Amerika" kavramı "korunmuş ancak sorunsallaştırılmıştı" (Mosquera, "Good-bye" 26). Bu, "Latin Amerika sanatı" fikrinden uzaklaşarak "Latin Amerika'da sanat" ve "Latin Amerika'dan sanat" (31) kavramlarına yönelindiği anlamına gelir ki bu da "Latin Amerika'yı tam bir heterojenlik alanı olarak gören postmodern bir klişe" (26) yaratma tehlikesini beraberinde getirir. Nitekim, on yıl boyunca bölgenin imgesi, "çokkültürlülük, melezlik, çeşitlilik, parçalanmışlık [ile tanımlanan, Latin Amerika sanatının çeşitli, çoğul, 'uyumlu bir erime potası' olarak görüldüğü] başka bir özcü yaklaşıma" (Amor 250) dönüşmüştür.

İşte bu değişen bağlam içinde, burada analiz edilen iki sanatçının seçimi ortaya çıkmaktadır: Latin Amerika'nın "fantastik" vizyonundan gelen Botero ve postmodern olandan gelen Salcedo.

Dolayısıyla, bu makale öncelikle Fernando Botero'nun uluslararası kariyerini, Latin Amerika'yı temsil etmeye çalışan söylemlerle, özellikle de şiddeti folklor olarak doğallaştıran büyümlü gerçekçilikle bağlantılı olarak tartışmaktadır. Bu konu, onun 2000-2001 yıllarında, olağan konularından belirgin şekilde sapan ve Kolombiya'daki şiddete odaklanan bir dizi resminin ortaya çıkışı ve bu tartışmalı serinin ardından yaptığı uluslararası tur bağlamında daha ayrıntılı olarak incelenmektedir. Daha sonra, sanat pratiği açıkça şiddet, hafıza ve kimlik meselelerini ele alan heykeltıraş Doris Salcedo'nun çalışmaları üzerine bir tartışma, piyasanın travmatik olanla ve minimalizm ve kavramsalcılık gibi belirli sanatsal stillerle uyum sağladığını gösteren yeni şiddet temsil biçimlerinin ortaya çıkışına bir örnek olarak kullanılmaktadır. Son olarak, her iki sanat eseri türünün kimlik ve hafıza (bireysel ve kolektif) meseleleriyle ilişkili çıkarımları tartışılmaktadır.

Çeperden Merkeze: Büyümlü Gerçekçilik ve Folklor Olarak Şiddet

Fernando Botero'nun (d. 1932) uluslararası kariyeri, soyut dışavurumculuk çağında filizlenen figüratif ve hacimsel tarzıyla yavaş bir başlangıç yaptı. Ancak, 1960'ların sonunda, kendine özgü tarzıyla yaptığı, hacimsel, "şişman" figürlerden oluşan *On İki Yaşındaki Mona Lisa* (1959) adlı eserini New York'taki Modern Sanat Müzesi'ne satmasıyla bir dönüm noktası yaşandı. O dönemde, Botero'nun sanatının konu aralığı, Velázquez, Mantegna ve Van Eyck gibi tanınmış Avrupalı ustaların eserlerine yapılan gönderme ve yeniden işlemlerden, siyasi ve dini otoriteleri ve burjuvaziye tasvir eden eleştirel eserlere kadar uzanıyordu. 1940'ların sonundan 1980'lerin sonuna kadar, şiddet konusu, yerel suçlara veya ülkenin iki partili bir çatışmayla harap olduğu "La Violencia" (1948-65) olarak bilinen döneme atıflar şeklinde, eserlerinde aralıklarla görüldü. Bu dönem, muhaliflerin öldürülmesinin korkunç işkenceler ve katliamlar içermesi nedeniyle Kolombiya tarihi ve hafızasında büyük bir yankı uyandırır ve daha sonra tartışacağı gibi, genellikle mevcut şiddet sarmalının bir başlangıcı olarak görülür.

Botero'nun sanat dünyasındaki çıkışı, yalnızca "La Violencia"nın sonrasına değil, aynı zamanda Latin Amerika edebiyatındaki patlamaya denk geldi ve çalışmaları, kısa sürede hemşehrisi Gabriel García Márquez'inkiyle ilişkilendirildi. Bu ilişkilendirme, Latin Amerika kökenli sanatsal üretimlerin simgesi haline gelen büyümlü gerçekçilik çerçevesinde gerçekleşti. Kolombiya'da, Gabriel García Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) adlı eseri, yeni bir ulusal kimlik anlayışının kurucu kurgusu haline geldi¹. Tarihsel seçkinlerin beyaz, okuryazar, Katolik bir ülke görüşünden ayrılarak, *Yüzyıllık Yalnızlık* Karayip, senkretik ve etnik açıdan çeşitlilik gösteren bir Kolombiya'yı tasvir etti. Bu daha kapsayıcı görüşün olumsuz yanı, gelenek ve modernite, geçmiş ve şimdi, mit ve gerçeklik arasındaki ayrımları sorunsuz bir şekilde dağıtmaya meyilli edebi bir okumaydı. Bu görüşte, tarihsel bellek gizlenir ve dolayısıyla, irrasyonel özselle bir kimliğin parçası olarak kabul edilir ve şiddet mit aracılığıyla açıklanabilir hale gelir.

Büyümlü gerçekçiliğin doruk noktasından on yıllar sonra bile, Botero'nun çalışmaları, hala "Latin Amerika sanatı" üzerine yazılan ve eserlerine atıfta bulunan metinlerde görülen, folklorik ve tanıdık bir "Latin Amerika" imgesini canlı tutmaya devam etmektedir. Örneğin Dawn Ades'in "Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980" adlı eseri, Botero'nun çalışmalarındaki bir dizi imgeyi doğrudan büyümlü gerçekçilikle ilişkilendirir:

¹ Kurucu Kurgu terimi, Doris Sommer'ın *Kurucu Kurgular: Latin Amerika'nın Ulusal Romanları* adlı çalışmasında ortaya attığı bir kavramdır. Bu terim, 19. yüzyıl Latin Amerika romanlarında farklı bölgeleri, ırkları, partileri veya çıkarları temsil eden ve bir araya gelmeleri engellenen aşıkların, ulus inşa projesinde karşılaşılacak sayısız zorluğu betimlemek için kullanıldığı bir dizi eseri ifade eder.

