

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANATTA İDEOLOJİK BİR İFADE ARACI OLARAK BEDEN ÜZERİNE BİR İNCELEME



Sanatta Yeterlik Eser Metni

Hazırlayan: Ecem YERMAN

Anabilim Dalı: Heykel

Programı: Heykel

Tez Danışmanı: Doç. Ömer Emre YAVUZ

Ocak 2024

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANATTA İDEOLOJİK BİR İFADE ARACI OLARAK BEDEN ÜZERİNE BİR İNCELEME



SANATTA YETERLİK ESER METNİ

Ecem YERMAN

Heykel Anabilim Dalı

Heykel Programı

Tez Danışmanı: Doç. Ömer Emre YAVUZ

Ocak 2024

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

....

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ	ix
ÖZET	xi
SUMMARY	xii
RESİM LİSTESİ	xv
1. GİRİŞ	1
2. BEDEN NEDİR?	5
2.1 Zihin ve Beden	8
2.2 Arzu ve Beden	13
2.3 Emek ve Beden	17
3. KAPİTALİZMİN İNSAN BEDENİNE ETKİSİ	21
“MANKİNELEŞEN BEDEN”	
3.1. Fotoğraf ve Fotomontajın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması ve Sanatsal Karşı Duruş Olarak Hannah Höch’nün Yapıtları	25
3.2 Isa Genzken ve Kapitalist Çöp Sepeti	36
4. CİNSİYET İKİLİĞİNDEN SIYRILMA; QUEER BEDEN”	43
4.1. Wangechi Mutu ve Siyah Beden	49
4.2. Ali Abbasi; Sınırları Aşan Bedenler	57
5. HAYALET BEDENLER	67
5.1 Beden Yazıları ve Shirin Neshad	70
5.2 Tony Gatlif; Göçebeler ve Göçmenler	81
6. HAYVANSI BENDENLER	85
6.1 Chiharu Shiota; Bedenleşme ve Bedensizleşme	90
6.2 Tania Bruguera ve İtaatsizlik	96
7. SONUÇ	103
8.YAPITLAR.	107
KAYNAKLAR	114
ÖZGEÇMİŞ	121

ÖNSÖZ

Bir tür özgürleşme, kabuğundan sıyrılma, kendini tanıma istenci ile başladığım “beden” üzerine okumalar dünyaya bakışımı, şeyler ile ilişkimi yeniden şekillendirdi ve dönüştürdü. Yaptığım araştırmalar; bedenimi, potansiyellerimi, zayıflıklarımı daha iyi kavramama neden oldu; kendimle yüzleşmemi sağladı. Bu doğrultuda kendi bedenimle yaşadığım çatışma ve toplumun-iktidarın bedeni sürekli bir kalıbın içine sokup, onu sınırlandırıp, kısıtlayan ve ondan korkan bakışına karşı isyanım üretim sürecime yansdı.

Hem kuramsal tartışmalarda hem de yapıt üretiminde fikir alışverişinde bulunduğum, düşüncelerimin şekillenmesinde ve hayata geçirme sürecimde yardımlarını benden esirgemeyen dostlarım Irmak Keskin ve Emrah Önal’a, tezin oluşum sürecinden itibaren bana olan inancından ve desteklerinden ötürü danışmanım Doç. Ömer Emre Yavuz’a, tavsiye ve yönlendirmelerinden ötürü de jüri üyelerim Prof. Gülçin Aksoy Özdemir, Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu, Prof. Dr. Nermin Saybaşılı ve Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarıoğlu’na teşekkürü borç bilirim.

ECEM YERMAN

ÇAĞDAŞ SANATTA İDEOLOJİK BİR İFADE ARACI OLARAK BEDEN ÜZERİNE BİR İNCELEME

ÖZET

Bedeni tarihsel, kültürel, toplumsal, sosyolojik, psikolojik ve felsefi bağlamından koparıp ne sanatsal üretilere ne de hayata bakabiliriz. Bu çalışmada “beden” üzerinden yürütülen ideolojik söylemlerin çağdaş sanata yansımaları incelenecektir.

Bu bağlamda öncelikli olarak bedeni tanımla biçimlerimiz merceğe altına alınacaktır. Zihin-beden ikiliği ile başlayarak bedenin arzu ve emekle ilişkisi irdelenecektir. Kapitalist sisteme geçiş sürecinden başlayarak güç-iktidar sahiplerinin bedenlerin potansiyellerini nasıl sömürüp, köleleştirdiği ve yok sayıp görmezden geldiği incelenecektir.

Bu doğrultuda makineleşen, queer, hayalet ve hayvansı bedenler başlıkları altında “norm dışılık” ve “ötekilik” gibi toplumdaki soyutlanmış oluş biçimleri Hannah Höch, Isa Genzken, Wangechi Mutu, Ali Abbasi, Shirin Neshat, Tony Gatlif, Chiharu Shiota ve Tania Bruguera’nın yapıtları üzerinden ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler; Beden, İktidar, Öteki, Norm Dışı, Çağdaş Sanat

AN EXAMINATION OF THE BODY AS AN IDEOLOGICAL EXPRESSION IN CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

In this study, the ideological discourses revolving around the "body" will be examined in relation to contemporary art, emphasizing the importance of considering the historical, cultural, societal, sociological, psychological, and philosophical context of the body.

Primarily, various forms of defining the body will be scrutinized, beginning with the mind-body duality, and delving into the examination of the relationship between the body, desire, and labor. Starting from the transition to the capitalist system, the study will investigate how those in power exploit, subjugate, and ignore the potentials of bodies.

Within this context, under the headings of mechanized, queer, spectral, and animalistic bodies, forms of "deviance" and "otherness" isolated from society will be explored through the works of artists such as Hannah Höch, Isa Genzken, Wangechi Mutu, Ali Abbasi, Shirin Neshat, Tony Gatlif, Chiharu Shiota, and Tania Bruguera

Keywords: Body, Power, Other, Deviance, Contemporary Art

RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1.1: Hannah Höch, Heads of State, 1918-20	27
Resim 1.2: Hannah Höch, Dada Review, 1919	28
Resim 1.3: Hannah Höch, Cut with the kitchen knife dada through the last Weimar beer belly cultural epoch of Germany, 1919	29
Resim 1.4. Hannah Höch, The Bride,1933	32
Resim 1.5: Hannah Höch, Dada Puppen, 1916	34
Resim 2.1. Isa Genzken, Spieloutomat ,1999	38
Resim 2.2. Isa Genzken, Oil XI , 2007	40
Resim 2.3. Isa Genzken, Oil XV, 2007	40
Resim 2.4. Isa Genzen, Schauspieler, 2013	41
Resim2.5. Isa Genzken, Schauspieler, 2014	41
Resim2.6. Isa Genzken, Schauspieler, 2014	41
Resim2.7. Isa Genzken, Empire/ Vampire ,2002-2003	42
Resim2.8. Isa Genzken, Empire/ Vampire 2002-2003	42
Resim 3.1. Wangechi Mutu, "Intertwined" ,2003	51
Resim 3.2. Wangechi Mutu, Pin-up, 2001	53
Resim 3.3. Wangechi Mutu, Pin-up, 2001	53
Resim 3.4. Wangechi Mutu, I Am Speaking, Are You Listening?, 2021	54
Resim 3.5. Wangechi Mutu, She Walks, 2019	56
Resim 3.6. Wangechi Mutu, She Walks, 2019	56
Resim4.1. Ali Abbasi, Border, 2018	59
Resim 5.1. Shirin Neshat, Rebellious Silence, 1994	73
Resim 5.2 . Shirin Neshat, Rapture, 1999	74
Resim 5.3. Shirin Neshat, Turbulent, 1998	76
Resim5.4 : Shirin Neshat, Sarah, 2016	77
Resim 5.5 : Shirin Neshat, Roja 2016.	78
Resim 5.6. Shirin Neshat, Land of Dreams,2021	79
Resim 6.1. Tony Gatlif, Vengo, 2000	81
Resim 6.2. Tony Gatlif, Djam , 2017	83
Resim 7.1. Chiharu Shiota, I Have Never Seen My Own Death, 1996	91
Resim 7.2. Chiharu Shiota, Congregation, 1997	91
Resim 7.3. Chiharu Shiota, After That, 1999	92
Resim 7.4. Chiharu Shiota, Memory of Skin, 2001	92
Resim 7.5. Chiharu Shiota, Absence Embodied, 2018	94
Resim 7.6. Chiharu Shiota, Who Am I Tomorrow?, 2023	95
Resim 8.1. Tania Bruguera, Tribute to Ana Mendieta, 1986-1996	96
Resim 8.2. Tania Bruguera, Tribute to Ana Mendieta,1986-1996	96
Resim 8.3. Tania Bruguera, Postwar Memory I, 1993	97
Resim 8.4. Tania Bruguera, Postwar Memory I, 1993	97
Resim 8.5. Tania Bruguera, Burden Of The Guilt ,1997	99
Resim 8.6. Tania Bruguera, Burden Of The Guilt, 1999	99
Resim 8.7. Tania Bruguera, Displacement, 1998-2003	100
Resim 8.8. Tania Bruguera, Displacement ,1998-2003	100
Resim 8.9. Tania Bruguera, Tatlin's Wisper #5 ,2008	101
Resim 8.10. Tania Bruguera, Tatlin's Wisper #6, 2009	101
Resim 9.1. Ecem Yerman, Who Am I?, 2022	107

Resim 9.2. Ecem Yerman, Self- Dispossession, 2022	109
Resim 9.3. Ecem Yerman, Self- Dispossession, 2022	110
Resim 9.4. Ecem Yerman, They Have No Name, 2023	111
Resim 9.5. Ecem Yerman, I'm Trying to Find Myself, 2023	112
Resim 9.6. Ecem Yerman, Posture Correction Device, 2024	113





1. GİRİŞ

Tezin Amacı:

Bu çalışma beden politikalarını sanat aracılığı ile tersyüz etmeyi önermektedir. Bedenin inşa süreçleri muğlak ve değişkendir, yani sabit ve sürekli bir durum olmadığından bedenin özgürleşmesi için kesin bir çözüm önerisi sunulamamaktadır. Ancak sorunun derinlerine inilerek, onunla yüzleşerek ve çatışarak kendimizi dönüştürebiliriz. Bu çalışma radikal bir yıkımdan çok, kendimizi (bedenimizi) tüm potansiyelleri (direnci, yaralanabilir oluşu, zayıflıkları, güçlülükleri vb.) ile tanımayı ve yeniden yaratmayı amaçlar.

Tezin Önemi:

Bu çalışma ideolojik bir ifade biçimi olarak bedeni sanatsal bağlamda estetize etmek ya da bu yönde yapıt üretiminde bulunmayı amaçlamamaktadır. Hem sanat yapıtlarında, hem de birçok sosyolojik, felsefi, psikolojik vb. araştırmalarda beden-mekân ilişkisi bağlamında bedenin mekânlaşması veya bedenin mekân içindeki varoluşu, arzu nesnesine dönüşmesi (feminist kuramın üzerinde durduğu eril bakış ile kadının seyirlik nesne konumuna itilmesi), performans olarak beden, beden parçalarının/ uzuvlarının sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanılması, moda sektörünün idealize ettiği beden gibi konular işlenmektedir. Ancak bu çalışmalarda beden üzerine olan politikalar genellikle bir cinsiyet meselesi üzerinden ele alınmıştır. Bedenin kimliklendirilmesi sadece cinsiyet üzerinden okunamaz; toplumsal, sınıfsal, ırksal, inançsal, kültürel ve cinsel nedenlerin her biri ile ilişkilidir ve birbirlerinden bağımsız düşünülemez. Bu bağlamda bedenin inşa süreçlerinin muğlaklığı, güç-iktidar ilişkileri üzerinden bütünlükçü bir dil ile açıklanacaktır. Özgürleşebilmemiz için disiplinler iktidarın bize bilinçdışımızdan dayattığı bilgilerin yapaylığını fark etmemiz, dayatılan ile çatışmamız ve ilkel/ vahşi olarak tanımlanan doğamızı keşfederek, bedenlerimize yüklenen normlardan kurtararak yeniden düşünmemiz ve dönüştürmemiz gerekir. Çünkü baskı mekanizmalarının uyguladığı politikalarının

sürdürülebilirliği bize bağlıdır. Güç dengelerini, “öteki” olma durumumuzu ve kendimize yabancılaşmamızı sorgulatmak için yapıtlarda anlatım biçimi olarak melez figürler kullanılarak interaktif enstalasyonlar gerçekleştirilecektir. Bu çalışma itaatsizliğe çağrı niteliğindedir ve bu sebepten tek bir sanat disiplini ifade aracı olarak kullanmayı da reddetmektedir.

“Beden nedir?” sorusu ile başlayan bu çalışmada, soru kapsamında zihin ve beden, arzu ve beden, emek ve beden alt başlıkları üzerinden felsefi, sosyolojik, antropolojik ve psikolojik açıdan bedene nasıl yaklaşıldığı araştırılmıştır. Bu başlıklar ile beden üzerinden yürütülen politikalara giriş yapılmıştır. Bu doğrultuda ilk olarak kimin insan olarak tanımlandığı ve bu tanımlama doğrultusunda “Beyaz Batılı Erkek-İnsan” kendini merkeze almasıyla oluşturduğu hiyerarşiler, karşıtlıklar, yasalar ve yasaklar incelenecektir. Braidotti’nin “Erkek-İnsan” tanımı tez boyunca geleneksel normalara elipteri amaçlı kullanılacaktır. “Erkek-İnsan” kuramı ile Braidotti, biyolojik olarak cinsiyetlendirilmiş, sabit kimlik rollerine ve insan türünü diğer canlılardan üstün gören anlayışa karşı gelir. Bedenlerin sürekli olarak değişim ve dönüşüm içinde olduğunu, kendilerini yeniden oluşturduğunu savunur. Braidotti bunu insan sonrası olarak ele alır, bu durum;

“organik ve inorganik, doğmuş olan ve imal edilmiş olan, et ve metal, elektronik devreler ve organik sinir sistemleri gibi yapısal farklar ve ontolojik kategoriler arasındaki ayrım çizgilerini yerinden eden bir kuvvettir.”¹

Makineleşen Beden, Queer Beden, Hayalet Beden ve Hayvansı Beden olmak üzere dört ana başlığa ayrılan metinde; toplumundan ve kendinden yabancılaşma, ötekilik, yabancı, cinsiyet, ırk, sınıf, dil gibi bedenleri birbirinden ayıran farklılıklar ve bu farklılıklar doğrultusunda meydana gelen dışlama politikaları farklı disiplinlerden sanatçıların yapıtları üzerinden merceğe alınacaktır. Bedenlerin kategorilere ayrılarak sınıflandırılması açıklanırken Foucault’un “Bio-İktidar” kuramından yararlanılarak toplumun nasıl fayda nosyonuna göre bedenleri kullandığı ve kendi kurallarına göre nasıl şekillendirdiği açıklanacaktır. Bununla beraber norma uyma zorunluluğundan bahsedilirken de Foucault’un “Disipliner İktidar” kuramına atıfta bulunulacaktır. Bu iki kurama değinirken, Foucault’nun iktidarı tanımlama şekli de önem taşır. İktidarı; özel

¹ Rosi Braidotti, İnsan Sonrası, Çev.Öznur Karakaş, 110

ve tüzel kişilerden meydana gelen mikro ve makro ağlar sistemi olarak tanımlar. Foucault'ya göre;

“İktidar her yerdedir; her şeyi kapsadığından değil, her yerden geldiğinden dolayı her yerdedir. İktidar sürekli tekrara dayalı, cansız, kendi kendini yeniden üreten her şeyiyle, tüm bu hareketliliklerden yola çıkarak beliren, bunların her birini destek alan ve geri dönerek onları sabitleştirmeye çalışan bir sonuçtur. Şüphesiz adıcı olmak gerekir: İktidar bir kurum, bir yapı değildir; bazılarının baştan sahip olduğu belirli bir güç değil, belli bir toplumda karmaşık bir strateji durumuna verilen addır.”²

Kapitalist sistemin getirisi olan sömürgeci düzenin devamlılığı için çıkan savaşlar doğrultusunda hangi hayatların yaşamaya değer olduğu belirlenmiştir. Bu doğrultuda “insan-dışı” olarak görülen oluş biçimleri; göçmenler, savaş tutsakları, yabancılar, kadınlar, siyahlar, queerler sistemin tehlikeli olarak kategorize ettiği bedenlere dönüşmüşlerdir.

Hannah Höch, Isa Genzken, Wangechi Mutu, Ali Abbasi, Shirin Neshat, Tony Gatlif, Chiharu Shiota ve Tania Bruguera'nın yapıtları bedene atfedilen farklı isimlendirmeler altında değerlendirilecek olsa da, hepsi aynı dışlayıcı sistemin politikalarına karşı eleştiri sunmuşlardır; sorunun ortak olduğu yani iktidarın her kimin elinde olursa olsun kısıtlayıcı, despotik ve disipliner bir yapıya sahip olduğu ve ayakta durabilmek için korku politikasını izlediği yapıtlardan net bir şekilde okunmaktadır. Bu bağlamda seçilen sanatçıların ideolojik bakışları yapıtlarına yansımıştır ve her birinin yapıtı bir karşıt duruş örneği niteliğindedir. Dışlayıcı ve ayrıştırıcı olan kapitalist sistemin tüm iki yüzlüğünü ifşa ettikleri gibi bizi kendimizi sorgulamaya da davet ederler.

Eko-feminizm, post-hümanizm, trans-hümanizm gibi teorileri metin içerisinde değinilmiş olsa da, yazının bütünlüğünün bozulmaması ve odağın ana başlıklardan kaymaması adına detaylı bir şekilde açıklanmamıştır. Eko-feminizm ve post-hümanizm insanın doğa, çevre ile ilişkisini ikili hiyerarşilerden ve sömürü politikalarından sıyrarak eşitlikçi bir düzeni hedeflerler. “Beyaz Batılı Erkek-İnsan”ı merkeze alan, oluş biçimlerini türe, ırka, sınıfa ve cinsiyete göre kategorilere ayıran kapitalist sistemin karşında yer alırlar. Trans-hümanizm ise insanın teknoloji ile ilişkisi üzerinden bedenleri yeniden tanımlar. Metin içerisinde seçilen sanatçıların yapıtları

² Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 69-70

doğrudan bu kuramları açıklayacak şekilde seçilmediği ve başka çalışmalarda bu kuramlara yer verileceği için sadece atıflarda bulunulmuştur.



2. BEDEN NEDİR?

“Beden bizi birbirimize gösteren bir yüzeydir; normların denetlediği ve onlara meydan okunan bir alandır.”³

Antik dönemden günümüze değin “beden” birçok bakış açısı ile şekillendirilmek istenmiştir; Zihin-beden, kültür-doğa karşıtlığı gibi düalist yaklaşımlardan, onu tek bir töze indirgeyen, nesneleştiren veya bir bilgi, deneyim alanı olarak gören yaklaşımlara sürekli olarak değişen ve dönüşen süreçlerden geçmiştir. Gerek toplumsal, gerekse sanatsal anlamda idealize edilmek istenmiştir. Bu doğrultuda beden; toplumsal, sınıfsal, ırksal, türsel, inançsal ve cinsel olarak “kimlik”lendirilerek inşa edilmiştir.

Beden hem bir sömürü hem de bir direniş alanıdır ve içinde barındırdığı ikilikleri, potansiyelleri ve eksikleriyle yansıtıcı konumdadır; bilinçaltımız ile bilindişimizin çatışmalarının tezahür ettiği alandır. Bedeni tanımlama ve yaşama şeklimiz onun tarihinden bağımsız olamaz. Zira beden üzerinden yapılan bütün söylemler ideolojiktir. Bedenin tarihi eril bakış açısı ile yazılmıştır ve buna göre zihin üstün kılınmış, bedenler bu bakış açısına göre idealize edilmiştir. Erkek bedeni; akılcılıkla, kültürle özdeşleştirilip üstün bir konuma yerleştirilirken kadın bedeni; doğa ile özdeşleştirilip, hayvansı olarak nitelendirilerek tahakküm altına sokulmuştur. Böylelikle kurulan eril tahakküm sadece kadınları değil tüm canlıları “öteki oluşları” kapsamaktadır.

“Kültürümüzün ilk belki de en radikal yanışı bu noktada varlık olarak insandan başlama niyetinde olmasıdır. Artık bu varlık, canlı bir varlığa değil bir fikre, üretilmiş bir oluşuma tekabül etmektedir. Oysa canlı bir varlık olarak insan özellikle cinsiyetiyle ayrışır.”⁴

Bedenler, biyoloji yoluyla ve toplumsal olarak ayrıştırılarak, cinsiyetlendirilir. Bu durumda toplumsal olarak belirlenmiş cinsiyetlere belli anlamlar ve roller yüklenmiştir. Erkek; öznel ve etkin, kadın ise nesnel ve edilgen olarak tanımlanmıştır ve bedenler tanımlanma doğrultusunda tanınır. Tanınma yoluyla gruplara, sınıflara ayrılır ve bu yolla bedenler üzerinden bilgi enformasyonu sağlanır. Böylelikle faydalı-itaatkar gruplar ile faydasız- itaatsiz gruplar ayrıştırılır ve kimin toplumun içinde varolabileceği ile kimin toplumun dışında kalacağı belirlenmiş olur. Başka bir deyişle

³ Hannah Stark, Deleuze'den Sonra Feminist Teori, Çev. Yonca Cingöz 158-159

⁴ Luce Irigaray, Doğmak, Çev. Naciye Sağlam, 48

tanınma, bilinme sonucu öteki olma durumundan sıyrılma gerçekleşemez ve bedenler özgürleşmez. Özgürleşebilmek için görünür olmak gerektiği gibi özne konumu da gereklidir. Zira sadece kadınlar “öteki” konumunda değildir ve bununla birlikte kadın kategorisi de kendi içinde ırksal, sınıfsal ve yönelime göre sınıflandırmalar barındırmaktadır. İktidar bedenleri böler, birleştirir, kodlar, hizalar ve üzerine yazılar yazar. Belli aygıtları aracılığı ile gözetler ve denetler. Böylelikle de bedenleri disipline eder.

“Bedensel olarak kuşatılma ve maruz bırakılma koşulu yalnızca boyun eğişle değil aynı zamanda dirençliliğe, cesarete ve mücadeleye de vesile olabilir. Dolayısıyla, eşitsiz dağıtılmış bir siyasi koşul olan bedensel maruz bırakılmada bir mevcut olma/olmama diyalektiği işler. Mevcudiyeti (ya da mevcudiyet- etkisini) üreten şey, onun kendi hayaletsi yokluklarının ya da (yanlış) tanınan mevcudiyetlerinin – ontolojik ufkunun sindiremediği artıklarının- hortlayıp ona musallat olmalarıdır. Bu bağlamda hayaletten kastı kendine mevcut olan insanın normatif sınırlarının belirlenmesi esnasında geri dönüşsüz bir şekilde engellenmelerine rağmen varlıklarını sürdüren ısrarcı ve manidar anti-ontolojik artıklardır. Daha başka bir şekilde söylemek gerekirse: Ötekinin, yokluk halindeki tekinsiz varlığından arta kalan izdir. Ötekinin mevcut olan yokluğudur.”⁵

Bir cinsin üstün olması ve diğer bütün oluşların “öteki” olma durumu doğrudan insan merkezci bakış açısı ile alakalıdır. Bu açıdan kimin “insan” olarak tanımlandığı sorusu büyük önem taşır. Antik Yunan felsefesi ve aydınlanma felsefesine göre beyaz batılı erkek “insan” olarak tanımlanmaktadır. Onun dışındaki tüm oluşlar (siyah, proleterya-prekerya erkekler de) ikincil konumdadır. Erkek-insan aklın vücut bulmuş hali, kültürün kurucusu ve tarihi yazan kişi yani yasa koyucu konumundadır.

“Kadın-oluş, tüm diğer minör-oluş örneklerindeki gibi, bu figürün sabitliğinin altını ciddi şekilde oyar. Şöyle ki kadın-oluş ataerkilden uzaklaşan bir harekettir; çocuk-oluş kişiseliliğin mahali olarak yetişkinlik fikrinden uzaklaşan bir harekettir, hayvan-oluş ise insanmerkezcilikten uzaklaşan bir harekettir. Tüm oluşlar minör-oluşun parçasıdır ve bu durum iktidarı katmanlaştıran ve baskı yaratan tüm hiyerarşileri mutlaka sekteye uğratır.”⁶

Erkek-insan üzerine şekillenen insan merkezci bakış açısı yaşamlarımızın sürdürülebilirliğini düşündürmektedir. Erkek- insan aklı aracılığı ile hangi bedenlerin

⁵ Athena Athanasiou & Judith Butler, Mülksüzleşme, Çev. Başak Ertür, 43

⁶ Hannah Stark, Deleuze'den Sonra Feminist Teori, Çev. Yonca Cingöz, 59

(kadınlar, siyahlar, hayvanlar, bitkiler) diğlerinden daha yaşamaya değer olduğunun kararını vermektedir. Bu doğrultuda akıl, bedenleri kendi fayda-kâr merkezli politikalarına göre işlemektedir. İktidar bedenleri kendi ihtiyaçlarına göre kategorize ederek onların hayatlarını nasıl sürdüreceğini idame ettirmektedir. İktidarın sürdürülemez, baskıcı ve denetleyici politikaları içinde bu bedenler varlık göstermeye çalışmaktadır.

“Deleuze bir keresinde iktidarın işleyişini insanları yapabileceklerinden, yani kendi potansiyellerinden ayırma olarak tanımlamıştı. Etkin kuvvetlerin uygulamaya sokulması engellenmiştir, ya onları mümkün kılan maddi şartlardan yoksun olduklarından ya da bir yasak resmi olarak imkansız kılındığından. Her iki durumda da iktidar- ve bu onun en baskıcı ve acımasız biçimidir- insanları kendi potansiyellerinden ayırır ve onları bu şekilde iktidarsız yapar. Bununla birlikte iktidarın başka bir, daha sinsi bir işlemi vardır; doğrudan insanların yapabilecekleri şey - potansiyelleri- üzerinde çalışmaz, aksine “potansiyel-sizlikleri” üzerinde çalışır, yani yapamayacakları şey, daha doğrusu, yapamayabilecekleri şey üzerinde çalışır.”⁷

Yapamayacakları şeyler baskı politikalarının üzerimizde yarattığı illüzyonlar ve manipülasyonlar ile ilintilidir. Bedenlerin öngörülemeyen, sınırsız potansiyelleri vardır. İktidarın tahakküm kurma politikaları neticesinde oluşan sömürgeci bakış açısı, hümanizm adı altında “beyaz batılı erkek” dışındaki bütün ötekileri alt sınıf olarak görür ve kendi üstünlüğünü destekleyici argümanlar sunmaya çalışır. Bu doğrultuda beyaz batılı erkek yani erkek-insan, zihnin bulunduğu sağlıklı bedendir; güçlü ve kuvvetlidir. Diğer makineleşen, protez, organsız, queer ve hayvansı bedenler ise sağlıksızdır; güçsüz, kırılabilir ve yaralanabilir olarak görülürler.

İktidar, sürekli olarak yinelediği söylemlerini ve koyduğu yasaları kitle iletişim araçlarını (basın, medya) kullanarak dikte etmektedir; tekrar ve baskı bedenlerin (kitlelerin) direncini, potansiyellerini kırmaya, onları itaatkar- pasif hale getirmeye yöneliktir. Böylece zihne sahip erkek-insan kendi gücünü kanıtlamakta ve diğer bedenlerin arzularını, emeklerini, bilgisini, tüm potansiyellerini uyguladığı zorbalık ve yaydığı korku ile kendi iktidarını devam ettirmek için sömürmektedir. Sömürgeci bakış açısı neticesinde savaşlar, hastalıklar, doğal felaketler meydana gelmektedir. Hümanizm savunucusu olan erkek-insan, kendi hayat kalitesinin

⁷ Giorgio Agamben, Çıplaklıklar, Çev. Suna Kılıç, 57

devamlılığı için dünyayı, tüm yaşamları sürdüremez politikaların içine sürüklemektedir. Bedenler; köleleşmekte, mahkumlaşmakta, hayaletleşmekte, makineleşmekte ve yok olmaktadır.

Zihin ve bedeni ayıran düalist yaklaşımdan başlayarak, arzunun nesnesi olan beden ve emeğin iktidar tarafından nasıl sömürüldüğü tüm öteki-oluşlar üzerinden incelemek elzemdir. “Zihin ile beden, hayvan ile insan, organizma ile makine, kamusal ile özel, doğa ile kültür, erkekler ile kadınlar, ilkel ile uygar arasındaki ilişkilerin hepsi ideolojik bakımdan sorunludur.”⁸

2.1 Zihin ve Beden

Zihin ve beden arasındaki zorunlu bir hiyerarşi oluşturan düalist bakış açısına göre zihin ayrıcalıklı bir konumdadır ve ayrıcalıklı hali onu iktidara getirir. Zihin kendi iktidarını korumak için bedeni dışlamakta, denetim ve gözetim altında tutmaktadır. Böylelikle beden, zihnin ötekisi konumuna gelmektedir.

Descartes, Antik Yunan felsefesinde de karşımıza çıkan zihin ve beden ayrımını savunarak Kartezyanizmi (düalist düşünceyi savunan) kurdu. Düalizme göre bedenler ölümlü ancak zihin ya da ruh ölümsüzdür. Bu durum ölümden sonraki bir yaşamın olduğunu var sayan inanç ile örtüştüğünden 17.yüzyılda çok revaç görmüştür. Bu görüşe göre bedenler, zihnin/ruhun geçici olarak ikame ettiği birer otomat- makine konumundadır. Ancak Descartes zihnin/ruhun, bedenin içinde bulunduğu yeri bulmak için birçok kez kadavra üzerinde çalışmıştır. Çalışmaları sonucunda zihnin/ruhun beyinde yer aldığını düşünmüştür. Ancak beyinin ikili yapısı gereği hep çiftlerden oluşması onu zorlamıştır, zira tekil olarak var olan bu çiftlikleri birleştiren bir şeyi bulmaya çalışmıştır. Epifiz bezini keşfetmesi ile tüm fiziksel ve zihinsel olan şeylerin vuku bulduğu yeri bulduğunu düşünmüştür. Yani zihin beynin içinde bulunmaktaydı ve meşhur “Düşünüyorum, öyleyse varım” sözü buradan çıkmaktadır. Düşünmek; var olmak ve özgür olmak anlamlarına geliyordu ve bu özellikler sadece insana özgüydü. Hayvanların bir bedene sahip olduğu düşünülse bile zihne sahip oldukları düşünülüyordu. Bununla birlikte bir ruha sahip olmadıkları görüşü de onları kurban edilebilir konuma getiriyordu. Çünkü düalizmin bedene bakış açısı gereği, bedenler; nesnel, edilgen, parçalanabilir ve yok

⁸ Donna Haraway, Siborg Manifesto, Çev. Osman Akınhay, 33-34

edilebilirler. Oysaki zihin; etken, öznel, özgür, bütün ve sonsuzdur. Bu iki kategori birlikte düşünülemez.⁹

“Düalizm, birbirini dışlayan ve birbirinden ayrı şekilde eksiksiz olan (mutually exhaustive) iki ayrı tözün mevcut olduğu var sayımdır. Bu iki ayrı tözün, zihin ve beden, kendi kendine yeten ve bağımsız sahalarda var oldukları, birbirleriyle bağlaşmaz özellikleri olduğu kabul edilir.”¹⁰

Zihin/ruh ölümsüz ve tanrısal, ölümlü olan beden içinde geçici olarak barınmaktadır. Düalizm, bedensel ile zihinsel birbirinden bağımsız iki töz olarak görüp, ayırır da zihnin kurumsallaşmış hali olan din ve siyaset aracılığı ile bedeni ve hareketlerini ideolojik olarak denetleyerek sınırlandırır. Bu doğrultuda zihin ile özdeşleşen erkek-insan da kadın bedenini kontrol etmektedir ve yaşam alanının sınırlarını çizmektedir. Akıl sahibi, kültürün kurucu olan erkek-insan kamusal alanda faaliyet gösterirken, doğa ile özdeşleşen kadın özel alana hapsedilir. Kültür doğayı ehlileştirirken, özel alanın sınırları içinde kalan kadın, kamusal alanda varlık gösteren erkek-insan tarafından dışlanır, baskı altına alınır.

“Gelgelelim, kamusal alan aynı zamanda bir coğrafyadır; başka bir alanla, yani özel alanla bağlantısı içinde var olmaktadır. Kamusal alan toplumdaki çok geniş bir dengenin bir parçasıdır. Ayrıca politik davranışlar, haklar kavramı, ailenin düzenlenmesi ve devletin sınırları gibi daha geniş bir bütünün bir parçası olarak taşıdığı anlamlar vardır.”¹¹

Erkek- insanın kamusal alan üzerindeki hâkimiyeti onun hükümlan kişiliğinin bir parçasıdır. Hükümlanlığın tanrısal bir vasıf da ekler. Zira düşünebilme yetisi sayesinde bedenin hayvansılığı üzerinde insanüstü bir güce sahiptir.

Rönesans dönemine ait ve Aydınlanma dönemini de etkileyen bu düşünce sistemi sadece bedenselliği, nesnelliği, edilgenliği kadın ile özdeşleştirmez, tüm öteki oluşların kontrolü üzerine kuruludur. Bedenler böylelikle sadece cinsel değil, toplumsal, sınıfsal ve irksal olarak kategorize edilerek iktidarın gücünü kanıtladığı, hareketinin sınırlandırıldığı ve kontrol altına alındığı otomat- makinelere dönüşmektedir.

⁹ Jonh R. Searle, Zihin, Çev. Deniz Saraç

¹⁰ Elizabeth Grosz, Uçucu Bedenler, Çev. Kevser Güler, 30-31

¹¹ Richard Sennett, Kamusal İnsanın Çöküşü, Çev. Serpil Durak& Abdullah Yılmaz 121

“Baştan aşağı mekanik olan bu beden kavrayışı, tuhaf bir melez görünümdeki insanı açıklamaya çalışırken çözümsüz sorunlara yol açar. Descartes’e göre, var olan her şey birbirinden kökten ayrı olan iki tözden biri, yani zihin ya da madde altında var olur. Kendi içinde kesin bir şekilde bölünmüş olan insan, özü düşünmek olan özgür bir ruh ile özü yer kaplamak olan belirlenmiş bir bedenden oluşur.”¹²

Düşünme yetisine sahip, özgür erkek-insanın, beyaz olmayan insanların emeklerini sömürdüğü gibi uyguladığı faşist ve ırkçı politikalarla bu insanları “ilkel”, “uygarlık dışı”, “canavar” olarak tanımlar. Kendi uygar aklı ile onları ehlileştirme görevini üstlenir. Böylelikle elinde barındırdığı güç ve devamlılığını sağlamak istediği sermaye ile dünyanın kaynaklarını sömürmektedir. Akli ve düşünme yetisi sayesinde uyguladığı sömürgeci ve dışlayıcı politikaları kurduğu yasalar ve kurallar ile normalleştirir. İktidarın mutlak egemenliği ve düzeninin işleyişi itaatkâr bedenler aracılığı ile gerçekleşebilir. Düzeni bozan, toplumsal normun dışında kalan bedenler ıslaha ya da sürgüne mahkûm bırakılır; delilerin, cüzzamlıların, cadı olarak adlandırılan kadınların tecridi ve katledilmesinde olduğu gibi. Norm dışı olan beden kural dışıdır ve tehlike azleder, bu sebepten toplumsal güvenlik adı altında bu bedenler bastırılmalıdır. İktidarının ve dolayısıyla toplumun bekası için ayrıştırıcı söylemlerini ve faaliyetlerini meşrulaştırır. Aydınlanmanın ilerici, hümanist politikası ne yazık ki tek bir cinsin hakları üzerinden vuku bulur.

“Hümanizmin insanı, ne bir ideal ne de nesnel istatistiki bir ortalama veya bir ortak noktadadır. Daha ziyade, bütün ötekilerin kendisi üzerinden değerlendirilmesini, düzenlenmesini ve belli bir toplumsal mevkiye yerleştirilmesini sağlayan sistematik bir tanınabilirlik standartlarını ifade eder. İnsan normatif bir sözleşmedir ve bu durum da onu içsel olarak olumsuz değil, sadece dışlama ve ayrımcılık pratikleri açısından son derece düzenleyici ve bu yüzden de araçsal hale getirir. İnsan normu, normallik, olağan oluş ve normatif oluş demektir. Belli bir insan oluş kipini, İnsana dair aşkın değerler edinen genel bir standart olarak dayatır: Erkekten erilliğe ve buradan da insanlığın evrensel formatı olarak insana... Bu standart, cinsiyetlendirilmiş, ırk üzerinden belirlenmiş ve doğal kabul edilmiş ötekilerden kategorik ve nitel olarak ayrı ve teknolojik insan eserine karşıt olarak ortaya konur. İnsan, “insan tabiatına” ilişkin toplumsal sözleşme halini almış tarihsel bir inşadır”¹³

Böylelikle iktidar kimlikleri üretir. Etik ve ahlak kuralları üzerinden davranışları cinsiyetlere göre belirler. Eril ve dişil bedenlere belli kimlik rolleri atar. Cinselliği ve

¹² Moira Gatens, İmgesel Bedenler, Çev. Dilan Eren, 183

¹³ Rosi Braidotti, İnsan Sonrası, Çev. Özbur Karakaş, 40

arzuyu kontrol altında tutar. İktidar kısıtlayıcı bir politika izlediği gibi yaratıcı edimleri de içinde barındırır. Foucault'nun metinlerinde değindiği bio-iktidar ve bedensel-iktidarın oluşumu ile bedenlerimizi tarihsel, kültürel olarak tanır ve kaybederiz.¹⁴

“Klasik dönem boyunca, beden iktidarın nesnesi ve hedefi olarak keşfedilişi söz konusudur. O tarihlerde bedene- manipüle edilen, biçimlendirilen, terbiye edilen, itaat eden, cevap veren, becerikli hale gelen veya güçleri artan bedene- yöneltilen bu büyük dikkatin işaretleri kolaylıkla bulunabilecektir. Makine- insanın büyük kitabı, eşanlı olarak iki sicile birden kaydedilmiştir: İlk sayfalarını Descartes'in yazdığı ve hekimlerin, filozofların devam ettirdikleri anatomik-metafizik sicil; koskoca bir askeri, okula ve hastaneye ilişkin yönetmelikler ve beden işlemlerini denetlemeye ve düzenlemeye yönelik ampirik ve bilinçli usuller bütünü tarafından oluşturulan teknik-siyasal sicil. Bu iki sicil birbirinden iyice farklıdır, çünkü birincisinde işleyiş ve açıklama söz konusuyken, ikincisinde ise itaat ve kullanım söz konusuydu; anlaşılabilir beden, yararlı beden.”¹⁵

Spinoza ise bedeni iki ayrı töze ayıran düalist bakış açısını reddeder ve onu tek bir töz olarak ele alan monist bakış açısıyla inceler. Bedeni edilgen, zihni ise etkin konumundan sıyrır ve ikisini birbiriyle bağlantılı bir töz olarak kabul eder ve zihni erkek-insan üzerinden tanımlamaz. Spinoza'ya göre beden sürekli değişim ve dönüşüm içindedir ve onun belirli bir doğası yoktur. Bedenin çevresi ile kurduğu iletişim neticesinde olumlu- olumsuz duygulanımlar ortaya çıkar ve zihinde bunlar öfke, sevinç, nefret, sevgi olarak vuku bulur. Bedenin eylemlerini mekanikleştirmez. “Tabiatımıza karşıt olan duygulanışların hükmü altında bulunduğumuz müddetçe, Bedenin duygularını zihin için geçerliği olan bir düzene göre sıralama ve zincirleme gücümüz vardır.”¹⁶ Spinoza'ya göre duygulanışlarımızın kesin bir nedeni olmadığından, maruz kaldığımız şeylere karşı hareket tarzımızı düşünmek ve davranışlarımız üstünde hayaller kurarak olumlu- olumsuz tepkilerimizin kendini göstermesi sağlanabilir. Böylelikle de hayallerimiz hafızamızda birikir, belleğimizi oluşturur. Kişi düşüncelerinin ve hayallerinin ne kadar farkındaysa, kendini de o kadar iyi tanır.

“Spinoza'ya göre beden etkin zihnin yönettiği edilgen bir doğanın parçası değil, insan eyleminin temelidir. Zihin, beden aktüel varoluşunun olumlanmasıyla kurulur ve akıl tam da *belirli* bir bedensel varoluşun olumlanması olduğu için etkindir ve bedenleşmiştir. Etkinliğin kendisi, özel olarak bedenle, zihinle, doğayla ya da kültürle ilişkili değildir, o daha

¹⁴ Michel Foucault, İktidarın Gözü

¹⁵ Michel Foucault, Hapishanenin Doğuşu, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 208-209

¹⁶ Benedictus Spinoza, Etika, Çev. Hilmi Ziya Ülken, 272

ziyade bir kimsenin, kendi toplumsal, politik ya da kaba varoluşunu edilgence “yaşamasi” yerine kendi durumuna bizzat katılımının olanaklarını anlayabilmesiyle ilişkilidir. Bu etkin anlama, beden-makinenin zihin tarafından tahakküm altına alındığı anlamına gelmez; zira düşüncenin etkin olması bedenin niteliğine ve kendini hangi tarzda ve bağlamda yeniden yarattığına bağlıdır.”¹⁷

Eylemlerimiz neticesinde beden imgesi oluşur. Spinoza’ya göre hareket halindeki beden özgür bedendir. Bu doğrultuda beden üzerinde baskıcı, sömürgeci politikaları reddeder, zira bu politikalar hareketten korkar ve durağan, edilgen, pasif bedenler yaratmak ister. Spinoza için kendi varlığımızı sürdürebilmemiz bedensel enerji ve arzu ile mümkün olabilir. Buna “*Conatus*” demektedir. Bu var olma arzusu ile bedenler üretken hale gelmektedir. Bedenin bu potansiyeli de iktidar için vazgeçilmez bir kaynak oluşturmaktadır. İktidar baskı veya zorlama politikalarının yanı sıra rıza yoluyla da bedenleri sermayenin arzusu konumuna getirir. Foucaultcu bakış açısına göre iktidar sadece edimde var olsa bile, ağırları ve aygıtları aracılığı ile bedenlerimizin etrafını kuşatmıştır. Kendini özgür, özne olarak nitelendiren bir kişinin dahi bedensel potansiyellerinden iktidar mekanizmalarının gizli veya görünür bileşenleri tarafından yararlanılmaktadır.¹⁸

Spinoza savunduğu beden felsefesi ile Deleuze’e de ilham kaynağı olmuştur. Deleuze minör ve majör oluşumların birbiri ile bağlantılarını, güç-iktidar ilişkilerini sadece kadın veya erkek bedeni değil hayvan, bitki, makine oluş üzerinden de incelemektedir. Aynı zamanda ortaya attığı organsız beden, bedensel asamblejlar ve protezler kuramı ile bedenlerimizi yeniden düşünmeye bizi teşvik eder.

