

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PERFORMANS SANATI VE AKTİVİZM

**Ş. ÖZGÜR ERKÖK
06715004**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL**

**İSTANBUL
2011**

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PERFORMANS SANATI VE AKTİVİZM

**Ş. ÖZGÜR ERKÖK
06715004**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. ZEYNEP GÜNSÜR YÜCEİL**

**İSTANBUL
2011**

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PERFORMANS SANATI VE AKTİVİZM

Ş. ÖZGÜR ERKÖK
06715004

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 03.05.2011
Tezin Savunulduğu Tarih: 06.05.2011

Tez Oy Birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyad

İmza

Tez danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günay Yücel
Jüri üyeleri:

Doç. Rifat Sâhiner
Öğr. Gör. Aylin Ersöz



İSTANBUL
OCAK 2011

ÖZ

PERFORMANS SANATI VE AKTİVİZM

Ş. Özgür Erkök

Ocak 2011

Bu çalışmanın amacı performans sanatını estetik bir sanat dalı olmaktan çok, dönüştürücü bir eylem biçimi olarak ele alıp, sanat dalı olarak aktivist kökenini incelemektir. Erken örnekleri tarihsel olarak Fütüristlere, Lettristler'e ve Dada hareketine kadar götürmekle beraber, 1960 sonrasında günümüze feminist ve queer sanatındaki performans sanatçıları ve performans örnekleri, asıl odak noktası olacaktır. Yine 1960 sonrası feminist hareket ve 1990'dan itibaren Queer hareketi ve Aids aktivizminde örgütlenmelerin izlediği eylem taktikleri, aynı dönemin aktivist tavrı ağır basan sanatsal örnekleriyle yan yana getirilerek, performans sanatının dönüştürücü etkisi çerçevesinde araştırılacaktır. Bu örneklerin ışığında dünya çapında ve Türkiye'den birkaç güncel aktivist eylem ve performans örneği incelenerek, stratejileri üzerinden bir eleştiriye girişilmiştir.

Anahtar Kelimeler: “Performans Sanatı”, “Aktivizm”, “Eylem”, “Queer”.

ABSTRACT

PERFORMANCE ART AND ACTIVISM

Ş. Özgür Erkök

January, 2011

The aim of this thesis is approaching to the performance art not as an esthetical art discipline but a transformative act and making a research about the activist roots of it. Nevertheless taking the earlier examples starting from Futurists, Lettrists and Dada Movement, the main focus point is the feminist and the queer performance artist in the period after 1960 till today. The demonstration strategies of the feminist movement after 1960, the queer movement and the Aids activism starting from 1990 will be researched by comparing with the examples from performance art which had activist attitude in the frame of the transformative effect of the performance art. A couple of contemporary performance and activist demonstration examples will be studied and criticised.

Keywords: “Performance Art”, “Activism”, “Demonstration”, “Queer”.

ÖNSÖZ

Performans sanatının ve LGBTT aktivist gruplarının eylem stratejileri toplumsal cinsiyet kuramları ekseninde incelenmesi, birbirleriyle ilişkilendirilerek sanatın ve aktivizmin dönüştürücü etkisini kavramada ve bugüne dair bir yorum getirmede bu çalışma açısından büyük önem taşır.

Bu çalışmanın hazırlanmasındaki katkılarından dolayı başta tez danışmanım Zeynep Günsür Yüceil olmak üzere, desteğinden ötürü Güneş Terkol'a, annem Meral Erkök'e, babam Muhsin Erkök'e ve ayrıca Christian Denzin'e teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul, Ocak, 2011

Ş. Özgür Erkök

İÇİNDEKİLER

SayfaNo.