Büyüülü gerçekçilik [...], Botero'nun havada süzülen rahip gibi eserlerinde yankı bulur [...]. Botero'nun çalışmaları, bir yandan Kilise'yi, diğer yandan ordu ve hükümet yetkililerini temsil eden 'tipler' üzerinde özel bir büyülenme ortaya koyar: son ikisi diktatör figüründe birleşir ki García Márquez'in bir zaman belirttiği gibi, bu Latin Amerika'nın dünyaya armağan ettiği tek mittir. (292-93)

Oriana Baddeley ve Valerie Fraser'ın *Drawing the Line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America* adlı eseri de benzer bir karşılaştırma yapar:

"buranın Latin Amerika olduğunu anlamak için arka planda tüten volkana veya tek tük lüks tropikal meyve parçalarına ihtiyacımız yok. Varlıklı hanımlar, basit diktatörler, piskoposlar ve generaller – hepsi rahat ve yolsuzluğa sarılmış – fahişeler ve satıcılar, Latin Amerika şehirlerinin sokaklarında ve García Márquez'in romanlarının sayfalarında salınan karakterlerdir. Avrupalı tavırları ve züppeliği taklit ediyor olabilirler, ancak yine de tuhaf bir şekilde yerli bir tür olarak kalırlar." (Baddeley ve Fraser 61) Aynı yazarlar daha sonra şunu ekler: "[Botero], García Márquez'in yazılarında olduğu gibi, tüm Latin Amerika'da da ayırdedilebilir, Kolombiya toplumundan bir dizi klişeyi betimler: iyi beslenmiş, kendinden memnun piskoposlar, diktatörler ve onların first ladyleri ve kuşkusuz itici dölleri." (64)

Bu iki metin, "Latin Amerika sanatı" patlamasının hemen ardından ortaya çıktı, ancak büyüülü gerçekçiliğin formülleriyle belirlenen özsel Latin Amerika kavramı kolay kolay yok olmadı. *The Economist* dergisinin 2001 tarihli bir sayısındaki şu alıntı bunu gösteriyor: "[Botero'nun] resmettiği dünya – genelevleri ve gitarları, kiremitli çatıları ve kavunları, gerillaları ve generalleri ile – ayırdedilebilir bir şekilde Latin Amerikalı ve bilenler için Kolombiyalıdır" ("Filling out the form" 7).

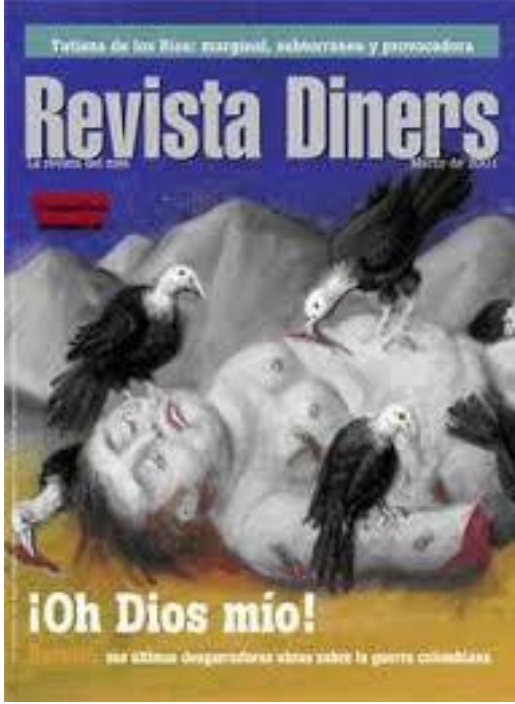
Anıtsal Jestler

Botero, büyüülü gerçekçilik aracılığıyla, sanat dünyasında dışlanmışlıktan sembolik kabul görme noktasına uzun bir yürüyüş gerçekleştirdi ve neredeyse 50 yıldır gönüllü olarak ülkesinden uzakta yaşamasına rağmen hem eserlerini hem de kamusal kişiliğini Latin Amerika'ya ve Kolombiya'ya bağlamayı başardı. Botero, Kolombiya ile olan bağlarını açıkça sürdürdü; bunu sadece sanatında sürekli olarak buraya atıfta bulunarak değil, aynı zamanda ülkeyi ziyaret ederek ve Kolombiyalı müzelerle şehirlere eserler bağışlayarak yaptı; 1998'de kişisel koleksiyonunu bağışlaması buna bir örnektir². Bu olay, inanılmaz bir tanıtım faaliyeti, fotoğraflar ve röportajlarla çevrelendi. Medya, Botero'yu zamanını İtalya'daki bir villası (burada bir heykel atölyesi bulundurur), Montecarlo, Paris ve Manhattan'daki daireleri (burada resim yapar) arasında paylaştıran uluslararası bir jet-sosyete figürü olarak sundu. Aynı zamanda, bu bağışlar savaş yorgunu bir ülkeye bir tür "kültürel" rahatlama sağladığı için, Botero sıcak ve cömert bir Kolombiyalı olarak tasvir edildi.

Bağışları genel bir minnet duygusu yaratsa da Botero'nun şiddet serisi karmaşık duygularla karşılandı. Temmuz 2000'de, Kolombiyalı *Diners* dergisi, konuları uyuşturucu baronu Pablo Escobar'ın ölümü (1993) ve araca yönelik bombalı terör saldırıları (1980'ler-1990'lar başı şiddet

² 1998 yılında Botero, kendi eserlerinden yüzden fazlasını ve özel koleksiyonundaki 19. ve 20. yüzyıl ustalarına ait seksen beş eseri, Medellín'e (Kolombiya'nın ikinci büyük şehri ve Botero'nun memleketi) ve Bogotá'ya bağışlayacağını açıkladı. Eserlerini barındırmak üzere müzelerin yeniden düzenlenmesi için milyonlar harcadı; Medellín özelinde bu durum, müzenin bulunduğu bölgenin soylulaştırılmasını da gerektirdi. Dört bloğun yenilenmesini içeren Medellín projesi Ciudad Botero (Botero Şehri), bölge üzerinde büyük bir sosyal etki yarattı. Büyük otellerin öngörülen kültür turizminden faydalanması beklenirken, küçük işletmelerin ve bölgedeki seks işçilerinin durumu belirsizliğini koruyor.

döneminde sık görülen olaylar) gibi daha yakın olaylardan, 1950'lerin gerilla tasvirlerine uzanan birkaç tablo yayımladı. "Botero ve Savaş" başlıklı kısa bir makale, Botero'nun Kolombiya'nın siyasi tarihine olan bağlılığını ifade ediyordu. Bununla birlikte, The Miami Herald'a verdiği bir röportajda Botero, serinin siyasi bir yorumdan ziyade "ülkedeki tüm şiddeti, cinayetleri, kaçırma olaylarını ve katliamlarıyla kara folklorunun bir yansıması" olarak tasarlandığını belirtti (Tamayo 1A). Dokuz ay sonra (Mart 2001), aynı dergi seriyeye ait on bir tablonun fotoğraflarını yayımladı. Dokuz ay sonra (Mart 2001), aynı dergi bu seriden on bir tablonun fotoğrafını yayımladı. Kapakta, serideki bir tablonun (İsimsiz, 1999) detayı vardı: Akbalar tarafından yenen bir ceset ve 'Aman Tanrım!' yazan bir başlık.