“Batı felsefesinde kadınların değersizleştirilmesinin aracı olan ikiliklere meydan okur. Öte yandan, feminizmin görevi yalnızca, kadınların sorunlu biçimde bedensellikle yan yana getirmelerine meydan okumaktan ibaret olamaz. Bizzat beden üzerine- onun nasıl anlam ürettiği, kudretlerinin neler olduğu ve tüm bunların politikamız açısından ne anlama geldiğine dair *düşünme* biçimimizi de değiştirmemiz gerekir. Deleuze edilgen değil etkin olan, özerk değil ilişkisel yapıların içinde bağlantı kuran beden versiyonunu önerir. Önerdiği bedenleşme modeli, tikel bedenler, normatif bir ideale uyum sağlayıp sağlamamaları bakımından değil, eylemler, dâhil olabilecekleri düzenekler ve olabilecekleri şey bakımından düşünmemize olanak verir. Bedeni ne olduğu değil de ne yapabileceği bakımından düşünme

¹⁷ Moira Gatens, *İngesal Bedenler*, Çev. Dilan Eren, 107

¹⁸ Frederic Lordon, *Kapitalizm, Arzu ve Kölelik*

önerisi, politikanın temeli olarak görülen liberal hümanist öznenin sabitliğine ciddi bir darbe vurur.”¹⁹

İktidar, bedeni zihinden ayırıp sınıflandırarak, arzuları kısıtlama yoluyla toplumsal kimlikler belirlendiği gibi cinselliği ve cinsiyet rolleri de belirler. Bunları desteklemek için biyolojiye, fiziğe, psikolojiye vb. başvurur. Kurumlar aracılığı ile de bu görüşleri benimsetmeyi amaçlar.

2.2 Arzu ve Beden

Arzu ve bedenin ilişkisi iki anlamda ele alınacaktır; birincisi cinsel arzu, ikincisi ise kapitalist arzu. Arzu bir ihtiyaçtır; bedensel hazzın, acının, neşenin, sömürünün, değişimin ve dönüşümün merkezindedir. Arzu da aynı beden gibi tarihsel inşa süreçlerinden bağımsız düşünülemez.

Psikanalizin arzuya bakışı neticesinde bedenler eril ve dişil olarak ikiye ayrılmış ve belli toplumsal cinsiyet rolleri yüklenmiştir;

“Arzuya sahip, arzulara mücehhez insana, arzulama gücüyle, libidoyla mücehhez insana “yatırımcı” gözüyle bakmak, “üretici” gözüyle bakmamak demektir. Psikanalizde herhalde en eleştirilebilir yönlerden birisi, bilinçdışının üretken bir faaliyet değil, bir güç aktarımı değil de, arzunun doyumla sürekli yitmek, kaybolmak zorunda olduğu, kendi kayboluşunu özleyen, yerle bir olmayı özleyen, toprağın altına girmeyi özleyen ve faaliyet derecesini sıfıra indirmeye yönelik bir çaba olduğunu söylemesi”²⁰

Oysa ki arzular üretilir, belli organlar üzerinden yapılan yatırım arzu nosyonunu sınırlar. Arzunun tahakküm altına alınmasının nedeni cinsellikten, “öteki”den ve bilinmeyenden olan korkudur. Arzu iktidar tarafından heteroseksist bakış açısı ile şekillendirilmiştir. Çekirdek aile ve babanın iktidarı ile arzu belli yasaklar, kurallar konularak kontrol altında tutulmak istenir. Babanın iktidarı simgeseldir ve yasa koyucudur. “Simgesel, cinsiyetin(*sex*) üstlenilişini düzenleyen alan olarak düşünülürken, cinsiyet de burada eril ve dişil konumlardan oluşan, farklılığa dayalı kümelerdir”²¹

Cinsel farkın inşası “fallus” merkezli bakış açısıyla gerçekleşmiştir. Buna göre kadın bedeni arzunun nesnesi, edilgen ve pasif konumdayken, erkek bedeni ise özne, etkin

¹⁹ Hannah Stark, Deleuze'den Sonra Feminist Teori, Çev. Yonca Cingöz, 119

²⁰ Ulus Baker, Sanat ve Arzu, 173

²¹ Judith Butler, Çöz(ül)en Cinsiyet, Çev. Barış Engin Aksoy, 68

ve aktif konumdadır. Freud'a göre kadın eksik yaratılmış olduğundan penis kıskançlığı yaşar. Bir penise sahip olmayacağı için bu arzusunu çocuk sahibi olarak bastıracağına inanır. Çocuk ise başlangıçta annesinin bir penise sahip olduğunu ancak daha sonradan hadım edilmiş olduğunu düşünür. Annenin hiçbir zaman bir penise sahip olmadığını öğrendiğinde ise erkek çocuk anneyi küçümser, kız çocuk ise kendi de aynı eksikliği yaşadığından içinde bulunduğu utanç ile babaya yönelir. Eksikliğine karşı isyan etse de bu durumu kabullenir ve toplumun kendine biçtiği rolü kabul eder. Baba burada iğdiş edici konumdadır.

“Oidipus kompleksi, çocuğun kaçamadığı ve kaçmak istemediği imgesel, haz veren, erotik, simbiyotik anne/çocuk ilişkisine aracılık eder. Bu kompleks, ideal işleyişinde, libidinal akışları ve enerjileri toplumsal olarak kabul gören yetişkinlere özgü (heteroseksüel, genital) çıkışlara yönlendirip, hiyerarşik olarak örgütleyerek bireysel bağımsızlık ya da “kimlik” duygusu oluşturur. Tüm bunlar, iğdiş edilme kompleksinin “çözülmesini”, yani annenin sevgi nesnesi olarak reddini ve çocuğun arzusunun ensesti yasaklayan yasaya tabi kılınmasını gerektirir.”²²

Freud'a göre erkek çocuk, baba tarafından iğdiş edilme korkusu ile arzusunu annesinden başka kadınlara yönlendirir. Babasının gücünden ve otoritesinden korkan erkek çocuk, arzusunu feda ederek baba ile bir anlaşma yapar ve gelecek nesiller için babanın konumunu miras alır. Böylelikle de ataerkil, heteroseksist düzen devamlılığını sağlar.

Kültür, arzuyu bastırmaya çalışarak, farklı kimliklerin oluşmasını engellemek ister. Bu doğrultuda tek tip; kadın ve erkek kimliklerini oluşturarak bedensel temsilleri kurmayı amaçlar. Bu düzen tüm diğer arzuları ve cinsel yönelimleri de sapkınlık olarak görüp, dışlar. Oysa ki;

“Arzu, farklılıkların ortadan kaldırıldığı ve örnek hakkında sorulabileceklerin bize dayatıldığı dünya temsilini altüst eder. Arzu, evrenin tamamını yapılandıran, ancak ufkunun dışında kaldığı için evren tarafından dikkate alınmayan bir kaynak olarak yeniden gün yüzüne çıkar. Arzu bize kendimizin, ötekinin ve dünyanın temsil edilemez doğal köklerini hatırlatır. İçimiz ile dışımız arasındaki bağları onarır. Temsil çemberinin dışındaki benliğimize geri getirir bizi.”²³

²² Elizabeth Grosz, Jacques Lacan, Çev. Özde Çakmak, 118-119

²³ Luce Irigaray, Doğmak, Çev. Naciye Sağlam, 83

Arzu üzerine kurulu inşalardan sıyrıldığında bedenlerimizin özgürleşebilmesi için aracı konuma gelebilir. Zira arzularımızı tanımamız sayesinde kendimizi, bedenimizi cesurca keşfedebiliriz.

Psikanaliz kuramında ise çocuğun kendisi tanınması Lacan'a göre "ayna evresi" aracılığı ile gerçekleşir. Freud'un arzu nosyonunun kültürel(ataerkil) kısmını kabul etmekle birlikte kadınların eksik yaratılmış olduğu savını reddeder. "Ayna evresi çocuğun ötekiyle imgesel özdeşleşmesi üzerine inşa edilen benliğini (moi) ortaya çıkarır. Benlik, zorunlu olarak, ötekinin içinde kapılmış ya da öteki olarak yakalanmıştır."²⁴ Çocuk beslenmesi anneye bağımlı konumdayken (memeden süt emdiği dönemde), anne ile kendi bedenini bir bütün olarak algılar. Çocuk süttten kesildikten ve kendini ayna karşısında gördükten sonra kendinin farkına varır. Bu farkındalık bakış, görme sayesinde olur. Aynada hem kendini hem de ötekini gördüğü gibi ötekinin bakışını da görür. Meme bir ihtiyaç, arzu nesnesi olmasına karşın eksikliği iğdiş edilmişlik ya da iğdiş edilme korkusu gibi dramatik ele alınmamıştır. Psikanalizde memeye duyulan arzu geçiciyken, penise duyulan arzu süreklidir. Arzu sadece bir cinsel organa dair olmadığı gibi arzuyu sadece eksiklik üzerinden değerlendirmek hatalıdır, zira sahip olunan şeye de arzu duyulabilir. Beden imgesinin şekillenmesinde fallusu merkeze alan psikanaliz ve kültür, heteronormatif aile yapısını üretir ve kapitalist sistemin sömürgeci politikalarını da sav oluşturur.

Butler ise bu durumu şöyle açıklar;

"Lacancı fallus söylemini yapılandıran "sahip olma" ve "olma" alternatiflerinin mülk meselesini, ya da kişinin kendi bedeninde mülk sahibi olması, kimi "uzuv"larını kendi mülkü olarak görmesi gibi meseleleri devreye soktuğu doğru. Ama belki de fallusa "sahip olmak", fallusa sahip olan *kişi* olmaktır; o kişi için fallus olması gereken kişi olmak değil. Bu durumda fallus hayali bir ilişkinin dışında herhangi birinin sahip olabileceği bir mülk değildir. Birinin fallusa "sahip olabilmesi" için başka birinin, bir "sen" in mevcut olması gerekir. Kimse fallus değilse, kimse de fallusa sahip değildir"²⁵

Fallusa sahip olma istenci, iktidar kurma- güçlü olma arzusunun sembolik karşılığıdır. Fallusa yüklenen anlamlar ve roller, biz onları kabul ettiğimiz sürece vardır. Fallus merkezci bakış açısı sadece cinsellik, cinsiyet ve aile ile bağlantı değil,

²⁴ Elizabeth Grosz, Jacques Lacan, Çev. Özde Çakmak, 124

²⁵ Judith Butler&Athena Athanasiou, Mülksüzleşme, Çev. Başar Ertür, 75-76

toplumsal, kültürel ve tarihsel etkenler ile de şekillenmiştir. Deleuze ve Guattari için ise;

“Arzu, Freud’un ileri sürdüğü gibi ailevi değil, toplumsal ve ekonomik sistemin, yani kapitalizmin bir ürünüdür. Deleuze ve Guattari arzularımızı psikanalitik yaklaşımın üstkodladığı sembolizmle –ki burada arzuya daima başka bir şey aracılık eder (sıcaklığa duyulan arzu, *gerçekte* anneye duyulan arzudur)- yorumlamaz, bunun yerine arzunun toplumsal alana doğrudan dâhil olduğunu söylerler. Onlara göre arzu işyeri, politika, din ve aile gibi, bir dizi kolektif alana yatırım yapar. Arzu toplumsal olduğu için, öznenin içselliklerinden ortaya çıkacak bir şey olamaz. Arzularımız bilinçdışımızda durup üzerlerindeki örtüyü kaldırmamızı beklemezler, arzu insan-olmayan, kişi-öncesi bir kuvvettir ve her yerdedir”²⁶

Kapitalist arzu, bedenleri metaların üretiminde bir makine/aygıt gibi kullanmaktadır. Bunun sonucunda bedenler sistemin devamlılığı için iktidarın arzusunu oluştururken, kendi arzu nesnelere üretiminde aracı konumundadır. Bunun sonucunda bedenin emeğinin sömürsü meydana gelir. Kapitalist arzu ihtiyaçları belirler ve özgür olduğunu düşünen ücretli işçi, sevinçli bir otomata dönüşür. Bedenler ya gönüllü kölelik veya rıza yoluyla kapitalist arzu üretiminde efendiye boyun eğer ya da direnç yoluyla arzuya bağımlılığa, tahakküme karşı gelir.²⁷

“Tahakkümün ilk anlamı, bir failin kendi arzu nesnesine ulaşmak için başka bir faili aracı olarak kullanma ihtiyacıysa, o zaman ücretli emek ilişkisinin bir tahakküm ilişkisi olduğu aşikârdır. Bir yandan tahakkümün yoğunluğu, tahakküm edilenin arzusuyla doğru orantılıdır ve bu arzunun anahtarı da tahakküm edenin elindedir. Diğer yandan, para hiyerarşik olarak daha üstün olan çıkar-arzu nesnesi haline gelir; bu durum, ilkel birikimin kökten maddi yaderkliğin yapısal koşullarını yarattığında ve kapitalizmin müteakip evrimi kapitalizmi derinleştirdiğinde, - maddi olmayanlar da dâhil- diğer tüm arzuların tatmini için önkoşul haline gelir (...) Kapitalizmin işbölümüne dayalı finans ekonomisinde, para arzusundan daha buyurgan bir arzu yoktur, dolayısıyla ücretli hizmet kadar nüfuzu güçlü olan bir şey de yoktur.”²⁸

²⁶ Hannah Stark, Deleuze’den Sonra Feminist Teori, Çev. Yonca Cingöz, 78-79

²⁷ Frederic Lordon, Kapitalizm Arzu ve Kölelik.

²⁸ Frederic Lordon, Kapitalizm Arzu ve Kölelik. Çev. Akın Terzi, 32

3.2.Emek ve Beden

Zihin ve Beden bölümünde kadın bedenine atfedilen ikincil konumunun nedenleri, bedenlerin cinsiyete ve ırka göre sınıflandırılması, mekânların ayrıştırılmasına (kamusal- özel alan ayrımı) değinilirken, Arzu ve Beden bölümünde ise cinselliğin bir iktidar meselesi olarak görülmesi ve bedenin sermayenin ihtiyaçlarını karşılayacak bir nesne konumuna indirgenmesi incelenmiştir. Emek ve Beden başlığı altında ise tüm bu meselelerinin altında yer alan kapitalist sisteme geçiş sırasında kadının, bedenin ve emeğin nasıl sömürüldüğü açıklanacaktır. Bu bölümde emek; işçinin üretim için harcadığı, kadınların ev içindeki görülmeyen ve zorunlu işleri ve cinselliğin bir sermayeye dönüşmesi üzerinden incelenecektir. Bu doğrultuda siyah bedenin ve diğer öteki yerli bedenlerin köleleştirilmesi ve cadı olarak atfedilen kadınların yok edilmesinin kapitalist sisteme geçişte nasıl rol aldığı hususunu unutmamak gerekir.

Foucault araştırmalarında cadı avlarının kapitalizme geçişteki önemine değinmemiştir. Federici ise kadın bedenin sömürülmesi ve kötülenmesinin siyasal boyutunu çalışmalarında inceler. Federici'ye göre "kapitalizmin özünde yalnızca ücretli-sözleşmeli emek ile kölelik arasındaki semiyotik ilişki değil, bununla birlikte, en yüksek bedelini bedenleriyle, emekleriyle ve hayatlarıyla kadınların ödemekte olduğu, emek gücünün birikimi ve imhası diyalektiği bulunur."²⁹

Kapitalist sistem doğası gereği ırkçı ve cinsiyetçidir. Özgürlük vaadi sadece bir yanılsamadan ibaret olup, ayrıştırmalar, yabancılaştırmalar ve ötekileştirmeler ile devamlılığını sağlar. Bu açıdan bakıldığında kapitalizmin başlangıcı Sanayi Devrimi; buhar ve dokuma makinelerinin icadı ile değil, insan bedeninin işlevsel olarak bir otomat ya da bir makine parçasına dönüşmesi ile olmuştur.³⁰

"İnsanlar, kendilerine dışarıdan dayatılan ve uygulayamadıkları duyu ötesi model ve ideallerle yönetilen üretilmiş birer nesneye dönüşürler. Özgün varlıklarına uygun bir başlangıç ya da son olmaksızın, tamlığı ileride yaşayacaklarını umarak sonsuza dek dolaşırlar. Var olmak kişinin kendi varlığını tatmin etmesi anlamına geliyorsa eğer, bu insanların gerçekten var olmadıklarını dahi ileri sürmek mümkündür."³¹

²⁹ Silvia Federici, Caliban ve Cadı, Çev. Öznur Karakaş, 32

³⁰ Silvia Federici, Caliban ve Cadı

³¹ Luce Irigaray, Doğmak, Çev. Naciye Sağlam, 49

Bu doğrultularda sömürgeleştirme sonucu topraklarından atılan, mülksüzleştirilen ve yersiz/yurtsuzlaştırılan tüm ötekiler, iktidar mekanizmaları tarafından hiç var olmamışlar gibi tekabül edilirler. Kolonyal mantık özgür insanları topraklarından kovarak onları sömürgesi haline getirir.

Avrupa’da 16. ve 17. yüzyılda toprağın çitlenmesi; sınıf ayrımını, ötekilerden korkuyu ve bu doğrultuda ötekileri dışlanma-aşağılamayı beraberinde getirmiş, sistemin dışında kalan insanlar “vahşi”, “canavar”, “cadı” olarak tanımlanarak, toplumundan uzak bırakılmışlardır. Çitlenme ortak ekme- biçme ve buluşma alanı olan toprağın çitlerle çevrelenerek, sınırlandırılması sonucunda bir sermayeye dönüşmesini nitelemek için kullanılır. Bu çitlerin dışında kalanlar; öteki olarak tanımlananlar, yoksullar, yaşlılar ve kadınlardır. Köylüler toprağı kendileri için ekip biçerken, artık lordlar-toprak sahipleri için çalışmaya başlamıştır. Bir zamanlar geçim kaynağı olan toprak, sözleşmeli kölelik vasıtasıyla sömürünün merkezi konumuna gelmiştir.³² Böylelikle toprak sermayeye, emek sömürüye, beden ise makineye dönüştürülmüştür. Düalizmin öne sürdüğü otomat beden, işçinin bedenine tekabül ederken zihni ise iktidar mekanizmaları (toprak sahipleri, din adamları) oluşturur. Çitlenmelere karşı çıkanları genellikle kadınlar oluşturuyordu. Zira bu kadınlar; yaşlı veya dul, yoksul, ekin aracılığı ile ya da ebelik, çocuk bakımı, hayvan bakımı ve doğum kontrol yöntemine dair bilgilerini aktarmaları sayesinde hayatlarını idame ettiriyorlardı. Topraktan kovulmalarının öfkesi neticesinde, toprak sahiplerine karşı sarf ettikleri beddualar ve kötü sözlerden dolayı, meydana gelen tüm felaketlerden; kıtlık, su basması, yangın, istila, düşük, hastalık vb. bu kadınlar sorumlu tutulmuş ve “cadı” olarak nitelendirilmişlerdir.

“Cadı avlarıyla ilgili bir araştırma, belli bir tarihsel noktada kapitalist gelişimin toplumsal ilerlemenin taşıyıcısı olduğu ve bunun da geçmişte birçok “devrimci” nin eski sömürge dünyasının çoğu kısmında “gerçek bir sermaye birikimi” olmamasından yakınmasına yol açtığı şeklindeki köklü inancı yeniden değerlendirmemizi sağlar. [...] Ancak böyle bir tarih okumasıyla Afrikalı köleler, Afrika ve Latin Amerika’nın mülksüzleştirilmiş köylüleri ve Kuzey Amerika’nın katledilmiş yerli nüfusu ile tıpkı onlar gibi on altı ve on yedinci yüzyıllarda ortak alanları ellerinden alınan, ihraç ürünlerinin üretimine geçişle birlikte açığı deneyimleyen ve şeytani bir anlaşmanın işareti olduğu düşünülerek direnişleri işkenceyle bastırılan Avrupalı cadılar akraba olarak görülebilir.”³³

³² Silvia Federici, Caliban ve Cadı

³³ Silvia Federici, Cadılar, Cadı Avı ve Kadınlar, Çev. Bilge Tanrısever, 26-27

* mizojini: kadın düşmanlığı

Avrupa'daki çitlenme olaylarına tek isyan eden kadınlar değildi ancak kadınlar isyancıların çoğunluğunu oluşturuyordu. Bu topraksızlaştırma, ücret karşılığında çalışma, emeğin sömürülmesi politikalarına karşı başı boş gezen, işsiz, efendisiz, genç, gezgin köylüler ortaya çıktı. Bu genç insanlar köleleştirilmemek için ölümü göze aldılar. Aynı şekilde Kuzey Amerika, Latin Amerika ve Afrika'daki kölelik sisteminin en çok cefasını çeken ve bu sisteme karşı direniş gösteren kadınlardı. Ancak Avrupalı Beyaz kadınların yaşadığı köleleştirme ile Siyah kadınların kendilerinin, çocuklarının, ailelerinin köle olarak satılmalarını, plantasyonlarda maruz kaldıkları işkenceyi ve cinsel istismarı karıştırmamak gerekir. Cinsellik köle-toprak sahipleri için bir iktidar aracı olduğu gibi gücünü kanıtlama ve direnci kırma alanıdır. Hem siyah kadınlar hem de cadılar hakkında oluşturulan iffetsizlik ve abartılmış cinsellik mitleri dönemin mizojinist* söylemini yansıtmaktadır. Federici'ye göre;

“Siyah kadınların ve siyah erkeklerin, yani cadıların ve şeytanların aşırı cinselleştirilmeleri aynı zamanda Amerika'nın kolonileştirilmesi, köle ticareti ile cadı avı temelinde gelişmekte olan uluslararası iş bölümüne sahip oldukları konumdan da kaynaklanıyor olmalıdır. Çünkü siyahlık ve kadınlığın, hayvanilik ve irrasyonelliğin işareti olarak tanımlanması, Avrupa'nın kadınları, kolonilerde ise kadınların ve erkeklerin ücretin altında yatan toplumsal sözleşmeden dışlanmalarıyla ve bunun sonucunda sömürülmelerinin doğallaştırılmasıyla uyumluydu.”³⁴

Kadınların çoğu tarlalarda, evde, fabrikalarda çalışıp erkeklerden daha az ücret aldığı için geçinememekte ve bu sebepten ek iş olarak fahişeliğe başvuruyordu.

“Seks işçiliği ahlaki değil ekonomik bir sorundur: Ayıplama ve cinsel şiddetin ciddi bir para karşılığının hala olduğu bir dünyada, seks endüstrisinin normalleşmesi, toplumsal yozlaşmanın değil çalışan tüm kadınların bir biçimde cinselliklerini satmalarının beklendiği kadınsılaştırılmış bir emek pazarında, ekonomik açıdan sömürüldüklerinin bir göstergesidir. Seks işçilerinin bedenlerine uygulanan şiddet ve fahişeliğe itilmiş kadınların ahlaki anlamda ötekileştirilmesi, her yerde bütün kadınları etkilemektedir.”³⁵

³⁴ Silvia Federici, Caliban ve Cadı, Çev. 283

³⁵ Laurie Penny, Et Pazarı, Çev. Yeşim Ersoy, 38

Kadınların hayatlarını idame ettirebilmeleri bedenlerinin ve emeklerinin bir sermaye alanına dönüşmesi ile mümkündür. Köle- toprak sahipleri için çalışma alanında cinsiyetsiz bir işçi olarak her türlü ağır işte çalıştıkları gibi çocuk- yaşlı bakımı, ev temizliği, yemek gibi ev içinde yapması gereken kendilerine atanan zorunlu işlerden sorumluydu. Bu durum kadınlardan beklenen kırılabilirlik, narinlik gibi olgularla çelişmekteydi. Kadınların geçinmek için çalışmaya ve bu sebepten de bedenlerinin kontrolünü ellerinde tutmaya yarayan kadınsal bilgiye ihtiyaçları vardı. Ancak doğum kontrol yöntemleri, kürtaj 16. ve 17. yüzyılın Hristiyan inancı tarafından yasaklanmış ve bu uygulamalarda bulunan kadınlar cezalandırılmış veya ölüme mahkûm edilmiştir. Böylelikle iktidar mekanizmaları kadın bedenine yeni nesillerin üretimi için aracı bir makine işlevi atayarak, yeni bir sömürü alanı oluşturulmuştur. Cinsellik iktidarın denetimi altına girmiş ve bu doğrultuda sınırları çizilmiştir.

“İktidar bedene ulaşıyorsa, bu öncelikle insanların bilincinde içselleştiği için değildir. Bir biyo-iktidar, bedensel-iktidar ağı vardır hem kendimizi tanıdığımız hem de kendimizi kaybettiğimiz tarihsel ve kültürel fenomen olarak cinsellik bu ağdan yola çıkarak doğar.”³⁶

Cinselliğin bastırılması ile itaatkâr, edilgen kadın- anne figürü oluşturulmuştur. Bu doğrultuda fahişelik yasaklanmış ve fahişeler tehlikeli bulduklarından toplum dışına atılmıştır. Çalışan kadınlar da iktidarın atadığı role uymadığından fahişelik ile suçlanmış, kadının yeri ev ile sınırlandırılmış, çalışma alanı ve ev birbirinden ayrılmıştır. Bunun bir nedeni de 18. yüzyıla gelindiğinde fabrika sistemine geçişin başlamasıydı. Fabrikalarda emek sömürüsü kas gücüne dayanıyordu ve bu sebepten kadınlar zayıf görülüp bu alandan dışlanmıştı. Bu dışlanma I. Dünya Savaşı’nda erkek nüfusunun azalması ve fabrikalarda çalışacak işçi ihtiyacının artmasına kadar devam etmiştir. Kadınların bu döneme kadar görevleri yeni işçiler-askerler doğurmak olduğu gibi dikiş dikmek, mum yapmak gibi ev ekonomisine katkı sağlayacak alanlarda da üretimde bulunmaktır. Tabii bu durum orta sınıf beyaz kadınları kapsamaktaydı.

Proleter beyaz işçi kadınlar 18. yüzyıl boyunca fabrikalarda uzun saatler boyunca, kötü şartlarda çalışmalarından ve maruz kaldıkları ekonomik zorluklardan ötürü kendilerini ücretli köleler olarak adlandırıyorlardı. Onlar için bu kölelik durumu hem fabrika-patron ile hem de evlilik- koca ilişkilerini nitelemek için kullandıkları bir

³⁶ Michel Foucault, İktidarın Gözü, Çev. Işık Ergüden& Osman Akınhay,111

metafordu. Siyah kadınların ise halen köle olarak tarlalarda, evlerde, fabrikalarda ve demiryollarında çalışırken maruz kaldıkları cinsel şiddet devam etmekteydi. Siyah erkeklerin bedenleri de efendinin mülkü olarak alınıp-satılabilir konumda olduğu için ve beyaz erkekler gibi ev içinde bir otorite sahibi ya da evin geçimini sağlayan kişi rolünü üstlenememekteydiler.³⁷

“İç Savaş öncesi fabrika işlerinde geçici akınlar Birleşik Devletler’de sanayileşmenin vahşice benimsenmesinin yolunu açtığına bu, birçok beyaz kadını ücretli emek deneyiminden mahrum bıraktı. Kadınların çıkışları tekstil fabrikasıyla metruk hale getirildi. [...] Endüstriyel kapitalizmin ev ile kamu ekonomisini birbirinden ayırmasıyla kadın hiçbir zaman olmadığı kadar aşağı görülmeğe başladı. Hâkim olan propagandayla “kadın”, “anne” ve “ev kadını”-eşanlı hale geldi ve hem “anne” hem de “ev kadını” öldürücü aşağılık damgasını taşıdı. Ama siyah kadın köleler arasında böyle bir terminoloji görünürde yoktu. Köleliğin ekonomik düzenlemeleri yeni ideolojinin bünyesindeki hiyerarşik cinsiyet rolleri ile çelişiyordu. Köle topluluğu içindeki erkek-kadın ilişkileri de bu sebeple hâkim ideolojik şablona uyamıyordu.”³⁸

İktidar tarafından kadınların bedenleri hem iş makinesi hem de üreme makinesi görevini icra etmekteydi. Üretici bir mesken olarak kadın bedeni sistemin devamlılığını sağlanmaktaydı. Anne ve ev kadını kimlikleri ile cinsel arzudan ve hazdan sıyrılmış, erkeğin ihtiyaçlarını karşılayan damızlık bir nesne konumuna indirgenmiştir. Kadınlar bu doğrultuda bedenlerinden yabancılaştığı gibi kapitalist düzenin çarkını döndürmek amacıyla doğan çocuklarından da yabancılaşmıştır.

3.KAPİTALİZMİN BEDENE ETKİSİ “MANKİNELEŞEN BEDEN”

Antik Yunan felsefesinden Aydınlanmacı felsefeye beden bir otomat-makine olarak ele alınmıştır. Bedene atfedilen makine işlevi onun ruhun-tözün barındığı geçici bir mekân olduğunu ve eylemlerinden zihnin sorumlu olmayışını vurgulama amaçlı kullanılmaktaydı.

“Daha önce sadece teknik bir anlam taşımayan kavramların bir asamblesi olan daha geniş anlamlı *machina* kavramının keskin bir şekilde sınırlandırılması ilk olarak 17. Yüzyılda başlamış ve bununla birlikte makinesel olanın çeşitli boyutlarının hiyerarşikleştirilmesi devreye sokulmuştur. Terminolojik olanın darlaştırılmasına aynı zamanda teknik yananlamın

³⁷ Angela Davis, Kadınlar, Irk ve Sınıf

³⁸ Angela Davis, Kadınlar, Irk ve Sınıf, Çev. Selda Arıt, 17-18

bütün diğer anlamları giderek marjinalleştirilmesi ve metaforlaştırması eşlik etmiştir. Bu dönem, makine olarak insan, makine olarak devlet ve makine olarak dünya gibi metaforların çoğalışına tanık olmuştur: Hem makro hem de mikro düzeyde yararçı ve işlevsel bir düzen için evrensel bir metaforun kullanıma sokulmasıyla birlikte, insan organlarının işlevsel ve organizasyonel tarzı, komünal yaşam ve hatta bütün kozmos, sınırlandırılmış teknik makine kavramı ile açıklanır hale gelmiştir.”³⁹

Buhar makinesi ve dokuma makinesinin icadı ile başlayan endüstrileşme ve sanayileşmeyle kas gücünün yerini makinenin dişlerinin almasıyla, mikro parçalar olan bedenler makro makineler olan kapitalist sistemin birer parçaları, organları haline gelmiştir. İşçiler ağır işlerden makineler sayesinde kurtulmuş olsalar da makinelerin çalışabilmesi için onlarla bütünleşmiş, bedenleri makineleşmiştir. Ağır işlerin makineler tarafından yapılması, işçinin iş yükünü azaltmamıştır. Hatta bu durum emeğini daha değersiz hale getirmiştir. Sanayide, fabrikalarda çalışan işçinin bedeni disipline edilerek, itaatkâr hale getirilmektedir. Diğer bir yandan da makinenin ağır işleri yapması ile işe yaramazlık kâbusu ve rekabet ortamı ortaya çıkmıştır. Bu durumun getirdiği korku, “öteki”den korkuyu da beraberinde getirmiştir.⁴⁰ Çünkü kadınlar ve mahkûmlar daha az ücret karşılığında aynı işleri yapabilmekteydi. Makineleşme ırk-sınıf-cinsiyet çatışmasını iyice körüklemişti. Daha itaatkâr olanın çalışacağı, yaşamların ucuzlaştığı, üretilen metanın değerli kılındığı bir döneme girilmişti.

18. yüzyılın sonlara gelindiğinde birçok ülkede kölelik kaldırılmış olsa bile mahkûm kiralama sistemi ile üzerine suç atılan siyah kadınlar ve erkekler işçi olarak ölümüne çalıştırılmıştır. Bu durum da fabrika işçileri ile aralarında haksız bir rekabete yol açmıştır. Foucault’nun disipliner iktidar kuramı burada ortaya çıkmaktadır. Bedenler kar- fayda potansiyellerini ortaya koymaya çalışırken jestlerinin, hareketlerinin, tavırlarının iktidar tarafından kontrolüne boyun eğler. Foucault’nun belirttiği üzere;

“Aynı zamanda bir “iktidar mekaniği” de olan bir “siyasal anatomi” doğmaktadır, bu anatomi başkalarının bedenlerine, yalnızca onların istenilen şeyleri yapmaları için değil, aynı zamanda öyle istenildiği üzere, hız ve etkinliğe uygun olarak belirlenen tekniklere göre iş görmeleri için nasıl el konulabileceğini tanımlamaktadır. Disiplin, böylece bağımlı ve idmanlı bedenler, “itaatkâr” bedenler imal etmektedir. Disiplin, bedenin güçlerini arttırmakta (faydanın ekonomik terimleriyle) ve aynı güçleri azaltmaktadır (itaatin siyasal terimleriyle). Tek

³⁹ Gerald Rauning, Bin Makine, Çev. Münevver Çelik, 20-21

⁴⁰ Richard Sennett, Yeni Kapitalizm Kültürü

kelimeyle: bedenın iktidarı çözülmektedir; onu bir yandan artırmak istediği bir “yatkinlik”, bir “kapasite” haline getirmekte; öte yandan da bunların sonucu olarak ortaya çıkabilecek enerjiyi, gücü tersine döndürmekte ve onu katı bir bağımlılık ilişkisinin içine sokmaktadır.”⁴¹

Deleuze ve Guattari’nin makine kuramına göre kapitalizmin ve üretimin yasasının getirisi olarak canlı-cansız, bedensel-nesnel her şey bir makine olarak ele alınabilir. Makineler çeşitli ağlar, akımlar ve kesintiler doğrultusunda birbirleriyle ilişkilendirilir. Bu ilişkilendirme neticesinde kodlamalar meydana gelir. İşçilerin bedenleri de kapitalist sistem içerisinde, üretimin devamlılığını sağlamak için gerekli akımları sağlayan parçalardır. Ancak makine olan ya da makinenin bir parçası olan sadece işçinin bedeni değildir. Fabrikatörün, toprak sahibinin ya da iktidarın bedeni de bir makineyi meydana getirir.⁴²

“Toplumsal makine, sabit bir motoru takdim ettiği ve farklı kesilme türlerini ortaya koyduğu ölçüde herhangi bir eğretilmeden bağımsız olarak gerçek bir makinedir: bir akımdan parçaların koparılması, bir zincirin sökülmesi, parçaların paylaşılması. Akımların kodlanması tüm bu müdahaleleri içerir. Üretimin üretimlerini, kaydetmenin üretimlerini ve tüketimin üretimlerini organize eden global bir arzu ve kader sistemi içinde üretimden ve tüketimin üretimlerini organize eden global bir arzu ve kader sistemi içinde üretimden koparılıp alınanlar, zincirdeki sökülmelere karşılık geldiğince ve her bir üye için artakalan bir payla sonuçlandırıldığında, toplumsal makinenin en yüksek görevi budur.”⁴³

Makineleşme ve sürekli üretim, bedenleri sömürdüğü gibi emeği de değersizleştirir. El yapımı ürünlerin yerini fabrikasyon ürünler almaya başlamıştır. Bu durum emeğin sınıflandırılmasını ve cinsiyetlendirilmesini de beraberinde getirmiştir. Emek hareketi- sendikalaşma içerisinde cinsiyet hiyerarşisi kurulmuştur. 19. yüzyılın sonlarında sendikaların kapıları kadınlara tamamen açık değildi. Kadınlar kendi aralarında örgütlenmeye çalışmışlardır. Angela Davis’in belirttiği üzere;

“Endüstriyel kapitalizm giderek sağlamlaşırken yeni ekonomik alanla eski ev ekonomisi arasındaki çatlak hiç olmadığı kadar büyüdü. Fabrika sistemi yüzünden ekonomik üretimin fiziksel olarak yer değiştirmesi hiç şüphesiz büyük bir dönüşümdü. Fakat çok daha radikal olan, yeni ekonomik sistemin gerektirdiği üretime yeniden değer biçilmeliydi. Ev yapımı

⁴¹ Michel Foucault, Hapishanenin Doğuşu, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 210-211

⁴² Gilles Deleuze & Felix Guattari, Anti-Ödipus, Kapitalizme ve Şizofreni I, Çev. Fahrettin Ege & Hakan Erdoğan & Mustafa Yiğitalp

⁴³ Gilles Deleuze & Felix Guattari, Anti-Ödipus, Kapitalizme ve Şizofreni I, Çev. Fahrettin Ege & Hakan Erdoğan & Mustafa Yiğitalp, 208

mallar temel aile ihtiyaçlarını karşıladığı için değerliyi fabrika yapımı emtianın önemi mübadele değerinde yatıyordu, yani işverenin kar taleplerini karşılama becerilerinde. Ekonomik üretime böyle yeniden değer biçilmesi -evle fabrikanın fiziksel olarak birbirinden ayrılmasının ötesinde- ev ekonomisiyle kâr amaçlı kapitalizm ekonomisi arasında temel yapısal ayrımı ortaya çıkardı. Ev işi kar getirmediği için, doğal olarak kapitalist ücretli emekle kıyaslandığında, ev emeği daha aşağı bir iş olarak tanımlandı.”⁴⁴

Fabrikalar ile mağazalar birbirlerine denk düşmüştür; sabit fiyat uygulaması ve seri üretim nesnelere eşsiz, bulunması zor mallar olarak sunulmaları ile sürekli yeni ürün akışı sağlanmıştır. Elle üretim bu akışı sağlayamamaktaydı. Kapitalizm kamusal ve özel alan arasında emek ilişkisi bağlamında bir hiyerarşi kurduğu gibi bu alanlar içinde kişinin oynadığı roller de değişmektedir; özel alan yani ev kişinin kendi olabildiği gizli yerken, kamusal alan kişinin bir gözlemci ve aktör olduğu bir dünyadır. Kamusal alanın bir gösteri dünyasına dönmesi gözetleme ve denetlemeyi daha da arttırmıştır.⁴⁵ Sennett’in belirttiği üzere 19. yüzyılda;

“Hükmetme imgesi aktörsüz izleyici olmayacağını ortaya koyar. Ne var ki, üzerinde durulacak tek bir kişilik olmasa bile, suskun izleyici kamu içindeki varlığını korur (...) İzleyiciler dikizciler haline gelirler. Korunmak için birbirlerinden yalıtılmış bir halde, sessizce hareket ederler.”⁴⁶

Panoptikon örneğinde olduğu gibi görülmeyen bir göz tarafından izlenilme hissini mekanların içindeki duvarların yerini cam gibi şeffaf ve ayna gibi yansıtıcı malzemelerin alması desteklemiştir. Görünürlüğü arttırması ile bedenlerin davranışları kontrol altına alınmıştır; her şey ortadadır ve herkes herkesin her hareketini görebilmekte, bedenler birbirinin gardiyani konumuna gelmektedir. Mimarideki bu dönüşüm ile işten kaytarma, dedikodu, sendikalaşma gibi karşı duruşların engellenmesi amaçlanmıştır.⁴⁷ Böylelikle itaatkâr, makineleşen bedenler yaratılmak istenmiştir. Bu doğrultuda yapılan iş- üretim de bir gösteriye dönüşmektedir. Bu gösteri içinde bedenler kendilerine biçilen rolü, kendilerinden yabancılaşarak oynamaktadırlar. Gösterinin bir parçası olarak yeni imajlar üretilmekte ve gerçeklik tüketilerek yok edilmektedir. Sürekli olarak devam eden

⁴⁴ Angela Y. Davis, Kadınlar, Irk ve Sınıf, Çev. Selda Arıt, 222-223

⁴⁵ Richard Sennett, Kamusal İnsanın Çöküşü, Çev. Serpil Durak& Abdullah Yılmaz

⁴⁶ Richard Sennett, Kamusal İnsanın Çöküşü, Çev. Serpil Durak& Abdullah Yılmaz, 252

⁴⁷ Richard Sennett, Kamusal İnsanın Çöküşü, Çev. Serpil Durak& Abdullah Yılmaz

üretimle beraber imajların ve bilginin akışını da sağlanmaktadır. Denetim yolu ile iktidar bedenleri bilgiye ulaşmak için bir araç olarak kullanırken, yarattığı imajlar sayesinde ise algıları simüle eder. Bilgi akışını sağlayan, kapitalist makinenin bir uzantısı olan bedenlere, tüketimin ve seri üretimin devamlılığını sağlaması için çarpıtılmış bir gerçeklik sunulur. Görmeye ilişkin sorunları irdeleyen Crary'ye göre

“On dokuzuncu yüzyılda gözlemcinin üretimi, yeni disiplin ve düzenleme usulleriyle çakışmıştır (...) Her tarzda beden, dönen ve düzenli bir biçimde hareket eden tekerlekli parçalara dahil edilir ve aynı zamanda bunları işleten konumundadır. Üretimde zaman ve devinimin akılcı bir biçimde örgütlenmesine yol açan ihtiyaçlar, aynı zamanda sosyal yaşamın farklı alanlarını da kuşatmışlardır. Bu alanların çoğuna gözün yetileri hakkında bilgi edinme ve gözü düzene sokma ihtiyacı hakimdir.”⁴⁸

Dünya hakkında gerçekliğe ancak gözleme ve çıkarım yoluyla ulaşılacağı düşüncesiyle *stereoskop*, *fenakistiskop*, *camera obscura* gibi birçok optik aygıt icat edilmiştir. 19. yüzyıla kadar *camera obscura* gerçekliğe ulaşmak üzere bir araçken, 19. yüzyıldan itibaren gerçekliği tersyüz etmek, çarpıtmak için kullanılmıştır ve fotoğraf makinasının bulunmasında öncü olmuştur.

3.1. Fotoğraf ve Fotomontajın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması ve Sanatsal Karşı Duruş Olarak Hannah Höch'nün Yapıtları

Camera obscura'da karanlık odaya bir ışık haznesi aracılığıyla dışarıdaki görüntüler yansıtılıyordu, fotoğraf makinesi ile ise bu görüntülerin sabitlenmesi sağlanmıştır.