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
2. XX. YÜZYIL SANAT AKIMLARINDA PERFORMANS SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI ve GELİŞİMİ.....	6
2.1. Modernizmin “Özne”sinden Postmodern “Birey”e Avangard.....	6
2.1.1. Dada ve Performans.....	10
2.1.2. Rus Yapısalcılığı ve Tiyatro	13
2.2. Sanatta Eylem Odaklı Kolektif Hareketler.....	15
2.2.1. Devrimci Gerçeküstücü Grup ve Avangard’ın Politikleşmesi.....	15
2.2.2. Lettristler ve Dérive Gezileri.....	16
2.2.3. Situasyonistler ve Gündelik Hayat.....	18
2.2.4. Fluxus ve Happening	19
3. BATI’DA 1960 SONRASİ CİNSİYET KURAMLARI ve LGBTT AKTİVİZMİNDE EYLEMLİLİK: KURAM – PRATİK İLİŞKİSELLİĞİ.....	23
3.1. 1960 Sonrası Birinci ve İkinci Kuşak Feminist Kuram.....	24
3.2. Üçüncü Kuşak: Postfeminizm.....	28
3.2.1. Lacan’ın Bölünmüş Öznesi ve Postfeminizm.....	29
3.2.2. “Kadın yok” Yeni Boş Gösteren “Queer” Var.....	30
3.3. 1960 Sonrası LGBTT Kimlik Politikaları ve Queer Kuramı.....	32
3.3.1. Akışkan Kimlikler: Queer Kuramı.....	34
3.3.2. Performans, Performativite ve Butler’ın “Drag”leri.....	36
3.4. Queer Kuramında Açılımlar: Masada Aktivizmden Sokakta Aktivizme.....	38
3.4.1. LGBTT ve Queer Hareketinde Farklı Örgütlenme Modellerinde Eylem Biçimleri: Eylem – Performans.....	39
3.4.1.1. The Chelsea Gay Association, (CGA) ve SMASH: Aktivizmde Bürokratik Mücadele ve İlk “Homo-Devriye” Örnekleri	40
3.4.1.2. ACT UP!: AIDS Aktivizmi ve Parodi.....	41
3.4.1.3. Queer Nation ve Pink Panthers: Queer Aktivizmde Doğrudan Süratli Eylemlilik ve Yeni Örgütlenme Modelleri.....	44

3.4.1.4. GHOST ve DORIS SQUASH: “Ruhani Savaş” a Karşı Şipşak Örgütlenme.....	45
4. SANATSAL PRATİK ve QUEER KURAMI ÇERÇEVESİNDE 1970 SONRASI PERFORMANS SANATI ve POPÜLER KÜLTÜRE ETKİSİ.....	48
4.1. Beyaz Küp, Sahne ve Sokak	48
4.1.1. “Doğrudan Deneyim”den Modernist Tavıra Doğru Marina Abramoviç.....	49
4.1.2. Performans Sanatında Mecralar ve Stratejiler Arası Geçişlilik ve Sanatçı Profilleri.....	56
5. TÜRKİYE’DE CİNSİYET VE KİMLİK KURAMLARI ÇERÇEVESİNDE PERFORMANS SANATI ve LGBTT AKTİVİZMİ ARASINDAKİ İLİŞKİ.....	67
5.1. Türkiye’de Performans Sanatı ve Sanatçısı Üzerine Cinsiyet ve Kimlik Politikaları Çerçevesinde Bir Değerlendirme.....	67
5.1.1. Nezaket Ekici ve Biçimci Avangard.....	68
5.1.2. Şükran Moral ve Sansasyonizm.....	71
5.2. : CANAN ve Erdal Partog Demirdağ ile Yapılan Söyleşiler Çerçevesinde Türkiye’de Feminizm ve Queer Politikaları Bağlamında Performans Sanatı ve Aktivizm İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme.....	75
6. SONUÇ.....	79
KAYNAKÇA.....	85
EKLER.....	89
Ek 1. Resimler.....	91
Ek 2. Söyleşiler.....	101
Ek 2.1. CANAN’la Söyleşi, Feminist ve Queer Politikaları Bağlamında Sanat ve Aktivizmde Ortak Kanal: Eylem- Performans.....	101
Ek 2.2. Erdal Partog Demirdağ ile Söyleşi, Türkiye de LGBTT Aktivizminde Queer’in Konumu ve Performatif Eylemler: Lambda İstanbul Bünyesinde Bir Performans Grubu Girişimi: Pembe Radarlar.....	112
ÖZGEÇMİŞ.....	125