Diners Magazine kapak, Mart 2001³

Derginin içinde, dramatik siyah bir sayfa üzerine beyaz harflerle yazılmış bir metin, öncelikle Botero'nun yaşayan en önemli ressam olduğunu, ikinci olarak, Kolombiya'da savaşın artık "buradan sonsuzluğa dek heykelleşeceğini" ve üçüncü olarak, Mexico City, Stockholm ve Paris'teki galerilerin, "anıtsallık iradesi" olarak nitelendirilebilecek bir yaklaşımla, onun bu "sanatsal tanıklığını" sergileyeceklerini açıklıyordu. Bu ifade, Kolombiya'nın travmasını birleşik bir ulusal hafıza olarak "ölümsüzleştirme" jestini kamusal alana kazıma niyetine işaret ediyordu (önce medya aracılığıyla, sonra uluslararası turneyle ve nihayetinde "ulusal" bir müzeye yapılan bağışla). Böylece bu koleksiyon, Kolombiya'nın yakın tarihi ve şiddet hafızasıyla -dolayısıyla kolektif hafızayla- derin bağları olan olayların anısına odaklanarak,

Kolombiyalıları (ve uluslararası kamuoyunu) şiddet gerçeği konusunda sonsuza dek uyararak üzere tasarlanmış, anıtsal bir statüye (Latince *monumentum* [anıt] ve *monēre* [hatırlatmak] kökünden) kavuşturulmuş, temsili bir esere dönüştürülmüştü.

Derginin aynı sayısında, sanatçıyla gerçekleştirilmiş "Vatan İçin Acı" başlıklı kısa bir röportaj da yer alıyordu. Botero bu röportajında da söz konusu seriyi yapmaya kendisini neyin ittiğini açıkladı. Motivasyonunun, "tarihimizin irrasyonel bir anına tanıklık bırakmaya dair ahlaki zorunluluk" hissi olduğunu belirtti. Yine bu röportajda, şiddeti tasvir etmesindeki amacının yalnızca bir reddiyeyi ifade etmek olduğunu, çünkü sanatının siyasi olmadığını vurguladı. Bu duruşu, kendisinin "ideolojik bağlardan uzak", eleştirel ve tarafsız bir taraf olarak nitelendirildiği ileri sayfalardaki bir metinle daha da pekiştirildi (Arcila 24)⁴. Görsellerin yayımlanmasının hemen ardından, dergi yurt dışı yayınlardan gelen kopya talepleriyle dolup taşarken, serinin kendisi hem övgü hem de eleştiriyi karışık bir tepki aldı. Sanat eserine yönelik yorumlar, serinin ülkenin durumunu doğru bir şekilde yansıttığını savunan görüşlerden, bu imgelerin ülkenin zaten lekelenmiş olan uluslararası imajını daha da kötüleştirdiğini iddia eden görüşlere kadar geniş bir yelpazeye yayıldı. Derginin belirttiği üzere, Mart 2001'de, şiddet serisinden bir dizi tablonun da yer aldığı bir seçki, sanatçının bizzat küratörlüğünü üstlendiği

³ Diners dergisinin izniyle

⁴ Yazarın çevirisi

Mexico City'deki Antiguo Colegio de San Ildefonso'daki retrospektif sergiyle başlayarak uluslararası bir tura çıktı.

Serinin bir sonraki durağı, Botero ile dönemin Moderna Museet Direktörü David Elliot'ın birlikte küratörlüğünü üstlendiği Stockholm Moderna Museet oldu (Eylül 2001-Ocak 2002). Bir eleştirmenin de belirttiği gibi, "Hiç şüphesiz, Kolombiyalı sanatçının eserlerindeki politik içerik, Elliot için bir cazibe noktası oluşturuyordu" (Shone 92). Sergi, ardından Danimarka'daki ARKEN Müzesi'ne (Şubat-Haziran 2002) konuk oldu ve burada *İnanılmazın Ressamı Fernando Botero* başlığı altında sergilendi. Bu başlık, 1980'lerdeki Latin Amerika sanatı sergilerinin isimlerini anımsatıyordu. Koleksiyon, yolculuğuna Lahey'deki Gemeentemuseum'da (Haziran 2003-Eylül 2003) ve Paris'teki Musée Maillol'da (Kasım 2003-Mart 2004) devam etti. Son ve nihai durak ise, koleksiyona anıtsal bir nitelik kazandırma çabasını da teyit eder şekilde, etnografik ve tarihi koleksiyonların yanı sıra sanat eserlerine de ev sahipliği yapan Kolombiya Ulusal Müzesi oldu. Şiddet temalı elli eser, daimî olarak sergilemeye yetecek alanı olmamasına rağmen bu müzeye bağışlandı⁵.

Botero'nun şiddet serisinin temsil ettiği bu sanatsal anıt, tartışmalı bir nitelik taşıyor; çünkü anıtsallık, meşruiyet krizleriyle yüzleşir. Bu durum hem estetik ve siyasi devrimleri hem de 1980'ler ve 1990'larda Latin Amerika sanatında olduğu gibi daha geniş temsil krizlerini yansıtır. Kamusal sanat ile siyasi hafızanın kesişim noktasına yerleştirilen bu koleksiyon, aynı zamanda iktidar ilişkisi üzerine kurulu bir hafıza siyasetini de temsil eder. Müze kurumu ve sanat eleştirisiyle ittifak halinde olan bu siyaset, olayların belirli bir versiyonunu ayrıcalıklı kılarken diğerlerini dışlar (Burke 108). Serinin hesaplı bir şekilde yayımlanması, Botero'nun kişisel sanat koleksiyonunu bağışlamasıyla birleşince; gösteri, resmi hafıza ve maddi çıkarlar birbirine dolanır⁶. Küreselleşmiş bir dünyada yalnızca nesnelere değil, sanatçılara, sergilere, küratörlere, özel sponsorlara ve girişimci koleksiyonculara da dolaşıma girer. Sergi ve müzayedede evi devresinin tanıtım ve finansal çıkarlar tarafından kontrol edilmesi ise, Latin Amerika'nın siyasi ve ekonomik seçkinleri için sembolik bir sermaye ve pazarlama aracı işlevi görür (Ramírez; Goldman). Bu durum, İsveç'teki sergiyle somut bir örnek kazanır. Başta Dışişleri Bakanlığı ve Ulusal Kahve Yetiştiricileri Federasyonu olmak üzere, Kolombiya'nın kamu ve özel sektörlerinin desteğiyle gerçekleşen bu sergi, çoklu ve çelişkili anlamlar taşıyan finansal ve siyasi çıkarlarla örülü, özel bir ulusal imgelem inşasına işaret eder⁷. Bu mantık çerçevesinde, Botero'nun eserleri "Kolombiyalılık"ı temsil eden bir başka markaya dönüşür. Kolombiya kahvesinin tanıtım figürü Juan Valdez ve katırı, rahatça "*Kolombiya'da Katliam*" tablosundaki ölü köylülerin yanına oturabilir; çünkü hepsi, sorunsuz bir şekilde, "ulusal kimlik" panteonunda bir arada yer alır. Benzer şekilde, bu sergi turu aynı anda hem kültür turizmi ve yenilenen "Botero Şehri"ne yapılan yatırım için fırsatlar, hem de renkli ama "doğal olarak" şiddet dolu bir Latin Amerika ülkesi imajını temsil etmiştir.