“*Camera obscura*'da temel olan şey, bakan kişi ile dışarıdaki dünyanın sınırlandırılmayan ve farklılaştırılmayan genişlemesi arasında kurulan ilişki ve bu aygıtın, kişinin görme alanı içinde kalan kısmın canlılığından taviz vermeden, bunu temiz ve keskin bir biçimde kesip çıkartarak ya da sınırlandırarak görünür kılmasıdır. Ancak *camera obscura*'da o kadar belirgin biçimde ortaya çıkan devinim ve geçicilik, her zaman temsil eylemini öncelemiştir; devinimi ve zamanın geçtiğini görmek hep mümkün olmuştur, ancak temsil edilmeleri imkansızdır.”⁴⁹

⁴⁸ Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, Çev. Elif Daldeniz, 127

⁴⁹ Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, Çev. Elif Daldeniz, 49

Fotoğraf temsili imkanı kıldığı gibi görüntülerin çoğalmasını, yeniden üretimini de sağlamıştır. Benjamin'e göre

“İnsanlarda her geçen gün bir nesneyi -onun benzerini, çoğaltılmış halini- daha yakından tutma dürtüsü güçlenmektedir. Şüphe götürmez bir durum olarak, resimli dergilerin ve haber filmlerinin sunduğu şekliyle yeniden-üretim(çoğaltma), silahsız(vasitasız) gözün gördüğü görüntüden farklıdır. Resimler ve haber filmlerinde geçicilik ve çoğaltılabilirlikle iç içelik söz konusuysen, gözün gördüğü görüntüde biriciklik ve kesintisizlik söz konusudur (...)

Gerçekliğin kitlelere, kitlelerin de gerçekliğe uydurulması, düşünme açısından olduğu kadar algılama açısından da sınırsız boyutlu bir süreçtir.⁵⁰

Gerçekliğin fotoğraf ve fotoğraf altı yazılar aracılığı ile kitlelere servis edilmesi, imajların iktidar aygıtları tarafından birer silah olarak kullanılmasını güçlendirir. Montaj vasıtası ile gerçeklik çarpıtılarak sunulur. Görüntülerle verilmek istenen mesajın, dayatılmak istenilen düşüncenin kitlelerce benimsenmesi beklenir.

I. Dünya Savaşı sırasında, savaşı estetize etmek ve propaganda amacıyla fotoğraflar, manipüle edilerek faşist iktidar tarafından sergilenmiştir. Debord'a göre;

“Tersyüz edilmiş hakikatin maddi temellerinden kurtulmak; işte çağımızın kurtuluşunu oluşturan şey budur. Dünya hakikati yerleştirmeye dair bu tarihsel misyon'u ne tecrit edilmiş birey ne de manipülasyonlara boyun eğmiş darmadağın kalabalık yerine getirebilir; bu misyonu ancak bugün ve daima, gerçekleşmiş demokrasinin yabancılaştırmayan biçimine, yani pratik teorinin kendi kendini denetlediği ve kendi eylemini görebildiği konsey'e bütün iktidarı devretmek suretiyle bütün sınıfların çözülmesini gerçekleştirmeye muktedir sınıf yerine getirebilir.”⁵¹

Kitle iletişim araçları iktidarın bedenselleşmiş halidir; görüntüler iktidarın gözünden bakmamızı, haberlerdeki yazılar- söylemler iktidarın dilinden konuşmamızı sağlamayı amaçlar. Bakışın- dilin önemi gerçekliğin algılanışını, görme-duyma biçimimizi şekillendirir. Fotomontaj tekniğinin I.Dünya savaşıdan önce reklamcılık alanında kullanıldığı bilinmektedir. Reklamcılıkta ürün estetize edilmek istenirken, I. Dünya savaşı sırasında estetize edilen yaşanan vahşettir.

Fotomontajı kullanan sadece siyasal iktidar ve reklamcılık sektörü değildir.

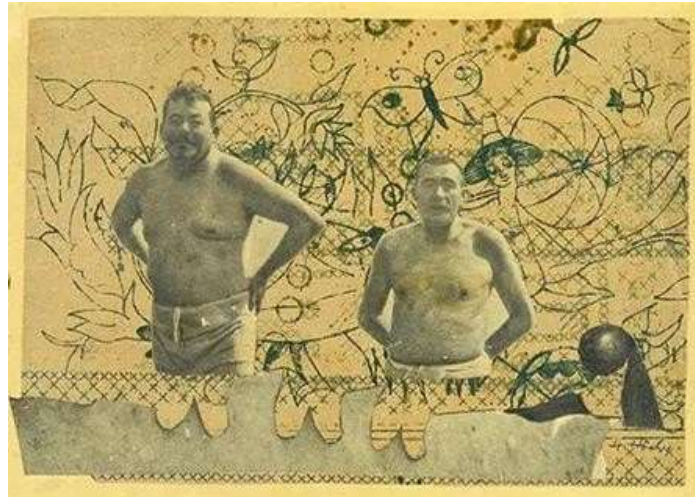
⁵⁰ Walter Benjamin, Fotoğrafın Kısa Tarihi-, Teknik Araçlarla Yeniden- Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri, Çev. Osman Akınhay, 53-54

⁵¹ Guy Debord, Gösteri Toplumu, Çev. Ayşen Emekçi& Okşan Taşkent, 155-156

“Gerek konstrüktivistler gerekse dadacılar, fotomontajı önce kendilerinin inşa ettiğini ileri sürdüler. Üstelik Berlin’de neredeyse her dadacının fotomontajın başlangıcına dair ayrı bir hikayesi vardı. Örneğin, Hannah Höch ve Raoul Hausmann, 1918’de ziyaret ettikleri bir kasabada, hemen her evin duvarında asılı olan birbirinin eşi asker fotoğraflarını görünce fotomontaja uyanmışlardı: Askerler cephede aynı hazır fotoğraflara kendi yüzlerini yapıştırarak ailelerine yolluyorlardı. Grosz ise, karneyle dağıtılan ya da cepheye gönderilen yiyecek paketlerinin üzerindeki sembol ve sloganların fotomontajın kaynağı olduğunu söylüyordu. Heartfield’ı esinlendiren de cepheden evlerine kartpostal yollayan askerlerin, yazıyla ifade ettikleri taktirde sansürlenecek şeyleri, gazete ve dergilerden kestikleri küpürleri kartlara yapıştırarak, bir anlamda metni görselleştirerek iletmeleri idi.”⁵²

Fotoğrafın gerçekliği yansıtan bir ayna işlevinde olduğu yanılsaması kitleler üzerinde hakimdi. Fotomontajda tek bir düzlem üzerinde, fotoğraflar kesilip-biçilip, üst üste veya yan yana konularak çok katmanlı, zamansız ve mekânsız fragmanlar oluşturmaktadır. Döneme uygun bir şekilde ortaya çıkan ürün kendi bağlamından kopmuş, yabancılaşmış ve mekanikleşmiştir. Bununla beraber çoğaltılabilir ve yeniden üretilebilir. Benjamin’in belirttiği üzere;

“Sözgelimi, bir fotoğraf negatifinden yola çıkarak çok sayıda baskı yapmak artık mümkündür; bu baskılara bakarken hangisinin ‘asıl’ baskı olduğunun bir önemi kalmamıştır. Ancak, sanatsal üretimin ‘hakikilik’ ölçütüne vurulma durumunun ortadan kalktığı an, sanatın total işlevi de kökten ve tersine değişmiş olur. Bundan böyle sanat eseri, törene, ritüele dayalı bir şey olmak yerine, başka bir pratiğe(siyaset) yaslanmaya başlayacaktır.”⁵³



Resim 1.1:Hannah Höch, *Heads of State (Devlet Başkanları)*, 1918-20

⁵² Nur Altınyıldız& Ali Artun, Dada Kılavuz, 341-342

⁵³ Walter Benjamin, Fotoğrafın Kısa Tarihi-, Teknik Araçlarla Yeniden- Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri, Çev. Osman Akınhay,57

Hannah Höch döneminin politikacılarını melez birer figüre dönüştürdüğü fotomontajlarında, dönemin siyasi anlayışı ile de alay eder. *Devlet Başkanları* yapıtında Almanya Cumhurbaşkanı Friedrich Ebert ve Savunma Bakanı Gustav Noske'nin gazeteden kesilmiş fotoğrafları karşımıza çıkar. Çiçek, kelebek ve şemsiyeli kadın çiziminden oluşan bir süsleme şeklindeki arka plan ve alta yapıştırılan bir dantel parçası üzerine yerleştirdiği mayolu devlet başkanları gülünç bir etki yakalamıştır. Bununla birlikte devletin erilliğiyle ve kaybedilen bir savaş sonrasında hiçbir terslik yokmuş gibi manşet olan devlet başkanlarının pervasız tutumlarıyla ironik bir dille dalga geçer. İktidarın kitleleri uyutmak için kullandığı dili, kendisine karşı, onu tersyüz ederek kışkırtıcı bir biçimde kullanır.

“Höch’ün fotomontajları, savaşı henüz geride bırakan; imparatorluğu devirip, devrimlere girişen; sanayide Taylorist dönüşümü yaşayan; kadın haklarına adımlar atan; fotoğraf, sinema ve kitle iletişiminde sıçrama yapan Weimar Almanya’sındaki dönüşümlere sanki “yüzeyi parçalanmış kırık bir ayna” tutuyordu. Başat bir anlatısı olmayan, sürekli çatışma ve kriz halinde olan, ayrışık bir dünyayı yansıtıyordu.”⁵⁴



Resim 1.2: Hannah Höch, *Dada Review (Dada İnceleme)*, 1919

Dada-İnceleme yapıtında karşımıza yeniden Almanya Cumhurbaşkanı Friedrich Ebert ve Savunma Bakanı Gustav Noske çıkmaktadır ama bu kez Höch mayolarına

⁵⁴ Nur Altınyıldız& Ali Artun, *Dada Kılavuz*, 355

çiçek eklemiştir. Berliner Illustrierte Zeitung'un 24 Ağustos 1919 kapağından kesmiştir.⁵⁵ Dönemin karmaşık ilişkilerini mercek altına almıştır. Savaş sonrasında, bir daha böyle bir savaşın çıkmasını engellemek, devletlerin çıkarlarını gözetmek, barış ortamı sağlamak gibi amaçlar güttüğü ileri sürülerek yayınlanan Wilson ilkelerinin amacı ile çelişmesini ABD başkanı Wilson'ı barış meclisi gibi tepeye yerleştirerek eleştirmiştir. Sol üstte ise "kadınlar ulusal meclisi" yazısı ve 1918'de seçme ve seçilme hakkına yeni kavuşmuş kadınları temsilen yerleştirmiş olduğu kadın figürleri karşımıza çıkar. Bunlarla birlikte bir slogan meydana getiren veya tekil halde serpiştirdiği kelimeler ile iktidarın söylemini ve oluşturmaya çalıştığı kültürü eleştirir. Höch'ün kullandığı kelimeler aracılığı ile yarattığı dil, savaş sonrasında yaşanan yıkım ile deliren bir toplumun dilidir. Foucault'nun "deli edebiyatı" nı betimlediği şekliyle "kelimeler, kelimelerin tüm o keyfi karşılaşmaları, karışmaları, bütün o protoplazmik dönüşümleri, aynı zamanda hem gerçek hem de fantastik olan koca bir dünyayı doğurmaya yeter."⁵⁶ Höch'nün aynı "deli edebiyatı"nda olduğu gibi gelişigüzel kullandığı kelimeler bir manşet niteliği de taşır.



Resim 1.3: Hannah Höch, *Cut with the kitchen knife dada through the last Weimar beer belly cultural epoch of Germany (Yemek Bıçağı Dada Almanya'nın Bira Göbekli Weimar Kültür Çağını Kesiyor)*, 1919

⁵⁵ Rudolf Kuenzli, Dada

⁵⁶ Michel Foucault, Büyük Yabancı, Çev.Savaş Kılıç, 46

Yemek Bıçağı Dada Almanya'nın Bira Göbekli Weimar Kültür Çağını Kesiyor 'da ise savaş sonrası dönemin kaotik ortamına referans veren, belli odak noktası olmayan bir kolaj çalışması karşımıza çıkmaktadır. Kolajın uzun ismi de bu karmaşaya gönderi niteliğindedir. Bir bıçakla dört bölüme ayrılan bu çalışmada; sol üst kısım dada bir sanat hareketi değildir yazının hemen yanında Albert Einstein'ın portresi bulunur. İzafiyet teorisinin ortaya çıkmasıyla zaman, mekân ve hareketin birbiriyle ilişkisi olduğu ileri sürer. Fordist ve Taylorist seri üretimin hâkim olduğu dönem için görelilik kuramı büyük önem taşır. Höch'ün kompozisyonunda karşımıza çıkan makine parçaları da bu üretim biçimine göndermedir. Sağ üstte anti-dada kısmı bulunur; Wiemar ve dönemin siyasi figürleri burada yer alır. Sol alt kısımda ise devrim girişimlerini bize hatırlatan kitleler ve dadaya katılın yazısı karşımıza çıkar. Dönemin faşist Weimar rejmine karşı isyan ve devrim girişimleri askerler tarafından bastırılmaktaydı. Bu durum Sennett'in kişiliğe değil de baskıya karşı yapılan isyan hareketleri üzerine yorumuyla örtüşmektedir.

“Bir “kültür devrimi” oluşur, “karşı kültür” doğar ve yine de eski düzenin tüm kusurlarını davetsiz bir biçimde, ansızın yeni düzende yeniden ortaya çıkar. Burjuva yaşamına karşı modern burjuva başkaldırılarında bu öge yaygın bir özelliktir ki, gözlemci genelde bir kültürel başkaldırının anlamsız olduğu sonucuna varır. Bu gözlem tam da doğru sayılmaz. Mizaçlara, genel olarak kabul gören tutumlara karşı isyanlar başarısız olurlar; çünkü kültürel yönden yeterince radikal değildirler. Kültürel başkaldırının amacı hala inandırıcı bir kişilik modeli yaratmasıdır ve bu haliyle de daha aşağıya etmeye çabaladığı burjuva kültürüne zincirlenmiş durumdadır.”⁵⁷

Dada tüm kültürel, toplumsal, dini, sanatsal değerleri yıkmayı amaçlayan radikal bir hareket olarak nitelendirilir. Ancak hareket kendi içindeki kadın sanatçıları kabullenmemesiyle, kendisiyle çelişik bir durumdadır. Zira Hannah Höch hareket içinde hayaletleştirilmek istenir ve yapıtlarının sergilenmesi dadacılar içinde sorun çıkarmıştır. Artun ve Altınyıldız'ın da belirttiği üzere;

“Berlinli dadacıların unvanları vardı, Hausmann'ınki 'dadazof'tu; Höch'e de 'dişi dadazof' anlamına gelen “dadsophess” uygun görüldü. Unvanı bile kendisine ait değildi. Fotomontajları sonradan türünün en yetkin örnekleri arasında görülse de, Höch'ün hakkı

⁵⁷ Richard Sennett, Kamusal İnsanın Çöküşü, Çev. Serpil Durak& Abdullah Yılmaz, 136-137

teslim edilmedi. Kendi ifadesiyle o yıllarda “Almanya’da bir kadının çağdaş bir sanatçı olarak başarı elde etmesi kolay değildi. Erkek meslektaşlarımızın çoğu bizi uzun bir süre boyunca çekici, yetenekli amatörler olarak gördüler; hiçbir zaman profesyonel bir statüye layık olduğumuzu düşünmediler.”⁵⁸

Sağ altta dada dünyası kısmı karşımıza çıkar; kadınlara seçme ve seçilme hakkı veren ülkelerin işaretli olduğu bir harita, yeni kadın imgesi, Kollwitz ve kafaları dansçı vücutlarına yapıştırılmış erkek dadacılar. Hibrit ve gülünç bir şekilde sembolize edilen erkek dadacılar ile akımın içindeki cinsiyetçi ve ayrıştırıcı tutuma eleştiride bulunduğu düşünülebilir. Kollwitz ise savaş karşıtı ve işçi haklarını savunan bir aktivist olmasının yanı sıra Prusya Güzel Sanatlar Akademisi’nden 1919’da profesörlük unvanı alan ilk kadın sanatçıdır. Yeni kadın imgesini ise dansçı, spor yapan, uzun bacaklı ve kısa saçlı kadınlar oluşturmaktaydı. Bu kadınlar savaş sonrası dönemin modern yüzüydü. Höch yapıtlarının çoğunda döneminin oluşturulmak istenen kadın kimliğini eleştirir. Gerek ele aldığı konular gerekse konuları işleme şekli; kullandığı formlar ve uyguladığı kesme-biçme gibi yöntemlerden ötürü yapıtlarının proto-feminist (öncü) olduğu düşünülebilir. Ulus- devlet modelinin vazgeçilmez kimlik inşası kadın bedeni üzerinden yapılır. Kadınların toplum içinde var olmak için iki yolu vardır; dişilikten feragat ya da abartılı feminenlik. Höch, kendini devrimci olarak nitelendiren dada topluluğu içinde maruz kaldığı ayrımcılık ve iktidarın söylemlerinden yola çıkarak “öteki” olma durumunu yapıtlarında işlemiştir.

Yapıtlarında öteki olan sadece kadınlar, işçiler, devrimciler değildi; Avrupalı olmayan halkların maruz kaldığı şiddeti de melez figürlerinde yansıtmaktadır.

⁵⁸ Nur Altınyıldız Artun& Ali Artun, Dada Kılavuz, 353



Resim 1.4. Hannah Höch, *The Bride (Gelin)*, 1933

Gelin adlı yapıtında dönemin ırkçı politikalarını gözler önüne sunar. Höch, Afrikalı genç bir kadın portresini beyaz uzun boyunlu bir kadın bedenine monte etmiştir ve üzerine dantelden taş/duvak yerleştirmiştir. Siyah kadının bakışlarında öfke ve tedirginlik vardır. Normalden büyük dudakları yerleştirmesi ve siyah genç kadının bakışındaki öfke ve tedirginlikten sömürgeci güçlerin mitselleştirdiği siyah cinselliğine gönderide bulunduğu düşünülebilir. Kolonyal sistem içinde siyah beden hayvanilikle özleştirilir ve sömürgecinin cinsel bir fantezi alanına dönüşür. Hem korkulan hem de arzu edilen konumundadır. Sömürgeciler sadece siyahların bedenlerini, emeklerini, topraklarını sömürmekle kalmadı, onlara ait olan nesnelere, sanat yapıtlarını da “ilkel” veya “egzotik” adı altında Avrupa’ya getirdi. Bunlar müzelerde sergilenmeye başlandı. Bir tüketim nesnesi “fetiş” nesne haline getirilerek piyasaya sunuldu. Sadece iktidar için değil sanat piyasası için de arzu nesnesi haline geldiler. Modern müzecilik anlayışının temeli kültürel sömürü ve yağmalamadan oluşur. Bugün halen Avrupa’daki müzelerde, başka ülkelerden getirilmiş-çalınmış sanat yapıtları “koruma” adı altında, bir şövalye gururuyla sunulur. Bununla birlikte sömürge ülkelerinden getirilen bu nesnelere-yapıtlar bağlamından kopararak Avrupa kültürüne mal edilerek yeniden üretilme sürecine girerler. Sanat piyasasında yenilenen imgelemleri sistem içinde kaydedilir. Deleuze ve Guattari’nin arzulan makineleri böyle meydana gelir.

“Kaydetmeler anında tüketildiği, harcıandığı ve tüketimler derhal yeniden-üretildiği için her şey üretimdir. Sürecin ilk anlamı şöyledir: kaydetmeyi ve tüketimi bir ve aynı sürecin üretimleri kılmakla onları üretimin içine dahil etmek.”⁵⁹

Sömürgeci devletler böylelikle “ilkel” olarak görüp küçümsedikleri kültürü, kendi kültürünün içine pazar malı olarak sürerek onu arzunun, üretimin ve tüketimin fetiş nesnesi konumuna getirir. Piyasaya sunulan “ilkel” nesnelerin, kolonyal mantık tarafından kendilerinin yeniden üretilmiş taklitleriyle birlikte kültürel anlamları yok edilir. Baudrillard’ın belirttiği üzere;

“Tüketim toplumu var olmak için nesnelere ihtiyaç duyar, daha doğrusu onları *yok etmeye* ihtiyaç duyar. Nesnelerin “kullanım”ı sadece nesnelerin yavaş yavaş kaybolmasına götürür. Nesnelerin şiddetle yitirilmesinde yaratılan değer çok daha yoğundur. Bu yüzden yok etme, üretime temel alternatif olarak kalır: Tüketim sadece üretimle yok etme arasındaki aracı bir terimdir.”⁶⁰

Canlı-cansız her şey iktidar tarafından üretilen-tüketilen-arzulanan-yok edilmek istenilen konumuna getirilir. Bedenler, nesneler, kültür, emek vb. sürekli olarak yeniden inşa edilir ve bu doğrultuda anlamlandırılır. Anlam ise iktidar tarafından belirlenen imajlardan, yanılsamalardan meydana gelir. Yaptığımız seçimler, hayatımızı yaşama biçimimiz bize sunulan anlamlar tarafından şekillenir. Bugün halen her alanda sömürü devam etmekte ve gittikçe yığınlaşan bir anlam çöplüğünde yaşamaktayız. Bu doğrultuda, aldığımız kararların hepsi gerçekten bize mi aittir? Yoksa iktidar aygıtları tarafından yönlendirilmekte miyiz?

⁵⁹Gilles Deleuze& Felix Guattari, Anti-Ödipus, Kapitalizme ve Şizofreni I, Çev. Fahrettin Ege& Hakan Erdoğan& Mustafa Yiğitalp, 17

⁶⁰ Jean Baudrillard, Tüketim Toplumu, Çev. Nilgün Tural& Ferda Keskin, 47



Resim 1.5: Hannah Höch, *Dada Puppen (Dada Kuklaları)*, 1916

Höch'ün *Dada Kuklaları*, savaş sonrası her hareketi kontrol ve denetim altına almaya çalışan, sermaye ihtiyacını başka toplumları sömürerek karşılayan sömürgeci ve paranoyak iktidarın güç istencine eleştiri niteliğindedir. Bugün halen dünya aynı mantık ile yönetilmekte olduğundan Höch'ün kuklaları hem eski hem de güncel bir soruna parmak basar: İpler kimin elinde?

Kukla esareti betimlemek için bir

metafor niteliğindedir, lakin kendini oynatanın iradesi de soru işaretidir. Kukla oynatıcının ideallerini yerine getirmekte aracı konumundadır ama oynatıcı mutlak gücün sahibi olmayabilir; o da başka bir güç tarafından yönlendiriliyor olabilir. İnsanlar sistemin içinde bilinçsizce yaşadıklarını- oynatıldıklarını öne sürerler. Bu insanlar her şeyden yoksun bırakılan, öteki olarak nitelendirilen grubun üyeleridir. Kimi zorunlu olarak, kimi ise gönüllü olarak kukla olmayı kabullenir. Peki ya oynatıcı olan o görünmez el yoksa? Gray'ın ifadesiyle ;

“Olayların gidişatına gizli bir grubun yön verdiği inancı bir tür antropomorfizmdir; tarihin entropisinde faillik bulmanın bir yoludur. Eğer sahnenin arkasında ipleri oynatan biri varsa insanlık dramı anlamsız değildir. İnsanlar böylece -tarafsız bir gözlemciye öyle görünebilse de- tekrar tekrar zorlu ikilemlere sıkışıp kalmazlar: onlar okült güçlerin kuklalarıdır.”⁶¹

⁶¹ John Gray, *Kuklanın Ruhunu*, Çev. Dürrin Tunç, 89-90

Gizli güçleri hayatımızda yaşanan tüm felaketlerden tamamen sorumlu tutmak içimizi rahatlatır. Zira kukla olup itaat etmek, esaret durumunu yansıttığı gibi davranışların sorumluluğunu üstlenmemeyi yani farklı bir özgürlük alanını da meydana getirir. Savaşın yıkımı, sömürü, tecavüz, şiddet vb. yaşanan tüm vahşi olaydan kukla mesul tutulmaz. Zira o iktidarın politikalarının kurbanıdır, emir eridir. Kendi özgür iradeleri yokmuş gibi davranmak insanlara konfor alanı oluşturur. Sistem bizi dayatmalara maruz bırakarak, seçim şansımız yokmuş gibi bir yanılsama yaratsa da her zaman başka seçenekler vardır; toplumun dışında kalmayı göze almak, şiddete maruz kalmayı göze alarak şiddetsizliği seçmek gibi. Şiddet azaldığında ise yeni yöntemler ile kendini yeniden ihraç eder. İktidar itaatsizliği terör tehdidi olarak adlandırır ve kedisine karşı gelenleri işkenceye, hapse tâbi tutarak şiddeti yeniden üretir. Bu doğrultuda insanın özgürlüğü görecelidir. Cray'nin da dediği gibi

“Devamlı savaş tehdidi modern devletin temel niteliklerinden biridir. Tarih sayfaları savaş tehdidinin inanırlığını sürdürmediği için çöken rejim örnekleriyle doludur. Bir toplumun savaş imkanına karşı örgütlenmesi o topluma politik istikrar sağlayan en temel unsurdur.”⁶²

Korku iktidarı şekil değiştirerek bedensel enformasyona ulaşmaya devam etmektedir. Artık görülmeyen göz-el tarafından denetlenme durumu yerini kendi kendini görünür kılmaya bırakmaktadır. Artık insanlar daha fazla görünür olabilmeyin, beğenilme ve takip edilme istencinin esareti içindedir. Panoptikon günümüzde sadece hapishane, okul, hastane, fabrika, askeriye değildir, aynı zamanda da sosyal medyadır. Sosyal medya aracılığı ile bireyler kendi rızalarıyla yaşamlarını sergilerler; yeni bir sektör, pazar alanı oluşur. Bauman'ın ifadesiyle;

“Pazar yönetimi, deyim yerindeyse, benliği imgeler kullanarak inşa eder. Benlik, diğer insanların görüp çıkarılması istenen anlamı çıkarabildikleri görsel ipuçlarıyla özdeş bir hale gelir. Her türden görsel ipuçları bulmak mümkündür. Kişinin bedeninin biçimi, bedensel süsleri, evinin türü ve içeriği, bulunduğu ve görülebildiği mekanlar, davranma ve konuşma şekli, ne hakkında konuştuğu, sanatsal ve edebi zevki, yediği yemek, yemeğin hazırlanma tarzı ve Pazar tarafından maddi mal, servis ve bilgi formunda sunulan diğer pek çok şey bunların içindedir. Dahası, ayrı ayrı imgeler, toplam resimde nasıl birleştirileceklerine dair talimatlarla tamamlanmış şekilde gelir. Hiçbir birey hayal gücünün kısıtlılığı tarafından

⁶² John Gray, Kuklanın Ruhu, Çev. Dürrin Tunç, 76

engellenmiş hissetmemelidir çünkü model kimlikler de Pazar tarafından sağlanır, bireyin kendisine bırakılan ise yalnızca donanımla birlikte gelen talimatları takip etme görevidir.”⁶³

3.2. Isa Genzken ve Kapitalist Çöp Sepeti

“Kapitalizm her türden kalıntı ve yapay, imgesel ve simgesel yeryurdu yerleştirir ve onarır, soyut niceliklerden türeyen kişileri onların üzerinde elinden geldiğince yeniden kodlamaya çabalar.”⁶⁴

Bu doğrultuda sistem içinde bir makineye dönüşen toplumsal bedenler sürekli üretimin ve tüketimin bir parçasını oluştururlar. Sistemin ürettiği ve tükettiği sadece metalar değildir; sınıfları, sınırları, tarihi, dili vb. yeniden belirler, bozar, ayırır ve tekrardan birleştirir. Tüm tanımlamalar- kodlamalar akışkan- değişkendir ve yerinden edilebilir. Anlam iktidarın elindedir. Bu doğrultuda sistem içinde ve dışında kalan canlı- cansız her şeye dönük anlamlandırma bir çöp yığınınına dönüşmektedir.

Bogue'nun *Kapitalizm ve Şizofreni* üzerine okumasında Deleuze ve Guattari'nin kapitalizmi şöyle tanımladığını ifade eder;

“Kapitalizmi birlikte gerçekleşen bir yersizyerliuyurtlulaştırma ve yeniden yerliuyurtlulaştırma gücü olarak; Devleti bir anti-üretim makinesi (çünkü o üretimi kontrol eder ve bu yolla sınırlandırır) olarak ve devrimci eylemi yerleşik toplumsal kodlardan ve tahakküm yapılarından kopan bir özne-grubun oluşumu”⁶⁵

Kapitalist sistem içinde çöp; üretim fazlasını, tüketim nesnesini, bilgi akışını nitelendirdiği gibi sistemin dışında kalan “öteki” olarak nitelendirilenleri, hatta sistemin içinde var olabilen ve onu sorgulayan insanların düş ve hayallerini de tanımlamaktadır. Sistemin devamlılığı için birileri çöp, atık olmalıdır ki sistem onları yeniden dönüştürerek ya da öğüterek kendini yineleyebilsin. Sistem varlığını ve gücünü yok etmek istedikleri, görmezden geldikleri üzerinden sürdürür.

Baudrillard'a göre

“Günümüzde sistem kendini herkese olabildiğince söz hakkı tanıyarak, olabildiğince çok anlam üretilmesini sağlayarak kanıtlamaya çalışmaktadır. Öyleyse direniş stratejisinin adı anlam üretimi ve konuşmayı reddetmek (ya da bir tür yadsıma ve reddetme biçimi olarak değerlendirilebilecek sistem mekanizmalarına hiper uyumlanma simülasyonu) olabilir. Kitle

⁶³ Zygmunt Bauman, *Özgürlük*, Çev. Kübra Erene, 87-88

⁶⁴ Gilles Deleuze&Felix Guattari, *Anti-Odipus*, *Kapitalizm ve Şizofreni 1*, Çev. Fahrettin Ege& Hakan Erdoğan& Mustafa Yiğitalp, 57

⁶⁵ Ronald Bague, *Deleuze&Guattari*, Çev. İsmail Öğretir& Ali Utku, 132-133

de zaten böyle yapmakta, sistemin mantığını olduğu gibi benimseyerek bu mantığı kendisine karşı direnmek amacıyla kullanıp bir tür yansıtıcı görevi yapmakta, sistemin gönderdiği anlamı hiçbir şekilde etkilemeden kendisine geri göndermektedir.”⁶⁶

Sistemin meydana getirdiği anlam yığını- enkazı ve bu doğrultuda ortaya çıkan kültürel, ekonomik, toplumsal ve sınıfsal yozlaşma, sanatçı Isa Genzken’in yapıtlarının odak noktasındadır. Yaşamların ucuzlaşmasına, “öteki” yaşamların var olma çabasına ayna tutar.

“Foucault’ ya göre insan psikolojisi bir arşiv değil, bir aynaydı. Kendimiz hakkındaki gerçekleri bulmak için psikolojimizde arayışa çıkmak nafi bir çabaydı, çünkü psikoloji ancak kendimizi tanımlamak için uydurduğumuz imgeleri bize geri yansıtabilirdi.”⁶⁷

Bu açıdan Genzken’in sanatı gerek konuları ele alış dili gerekse malzeme seçimi ve kullandığı yöntemlerden dolayı dada sanatçılarının yapıtları ile benzerlik gösterir. Dada sanatçıları I. Dünya Savaşı sonrası siyasal-ekonomik çöküş, makineleşme, kişinin kendine ve üretimine yabancılaşması gibi konuları ele almıştı. Genzken ise iki savaş sonrasında ortaya çıkan enkazı, gösteriye dönmüş olan bu çılgın tüketim kültürünü, eşitsizlikler sistemini eleştirir. Kolaja kullandığı buluntu malzemeler ile yenilikçi bir yaklaşım getirir, hazır malzemeler kullanılır, işlerini çoğaltır (seri üretime gönderme), montaj ve assemblajlar yapar. Foster’a göre;

“Genzken’in yeniden canlandırdığı sanatsal soy kütüğü Berlin ve Zürih Dada’sınınkidir. Bu dadacılar hem askeri çöküşün hem siyasal krizin hem makineleşmenin hem metalaşmanın öznel etkilerini abartırsa Genzken de tüketim imparatorluğunun çağdaş kent sakinin dikkati dağınık, zorlantılı davranış biçimini çöküşün kıyısına taşır. Hugo Ball, Zürih Dada’sı hakkında nefis günlüğü *Fight Out Of Time*’da, “Dadacı [çağının] ahenksizliklerinin kendi kendisini parçalama raddesine gelecek kadar acısını çeker,” diye yazmıştı; Genzken’in canlandırdığı da bu kurbanlaştırıcı türden sanatsal tutkudur. Bu bakımdan yapıtı yaşadığımız çağa konmuş güçlü bir teşhis niteliğindedir; 1989 sonrası Almanya’nın ve 11 Eylül sonrası Amerika’nın bira göbeğinin Genzken’in benzersiz mutfak bıçağıyla kesilip deşilmesidir.”⁶⁸

Genzken’in deştiği benliğin yaralarındır. Bıçağın bir tarafında kapitalist sistemin sömüren kısmı, diğer tarafında ise sömürülen kısım yer alır. Çöküşün- yıkımın

⁶⁶ Jean Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon*, Çev. Ozan Adanır, 123

⁶⁷ Patrick H. Hutton, *Kendini Bilmek*, Çev. James Cem Yapıcıoğlu, 180-181

⁶⁸ Hal Foster, *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*, Çev. Ferit Burak Aydar, 97

toplumsal olduğu kadar bireysel etkilerini de gözler önüne serer. *Spieloutomat (Slot Makinesi)* işi içinde barındırdığı tezatlıklar ile benliğin yıkılışının bir portresini meydana getirir. Bir kumar makinesinin üzerini tanıdığı insanların, yabancıların, ünlülerin, kendisinin, taştların, bina cephelerinin, sokaklardan kesitlerin fotoğrafları ile kaplar. Bu fotoğraflar aynı zamanda günlük hayatı resmeden bir arşiv niteliğindedir. Büyük şehir yaşamının fırsatları ve dezavantajları, şans, kader ve talihsizlikleri yani kapitalist toplumun hayatını çevreleyen durumları katman katman sunar. Marksist ekonomist Pappenheim'e göre;

“Modern toplumlarda bireyler birbirlerinden o kadar ayrı ve tecrit edilmiş durumdadır ki sadece *belirli* amaçlara yönelik araçlar olarak kullanabildikleri zaman temas kurmaktadır: İnsanlar arasındaki bağlar çıkara dayanan beraberliklere, tam kişilerin değil özelleşmiş bireylerin beraberliklerine bırakmıştır yerini.”⁶⁹

Büyük şehirde hayatta kalmak kumar oynamak gibidir; bir anda her şeye sahip olunabildiği gibi bir anda her şey kaybedilebilir de. Oyunun kuralları değişkendir. Genzken'in yapıtı düzenin içinde kim olduğumuzu, nasıl ve ne için var olduğumuzu sorgular.



Resim 2.1. Isa Genzken, *Spieloutomat (Slot Makinesi)*, 1999

⁶⁹ Fritz Pappenheim- Modern İnsanın Yabancılaşması, Çev. Salih Ak,72

Genzken'in 52. Venedik Bienalinde Alman pavyonunda sergilenen enstalasyonu *Oil (petrol)* kapitalist sisteme yönelttiği en ağır eleştirilerden biridir. Petrol üzerinden gerçekleşen savaşları, bu savaşların sonucu olarak topraklarından sürülen-yersizyurtsuzlaşan insanları, bir yandan aşırı zenginleşen ülkeler ve şirketler ile diğer yandan aşırı derecede yoksullaşan insanlar arasındaki uçurumu, gelir eşitsizliğini gözler önüne seren Genzken güvencesiz kesimin sesi olmaya çalışır. Bir yanda havada asılı ve yere serili şekilde duran astronotlar ile bilimsel ve teknolojik gelişmelere, ilerlemeye atıfta bulunurken diğer yandan irili ufaklı valizleri ile zorunlu göç, irtica durumunu hatırlatır. Zenginlik ve sefaleti, umut ve hayal kırıklığını bir araya getirir. Bize ikili duygular yaşatırken, kendi iki yüzlülüğümüz, korkaklığımız ve sessizliğimize de ayna tutar. Seyirciye dönüştüğümüz eşitsizler siteminin kötülüğüne sessiz kaldıkça, görmezden geldikçe ortak olduğumuzu hatırlatır. Baudrillard'ın ifadesiyle;

“Bu, her halükârda politikanın iç yazgısıdır ve temsil edenler gibi temsil edilenler de bunu, örtük biçimde olsa da çok iyi bilirler. Hepimiz farkında olmadan Makyavelciyiz, çünkü temsiliyetin diyalektik bir kurmaca olduğuna dair belirsiz bir bilince sahibiz; ve bu diyalektik kurmaca, muhtemel ifadesini insanın gönüllü kölelik içinde kendini yitirmesinde bulan öteki'nin kaybı istenci ile güç istenci arasındaki bir ölüm kalım düellosunu gizler: Her iktidar, Prens'in Hakimiyeti ve Halkın Kurban Edilişi'ne dayanır.”⁷⁰

Petrol için mücadele eden emperyalist devletler, vuku bulan bilimsel ilerlemeler vasıtasıyla girdikleri kanlı savaşlarının üstünü örter. Bir yandan petrol için kendinden kilometrelerce uzaklardaki topraklara saldırarak onu sömürür, diğer yandan ise uzaya roket gönderir. Her şey bir gösteriye dönmüştür. Hayatları yaşanmaz hale gelen, sömürülen, yerlerinden- yurtlarından kovulan madun kişiler emperyalist saldırılardan önce özgür özneleri oluşturmaktaydı. Maduna dönüşme bir şiddet edimi ile meydana gelmiştir.

⁷⁰ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev. Işık Ergüden, 83



Resim 2.2. Isa Genzken, *Oil XI (Petrol XI)*, 2007



Resim 2.3. Isa Genzken, *Oil XV (Petrol XV)*, 2007

Perol'de güvencesiz kesim nesnelere (valizler) ile temsil edilmiştir. Zira bu insanlar görünmezlerdir. Görünür oldukları durumlarda ise (irtica gibi) çöp muamelesi görürler. Valizlerin üzerlerinde bulunan hayvanlar ve hayvan fotoğrafları ise ikincil konuma ittiğimiz diğer yaşamları hatırlatır. Kurban edilebilir olanlar ile cellatlar enstalasyonun içinde karşılıklı olarak yer almaktadır.

Genzken güvencesizlik durumuna birçok işinde değinmektedir.

“Güvencesizler, “kendinde sınıf”la ilişki içindeki “kendisi için sınıf”ı andırırçasına, güvencesizliğin diğer kutbu olarak düşünülemez. Güvencesiz figürü, dağılımı, kırılma ve çokluğu ifade eder. Güvencesizler, birleşik, homojen hatta ontolojik bir formasyonu ifade etmez, o daha ziyade, sadece güçsüzlük veya yetersizlik yüzünden değil, aynı zamanda coğrafya ve üretimin süreksizliği, mekândaki dağılım olarak da, politik olarak sıcak pek çok noktaya dağıtılmış ve yayılmış durumdadır. Güvencesizler hangi biçim altında birleşirse birleşsin hangi (öz)örgütlenme biçimlerini geliştirirse getirsin, güvencesiz teriminin kendisi, onun elbirliği tarzlarında tek biçimliliğe ve yapısallığa düşmeyeceğini ifade eder.”⁷¹

⁷¹ Gerald Raunig, *Bin Makine*, Çev.Münevver Çelik,87



Resim 2.4. Isa Genzken,
Schauspieler(Aktör), 2013



Resim 2.5. Isa Genzken,
Schauspieler(Aktörler), 2014



Resim 2.6. Isa Genzken,
Schauspieler(Aktör), 2014

Genzken hem güvencesizlik şekillerini hem de kapitalizmin tüketimci aşırılıklarını ve bilinçsel çılgınlıklarını *Aktör* serisinde hedef alır. Plastik mankenler, çeşitli anlamlar ifade eden malzemeler ile giydirir. Kimi zaman kendi dolabından kıyafetleri kullandığı *Aktör* serisi sanatçının “alter egoları” olarak görülebildiği gibi şehir hayatında karşımıza çıkan insanlar olarak da yorumlanabilir. Şehir yaşamı içinde bir aktör gibi çeşitli rollere bürünmemize, kendimize çoklu benlik yaratma ihtiyacımıza gönderme yaptığı düşünülebilir. Bununla beraber yer yer kullandığı aynalar toplumsal çöküşün, dejenerasyonun yansıtıcısı olduğu gibi her şeyi bir gösteriden ibaret gören bizlerin, tüm eşitsizlikler sistemine izleyici olarak dahil olmamızı da hatırlatır. Yüzlerin maskeler ile ya da çeşitli aksesuarlarla kapatılması da gene kendi kimliğimizi saklamamıza, başkası gibi davranma, rol yapma ihtiyacımızı yansıtır. Aktörlerin hepsi birbirinden farklı rollerdedir. Aynı ortamda gruplar halinde ya da bireysel halde hem birbirleri ile ilişki halinde hem de birbirlerinden bağımsız halde bulunurlar. Toplum içinde var olabilmek için bir cemaat- topluluğun parçası olanlar, bireysel olarak var olmaya çalışanlar ve toplumun dışında kalan uyumsuz- itaatsiz kesim. Genzken’in *Aktörlerinin* rolleri, kimlikleri göçebedir. Çünkü kimin hangi konuma düşeceği kapitalist sistem içinde sabit değildir; güvenilmez ve hareket halindedir. Braidotti’nin ifadesiyle;

“Eğer çok etnisiteli, multimedya toplumuna doğru bir sosyokültürel mutasyon yaşandığı doğruysa, söz konusu dönüşüm sadece “aktörler” kutbunu etkilemekle yetinmez. Eşit derecede, “aynı”nın eski merkezin konumu ve önkoşulunu da yerinden etmelidir. Bir başka

deyişle, sadece öznelerin terminolojisi veya metaforik temsili değil, bunu destekleyen toplumsal ilişkiler ve toplumsal imgelem de değişmekte.”⁷²

Diğer bir yandan da Genzken’in *Aktörler*’i gösteren- gösterilen arasındaki ilişkiyi de resmetmektedir aynı *Empire/Vampire (İmparatorluk/Vampir)* yapıtında olduğu gibi.



Resim 2.7. Isa Genzken, *Empire/Vampire* (İmparatorluk/Vampir), 2002-2003



Resim 2.8. Isa Genzken, *Empire/Vampire* (İmparatorluk/Vampir), 2002-2003

11 Eylül olaylarından sonra ürettiği *İmparatorluk/Vampir* serisinde şiddet ve yıkımı anlatan 22 adet iş üretmiştir. Canavar- kurban olanın kim olduğunu sorgulatan, savaş makinaları karşımıza çıkmaktadır. Genzken oyuncak askerler, plastik balıklar, postallar, çocuk ayakkabısı, tanklar, çiçekler, kan çöp yığını vb. malzemeleri savaşın getirdiği kaosu resmetmek için kullanmıştır. Karşımıza bir enkaz çıkmaktadır.