1.GİRİŞ

Performans sanatının kökleri, yirminci yüzyıl başındaki Fütürizm, Dada hareketi, 1920 ve 30'lu yılların gerçeküstücü performanslarına kadar uzanır. Ama ilk olarak 1960 yılından sonra Fluxus sanatçılarının çalışmalarıyla beraber Performans Sanatı olarak tanımlanmaya başlanmıştır¹. İki dünya savaşı arası buhran ve İkinci Dünya Savaşı sonrası 1968 özgürleşme hareketi ve feminist kuramda eleştirel kanadın güçlenmesiyle üçüncü kuşak feminizme, devamında Queer kuramına uzanan süreçte, aktivist örgütlenmelerin eylem stratejileri, dönem sanatçılarının üretiminde etkili olmuştur. Avangard sanatın politikleşme süreci ve aktivist örgütlenmelerde radikal eylem biçimlerinin gelişimi, sanatın dönüştürücü etkisi ve kuram-pratik tartışmalarına yeni bir boyut getirmiştir. Politik örgütlenmelerin ve aktivizmin sanatla kesiştiği nokta olarak “eylem”, bir tavır olarak Fluxus sanatçıları, sonrasında feminist ve Queer sanatçılar tarafından da benimsenmiştir.

Tarihsel olarak performansın çıkış noktasına, 20. yüzyıl başlarındaki öncül örneklerle bakıldığında, bugünün sanat piyasasındaki konumundan ve işlevinden daha başka, hatta zıt bir manzarayla karşılaşıyoruz. Politikleşme sürecine giren avangard sanatın gündelik hayatla ilişkisinin sorgulandığı 1920'li yıllarda performans yapmak, nesne üretimi odaklı geleneksel Batı sanatı anlayışına sanatçı eylemiyle karşılık vermek anlamına geliyordu². Bir atölyede üretilip, galeride izleyicisini bekleyen sanat yapıtına karşılık, aciliyet ve ihtiyaçlar doğrusunda organize edilmiş tepkisel eylemler, sanatın işlevi ve gündelik hayat tartışmalarının devamında ortaya çıktı. 1915 ve sonrasında, Zürih'te Kabare Voltaire'de dadacıların toplantıları ve kaotik performansları, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesinden hemen sonra,

¹ Nancy Atakan, “Arayışlar”, (Yapı Kredi Yayınları, 1998)

² Kibar Evren Bolat, “Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı”, (Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2008), 7

sanatçıların, yazarların ve entelektüellerin, sanatı ve dili yıkma ve devrim planlarının bir parçasıydı³. Gerçeküstücüler, Lettristler ve Situasyonistler gibi avangard sanat gruplarının örgütlenme biçimleri, politik örgütlenmeler ve parti örgütlenme modelleriyle de paralellikler göstermekteydi⁴. Sanatın politikleşme sürecini, manifestoların sanat hareketlerince kullanılmaya başlanmasına kadar götürebiliriz. Hem bir siyasi retorik, hem de edebi bir tür olarak manifesto, ilk olarak Fransız Devrimi'nde karşımıza çıkar⁵. İlk sanatsal manifesto Sembolistler tarafından 1886'da yayınlanır ve bunu 1909'da Fütüristler'in manifestosu takip eder. Bu açılım sanatta politik eylemliliğe doğru gelişen sürecin ilk basamakları olarak değerlendirilebilir.

Situasyonistler'le beraber çalışmış olan Henri Lefebvre'in "Gündelik Hayatın Eleştirisi" kitabında ortaya koyduğu şekilde "bilgi", ideolojilerle ilişki içinde, tüzel oluşumları (kanunlar), kurumları (Devlet'i) ve ideolojileri içeren üstyapılar düzeyinde doğar⁶. Akademide şekillenmiş olan Queer kuramı, bilgi üretimine bu bağlamda iyi bir örnek teşkil eder⁷. Bununla beraber Queer kuramı ve LGBTT ve Queer aktivizmini, kuram-pratik ilişkisini tartışmak üzere bir arada incelemek ve bunu performans sanatındaki farklı yönelimlere uygulamak, bilginin ve eylemin üretimi, dolaşımı ve dönüştürücü etkisini incelemek için zemin oluşturacaktır⁸.