Bu sergilerin taşıdığı çelişkili sembolik inşaların yanı sıra, şiddet serisinin anıtsallaştırılması, eserlerin üretim tarihini ve bağlamını, gerçek mağdurlarla olan mesafesini ve sergilenme biçimlerine sinmiş ekonomik ve siyasi çıkarları da bulandırır. Botero'nun Kolombiya'da

⁵ Bağışlanan eserlerin bir kısmını görmek için şu adrese bakınız: <https://www.museonacional.gov.co/>

⁶ Guy Debord'a göre gösteri, bir yandan imgelerin, metaların ve sahnelenmiş olayların tüketimini ifade eder. Ancak daha genel anlamda, çağdaş kapitalizmin kurumsal ve teknik aygıtını; iktidarın doğrudan şiddet dışında kullandığı, öznelere pasifleştiren ve kapitalist iktidarın doğasını, etkilerini ve eksikliklerini gizleyen tüm araç ve yöntemleri kapsar.

⁷ Sanatın tanıtımında kamu ve özel sektörün ortak girişimlerine dair örnekler sık görülür. Sıklıkla atıf yapılan bir örnek, 1990'daki *Meksika: Otuz Yüzyılın İhtişamı* sergisidir. Meksika hükümeti ve Meksikalı ulusötesi medya kuruluşu Televisa tarafından desteklenen bu sergi, hem milliyetçi bir iddia hem de Meksika hükümetinin özelleştirme politikalarının "simgesel" bir ifadesi ve tanıtımı olarak okunabilir (Goldman; Yúdice).

yaşamıyor olması gibi olgular örtbas edilirken, seriyi çevreleyen anlatılarda sanki eserler birinci elden anlatılardan veya deneyimlerden türemiş gibi sürekli olarak "tanıklık etmek" ve "ifade vermek" gibi yanıltıcı terimler kullanılmıştır. Sonuç olarak, imgeler ideolojik olarak masumlaştırılır ve hatta birer meta olma durumları bile bulanıklaştırılır. Küratör Mari Carmen Ramirez'in de belirttiği gibi: "Sanat sergileri, böyle olmayı bilinçli olarak hedeflesin ya da hedeflemesin, bireysel ve kolektif kimliklerin temsili için ayrıcalıklı araçlardır" (229).

Temsil bağlamında, koleksiyonun (uluslararası turda da tanıtıldığı şekliyle) "siyasi içeriği", şiddet serisine ait eserlerde somutlaşır. Botero'nun önceki dönemlerinde bu denli belirgin biçimde yer alan istismarcı ancak basmakalıp iktidar figürleri (diktatörler, piskoposlar) artık yoktur; onların yerini, çoğu zaman daha anonim bir şiddete maruz kalmış, yas tutan ve acı çeken bedenler almıştır. Ulus, görsel olarak, felaketle vurulmuş, kaybın, kederin ve ölümün gölgesinin büyük ölçüde üzerine çöktüğü bir toplumsal beden olarak inşa edilir.



Botero, Masacre en Colombia (2000)



Fernando Botero, El Desfile (2000)

Bir "Şiddet Kültürü" mü?

Görsel poetika açısından bakıldığında, taşkınlık ve duygusallıktan acımasız şiddete uzanan ikonik bir Kolombiya fikri, egzotizm ve ötekilik klişeleri içinde pekiştirilir. Buradaki şiddet, belirli tarihsel koşulların ve süregiden derin politik, sosyal ve ekonomik sorunların bir sonucu olmaktan ziyade Botero'nun kendisinin de iddia ettiği gibi "ulusal folklorun", "öteki"nin doğasıdır. Görsel açıdan ise bu homojen, belirsiz, birbiri yerine geçebilen "ötekiler" sonsuz bir geçmişte yaşıyor gibidir; yaşayan öznelere veya yakın tarihli olayları temsil etmelerine rağmen

hiçbir zaman çağdaş görünmezler. Bu durum, geçmiş ile bugünü ıstırap verici bir döngüsellik içinde birleştiren, 1950'ler modasına uygun giysiler içinde, birbirine benzeyen öznelere tasvirleriyle aktarılır.



Fernando Botero, Un secuestro, (2002)

Müze ve galerinin ulus inşasının aktörleri olarak hizmet etmesiyle kutsanan bu renkli temsil biçimi şiddeti her yerde ve kimliksiz hale getirir; şiddet, "modernizmin görselliği ve düşünümü öncelemesine uygun, kıyametvari, evrensel ve zamansız boyutlara sahip bir özneye dönüştürülür" (Rose, Mereweather'ın "Zones" 116. sayfasından alıntılanmıştır). Bu durum, 1940'ların ortalarından günümüze kadar neredeyse aralıksız siyasi şiddet deneyimlemiş bir ülke olan

Kolombiya özelinde özellikle geçerlidir. Dolayısıyla şiddet, yalnızca geçmiş şiddet olaylarıyla biçimlendiği için değil, aynı zamanda bu olayların sıklıkla toplumsal hafızanın inşasını zorlaştıran resmi unutuş perdeleriyle takip edilmesi nedeniyle de kolektif kimliğin üretiminde merkezi bir yer tutar (Pécaut; Sánchez). Şiddet, akademiden kitle iletişim araçlarına, edebiyattan görsel sanatlara ve muğlak dedikodu alanına kadar birçok mecrada oldukça görünürdür, ancak anıtlar, kamusal ritüeller ve anmalarda belirgin bir eksiklik vardır. Bu mecralar, şiddetin çoklu anlatılarının şekillenmesinde kilit rol oynar; ancak nihayetinde, şiddette mevcut olan anlam katmanlarını örten, "aldatıcı biçimde homojen hatlara sahip yoğun bir orman" üretme mekânı olarak iş görür (Coronil ve Skurski 333).

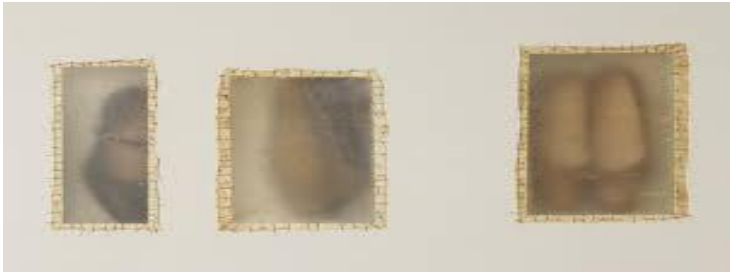
Sonuç olarak şiddet ülke içinde sıklıkla her şeyi yutan, yaygın ve mitik bir güç olarak algılanır. Kolombiya'ya atıfta bulunan ve anlamlı bir şekilde "Olağan Terör" başlığını taşıyan bir denemesinde Michael Taussig şiddetin ulaştığı bu statüyü şöyle yorumlar: "Güçler, toplumsal bağlamlardan soyutlanır; çünkü insan, her şeyi açıklayan bir merkezi, bir itici gücü ya da bir nedeni aynı anda hem kurma hem de ortadan kaldırma gibi imkansız ve çelişkili bir ihtiyacın iz düşümünde, nesnelere canlandığı bir dünyaya girmiştir" (19). Bu yaygın bakış açısı -ki kendisi de kültürel anestezinin bir semptomudur- Kolombiya'yı, sonu gelmez, kaçınılmaz bir kolektif suçluluk ve bireysel cezasızlık döngüsüne mahkûm "bir şiddet kültürü" haline getirir. Şiddetin amansız olduğu algısı, kitle iletişim araçlarında (özellikle televizyonda) şiddetin yaygınlığı ile şüphesiz daha da güçlenmiştir. Bu araçlar, her gün sunulan ve daha sonra unutulmak zorunda olan korkunç olaylarla kamu duyarlılığını aşındırarak, sadece yerini yenilerine bırakacak olan günlük dehşet sağlayıcıları olarak işlev görür. Peter Wollen'ın da belirttiği gibi, aşırı görüntü sunumu izleyiciye, gerçeği ortaya çıkarıyormuş gibi davranan ama aslında onu gizleyen bir görüntü akışı sağlar- izleyici her şeyi görebilir ama hiçbir şeyi anlayamaz.