Baudrillard’ın ifadesiyle; “Sorulması gereken soruyu belki de yalnızca bir ayna sorabilir, yani gerçek mi görüntünün, yoksa görüntü mü gerçeğin bir yansımasıdır? Bu anlamda kalıntıyı bir aynaya benzetebilir ya da buna kalıntının aynası diyebiliriz.”⁷³

İmparatorluğun kanlı zaferi- kahramanlık tarihinin nasıl yazıldığı, kimlerin tehlike adı altında nasıl katledildiğini gözler önüne serer. Vampir olan kimdir?

İmparatorluğun kendisi mi? Yoksa sınırlarının dışında kalan madun insanlar mı?

Cevap açıktır; imparatorluk mutlak gücünü savaştan alır, döktüğü kandan beslenir.

Katli gerçekleştirmekte aracı konumda olan askerler birer ölüm makinesidir;

duygulardan arınmış ve imparatorluğun bedenleşmiş hali. Totaliter rejimin mekanik bedenleridir. Foucault’ya göre;

⁷² Rosi Braidotti, *Göçebe Özneler*, Çev. Öznur Karakaş, 14

⁷³ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz adanır, 188

“Devletin bakış açısından birey, yapabildikleri devletin gücüne en ufak bir değişiklik dahi (...) getirebildiği sürece vardır. Birey bu değişikliği sağlayabildiği ölçüde devlet onunla muhatap olur. Üstelik bazen devlet için yapması gereken de yaşamak, çalışmak, üretmek, tüketmemektir; bazen de ölmesi gerekir.”⁷⁴

Yani askerin devleti korumak için öldürmesi ve gerekirse ölmesi onun sistem içinde varoluş şeklinin sonucudur. O kendine verilen emirleri uygular, onlara itaat eder. Bu sebepten de meydana gelen vahşetten de sorumlu değildir. Bizler de bu suça eylemsiz kalarak ortaklık etmekteyiz. Sadece ekranların karşısına geçip, olup-bitenleri sessizce izliyoruz. Böylece sorumluluk duygusundan da kaçmış oluyoruz. Genzken yapıtları ile kaçıttığımız gerçekler ile bizleri yüzleştirir ve hayatlarımızın sistemin içinde nasılsa çöpe döndüğünü gösterir. Gros’un itaat üzerine incelemesinde değindiği gibi mesele olan şudur;

“Neden boyun eğerez? Daha da önemlisi nasıl boyun eğerez? Bize sadece itaat etmemekle ilgili ilham kaynağı olabilecek bir itaat etme ihtiyacımız var. Boyun eğme, rıza gösterme ve konformizm arasındaki farklılıkları yeniden tanımlamamız, direniş ve vicdani ret hakkı ile başkaldırıyı birbirinden adamakıllı ayırabilmemiz gerekiyor.”⁷⁵

4. CİNSİYET İKİLİĞİNDEN SIYRILMA; QUEER BEDEN

Queer patriyarkal düzenin sabitliğini sarsar, zemini kayganlaştırır ve altını oyar. Cinsiyet, kimlik, ırk, etnisite, normallik gibi fark politikası üzerinden gerçekleşen dışlamalar sisteminin karşısında yer alır. Bu sebepten sırf gey ve lezbiyen aktivizmi tarafından değil aynı zamanda feministler, kolonyalizm karşıtları, yersiz yurtsuzlar tarafından da benimsenmektedir. *Queer* akademik olarak ilk defa Teresa De Lauretis tarafından kullanılmıştır. Kısa zamanda akademik tartışmalar içerisinde queer terimi popülerleşmiş ve anlamı genişlemiştir. Gey, lezbiyen, biseksüel, interseks ve trans özneler için *queerin* kapsayıcılığının artması, beyaz hetero öznelerin *queer* kavramının anlamının altını boşaltma ve kendine mal etme durumu olarak yorumlanmıştır. Teresa De Lauretis’de *queerin* popülerleşmesi ve beyaz hetero

⁷⁴ Michel Foucault, *Kendini Bilmek*, Çev. James Cem Yapıcıoğlu, 198

⁷⁵ Frederic Gros, *İtaat Etmemek*, Çev. Zeynep Büşra Bölükbaşı, 15

özneler tarafından ele geçirilmesi neticesinde kelimeyi kullanmayı bırakmıştır.⁷⁶

Preciado'ya göre;

“Queer çokluk ne “üçüncü cinsi” önemser, ne de “cinsiyetler ötesi bir dünyayı”. Kendini, cinsiyete yönelik bilgi/iktidar disiplinlerini yeniden-kendine-mal-etmekle, “normal” ve “sapkın” bedenler üreten seksopolitikanın belirgin teknolojilerini saptırmakta ve onlara yeniden ifade kazandırmakta kurar. “Feminist” ya da “homoseksüel” politikanın aksine, queer çokluğun politikası ne doğal kimliklere (erkek/kadın) dayanır, ne de pratiklerin bir tanımına (heteroseksüel/homoseksüel); fakat onları “normal” ve “anormal” olarak inşa eden rejimlere karşı çıkan bir bedenler çokluğuna yaslanır.”⁷⁷

Bir kimliksizleşme edimi olarak *queer*, kapsayıcı yapısı ile kendi içinde herhangi bir hiyerarşiye olanak tanımaz. Bu sebepten gerek feminist gerekse gey ve lezbiyen özcü politikalar tarafından kendi kazanımlarını sekteye uğrattığı iddiası ile eleştiriyeye maruz kalmaktadır. Jagose'nin de dediği gibi *queerin* başarısının kaynağını “kendisi de dahil, herhangi bir kimlik kategorisi seferberliğinin -bilinçli veya değil- doğasında bulunan varsayımlara dikkat çekmesi”⁷⁸ oluşturur.

Saha-aktivizm ile akademik tartışma-kuram aynı doğrultuda şekillenmemektedir.

Bundan ötürü bölüm boyunca akademik tartışmalar doğrultusunda *queer* kelimesi ele alınacaktır.

“Tuhaf, acayip vb karşılıkları olan 1980'lerin sonunda eşcinsel erkekleri aşağılamak için kullanılan queer ibaresi, 1990'ların başında “cinsiyet normları dahilinde” olmayanlarca, yani gey, lezbiyen, travesti, transseksüel, biseksüel, interseksüel vb kişilerce, pejoratif anlamıyla birlikte sahiplenilmiş, heteroseksüel matrisin dayattığı ikili kimlik rejiminde öteki kılınanları ve onların eşit haklar mücadelesini işaret etmeye başlamıştır. *Queer* hareketle paralel olarak gelişen *queer* kuram, cinsiyetin tamamen bağlamla şekillendiğine, sabit olmadığına, tanımının tarih boyunca koşullara göre değiştiğine dikkat çekerken, toplumsal yapının bütününe nüfuz etmiş olan heteroseksüel mantığı, yani heteronormatifliği okuma, açık etme ve alt üst etme yollarını araştırır.”⁷⁹

Bunun için de bedenleri, öncelikli olarak cinsiyete bağlı tanımlamaların katı doğasından sıyrarak akışkan ve muğlak hale getirir.

⁷⁶ Annamari Jagose, *Queer Teori Bir Giriş*

⁷⁷ Beatriz Preciado, *Queer Çokluklar*, Çev.Leman Sevda Darıcıoğlu, ,*Queer Tahayyül* (2013) İstanbul, Sel Yayıncılık, 330

⁷⁸ Annamari Jagose, *Queer Teori Bir Giriş*, Çev. Ali Toprak, 146

⁷⁹ Şeyda Öztürk, *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, syf 5, Cogito, sayı 65-66,2011

Bedenlerin “kadın” ve “erkek” olarak cinsiyetlendirilmesi ve ayrıştırılması dil aracılığı ile meydana gelmektedir. Dil, “şeyleri” adlandırarak onları şekillendirir, forma sokar. *Queer* tam da bu noktada dilin işlevini tersyüz eder ve bedenlerin isimlendirilmelerini yapı sökülümüne uğratar. Cinsiyet ikiliği baz alınarak oluşturan rollerin, sabit yapısını bozar. Cinsiyeti tanımlama ve atama şeklimizin normatifliğine darbe vurur. Cinsel fark düşüncesini ve buna bağlı olarak gelişen hiyerarşinin yapaylığını deşifre eder. Bu sebepten bir tehdit unsuru olarak algılanır ve “öteki”, “başka”, “iğrenç”, “sapkın” olarak nitelendirilerek dışlanır. *Queer* düzende meydana gelen bir çatlaktır. Temas edilmesi yasak, sakıncalı olandır. *Queer* “Babanın Yasası”na karşı bir direnç, başkaldırıdır. Bunun için de ilk olarak bedenlerin nasıl kısıtlanıp baskılandığını, cinsiyet ikiliği ve farkın şekillendirdiği atanmış cinsiyet rollerini merceği altına alır. Bu politikaların tutarsız ve ikiyüzlü yapısı ilk olarak sokakta, aktivistler tarafından yapı sökülümüne uğratılmaya başlanmış ve hemen ardından akademik camiaya tarafından benimsenmesi sonucunda queer teori yaygınlaşmıştır.

Antik Yunan felsefesine göre Babanın Yasası yaradılış ile meydana gelir. Yaradılış ise kelam aracılığı ile gerçekleşir. Kelam- söz; tanrısaldir, bedensizdir, zihindir, *logos*tur. Kelam sayesinde var olunur. Kullanılan dil dünyayı, bedenleri, yaşamın şeklini- sınırlarını belirler, onları anlamlandırır ve “fark”ı oluşturur. Fark dışlamayı beraberinde getirmektedir; ilk olarak cinsiyetler arasında belirlenen fark, tüm öteki oluşlar ile ilişkiyi belirler. Bu doğrultuda bedenleşme ile özdeşleşen öteki oluşlar, yaradılışa göre hiyerarşik olarak alt sınıfta konumlandırılmaktadır. Erkek bedensizleşerek kadını dışlar; kendi ötekisini, başkayı oluşturur. Bu zihin-beden, insan-insan olmayan ikiliğini meydana getirir. Zihinin sahibi, konuşabilen, dilin hâkimi ve insan olan beyaz erkektir. Farkın ayrımcı dili bedenleri yazı ile işaretler, kodlar ve damgalar. Bedensel olan farkın tarihinin yazıldığı bir metne dönüşür. Grosz bu durumu şöyle ifade etmektedir;

“Ontolojik olarak konuştuğumuzda, beden nedir? Onun “hammaddesi”, maddesi nedir? Biçimi nedir? Verili midir, üretilmiş midir? Ya da verili olmak ile kültürel düzen arasında bir ilişki mi vardır? Cinsel olarak nötr, belirsiz ya da hermafrodit bedenler, aşına olduğumuz cinsel özgül biçimleri üretmek için mi yazılırlar? Ya da bedenler, tüm bedenler (insan olmayanların da sayılması gerekir), morfolojilerine göre ruhsal ve kültürel olarak yazılan cinsel olarak özgül bir boyuta mı sahipler (erkek olsun, kadın olsun ya da hermafrodit

olsun)? Başka bir deyişle, cinsel fark öncelikliken, cinsel yazı kültürel bir yüklem midir, ontolojik bakımdan öncelikli bir farklılaşmanın yeniden yazımı mıdır? Ya da cinsel farklılaşma kültürel olarak özgül bedenlerin tabi olduğu çeşitli yazı formlarının bir ürünü müdür? Yazılar, cinsel farklılaşmayı üretir mi? Ya da cinsel fark, farklılaşan bir yazı modu anlamına mı gelir? Bu soru dizisine cevap vermek, maddesel olarak farklı bedenlerin, tözlerin, madde biçimlerinin, maddesel olarak farklı kodlanmış yazı yüzeyleri olarak görülmesinin, karmaşık, birbirine dolanan karşılıklı üretim ilişkilerini ve geri bildirimini içerir.”⁸⁰

Erkek maddeyi, kadın formu oluşturur; kadın bedenine maddenin şeklini aldığı hazne görevi atfedilmektedir. Hazne oluş kadın bedeninin penetre edilebilirliğini doğasını nitelendirmektedir. Erkek için bu durumun gerçekleşmesi yasaya aykırıdır. Bu düşünce yapısı heteronormatif toplum düzenini ve aileyi oluşturur ki bu durum, nasıl üreyeceğimizden, kimi arzu edeceğimize ya da kimi sevebileceğimize uzanan kurallar ve yasaklamalar sistemini beraberinde getirir. Butler’a göre;

“Cinsiyetlendirme [gendering] vuku bulunduğu pratik, normların bedenselleşmesi, zorunlu bir pratik, zora dayanan bir üretimdir; ancak tam da bundan ötürü tamamen belirleyici değildir. Cinsiyet bir görev olduğu ölçüde, asla beklentiler dahilinde tam olarak yerine getirilemeyen görevdir, öyle ki ona tabi olan, yaklaşmaya mecbur edildiği ideali asla tam anlamıyla yaşayamaz. Dahası, bu bedenleşme tekrarlanan bir süreçtir. Ve burada tekrarlama tam olarak dildeki özne tarafından belirlenen iradi hakimiyetin kibrine zarar veren bir tekrarlanma olarak yorumlanabilir.”⁸¹

Bu zora dayalı üretimin neticesinde şiddet, nefret ve iğrenme doğar. “Ötekini” tanımama ve onunla karşılaşmayı ret neticesinde, bilinmeye karşı korku gelişir. “Öteki” özne ile aynı dili konuşamayan yabancılar, köleler ve kadınlardır. Diyaloğsuzluk “öteki” ile karşılaşmaları engeller. Karşılaşmanın gerçekleşmemesi neticesinde hem öznenin kendini hem de ötekini tanımlaması ve tanınması eksik kalır. Karşılaşma ile kendinde ve ötekinde neyin var olduğu veya eksik olduğu, kendini ötekinden ayıran ve ötekini dışlama yoluyla sürgüne gönderenin ne olduğu anlaşılabilir. Derrida’nın belirttiği üzere;

⁸⁰ Elizabeth Grosz, Uçucu Bedenler, Çev. Kevser Güler, 266-267

⁸¹ Judith Butler,(1993) Kritik Queer Çev. Cüneyt Çakırlar, Queer Tahayyaül, (2013), İstanbul, Sel Yayıncılık, 131

“Karşılaşma ayrılma’dır. “Mantık”la çelişen böyle bir önerme, ötekini ve farkı anlamın kaynağına buyur etmek suretiyle Varlık’ın – “olmak” (“-dır”) fiilinin oluşturduğu kırılan bağda yatan- birliğini bozar. Fakat, denecektir ki, bunu söyleyebilmek, karşılaşmayı ve ayrılığı dile getirebilmek için, neyin ve kimin karşılaştığını ve ayrıldığını, hele ki karşılaşmanın bizzat ayrılma *olduğunu* söyleyebilmek için, zaten hep varlığı düşünüyor olmak gerekir. Şüphesiz bu doğru, fakat bu “zaten hep... gerekir” sözü, tam da varlık alemi dışına ilk sürgün oluşu, varlık düşüncesi olarak sürgünü ve Varlık’ın, (bugün bu kelimenin gerektirdiği her anlamda) farkın dışında, asla *kendi kendisi* olmadığını ve *kendi kendisini* gösteremediğini, asla *şimdi, burada* olmadığını ifade eder.⁸²

Karşılaşma sayesinde ötekine temasta bulunabilir ve başkalığı deneyimleyebilir. Karşılaşma ile gelişen diyalog dili geçirgen hale getirir. Böylelikle bir uzlaşmaya varılır. Gatens’e göre “anlaşma başka bir sesin, başka bir bedeni tanınması anlamına gelecektir; ki en çok korkulan da budur. Başka bir bedeni tanımak, öteninin yasası ve etiğiyle diyaloga, tartışmaya ve ilişkilenebilirliğe açık olmak demektir.”⁸³ Konuşma edimi ile şeyler isimlendirilir, tanımlanır ve bu doğrultuda çağrılır. Çağırılma kişiyi açığa çıkarır; çünkü bir kişiyi çağırabilmek için onu bilmek gerekmektedir. *Queer* bu doğrultuda çağrılan kişinin kimliğini nötrleştirir ve mülksüzleştirir; tanınma sabit bir kimliklendirme, sınıflandırma ya da cinsiyetlendirme üzerinden gerçekleşmez. Böylece kişinin hareketlerini sınırlayıp, belirlemez. Hem bir tanımlama hem de tanımlamaların reddidir. Zira kişi var olabilmek için kendini tanımlamaya ihtiyaç duyar, ancak bu tanımlama (*queer*) değişken oluşu sayesinde stabilizasyondan sıyrılır. Ve *queer* olmak bir sınıfa mensup olmayı değil bir statüyü refere eder. Wagner tanımlanma korkusunu şu şekilde ifade eder;

“Uygun bir tanım bulma sorunu yersiz bir sorun olmaktan çok uzaktır, zira bir grubun tanımlanma şeklinin, onun nasıl hareket edeceği, temsil edileceği, yasallaştırılacağı ve hitap edileceği meseleleri açısından sonuçları vardır. “Ulus”, “topluluk” hatta “etnisite” terimlerini kullanma girişimleri oldu, tıpkı “cinsel yönelim”in çoğunlukla sanki “ırk” ya da “seks”e paralel olarak kullanıldığı gibi.”⁸⁴

Tanımlanan ve konuşan özne ile ilgili başka sorunlar da vardır. Spivak’ın “madun konuşabilir mi?” metninde dile getirdiği gibi okuma-yazma bilmeyen, alt tabakadan

⁸² Jacques Derrida, Yazı ve Fark, Çev. P. Burcu Yalım, 101

⁸³ Moria Gatens, İmgesel Bedenler, Çev. Dilan Eren, 61

⁸⁴ Michael Wagner, Queer Gezegen Korkusu: Queer Politika ve Toplumsal Teori’ye “Giriş”, Çev. Kürşad Kızıltuğ, Queer Tahayyül (2013), 169

insanların sesini, yakarışlarını duyabiliyor muyuz? Yoksa madun adına konuşan, söylem üreten gene özne konumundakiler mi? Gerek aktivizmde gerekse akademik çalışmalarda aynı sorunu içinde barındırmaktadır. Kimse gerçekte madunu dinlememektedir, onun sorunlarını kendi söyleminin içinde eriterek, kendi savının sağlamlasını yapmak için kullanmaktadır. Spivak’a göre beyaz ırka mensup değilseniz ve bir de kadınsanız durum daha da dramatikleşmektedir.

“Tarihsel olarak dilsizleştirilmiş madun kadın özne ile (onu dinlemek ya da onun adına konuşmak yerine) konuşmayı öğrenme arayışındaki postkolonyal entelektüel, kadın ayrıcalığına ilişkin öğrendiklerini *sistematik bir şekilde geri sarar (unlearn)*. Bu sistematik geri sarma, basitçe sömürgeleştirilmiş olanın kayıp figürü yerine başka bir şey koymayı değil, bulabildiği en iyi araçlarla postkolonyal söylemi eleştirmeyi öğrenmeyi gerektirir. Bu yüzden, madun çalışmalarının anti-emperyalist projesi içinde bile, madun kadınların sorgulanmamış dilsizliklerini sorgulamak, Jonathan Culler’ın ileri sürdüğü gibi “farklılaşarak fark yaratmak” ya da “asli özellik olarak tanımlanmış cinsel bir kimliğe... başvurmak ve bu kimlikle ilişkili deneyimlere ayrıcalık tanımak” anlamına gelmez.⁸⁵

Spivak madun çalışmalarının içinde yer alan beyaz üstünlükçülüğünü deşifre eder. Madunun gerçekte ne söylediğini ya da neyi söylemeyi reddettiğini sorgulamamızı ister. Bunu yapabilmemiz için de anti-emperyalist politikaların iki yüzlü oluşu ile yüzleşmemizi koşul tutar; Beyaz Batılı özne tarafından gerçekleştirilen iyileştirme politikalarında, madun sömürülen olmaktan kurtarılıyor illüzyonu yaratılır. Böylelikle kahraman rolünü üstlenen Beyaz Batılı özne, madunu kendi kültüründen kopararak, yeni bir kültürü benimsemesini ve eski olanı lanetlemesini ister. Benimsediği yeni kültürün içinde eskinin acılarını kendi var oluşunun temeliymişçesine sürekli yineleyerek, kınayarak yer edinir. Zira yeni kültürün onu benimsemesi, kabul etmesi için bu şarttır. Ahmed’e göre

“Ötekine bağış yapan özne, acının üstesinden gelme ihtimalinin “ardındaki” kişidir. Ötekilerin acısının haddinden fazla temsil edilmesi önemlidir; çünkü ötekine acıya “sahip” olarak ve acının üstesinden yalnızca Batılı bir özne bağış yapacak kadar etkilendiğinde gelebilir durumda olarak sabitlenir.”⁸⁶

⁸⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, Madun Konuşabilir mi? Çev. Emre Koyuncu, 78-79

⁸⁶ Sara Ahmed, Duyguların Kültürel Politikası, Çev. Sultan Komut, 35

İğrenme, acı ve nefret gibi olumsuz duygular, ötekine karşı düşmanlığı besler. Böylelikle öteki kurtulması gereken, topluma zarar veren dış bir unsur olarak itilir. Ve aslında Ahmed'in de ifade ettiği üzere;

“Nefret bir kişiye yöneltilmez, onun yerine farklı nefret figürleri ve nesnelere yaratılır, sonunda tüm figürleri birleştirip onları “ortak tehdit haline getirecek bir yaratıdır bu. Daha da önemlisi nefret belirli bir kişi ya da nesnede *ikamet* etmez. Nefret ekonomiktir, farklılık ve yer değiştirme ilişkilerindeki gösterenler arasında gezinir durur.”⁸⁷

AIDS salgını nefreti tetikleyen bir silah olarak muhafazakâr kesimler tarafından kullanıldı; marjinal ve ahlaksız olmakla ilişkilendirildi. Eşcinsellere özgü bir hastalıkmiş gibi lanse edilmesi ile toplumsal kutuplaşma, korku, iğrenme ve dışlama politikaları harekete geçirildi. Jogese'nin belirttiği üzere;

“AIDS hakkındaki basmakalıp bilgiler, eşcinsel arzuyla ilgili bölücü ve geçişli anlayışlar arasındaki karşıtlığı iyice belirginleştirir. Tarihsel açıdan, salgının koşullara bağlı ilerlemesi eşcinsel erkek topluluklarının -diğerleri arasında- AIDS'ten kırımına yol açmıştır. Dahası, lezbiyenler de inatla AIDS'le bir arada anılmıştır.”⁸⁸

4.1. Wangechi Mutu ve Siyah Beden

Kenya doğumlu Amerikalı sanatçı Wangechi Mutu başlattığı *Africa's Out* kampanyası ile cinsel azınlıkların uğradığı şiddeti, sağlık sorunlarını, insan hakları ihlallerini, insanların yaşama hakkının ve kendilerini ifade edebilme haklarının nerede olduğunu görünür kılmayı amaçlar. Mutu'nun ifadesiyle “Nijerya Devlet Başkanı Goodluck Jonathan, eşcinsel ilişkileri yasadışı hale getiren ve 14 yıla kadar hapisle cezalandırılabilen eşcinsel karşıtı bir yasayı kabul etti. Uganda, 24 Şubat 2014'te benzer bir yasayı kabul etti ve 'ağırlaştırılmış eşcinselliği' ömür boyu hapis acılarını kendi var oluşunun temeliymişçesine sürekli yineleyerek, kınayarak yer edinir. Zira yeni kültürün onu benimsemesi, kabul etmesi için bu şarttır.

Mutu, kolaj çalışmaları ve heykellerinde kullandığı melez formlar ile bedene bakışı, türler ötesi bir yaklaşımla eleştirir. Hannah Höch'nün kolajlarına benzeten tekniği; aldatıcı, dehşet verici, çekici, itici ve tuhaftır. İnsan, bitki, hayvan ve makine formlarının iç içe geçtiği kadın figürlerinde queer ekofeminist, posthümanist ve

⁸⁷ Sara Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası*, Çev. Sultan Komut,61

⁸⁸ Annamari Jagose, *Queer Teori Bir Giriş*, Çev. Ali Toprak,31

transhümanist bir tutum hakimdir. Köleleştirilmiş, stereotipik Afrikalı kadın imgesini yapıtlarında kullanmaz. Bunun yerine kendi özgürlükçü mitolojisini oluşturur. Kültürel kimliği, cinsiyeti, tarihi, küresel tüketimi ve sömürgeciliği eleştiren öteki bir dünya yaratır. Oluşturduğu mitler insan sonrası ve türler ötesi bir dünyayı tasavvur eder. Bilimkurgu karakterlerine benzeyen, insan-hayvan-bitki formalarının karışımı cyborgları*, türler arası hiyerarşileri yıkan melez varoluşları yapıtlarında görürüz. Bu bakış açısıyla Mutu'nun yapıtlarına yaklaştığımızda Greta Gaard'ın *Queer Bir Ekofeminizme Doğru* makalesinde yer aldığı üzere;

“Queer ekofeminist bir perspektiften, queerler; kadınları, hayvanları, doğayı ve cinselliği değersizleştiren bir kültürde kadınlaştırılır, hayvanlaştırılır, erotikleştirilir ve doğallaştırılır. Beyaz olmayan kişilerin nasıl kadınlaştırıldığını, hayvanlaştırıldığını, erotikleştirildiğini ve doğallaştırıldığını da inceleyebiliriz. Son olarak, doğanın nasıl kadınlaştırıldığını, erotikleştirildiğini, hatta queerleştiğini keşfedebiliriz.”⁸⁹

Yaratık Serisi (Creature Series) bunun en çarpıcı örneklerindedir. Sırtlan maskeli iki kadın bedeni karşımıza çıkmaktadır. Maske takma, maskeleme düşüncesinde Gerilla Kızlara atıfta bulunmaktadır. Sırtlan gerek Afrika kültüründe gerekse Batılı bakış açısından negatif, aşağılayıcı anlamlara sahiptir.

Anatomik özelliklerin ötürü dişi ve erkek sırtlanlar kolaylıkla birbirlerinden ayırt edilemez. Zira dişilerin genital bölgeleri penise benzemektedir ve bu sebepten uzun yıllar boyunca sırtlanlar çift cinsiyetli sanılmıştır.⁹⁰

Bununla beraber dişi sırtlanlar erkek sırtlanlardan daha iri ve heybetlidirler. ABD'de Avrupa'da oy hakkı için mücadele eden kadınlar sırtlan olarak nitelendirilmiştir. Argo bir anlam taşıyan sırtlan sözcüğü ile bu kadınların erkek gibi olduğu, bir penislerinin olduğu ima edilmek istenmiştir. Mutu'nun yapıtı bu verilere göre okunduğunda sömürgeci, baskıcı iktidar mekanizmalarına karşı direnişte bulunan kadınları sembolize etmek istediği düşünülebilir.

*cyborg; biyolojik ve yapay karışımı, yarı insan yarı robot.

⁸⁹ Greta Gaard, *Queer Bir Ekofeminizme Doğru*, *Queer Yazıları*, 2023 Çev. Mustafa Bozkurt Gürsoy, 63-64

⁹⁰ Liz Langley, (2016) How Can You Tell a Female Animal From a Male?

<https://www.nationalgeographic.com/science/article/160220-animals-sex-penises-hyenas-mating-science>



Resim 3.1. Wangechi Mutu, "*Intertwined (İç İçe)*", 2003

Ancak Kenya kültürü için sırtlanın bambaşka karanlık bir anlamı bulunmaktadır. Ergenliğe giren genç kızlar, aileleri tarafından tanrıların gazabından korunmak için zorla “sırtlan” olarak adlandırılan erkek seks işçileri ile ilişkiye sokulmaktadır. Sırtlanlar aynı zamanda kocası ölmüş dul kadınlar ile “onları arındırmak” için ilişkiye girmektedir. Bu kültür tecavüzü meşrulaştırmakta, kadını değersizleştirmekte ve yok saymaktadır. Aynı zamanda AIDS’i de yaygınlaştırmaktadır. Zira ilişki sırasında korunmak yasaktır.⁹¹ Queer bireylerle ilişkilendirilen AIDS, Kenya’da heteronormatif toplumun dayatmasıyla gerçekleşen tecavüzlerle yayılmaktadır. Bu sebepten gerek Mutu’nun başlatmış olduğu *Africa’s Out* toplumsal bilinçlenme ve madun kişilerin sesinin duyurulması açısından büyük önem arz etmektedir.

İç içe (Intertwined) yapıtında da sırtlanın, tüm olumsuz kültürel ve toplumsal anlamlarından sıyrılıp, Mutu’nun kendi özgürlükçü mitolojisinin bir parçası haline geldiği düşünülebilir. Mutu’nun sırtlan maskeli kadınları cüretkâr ve umursamaz bir tavra sahiptir. Kendilerine atanan ırksal, cinsel rolleri yok sayarlar, çünkü Derrida’nın ifadesiyle “kadının özü diye bir şey yoktur, çünkü kadın kendisinden uzaklaşır, kendisinden uzaklaştırılır. Sonsuz ve dipsiz derinliklerden çıkan kadın özelliğın, kimliğın ve iyeliğın bütün kalıntılarını yutar ve bozar.”⁹²

⁹¹ Ed Butler, (2016), The man hired to have sex with children, <https://www.bbc.com/news/magazine-36843769>

⁹² Jacques Derrida, Mahmuzar: Nietzsche’nin Üslupları, Çev. Ali Utku& Mukadder Ertan, 23

Mutu kolaj işlerinde National Geographic, Motorbike gibi dergilerden yararlanmaktadır. Bu dergileri kimin okuduğu ve neden okuduğu ile ilgilenmektedir. Bu dergilerin amacını sorgular; bu dergilerin içinde kadın bedeninin özellikle de renkli kadınların bedenlerinin nasıl temsil edildiğini inceler. Çünkü bu durumun kendisine kültürel olarak nerede olduğunu gösterdiğini söylemektedir.⁹³

Butler'ın ifadesiyle “Kişi sadece bir beden değildir, ama çok önemli bir anlamda, kişi kendi bedenini yapar ve aslında, kendi bedenini çağdaşlarından ve bedenleşmiş öncüllerinden ve ardıllarından farklı şekilde yapar.”⁹⁴Mutu da kolajları ile egzotikleştirilmiş ve erotikleştirilmiş renkli kadın bedenini, dergilerden kestiği görseller ile performatif olarak yeniden inşa eder.

Mutu, *Pin-up* serisini çarpık Frankensteinler olarak tanımlar. Serideki bedenler batılı estetik algıya göre çarpık, sakat ve canavar gibidir; bu sebepten bu bedenlerden korkulur ve toplumun dışına itilir. Mutu'ya göre bir insanın korktuğu şeyin, korkulan nesne ile çok az ilgisi vardır. Korkunun doğrudan nedeni kişisel tarihle alakalıdır. Yani kendi deneyimleri, karşılaşmaları ile ilgilidir. Korktuğumuz şeyler aynı Frankenstein'in yarattığı canavar gibi kendimizin karanlık, bastırdığımız yönlerimizi gösterir; bir gölge metaforudur. Ne kadar kaçarsak kaçalım peşimizi bırakmaz. Braidotti'ye göre

“Beyaz-olamayan, eril-olmayan, normal-olmayan, genç-olmayan, sağlıklı-olmayan, engelli, biçimsiz veya iyileştirilmiş insanlar... Yine, erkekimsin ve hayvan şeklindeki (zoo-morphic) organik ve yeryüzüne mahsus ötekiler arasında daha fazla ontolojik ayrım içermektedirler. Bütün bu “başkaları” alçaltıcı hale getirilerek patolojik addedilmekte ve normalliğin dışına, anormalliğe, sapkınlığa, canavarlığa ve hayvaniliğe itilmektedir. Bu süreç içsel olarak insanmerkezcidir, cinsiyetlenmiş ve ırksal olarak belirlenmiştir: Beyaz, eril, heteroseksüel Avrupa medeniyeti temelli estetik ve ahlaki idealleri kayırmaktadır.”⁹⁵

⁹³ Robert Enright, (2008), Resonant Surgeries: The Collaged World of Wangechi Mutu, <https://bordercrossingsmag.com/article/resonant-surgeries-the-collaged-world-of-wangechi-mutu> ⁹⁴ Judith Butler, Performatif Edimler ve Toplumsal Cinsiyet Kurma, Queer Yazıları, 2023, Çev. Mustafa Bozkurt Gürsoy, 14-15

⁹⁵ Rosi Braidotti, İnsan Sonrası, çev. Öznur Karakaş, 86-87



Resim 3.2. Wangechi Mutu, Pin-up, 2001



Resim 3.3. Wangechi Mutu, Pin-up, 2001

Pin-up serisi batılı bakış tarafından kendini şekillendirmeye çalışan kadınların pornografik pozlarından oluşur. Bu aşırı cinselleştirilmiş figürlerin bazı uzuvları eksik veya abartılıdır. Bir belgeleme tekniği olarak düşünülebilecek bu çekimler, kültürün bedene bakan kişi ve bedenine bakılan kişi üzerindeki etkilerini düşündürür.⁹⁶ Bakılan kişi, bakışı üzerinde hissetmediğinde nasıl davranmaktadır? Bu bakış hala onu şekillendirmekte, denetim altına almakta mıdır? Yoksa kadınlar artık bu bakışın etkisi altında kalmaktan kurtulmuşlar mıdır? Yoksa sömürgeci bakış halen etkin midir?

Bir diğer sorulması gereken soru ise kimin görünür kılındığı ve kimin sesinin duyulduğudur. Mutu'nun "*Ben konuşuyorum, dinliyor musun?*" başlıklı yerleştirmesinde Batılı Beyaz öznenin bakışa ve söze hakimiyetini eleştirir.

⁹⁶Jaclyn Seufert, (2013), Wangechi Mutu's Afro-feminist works inaugurate Leonard Pearlstein Gallery's great new space at Drexel <https://www.theartblog.org/2013/03/wangechi-mutus-afro-feminist-works-inaugurate-leonard-pearlstein-gallery-s-great-new-space-at-drexel/>



Resim 3.4. Wangechi Mutu, *I Am Speaking, Are You Listening?* (Ben konuşuyorum, dinliyorsunuz)2021

Sömürge ülkelerinde yaşayan renkli derili kadınların sayısız cinayete kurban gitmelerine karşı iktidarın, sömürgeci sistemin sessizliğini eleştirir. San Francisco Legion of Honor müzesinde bu yerleştirmeyi uygulaması, yapıtın vuruculuğunu arttırmaktadır. San Francisco Legion of Honor müzesi 1870'ten 1909'a kadar göçmenler, işçi sınıfı için mezarlık olarak kullanılmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda öldürülen Kaliforniya askerlerine bir anıt olarak adanan müze şeker patronu Adolph B. Spreckels tarafından yaptırılmıştır. Mutu'nun yerleştirmesi, mekânın belleğini yansıtıcı niteliktedir. Sömürgeci tarihin şatafatını, gücünü sergileyeceği, kültürü oluşturacağı müze, göçmenlerin, işçilerin cesetlerinin üzerine kurulmuştur. Fanon'un dediği gibi;

“Sömürgeci, tarih yapar ve onu yaptığını bilir. Metropolünün tarihine sürekli gönderme yaptığı için, kendisinin de burada, bu metropolün uzantısı olduğunu açıkça gösterir. Dolayısıyla yazdığı tarih yalnızca yağmaladığı ülkelerin tarihi değil, bütün yağmaları, tecavüzleri ve açlıktan öldürmeleriyle, kendi ulusunun tarihidir.”⁹⁷

Kahraman, kurtarıcı olarak kendini konuşlandıran Beyaz Batılı özne tüm zulmü görmezden gelir, yok sayar. Mutu'nun yerleştirmesi bu duruma izin vermez. Rodin'in *Düşünen Adam* heykelinin tabanına, tam görüş açısına yerleştirdiği figürler ile madunu görünür kılar. Madun ile Beyaz Batılı özne zorunlu olarak karşılaşır. Karşılaşma tanıma eyleminin gerçekleşmesini sağlar. Fanon'un da belirttiği üzere;

⁹⁷ Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*, Çev.Şen Süer, 54

“İnsan yalnızca bir başkasını kendisini tanısin diye ona kendini dayatmak istediği ölçüde insandır. Öteki onu gerçekten tanımadığı sürece, eylemi her zaman bu ötekine yönelecektir. İnsanlık değeri ve gerçekliği bu ötekine, ötekinin kendisini tanınmasına bağlıdır.”⁹⁸

Düşünen Adam heykeli insan olanı, zihne sahip olanı sembolize ederken, Mutu'nun Rodin'in heykelini çevreleyen ceset şeklinde yatan iki yapıtı (*Shavasana I-II*) ile melez formdaki iki yapıtı (*Mama Ray* ve *Crocodylus*), diğer öteki-oluşları, bedensellikle özdeşleştirilenleri temsil eder. *Düşünen Adam* temsiliyetine uygun bir şekilde yukarıdan Mutu'nun yapıtlarına bakar. Düşünme, konuşma yetisine sahip erkek-insan kendini tüm diğer oluş kiplerinin üzerinde konumlandırır. *Ben konuşuyorum, dinliyor musun?* erkek-insanı merkeze alan hümanist bakış açısının karşısında bulunur. Braidotti'nin ifadesiyle;

“Hümanizm karşıtlığı, fark ve başkalığın koruyucu rol üstlendiği cinsiyetlendirilmiş ötekinin (kadın), ırk üzerinden ötekinin (yerli) ve doğal addedilmiş ötekinin (hayvanlar, çevre ve yeryüzü) sınırlarını çizen diyalektik düşünce biçimini reddeder. Bu ötekiler; Aynıyı, erkek olarak cinsiyetlendirilmiş O'nun üstün konumunu onaylayan ayna işlevi görmeleri açısından aslidir. Bu siyasi fark iktisadi, tüm bu insan kategorilerini değersizleştiren, böylece gözden çıkarılabilir ötekiler olarak görmezden gelinmesine neden olmuştur: (-dan farklı olmak), “dan az olmak” anlamına gelir olmuştur. Hâkim özne normu, sıfır fark düzeyi idealini ödüllendiren hiyerarşik bir ölçeğin zirvesine yerleştirilmiştir.”⁹⁹

Mutu'nun yerleştirmesinde erkek-insan ile aynı dile sahip olmayan bu sebepten de insan olma durumundan yoksun bırakılıp, sessizliğe mahkûm edilen diğer oluşlar erkek-insanın etrafını sararak onu diyalog kurmaya zorunlu tutar. Böylelikle dile sahip olup, konuşan özne konumuna gelirler. Bu durum da oluşlar arasındaki hiyerarşiyi ve erkek-insanın sömürgeci söylemini sarsar. Grosz'un da ifade ettiği gibi “Özne, sözün faili olarak düşünülmez; dil, özneyi Öteki (bilinçdışı) aracılığıyla konuşur. Özne bundan böyle söylemin nedeni değil sonucudur.”¹⁰⁰ “*Ben Konuşuyorum, Dinliyor Musun?*” yapıtı kolonyal söylemin sonuçlarına itirazdır. Sömürgeciliğin mabedi sayılabilecek bir mekânda, insanlığın temsilcisinin etrafını sararak, ona kendini fark ettirmek, duyurmak için atılan çığlıktır.

⁹⁸ Frantz Fanon, *Siyah Deri Beyaz Maske*, Çev. Orçun Türkay, 170

⁹⁹ Rosi Braidotti, *İnsan Sonrası*, Çev. Öznur Karakaş, 42

¹⁰⁰ Elizabeth Grosz, *Jacques Lacan Feminist Bir Giriş*, Çev. Özde Çakmak, 159

Mama Ray ve *Crocodylus* yaradılışın sudan başladığına inanan Afrika mitolojisini refere eder. Mutu için deniz tüm canlı varlıkların geldiği ilk portaldır. Bu iki yapıtı ile bize farklı olasılıkların, varoluşların ihtimaline gösteren bir portal açar; ırkçı, cinsiyetçi, sömürgeci eşitsizlikler dünyasından çıkıp, queer eko-feminist, post-hümanist bir yaşamı davet eder. Ahmed’in ifadesiyle;

“İrkçılığın adaletsizliğine tepki olarak, acının bilgiye dönüşme şekli olarak ve bilgi ve enerji dolu olarak. En önemlisi, öfke sadece geçmişler ilişkili değil, geleceğe dönük olarak da tanımlanır. Bir şeye karşı olmak “kişinin karşı olduğu şey” ile son bulmaz. Öfke, nesneyi yapışkan ve zorlayıcı olsa da o nesneye “yapışı” olmak zorunda değildir. Bir şeye karşı olmak dile getirilmesi gereken ama henüz ifade edilmemiş başka bir şeyi desteklemektedir.”¹⁰¹

Görmezden gelinen, ayrımcılığa uğrayanların, öfkeleriyle direniş gösterirken kullandığı dil büyük önem taşır; karşı olduğu söylemin dilini kullanma tehdidini taşır. Bu sebepten yeni tezahürler önemlidir.