Aktivist örgütlenmeler eylemliliklerini beşeri bilimler (sosyoloji, psikoloji, ekonomi, politika) ekseninde sorunsallaştırırlar. Lefebvre, beşeri bilimlerin bir yandan pratik edimlere, öte yandan ideolojilere bağlanan göreceli bir varlık sergilediğini, durmaksızın ideolojileri sağlamlaştırmaya ya da ortadan kaldırmaya çalıştıklarını vurgular. "Bu bilimlerin insanın kaderi aşmayı, kendi gerçekliğine yön vermeyi, kendi kanunlarına

³ <http://arthistory.about.com/cs/arthistory10one/a/dada.htm> [19.10.2010]

⁴ Sezgin Boynik, "Situasyonist Hareket ve Modern Toplumlara Olan Etkisi" (Yüksek Lisans Tezi. M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, 2003), 1

⁵ Ali Artun, "Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş", (İstanbul, İletişim, 2010), <http://www.aliartun.com/content/detail/50> [15.09.2010]

⁶ Henri Lefebvre, "Modern Dünyada Gündelik Hayat", (Metis, 2007), 43

⁷ Tamsin Spargo, "Foucault and Queer Theory", (Totem Boks, USA, 1999), 75'den aktaran Çubuklu Yaşar, "Sabit Cinsel Kimliklerden Müphem Cinsel Kimliklere: Queer", Virgül, (Eylül 2003): 62

⁸ LGBTT: Lezbiyen, Gay, Biseksüel, Travesti, Transseksüel bireyleri kapsayan politikaları ifade eden kısaltma, grupların politikalarının kapsayıcılığı doğrultusunda farklı kombinasyonlarla kullanılmaktadır. İstanbul'da 1993 yılından beri faaliyet gösteren Lambdaistanbul LGBTT Dayanışma Derneği, birkaç yıl öncesine kadar LGBTT şeklinde kullandığı bu kısaltmayı, Travesti ve Transseksüellerin haklarını izlediği politikaya eşit olarak dâhil etmeye başladığı dönemde LGBTT olarak değiştirmiştir. Ankara'da 1994 yılında yayınlanmaya başlayan Kaos GL adlı Eşcinsel kültür ve politika dergisi etrafında toplanan grup, politikalarını Gay ve Lezbiyen çalışmaları çerçevesinde sürdürmektedir.

hâkim olmayı istediği ve bunu başardığını sandığı anda doğmuşlardır⁹.” Bu bağlamda aktivist örgütlenmeler, toplumda farkındalık oluşturmak ve gündelik hayatı dönüştürmek amacıyla etkinlik gösteren üstyapılar olarak tanımlanabilir.

Belli bir ideoloji etrafında, hak arayışı motivasyonu ve çoğunlukla gönüllülük esasıyla bir araya gelmiş sokaktaki insanın, bir üst yapının parçası olarak çalıştığı aktivist örgütlenmelerin, yine sokaktaki insana, gündelik duruma nüfuz etmek için ürettiği, tayin ettiği stratejiler, kurulan birlikteliğin yönü ve işlevi açısından hayatidir. Michael Hardt ve Antonio Negri “Çokluk” adlı ortak çalışmalarında “Bugün demokrasi için yeni silahlar icat etmek gerekir.” derken, aktivizmin sokağa etki etmek ve kendinden yukarıdaki üstyapıları sarsabilmek için yeni stratejiler geliştirmesi gerektiğine işaret eder¹⁰. Aids aktivizmi yapan Amerikalı ACT UP! grubu ve Queer politikalarında etkin Queer Nation grubunun sokak eylemlerinin ihlalciliği ve kışkırtıcılığındaki yaratıcılığı örnek olarak gösterir. Ne var ki günümüzde etkinlik gösteren aktivist grupların sokak eylemlerine baktığımızda, büyük çoğunlukla slogan atma, vurmalı çalgılarla şenlik havası yakalamaya çalışma çabalarından öte örnek görmek güç. Sokaktaki insan için söz söyleyen aktivistin eyleminin etkisinin, benzer şekilde tekrar ettiği sürece, sokaktaki insan üzerinde bir alışkanlığa dönüşmesi ve etkisini yitirmesi ile sonuçlandığını gözlemek mümkün.