Yokluğun Tanıklığı

Şiddetin görülme sıklığı o kadar yaygın ve sıradan hale gelmiştir ki, Kolombiya belki de tam da bu konunun anma meselesiyle kurduğu ilişkinin yokluğuyla ayırt edilebilir. Bu durum, yok olmuş gönderge fikrini, hayalet bir gerçekliğin ve medyanın hayaletsizliğinin hayalet kamusal alanını akla getirir; ki bu, toplumsal tahayyülümüzü yapılandıran şeydir. Bu bağlamda, müze de dahil olmak üzere kamusal alan, kolektif amnezinin (toplu hafıza kaybının) mekânı haline gelir. (Mereweather 22)

Bu karmaşık gösteri, ötekilik ve piyasa ekonomisi manzarası içinde, sanatçılar eserlerinin hem bir meta hem de sembolik bir taşıyıcı olarak ikili niteliğinin bilincindedir. Bu ikili nitelik, yararlı bir eleştiri sunacak şekilde yeniden işlenebilir mi?

Bu soruyu yanıtlamaya çalışmak için, şimdi özellikle sergileme, hafıza ve kimlik konuları üzerine bilinçli bir düşünme pratiği sergileyen heykeltıraş Doris Salcedo'nun çalışmalarına odaklanarak, sanatta şiddeti ele almanın alternatif yollarını keşfetmeye dönmek istiyorum. Salcedo'nun çalışmaları keder, yokluk ve kayba tanıklık eder ve Kolombiya'daki siyasi şiddetle somut bir şekilde bağlantılıdır. Bu konu, 1980'lerin sonunda, genellikle "beyaz gömlekler" (1989-90) olarak anılan isimsiz bir seride ortaya çıktı. Bu seride, uzun metal çubuklar düzgün istiflenmiş beyaz gömlekleri delip geçer. Eser, 1988'de La Negra ve La Hondura muz plantasyonlarında erkek işçilerin yataklarından sürüklenerek ailelerinin önünde vurulduğu katliamlara gönderme yapar. *Atrabiliarios* (1991-96) adlı enstalasyonu ise, bir dizi duvar nişinden oluşur. Bu nişlerde, hayvan derisinden yapılmış ve cerrahi iplikle duvara dikilmiş bir perdenin altında, tek tek veya çiftler halindeki kadın ayakkabılarının şekli zar zor seçilir. Başlangıçta kullanılan ayakkabılar, "genellikle infazdan önce uzun süreli esarete maruz bırakılan" (Princenthal 49) kadın *desaparecidos*'ların (kayıpların) ayakkabılarıydı; daha sonraki enstalasyonlarda kullanılan ayakkabıların ise şiddet eylemleriyle kanıtlanmış bir bağlantısı yoktur.



Doris Salcedo, *Atrabiliarios* (1996)⁸



Doris Salcedo, *Atrabiliarios* (1996)⁹

⁸ Alçıpan, ayakkabılar, sığır mesanesi ve cerrahi iplikle duvar enstalasyonu (üç niş). 120 x 150 cm. © sanatçı. Jay Jopling/White Cube (Londra) izniyle.

⁹ Alçıpan, ayakkabılar, sığır mesanesi ve cerrahi iplikle duvar enstalasyonu (üç niş). 120 x 150 cm. © sanatçı. Jay Jopling/White Cube (Londra) izniyle.

Bu tarz işler, Holokost müzelerinde teşhir edilen giysi yığınları, ayakkabılar veya diğer kişisel eşyaların sergilenmesiyle, aynı zamanda Christian Boltanski'nin çalışmalarıyla da (Merewether, "Taşımak" 18) karşılaştırılabilir. Boltanski'nin Holokost'un göstergelerini — bulanık fotoğraflar, lambalar ve kumaş parçaları içeren paslı bisküvi kutularını— kullanışı, izleyicinin duygularını açıkça manipüle eder. Bu eserler, gerçeği anlatan belgelere dayanmak yerine, çağrışım güçlerinden yararlanarak duyguları uyandırmada başarılı olurlar. Bu eserler, Holokost'un savaş sonrası hafızasının, medya tarafından sergilenmesi yoluyla gerçek olaylardan koptuğunu ve böylece "hayal edilmiş bir hafızaya" (Huyssen 27) dönüştürüldüğünü öne sürer¹⁰. Benzer bir strateji kullanarak Salcedo da anıtsallığa ve resmi tarihi şekillendiren medyatik hafızalara duyulan aynı güvensizlik duygusuna katılır. Salcedo'ya göre, geleneksel kamusal anıtlar "hafızanın ta kendisinin başarısızlığıdır" ("Displacements").

La casa viuda ("Dul Evi") (1992-94) adlı eserde Salcedo, yerinden edilme temasına dokunur. Müzelerin ve galerilerin içinde, arasında veya kenarında konumlandırılan bu serideki parçalar, genellikle ancak dikkatli bir bakıştan sonra fark edilen malzeme, mobilya, giysi, kemik ve çatal bıçak takımı birlikteliğidir. "Şiddetin izlerini taşıyan bu nesnelere [...] tanıklardır. Bir zamanlar sığınak olan, saklayan ve koruyan ev, sakinlerinin mezarı ve gömü alanına şiddetle dönüştürülmüştür" (Merewether, "Taşımak" 21). Burada Salcedo, aynı zamanda kendi sanatçı konumunu yerinden edilmişlerin durumuyla karşılaştırır: "Yerinden edilmiş", çağdaş sanatçının konumunu tanımlayan en kesin kelimedir" (Basualdo 35). Sanat piyasasıyla bağlantılı olarak Salcedo'nun çalışmalarına değineceğim bölümde bu nosyona tekrar döneceğim.