Resim 3.5. Wangechi Mutu, *She Walks, (Yürüyor)* 2019 **Resim 3.6.** Wangechi Mutu, *She Walks, (Yürüyor)* 2019

Mutu'nun *Yürüyor* yapıtında konuşma, sesini duyurma çabası yerini harekete geçme eylemine bırakmıştır. Afrofüturist bir kraliçe, diva, savaşçı olan figür tüm toplumsal, kültürel normlara meydan okurcasına yürür. Çünkü yürümek karşıt bir duruştur,

¹⁰¹ Sara Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası*, Çev. Sultan Komut, 219

devrimci bir eylemdir. Mutu'nun bilimkurgu karakterlerine benzeyen, insan-hayvan-bitki karışımı melez formu türler ötesi bir bedeni meydana getirir. Bedenselliği yeni bir boyuta taşır. Turner'ın "Spinoza ve Direniş Etiği" makalesinde belirttiği üzere;

"Bir bedenin eyleme gücü, o bedenin kapasiteleriyle belirlenir ama aynı zamanda o bedenin etkide bulunduğu ve etkilendiği bağlamı oluşturan her şey tarafından da belirlenir. İnsanlar arasındaki ve insanlarla diğer varlıklar arasındaki fark nitelik değil, derece farkıdır. Ancak derece farkı ontolojik anlamda hiyerarşik bir derecelendirme değildir. Bu derece farkı, insanın ne olduğundan değil, ne yapabileceğinden ve neyi arzulayabildiğinden yola çıkarak düşünülür."¹⁰²

4.2. Ali Abbasi; Sınırları Aşan Bedenler

Ali Abbasi'nin *Border (Sınır)* filmi, kimlik, yabancılaşma, hayvansılık, soykırım gibi temaları fantastik biçimde izleyiciye sunmaktadır. Film, bedenin ve bakış açımızın sınırlarını aşar ve tersyüz eder. İnsan-insan dışı, kadın-erkek gibi kimliklerin sadece bir tanımlamadan ibaret olduğunu anlatan film, *queer* uyanışı göstermektedir. Filmin *queer* oluşu sadece cinsiyete bakışıyla değil, türler arası ilişkileri ele alma şekliyle de ilintilidir. Aldemir'in ifadesiyle

"Toplumsal cinsiyet, *Queer*'in zaviyesinden, sadece biyolojik cinsiyete atfedilen bir boş gösterenler bütünü değil, bizzat biyolojik bedeni inşa eden tarihsel, kültürel ve ideolojik bir şebekedir. Ayrımcı kadın, erkek ve gibi tümel sıfatlarla tanımlayabileceğimiz özdeşliklerin söz konusu olmadığını söyleyen *Queer*, tam da bu yüzden radikal bir dil teorisine dönüşür ve gösterenlerin, tikelleri bir araya getiren *adlandırıcı tanımlar* (nomanie definitio) olarak yalnızca *birer sestem* (flatus vocis) ibaret olduklarını açığa çıkarır. Dolayısıyla *Queer*, cinsiyet meselesine olduğu kadar dünyaya dair de radikal bir düşünce biçimidir."¹⁰³

Abbasi tüm sınırlarımızı sorgulatan filmi ile kendimizi ve şeyleri tanımlama şeklimizi de yeniden düşünmemizi sağlar. Filmin baş karakteri olan *Tina* gümrük memuru olarak sınırdan geçen insanları denetlemektedir. Sınırdan kontrol edilenler, sınırları aşması tehlikeli bulunanlar, suçlular ve göçmenlerdir. *Tina* da belli bir sınıra hapsedilen ve onu geçmesine izin verilmeyen bir karakterdir, hareket alanı kısıtlıdır. Bu açıdan seçtiği meslek onun sıkışmışlığını gizleme çabasını yansıtır. İnsanların

¹⁰² Zeynep Talay Turner, Spinoza ve Direniş Etiği, *Queer Yazıları*, 104

¹⁰³ Ulaş Berger Aldemir, *Sunuş*, *Queer Yazıları*, 9

içinde, kamusal alanda değil doğada, evinin yanındaki ormanda hayvanlar ile mutludur. Kendine ve topluma yabancı olarak yaşayan *Tina*'nın kendilik bilincine ulaşmasına tanıklık edilen filmde, *Tina*'nın yaşadığı yabancılaşmanın asli nedeni toplumsal normların dışındaki fiziksel özellikleriyle ilintilidir. Hayvansı bir görünüşe sahip olması toplumun ondan korkmasına, kuşkulu bakışlara maruz kalmasına ve nihayetinde yalnızlığa sürüklenmektedir. Kendisini olduğu gibi kabul eden iki kişi vardır; ev arkadaşı ve alzheimer hastası babası. *Tina* kendisine sürekli olarak toplumun gözünden bakmaktadır. Grosz'un belirttiği gibi "özne kendi bedeninde başkasının sesini duyuyorsa, bunun nedeni benlik ile ötekinin hala birbirine karışmış bir durumda olmasıdır; "normalde" öznenin mekânsal- bedensel sınırlarını belirlemeye yarayan tenin sınırları geçirgenleşmiştir."¹⁰⁴ Kromozom bozukluğuna sahip olduğunu ve bu yüzden diğer insanlardan farklı fiziksel özelliklere sahip olduğunu düşünen *Tina*, insanların korku ve suçluluk gibi duygularını koklayarak algılayabilmektedir. Bu da onun hayvansal bir diğer özelliğidir. Bu yetisi toplumun güvenliğini sağladığı için onun kabul görmesini ve toplumun içinde yaşayabilmesini sağlar. *Tina*'nın farklılığı hastalık olarak görülür ve dışlanmaması için toplum yararına çalışması gerekir, böylelikle tehlikesiz olduğunu kanıtlamış olur. *Tina*, gümrükten geçenleri koklayarak suçluları, kaçakçıları yakalar. İşten evine dönerken komşusu arabasının önünü keser, eşinin doğum sancısının başladığını ve onları hastaneye götürmesini ister. Orman yolunda *Tina* koklayarak ceylanların yoldan geçeceğini fark eder ve durup onların geçmesini bekler. Film içerisinde birçok sahnede *Tina*'nın ormandaki hayvanlarla iletişimine şahit oluruz. Kimi zaman penceresine bir tilki gelir, kimi zaman evinin yanına gelen ren geyiğini sevdiğini görürüz. Hayvanların yanında insanların yanında olduğundan daha mutlu ve özgürdür; iletişim kurduğu hayvanlar ondan korkmaz, kaçmazlar. Ev arkadaşının yetiştirdiği dövüş köpekleri hariç. Onlar *Tina*'yı her gördüklerinde saldıracakmış gibi havlarlar.

Tina bir sabah gene gümrükte insanları denetlerken kendisi gibi hayvani bir görünüşe sahip olan *Vore* gümrükten geçmektedir. *Tina* onu durdurup çantasını arar ancak kutu içerisindeki kurtçuklardan ve larva kuluçka makinasından başka tuhaf bir şey bulamaz. Birkaç gün sonra *Vore* tekrar gümrükten geçer. *Tina* onda tekinsiz bir şeyler sezdiği gibi kendisi ile aynı türden hastalığa sahip olduğunu hisseder, çantasını arar ancak gene bir şey çıkmaz. *Vore*'yi araması için erkek memur görevlendirilir ve

¹⁰⁴ Elizabeth Grosz, Jacques Lacan: Feminist Bir Giriş, Çev. Özde Çakmak, 78

içeriye girerler, ancak şaşkınlık içinde memur dışarı çıkar ve *Tina*'nın bu aramayı yapmasının daha doğru olacağını söyler. Zira *Vore*'nin fiziksel görünüşü onun biyolojik erkek olduğu algısını yaratsa da onun vajinası vardır. Böylelikle cinsiyet mefhumunu; kime neye göre tanımladığımızı sorgulatar. Gatens'in ifadesiyle "toplumsallaşma teorisinde beden yalnızca biyolojik, anatomik ya da fizyolojik beden olarak ele alınması çarpıcıdır. Yaşanan bir şey olarak bedenin, yani beden morfolojisinin ya da imgesel bedenin analizi son derece sınırlı kalır."¹⁰⁵



Resim 4.1. Ali Abbasi, *Border (Sınır)* 2018

Tina Vore'yi sorgulamak için utanarak içeri girer. Utanır çünkü kendini saklamaktadır, *Vore* ise ifşa olmuştur. Hem kendinin hem de *Vore*'nin bedeninde bulunan erkek memurun araması sırasında gördüğü kuyruk sokumundaki yara izinin nasıl oluştuğunu, ameliyat ile mi bir vajinaya sahip olduğunu merak eder. İkisinin tek benzerliği yara izi ile sınırlı değildir ve ikisi de bu durumun farkındadır. *Tina* kim, ne olduğunun tam olarak bilincinde olmadan yaşamaktadır. Bu yaraya sahip olmasının bir nedeni vardır ancak o kendi tarihini bilmez. Bir tür inkâr ve unutma edimi içerisindedir. Ahmed' e göre yaranın kimliğin bir ögesi haline gelmesi sorundur, çünkü bu durum yarayı fetişleştirir.

"Unutmak, yaranın fetişleşmesiyle zaten ima edilmiş olan unutmayı tekrar etmek olacaktır. Bunun yerine görevimiz bedenlerin (...) yüzeylerinin en başta o hale nasıl geldiğini "hatırlamak" olmalıdır. İncinme tanıklıklarını yorumlamak şimdi ile geçmiş arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmemizi gerektirir: Geçmişe vurgu yapmak illaki geçmişin korunması ya da sağlamaştırılması anlamına gelmez."¹⁰⁶

¹⁰⁵ Moria Gatens, *İmgesel Bedenler*, Çev. Dilan Eren, 39

¹⁰⁶ Sara Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası*, Çev. Sultan Komut, 49

Vore ise yarasının nedenini unutmamak, acısını hatırlamak ve hatırlatmak için yaşamaktadır. Yarayı, bedensel farklılığı fetişleştirerek tarihini koruduğunu düşünür, zira bedeninin tarihi güç mekanizmaları tarafından yok edilmiştir. Kendi tarihini yeniden yazmak istemektedir, böylelikle izleyiciyi tarihin kim tarafından nasıl yazıldığını ve kimlerin bu tarihin içinde yer aldığını sorgulamaya iter. *Sınır* filmi, bedeni bir bilgi ağı olarak kullanan iktidar mekanizmalarının, değersiz gördükleri bedenleri kıyımdan geçirmesine ve soykırıma maruz kalan toplulukların hayatta kalabilmek için unutmama eylemini tercih etmelerine veya tam tersi öfke ile kendilerine zulmedenlere aynı acımasızlıkla cevap vermelerine dair öğeleri barındırır. Levinas' göre ise;

“Unutma hiçbir biçimde insanın psikolojik bir kusurunun sonucu değildir: Varlığın içinde temellenmiştir, bizzat varlığın meselesidir. Varlık ya kendini yaratmıştır ya da unutulmaya bırakmıştır; üzeri örtülmüştür ve varlığın (insani) unutulmasına yol açan şey bu örtülmedir.”¹⁰⁷

Tina kendi farklılığını örterek-saklayarak kendini yeniden yaratır ve gerçek var oluşunu unuttur. Unutması, toplumun da onun gerçek varoluş biçimini unutmasını beraberinde getirir. Var olabilmek için gerçek benliğinden vazgeçer. Vazgeçme eylemi farklı acılara ve yaralara neden olmaktadır. Acı bireyseldir ve kimse kimsenin yaşadığı acıyı deneyimleyemez, ancak buna tanıklık edebilir. Bu sebepten de benzer acılar farklı bireyler tarafından yaşandığında dahi hissedilen duygu aynı değildir; bu durum hem *Tina*'nın hem de *Vore*'nin acı ile başa çıkma yollarının farklılığı ile izleyiciye yansıtılmıştır. Bununla birlikte *Vore* ve *Tina*'nın yaşadığı acı ise toplum dışına itilmişlere özgü kolektif bir duygudur. Bu duygudaşlık durumu *Vore*'ye karşı yoğun bir çekim hissetmesine neden olur ve *Tina* onun peşinden giderek kendini tanıma yolculuğuna başlamış olur. İlk olarak bakım evindeki babasının yanına giderek kendisinin de kuyruk sokumunda olan yaranın nasıl oluştuğunu sorar, ancak kafasındaki soru işaretlerinin yanıtı alamaz, babası ona neler olduğunu anlatmaz. Bir yandan da gümrükte koklayarak suçlu olduğunu anladığı adamın bir pedofil olduğu ve bebek pornosu çetesi için çalıştığını ortaya çıkartır. Böylelikle *Tina* koklayarak algılama yeteneğinden dolayı polisle beraber çeteyi çökertme operasyonuna dahil olur. Toplumun dışına itilmişlerin kendini kabul ettirmek için başvurdukları

¹⁰⁷ Emmanuel Levinas, Tanrı, Ölüm ve Zaman, Çev. Işık Ergüden, 122-123

faydalılık nosyonunu yerine getirdiği düşünülebileceği gibi bir topluma dahil olmanın gerektirdiği sorumluluk, vatandaşlık duygusunu benimseyerek kendini kanıtlama istencinde olduğu varsayılabilir.

Tina, Vore'nin kaldığı otele gider. Onunla konuşup, kendi evinde kalması için onu davet eder. Konuşma sırasında *Vore* etrafta bulduğu kurtçukları yemeye başlar. *Tina* bunun iğrenç olduğunu söyler. *Vore* kimin buna iğrenç değdiğini sorgular; herkesin aslında bunları yemek istediğini söyleyerek *Tina*'ya kurtçuklardan uzatır ve *Tina*'da başta iğrenir görünmesine rağmen tatlarını aldıktan sonra kurtçukları haz duyarak yer. Filmin bu kısmında Abbasi bizim için “bir şeyi iğrenç yapan nedir?”i sorgulamamızı ister. Ondan korkmamız, tiksинmemiz, aslında onu içten içe arzulamamız mı yoksa toplumun dayatmaları mı bir şeyi iğrenç kılar? İğrenç olanı yapmak insan-oluş ile çelişir mi? Foucault'nun deyişiyile; “İnsanlık hayvansal yaşamdan perhiz yoluyla sağlanan bir tür kopma sonucu ayrılmış olmalıdır; başlangıçta gerçekten de insanlar hayvanlarınkine benzer bir beslenme uygulamıştır: Çiğ ve işlenmemiş et ve bitkiler yemişlerdir.”¹⁰⁸ *Vore* kendini insan olarak tanımlamadığı gibi insan-oluş'un tüm oluş biçimlerinin üstünde konumlanmasının karşısındadır.

Vore, Tina ile onun evine gelmeyi kabul eder. Eve vardıklarında bahçede ev arkadaşı *Ronald*'ın dövüş köpekleri deli gibi havlamaktadır. *Vore* onlara yaklaşıp hayvansı bir ses çıkarır ve köpekler korkup ona karşı itaatkâr bir tavır alırlar. Misafir evine yerleşirken *Tina*'nın yüzündeki yara izi dikkatini çeker ve nasıl oluştuğunu sorar, çünkü benzer bir izden kendi omzunda da vardır. İkisinin de yarası yıldırım çarpması sonucunda oluşmuştur. Tüm bu benzerlikler onları birbirlerine yaklaştırmaktadır. Bu durum belli bir cemaate, klana üye olan insanların, bedenlerinde bulunan herhangi bir sembol (damga, dövme, yara vb.) aracılığı ile birbirlerini tanımalarına bezmektedir. Ancak bu tanıma biçimi yüzeyseldir; zira kişinin kimliğini ifşa olmaz sadece üyesi olduğu topluluk ile etiketlenir. İkisi de insan-oluşun dışında bir oluş kipine aittirler ve bunu hem kendileri hem de çevrelerinde onlara kuşku ve korku ile bakanlar farkındadır.

Levinas' göre insan yaşamı; saklama, giydirme ve çıplak bırakmadır; bu eylemler neticesinde ortaklık kurabilir. *Vore* ve *Tina*, her ne kadar yaralarını saklasa, insan gibi giyinse(davransa) bile farklılıkları okunmaktadır ve bu başkalaşma eylemlerine rağmen kimlikleri birbirine karşı çıplaktır (açıktır).

¹⁰⁸ Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 187

“Biyolojik varlığı giydiren ve onun bütün çıplaklıkların ötesinde, bir yüz haline getirene kadar soyan davranışının bu ifadeciliği sayesinde, herhangi biri, benden başka biri, benden farklı biri kendini ifade eder; benim kayıtsız kalamayacağım biri olarak, beni kendinde taşıyan biri olarak kendini ifade eder.”¹⁰⁹

İki farklı bedende bulunan ortak yara izleri, onları birbirine kayıtsız bırakamayacak bir ilişkilenemeyi sağlar. Bedenlerindeki izler onların saklı tarihlerini sembolize eder. *Tina* ertesini gün çocuk pornosu çetesine karşı yürütülen operasyon kapsamında görev başındadır ve gene koklayarak suçluların oturduğu apartman dairesini bulur ancak yetkileri olmadığından arama yapılamaz. Eve döndüğünde *Vore* ile ormana giderler, mantar ve çeşitli otlar toplarken *Tina* kendinin diğer insanların onu dışlamasına neden olan farklı oluşuna dair bir konuşmayı başlar; çocukken farklı ve özel hissettiğini ama büyüdüğünde kromozom kusuru olan çirkin bir insan olduğunu fark ettiğini söyler. Cinsel organını göstererek onun da farklı olduğunu ve bu durumun nadir olduğunu ve çocuk sahibi olamayacağını anlatır. *Vore* ise onda kusur olmadığı, farklı olduğunu, çünkü onlardan (insanlardan) daha iyi olduğunu ve insanların düşüncelerini önemsememesini söyler. Zira güzellik-çirkinlik, iyilik-kötülük, normal-anormal gibi nitelendirmeler insanların bakış açıları ve sınırları ile alakalıdır. Bu noktada film insanların kendilerinden başkalarını, yabancıları, diğer oluş biçimlerini nasıl toplumun dışına ittiğini ve toplumun uyguladığı psikolojik, fiziksel şiddet neticesinde “öteki” olarak nitelendirilenlerin kendilerini kusurlu hissettirdiğini, sürekli olarak kendilerini yargılama, suçlu ve kusurlu hissetme durumunu gözler önüne serer. Kendini insan olarak niteleyenlerin insan olmayanlara karşı acımasızlığını vurgularken, insan türünün iki yüzlülüğünü tüm çıplaklığı ile yansıtır.

Eve dönmelerinin ardından *Tina* doğum yapan komşusunu ziyaret eder ve ardından *Vore*'de onun peşinden gelir. *Vore*'nin görünüşü komşusunu tedirgin etse de bebeğine temas etmesine izin verir. *Vore* misafir evine döndüğünde sancılar içinde kıvrılarak ormana gider ve orada doğum yapar. Kadınlık ile özdeşleştirilen annelik, doğurganlık fizyolojik olarak erkek görünümüne sahip ama biyolojik olarak erkek ve insan olmayan bir canlı-oluşa atfedilir. Başka birçok filmde erkek oyuncuların hamilelik sahnesi karşımıza çıkar; ancak o sahnelerde erkek erilliğinden sıyrılıp,

¹⁰⁹ Emmanuel Levinas, Tanrı, Ölüm ve Zaman, Çev. Işık Ergüden, 18

partnerinin yerine çocuğu taşıyan kişi rolündedir. *Sınır* filminde ise eril-dişil iç içe geçer; basmakalıp cinsiyet rolleri altüst edilir ve baş rollerdeki kişilere (*Vore* ve *Tina*) izleyicinin cinsiyetli kimlikler atfetmesini engeller. Bu açıdan bakıldığında film queer imgeler taşır. Monique Witting’in *Straight Düşünce* kitabında ifade ettiği üzere;

“Cinsiyet kategorisi totaliter bir kategori olduğundan, varlığını kanıtlamak için kendi engizisyonları, adliyeleri, mahkemeleri, yasaları, terörü, işkenceleri, sakatlamaları, infazları, polisi vardır. Tüm zihinsel üretimi kontrol ettiğinden, bedeni olduğu kadar zihni de şekillendirir. Onsuz düşünemeyeceğimiz şekilde düşüncelere sahiptir. Bu sebepten, gerçekten düşünmeye başlamak istiyorsak, onu yok etmeli ve onun dışında düşünmeye başlamalıyız ve aynı şekilde, var olmaya başlamak istiyorsak birer sosyolojik gerçeklik olarak cinsiyetleri yok etmemiz gerekir.”¹¹⁰

Abbasi gerek doğum sahnesi gerekse sevişme sahnesi ile cinsiyete ve cinselliğe dair sınırları yok eder. *Tina*, *Vore*’nin bedeni ile ilk kez karşılaştığında, kendi bedeni ile de gerçek anlamda ilk kez karşılaşmış ve onu farketmiş olur. *Tina*’nın bedenini çıplak olarak ilk gördüğümüzde, biyolojik bir kadın bedeni olduğunu düşünürüz. Ancak cinsel uyarılma neticesinde vajinamsı yarıktan yavaşça penisi çıkar. *Tina* hem cinselliğini hem de kendi bedenini keşfetmiş olur. Hep saklı kalan, örttüğü- gizlediği cinselliği *Vore*’ye duyduğu arzu ile kabuğundan sıyrılır. Farklı bedenlere dair aşkı izleyiciye sunan Abbasi, cinselliğe dair tüm güç-iktidar ilişkilerini de değiştirir. Erkeğin iktidarının göstergesi olan penis ve erekte olma hali kadın görünümüne sahip bir bedene yöneltilir. Abbasi ne bildiğimiz kadın ne de bildiğimiz erkek görünümü ve duyumsamaları olan iki karakter ile izleyiciyi karşı karşıya bırakır. Böylelikle biyolojik ve sosyolojik bedenleri yeniden kurgular. Abbasi’nin filmdeki bu yaklaşımı Nancy’nin *Haz Bedeni* yazısındaki bedenlerin kendini yeniden biçimlendirişine dair şu ifadelerini akla getirir;

“Kendini muhafaza eden ya da kendi kendini olumlayan şey, başka bir biçime bürünme [*transformer*], kendine baştan biçim verme [*reformer*] veya isterseniz yeni bir biçim alma [*s’informer*] (ya da eski biçimine dönme [*exformer*]) kapasitesi olarak bedendir- bir biçimler bütünlüğü [*conformation*] yani sosyal, kültürel, teknik pratikler kümesi tarafından

¹¹⁰ Monique Witting, *Straight Düşünce*, Çev. Leman Sevda Darıcıoğlu&Pınar Büyüктаş, 41

düzenlenmiş bir uyumdan [conformite], kendisi bitimsizce biçim almaya [formation] meyleden bir biçime [forme] geçer.”¹¹¹

Tina ve *Vore* bedenlerine verilen formda yani insan biçiminde (yapay biçimde) toplum içinde yaşarken, birbirlerinin yanında kendi bedenlerine geri dönmektedirler. *Tina* cinselliği ile tanıştığı gibi esas kimliği ile de tanışır. *Vore* ona aslında insan olmadıklarını, *Troll* olduklarını ve insanlar tarafından deneylere maruz bırakıldıklarını; bu doğrultuda kuyruklarının kesildiğini, bedenlerinin yeniden şekillendirildiğini anlatır. Ait oldukları topluluğun maruz kaldığı soykırım neticesinde, türlerinin çok az sayıda devam ettiğini ancak göçebe bir şekilde yaşadıklarından bahseder. Koku olarak duyguları hissetme, şimşekleri üzerine çekme, kuyruğa sahip olma kromozom bozukluğundan değil troll oluştan gelmektedir ve *Vore*'ye göre bu durum onları insanlara üstün kıldığından soykırıma maruz kalmışlardır. *Vore* insanları birer parazite benzetir ve onları yok etmek gerektiğinden bahseder ancak *Tina* ona katılmaz, iyi insanların da var olduğunda ısrarcıdır. *Vore*'nin insanlara duyduğu nefret Ahmed'in *Duyuların Kültürel Politikası* metninde belirttiği üzere bir ben ve biz yaratır ve bu durumda devamlılığı için bu ayrıma ihtiyaç vardır. Buradaki nefret durumu karşılıklıdır; bu durum sosyal alanı düzenler ve “öteki” oluşları meydana getirir. *Tina* ve *Vore*'nin bedenleri insanlar tarafından tehdit unsuru kabul edilmiş, nefret edilen varlıklardır. Bu sebepten bedenlerinin dolaşımı sınırlıdır, belli bölgelere hapsedilir.

Vore içine hapsedildiği bölgede yaşadığı güvensizlik ve huzursuzluk duygusu nefret ve intikam istencine dönüşür, *Tina* ise sınırlı yaşam alanının olumsuz şartlarını insanlara yardım ederek değiştirmek ister. Sevgi, kabul edilme istenci ile çalışır; *Tina*'nın yardımı ile pedofil çetesinin iki üyesi tutuklanır. Sorgulanmak üzere ilk olarak yakalanan kadın çete üyesi getirilir. Bebekleri kimin onlara getirdiği esas önemli noktadır. Kadın kim olduğunu bilmediğini ancak erkek çete üyesinin o kişi ile bir kez görüşüğünü söyler. Sorgu için erkek çete üyesi araba ile merkeze getirilirken, orman yolunda aracın önünde bir ren geyiği çıkar. Zorunlu olarak durdukları sırada arkada oturan erkek çete üyesini biri dışarı çıkarıp, acımasızca öldürür.

¹¹¹ Jean-Luc Nancy, *Haz Bedeni*, Çev.H. İlksen Mavituna, syf ,61-62 Cogito sayı:85 Jean-Luc Nancy *Felsefe'de Eros*

Tina hemen olay yerine gelir. Koklama yeteneği ile bunu kimin yaptığını anlar ancak susar ve ormanın içine onu yani *Vore*'yi aramaya gider. Bir ağacın yanında *Vore*'yi bulur. Bunu neden yaptığını ve neden bu iğrenç insanlarla çalıştığını sorar. *Vore* insanların kendi türlerine zarar vererek yok etmelerine yardımcı olduğu yanıtını verir. Kendi türüne soykırım yapanlara karşı bir savaştır *Vore*'nin davranışı. Kendi türünün başına gelenlerin insan türünün de yaşamasını ister. Acımın üstesinden gelme, öteki olma durumundan, dışlanmışlıktan kurtulma için kendisini bir canavara dönüştürmüştür. Bu durum sömürge altında yaşayanlar, kamplarda esir tutulan insanların daha sonradan kendilerinden çalınan hayatın bedelini ödetmek için düzenledikleri intihar eylemleriyle benzerlik taşır; kendi bedeninden, varoluşundan, kişiliğinden vazgeçerek ötekileri yok etme istenci. Fanon'un çalışmalarında değindiği üzere baskı altında tutulup, dışlanmış toplumların gerilla savaşları bir tür ulusal kurtuluş, özgürlük istenci olsa da başvurdukları eylemlerden dolayı sorunludur. Bir hegemonyaya karşı savaşın esas nedeni baskıyı, eşitsizlikler sistemini sonlandırmaktır. Ancak direniş sırasında başka güç dengeleri ortaya çıkabilir. Kendi toplumunun varlığı için hem kendi yaşamını tehlikeye atar (kahramanlık duygusu), hem de ötekinin yaşamını tehdit eder. Bu durum bizim ahlak algımızı da sorgular. Zulme karşı şiddet ile cevap vermek doğru mudur veya doğru olan nedir? İyi ve kötü iç içe geçer.

Yaşadıkları yüzleşmenin ardından eve geçerler. *Tina*, *Vore*'nin buzdolabında tuttuğu bebeği sorar. *Vore* onun bir bebek olmadığını, döllenmemiş bir yumurta yani *hiisit* olduğunu ve ondan her ay düzenli bir şekilde çıktıklarını söyler. Bir insan bebeği gibi gözüktüğünü ancak hiçbir şey hissetmediğini ve kısa süre yaşadığını dile getirir. Yumuşak bir dokuya sahip bebek açıkça bir geçiş formudur. Ahmed'in yumuşaklıktan korku üzerine düşüncelerini akla getirir. Bir ulus-devlet için yumuşaklık kadınsılığı, savunmasızlığı, geçirgenliği anımsatır, bu sebepten yumuşak olandan hoşlanılmaz, zira sert-katı olan ulusun sınırlarını ihlal edebilir.¹¹² *Hiisit* açıkça ulusun sınırlardan içeri sızan geçirgen bir bedendir; *Vore*, *hiisit* aracılığı ile ötekinin sahasındaki açıklıkları fark ederek girer ve onu savunmasız kılar. *Tina* *Hiisit*'ler ile ne yaptığını sorar. *Vore* bebekken başkası ile değiştirilmiş çocuklardan bahseder. İnsanların kendilerini aldıklarını buna karşılık kendisinin de insanların

¹¹² Sarah Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası*

bebeklerini aldığını ve insanların da aynı acıları çekmesi için bebeklerini sattığını söyler. Bunun üzerine vahşi hayvanlara özgü sesler çıkararak sertçe tartışırlar.

Ertesi gün *Tina* yaşadığı olayların üstesinden gelmek için yürüyüşe çıkar. Siren seslerini duyup, sese doğru yönelir. Yeni doğum yapmış komşusunun evinin önünde bir ambulans durmaktadır. İçeri girer, evdeki herkes şok içindedir. Bebeğe bir şey olmuştur ama kimse ne olduğunu anlamamaktadır. *Tina* görür görmez anlar; *Vore* bebekleri değiştirmiştir. Hışımla eve gelir ve bir not bulur: “Sen insan değilsin! Vapur iskelesinde buluşalım.” *Tina*, *Vore*’yi tutuklamak için oraya gider, yeniden yüzleşirler ve *Vore* tutuklandıktan sonra denize atlar. Bir sonraki sahnede ise *Tina*’yı gene ormanda yürürken görürüz. Eve döndüğünde ise kapının önünde bir kutu ve içinde kendisi ile *Vore*’nin kıllı, kuyruğu olan ve kurtçuklar ile beslenen bebeği vardır. *Vore*’nin gerçekleştirdiği eylemler kendi türlerinin aile olamaması ve öldürülen üst soylarının yasını dahi tutamamış oluşlarına dair bir isyandır. Normun dışında bedenlere sahip olmalarından ötürü yok edilişlerinin bir suç unsuru olarak görülmemesinin yanı sıra bu soykırma dair bir anlatı bile yoktur; sanki hiç var olmamışlardır. Seçtiği yöntem ile izleyiciyi ahlaksal sorgulamalara iterken, kötülüğün- suçun muğlaklığı ile de yüzleştirir. Zira maruz kaldığı şiddet bir suçtur ve cezalandırılmamıştır (toplumsal düzen için farklılıklar tehlikeli görüldüğünden), bununla birlikte kendi intikam alma yöntemi de bir suçtur ve toplumun düzenine karşı olduğu için cezalandırılacaktır. Ahmed’in ifadesiyle

“Queer yaşamın yasının tutulabilmesi için önce bu yaşamın yaşam olarak kabul edilmesi gerekir. Bir bakıma mesele ‘queer’ yaşamların yası tutulamayacak bir kayıp olarak varlığı ‘değildir’; queer yaşamlar ‘kaybedilecek’ bir yaşam olarak kabul edilmedikleri için, queer kayıpların öncelikle bir kayıp şekli olarak ‘kabul edilmemesidir.’”¹¹³

Vore kendi türlerinin devamlılığını sağlamak ve görünür-tanır kimlikler olmak için mücadele eder. Böylelikle de türler arasındaki hiyerarşiyi altüst etmeyi amaçlar. Abbasi filme “sınır” ismini koyarak bir metafora bulunmuş olur. Bir ulusu, bedeni, cinsiyeti, ırkı, türleri meydana getiren kuralları, alanları tanımlarken bizim sınırlarımızın nerede başlayıp nerede bittiğini de sorgular.

¹¹³ Sarah Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası*, Çev. Sultan Komut, 196

5. HAYALET BEDENLER

Hayalet nedir? Bir ruh, hortlak, heyula veya gulyabani midir? Yeniden canlanmasından, musallat olmasından korkulan ölümler midir, yoksa yaşayan ama görmezden gelinen-görölmek istenmeyenler midir? Bir insan mıdır, yoksa bir yaratık, canavar mıdır? Bazense bir fikir, ideoloji, kültür ya da dil değil midir? Kimi zaman ölü olan hayaletler yeniden çağrılır, kimi zaman ise bir daha geri gelmemesi isteğiyle defedilir. Toplumun dününü, bugününü ve yarınını belirler, zaman dışıdır.

Derrida, *Marx'ın Hayaletleri* kitabında hayaletin kimin için ne ifade ettiğini sorgular. *Kapital*'in giriş cümlesine ve *Hamlet*'e yaptığı atıflar ile hayaletlerin varoluş biçimlerini ve etkilerini açıklar. Bir anda kaybolup ortaya çıkan, bizi görebilen ama bizim onu her zaman göremediğimiz ama bakışını üzerinde hissettiğimizdir. Geçmişten gelir, zamanın doğrusallığını kırar ve bizimle konuşur. Onun için hayalet bir ideolojidir; komünizmdir, Marksizm'dir ve hatta Marx'ın ta kendisidir. Bedensizdir; etten, kemikten yoksundur. Ancak ortaya çıktığı zaman tensel bir biçime bir bedene dönüşür ve geri dönüşüyle yok olur.¹¹⁴

“Hayaletimsi varoluş diye bir şey varsa, bu durumda şimdiki zamanların şu güven verici düzeninden, sırasından da kuşku duymak gerek, ama en başta da şimdiki zamanla, şimdiki zamanın güncel ya da şimdiki gerçekliği ile buna karşı çıkabilecek her şey (yani, orda olamama, bulunmama, gerçek olmama, güncel olmama, sanallık, hatta genel anlamda simülakr, vb.) arasındaki sınırdan kuşku duymak için nedenler var.”¹¹⁵

Hayalet, varoluş biçiminin kuşkulu yapısı ve bir yere, zamana, mekâna aidiyetinin yoksunluğu bakımından göçmenler, mülteciler, farklı etnik gruplara mensup insanlar ile de özdeşleşmektedir. Topluma göre onlar da bir hayalet gibi musallat olurlar. Saybaşı da Derrida'nın hayalet mefhumundan yararlanarak bu durumu yerinden edilme ile bağdaştırır. Ona göre hayalet hem sınırların içindedirler hem de dışındadırlar; temsiliyeti olmayan yabancılar ve yaratıklardır. Hayaleti ölü bir figür olarak ele almaz, yaşayan ama görölmeyen, herhangi bir alana yerleştirelemeyen insanları tanımlamak için kullanır. Saybaşı'ya göre hayaletler;

¹¹⁴ Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*

¹¹⁵ Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*, Çev. Alp Tümetekin, 68

“Azad edilme, kurtulma arayışı içinde ebediyen geri dönerler. Görülme, farkına varılma talebiyle musallat olurlar. Göçmenler, mülteciler ve sığınmacılar “hayaletler”in ikametgahı olarak “yokoluşun uçsuz bucaksız coğrafyası”na aittirler, çünkü sınır bölgelerinde duran kişiler tam değil, yarım bir varoluşları vardır. “Hayalet”, “gerçek”in (*the real*) tüm varoluşuna, geçmiş için duyulan bir borçluluk ve gelecek için bir adalet vaadi olarak musallat olur. Hayaletin böyle kaçak ve zamansız bir şekilde belirişi, geçmişinin bir iddia, şimdinin ise bir talep taşıdığı bir gelecek-şimdiye (*future-present*) aittir.”¹¹⁶

Göçmenler, mülteciler ve sığınmacılar hayalet gibi hudutları aştıklarında, musallat oldukları toplumun normlarını, sabit kimliklerini kabul etmezler. Geçip giden, pasaportu hatta kimliği bile olmayan öznelerdir. Braidotti’ye göre “göçebelik sınırların olmadığı akışkanlık değil, sınırların sabit olmadığına dair güçlü bir farkındalıktır. İzinsiz yerlere girme, sınırları aşmaya devam etme yönlü yeğin bir arzudur.”¹¹⁷ Bu arzu musallat olunan yerlerin ulusal kimlik rollerinde çatlaklar oluşturur. Çatlaklardan sızarak hareket eden bedenleri hegemonya karşıtı hayaletlere dönüşür.

Butler ise göçmenlerin, savaş tutsaklarının, mültecilerinin (toplumun dışında kalanların-bırakılanların) hayatlarının değersizliği üzerinden yönelttiği “hangi yaşamların yasını tutarız?” sorusuna istinaden görülmek istenmeyen veya görmezden gelinen bedenleri nitelenmek için hayalet metaforunu kullanır. Butler’ın yönelttiği soru önemli ve güncel bir soruna işaret etmektedir. Bu soru sadece iktidarın politikalarına yönelik değil, bizleri de hedefine almaktadır. Savaşlarda, kamplarda, göç sırasında ölen- öldürülen insanların birer rakamdan ibaretlermiş gibi isimlerinin anılmaması normalleştirilmiş trajik bir durumdur. Bununla birlikte bu insanlara atfedilen “terörist, canavar” gibi kelimeler politikaların ve dilin ikiyüzlü kullanıma işaret etmektedir.

Küresel düzen ve şiddet yoluyla bu insanlar topraklarından edilip, mülksüzleştirilir veya değersizleştirerek çoraklaştırılmış topraklarına hapsedilirler. Hayatlarını sürdürebilmek için yasadışılığa itildikleri gibi bedenleri gözden çıkarılabilir insan sermayesine dönüşür. Belgesiz bir şekilde yaşamlarını göç halinde sürdüren insanlar bu mülksüzleştirme edimi ile öznelikten ve insanlıktan çıkartılır. Athanasiou’ya göre;

“Öznelikten çıkarma ile özneleştirmenin, insanlıktan çıkarma ile insanlaştırmanın, ya da Foucault’nun *Toplumun Savunmak Gerekir*’de devlet ırkçılığını analiz ederken kullandığı

¹¹⁶ Nermin Saybaşı, *Sınırlar ve Hayaletler*, 52-53

¹¹⁷ Rosi Braidotti, *Göçebe Özneler*, Çev. Öznur Karakaş, 93

retoriği kullanmak gerekirse “yaşamaya izin verme” ile “öldürme”nin “yaşatma” ile “öldürmeye izin verme”nin eş zamanlı ve birbirlerinden ayrılmaz tezahürlerini açıklayabilen bir eleştiri olması gerekir.”¹¹⁸

Yaşam hakkının iktidar tarafından tayini ve öldürülme izni verilenlerin insandışı görülmeleri neticesinde bedensizleşirler. Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse bedenleri (hayatları) görünmez olur. Bu görünmezlik durumunun getirisi olan serbest dolaşım neticesinde kendilerini görünür kılmak ya da görünmeden sınırlar boyunca hareket edebilmek için hayaletle dönüşür ve gittikleri yerlere musallat olurlar. Müksüzleştirilen insanların musallat olma edimi aynı zamanda kendilerine bunu reva gören ile yapılan bilinçli-bilinçsiz bir hesaplaşmadır.

Giorgio Agamben ise “Hayalet” imgesini iki farklı şekilde ele alır; onun için yaşayanların istilasından kaçan hayaletler, bir de yaşayanların hayatlarına musallat olan, onları rahat bırakmayan larva hayaletler vardır. Bu doğrultuda larva hayaletler iktidar mekanizmalarını temsil etmektedir. “Bir hayalet neden yapılmıştır? İşaretlerden, daha doğrusu imzalardan, yani zamanın şeyler üzerinde çizdiği işaretler, rakamlar ya da monogramlardan. Bir hayalet, üzerinde bir tarih taşır, başka bir deyişle özünden tarihsel bir varlıktır.”¹¹⁹ Hayaletler toplumsal belleği oluşturduğu gibi bir cemaatin dışında kalan, iktidar tarafından hakları gasp edilen kesimi de ifade etmektedir.

“Agamben vatandaşlık haklarından mahrum bırakılan bir öznenin askıya alınmış bir mntıkaya girdiğini savunuyor. Bu özne ne bir siyasi hayvanın yaşayacağı gibi cemaat içinde ve hukuka tabi olarak yaşıyor, ne de ölü ve dolayısıyla hukukun üstünlüğünün kurucu koşullarının dışında bulunuyor. Toplumsal olarak koşullanan bu askıya alınmış yaşam ve askıya alınmış ölüm durumları Agamben’in “çıplak hayat” ile siyasi varlığın (bios politikan) yaşamı arasında yaptığı ayrımı örnek teşkil ediyor.”¹²⁰

İktidar, hayalet bedenleri birer rakamdan ibaret görüp, değersizleştirdiği gibi kendi gücünü kanıtladığı bir yazıt gibi de kullanmaktadır. Cemaatler, hapishaneler, okullar, dini kurumlar vb. beden üzerinde disiplini ve denetimi sağlamayı amaçlayan iktidar aygıtlarında kişinin enformasyonu bedene yapılan damgalar, dövmeler, yazılar, izler aracılığı ile sağlanmaktadır. Böylelikle kendisi için tehlikeli, muğlak veya yararsız

¹¹⁸ Judith Butler & Athena Athanasiou, Müksüzleşme, Çev. Başak Ertür, 56

¹¹⁹ Giorgio Agamben, Çıplaklıklar, Çev. Suna Kılıç, 52

¹²⁰ Judith Butler, Kırılğan Hayat, Çev. Başak Ertür, 79-80

gördüğü, ötekileştirdiği gruplardan bir şema oluşturan Foucault'nun değişimiyle biyopolitik sisyaset uygulamaları.

“Sınıflandırma bilimi biçimi altında, nitelik belirleme (ve buna bağlı olarak bireysel özgülükleri azaltma) ve sınıflar oluşturma (yani sayı kabullerini dışta bırakma) işlevine sahiptir. Ama tablo haline getirmenin disipline yönelik dağıtım biçimi altındaki işlevi, bunun tersine çoğunluğu kendi için işlemek, onu dağıtmak ve ondan mümkün en fazla sonucu elde etmektir.”¹²¹

5.1. Beden Yazıları ve Shirin Neshat

Beden yazıları, iktidar için bilgi kaynağı olduğu gibi toplum içindeki “öteki” grupların birbirini tanımasını sağlayan bir araç olarak da kullanılmaktadır. “Toplumun dışında kalmış insanların bir araya geldiği kapalı kurumlarda bedenlerdeki damgalar ilişki kurma aracı; değişmeyen, bozulmayan, kaybolmayan bir bellektir. Farklı bir gizliliği olan simgesel sınırların belirlenmesini sağlayan bir benliğin ortaya çıkışıdır.”¹²²

Shirin Neshat'ın *Women of Allah (Allah'ın Kadınları)* serisi iktidarın beden yazıları ile uyguladığı tahakküm mantığını tersyüz etmektedir. Neshat, sadece el, ayak ve yüzün açıkta kaldığı siyah-beyaz fotoğrafların üzerine devrim sonrasında yasaklanan çağdaş Farsça feminist şiirlerden kesitler ve Kur'an'dan ayetler yazarak hem radikal İslam'ın kadına bakışını, hem de Avrupa'nın Müslümanlığa ve kadına bakışını eleştirmektedir.

“Shirin Neshat'ın fotoğrafları ve video çalışmaları birbirinden epey farklı sistemlerin çarpışmasında salınıyor. Alegorik olarak farklı baskıları tasvir ediyor: taban tabana zıt dünyaların sakinlerine uygulanan baskıları. Shirin Neshat bunları siyah beyaz çiziyor, bizi resimler arasındaki ihtilafı araziye gözlemci olarak yerleştiriyor. Ama kendisini – en azından erken dönem video çalışmalarında- dışarıda tutuyor, sistemler savaşında taraf tutmuyor. Neshat yargılamıyor, tasvir ediyor ve buna rağmen kime sempati duyduğu konusunda hiçbir kuşkuyla yer bırakmıyor: Kurbanlara- ideolojik ve oldukça dünyevi güçlerce zincire vurulup, işkence edilenlere.”¹²³

¹²¹ Michel Foucault, İktidarın Gözü, Çev. Işık Ergüden & Osman Akınhay 225-226

¹²² David Breton, Ten ve İz, Çev. İsmail Yerguz 69

¹²³ Heinz Peter Schwerfel, Shirin Neshat, Çev. Niyazi Zorlu

Allah'ın Kadınları serisinde yer alan kadınlar duruşları ve ellerinde tuttıkları silah ile toplumsal cinsiyet rollerinin dışında bir savaşçı imgesi oluşturduğu gibi iktidarın uyguladığı şiddeti ve fanatizmi de gözler önüne sermektedir. Fotoğraflarda ve fotoğrafların uzantısı olan video çalışmalarında kadınlar itaatkâr bir imge olmaktan çıkmış olsalar bile hayalet olmaya devam etmektedirler.