Diğer yandan sanat alanına baktığımızda bugün özellikle büyük çaplı sanat organizasyonları, bienaller ve sergilerin programlarında açılış performanslarıyla sıklıkla karşılaşırız. Çoğunlukla disiplinlerarası sanat anlayışının bir tür kapsayıcılıkla ve avangardla özdeşleştiği sanat piyasasında performans, açılışları renklendiren bir tür etkinlik olarak yer almakta. Bunun yanında performans sanatının özellikle son 20 yılda hızla kurumsallaştığı ve sanat piyasasında kendisine sağlam bir konum edindiği söylenebilir. Performans bienalleri, enstitüleri, kongreleri, festivalleri ve iletişim ağlarının artışı, bu kurumsallaşmanın göstergeleridir. 1950’lerde avangard sanat hareketleri Lettrist Enternasyonal ve Situasyonist Enternasyonal, şehri etkinlik ve dönüşüm alanı olarak kavırıyordu. Dérive adını verdikleri şehir gezileri bu kavrayışın bir ürünüydü. Günümüzde ise “şehir

⁹ Lefebvre, **age**, 33

¹⁰ Michael Hardt, Antonio Negri, “Çokluk”, (Ayrıntı, 2004)’ten aktaran Erdal Partog Demirdağ, <http://www.lambdaistanbul.org/php/main.php?menuID=6&altMenuID=44&icerikID=1636> [19.07.2010]

müdahaleleri” (city interventions) ve “Flash Mob” olarak adlandırılan hızlı organize edilen kamusal alan performanslarını, gösterilerini performans festivallerinde ve bienallerinde takip etmek mümkün¹¹.

Toplumsal cinsiyet teorileri ekseninde performans sanatı ve aktivizmin kökenlerini inceleyip, günümüzde sanatın, aktivizmin ve “eylem” kavramının etkinliğini, pozisyonunu ve dönüştürücü etkisini eleştirel bir pozisyondan ele almak bu tezin çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada 1960’tan günümüze cinsiyet kuramları çerçevesinde, beden in araştırmaları olarak sanatsal ve aktivist üretimin merkezine oturduğu “eylem” olgusu temel alınarak, performans sanatı ve aktivist eylem ilişkisi incelenecektir. İkinci bölümde performans sanatının ortaya çıkışından itibaren avangard politik sanat hareketlerindeki performans sanatçıları ve yönelimler incelendikten sonra üçüncü bölümde araştırmanın çerçevesini çizecek olan özellikle üçüncü kuşak Feminist kuram ve Queer kuramı ışığında aktivist örgütlenmelerin eylemlerinden örnekler verilecektir.

Bu örnekler dördüncü bölümde feminist ve queer sanatçıların performanslarını incelerken aktivizmde yaratıcı etkinliğin ve sanatta politik tavrın ilişkisini tartışmaya yardımcı olacaktır. Bu ilişkide köprü görevi görecek olan Klaus Nomi ortaya koyduğu personayla ve Diamanda Galas, sanatsal ve aktivist tavrı kendince sahneye taşıyan yaklaşımıyla, (alternatif) popüler kültür üretimde performatif tavrın temsilcileri olarak ele alınacaktır. Bu köprü “sahne”nin gündelik hayat ve sanatta nasıl bir konumu olduğu sorusundan hareketle, galeri yerine sahneyi üretiminin merkezine koymuş feminist performans sanatçılarına uzanacaktır. Karen Finley ve Sandra Bernhard mecra olarak sahneyi kullanım şekilleri ve etkinlikleri üzerinden değerlendirilecektir. Bu bölümdeki son durak olarak da Marina Abramoviç, Valie Export, Sophie Calle, Carolee Schneemann gibi sanatsal, estetik bağlamı gündelik hayatla farklı yaklaşımlarla bir araya getirerek performans sanatının dilinin ve hafızasının kurulmasında öncü feminist sanatçılar incelenecektir. Türkiye’den güncel örnekler olarak Şükran Moral ve Abramoviç’in öğrencisi olmuş olan performans