Unland adlı eser, Paul Celan'ın şiirinden ilham alır ve üç parçadan oluşur: *Yetim Gömleği*, *Ağızda Duyulan* ve *Geri Döndürülemez Tanık* (1995-98). Burada, ikiye bölünmüş ahşap masalar ipek ve insan saçı kullanılarak yeniden birbirine dikilmiştir. Üç parçanın birlikte görülmesi amaçlanır ve her biri Kolombiya'daki belirli bir şiddet olayıyla ilişkilidir; ancak bu bilgi izleyiciye sunulmaz. Sanatçı bir röportajda şöyle demiştir: "Ben tanıklıkları resmetmem" (Merewether, "Röportaj" 82). Daha yakın tarihli *Tenebrae, 7 Kasım 1985* (1999-2000) adlı eser, Documenta 11'de sergilenmiş ve Bogotá'daki Adalet Sarayı'nda Kolombiya ordusunun M-19 gerilla hareketine karşı giriştiği felaketle sonuçlanan karşı saldırıya atıfta bulunur. Ancak eser, bu olayı temsil etmek değil, onu anmak amacı taşır; tıpkı 2002'deki anma eyleminde olduğu gibi. O eylemde sanatçı, ölümcül kuşatmanın tam on yedi yıl sonrasında, yeniden inşa edilen Adalet Sarayı'nın duvarlarından 208 sandalyeyi aşağıya sarkıtmıştır.



Doris Salcedo, *Tenebrae, Kasım 7, 1985* (1999-2000)¹¹

¹⁰ Huyssen, tüm hafızanın bir şekilde kurgulanmış olduğunu kabul etmekle birlikte, bu kavramın deneyime dayanan hatıralar ile kitle medyasının arşivinden alınan hatıralar arasında bir ayırım yapabilmesi açısından yararlı olduğunu belirtir.

¹¹ Kurşun ve çelik, değişken boyutlar. © sanatçı. Jay Jopling/White Cube (Londra) izniyle.



Doris Salcedo, Tenebrae. Kasım 7, 1985 (1999-2000)¹²

Bastırılmış anıların kurtarılması- Salcedo'nun ifadesiyle, "tarihçilerin ve Kolombiya adalet sisteminin pek ilgisini çekmeyen bireysel vakalar" ("İzler" 29)- ile özel ve kamusal alanların, "yalnızca anmanın değil, aynı zamanda kolektif hafıza ve süreklilik temelinde bir etiğin politik alanını" (Franco 14) açan ortak bir anma ritüelinde iç içe geçmesi, Salcedo'nun çalışmalarını "karşı-anıtsal" kılar¹³. Bu terim, James E. Young tarafından, Holokost'u anma meselesiyle uğraşan çağdaş Alman sanatçılar bağlamında ortaya atılmıştır ve geleneksel anma biçimlerinden uzaklaşma niyetini tanımlar. Bu niyet, ulusal sembolik kurumların ve bunların kamusal anıtlardaki ifadesinin içinde barındırdığı geleneksel pathos formüllerini altüst ederek gerçekleşir. Karşı-anıtsal yaklaşım, izleyiciyi gerçek geçmişten ayırarak anmayı engelleyen geleneksel anıtın kapanmışlık hissine meydan okur. Pierre Nora'nın dediği gibi, "hafıza içsel olarak ne kadar az deneyimlenirse, o kadar çok yalnızca dış iskeleti ve dışa vuran işaretleri aracılığıyla var olur" (13). Salcedo, geleneksel anıtsallığın salt yüzeyselliğinden uzaklaşarak, izleyiciyi bir anma eyleminin içine çekmeyi amaçlar.

"Çağdaş Latin Amerika Sanatı" İçinde Travmanın Pazarlanması

Bu çalışmaların etik boyutu, Salcedo'yu yaşayıp ürettiği Kolombiya'da nispeten anonim bir figür haline getirmiştir. Sanatçı, 1993'ten bu yana ülkesinde sergi açmamıştır. Kolombiya'da sanatçıya dair az sayıda fotoğraf, röportaj veya metin bulunur. Salcedo için anonimlik, eleştirel bir mesafe sağlar ve işbirlikçilerinin (genellikle kırsal Kolombiya'da yaşayan şiddet mağdurlarının) güvenini korumak açısından hayati öneme sahiptir. Sanatçı, bu kişilerle şahsen görüşerek tanıklıklarını alır; dolayısıyla pratiğini bir "tanığa tanıklık etme", yani ikincil bir tanık haline gelme eylemi olarak görür. Bununla birlikte Salcedo Kolombiya dışında oldukça aktiftir; sanatçı konuşmalarına, sergilere ve sayısız bienale katılmakta, eserleri ise hem önemli bir itibar hem de ticari başarı elde etmektedir¹⁴.

Paul Celan, Primo Levi ve Emmanuel Levinas gibi yazarlar, Salcedo'nun travma, hafıza ve anıtsallık yaklaşımını etkilemiştir; sanatçı da bu etkiyi, onları katalog ve röportajlarında alıntılıyarak açıkça kabul eder. Bu referanslar ve Salcedo'nun eserlerinin konusu, onu travma ve hafıza gibi konulardaki çağdaş tartışmaların içine yerleştirir¹⁵. Öte yandan, çalışmalarının

¹² Kurşun ve çelik, değişken boyutlar. © sanatçı. Jay Jopling/White Cube (Londra) izniyle.

¹³ Travmatik belleğin estetik temsili konusunda, Holokost mağduru Charlotte Delbo, duyumsal hafızanın asıl değerinin, onun tarihselleştirmeye direnmesi ve duygusal deneyimin kendisini hafızada canlı tutması olduğunu ileri sürmüştür.

¹⁴ Sydney (1992), Venedik (1993), Sao Paulo (1998), Liverpool (1999), Documenta 11 (2002), ve İstanbul (2003).

¹⁵ Kamusal ile özeli iç içe geçirek hafıza, geçmişin inşa edilmiş doğasını vurgular; onu öznel, seçici ve duygu yüklü bir nitelikle tanımlar. Travma ve travmatik bellek ise olayların geride bıraktığı acı verici izlere odaklanır. Bu konulara olan güncel ilgi belirgindir; birkaçını anmak gerekirse Shoshana Felman ve Dori Laub, Cathy Caruth ve Dominick LaCapra gibi eleştirel çalışmalardan popüler kültür mecralarına (talk show'lar, Hollywood filmleri,

estetik dili minimalizm ve kavramsalcılığa atıfta bulunur. Gerardo Mosquera'ya göre bu akımlar, "doksanlı yıllarda kurumsallaşıp küreselleşen ve postmodernitenin çoğulcu perspektifini fiilen reddeden bir baskın kod olarak ortaya çıktığı halde, uluslararası sahneye egemen olan" postmodern bir uluslararası dilin temel taşları haline gelmiştir ("("Alien-Own" 164).