“Güç, işlev ya da görev edinmek, canlı oluşumuza her zaman katkı sağlamayabilir; yaşama sadık sözcükle bu yanlışa düşmememiz için bizi uyarmalıdır. Dil; insan olarak filizlenmemiz için gerekli koşuldur, fakat dil, canlı bir söze; şimdiki zamanda, geçmişe sadakatle ve geleceğe hazırlayarak, yazgımızı gerçekleştirme amacıyla bizi anlatan söze, tekabül etmedikçe bu görevi yerine getiremez.”¹²⁴

Yazı aracılığıyla fotoğraflardaki kadınlar ses bularak varlıklarını ifade etmektedir. Neshat, dilin gücünü, Farsça kaligrafik yazılar ile vurgulamak istemiştir.

Beden yazıları eski toplumlarda kabul görme, bir topluluğa dâhil olması için erginlenme törenlerinde kişinin bedenini terbiye etmesi (acı ve ıstırap ile) sonucu bedenine bırakılan, onun toplumsal statüsünü, aidiyetini gösteren izler niteliğini taşımaktaydı. Modern dönemde ise kişinin kendi isteği ile kendisini ifade etme, isyan aracı olarak kullandığı bir izken, bir topluma dâhil olma veya dışında kalma durumunu göstermeyi de temsil etmektedir. “Öznenin bedenindeki yazılar, toplumsal düzen içerisinde ve karşısında anlamın, teslimin derinliğin tüm etkilerini üreterek bedensel gösterenleri, göstergelere dönüştürür.”¹²⁵

Shirin Neshat yapıtlarında Batı tarafından stereotipleştirilmiş Müslüman kadın algısını yok etmek istemektedir. Klişeleştirmelere karşı çıkarken baskıcı rejimin dayattığı katı Müslüman kültürün güzellemesini yapmayı amaçlamamaktadır. Batı'nın oryantalist bakış açısını değiştirmeye çalışarak Ortadoğu'daki Müslüman kadın kimliğinin karmaşıklığını gözler önüne sermektedir.¹²⁶

1979 İslam Devrimi sonrası İran'ı ve kadın kimliğini konu edinen Neshat, “devrim” kelimesinin yanıltıcılığını da göstermektedir. Şah'ın diktatör olarak nitelendirilip devrilmesi sırasında Humeyni'nin vaat ettiği devrimin muhafızlığını kadınlar da yapmaktaydı. Ancak devrimin yaktığı Şah'ın diktatörlüğü olmaktan çok Batılı

¹²⁴ Luce Irigaray, Doğmak, Çev. Naciye Sağlam, 60

¹²⁵ Elizabeth Grosz, Uçucu Bedenler, Çev. Kevser Güler, 205

¹²⁶ Dorothy Lamina, (2016), Shirin Neshat's Rebellious Silence Essay,

<https://reinterpellations.web.unc.edu/about/neshats-rebellious-silence/neshats-rebellious-silence-essay/>

yaklaşımı oldu. Eski rejimin kadının kıyafetine ve kamusal alanda var olmasına karışmayan politikasından uzak, Humeyni'nin Müslüman inançları(şeriat) dayattığı radikal değişimlerle kadınlar zorunlu bir kimliğin içine gerek çarşaf ve peçe ile gerekse de mekânların cinsiyetlendirilmesi ile hapsedilmiştir.¹²⁷

Siyaset, çalışma ve eğitim alanında getirilen kısıtlamalar neticesinde kadınların kamusal yaşamdaki varlıklarına set çekilmiş, hayatları ev ve ev işi ile sınırlandırılmak istenmiştir. Şeriat kanunları gereği karma eğitim yasaklanmış, bununla birlikte resmi mekanlardan da kadınlar dışlanmıştır. Kadınların ev dışında “ıffetlerini koruyabilmeleri” için vücut hatları belli olmayacak şekilde örtünmeleri zorunlu kılınmıştır.¹²⁸

Asi Sessizlik'te (*Rebellious Silence*) peçe gibi kadının yüzünü kaplayan yazı ile zorunlu örtünmeye atıfta bulunmuştur. Neshat, İranlı feminist şair Tahereh Saffarzadeh'in *Uyanıklıkla Biat* şiirini *Asi Sessizlik* yapıtında kullanmıştır. Peçe ile kısıtlanmak istenilen kadının özgürlük istenci, yazılan şiirin sözcükleri aracılığı ile ses bulmaktadır. Saffarzadeh, devrim yanlısı olduğu gibi sosyal hayatında aktif ve evde hapsedilmek istemeyen bir kadındır. Bir paradoks hâkimdir; kadınlar dine isteyerek mi boyun eğiyor, yoksa birer kurban mı? Konuşmak istemekte ama İslam devrimi onların sesini ya duymamakta ya da konuşmalarına izin vermemektedir.¹²⁹ Kadın kimliği bir hayalet dönüşmektedir; sistemin içinde vardır ama varlığı örtülerin, mekânların arkasına gizlenmiştir.

¹²⁷ Dorothy Lamina, (2016), Shirin Neshat's Rebellious Silence Essay, <https://reinterpellations.web.unc.edu/about/neshats-rebellious-silence/neshats-rebellious-silence-essay/> ¹²⁸

Kahraman, L. (2014). İranlı Kadınların Toplumsal ve Siyasal Profili. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 17 (2) , 71-120 . DOI: 10.18490/sosars.379171

¹²⁹ Shirin Neshat, (1996), Speechless, <https://www.moma.org/audio/playlist/196/2617>



Resim 5.1: Shirin Neshat, *Rebellious Silence*(Asi Sessizlik) 1994

Allah'ın Kadınları serisinde Neshat, ağırlıklı olarak kendi yüzünü kullanmaktadır. Humeyni'nin çağrısı sonucunda kadınlar, İslam devriminin sembolü kabul edilen kara çarşaflarını giyerek erkekler ile birlikte Şah'ın devrilmesi için meydanlara çıkıp savaşmıştır. *Uyanıklıkla Biat* şiirinde özgürlüğe ulaşmak için mücadeleye (İslam devrimine) çağırırken, şehitlik makamına da övgü sunulmaktadır.

Asi Sessizlik yapıtında yüzü simetrik bir şekilde silah ile ikiye bölünmüş militan bir kadının portresi çizilmektedir. Kafa-yüz bedeninin yukarısında konumlanmasından ve zihnin bulunduğu yer olmasından ötürü iktidar konumundadır. Bununla beraber ifadenin, bakışın odağındadır. Agamben'e göre "Yüz/beden ilişkisi temel bir asimetriyle belirtilmiştir; beden normalde örtünmüşken yüz büyük ölçüde çıplak kalır. Bu asimetriye başın üstünlüğü tekabül eder."¹³⁰ Bu ifade, Batı resim kültürüne gönderme olsa da Neshat'ın çalışmasını anlatır niteliktedir. Burada da baş iktidar konumundadır ve anlamı oluşturur; yüzü açıkta bırakması ve silahı kompozisyonu bölen bir araç olarak kullanmasıyla hem siyasal alandaki hem de sanatsal alandaki erkek bakışına eleştirisi okunmaktadır.

Zihnin/kültürün erkekle, beden/doğanın kadınla özdeşleştirilmesinin bir sonucu olarak kadının başının ve tüm bedeninin hatları belli olmayacak şekilde örtülmesi, gücün ve iktidarın kimin elinde olduğunu sembolize etmektedir. Çarşaf, peçe, burka kadın kimliğini görünmez kılmaya yöneliktir. Özgürlük istenci ile İslam devrimi için kadınlar, istekli olarak kara çarşafı kuşanmıştır. Ancak devrim ilerici yönde değil, gerici yönde vuku bulmuştur ve çarşafın taşıdığı anlam değişmiştir. Neshat'ın

¹³⁰ Giorgio Agamben, *Çıplaklıklar*, Çev. Suna Kılıç, 106

çalışmalarında bedeninin açıkta kalan kısımları birer yazıya dönüşmektedir. Beden üzerine bir dövme gibi işlenen yazılarla bedeninin bir yazıt olarak kullanılması bir kimlik inşası olduğu gibi inşa edilmiş bir kimliğe karşı isyanı da içerisinde barındırmaktadır. Çünkü;

“Beden bir kimlik meselesidir. Beden üstünde etkili olmak yaşamla ilişki açısını değiştirmek demektir. Bedene kesikler atmak, bedende yaralar açmak, [bedene yazılar yazmak] * biçimi düzenleyerek kabul edilebilir bir benlik imgesi oluşturmaktır. Kimlik oluşturma konusunda bedeninin derinliği tükenmez.”¹³¹

Asi Sessizlik'te, kadın susmaktadır ama sadece beden yazıları aracılığı ile değil yüzündeki mimiksiz ifadesiyle de konuşmaktadır. Kendinden emin bakışları ve dik duruşu ile İslam devrimini süresince militanlaşmış, Batı'nın oryantalist Müslüman kadın algısının dışındaki kadınları sembolize etmektedir. Ne arzu nesnesidir ne de doğrudan pasif bir kimlik. Neshat, iktidar aracı olan silahı fallik bir biçimde kompozisyonun tam ortasına konumlandırmaktadır. Diğer yandan saldırgan bir tavra sahip olan kadın ise susturulmaktadır. İktidarın kullandığı eril dil, kadınların karşı duruşa geçip seslerini çıkarmalarına izin vermemektedir. Bu doğrultuda kadınlar pasif bir direniş biçimi olarak sessizliği, iktidarın diline karşı bir sivil itaatsizlik olarak kullanmaktadırlar. Neshat'ın *Asi Sessizlik* çalışmasında bedeninin iktidarın denetimi altında pasifize edilen, itaatkâr, manipüle edilen, terbiye edilen ve sınırlandırılan bir nesneye dönüştürülmesi eleştirisi yatmaktadır. Kadınların duyulmayan veya duyulmak istemeyen sesleri, kullandığı kaligrafî tekniği ile ses bulmaktadır.



Resim 5.2. Shirin Neshat, *Rapture (Kendinden Geçme)*, 1999.

¹³¹ David Breton, Ten ve İz, Çev. İsmail Yerguz, 25
*bana ait ekleme

Kamusal alanda “kadın sesi” iktidar için başlı başına bir sorun teşkil etmektedir. “Kadın sesinden şarkıların, ilahilerin kamusal alanda duyulmasının/dinlenmesinin yasaklanmasıyla kadınların dünyaya açılmaları engellenmiştir.

“1979 Devrimi öncesi kozmopolit ve yaratıcı müzik topluluklarıyla (kadın-erkek birlikte müzik icra ederken), devrim sonrası kadınların çocuklarına söyledikleri ninnilerde bile bazı kısıtlamalar ve kıstaslar ortaya çıkmıştır.”¹³²

Neshat’ın kullandığı beden yazıları, kadınların dünya ile iletişimini kuran bir aracı konumundadır.

“Sözü bedene vermek, dilin keşfetmemiz gereken bir boyutudur. Bu gizil güç, özne ve nesneyi bağlayan söz dizimi kurallarından önce, oluşumuza eşlik eden bir hüküm, varlığımızı ifade etmenin bir yolu olarak mevcuttur ve geliştirilmelidir.”¹³³

Kendinden Geçme (Rapture) ve *Türbülans’ta (Turbulent)* fotoğraflardaki gibi sürekli bir ikilik durumu söz konusudur. Birbirine zıt iki alan sunmaktadır. Neshat, kullandığı ekranlar ile kadınlara ayrılan ve erkeklere ait mekânları keskin bir çizgi ile böler. Siyah-beyaz çektiği video çalışmalarında, kadınların kara çarşaf giymesi ve erkeklerin beyaz gömlek giymesi ile de bir zıtlık oluşturmaktadır. *Kendinden Geçme*’de bir tarafta ilahi söyleyip, dua eden kadınları bir çölde görürken, diğer yanda erkekleri bir kalede konumlanmıştır. Sanatçının video çalışmalarında kültür-doğa karşıtlığı net bir şekilde okunmaktadır. *Kendinden Geçme*’de kadınların durmaksızın söyledikleri ilahiler ve dualarla dini bir ayinin içerisine olduğumuz algısını yaratmaktadır. Sınırsızlık algısı yaratan uçsuz bucaksız bir çölün içindeki kadınlar karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar, vahşi ve bilinmez bir alan algısı yaratan bu çölden deniz kıyısına doğru bir kayığı sürüklemektedir. Kıyıya ulaştıklarında ise altı kadının bu kayığa binip gittiği görülmektedir; sürgün, zorunlu göç, kapatılma durumundan kaçış yani bir tür tecrit durumu yansıtılmaktadır. İslam devriminin ev içine ve örtülerin altına hapsederek sınırlarını belirlediği kadınları, sınırsız bir çöle yerleştirerek tezat bir durum oluşturmaktadır.

¹³² Çakmak, S. (2018). İRAN MÜZİK KÜLTÜRÜNDE KADIN MÜZİSYENLERİN SOSYOLOJİK DURUMUNA GENEL BİR BAKIŞ . Motif Akademi Halkbilimi Dergisi , 11 (21) , 115-131 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mahder/issue/36252/408692>

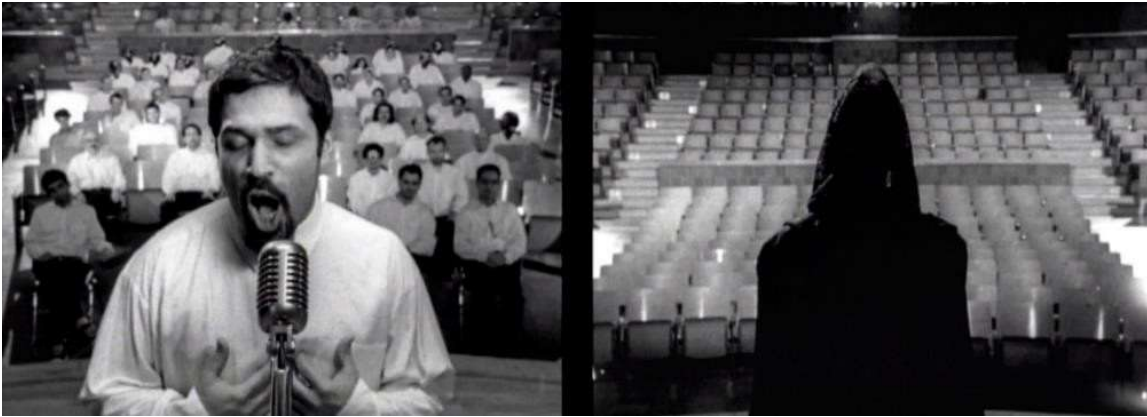
¹³³ Luce Irigaray, Doğmak, Çev.Naciye Sağlam, 59)

“Sınırsızlığı yaşamak için, kişi çileciliğin bir biçimini yaşamalıdır ya da (...) somutlaştırılmış gerçeklik kuşku uyandırmalıdır. Benlik, ancak süreklilyse gerçektir; yine ancak sürekli öz yadsıma ile sürekli kılınır. Kapanma gerçekleştiği zaman deneyimler benlikten kopar ve bu durumdaki kişi bir kaybolma tehdidi altında gibidir.”¹³⁴

Burada kadınlar yaşadıkları çileden, baskıdan ve sınırlardan kurtulup kendilerini bulabilmek, benliklerini yaşayabilmek için belirsiz bir geleceği seçmektedir. Tüm kısıtlama politikalarının sonucu kadınların yaşadıkları kaybolmuşluk hissinden ve hayaletleşmiş kimliklerinden sıyrılmak için tehlikelerle dolu bir yolculuğa çıktıkları görülmektedir.

Kayığa binip giden kadınlar, bilinmezliğe doğru bir yolculuğa çıktığı sırada, çöldeki diğer kadınlar ve kalede bulunan erkekler de izleyici konumundadır. Fakat kadınların kayığı birlikte taşımaları aralarındaki yardımlaşmayı sembolize etmektedir. Bir grubun özgürlüğe ulaşabilmesi için tüm kadınlar seferber olmaktadır. Erkekler ise tüm video boyunca kalenin içerisinden çıkmamış ve etrafı gözetlemektedir. Videoda bulunan kadınlar ve erkekler toplumsal cinsiyet rollerinden dolayı kendi içlerinde bir sınıf, cemaat oluşturmakta ve kolektif biçimde hareket etmektedir.

“Cemaat kimliği, en basit şekilde, savaş ya da doğal felaket gibi nedenlerle bir grubun yaşamının tehdit edilmesi durumunda oluşur. Bu tehdit karşısında insanlar kolektif eylem içine girerken kendilerini birbirine yakın hissettikleri gibi, onları sıkı sıkıya bağlayacak imgeler ararlar.”¹³⁵



Resim 5.3. Shirin Neshat, *Turbulent*, (Türbülans) 1998

¹³⁴ Richard Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Çev. Serpil Durak& Abdullah Yılmaz, 423)

¹³⁵ Richard Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Çev. Serpil Durak& Abdullah Yılmaz, 283)

Türbülans 'ta bir konser alanı iki ekranda karşımıza çıkmaktadır. İkili ekran kullanımı ile kamusal alanın kadınlar için sınırları ve kısıtlamaları çarpıcı şekilde yansıtılmaktadır. İlk olarak sol tarafta bulunan ekranda erkek şarkıcının seyirci karşısına çıkması, alkışlar eşliğinde şarkısını söylemesi ve seyirciyi selamlayarak konser alanından ayrılması görülmektedir. Ardından sağ tarafta bulunan ekranda ise kadının izleyicisiz, boş mekânda şarkısını söyleyip, sesini kimseye duyuramadığı sergilenmektedir. Neshat, İslam devrimi sonrasında kadınların toplum içinde müzik icra etmelerinin yasaklanmasını yansıtmıştır. Videodaki kadın şarkıcının sözsüz müziği, çıkardığı sesler, içinde bulunduğu konuma isyan niteliğindedir. Zira kadın şarkıcı müziği bir armoni içinde, geleneksel kurallara uygun biçimde söylememektedir. Doğaçlama olarak dil ve parmak şakırdatmaları ile çıkardığı ritimler ile yenilikçi bir tutum izlemektedir.¹³⁶ Bedensel hareketlerini de müziğin bir uzantısı olarak kullanan kadın şarkıcının tavrı itaatsizlik taşımaktadır.



Resim 5.4. Shirin Neshat, *Sarah*, 2016

Düş Görenler (Dreamers) serisinin uzantısı olan *Sarah* ve *Roja* adlı video çalışmalarında ise bilinmez mekânlarda kendisini arayan, benlik parçalanması yaşayan kadın karakterler karşımıza çıkmaktadır.

Sarah adlı video çalışması ilk olarak genç bir kadının su birikintisinin içinde yüz üstü batmış ve nefes almaya çalışan görüntüsü ile başlamaktadır. Daha sonra kadın karakter esrarengiz bir ormanın içinde çıplak ayakları ile şaşkın ve tedirgin halde dolaşmaktadır. İlk olarak karşısına bir şömine çıkar; bu orada bir zamanlar bir yerleşim yeri olduğu algısını yaratmaktadır. Daha sonra yerde kesik saçlar ile karşılaşır. Kesik saç ayrılık, yas gibi anlamlara gelmektedir. Ardından sırası ile

¹³⁶ Heinz Peter Schwerfel, Shirin Neshat, Çev.Niyazi Zorlu “”

askerler ve kara çarşafli kadınlar ormanın içinden geçerler. Sarah, onlardan saklanıp kaçmaktadır. Kaçarken bir göl kıyısına varır ve suya yaklaştığında suyun içine batarak boğulmakta olan kendi yansıması (videonun başındaki görüntü) ile karşılaşır. Videoda bulunan sembolik öğeler; su, boğulma, kesik saç, şömine, yansıma ile karakterin bilinçaltındaki korkularını yansıtır. “Dünyaya yerleşmek, gayrişahsi ve ayrışmasız bir dünyada kişinin eriyip yaklaştığı ve dokunduğu şeye dönüşmesi ya da aynı dünyanın aynı formlarına dokunanlarla aynılaştığı bir evrene dalması değildir.”¹³⁷ İç dünya ile dış dünyanın çatışması sonucu melankolik bir durum ortaya çıkmaktadır ve yaşanan kaygı sonucu benlik kaybolup, boğulmaktadır. Kadın karakterin yansıması ve kendisi ikilik meydana getirir. Bu ikilik, yaşam içinde kendimiz ve başkaları için öteki olma durumumuzu çağrıştırmaktadır. *Sarah* isimli video çalışmasında İslam devrimi sonrasında toplumun içinde yer edinmeye çalışan bir kadının yaşadığı kimlik çatışması bilinçaltı bir rüya- kâbus ortamında sunulmaktadır.



Resim 5.5. Shirin Neshat, *Roja* (2016)

Düş Görenler serisinden bir diğer video çalışması *Roja*'da ise bir tiyatro- gösteri mekânında üstü çıplak bir erkek aktörün çömelmiş şekilde nefes alıp verşi ile başlamaktadır. Çömelmiş aktör ayağa kalkar ve şarkı söylemeye başlar. Söylediği şarkı izleyici ve izleyiciler arasında bulunan *Roja*'yı duygulandırır. Daha sonra aktör kızgın bir tavır ile *Roja*'yı sahneye çağırır. Ona sahneye çıkıp yalanlarını söylemesini, ifşa olmasını, korkmasının bir işe yaramayacağını çünkü er ya da geç açığa çıkacağını, nefret dolu olduğu vs. söylemektedir. *Roja* kendini dışarı atar ve arka planda modern bir yapıya sahip mimari bir bina kadraja dâhil olur. *Roja*'nın kendini içinde rahatsız hissederek kaçtığı Modern Batı mimarisine sahip yapı,

¹³⁷ Luce Irigaray, Doğmak, Çev.Naciye Sağlam, 39

Neshat'ın Avrupa'daki yabancı kimliği ve Avrupa'nın onun için yabancılığını yansıtmaktadır. Aynı *Sarah* videosunda olduğu gibi *Roja* videosunda da esrarengiz bir manzara karşımıza çıkmaktadır; çorak uçsuz bucaksız bir alan ve ortasında su birikintisi. Karşı kıyıda *Roja*'nın annesi olduğu izlenimini veren bir kadın ona doğru gelmektedir. *Roja* da kadına doğru koşar ancak kadına yaklaştığında kadının yüzü bulanıklaşır ve sahnedeki aktörün yüzüne benzemeye başlar. Aynı zamanda da aktörün sesinden ama annesi olduğu izlenimi veren kadından, aktörün *Roja*'ya sahneden söylediği sözleri yeniden duyarız. Sözler yankılanırken kadın *Roja*'yı bir anda geriye ve yukarı doğru uçuracak şekilde iter. *Roja*'nın bedeni gökyüzüne doğru yükselir, uçar ve tüm manzaraya yukarıdan bakar. *Roja*'nın annesi ile karşılaşması, onunla yaşadığı çatışma ve sonunda uçuşması ile Neshat'ın anayurt özlemi çektiği ama geri dönmekten yaşadığı korku ve geçmişini geride bırakarak özgürleşme süreci karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda *Roja*'da sanatçının yabancı- göçmen kimliği ile var olması, yabancılar tarafından “öteki” olarak tanınması ama bir yandan da tanınma durumunun yarattığı tekinsizlik hissini yansıtmaktadır.

“Tanınma ile hayatta kalma arasındaki ilişki (ki bu “istemeden edemeyeceğimiz şey” olan tanınmaya rağmen hayatta kalma meselesidir hep) toplumsal normatifiğe bağımlılığı nedeniyle tabiatı gereği melankoliktir. Hayatta kalma, iktidarın ırkçılık, yoksulluk, heteronormatiflik, etnosantrizm ve kültürel tanıma gibi normatif ve normalleştirici işlemlerince şekillendirilir ve eşitsiz bir şekilde pay edilir. Hayatta kalma öznenin toplumsal dünyada zuhur edişini başlatan kayıpları ve der dönüşsüz engellemeleri yadsımaksızın kabul edişine, aynı zamanda da kuruluşuna vasıta olan ve varoluşu için bağımlı olduğu zarar verici çağrışımlara işaret eder.”¹³⁸



Resim 5.6. Shirin Neshat, *Land of Dreams*, (Rüyalar Diyarı) 2021

¹³⁸ Judith Butler & Athena Athanasiou, *Müksüzleşme*, Çev. Başak Ertür, 99

İktidar öteki olarak nitelendirilenleri tanımak, tanımlamak istemektedir. Tanınma durumu için öteki bedenler üzerinden bir bilgi enformasyonu sağlanır. Zira bu yolla onları kategorize edebilir ve üzerlerinde tahakküm kurabilir. Neshat'ın *Rüya Diyarı (Land of Dreams)* filminde bu durum rüyalar üzerinden anlatılmıştır. Filmin başkarakteri *Simin*, İranlıdır ve ABD'de nüfus dairesinde çalışmaktadır. Nüfus dairesinin nedenini bilmediği bir araştırması için kendine verilen adreslere gidip her sınıftan ve etnik gruptan insanların rüyalarını öğrenmektedir. Filmin bir uzantısı olan *Koloni (The Colony)* isimli video çalışmasında ise rüyaları kaydetme işini İran istemektedir. Rüyalar; bilinçaltımızı, korkularımızı ve arzularımızı yansıtmaktadır. Rüyaların kaydedilmesi ile ötekilere dair bilgiye ulaşılmaktadır. Bilgi sayesinde tanınma gerçekleşir ve bilinmeyene karşı korku yıkılır. Ötekinin zayıflıkları, hayalleri üzerinden hayatı kontrol altında tutulmak istenir. Film ve uzantısı olan video çalışması, iktidarın her yerde ve her zaman amacının aynı olduğu (insanları kontrol etmek) ve her zaman için kendinden olmayana karşı nefret söyleminde bulunduğunu, ötekileri casus, canavar olarak tanımladığı ve dışladığı yansıtır. Filmde *Simin*, nüfus dairesinden habersiz olarak rüyasını kaydettiği insanların fotoğraflarını çeker ve onların kılıklarına girerek, onların hikâyelerini kendi dilinde kaydeder. Her girdiği kılık ile ötekini tanır ve kendi öteki oluşuyla da yüzleşir. *Simin*'in yaşadığı yüzleşmelerden biri de İranlı olarak ABD'de ne şekilde var olabildiği ile alakalıdır; sistemin kendisinden istediğini sorgusuz sualsiz, itaatkâr bir şekilde yerine getirdiğinde kabul görürken, sisteme karşı çıktığında ya da istenileni yapmadığında deli olarak ithaf edilir ve suçlanır. İtaatsizlik tehlikelidir, sistemde çatlak yaratır. Oysa itaatkâr veya hayalet bedenler sessizce düzene ayak uydurur. Bu durum Neshat'ın bir itirafı gibi okunabileceği gibi sistemde öteki kimliği ile var olabilmek için nelerden ödün vermemiz gerektiğini ve ödün vermediğimizde durumun bize nasıl sirayet ettiğini eleştirisel bir dille yansıtır.

Filmin sonunda *Simin* uçsuz bucaksız, çölü andıran bir doğa manzarasında kendi çocukluk fotoğraflarından başlayarak, rüyasını kaydettiği insanların fotoğraflarını bir sarmal formunda yerleştirir. Neshat, kullandığı sarmal formu ve vahşi doğa ile rüyaların-hayallerin sonsuzluğunu, asla bitmeyeceği ve ne olursa olsun sınırlandırılmayacağını vurgular.

Neshat'ın yapıtlarının bir musallat oluştan ziyade görmezden gerilen, sınırlarda yaşayan, ölülerinin yası tutulmayan hayalet bedenleri temsil eder.

5.2. Tony Gatlif; Göçebeler ve Göçmenler

Cezayir asıllı Fransız, çingene yönetmen ve senarist olan Tony Gatlif, kültürel çeşitlilik, göç, müzik ve tutku gibi konuları azınlıkların, göçmelerin, görmezden gelinen- görülmek istenmeyen bedenlerin hikayeleri üzerinden anlatır. Hayaletleşen, ötekileştirilip toplumun dışına itilen bedenleri görünür kılar. Bu doğrultuda kültürel kimliklerin ve bireylerin kırılğanlığına, varoluşsal zorluklara ve toplumsal normlara meydan okur. Bedenleri hiç var olmamış; mevcut değilmiş gibi tanımlanan bu insanların belleğini, görsel ve işitsel unsurları birleştirerek seyirciye sunar. Filmlerinin vazgeçilmez parçası olan müzik ve dans ile hem neşe hem de hüznü izleyiciye bir arada yansıtılarak; duyguların akışkanlığıyla ve dünyaya fırlatılmış bir varlık olmanın getirdiği sancılarla yüzleşmemizi sağlar. Müzik ve dans, karakterlerin hayata karşı direnişinin, eşitlik ve özgürlük istencinin göstergeleridir.



Resim 6.2. Tony Gatlif, *Vengo*, 2000

Vengo filmi Endülüste geçen, dramatik konusuna rağmen flamenko müziği ve dansı eşliğinde izleyici coşkulu bir atmosfere sürükler. Çingenelerin yaşam tarzına onları egzotikleştirmeden değinir. Kendisi de çingene olan Gatlif, dışardan sürekli neşeli gözükken insanların trajik yaşamlarını mercek altına alır. Devletleri, ulus anlayışları olmadığı için sürekli göçebe, evsiz halde yaşayan bu insanlar toplumsal düzen için de tehlike arz eder. Bir tür mülteci, sığınmacı konumundadırlar ama onlar gibi bir işe girip emeğimin karşılığının altında bile çalışma olanakları pek yoktur. Neşeli, gamsız olarak tanımlandıkları gibi sahtekâr ve hırsız olarak da tanımlanıp, toplum dışına

itilir. Bununla birlikte çingenelere her toplumsa farklı isimler verilir. Fonseca'nın araştırmasına göre;

“Kimse çingenelere ne denmesi gerektiğini bilmemektedir. *Citan, t,igan, Cygani*- tüm bu terimler Çingenelerin davranışlarını niteleyen bir sıfattır aslında: Sapkın, işe yaramaz, dolandırıcı, hırsız, kavgacı. Doğu Avrupa'da aynı zamanda gösterişin, maçoluğun ve abartılı bir duygusallığın (hepsi de yapmacılığın ifadesidir) simgelerler. “¹³⁹

Lakin çingener, beyazlar tarafından kendilerine yakıştırılan hiçbir tanımlamayı önemsemezler.

Kendilerine özgü inançları, toplumsal- kültürel dinamikleri, dilleri vardır. Bir kan davası neticesinde gerilen iki aile etrafında dönen filmde çingenelerin yas durumunu nasıl yaşadığına şahit oluruz. Filmde her iki aile de intikam istemektedir. Çingene toplumu kan davalarını engellemeye çalışsa da halen devam etmektedir. Topluluk içinde cinayeti işleyen kişi ailesinin bakımını üstlenen, eve para getiren kişiye o hapse girmez, yerine aileden işsiz biri seçilir. Bununla birlikte tüm çingene toplumu aileyi dışlayarak cezalandırır.¹⁴⁰

Filmde başrol karakteri olan *Caco*'nun kardeşi *Mario* birini öldürmüştür ve yurt dışına kaçmıştır. İki aile arasında kan davası başlamış, *Sandro*'nun (*Mario*'nun öldürdüğü adam) ailesi intikam almayı istemektedir. *Caco* kızı *Pepa* öldüğü için depresyondadır ve yeğenini *Diego*'yu korumak için elinden geleni yapmaktadır. Tüm tehlikelere rağmen hayatın güzelliğini *Diego*'ya yaşatmak ister. *Caco* müzik ve dans dolu eğlenceler ile *Diego*'nun hayata tutunmasını sağlar. Müzik ve dans çingene toplumu için çok önemli olduğu gibi hemen hepsi doğuştan ritim duyusuna sahiptir. Müzikleri toplumsal bellekleridir. Yazılı bir dilleri olmayan çingener, sözlü anlatım geleneğine sahiptir. Bunun nedeni çoğunluğun okuma- yazma bilmemeleri olduğu gibi kendi dillerini yabancılara öğretmeme gibi bir gelenekleri de vardır. Yaşadıkları ülkenin dili ile çingene diline ait kelimeleri birleştirerek konuşurlar. Kendileri gibi dilleri de göçebedir. Şarkılarında hep bir geçmişe özlem, eve dönüş isteği vardır, ancak çingenelerin bir evi yoktur. Bu evin hasreti ile yolculuklara çıkarlar.¹⁴¹

Fonseca'nın da belirttiği üzere şarkıları;

¹³⁹ Isabel Fonseca Beni Ayakta Gömün: Çingener ve Yolculukları, Çev. Özlem İlyas, 303

¹⁴⁰ Isabel Fonseca Beni Ayakta Gömün: Çingener ve Yolculukları, Çev. Özlem İlyas

¹⁴¹ Isabel Fonseca, Beni Ayakta Gömün: Çingener ve Yolculukları, Çev. Özlem İlyas

“Kolektif bir deneyimin kimliği belirsiz, büyük ölçüde stilize edilmiş arı örneklerine dönüşmüştür. Her zaman ölü erkek kardeş için yas tutan birkaç Çingene Antigone, evlerinden uzakta ya da hapiste analarını özleyen erkek çocuklar bulabilirsiniz. Herkesin bir erkek kardeşi vardır. Herkesin bir anası vardır. Herkesin bir trajedisi vardır. Kullanılan sözcüklere bakarak bir şarkının yazıldığı zamanı ya da bölgeleri kestirmek imkansızdır çünkü bu şarkılar tarihin dışında ellerinden geldiğince yaşamaya çalışan bir halkın evrensel ve değişmez *êacimos*’unu-gerçeğini- anlatır.¹⁴²

Gatlif’in bize sunduğu tam da bu ortak, değişmez yaralardır. Aile bağlarını, kültürel miras, yaşamın acılarının iç içe geçtiği filmde müzik ve dans her şeye rağmen ayakta durmalarını sağlayan ve hayata karşı direniş biçimleridir.

Caco ne kadar direnirse dirensin o intikamın alınacağını anlar. Cezanın kesileceği bir kurban lazımdır; *Sandro*’nun ailesi *Diego*’yu seçmiştir. Ancak *Caco* ‘nun *Diego*’yu korumak için tek bir seçeneği kalmıştır; kendini feda etmek. Kendinden vazgeçerek *Diego*’yu özgürleştirmek ister. Zira intikam duygusu onu yaşadıkları alanın sınırları içinde esir olmasına, tek başına dışarı çıkamamasına neden olmaktadır.



Resim 6.1. Tony Gatlif, *Djam (Aman Doktor)*, 2017

Özgürlük istencinin yüksek olduğu *Djam* filminde ise başrol olan *Djam* karakteri üzerinden göçmenlik, göçebelik, geleneksel cinsiyet normları, yersiz-yurtsuzluk ve aidiyet kavramları sorgulanır. Her ne kadar karakterin yolculuğunun bir varış ve dönüş noktaları olsa da sınırları ihlal eder ve aşar. İzleyiciyi içsel ve dışsal bir yolculuğa çıkarır. *Göçebe Özneler* kitabında Braidotti’nin belirttiği üzere “göçmen sürgün değildir: Güzergahı sarıh, varacağı yer bellidir: Son derece açık bir amaçla uzamdaki bir noktadan diğerine gitmektedir.”¹⁴³ Göçebe ise; “evsizliğe veya zorunlu yer değiştirmeye tekabül

¹⁴² Isabel Fonseca, Beni Ayakta Gömün: Çingeneler ve Yolculukları, Çev. Özlem İlyas 14-15

¹⁴³ Rossi Braidotti, Göçebe Özneler, Çev. 81

etmez: Daha ziyade, bütün sabit fikirlerden, arzulardan ve buna karşı beslenen nostaljiden sıyrılmış bir özne figürasyonudur.”¹⁴⁴ *Djam* karakteri de sürgünde değildir, lakin sürekli hareket-yolculuk halindedir. Maceraperest, özgürlükçü ve itaatsiz bir karakter olduğu gibi kırılığandır da. Neşeli, küstah tavırlar ile hayatın zorluklarıyla başa çıkmaya çalışır.

Djam, Yunanistan’ın Midilli adasında bir restoran işletmecisi olan üvey babası ile yaşamaktadır. Yunanistan’daki ekonomik kriz onları iflasın eşiğine getirmiştir. Restoranın yanı sıra üvey babasının bir diğer geçim kaynağı da teknesidir ancak bir parçası bozulduğu için teknesini çalıştıramaz. *Djam*’ı bu özel parçayı yaptırmak üzere İstanbul’a yollar. Bu yolculuğun dönüşünde ölen annesinin evine uğramasını ve rebetiko arşivini getirmesini de ister. Rebetiko;

“1923'te Yunanistan, Küçük Asya'dan gelen 1,5 milyondan fazla Yunanlı mültecinin yeniden yerleştirilmesiyle karşı karşıya kalmıştır. Bunun sonucunda Atina, Pire ve diğer kentlerin çevresinde gecekondular oluşmuştur. Bu mülteciler müziklerini yanlarında getirmiş ve Yunanistan’ın kentsel müziği üzerinde en belirgin etkiyi yaratmışlardır. Rebetiko her zaman yoksulların ve mülksüzlerin müziği olmuş, yörenin farklı üsluplarını bir araya getirerek gündelik hayatın sevinçlerini, üzüntülerini, zorluklarını anlatan sözlerle yorumlanmıştır. Rebetiko hem müzikte hem de şarkı sözlerinde doğaçlamanın önemli bir rol oynadığı sözlü bir geleneğe dayanmaktadır.”¹⁴⁵

Djam’ın karşılaşmalar ile dolu yolculuğunda müzik, birleştirici bir köprü işlevindedir. İstanbul’a geldiğinde yolu Suriyeli göçmenlere yardım etmek için Fransa’dan erkek arkadaşı ile Türkiye’ye gelmiş ancak dolandırılıp beş kuruşsuz kalan *Avril* ile kesişir. *Avril*’in elinde ne pasaportu vardır ne parası ne de kalacak yeri. *Djam* ile aralarında bir kız kardeşlik bağı oluşur ve yol arkadaşlıkları başlar. *Avril* çekingen, utangaç bir yapıya sahiptir. Birbirleri ile zıt karakterlere sahip bu iki kadının İstanbul’dan Midilli’ye gidiş yolu üzerinde yaşadıkları olaylar ile aidiyet duygusunun karmaşıklığı yansıtılır. Kendini bulma çabası içindeki bu kadınlar birer göçebe öznedir; kültürler arası yolculuk halindedirler ve parasızlık nedeniyle sıkıntılı ve zorlu geçen yolculukları boyunca *Djam*’ın dansı ve müziği de onlara eşlik eder. *Djam* toplumsal, kültürel, sınıfsal tüm sınırları ve tabuları müzik ve dans aracılığı ile yıkar.

¹⁴⁴ Rosi Braidotti, Göçebe Özneler, Çev. 82

¹⁴⁵ Dimitriadis, (2024), History Of Rebetiko, <https://www.oud.gr/rebetika.html>

Midilli'ye döndüklerinde *Avril* kıyıya vurmuş can yeleklerini ve eşyaları görür. Göçmenlere ait bu nesnelere bedenleşerek, göçmenleri temsil eder. Koskocaman bir alan hayaletleşmiş bedenlere dair nesnelere bulduğu yok-yere dönüşür. Gatlif, bize kıyıya vurmuş insanların bedenlerini doğrudan sunup, bu imgeyi alışıldık hale getirmediği gibi dramatik bir olayı sömürüp, ucuzlaştırmaz. Bununla birlikte her zaman umudu yeşertecek öğelere yer vererek, bizi sistemin haksızlıklarına karşı yılmadan direnmeye çağırır. Sistemin içinde olup, şiddete başvurmadan, neşe ile; dans ve müzik ile devrim yapmaya, özgürleşmeye davet eder.

Filmin son sahnesi açıkça bunun kanıtıdır; haciz memurları gelip her şeylerini ellerinden almaya çalışır. *Djam* onlara direnir ve sadece belli şeyleri alıp giderler. Bu yıkım ailesinin düşmesine veya mutsuzluğa sürüklenmesine neden olmaz; çünkü onları özgürleştirir, bir arada tutan müzikleri vardır ve bu sayede hayatta kalacaklardır. Belki hiçbir zaman bir yere ait olamayacaklardır ama hayata karşı savaşlarını, direnişlerini yansıtan müzikleri ile gittikleri yerlere hikayelerini taşıyacaklardır.

6.HAYVANSI BEDENLER

İnsanın kendisini hiyerarşik olarak diğer oluş biçimlerinden üstün olarak konumlandırması ve bu diğer oluş biçimleri üzerinde tahakküm kurması neticesinde medeniyet-uygarlık oluşmuştur. Bu durum metnin başından itibaren kimin insan olarak tanımlandığı sorusunu yeniden sormamızı gerektirdiği gibi hangi oluş biçimlerinin yaşayabilir, hangilerininse öldürülebilir veya yası tutulabilir olduğu sorularını da tekrardan ele almamızı gerekmektedir.

İnsan konuşabilme; bir dile sahip olma, düşünebilme; bilince sahip olma yetileri doğrultusunda yasa koyucu rolünü üstelenmiş ve bu doğrultuda tüm oluş biçimlerini kendi hükümlerine, efendi kişiliğinin altında sınıflandırmıştır. Koyduğu yasalar doğrultusunda karşıtlıklar oluşmuştur. Bu karşıtlıklar “varlık”, “başka”, “öteki” gibi soruları meydana getirerek kendi tahakkümünü meşrulaştırmaktadır. Şeyleri anlamlandıran ve biçim veren insan, diğer oluş biçimlerini kendi yarattığı olan dünyanın içine hapsetmekte ve farklı yaşamların kendilerine özgü dünyalarını yok saymaktadır. Bu doğrultuda da diğer oluş biçimleri köleleştirilip, sömürülmektedir. Hayvanların evcilleştirilmesi, deneylerde, gösterilerde kullanılması veya etinin

yenmesi onların bir yaşam biçimi olmaktan çıkıp bir et-beden olarak görülmelerinin uzantısıdır. Hayvanların et-beden olarak görülmeleri yaşamlarını değersizleştirmekte ve onları öldürülebilir kılmaktadır, zira ölü beden parçalarının bir kısmı kilosu üzerinden değerlendirilmektedir. Bu durum Carol J. Adams¹⁴⁶ gibi vejetaryen-vegan feminist kuramcılar tarafından kadının bedeninin parçalarının pornografikleşmesi, etin cinsiyetlendirilmesi ve bu doğrultuda da et yemenin erkeklik ile özleştirilmesiyle bağdaştırmaktadır.