¹¹ Flash Mob: Bir grup insanın kamusal alanda hızlı bir şekilde bir araya gelerek gerçekleştirdikleri eğlence veya eleştiri amaçlı kısa süreli eylem. Flash Mob terimi 2003 yılında Amerika’da ortaya çıkmıştır. http://en.wikipedia.org/wiki/Flash_mob, [01-06-2011]

sanatçısı Nezaket Ekici, üretimlerinin sanatsal-estetik çerçeve içindeki kapalılığıyla bu çalışma için bir eleştiri noktası oluşturacaktır.

Son bölümde de incelenen örnekler ışığında Türkiye’de Queer, LGBTT aktivizmi, sokak eylemleri ve performans sanatı araştırılacak, ekte yeralan feminist sanatçı CANAN ve Queer aktivisti Erdal Partog Demirdağ ile yapılan söyleşiler üzerinden ilişkisi ve ilişkisizliği tartışılacaktır. Lambda İstanbul bünyesinde kısa bir süre etkinlik göstermiş olan “Pembe Radarlar” performans grubu, aktivist bir örgütlenme içindeki sanatsal bir girişim olarak, etkinlikleri, başarısızlığa uğradığı noktalar ve başarısızlık sebepleri incelenerek sanatsal ve aktivist eylemin dönüştürücü etkisi tartışması ekseninde bir diğer eleştiri noktasını teşkil edecektir.

2. XX. YÜZYIL SANAT AKIMLARINDA PERFORMANS SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI ve GELİŞİMİ

2.1. Modernizmin “Birey”inden Postmodern “Özne”ye Avangard

Bu bölümde performans sanatının kabaca bir soy kütüğünü çıkarmak için Birinci Dünya Savaşı öncesinden, İkinci Dünya Savaşı sonrasına uzanan süreci bugüne bağlayabilmek üzere, modernizmin birey anlayışından, istikrarsız postmodern özneye doğru evrilen tarihsel sürecin izi sürülecektir. Tarihsel avangard olarak anılan dada hareketi ve Rus Yapısalcılığı, İkinci Dünya Savaşıyla ikinci bir tarihsel kesintiye uğramış ve ardından Minimalizm’in sanat kurumunu tehdit etmeye başlamasıyla yeni avangarda geçiş süreci başlamıştır. Bu gelişmeler aynı zamanda iç içe geçtiğinden ve bir kısmı eş zamanlı olarak kendini gösterdiğinden, bu süreç dizilimini neden sonuç ilişkileriyle açıklamak güç olsa da dada hareketinin kolektif ama dağınık yapısı içindeki performanslardan, 1950’lerin politize olmuş avangard kolektiflerine, 1970’lerin, 1980’lerin performans sanatçısına ve oradan da bugünün performans sanatı anlayışına doğru ilerleyen süreci, Queer kuramının savunduğu istikrarsız, tutarsız özne mefhumu çerçevesinde araştırmak için yukarıdaki gibi bir tarihsel rota izlenecektir.

Çalışmanın büyük bir kısmında “birey” ve “özne” kavramları arasındaki ayrım, modernizmin ve postmodernizmin yapısal farklılıklarının ayırd edilmesi ve vurgulanması işlevini üstlenmektedir. Özne (subject); belli bir durumun, bağlamın (kimliğin) parçası olan faili işaret eder¹². Birey (individual, person) ise farklılıkları

¹² Bir cümlede bildirilen işi yapan veya yüklem bildirdiği durumu üzerine alan kimse veya şey, fail.
<http://www.tdksozluk.com/sozara.php?qu=%F6zne&ne=a> [17-04-2011]

gözetmeyen bir anlayışla içinde bulunduğu topluluk içinde tanımlanır¹³. Birey-özne ayrımı üzerinden modernizmin ideolojisinin nasıl kurulduğu ve postmodernizmin, yeni avangardın, post yapısalcılık ve psikanalizdeki gelişmeler ışığında ortaya koyduğu karşı tepki, sınırlı bir çerçevede incelenecektir.