Bu nedenle, küreselleşme ve çokkültürlülük söylemleri sanat eserlerinden "Latin Amerika" (ya da "Afrika" veya "Asya") etiketini bir ölçüde silmeye katkıda bulunurken, aynı zamanda uluslararası sergiler ve özellikle de bienaller için bir *lingua franca* (ortak dil) yaratılmasına da katkıda bulunmuştur (Mosquera, "Good-bye" 27). Bienaller, sanat eserlerinin uluslararası teşhirinde kilit öneme sahiptir ve sanat dünyasının genişlemesi ve yeni bir kapsayıcılık kazanması açısından özellikle yararlı olmuştur. Salcedo'nun, sanatçıyı bir yerinden edilmiş kişi olarak tanımlarken kısmen aklında olan, işte bu uluslararası sergiler arasındaki geçiştir:

"Bence çağdaş sanatçılar yerinden edilmiş insanlardır [...] Kendimi birçok farklı yere dağılmış hissediyorum. Kolombiya gibi (dışarıdan parya statüsünde görülen) bir ülkeden gelen bir kadın ve heykeltıraş olarak, şiddet mağdurlarıyla çalışmak ve eserlerimi dünyanın farklı yerlerinde sergilemek, büyük ve küçük ölçekte, aşırı ve çelişkili konularla karşılaşmama neden oluyor." (Basualdo 12)

Salcedo'nun çalışmaları yalnızca uygun bir estetik dile sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve kültürel fark tartışmalarına aktif bir katkı sunar: "Küreselleşme, postmodern açılım ve çokkültürlülük baskısı bizi daha büyük bir çoğulculuğa doğru itti. Ancak genel olarak ve özellikle seçkin çevrelerde, küreselleşme yeni bir bilinçten ziyade paternalizm, kotalar ve politik doğruluk temelinde bir hoşgörüyü yanıt vermiştir" (Mosquera, "Alien Own" 165). Uluslararası sanat piyasası açısından bakıldığında, Salcedo'nun işlerinin bu ikili yönü, bir yandan mal arzını artırırken, diğer yandan açıklık ve çoğulculuk imajını tatmin edici bir şekilde sürdürmeye hizmet eder (Camnitzer 219-20). Böyle bir piyasada Salcedo, "çağdaş Latin Amerika sanatı" başlığı altında satılırken (Botero ise "Latin Amerika" sanat başlığı altında satılacaktır). Bu durum, piyasanın farklı izleyici kitlelerine yönelik nişlere ayrılma eğilimini gösterir.

Salcedo'nun eserlerindeki Kolombiya referansı, uluslararası sergilerde ve piyasada bir köken işareti işlevi görür; ancak bu referansın ülke içinde farklı yankıları olabilir. Ülkede gurur genellikle, sanatçının "sanat dünyasında başarı kazanmış" olmasına yönelirken, onun topluma yaptığı katkılar ikinci planda kalır. Örneğin Camnitzer, bazı sanatçıların durumunu şöyle not eder:

"Romare Bearden veya Fernando Botero gibi sanatçılar [...] kendi topluluklarında, ulusal veya etnik unsurlara getirmiş olabilecekleri vizyon değişikliklerinden ziyade, piyasada komuta ettikleri fiyatlar nedeniyle daha fazla saygı görürler. Sömürgeleştirmenin net bir belirtisi, bağımlı kültürden egemen kültüre geçişi bir ilerleme ve başarı işareti olarak görme eğilimidir." (219)

edebiyat); anma etkinliklerinden tarihi mekânların restorasyonuna kadar geniş bir yelpazede kendini gösterir. Bu ilginin kökeni, 1960'larda dekolonizasyon gibi politik olaylara dayanır; daha sonra Berlin Duvarı'nın yıkılışı, SSCB ve Doğu Bloku'nun dağılması, apartheid'in sonu ve 1980'lerin sonu ile 1990'ların başında birçok Latin Amerika ülkesinde demokrasiye dönüş gibi olaylarla beslenmiştir (Huyssen 23).

Salcedo, çalışmalarının doğasından kaynaklanan etik sorunları, Kolombiya'da neredeyse anonim kalarak aşabilmiştir. Ancak bu durum, eserlerinin hitap ettiği asıl izleyici kitlesi tarafından alınmamasını engellemiş (ki bu kitlenin düzgün bir muhabata dönüşmesi mümkün olmamıştır) ve tartışmanın başka bir yere taşınmasına neden olmuştur. Bununla birlikte Salcedo, hem yurtdışında sergilemenin gerekliliğini ve faydasını, hem de eserlerinin sınıflandırılabilceği pazar/kimlik nişlerini kabul eder:

"Eserlerim yurtdışında sergilenebilir, çünkü Kolombiya'daki durum, dünyanın geri kalanı için değerli, yoğunlaştırılmış bir deneyim kapsülüdür [...]. Bu nedenle bu işlerin Kolombiya'dan geldiğini ve onları bir Kolombiyalı kadının ürettiğini bilmek önemlidir. İkisi de önceden tasarlanmış stratejilerdir ve sanırım eserlerimin kat etmesi gereken bir yol var; zamanı geldiğinde geri dönecekler. Açıkçası, bir iç savaş doğru zamanlamayı sağlamaz." (Basualdo 35)

Sonuç

İmajlar, sanat eserleri ve kamusal sergiler; kamusal söylemi ve hafızayı şekillendiren —tıpkı onlar tarafından şekillendirildikleri gibi— çekişmeli, belirsiz ve çok katmanlı anlamların alanlarıdır. Kamusal alana yerleştirilen bu görsel yapıtlar, kimliğin inşasında kilit bir parça olan hafızayı canlandırma veya onu yok sayma gücüne sahiptir. Bu bağlamda, birbirinden çok farklı iki sanatçının şiddet temalı seçilmiş eserleri üzerine bir tartışma, denklemin yalnızca bir tarafını bize sunar. Bu bağlamda, birbirinden çok farklı iki sanatçının şiddet temalı seçilmiş eserleri üzerine bir tartışma, meseleye tek taraflı bir bakış sunar. Diğer tarafta ise, anlamı inşa etme gücü ve sorumluluğu izleyiciye aittir.

Denklemin diğer tarafında, bu çalışmanın odağında, şiddet temasını işleyen seçilmiş eserlerin biçimsel ve görsel dilinin, sanatçıların yaşam öyküleri ve kamusal imajları ile sergilendikleri bağlamla nasıl bağlantılandığı sorusu yer alır. İlk örnekte, Botero'nun şiddet serisi, medya ve sanat kurumları tarafından görkemli bir şekilde tanıtılarak, kolektif hafızayla ilgili olaylara dair tarafsız ve olumlu bir tanıklık olarak kendini konumlandırmak suretiyle anıtsal bir statü peşinde koşmuştur. Ancak bu seri, şiddeti folklorla eşitlemiş ve onu "şiddet kültürü" mantığı içinde temsil etmiştir (ki bu kültür, şiddete adeta büyümlü nitelikler atfetmekle karakterizedir). Dahası, Kolombiya anaakımının siyasi ve ekonomik çıkarlarını bir araya getirerek, resmi hafızayla tehlikeli bir şekilde uyumlanmıştır. Öte yandan Salcedo'nun çalışmaları, 1980'lerin sonlarından itibaren şiddet ele almaya başlamış, sıklıkla mağdurların veya ailelerinin dahil olduğu somut şiddet olaylarına atıfta bulunmuş, salt temsil düzeyinden koparak anma pratiğine yönelmiştir. Bu alanda Salcedo, Botero'nun aksine anıtsal olana derin bir güvensizlik sergilemiş ve hatırlama ile kolektif hafıza için yeni olanaklar açmıştır. Ancak bu durum, piyasanın Salcedo'nun çalışmalarını kendi çıkarlarına eklemeye kapasitesini engellemez; postmodern dalga, tam da piyasaya yeni bir meta tedarik etmek için araçsal bir rol oynamıştır. Salcedo'nun işleri, konusu ve etik çıkarımlarının yanı sıra, sanat piyasasının onaylanan çağdaş görsel stillere dahil olması nedeniyle "çağdaş Latin Amerika sanatı" için ilgi çekicidir.