Hayvanların, kadınların bedenlerinin tüketilebilir nesnelere dönüşmesi politiktir ve kapitalist sistemin getirisiidir. Uygarlık-medeniyet bu adaletsizliklere ve şiddete dayanmaktadır. Oysaki hümanist bakış açısından şiddet, vahşilik hayvana, başka'ya ve ötekine atfedilir. Başkalık durumu Levinas'a göre kurban, mağdur olan, ben güçlüyken güçsüz olandır. Egemen olanın tam karşısında yer alan, yüzü olmayan, savunmasız ve özgür olmayandır. Ama bu durum tersine çevrilebilir ve kurban psikolojisi yıkılıp direnç gösterilebilir.¹⁴⁷

Kendini hayvan-üstü olarak insanın ikiyüzlülüğüne çalışmalarında değinen Nietzsche'ye göre ise insan kendini aşmak için hayvan kökenine geri dönmesi gerektiğine inanır ki bu edim yıkıcıdır, anarşisttir. Hayvan kökene dönüş sayesinde insan toplumun, kültürün kendini disipline edip, köleleştirmesinden ve evcilleştirmesinden sıyrılıp özgürleşebilir. Bunun için de hayvanları gibi tarih dışı yaşamalı ve geçmişini unutmamalı ve gelecekte korkmadan, mevcut an içindeki eylemlerine odaklanmalıdırlar.¹⁴⁸ Nietzsche'nin bakış açısını üzerine yaptığı çalışmada Lemm'in değindiği üzere

“Unutmayı bilmek, tarihselliği, yalnızca geçmişe sürekli geri dönen bir şey olarak değil, aynı zamanda kendisini geçmişin ötesine ve geleceğe doğru taşıyan bir şey olarak deneyimlemeye imkân tanır. Hayvan unutmaması, geçmişin zorunlu, durağan ve sabit olduğunu telakki eden tarihsel perspektifi alt üst eder. Geçmişin olumsal, akışkan, ters çevrilebilir olduğunu telakki eden tarihsel bir perspektifi olanaklı kılar. Hayvan unutmaması, geçmişe özgürleştirici bir müdahalenin olanağına açılır. Zamanın akışını tersine çevirir: Gelecek kendisini geçmişe zorunlulukla dayatır.”¹⁴⁹

¹⁴⁶ Carol J. Adams, *Etin Cinsel Politikası*

¹⁴⁷ Jacop Rogozinski, *Ben ve Ten; Ego- Analize Giriş*, Çev. Melis Aktaş

¹⁴⁸ Vanessa Lemm, *Nietzsche'nin Hayvanları; Kültür, Politika ve İnsanın Hayvanlığı*, Çev. Volkan Ay,

¹⁴⁹ Vanessa Lemm, *Nietzsche'nin Hayvanları; Kültür, Politika ve İnsanın Hayvanlığı*, Çev. Volkan Ay, 180

Unutmak özgürleştirir, tarihe anarşist bir darbe vurur. İnsanın da üstündeki baskılardan, tahakkümden kurtulabilmesi için sürüye ayak uydurmak yerine itaatsizliğe başvurması yani Nietzsche’ci bir şekilde söylemek gerekirse kendi hayvan kökenine dönmesi gerekir.

Hayvan için zaman ve mekân farklı şekilde izler. Onların hatıraları olmadığı, sadece duyuları neticesinde şekillenen bir hafızaları olduğu var sayılmaktadır. Şeyleri algılama biçimleri birbirinden farklıdır; koklayarak görebilir, dokunarak tat alabilirler. Her canlının kendine has içinde yaşadığı ve anlamlandırdığı bir *umwelt*’i (çevresi) vardır. Uexküll’ün hayvanların yaşamları üzerine yaptığı çalışma insan merkezci bakış açısının ve ölçütlerinin sınırlı, kör noktalarına ışık tutarak, hayvanların dünyasını keşfe çıkar. Uexküll’ e göre

“Halen yabancı öznelerin kendi dünyalarında nesnelere -ki bu nesnelere aynı şekilde beşerî dünyada bulunuyor- aynı zaman ve mekânda ilişki kurmalarını şüphe içerisinde kabul ediyoruz. Bu şüphe, bütün canlıların tek bir dünyada var olduğuna dair inançla besleniyor. Bu inançtan destek alarak bütün canlılar için yalnız bir mekân ve bir zaman olması gerektiğine dair yaygın bir kanaat ortaya çıkıyor.”¹⁵⁰

İnsan sadece tek bir dünyanın hudutları içerisinde hayvanlara atfettiği doğal alanlarda onların yaşamlarına müdahale etmekle kalmaz, kendi oluşturduğu bu tek dünyanın uzantı olan yapay yaşam mekanları içerisinde de davranışlarını mercek altında tutar. Bu alanları hayvanat bahçeleri, laboratuvarlar, sirkler, fabrikalar oluşturur.

Laboratuvarlarda hayvanların bedenlerinin, insanın yaşamını iyileştirmeye yönelik ilaçların denendiği kobaylardır; kimi zaman canlı canlı parçalara ayrılarak organların işlevi, direnç süreli incelenir, kimi zaman başka bir canlıya ait veya yapay bir organ nakledilerek bedeninin vereceği tepki gözlemlenir. Böylelikle tıp gelişmiş olur. Hayvanlar ile benzer şekilde toplum-dışı olarak atfedilmiş hayvansı, insan-dışı olarak nitelendirilen insanların bedenleri üzerinden de benzer şekilde deneyler uygulanmıştır. Peki kimdir bu toplum-dışı, insan-dışı olarak nitelendirilen insanlar?

¹⁵⁰ Jacob Johann Von Uexküll, İnsanların ve Hayvanların Dünyasında Gezintiler, Çev. Mehmet Göçmen, 48

Neden egemen iktidar onlar üzerinde tahakküm kurup, onları ehlileştirip, evcilleştirmek ve bedenlerinin bütün potansiyellerini sömürmek ister?

Toplum-dışılığın tarih sahnesinde deliler, köleler, hilkat garibeleri, cadılar, siyahlar, çingeneler, Yahudiler, eşcinseller, mülteciler ve normun dışında kalan, tehlikeli olarak azledilenler yer almaktadır. Bu bedenlerin varlığı uygar, medeni toplumun yapısını, güvenliğini ve huzurunu bozmaktadır. Denetimin ve gözetimin sağlanabilmesi için bu bedenlerin ıslah edilip, disipline sokulacağı mekanlara ihtiyaç vardır; hapishaneler, psikiyatri klinikleri, kamplar. Foucault kapatılma üzerine çalışmalarında bu duruma detaylı bir şekilde yer vermiş olsa da kampları ve kamplara hapsedilen insanları incelememiştir. Foucault' ya göre;

“İnsan bedeni, onun derinlerine inen, eklemlerini bozan ve onu yeniden oluşturan bir iktidar mekanizmasının içine girmektedir. Aynı zamanda bir “iktidar mekaniği” de olan bir “siyasal anatomi” doğmaktadır, bu anatomi başkalarının bedenlerine, yalnızca onların istenilen şeyi yapmaları için değil, aynı zamanda öyle istendiği üzere, hız ve etkinliğe uygun olarak belirlenen tekniklere göre iş görmeleri için nasıl el konulabileceğini tanımlamaktadır. Disiplin, böylece bağımlı ve idmanlı bedenler, “itaatkâr” bedenler imal etmektedir.”¹⁵¹

Disiplin mekanlarında bedenlere uygulanan şiddet, güç ve sömürü hukuksal düzene uygun olarak bir güvenlik, istihdam politikası olarak sunulmaktadır. Agamben'in tabiriyle “çıplak hayatı” oluşturur. Buradaki insanlar tüm statülerinden sıyrılıp, sadece iktidarın kullanım aracına dönüşmekteydi. Bu bedenlerin “çıplaklığı”; vahşilikleri ve savunmasızlıkları ile özdeşleşmektedir. Agamben'in kamplarda tutulan insanlar için belirttiği düşüncesinde olduğu gibi tüm kapatılma mekanlarındaki bedenler toplum dışına atılarak, sürülerek yani dışlatılarak içlenmektedir. Varlığını sürdüreceği alan belirlenerek, toplumdaki izolasyonu yapılmaktadır.¹⁵²

Varlığın sürdüğü, yalıtıldığı ve son bulunduğu mekanlardır. İnsan-dışı kabul edilmelerinden ötürü işkenceye maruz kalmalarında ve öldürülmelerinde ahlaki bir sorun görülmez. Hapishane ve psikiyatri kliniklerinde bulunan bedenlerin intihar girişiminde bulunmasına dair kayıtlar var ilken kampta bulunanlar arasında intihar vakasına rastlanmamıştır.¹⁵³

¹⁵¹ Michel Foucault, Hapishanenin Doğuşu, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 210-211

¹⁵² Giorgio Agamben, Kutsal İnsan; Egemen İktidar ve Kutsal Hayat, Çev. İsmail Türkmen

¹⁵³ Elis Şimşon , Levinas ve Bobby, Felsefede Hayvan Sorunu, Cogito, Sayı 80, 2015

Levinas, Nazi kampındaki köpek ile yaşadığı deneyim neticesinde Başka'ya bakışını sorunsallaştırır. Başka “ben” olmayandır. Onu tanımak için bir yüze ihtiyaç duyarım, bu yüz vasıtasıyla ile onunla iletişime geçerim. Başkası ben olmadığım için onunla karşılaşmak hem bir özdeşleşme hem de bir tehdit oluşturur. Ancak yüzü bir ifade aracıdır; onun incinebilirliğini ifşa eder ve ona karşı sorumluluk duymamıza neden olur. Bu ifşa Levinas'a göre “öldürmeyeceksin” yasasını hatırlatır. Esir tutulduğu kampa giren köpek Bobby, insanlıktan çıkmış tutsaklara neşe ve sevinç göstererek insanlıklarını hatırlatır ve insan ve hayvan arasında bir duyumsama gerçekleşir. Başka olan köpek onlara seslenir. Hayvanlar için kimliklendirme ve sınıflandırma gibi dil aracılığıyla kurulan ayrıştırmalar olmadığı için davranışlarını belirleyen kurallar, yasaklar yoktur. Bu etkileşim Levinas'ın hayvan eti yeme durumunu gözden geçirmesine neden olur. Bunun bir vahşet olduğunu düşünür.

Levinas'a göre ötekine karşı duyduğumuz sorumluluk, onun maruz kaldığı şiddete, zulme sessiz kalamayacak bir rahatsızlığa, huzursuzluğa neden olur. Direk'in *Başkalık Deneyimi* kitabında belirttiği üzere

“Sorumluluk bir heyecan hali, anonim varlığa katılmaya dönüş değildir. Ama soğukkanlılık da değildir, inanın hücrelerinde duyduğu bir rahatsızlıkla susması kendisi için daha iyi olacakken susmamasıdır. Sorumluluğun beni var olanın varoluşunu istendiği bir ağırlığa taşıyarak, varlıktan başkaya doğru onu kendi bedenlen saklı olmaktan kurtaran bir aşkınlık hareketi içine girmiştir. Bu hareketin içinde ben bir ırkın, cinsiyetin, kültürün, etnik kökenin, milliyetin, toplumsal bir statünün tekil vücuda gelişi ya da örneği olmaktan çıkar.”¹⁵⁴

Unutmak, sorumluluk duymak insan üzerinden diğer tüm oluşları tanımlandıran sistemi sekteye uğratar. Sistemin şemalara ayırıp, tür tür kategorize ettiği bedenleri kabuğundan sıyrılıp, iktidarın yarattığı baskı ve korku siyasetine direnmeye davet eder. Hümanist addedilenin faşist yapısını açığa çıkarır; uygar ve medeni olmanın altında yatan acımasız, cani tarafı gözler önüne sever. Değişim için itaatsizlik, devrim şarttır. Hayvan kuramı; türler arası iç-içe geçiş ve eşitsizlikler ve adlandırma-tanımlama şekillerine eleştirisel bakışı sağlar. Hayvanların ötekileştirilmesini tartışmak ideolojik bir durumdur, zira bu tüm ötekilikleri tartışmayı beraberinde getirir. Her toplum itaat bekler ve bunu bir erdem olarak sunar. Hiçbir yapı, iktidar kendisine itaat edenler olmadan varlığını sürdürülemez. Bu sebepten itaat sadece

¹⁵⁴ Zeynep Direk, *Başkalık Deneyimi*, 163-164

sorumluluktan sıyrılıp, hayatta kalmayı sağlarken, itaatsiz olmak hem kendine hem başka'sına karşı sorumlu olmayı, özgürlük için yaşamayı veya ölmeyi göze almayı beraberinde getirir. Gerçekten yaşadığımızı iddia edebilmek için (hayatta kalmak değil) konfor alanımızdan çıkmamız gerekir. Frederic Gros kapsayıcı sorumluluğu ya da dünyanın sorumluluğunu şöyle tanımlar;

“Her zaman bağlı olduğumuz bir şeyler, ait olduğumuz insanlığın kaderine karar veren bir anlam parçası vardır. Bu nedenle kayıtsız kalmak, coğrafi uzaklıklar, toplumsal mesafeler ve siyasi iktidar yokluğu tepki vermemize engelmış gibi davranmak imkansızdır. Baskın bir tepkisizliğe teslim olmak (beni ilgilendirmiyor, benim sorumluluğum değil, taraf olmak istemiyorum...) bu kapsayıcı sorumluluğun eziciliğini göz ardı etmektedir. Çünkü söz konusu olan tam olarak şudur: saklanmak, körleşmek, görmek ya da bilmek istememek, çekinik kalmak.”¹⁵⁵.

6.1. Chiharu Shiota; Bedenleşme ve Bedensizleşme

Osaka doğumlu sanatçı yüksek lisansını yapmak için Berlin'e gelmiştir. Berlin'de çeşitli malzemeler ile deneyler yapmaya başlar. Marina Abakonowicz ile çalışmak için enstitüye başvuruda bulunur, ancak telaffuzunun yanlış anlaşılması neticesinde performans sanatçısı Marina Abramovic ile çalışmaya başlamıştır. Başlangıçta performans sanatına uzaklığından dolayı Abramovic ile çalışacak olmak Shiota'yı hayal kırıklığına uğratmıştır. Ancak ilerleyen zamanlarda kendi aleyhine gibi gördüğü durum onun başka bakış açılarına ulaşmasına olanak sağlamıştır.

Terk edilmiş, kullanılmış nesnelere yapıtlarında kullanmasının yanında bedenini de kullanmaya başlar. Enstalasyonlarında yarattığı mekanlar bilinçaltından, rüyalardan, anılardan kesit bir mekân oluşurken, bedenini kullandığı performanslarında bedeni hem kendi sınırlarını hem de mekânın sınırlarını aşar; varlıklar birbirleriyle karşılaşmalarını, diyaloga geçmelerini sağlar. İşlerinde genel olarak insan olmanın ne anlama geldiğini sorgular. İnsanın hem diğer canlılarla hem de nesnelere kurduğu umuda ve hayal kırıklarına sebep olan ilişkiler zincirini yansıtır.

¹⁵⁵ Frederic Gros, İtaat Etmemek, Çev. Zeynep Büşra Bölükbaşı, 146



Resim 7.1. Chiharu Shiota, *I Have Never Seen My Own Death (Ben Hiç Kendi Ölümümü Görmedim)*, 1996



Resim 7.2. Chiharu Shiota, *Congregation (Cemaat)*, 1997

Sığır kafataslarını ve tavuk yumurtalarını kullanarak yaptığı *Ben Hiç Kendi Ölümümü Görmedim* yapıtında ölüm-yaşam döngüsünü ele almıştır. Tavuk yumurtaları doğa ile kurduğumuz ilişkiyi yeniden düşünmeye davet eder. Ortada bulunan yumurtaların etrafında bir spiral oluşturacak şekilde yerleştirdiği kafa tasları ile ise sürekli değişimi, sonsuzluğu sembolize eder. Sığır kafatasları hala kanlı ve tüm dişleri belirgin haldedir. Ölümün korkutuculuğu ve kaçınılmazlığının bedenleşmiş halidir. Yumurtalar ise yaşamın, yeni hayatların habercisidir.¹⁵⁶

Geçmiş, şimdi ve gelecek iç-içe geçer. Bergson'un ifadesiyle "şimdiki zamanı geçmişe bağlamak ve geleceği öngörmek istediğinde, bu merkezi konumu terk etmek, tüm imgeleri aynı düzleme yerleştirmek, bunların onun için değil, kendileri için değiştiklerini varsaymak zorundadır."¹⁵⁷ Shiota'da doğanın bu dönüşüm ve değişim döngüsünü ve tüm varlıklara eşit şekilde davrandığını kullandığını yansıtır. 1997'de gerçekleştirdiği *Cemaat* adlı performansında, *Ben Hiç Kendi Ölümümü Görmedim* enstalasyonunda kullandığı sığır kafataslarını bu sefer çamurlu sudan oluşan, kendinin de içinde olduğu küçük bir göletin etrafına konumlandırır. Kendini merkeze aldığı performansta dünyaya dönüş-geliş eylemini gerçekleştirmeye, hayat bulmaya çalışır. Dünyaya yalnız başına atılmış olmanın acısı ve tehlikesinin üstesinden gelmeye çalışan bir varlığı anımsatır.

¹⁵⁶ Felicitas Blanck, (2019) I call two countries home – it's both Japan and Germany <https://www.nion.berlin/i-call-two-countries-home-its-both-japan-and-germany/>

¹⁵⁷ Henry Bergson, *Madde ve Bellek*, Çev. Işık Ergüden, 28

Performansın ismi, yer alan öğelerin konumlanış biçimleri ve sembolik anlamları göz önünde bulundurulduğunda bir ritüel izlenimi taşıdığı düşünülebilir. Bedeninin çıplaklığını hem doğarken hem de ölüren çıplak oluşumuza gönderme niteliğindedir. Ölümü sembolize eden sıgır kafataslarının ortasına yani merkeze kendi canlı bedenini konumlandırır. Bu durum Bergson'un canlı bedeninin merkezleşmesi üzerine olan düşüncesi ile uyusmaktadır;

“Çevredeki nesnelere bu merkez üzerindeki etkisi, bu merkezden çevredeki nesnelere yansır: Dışsal algı bu yanılsamadan ibarettir. Ama bu merkez matematiksel bir nokta değildir: Bu bir bedendir ve doğadaki tüm bedenler gibi, onu parçalanmakla tehdit eden dışsal nedenlerin etkisine maruz kalır. (...) Beden yalnızca dış etkiyi yansıtmakla kalmaz; mücadele eder ve böylece bu etkiden bazı şeyleri emerek kendi içine alır.”¹⁵⁸

Shiota'nın çıplak ve savunmasız bedeni, ölümün şiddetiyle karşı karşıyadır; kendi ölümlüğü ile yüzleşmektedir.



Resim 7.3. Chiharu Shiota, *After That (Bundan Sonra)*, 1999



Resim 7.4. Chiharu Shiota, *Memory of Skin (Tenin Hafızası)*, 2001

Shiota'nın yapıtlarında genel olarak bir yinelenme durumu hakimdir. Bunlardan biri de kullandığı elbiselerdir. Günlük yaşamdan bize hem kendimizle ilgili hem de başkalarıyla ilgili birçok çağrışımında bulunan, kafamızda bir kimliklendirme unsuru olan birçok nesne çalışmalarının vazgeçilmez unsurudur. Nohl'un eşya ve insanın ilişkisi üzerindeki çalışmasında değindiği gibi “insanlar eşyalar ile bağlantı kurarken diğer insanlarla etkileşimlerinde edindikleri deneyimleri izlerler: Gelecekteki davranışlarını

¹⁵⁸ Henry Bergson, *Madde ve Bellek*, Çev. Işık Ergüden, 56

düzenleyebilmek adına etkileşimde buldukları kişinin bakış açısını edinmeye çalıştıkları gibi eşyaya da kalıcı bir içerik yüklerler.”¹⁵⁹ 1999 yılında gerçekleştirdiği *Bundan Sonra* adlı enstalasyonda ilk kez ortaya çıkan beyaz bir elbise, çeşmenin yağmuruna tutularak kirlenir ve orijinal temiz durumuna geri döndürülemez. Daha sonra çalışmayı *Tenin Hafızası* olarak yeniden adlandırır ve 2001'deki Yokohama Trienali için beş adet 13 metre uzunluğunda çamurlu elbiseyi tavandan sarkıtarak sergilediği ve yukarıdan üzerlerine sürekli su yağın büyük ölçekli bir enstalasyona dönüştürür. Shiota elbiseleri “ikinci deri” olarak kabul eder ve onları temizlemenin imkansızlığı, kıyafetlerin artık insanlar tarafından giyilmese, kullanılsa bile nasıl silinemeyecek anıları taşıdığını gösterir. Beden, yakınlık, hafıza; bunlar daha sonra Shiota'nın sıklıkla geri döneceği konuları oluşturmaktadır.¹⁶⁰

Shiota için kıyafetler kişiliğimize dair birçok ipucu barındırması bakımından derimizden bile önemlidir. Tenimizin rengi, milliyetimiz, yaşımız, cinsiyetimiz, inancımız, konuştuğumuz dil bizim karakterimize dair fikir veren bir unsur değilken, kıyafet seçimimiz bizim hakkımızda çok fazla şey söyler. Çünkü Shiota'ya göre kıyafetler bizim kendi seçimimizdir, doğuştan bizimle var olmazlar ama öldüğümüzde bizi yansıtan nesnelere olarak varlıklarını sürdürürler. Aynı zamanda kıyafet mahremiyeti de sembolize eder. Örtünme, bedenin çıplığını kapatıp onu bakışlardan ve tehlikelerden koruma ihtiyacının getirisidir. Bununla birlikte bedene kutsiyet yükleme durumu sadece insana özgüdür. Hayvanlar çıplaktır ve bu çıplaklıktan utanmazlar; ikinci bir deriye ihtiyaç duymazlar. İnsan ise kıyafete ihtiyaç duyar, günlük yaşamının vazgeçilmezidir.

¹⁵⁹ Arnd-Micheal Nohl, *Eşya ve İnsan*, Çev. Özden Saatçi, 158

¹⁶⁰ Artasiapacific, (2022), *The Essential Works of Chiharu Shiota*
<https://artasiapacific.com/people/essential-works-of-chiharu-shiota>



Resim 7.5. Chiharu Shiota, *Absence Embodied (Yokluğun Bedenleşmesi)*, 2018

Yokluğun Bedenleşmesi 'nde kendi bedeniyle hesaplaşır; ikinci kez kanser teşhisinin konulmasının ardından yaşadığı bedenine yabancılaşma, yok olma korkusunu yansıtır. Kendi ifadesiyle;

“Vücudum parçalar halindeydi, bir araya toplanmıştı ama kendimi bütün olarak hissetmiyordum. Bedenimin parçalarını yere saçmak istedim, içimdeki yokluk somutlaşıyor ama aynı zamanda her bir parçam, tüm bedenimin ifade edebileceğinden çok daha fazla duyguyu ifade ediyor. Tek bir çarpık ele, parçalanmış kola veya bükülmüş bir ayağa baktığımızda duygusal bir durumu, bütün bir varoluşu hissedebilirsiniz”¹⁶¹

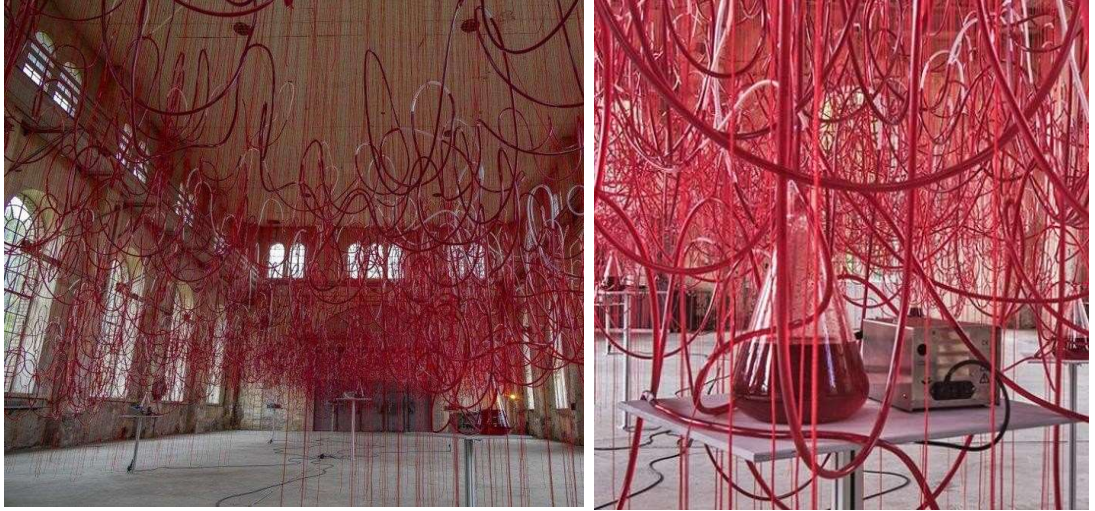
Enstalasyonun parçası olan kırmızı yünler yaşamın özü olan kanı temsil eder ve kendisinin, ailesinin el ve ayak parçalarının kalıbını alarak oluşturduğu beden parçalarını sarar. El ve ayaklar bedenin dış yüzeyini, kırmızı ipler ise iç yüzeyini yansıtır. Bedenin içi ve dışı arasındaki döngü çifte duyum yaratır. Bedensizleşme sürecinde ego sarsılır; kişi kendisinin ve karşısındakinin beden imgesini tanımada zorluk çekmektedir. Bedensel bütünlüğün kavranması için ötekinin bedensel bütünlüğünü ve özerkliğinin tanınması gerekir. Shiota'nın hem kendisinin hem de aile üyelerinin beden parçalarını kullanması bu durumla ilişkilendirilebilir. Kırmızı iple temsil edilen kan, canlıları birbirine bağlayan bir unsur olduğu gibi onları

¹⁶¹Agşa, (2024), Curator's Insight - Absence Embodied, <https://www.agşa.sa.gov.au/collection-publications/about/international-art/curators-insight-absence-embodied/>

birbirinden ayırıştırır da bir unsurdur. Kan, karmaşık ilişkilene durumlarını da yansıtır; aidiyet duygusunu uyandırdığı gibi ötekileştirme, dışlanma durumuna da neden olabilir. Shiota'nın enstalasyonunda ise ailesi ile olan birbirinin içine geçmiş, kopmayan bağı yansıtır. Bedensizleşme bedeni parçalara bölmeye, yoksunluk duygusuna neden olur. Rogozinski; “bedenleşme süreci başarısızlığa uğradığında, ten ve beden düğümü çözüldüğünde ne olur?”¹⁶² diye sorar. Çaprazlama(transversale) adını verdiği bir senteze neden olur;

“Bu sentezde her ten kutbu diğer kutbun izlenimlerini paylaşır, kendisini diğerleri aracılığıyla tecrübe eder; diğeri tarafından bedensel bir şey olarak kendine dokunulduğunu hissederek: Bundan böyle ten olarak kalmakla birlikte bir beden olarak, bedenimin bir parçası olarak yaşar.”¹⁶³

Bedenin yokluğu, var-olmayan hali sanatçıyı yoğun bir sorgulama sürecine itmiştir. İlk çalışmalarından günümüze insan-hayvan-eşya arasındaki anlamlandırma ilişkilerini irdelenmiştir. Yaşamın manasını arama çabasındaki sanatçı “*Yarın Ben Kimim?*” enstalasyonu ile kimlik, ırk, tür, aidiyet, bellek gibi konuları bu sefer kendi bedenini, beden parçalarının kalıbını veya nesnelere kullanmadan gerçekleştirir.



Resim 7.6. Chiharu Shiota, *Who Am I Tomorrow? (Yarın Ben Kimim?)*, 2023

Yarın Ben Kimim?'de Shiota, bedensizleşme sürecinden çıkar. Mekânı yaşayan bir bedene dönüştürür. İçi kan dolu şişelerden pompalar aracılığı ile medikal kordonlara

¹⁶² Jacop Rogozinski, *Ben ve Ten; Ego-Analize Giriş*, Çev. Melis Aktaş 331-332

¹⁶³ Jacop Rogozinski, *Ben ve Ten; Ego-Analize Giriş*, Çev. Melis Aktaş 331-332

kan basılır, bu durum dolaşım sistemine; kalp-damar yoluna göndermedir. Shiota bedenin içini dışa aktararak izleyicinin kültürel, sınıfsal, cinsel, ırksal nitelendirmelerden sıyrılmış canlı bir bedenle karşılaşmasını sağlar. Rollerinden ve teninden bertaraf edilmiş çıplaklaşmış, şeffaf bir bendenle karşılaşırız; direnciyle, kırılganlığıyla tüm kaotik yapısıyla mekânlaşmıştır. Hem insanın hem de hayvanın yaşadığı bir mekân olan bedendir karşımıza çıkan. *Yarın Ben Kimim* 'de anonim bir “ben” söz konusudur. Merleau-Ponty'nin ifadesiyle “ben, hakikatte hiç kimsedir, anonimdir; işlemsel olmak için ya da bütün bunların başına geldiği kişi olmak için böyle olması, yani her tür nesneleştirmeden, adlandırmadan önce gelmesi gerekir”¹⁶⁴

6.2. Tania Bruguera ve İtaatsizlik

Kübalı sanatçı yapıtlarında insan haklarını ve ifade özgürlüğünü konu edinir. Bu doğrultuda Küba tarihindeki olayları sorgular ve görülmeyen-gizlenen yanları açığa çıkarır. Aynı zamanda aktivist olan sanatçı 2005 yılında *Immigrant Movement International* 'ı (Uluslararası Göçmen Hareketi), 2015 de ise *Artivism Enstitüsü*/(*INSTAR*) *Instituto de Artivismo Hannah Arendt* 'i (Hannah Arendt Aktivizm Enstitüsü) kurdu. Zorunlu göç hareketini yakından takip eden sanatçının ilk yapıtlarından olan *Ana Mendieta* 'ya Saygı 'da *Silüetler* (*Siületa*) serisini on yıl boyunca yüksek lisans tezi kapsamında mekâna özgü biçimde Instituto Superior de Arte 'de yeniden canlandırır.



Resim 8.1. Tania Bruguera, *Tribute to Ana Mendieta*
(*Ana Mendieta* 'ya Saygı) 1986-1996



Resim 8.2. Tania Bruguera, *Tribute to Ana Mendieta*
(*Ana Mendieta* 'ya Saygı) 1986-1996

¹⁶⁴ Merleau-Ponty, Görünür ile Görünmez, Çev. Hanife Güven, 312

Ana Mendieta, 1973-1980 yılları arasında gerçekleştirdiği *Silüetler* serisinde 12 yaşındayken Küba'dan ABD'ye zorunlu göçünü, sürgün deneyimini yansıtan performanslar sergiler. Bu performanslarda orada artık olmayan, var-olmayan bedeninin izlerini, işaretlerini bırakır. Bruguera da 1985-1996 yılları arasında Küba'dan ABD'ye göçün en çok arttığı dönemde bu seriyi yeniden canlandırır. Provakatif bulunan bu yeniden gerçekleştirmesi ile Bruguera, Mendieta'nın işlerini Küba bağlamında yeniden ele alır, sahiplenir ve inşa eder.¹⁶⁵ Aynı zamanda kendi bedeni Mendieta'nın bedeninin yansıtıcısı-aynası olur; onunla özdeşleşip, bütünleşir. Kendi belleği ile Mendieta'nın belleği iç-içe geçer. Çifte zamanlı bir bellek oluşturur; geçmiş ile bugün arasında anıları yeniden canlandırılır, biçimlendirir.



Resim 8.3. Tania Bruguera, *Postwar Memory I* (Savaş Sonrası Hafıza I) 1993



Resim 8.4. Tania Bruguera, *Postwar Memory I* (Savaş Sonrası Hafıza I) 1993

Savaş Sonrası Hafıza isimli sanat eseri olarak bağımsız bir gazete yarattı. Bruguera sanat, edebiyat ve kültür gibi çeşitli konularda üretim yapan Küba'da ve yurt dışında yaşayan birçok çağdaş sanatçı ve eleştirmeni metin ve illüstrasyon üretimi için iş birliğine davet etmiştir. Savaş Sonrası Hafıza, Küba Komünist Partisi'nin resmî gazete belgesi olan Granma'nın yapısının yeniden üretimidir. İzin verilmeyen konuların tartışıldığı bir forum oluşturulmuş ancak eleştiriler genellikle Küba gazeteciliğine uygulanan devlet sansürü nedeniyle susturulmuştur. İkinci nüshası çıktığı anda sansürlenmiş, dağıtımının engellenmesi için bazı nüshalara el konulmuş

¹⁶⁵Tania Bruguera, (2024), Tribute to Ana Mendieta, <https://taniabruquera.com/tribute-to-ana-mendieta/>

ve sanatçı 15 yıla kadar hapis cezasıyla tehdit edilmiştir.¹⁶⁶ Böylelikle sansürün, ifade özgürlüğünün kısıtlanmasının tüm iktidar sahiplerinin uyguladığı bir kısıtlama sistemi olduğunu ifşa eder.

Bruguera'nın gazetesinde kullandığı dil, seçtiği kelimeler egemen iktidar için tehlikelidir. Çünkü Foucault'nun da belirttiği üzere egemen için kelimeler düşünceyi temsil eder ve ona şekil verir.

“Fakat bu temsil etmek burada tercüme etmek, göze görünür bir aktarım yapmak, düşünceyi beden dış kanadı üzerinde, tamlığı üzerinde yeniden üretebilen maddi bir ikiz imal etmek anlamına gelmektedir: dil düşünceyi, tıpkı düşüncenin kendi kendini temsil ettiği gibi temsil etmektedir. Dili oluşturmak veya ona dıştan hayat vermek üzere, esas ve ilkel bir işaret eme eylemi değil de yalnızca temsilin göbeğinde, onun kendi kendini temsil etmekten ötürü sahip olduğu şu güç, yani düşüncenin bakışları altında kendi kendine kısım kısım eklenerek, kendi kendini çözümü ve kendini, onu sürdüren bir ikame içinde kendinin temsilcisi haline getiren bir güç bulunmaktadır.”¹⁶⁷

İktidarın tek bir dili mutlak kılıp, alternatif dillere izin vermeyişinin nedeni de tek tipleştirme istencidir.

Küba hükümetinin komünist, eşitlikçi görüntüsünün altında yatan itaatkâr toplum istencini gözler önüne serer. Bove ve Luneau'nun sivil itaatsizliğe çağrı metninde değindikleri üzere “kim olursa olsun bütün iktidar sahipleri, itaat etmeyi daima bir erdem olarak görürler. Onların gözünde itaatsizlik, otoriteyi tahrip eden bir kötülüktür: Ortak yasalara kimsenin itaat etmemesi toplumu yok eder.”¹⁶⁸

Bu doğrultuda Bruguera'nın tavrı itaatsizlik yapmaktır. Toplumsal düzeni sorgular; hükümetin kendini dünyaya özgürlükçü olarak lanse ettiği reklamın aldaticılığını teşhir eder. Egemenin kendi düşüncesini aktarmak için kullandığı gazeteyi bağlamından koparmadan karşıt bir sanat yapıtı- haber alma aracına dönüştürür.

¹⁶⁶Tania Bruguera, (2024), Post War Memory I, <https://taniabruquera.com/postwar-memory-i/>

¹⁶⁷ Michel Foucault, Kelimeler ve Şeyler, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 127

¹⁶⁸ Jose Bove& Gilles Luneau, Sivil İtaatsizliğe Çağrı, Çev. Işık Ergüden, 63



Resim 8.5. Tania Bruguera, *Burden Of The Guilt* (*Suçluluğun Ağırılığı*), 1997



Resim 8.6. Tania Bruguera, *Burden Of Guilt* (*Suçluluğun Ağırılığı*), 1999

Suçluluk Ağırılığı adlı performansında ise sanatçı eylemlerimizin sorumluluğunu üstlenmek üzerine gidiyor. Taino halkına karşı bir saygı duruşu niteliğindeki performansında, Kolomb'un keşfi neticesinde başlayan İspanyol sömürgeciliğine karşı Taino halkının şiddetsiz mücadelesini konu edinir. Taino halkı barışçıl olduğu için, işgalcilerin katliamına karşı toprak yiyerek kendi bedenlerinden vazgeçip intihar etmişlerdir. Köleleştirilmektense ölüm tercih edilmiştir. Bruguera performansla ilgili şu ifadelerde bulunur: "Kutsal ve kalıcılığın simgesi olan toprağı yemek, insanın kendi geleneklerini, kendi mirasını yutması, kendini silmesi, kendini savunmanın yolu olarak intiharı seçmesi gibidir. Yaptığım şey bu tarihi anekdotu alıp günümüze güncellemektir."¹⁶⁹

Toprak, yaratılış öykülerinde hayat veren ve şifalandırandır, ölümsüzlüğü sembolize eder. Bununla birlikte toprak; dünyadır, yaşadığımız yer, yurdumuz, vatanımızdır. Bruguera tuz ve su ile karışmış toprağı yerken boynuna kalkan işlevi gören başsız kuzu asar. Performansın adındaki "yük" sanki bedeninin içini ortaya çıkaran açık bir yara gibi kesilen kuzudur. Suçluluk duygusu neticesinde akıtılın gözyaşı ise tuzlu su ile sembolize edilir. Bir ritüeli andıran performans, Küba'daki açlık ve yoksulluk durumunu da yansıtır. İnsanların "pislik" yiyerek hayatta kalmalarına göndermedir.¹⁷⁰ Ölmek için toprak yemekten hayatta kalmak için toprak yemeye geçilmiştir. Mitsel anlatımdaki toprağın işlevsel anlamı tersine dönmüş, bir paradoks

¹⁶⁹Tania Bruguera, (1999) Tania Bruguera in conversation with Octavio Zaya, <https://taniabruquera.com/tania-bruguera-in-conversation-with-octavio-zaya-2/>

¹⁷⁰ Marina Zurkow, (2016), The Burden of Guilt, <https://woraya.me/blog/fall-2016/art-strategies/2016/10/17/the-burden-of-guilt>

meydana gelmiştir. Bruguera performansında geçmiş, yaşanmış bir olayı temsil etmekle kalmaz, bugünkü durumu; insanların hayatta kalma mücadelelerini de yansıtır. Taino halkı sömürgecilere karşı savaşmadıkları için kendilerini cezalandırmak için toprak yemişti, günümüzde ise gene pasif, sessiz kalmanın cezası olarak halk toprak yemektedir. Bruguera'nın performansı bizi iktidar mekanizmalarına karşı itaatsizliğe davet eden bir çılgılık niteliğindedir



Resim 8.7. Tania Bruguera, *Displacement* (Yerinden Edilme) 1998-2003



Resim 8.8. Tania Bruguera, *Displacement* (Yerinden Edilme) 1998-2003

Yerinden Edilme'de Bruguera, efsaneye göre suçluları ve yemin bozanları avlamakla görevli Kongolu put *Nkisi Nkondi*'ye formsal olarak benzeyen Küba toprağından katmanlı bir giysiye bürünür . Güç figürleri Afro-Karayip dini uygulamaları arasında yaygındır. Bruguera'nın performansında *Nkondi*, Küba Devrimi'nin yerine getirilmemiş sosyal ve ekonomik vaatlerinin metafor olarak bedenleşmiş haline dönüşüyor.¹⁷¹ Aynı zamanda bir *Nkisi Nkondi*, sözlü anlaşmazlıkları veya davaları (mambu) çözmek için kullanılan bir yemin etme aracı veya herhangi bir kötülük işlenmişse koruyucu olarak da işlev görmektedir.¹⁷² Performans sırasında Bruguera topraktan olan ağır kostümü giyerek Havana sokaklarında dolaşır. Bu fiziksel eylem

¹⁷¹ Tessa Solomon, (2020), Tania Bruguera's Most Famous Works: How the Artist Has Challenged Oppressive Forces with Incisive Performances, <https://www.artnews.com/feature/tania-bruguera-most-famous-works-performances-1202694439/>

¹⁷² Dr. Shawnya L. Harris and Dr. Peri Klemm, (2015) "Power Figure (Nkisi Nkondi), Kongo peoples," <https://smarthistory.org/nkisi-nkondi-kongo-people/>.

bedensel güç ve dayanıklılık gerektirmektedir. Sözünde durmayanları aradığı performansında, adalet istenci içindedir. Performans eşitsizlikleri görünür kılmak için şiddet içermeyen kendi bedeninin sınırlarını zorladığı bir itaatsizlik eylemine dönüşür. Böylelikle bedeni toplumsallaşır. Performansın adının *Yerinden Edilme* oluşu ve Bruguera'nın sokaklarda hesap sormak için dolaşması göçmenlerin, sürgünlerin durumuna da gönderme niteliğindedir. Uluslararası Göç Hareketi kapsamında sanatçı göçmenlerle bire bir çalışmış, vatandaşlık almaları (tanınmaları) için mücadele etmiştir. Sadece kendi kişisel veya toplumsal tarihinin acılarından yola çıkıp direnç göstermemiştir; Bruguera evrensel sorunlara, acılara savaş açmıştır. Bu tavrı Butler'ın ifadesiyle anlatmak gerekirse;

“Neticede acı çeken ve direnen tek kişi ben değilim ve sen olmadan kendi mücadelemi toplumsal ve siyasal bir mücadele olarak kavrayamam; başkaları olmadan, hatta “biz” olmadan kendimi kısıtlayıcı bir cemaatçiliğe hapsetme riskini alırım, sadece halihazırda ait olduğum cemaatteki kişileri dikkate değer kategorisine dahil ederim. Kimlik, etnik, cemaat ve küresel aidiyet iddia ve taleplerini, hiçbirinin diğerlerini sindirmesine izin vermeden karşılayabilmek için insanın bu tür geçişler yapması şarttır gibi görünüyor.”¹⁷³

Bruguera sanatında hiçbir meselenin diğerini bastırmasına, unutturmasına izin vermeden objektif bir gözle yaklaşmaktadır. Sorun teşkil eden şeyleri gerek kültürel, tarihsel, toplumsal ve kişisel bağlamda derinlemesine incelemektedir.



Resim 8.9. Tania Bruguera, *Tatlin's Wisper #5 (Tatlin'in Fısıltısı #5)*, 2008



Resim 8.10. Tania Bruguera, *Tatlin's Wisper #6 (Tatlin'in Fısıltısı #6)* 2009

¹⁷³ Judith Butler&Athena Athanasiou, çev. Başak Ertür, Mülksüzleşme, 131-132

Tate Modern’de gerçekleşen *Tatlin’in Fısıltısı #5* performansında, seyirciler en az altı polis ve iki atlı polisin (biri siyah, diğeri beyaz) denetimi eşliğinde müzeyi gezmeye çalışır. Habersiz zamanlarda gerçekleşen bu eylemde, seyirci müze içinde aşına olmadığı bir durumla karşılaşır. Bir miting, gösteri, konser, spor müsabakası vb. halka açık etkinliğe mahsus bir kontrole tabi tutulan izleyici, polisin yönlendirmesi ile hareket eder ki bu durum hareketi kısırlar ve temkinliliğe neden olur. Polisi kullandığı kontrol tekniği, halka açık etkinliklerde karşımıza çıkmaktadır, ancak polisin davranış biçimi etkinliğin türüne ve bağlamına göre değişiklik göstermektedir. Bir spor müsabakası veya konser yani eğlence amaçlı ve iktidarın izni doğrultusunda düzenlenmiş gösterilerde polis seyirciyi daha gevşek bir kontrole tabi tutarken, izinsiz bir gösteri veya mitinge katılan eylemcileri sıkı kontrolden geçirdiği gibi zaman zaman iktidarın gücünü ve bakışını hissettirmek için denetimin yanı sıra şiddete de başvurabilmektedir.¹⁷⁴ Bu durum arbedelere, alanlarda sıkışıklığa kalmaya, kaosa neden olmaktadır.