Modernizmin yola çıkış tanımını şöyledir:

“modernizm, insanların kendi iradelerinden başka her türlü aşkın otoriteyi reddederek, özgürlüklerinin önüne yine kendilerinin koydukları engelleri aşma kararlılığı ve kişisel özgürlükle bir arada yaşamanın gereklerinin birbirlerini kısıtladığı değil, zenginleştirdiği bir toplum, daha doğrusu bir dünya yaratma hayalidir.¹⁴”

Böyle bir ütopyanın Aydınlanma felsefesiyle birleşmesi sonucu pozitivizm ve laiklik kavramları ortaya çıkar. Bu kavramlar bireyin doğa ve tanrı karşısındaki pozisyonunu tekrar belirler. Pozitivizm fiziksel veya maddi dünyanın gerçeklerine dayanan bilim anlayışıyla, insanın doğa ve bilgi üzerindeki hâkimiyetini pekiştirmek için bir araç olarak kullanılır. Laiklik de derebeylik zamanındaki kul anlayışını aşmış ve tanrı karşısında güçlenmiş bir birey inşa etmek üzere araçsallaştırılmıştır. Bu iki araç modernizmin “kişisel özgürlüklerle bir arada yaşama” vaadini gerçekleştirmek üzere tesis edilmiştir.

Moderni hazırlayan Aydınlanma felsefesi, 1789 Fransız Devrimi’yle birlikte burjuva kesiminin siyasallaştığı bir olgudur. Dolayısıyla, modernizmin bünyesinde özgürleşme, bağımsızlaşma türünden kaygılar bulunsa da bunlar, sonuçta, yeni bir düzen kurmak için vardılar¹⁵. Bu düzen siyasallaşmış burjuvazinin erke dönüşmesiyle parlamentarizmin toplumsal bir olgu olarak geliştirilmesine dayanmaktadır. Parlamenter düzen ise çoğulcu demokratik sistemlerde dahi egemen sınıfların ağırlıklı ve öteki sınıfları yok sayan, dışlayan etkisini taşımıştır. “Kısacası devlet, düzeni kurmakla yükümlü merkezi yetke olarak bireyi aşacak biçimde temel kararları vermekte, kendisini de aşıldığı sanılan aşkın iradenin yerine koymaktadır.¹⁶” Başlangıçta özgürlük kavramıyla bütünleşmiş ve gene burjuvazinin geliştirdiği bir kavram olan bireylik, zamanla yurttaşlık kavramıyla yer değiştirmiştir. Devlet karşısında kanunlar çerçevesinde haklara sahip olan birey, devletin erki karşısında bu hakları kullanamaz duruma gelmiş ve yeni bir “yurttaş-kul” tipi doğmuştur.

¹³ Bir türün kapsamına giren somut varlık,
<http://www.tdksozluk.com/index.php?qu=birey&ne=a&Submit=Ara>. [17-04-2011]

¹⁴ <http://www.setav.org/ups/dosya/44716.pdf> [17-04-2011]

¹⁵ age [18-04-2011]

¹⁶ age [18-04-2011]

Modernizmin ütopyası yerini “toplum mühendisliği” projesine bırakmıştır¹⁷. “Bu, önceden’ tanımlanmış bir toplumsal gerçekliği oluşturmak için belli programlar üretmek ve onları toplumun önüne kabul etmesi için koymaktır.” Pozitivizm ve laiklik otoriteyi sağlamak ve güçlendirmek üzere, bilginin, dolayısıyla bireyin denetiminin garantisi olmuştur. Bu tür totaliter yaklaşımların hemen tümü toplumsal kalkınmadan, büyüme ve ilerlemeden ve sanayileşmeden bahseder ve otoritesini bu yolla meşrulaştırır. Bu yolda toplumu belirlemek üzere önce bireyi belirleyen modernizm projesi yaşam alanlarının farklılaşması, toplumsal parçalanma ve yabancılaşmasıyla sonuçlanmıştır.