Bu karmaşık bağlamda görsel sanatçıların kimlik, pazar, estetik ve izleyici gibi birbiriyle iç içe geçmiş unsurların, değişken pratikler alanındaki etkileşiminin farkında olmaları gerekir. Bu koşullar altında, sanat pazarının, kamunun, sanatçının kamusal kimliğinin ve güncel söylemlerin (özellikle küreselleşme ve çokkültürlülük) bulunduğu karmaşık bir arenada gerçekleşen temsil; hafıza, kimlik ve etik sorumluluk meseleleriyle dolaşık biçimde, doğrudan politik sonuçları olan hassas bir meseleye dönüşür. Ancak sanat, ticari olanla politik olanın çarpıştığı bu alanda üretken bir şekilde çalışabilir. Bir yandan imaj, pazar ve kamusal alan; diğer

yandan şiddet, kolektif hafıza ve kimlik arasındaki karmaşık etkileşimin bilincinde olan eleştirel bakış açılarıyla daha derin bir angajman, yalnızca temsil için değil, aynı zamanda geçmişini anlayarak güncel olayları kavramak için de daha sağlam bir zemin sunabilir.

Kaynakça

Ades, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*. New Haven: Yale UP, 1989.

Amor, Mónica. "Cartographies: Exploring the limitations of a Curatorial Paradigm." *Beyond the Fantastic: Contemporary Art and Criticism from Latin America*. Ed. Gerardo Mosquera. London: Institute of International Visual Arts, 1995. 247-57.

Arcila, Wilson. "Botero con dolor de patria." *Revista Diners* Mar. 2001: 24.

Baddeley, Oriana and Valerie Fraser. *Drawing the Line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*. London: Verso, 1989.

Basualdo, Carlos. "Carlos Basualdo in conversation with Doris Salcedo." *Doris Salcedo*. London: Phaidon, 2000. 6-37.

Botero, Fernando. *El desile*. Museo Nacional de Colombia. *Masacre en Colombia*. Museo Nacional de Colombia. *Un secuestro*. Museo Nacional de Colombia.

Burke, Peter. "History as Social Memory." *Memory: History, Culture and the Mind*. Ed. Thomas Butler, Oxford: Blackwell, 1989. 97-113.

Camnitzer, Luis. "Access to the Mainstream." *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Ed. Gerardo Mosquera. London: Institute of International Visual Arts, 1995. 218-23.

Caruth, Cathy, ed. "Introduction." *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins UP, 1995. 3-12.

Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: John Hopkins UP, 1996.

Coronil, Fernando and Julie Skurski. "Dismembering and Remembering the Nation: The Semantics of Political Violence in Venezuela." *Comparative Studies in Society and History* 33 (1991): 288-337.

Debord, Guy. *The Society of Spectacle*. New York: Zone Books, 1994.

Delbo, Charlotte. *Auschwitz and After*. New Haven: Yale UP, 1995. *Diners Magazine* cover. March 2001.

Felman, Shoshana and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1992.

-Filling out the form." *The Economist* 17 Feb. 2001: 7.

Franco, Jean. "Killing Priests, Nuns, Women, Children." *On Signs*. Ed. Marshall Blonsky. Baltimore: John Hopkins UP, 1985. 414-20.

- Genocchio, Benjamin. "The Discourse of Difference. Writing 'Latin American' Art." *Third Text* 43 (1998): 3-12.
- Goldman, Shifra. *Dimensions of Art in the Americas*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
and Luis Camnitzer. "The Columbus Quincentenary and Latin American Art." *Art Journal* 51.4 (1992): 16-20.
- Huysen, Andreas. "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia." *Public Culture* 12.1 (2000): 21-38.
- LaCapra, Dominick. *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca: Cornell UP, 1998.
Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma. Ithaca: Cornell UP, 1996.
- Merewether, Charles. "An Interview with Doris Salcedo." *Unland/Doris Salcedo: New Work*. exh. broch. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1999.
-*To Bear Witness*." Doris Salcedo. New Mexico: The New Museum of Contemporary Art/SITE Santa Fe, 1998. 16-24.
-*Zones of Marked Instability: Woman and the Space of Emergence*." *Rethinking Borders*. Ed. John Welchman. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. 101-24.
- Mosquera, Gerardo. "Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference." *boundary 2* 29.3 (2002). 163-73.
"Good-bye Identity, Welcome Difference: From Latin American Art to Art from Latin America." *Third Text* 56 (2001): 25-32.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26 (1989): 7-24.
- Pécaut, Daniel. *Violencia y política en Colombia: elementos de reflexión*. Medellín: Hombre Nuevo, Univalle, 2003.
- Princenthal, Nancy. "Silence Seen." Doris Salcedo. London: Phaidon, 2000. 38-89.
- Ramírez, Mari Carmen. "Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art." *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Ed. Gerardo Mosquera. London: Institute of International Visual Arts, 1995. 229-246.
-*Brokering Identities. Art Curators and the Politics of Cultural Representation*." *Thinking about Exhibitions*. Eds. Reesa Greenberg and Bruce W. Ferguson. New York: Routledge, 1996. 21-38.
- Salcedo, Doris. *Atrabiliarios*. Jay Joplin / White Cube.
-*Displacements*." Videotape. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1998.
Tenebrae, Noviembre 7, 1985. Jay Joplin / White Cube.
-*Traces of Memory: Art and Remembrance in Colombia*." *Harvard Review of Latin America* 2.3 (2003): 28-30.
- Sánchez, Gonzalo. *Guerras, memoria e historia*. Bogotá: ICANH, 2003.
- Shone, Richard. "Fernando Botero." *Artforum International* 40 (2001): 92.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991.

Tamayo, Juan O. "Colombian Artist Portrays Violence, Stirs Emotions." *The Miami Herald* 24 July 2000: 1A.

Taussig, Michael. *The Nervous System*. London: Routledge, 1992.

Wollen, Peter. "Introduction." *Visual Display: Culture Beyond Appearances*. Eds. Lynne Cooke and Peter Wollen. Seattle: Bay Press, 1995. 8-13.

Young, James E. "The Counter-monument: Memory Against Itself in Germany Today." *Critical Inquiry* 18 (1992): 267-296.

-*The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven: Yale UP, 1993.

Yúdice, George. "Transnational Cultural Brokering of Art." *Beyond the Fantastic: Contemporary Art and Criticism from Latin America*. Ed. Gerardo Mosquera. London: Institute of International Visual Arts, 1995. 196-215