Performans, Sovyet sanatçı Vladimir Tatlin’e gönderi niteliğindedir. Tatlin’in komünist iktidarı övmek için tasarladığı ancak inşa edilmeyen Komünist Enternasyonal anıtına karşı Bruguera, komünist iktidarın kısıtlayıcı politikalarını eleştiren karşıt bir anıt gerçekleştirmiş olur. Sadece liberal demokrasilerde değil, komünist rejimde de aynı tutucu, denetletici, baskıcı, muhalif kesimden korkan, sansürcü bir iktidarın olduğunu anlatmak ister.

2009 Havana Bienali kapsamında gerçekleştirdiği *Tatlin’in Fısıltısı #6* performansında ise kısıtlanan ifade özgürlüğüne karşı bir platform hazırlar. Açık mikrofon uygulaması ile sergiyi izlemeye gelenler sahneye çıkıp bir dakika boyunca sansürsüz olarak konuşmaya davet edilir. Konuşmanın ardından askeri üniformalı iki oyuncu sahneye gelip, katılımcıya eşlik edip, konuşma bitince oradan uzaklaşır. Her konuşmacının omuzuna 1959 devriminin zaferinden sonra Fidel Castro’nun Havana’da yaptığı konuşma sırasında üzerine konan güvercini sembolize eden beyaz güvercin yerleştirilir. Beyaz güvercin evrensel olarak saflık, barış ve yeniden doğuş anlamlarını taşımaktadır.

Bruguera performansı ile görüşlerimizi açıkça belli ettiğimizde hemen bir müdahaleye tabi tutulduğumuza, sansüre vurgu yaptığı gibi özgürce toplum içinde konuşmanın, kendini afişe etmenin zorluğu ile de yüzleştirir. Karşı söylem hiçbir

¹⁷⁴Eleanor Heartney,(2010), Tania Bruguera: Politics By Other Means, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/tania-bruguera-62839/>

iktidar mekanizmasının hoşuna gitmez, kendi içinde yankılanan farklı görüşler düzen için tehlike arz eder.

Bruguera performanslarındaki cesur tavrı ile düzende bir çatlak oluşturur. Yıkmaktan çok dönüştürmeyi, düzeltmeyi, onarmayı hedefler. “Yararlı sanat” olarak adlandırdığı sanat anlayışı bir tür sivil itaatsizlik eylemi niteliği taşır. Sistemin içinde ona karşı sanatsal ve barışçıl yollarla karşı çıkar.

7.SONUÇ

Bu çalışmada beden ve iktidar ilişkisinin değişken dinamikleri makineleşen beden, queer beden, hayalet beden ve hayvansı beden başlıkları üzerinden incelenmiştir. İktidar bedeni, Foucault’nun da belirttiği üzere ırk, sınıf, cinsiyet, dil, inanç vb. üzerinden tabi tuttuğu isimlendirme, tanımlama vasıtasıyla kategorilere ayırır ve şekillendirir. İktidarın kullandığı dil, söylem bedeni inşa eder; böylelikle bizim kimliklerimizi, davranış biçimlerimizi ve alışkanlıklarımızı oluşturur. Her ne kadar Foucault, iktidarın sadece edimde var olabileceğini ileri sürse de bir topluluğun içinde yaşayabilmek, ona dahil olabilmek veya tanınmak için bile birilerinin iktidar-güç-söz sahibi olduğunu kabul etmek gerekir. Bu kabul ediş illaki bir itaat durumunu beraberinde getirmek zorunda değildir, sistemin içinde olup da sisteme karşı direnilebilir.

Metin boyunca incelenen sanatçılar vasıtasıyla kapitalist sistem eleştirisi yapılmıştır. İktidarın beden üzerindeki tahakkümünü hedef alarak karşıt bir beden ideolojisi kuran çalışmalar incelenmiştir. Yani karşıt bir söylem oluşturan bu yapıtlar, iktidarın baskıcı yapısına karşı yeni bir strateji, engel, nefes alma-durma noktaları oluştururlar. “Öteki” olma, toplumun dışına itilme durumu-deneyimi bu sanatçıların yapıtlarını şekillendirmiştir. Bununla birlikte incelenen sanatçıların “öteki”lik deneyimlerini yansıttıkları yapıtları, iktidarın söylemini güçlendirecek, onu yeniden üretecek veya popüler kültür içinde anlamını yitirecek klişelerden uzaktır. Yenilikçi bir dil ile karmaşık güç-iktidar ilişkilerini yıpratın, sekteye uğratan yapıtlar üretmişlerdir. Özgür ve eşit dünya arayışları neticesinde, haksızlıklar ve adaletsizlikler düzenini ifşa ederek insanları bilinçlendirmeye, sistemi değiştirmeye dönüştürmeye çalışmışlardır. Yapıtlarında herhangi bir sanat disiplinine ait hiyerarşi bulunmamaktadır; yani

üretimlerinde birden fazla dile, biçime, malzemeye yer verip, geleneksel estetik anlayışın dayatmalarının getirdiği kısıtlamalar içine hapsolmemişlerdir.

Tarih, gelenekler, kültür hep iktidarın kullandığı baskıcı dil ile bedenlerin üzerine yazılmıştır. Bu sebepten geçmişte ve bugün kim olduğumuz, gelecekte kim olacağımız önemlidir. Bunun için de baskı mekanizmalarının söylemlerinin belleği oluşturan etmenleri nasıl egemenliği altına alarak, bedenlerin dünyayı algılama ve görme biçimini nasıl şekillendirdiğini anlamak ve bundan sıyrılarak kendilik bilincini oluşturmak gerekmektedir. Hannah Höch, Isa Genzken, Wangechi Mutu, Ali Abbasi, Shirin Neshat, Tony Gatlif, Chiharu Shiota ve Tania Bruguera'nın yapıtlarında beden; tüm sınırları ve kapasiteleri, güçleri ve zayıflıkları, korkuları ve arzuları, direnci ve yaralanabilir oluşu ile sunularak özgürleştirilmek istenmiştir. Zira bedensel özgürleşme için öncelikli olarak kendini tanımak, kendine dönüp bakmak gerekir ki bu yüzleşme oldukça zordur. Bilinçdışından gelen sesleri susturarak kendi öz benliğini yargısızca tanımak yıkıcıdır. İnsan ancak kendi tüm eksik-fazla yanları ile barışıp, farklılıklarını kabul ettiğinde başkası ile karşılaşması diyalog ile sonuçlanabilmektedir. Başka bir deyişle, kendine yönelik önyargılarından kurtulmadan, başkasının farklılıklarını anlaması zordur. Karşılıklı anlayış gelişmedikçe de toplumun değişmesi ve farklılıklarımıza rağmen birlikte yaşamız güçleşmektedir.

Kendini “öteki” olarak tanımlayan veya hisseden her beden toplumu, iktidarı despotik yapısından dolayı eleştirmekte ve çeşitliliğe tahammülünün olmayışından dem vurmaktadır. Düşünce özgürlüğüne müdahale, farklı görüşlerin-grupların seslerinin susturulması, sansür sırf muhafazakâr iktidarlar tarafından değil, kendilerini sosyalist, komünist, liberal, demokrat, cumhuriyetçi vb. olarak tanımlayan iktidarlar tarafından da uygulandığının göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Bununla birlikte, fark üzerinden yürütülen politikalarda mutlaka kendi “anti”sine ihtiyaç duymaktadır. Her ne kadar bu “anti”, toplumun dışına itilip kriminalize edilse de bir cemaat oluşturmak için gerekmektedir. Birileri tehdit unsuru olmalıdır ki diğerleri de dışlama üzerinden kendi güvenlikçi toplumunu kurabilsin.

Bu düzene direnç göstermek, iki yüzlülükleri ifşa etmek için tüm bu karşıt isimlendirmeleri yapı sökümüne uğratmak gerekmektedir. Dilin şeyleri anlamlandırma-şekillendirme işlevini, iktidar mekanizmalarının söylemlerini etkisiz kılacak şekilde kullanmak, dünyayı algılayışı, yaşama biçimini, bedene bakışı da değiştirecektir.

Metin boyunca incelenen sanatçılar da dilin kullanımının etkisi üzerinde durmuşlardır. Bedenler, konuştuğu şeylere göre dönüşüp, değişmektedir. Eğer sadece eleştiri dili kullanılıp, bir şeylere yapıcı- onarıcı şekilde yaklaşılmıyorsa, uygulamaya- harekete geçmek yerine sadece durup izleniyorsa, bunun sonucu olarak bedenler kendilerini, kendi yarattığı hapisaneyeye mahkûm eder. Korku politikasına hapsolmuş, huzursuz, memnuniyetsiz bedenlere dönüşür. Bedenlerin aynanın karşısına geçip kendi çıplak benliği-bedenselliği ile yüzleşmesi, ona uzun uzun bakıp gerçekte kim olduğunu öğrenemeye çalışması gerekmektedir. Ancak bu şekilde kendini keşfedebilir. Yoksa kendini hep başkasının gözünden görüp, sesinden işitme durumundan kurtulamazlar.

Bedenlerin yaşadığı bir başka illüzyon da kendini tanımlayacak yeni bir anlam, kelime, isim bulma ihtiyacıdır. Öyle ki artık her durum-şey için en ince ayrıntısına varıncaya kadar özel bir isimlendirme yapılmaktadır. Bu isimlendirmeler neticesinde de yeni stereotipler oluşmaktadır. İktidara karşıt bir söylem oluşturmak için başvuru olan bu durum, iktidarın söylemini ne yazık ki güçlendirmekte ve devamlılığını sağlamaktadır. Aşırı hassasiyet neticesinde, dışlayıcılıktan uzak olmak adına yapılan tüm isimlendirmeler popüler kültür içinde anlamlarından uzaklaşmakta ve hızlı bir şekilde yaygınlaşıp, hitap ettiği kitlenin dışında kalan kesimler tarafından benimsenerek kullanımları değişmektedir. Bu durum isimlendirmelere yüklenen anlamların altını boşaltmaktadır. Kendini kabul ettirme, varlık gösterebilme istenciyle oluşan ve sürekli olarak yenisi üretilen isimlendirmeler “öteki” oluşlar tarafından kolaylıkla benimsenen kimliklere dönüşmektedir. İktidarın söylemlerinde kullandığı dilin işlevini bozduğu veya dili işlevsizleştirdiği düşünülen bu isimlendirmeler bedenleri içinden çıkılmaz bir döngüye sürüklemektedir; etiketlerimiz gün geçtikçe çoğalmaktadır. Özgürleşebilme, verili normatif kimliklerden sıyrılma, kendini ifade edebilme ve tanınma arzusu başka bir tutsaklığa dönüşmektedir.

Özgürleşme ancak harekete geçmekle, eylemle gerçekleşir. Söylemin tuzaklarına düşmemek için eylemlerimizin katı, sivri ve köşeli olmaması gerekmektedir. Metinde incelenen sanatçıların eyleme geçme biçimleri üretimleridir ve çalışmaları sınırlandırmalara meydan okuyan, akışkan yapıdadır. Farklı disiplinlerden, farklı ötekilik konuları üzerinden üretimde bulunan bu sanatçılar, sansürden, saldırıya uğramaktan korkmadan cesurca fikirlerini ortaya koymuşlardır. Kendileri gibi olabilmek uğruna kabul görmemeyi, sistemin dışına itilmeyi göze almışlardır. Görmezden gelinen, kıyıya köşeye itilen, üstü örtülen, karanlıkta bırakılan sorunları

gün yüzüne çıkararak ama bunu yaparken saldırgan bir tavır takınmak yerine ironiye, kelime-görsel oyunlara başvurmuşlardır.

Dönüşümün sağlanması için öncelikli olarak bedenlerin kendi tabularını, korkularını yıkması, kişisel çıkarlarını bir kenara bırakması gerekmektedir. Ancak bu sayede ne olursa olsun dimdik ayakta değişimin zorluklarına göğüs geberilebilir.



8.YAPITLAR



Resim 9.1. Ecem Yerman, *Who Am I? (Ben Kimim?)*, 2022, Enstalasyon

2022’de Türkiye-İsviçre ortak projesi olan “*Kadınlık ve Sürdürülebilirlik*” kapsamında üretilen *Ben Kimim?* yapıtında normun dışında kalmış “öteki” bedenleri (kadın, erkek, trans) temsil eden kâğıttan giyilebilir heykeller ile toplumsal cinsiyet rollerimizin yapaylığı vurgulanmıştır. Projenin isminde yer alan “sürdürülebilirlik” kelimesi cinsiyet üzerinden yürütülen politikalar bağlamında ele alınmış ve ikili cinsiyet anlayışının yapaylığı vurgulanmıştır. Kâğıt malzeme katmanlardan oluşması ve dokusundan dolayı insan derisini ve kabuğu çağrıştırmaktadır. Yırılabilir oluşu ile de yaranabilir oluşumuz yansıtılmaktadır. Giyilip-çıkarılabilir olması ile de inşa süreçlerinin değişkenliği ve yapaylığı vurgulanmak istenmiştir. Bununla birlikte kâğıt

malzemenin yeniden kullanılabilir, dönüştürülebilir yapısı ile “sürdürülebilir” oluş vurgulanırken, kelimenin içindeki ikili alama gönderme yapılmıştır; zira kâğıt kalıcı bir malzeme değildir. İç bükey ve dış bükey aynalar ise güç- iktidar, gözetlenme- denetlenme durumuna gönderide bulunmak için kullanılmıştır. Bedeni üzerine giyen veya doğrudan aynaya bakan kişi kendisinin nasıl görüldüğünü tam olarak görememesi amaçlanmıştır. Görme algılarımızı değiştiren aynalar; kendimiz ile gerçekte ne kadar yüzleşebildiğimizi, bilinç dışından bize yüklenenlerden bağımsız kendimizi olduğumuz gibi göremeyişimizi yansıtmaktadır. İzleyicinin bedenleri giymesi sayesinde “öteki” ile tanışması, onu deneyimlemesi ve kendi öteki oluşunu fark etmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda izleyicinin katılımcıya dönmesi ve bedenleri denemesi ile “performatif” bir eylem gerçekleştirmiş olmaktadır; Toplum, iktidar aygıtları tarafından cinsiyetlendirilmiş kendi bedeniyle ilişkisinden bir süreliğine çıkıp, yeni bir bedene bürünüp kendini yeniden tanımlamaktadır. Neden “öteki”ye karşı korku, nefret, iğrenme gibi kötü duygular besleriz? Bunun altında gizli bir arzu var mıdır? Öğrenilmiş, dayatılmış mitsel bilgiler ile mi bedenlerimizle ilişki kuruyor, onları tanımlıyor ve tanıyoruz? Ve aynaya baktığımızda gerçek benliğimiz ile yüzleşebiliyor muyuz?

“*Ben Kimim*” enstalasyonu tüm bu soruları merkezine alır. Heteroseksist toplumun görmeye tahammül edemediği, reddettiği bedenler tüm çıplaklığı ile sunulmaktadır. Enstalasyon ilk olarak CerModern, daha sonra da Barınhan’da sergilenmiştir. Sergiler süresinde kendini “kadın” olarak tanımlayan hiçbir izleyici doğrudan biyolojik kadın bedenine yönelmemiş, ya biyolojik “erkek” bedenini ya da trans bedenleri giyip deneyimlemeyi seçmiştir. Kendini “erkek” olarak tanımlayan katılımcılardan çok azı biyolojik “kadın” bedenini deneyimlemek istemiştir. Çocuklar ise bedenler arasında hiçbir sınıflandırma yapmadan onları deneyimlemiştir. Çocukların davranış biçimine bakıldığında, bilinçdışıdan yüklenen dışlayıcı düşünce kalıplarına daha sahip olmadıklarından önyargısız sadece merak ve öğrenme üzerinden eylemsellik gösterdikleri düşünülebilir.

2023 yılında ise Gazhane’de gerçekleşen “Bir Başka Dünyadan” sergisi kapsamında seçilen “*Ben Kimim?*”, serginin açılış günü sansüre uğramıştır. Biyolojik “erkek” ve trans bedenin penisinden rahatsız olan belediye yetkilileri tarafından bedenler sırtları izleyiciye dönük biçimde duvara yaslanmış ve görülmesinler diye önüne belediye yetkilileri nöbet durmuştur. Bu durum bedene dair tabularımızın, korkularımızın sonucudur. En korkunç yanı da biyolojik “kadın” bedeninin sergilenmesinden “zaten

kadın bedeni hep nesneleştirilmekte, sergilenmesinde sakınca yok” söylemi ile rahatsız olunmamasıdır.

Hem kendini feminist bir STK olarak tanımlayan oluşumun organize ettiği, hem de kendinin özgürlükçü, eşitlikçi bir ideolojiye sahip olduğunu savunan bir siyasi partiye mensup belediyeye ait mekanda böyle bir olayın yaşanması aslında şaşırtıcı değildir. Çünkü ne yazık ki birçok ideolojik görüş sadece bir reklam, popülerlik aracı olmuştur ve içi boşaltılmıştır. Ve bu durum aslında bedenden korkanın sadece muhafazakâr iktidar olmadığını, kendini muhalif olarak tanımlayan kesimin de aynı korkuyu ve tahammülsüzlüğü paylaştığını göstermektedir.



Resim. 9.2. Ecem Yerman, *Self-Dispossession (Kendini Mülksüzleştirme)*, 2022, Performans

2022’de “*Ben Kimim*” entalasyonu gibi “*Kadınlık ve Sürdürülebilirlik*” projesi kapsamında gerçekleşen “*Kendini Mülksüzleştirme*” performansı CerModern ve BarınHan’da gerçekleşmiş daha sonra performansın parçası olan öğeler ve performansın videosu enstalasyon şeklinde sergilerin içinde yeniden yer almıştır. Performans sırasında bize verili olan toplumsal cinsiyetlerimiz birer kıyafetmiş gibi giyilip yırtılmaktadır. Yırtma eylemi bir deri değiştirme, kabuğundan sıyrılma durumuna göndermedir. Aynanın varlığı ile kişi kendini sorgularken ötekinin bakışına maruz kalacaktır. Ötekinin bakışı sürekli gözetlenme ve denetlenme durumumuzu yansıtmaktadır. Kişi bu bakıştan sıyrılmalı veya ona rağmen kendi

olmayı öğrenmelidir. Kendi olmayı öğrenirken, kendi öteki oluşu ile de yüzleşmelidir. Bedenini mülksüzleştirmelidir. Bunu gerçekleştirebilmek için de verili kimliklerimizi irdelemek ve onlardan vazgeçmemiz gerekir. Bedensel bütünlüğünü, varlığını koruyabilmesi için kişinin kendi sınırlarını zorlaması ve kendini tanıması gerekmektedir. Bu performans ile kişinin benlik sorgulama sürecinin sancılarının yansıtılması amaçlanmaktadır.



Resim. 9.3. Ecem Yerman, *Self-Dispossession (Kendini Mülksüzleştirme)*, 2022, Enstalasyon

Performansın enstalasyon versiyonunda ise üçlü ayna dar, köşeli bir odacık, alan yaratılmıştır. Böylelikle izleyicinin hem aynalardan hem de ekrandan performansa maruz kalması hedeflenmiştir. Bununla birlikte izleyicinin kendi yansımaları ile performansın videosu iç içe geçer ve sürekli kendini yineleyerek bir döngü oluşturur. Yere yığın halinde atılan performanstan kalma beden parçaları deri değiştirme eyleminden arta kalandır yani biçilen kimlikliklerden kurtulmayı ama bunun zorluğunu sembolize eder. Çünkü bedenlere bir sürü rol biçilmiştir ve hepsini geride bırakabilmek yıkıcıdır. Ama bu yıkım bir bitişten ziyade yeni bir başlangıçtır.



Resim. 9.4. Ecem Yerman, *They Have No Name (Onların İsmi Yok)* 2023, Enstalasyon

Onların İsmi Yok, çocuk yaşta okuldan alınıp, evlendirilen kız çocuklarına ithafen üretilmiştir. Hayatları ellerinden alınmış, aydınlık düşleri bir karanlığın içine hapsedilip yitip gitmiştir. Kendi yaşamları hakkında karar verme, söz söyleme yetilerinin gasp edilmesi durumunu yansıtmak için önlükler şeffaf kâğıttan yapılmıştır. Şeffaf kâğıdın geçirgen, kolay parçalanabilir ve hassas yapısı ile bu kız çocuklarının bedenlerinin hayaletleşmesine atıfta bulunulmuştur. Yerde üst üste bir ceset yığını gibi sergilenen önlükler dışardan gelebilecek her türlü saldırıya açıktır; üstlerine basılabilir, yırtılabilir, kirlenebilirler. Bu durum tam olarak hayalleri çalınan kız çocuklarının başlarına gelen şeydir; görmezden gelinme ve şiddet. Fiziksel, ruhsal ve cinsel anlamda şiddete maruz kalmış bu çocuklar, bedenleşmiş bir eşya konuma indirgenmiştir. Yaşamlarının böylesine değersizleştirilmesine isyan ettiklerinde ya öldürülmüş ya da intihara sürüklenmiştir. Ölü bedenleri ise birer rakam, istatistiksel veri olarak kaydedilir. Kimse isimlerini hatırlamaz...



Resim. 9.5. Ecem Yerman, *I'm Trying to Find Myself*, (*Kendimi Bulmaya Çalışıyorum*), 2023, Enstalasyon

Kendimi Bulmaya Çalışıyorum 'da darağacından sarkıtılan beden, iktidarın bedenini sembolize etmektedir. Karın kısmı şeffaf pleksiden olan kâğıttan bedenın içi ayna pleksi ile kaplıdır. İzleyicinin katılımcı olup tepede asılı olan bedenın altına gelerek kendi üzerine çekmesi beklenmektedir. Bu işlem sırasında bedenın içindeki aynalardan kendi yansımaları ile karşılaşacak ancak net bir şekilde kendini göremeyecektir. Dışardan bakıldığında ters doğumu ya da yutma eylemini çağırıştırır; Şeffaf karından gözüken, bedenın içindeki kafa ve dışarıya çıkan vücut. Bu hazne beden bize kendimiz ile baş başa kalacağımız dar bir inziva alanı sunar. Bununla birlikte anne karnındaymışçasına izole bir alan sunar; dışardan gelen konuşma ve gürültülerden soyutlanmış bir sessizlik alanı oluşturur. Hazne bedenın yukarı ya da aşağı doğru çekilmesi sonucunda duyulan ses ile kişinin unuttuğu kendi doğum anını düşünmesi amaçlanır.

Bedenın içindeki parçalı aynalar çoklu kimlik rollerimizi sembolize Kişinin kendilik bilincine ulaşması için aynanın içinden geçip, kendi idealize edilmiş rollerinden, kimliklerinden sıyrılması gerekir. Ya sistem bizi içine alıp öğütecek, ya da biz kendi kendimizin yansıtıcısı olup, yeniden doğacağız.



Resim. 9.6. Ecem Yerman, *Posture Correction Device (Duruş Düzeltme Aygıtı)*, 2024

Omurga, insan bedeninin dik bir şekilde durmasını sağlayan ana yapılarından. Dik duruş, sağlıklı bir bedenin göstergesi olduğu gibi hayata karşı tavrımızı, eylemlerimizi nitelikle için kullanılan bir terimdir. Boyun eğmemek, güçlüklerle savaşmak, yılmamak anlamlarını taşımaktadır.

Duruş Düzeltme Aygıtı, eksik bir uzvun işlevini yerine getirmek için kullanılan beden protezi olarak tasarlanmıştır. Ahşap ve metal gibi birbirinden farklı malzemelerden kullanım şartlarını zorlayacak formlar tercih edilerek üretilmiştir. Ağır yapılarından kaynaklı, gerçek bir omurga gibi bedensel hareketi kolaylaştırmadığı gibi metalin taşlanmayan uçları ve sırta değen kısımları ile ahşabın formu can acıtan bir yüke dönüşür; Kaçtığımız, yüzleşmek istemediğimiz kararlarımız ve sorumluluk duygumuzun ağırlığını taşımamızın zorluğunu sembolize eder. Sırtımıza aldığımız, duruşumuzu etkileyen ve hareket ettikçe ağırlığı artan bu protezler kurtulmak istediğimiz pişmanlık duyduğumuz şeylere gönderidir.

Bedensel terbiye neticesinde kişinin kendi benliğini ve nefisini dizginlemeyi başarabileceğine inanan “çileci” düşüncede, fiziksel sınırların zorlandığı eylemler yapılır (Sadece su içilen oruçlar, bedeni zincirleme, çıplak ayakla sivri zeminde yürüme gibi). Fiziksel acıya katlanma sonucunda ruhsal acılardan arınmanın mümkün olduğu düşünülür. Bu doğrultta protezler benzer bir amaç güder; hareketi kısıtlayan yapısına rağmen giyen kişinin tüm zorluklara rağmen kendisini dik durmaya zorlaması beklenmektedir.

KAYNAKLAR

- Agamben, G.** (2017) *Çıplaklıklar*, Çev. Suna Kılıç, 1. Baskı, Alef Yayınları, İstanbul
- Agamben, G.** (2020) *Açıklık; İnsan ve Hayvan*, 5.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Agamben, G.** (2020) *Kutsal İnsan; Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, 4.Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Ahmed, S.** (2019) *Duyguların Kültürel Politikası*, Çev. Sultan Komut, 3. Baskı, Sel Yayınevi, İstanbul
- Aldemir, U. B.** (2023) *Sunuş*, Queer Yazıları, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 9
- Aldemir, U.B.** (Der) (2023) *Queer Yazıları*, Çev. Mustafa Bozkurt Gürsoy, 1. Baskı, Pinhan Yayıncılık, İstanbul
- Altınyıldız, N.& Artun, A.** (2018) *Dada Kılavuz*, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul
- Artasiapacific**, (2022), The Essential Works of Chiharu Shiota
<https://artasiapacific.com/people/essential-works-of-chiharu-shiota>
- Bague, R.** (2013) *Deleuze ve Guattari*, Çev. İsmail Öğretir& Ali Utku, 1.Baskı, Otonom, İstanbul
- Baker, U.** (2020) *Sanat ve Arzu*, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul
- Baudrillard, J.** (2020) *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev. Işık Ergüden, 8. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Baudrillard, J.** (2021) *Simulakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adamır, 14. Baskı, Doğubatı Yayınları, Ankara
- Baudrillard, J.** (2021) *Tüketim Toplumu*, Çev. Nilgün Tural& Ferda Keskin, 15. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bauman, Z.** (2018) *Özgürlük*, Çev. Kübra Eren, 3. Baskı, Ayrıntı, İstanbul
- Benjamin, W.** (2018), *Fotoğrafın Kısa Tarihi, Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğalma) Çağında Sanat Eseri*, Çev. Osman Akınhay, 4. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul

- Bergson, H.** (2022) *Madde ve Bellek; Beden- Tin İlişkisi Üzerine Deneme*, Çev. Işık Ergüden, 2.Baskı, Fol Kitapevi, Ankara
- Blanck, F.** (2019) *I call two countries home – it's both Japan and Germany*
<https://www.nion.berlin/i-call-two-countries-home-its-both-japan-and-germany/>
- Bove, J. & Luneau, G.** (2021) *Sivil İtaatsizliğe Çağrı*, Çev. Işık Ergüden, 1.Baskı, Fol kitapevi, Ankara
- Braidotti, R.** (2017) *Göçebe Özneler*, Çev. Öznur Karakaş, 1.Baskı, Kolektif, İstanbul
- Braidotti, R.**(2018) *İnsan Sonrası*, Çev. Öznur Karakaş, 2. Baskı, Kolektif Kitap, İstanbul
- Breton, D.** (2011) *Ten ve İz*, Çev. İsmail Yerguz,3. Baskı, Sel Yayınevi, İstanbul
- Bruguera, T.** (1999) *Tania Bruguera in conversation with Octavio Zaya*,
<https://taniabruquera.com/tania-bruguera-in-conversation-with-octavio-zaya-2/>
- Bruguera, T.** (2024), *Post War Memory I*, <https://taniabruquera.com/postwar-memory-i/>
- Bruguera, T.** (2024), *Tribute to Ana Mendieta*, <https://taniabruquera.com/tribute-to-ana-mendieta/>
- Butler, J& Athanasiou A.** (2017) *Mülksüzleşme*, Çev. Başak Ertür, 1. Baskı, Metis Yayınları İstanbul
- Butler, J.** (2013) *Kritik Queer*, Queer Tahayyaül, Çev. Cüneyt Çakırlar, (), İstanbul, Sel Yayıncılık, 131
- Butler, J.** (2014) *Bela Bedenler*, Çev. Cüneyt Çakırlar & Zeynep Talay, 1. Baskı, Pinhan Yayınları, İstanbul
- Butler, J.** (2016) *Kırılgan Hayat*, Çev. Başak Ertür, 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul
- Butler, J.** (2020) *Çöz(ül)en Cinsiyet*, Çev. Barış Eng,n Aksoy, Monokl, İstanbul
- Butler, J.** (2023), *Performatif Edimler ve Toplumsal Cinsiyet Kurma*, Queer Yazıları, Çev. Mustafa Bozkurt Gürsoy, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 14-15
- Butler,E.,** (2016), *The man hired to have sex with children*,
<https://www.bbc.com/news/magazine-36843769>

COGITO (2020), "*Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*", 65-66/2011, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

COGİTO (2015) "*Felsefede Hayvan Sorusu*" 80/2015, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

COGİTO (2016) "*Jean-Luc Nancy Felsefe'de Eros*" 85/2016, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Crary,J. (2019) *Gözlemcinin Teknikleri*, Çev. Elif Daldeniz, 3. Baskı, Metis, İstanbul

Çakmak, S. (2018). *İran Müzik Kültüründe Kadın Müzisyenlerin Sosyolojik Durumuna Genel Bir Bakış* . Motif Akademi Halkbilimi Dergisi , 11 (21) , 115-131 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mahder/issue/36252/408692>

Davis, A. (2019) *Kadınlar, Irk, Sınıf*, Çev. Selda Arıt, 1. Baskı, Heretik, İstanbul

Debord, G. (2021) *Gösteri Toplumu*, Çev. Ayşen Ekmekçi& Okşan Taşkent, 12. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Deleuze, G. & Guattari, F. (2020) *Anti-Odipus, Kapitalizm ve Şizofreni* 1, Çev. Fahrettin Ege& Hakan Erdoğan& Mustafa Yiğitalp, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara

Derrida, J. (2019) *Marx'in Hayaletleri*, Çev. Alp Tümertekin, 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Derrida, J. (2020) *Yazı ve Fark*, Çev. P. Burcu Yalım, 1. Baskı, Metis, İstanbul

Derrida, J. (2021) *Mahmuzlar: Nietzsche'nin Üslupları*, 1. Baskı, Çev. ALİ Utku& Mukadder Ertan, Doğubatı, Ankara

Dimitriadis, (2024), *History Of Rebetiko*, <https://www.oud.gr/rebetika.html>

Direk, Z. (2021) *Başkalık Deneyimi*, 1. Baskı, Fol, Ankara

Enright, R. (2008), *Resonant Surgeries: The Collaged World of Wangechi Mutu*, <https://bordercrossingsmag.com/article/resonant-surgeries-the-collaged-world-of-wangechi-mutu>

Fanon,F. (2019) *Siyah Deri Beyaz Maske*, Çev. Orçun Türkay, 1. Baskı, Metis, İstanbul

Fanon,F. (2022) *Yeryüzünün Lanetlileri*, Çev. Şen Süer, 3. Baskı, İletişim, İstanbul

- Federici, S.** (2020) *Tenin Sınırlarının Ötesinde*, Çev. Bilge Tanrısever, 1. Baskı, Otonom, İstanbul
- Federici, S.**(2014) *Caliban ve Cadı*, Çev. Öznur Karakaş, 2. Baskı, Otonom, İstanbul
- Federici, S.**(2019) *Cadılar, Cadı Avı ve Kadınlar*, Çev.Bilge Tanrısever, 1.Baskı, Otonom, İstanbul
- Fonseca, İ.** (2020) *Beni Ayakta Gömün: Çingeneler ve Yolculukları*, Çev. Özlem İlyas, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Foster, H.** (2022) *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*, Çev. Ferit Burak Aydar, 2. Baskı, KÜY, İstanbul
- Foucault, M & Martin, L.H.& Gutman, H. & Hutton, P.H.** (2020) *Kendini Bilmek*, Çev. James Cem Yapıcıoğlu, 3. Baskı, Profil Kitap, İstanbul
- Foucault, M.** (2001) *Kelimeler ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 2.Baskı, İmge Kitabevi, İstanbul
- Foucault, M.** (2016) *Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 7. Baskı, Ayrıntı, İstanbul
- Foucault, M.** (2019) *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay 8. Baskı, İmge Kitabevi, İstanbul
- Foucault, M.** (2019) *İktidarın Gözü*, Çev. Işık Ergüden & Osman Akınhay, 5. Baskı Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Foucault, M.** (2020) *Büyük Yabancı*, Çev.Savaş Kılıç, 3. Baskı, Metis, İstanbul
- Freud, S.** (2014) *Cinsellik Üzerine*, Çev. Hasan Can, 1. Baskı, Tutku Yayınları, Ankara
- Gaard, G.** (2023) *Queer Bir Ekofeminizme Doğru*, Queer Yazıları, 2023 Çev. Mustafa Bozkurt Gürsoy, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 63-64
- Gatens, M.** (2017), *İmgesel Bedenler*, Çev. Dilan Eren, 1. Baskı, Otonom Yayınları, İstanbul
- Gray, J.** (2020), *Kuklanın Ruhu*, Çev. Dürrin Tunç, 3. Baskı, YKY, İstanbul
- Gros, F.** (2020) *İtaat Etmemek*, Çev. Zeynep Büşra Bölükbaşı, 1. Baskı, YKY, İstanbul

- Grosz, E.** (2020) *Uçucu Bedenler*, Çev. Kevser Güler, 1. Baskı, Nota Bene, İstanbul
- Grosz, E.** (2021) *Jacques Lacan: Feminist Bir Giriş*, Çev. Özde Çakmak, 1. Baskı, Otonom, İstanbul
- Haraway, D.** (2006) *Siborg Manifestosu*, Çev. Osman Akınhay, 1.Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Harris,S.L. & Klemm, P.**(2015) "*Power Figure (Nkisi Nkondi), Kongo peoples,*" ,Smarthistory , <https://smarthistory.org/nkisi-nkondi-kongo-people/>.
- Heartney, E.** (2010), *Tania Bruguera: Politics By Other Means*, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/tania-bruguera-62839/>
- Irigaray, L.** (2021) *Doğmak*, Çev.Naciye Sağlam, 1. Baskı, FOL, İstanbul
- Jagose,A.** (2021) *Queer Teori bit giriş*, Çev. Ali Toprak 3. Baskı, Nota Bene, İstanbul
- Jean-Luc Nancy,** (2016) *Haz Bedeni*, Cogito Jean-Luc Nancy Felsefe’de Eros, Çev.H. İlksen Mavituna, sayı:85, 61-62
- Kahraman, L.** (2014). *İranlı Kadınların Toplumsal ve Siyasal Profili* . Sosyoloji Araştırmaları Dergisi , 17 (2) , 71-120 . DOI: 10.18490/sosars.379171
- Kırılmaz, A. & Erol, M. S.** (2018). *İran Diasporası’nda Kadın Üzerine Bir Okuma* . Uluslararası Kriz ve Siyaset Araştırmaları Dergisi , 2 (2) , 14-43 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uksad/issue/41747/504103>
- Kuenzli, R.** (2015) *Dada*, 2. Baskı, Phaidon Press Limited, Londra
- Lacan, J** (2019) *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, Çev. Nilüfer Erdem, 4. Baskı, Metis, İstanbul
- Lamina, D.** (2016), *Shirin Neshat’s Rebellious Silence Essay*, <https://reinterpellations.web.unc.edu/about/neshats-rebellious-silence/neshats-rebellious-silence-essay/>
- Langley, L.** (2016) *How Can You Tell a Female Animal From a Male?* <https://www.nationalgeographic.com/science/article/160220-animals-sex-penises-hyenas-mating-science>
- Lemm, V.** (2018) *Nietzsche’nin Hayvanları; Kültür, Politika ve İnsanın Hayvanlığı*. Çev. Volakn Ay, 1. Baskı, Gram Yayınları, İstanbul

- Levinas, E.** (2021) *Tanrı, Ölüm ve Zaman*. Çev. Işık Ergüden, 1. Baskı, Sel, İstanbul
- Lordon, F.**(2020) *Kapitalizm, Arzu ve Kölelik*, Çev. Akın Terzi,3. Baskı, Metis, İstanbul
- Neshat, S.** (1996), *Speechless*, <https://www.moma.org/audio/playlist/196/2617>
- Nohl, A.M.** (2018) *Eşya ve İnsan: Bir Pratik İlişkinin Felsefesi, Pedagojisi ve Sosyolojisi*, Çev. Özden Saatçi, 1.Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Öztürk, Ş.** (2011) *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*, Cogito Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, syf 5, sayı 65-66,2011
- Pappenheim, F.** (2011) *Modern İnsanın Yabancılaşması*, Çev. Salih Ak, 1. Baskı, Phoenix, Ankara
- Penny, L.** (2018) *Et Pazarı*, Çev. Yeşim Ersoy, 1. Baskı, Pales Yayınları, İstanbul
- Ponty,M..M.** (2023) *Görünür ile Görünmez*, Çev. Hanife Güven, 1. Baskı, Doğubatı Yayınları, Ankara
- Preciado, B.** (2013) *Queer Çokluklar*, Queer Tahayyül Çev.Leman Sevda Darıncıoğlu, İstanbul, Sel Yayıncılık, 330
- Raunig, G.** (2013) *Bin Makine*, Çev. Münevver Çelik, Otonom,1.Baskı, İstanbul
- Rogozinski, J.**(2020) *Ben ve Ten; Ego-Analize Giriş*, Çev. Melis Aktaş, Pinhan Yayıncılık, İstanbul
- Saybaşılı, N.** (2011) *Sınırlar ve Hayaletler*, 1. Baskı, Metis, İstanbul
- Schwerfel, H. P.** (2013), *Shirin Neshat*, Çev; Niyazi Zorlu, Drimart, İstanbul
- Searle, J.R.** (2021) *Zihin*, Çev: Deniz Saraç, 1.Baskı, Albaraka Yayınları, İstanbul
- Sennett, R.** (2019) *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Çev. Serpil Durak& Abdullah Yılmaz, 6. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Sennett, R.** (2021) *Yeni Kapitalizm Kültürü*, Çev. Aylin Onacak, 5. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Seufert, J.** (2013), *Wangechi Mutu's Afro-feminist works inaugurate Leonard Pearlstein Gallery's great new space at Drexel*

<https://www.theartblog.org/2013/03/wangechi-mutus-afro-feminist-works-inaugurate-leonard-pearlstein-galleries-great-new-space-at-drexel/>

Solomon, T. (2020), *Tania Bruguera's Most Famous Works: How the Artist Has Challenged Oppressive Forces with Incisive Performances*, <https://www.artnews.com/feature/tania-bruguera-most-famous-works-performances-1202694439/>

Spinoza, B.(2004) *Etika*, Çev. Hilmi Ziya Ülken, 1. Baskı, Dost Yayınları, İstanbul

Spivak, G.C. (2020) *Madun Konuşabilir Mi?*, Çev. Emre Koyuncu, 1. Baskı, Dipnot, Ankara

Stark, H. (2019) *Deleuze'den Sonra Feminist Teori*, Çev. Yonca Cingöz, 1. Baskı, Otonom Yayınlar, İstanbul

Şimşon, E. (2015), *Levinas ve Bobby*, Cogito Felsefede Hayvan Sorunu, Sayı:80, 37-51

Turner, Z. T. (2023) *Spinoza ve Direniş Etiği*, Queer Yazıları, Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 104

Uexküll, J.J.V. (2023) *İnsanların ve Hayvanların Dünyasında Gezintiler*, Çev. Mehmet Göçmen, 1.Baskı, Akademi Yayınları, Çanakkale

Wagner, M. (2013), *Queer Gezegen Korkusu: Queer Politika ve Toplumsal Teori'ye "Giriş"*, Queer Tahayyül, Çev. Kürşad Kızıltuğ, 169

Witting, M. (2013) *Straight Düşünce*, Çev. Leman Sevdâ Darıncıoğlu, Pınar Büyükbaş, 1. Baskı, Sel, İstanbul

Yardımcı, S. - Güçlü, Ö. (Der.) (2016), *Queer Tahayyül*, 2. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul

Zurkow, M. (2016), *The Burden of Guilt*, <https://woraya.me/blog/fall-2016/art-strategies/2016/10/17/the-burden-of-guilt>

ÖZGEÇMİŞ

2011 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel bölümü, lisans programına başladı. 2016 yılında Lisans programını bitirdi ve aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Heykel bölümü, yüksek lisans programına başladı. 2019 yılında "Feminist Sanattan Örneklerle Heykel Sanatında Kadın İmgesi" başlıklı tez ile yüksek lisansını tamamladı. 2019- 2022 yılları arasında Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalıştı.

Karma Sergiler

- 2024, Farz Et Ki Sen Yoksun, Arter
- 2023, Karşıtlık, Elgiz Müzesi
- 2022 Kadınlık ve Sürdürülebilirlik Sergisi, Barın Han
- 2022 Kadınlık ve Sürdürülebilirlik Sergisi, CerModern
- 2021, Bileşim, Mine Sanat
- 2021, İktidarsız Ev, Galeri 5
- 2021, Art Weeks Akaretler, Mine Sanat
- 2021, Heyula, Galeri 5
- 2019, Mulier, TAG
- 2018, Ayna, AG Sanat
- 2017, Bize Ait Bir Oda, Ark Kültür
- 2017, İktidarsız Ev, Leman Kültür

Sempozyumlar

- 2022 Alanya Taş Heykel Sempozyumu
- 2018 Kilyos Ahşap Heykel Sempozyumu