Hasan Bülent Kahraman “Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye” adlı kitabında postmodernizmin modernizmi eleştirdiği noktaları şöyle ortaya koyar:

“Bunların ilki, pozitivizmin modernizmin kurucu ideolojisi kabul edilerek dogmatik bir niteliğe büründürülmesi ve toplumsal, kültürel, siyasal süreçler üstünde hegemonik hale getirilmesidir. İkincisi, toplum mühendisliği yaparak bir gelecek ütopyası oluşturmak, teleolojik ve muhayyel bir gelecek ideolojisinin başatlaştırılması ve gene toplumsal ve siyasal sürecin bu amaca göre örgütlenmesidir.”

Bu, insan ve toplum gerçeğini reddederek toplumu dönüştürmek isteyen mekanik bir kalkıncılık ve ilerlemecilik düşüncesinin yok sayılmasıdır. Aynı şekilde modernizmin çeşitli düzeylerde önerdiği evrenselcilik düşüncesi de bırakılmakta, onun yerine yerel olanla ilgilenmektedir. Kimi yazarlara bakılırsa postmodernist yaklaşımda aykırılık ve belirsizlik türünden olgular artık öncü, belirleyici rolü oynamaktadır: “Modernizm rasyonel düşüncenin gücü yoluyla insanın kapasitesinin mükemmelleştirilmesi inancını ortaya koyar ve bunu bir ülkü olarak belirlerken, postmodernizm daha işin başında bu etnik merkezci rasyonalizasyonu ağır biçimde eleştirir. Postmodernitenin bu tercihi moderniteye içkin bir başka olguyu, Darwinci evrim ve ilerleme düşüncesini saf dışı bırakmaktadır. Çünkü pozitivizmin kapsadığı ilerleme düşüncesi özünde Darwinisttir. O da gücünü çizgisellik anlayışının ön kabulünden (predetermined) alır¹⁸.”

Birinci Dünya Savaşı’yla beraber modernizm ütopyası ve onun toplum mühendisliği projesinin birey anlayışı bir dizi gelişmeyle beraber çökmeye başlamıştır. Psikanalist Jacques Lacan’ın Freud okumalarından hareketle ortaya koyduğu parçalanmış özne

¹⁷ age [18-04-2011]

¹⁸ Hasan Bülent Kahraman, “Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye”, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007)

kuramı bu gelişmelerin başında gelir. Lacan'ın psikanalist kuramı daha detaylı bir şekilde 3. bölümde incelenecektir¹⁹. Birey kavramı bundan böyle ilerlemeci modernizm projesinin bir aracı olmaktan çıkıp, yerini tutarsız, istikrarsız, çoğul özne anlayışına bırakır.

1966'da Fransız edebiyat eleştirmeni Roland Barthes "Müellifin Ölümü" (Death of the Author) makalesini yazdığında modernizmin yaratıcı öznesinin ölümünü ilan etmiştir²⁰. Bu aynı zamanda da izleyicinin doğuşunun ilanıdır²¹. Yeni avangardın muğlâk ve farklı alımlamalara açık anlayışı arasında, modernist birey anlayışının sarsılmaya başladığı bir süreçtir. Bu aynı zamanda yalıtılmış sanatçının ve sanat yapıtının beyaz küpten dışarı çıkarak, gündelik hayatla ve değişken bağlamlarla yeniden ilişkiye girmesi anlamına gelir.

"Kültür, modernist mantığın süzmeciliğiyle "yüksek kültür" ve "alçak kültür" olarak ikiye ayrılmış, pop kültür olarak da tanımlanan alçak kültür sistematik olarak dışlanan, yalnızca otantik bir üretim olarak görülmüştür²²." Roger Fry ile Clive Bell tarafından geliştirilen izlenimcilik ve New York Okulu'nun rafine biçimciliği o dönemin baskın modern biçimi olarak kendini göstermiştir. Modernizmin ideolojisi doğrultusunda bu model "anamlı biçim" ve "saf optikle ilgili olma" ideallerine dayandırılmıştır²³. Bu model sanatçıya bağımsızlık olarak sunulmuş ancak sanatın modernizm projesinin stratejileri dâhilinde kurumsallaşması süreci, böyle bir bağımsızlığın sahteliğini ortaya koymuştur. Bu durumu gören ve hoşnutsuz olan sanatçılar iki harekete yönelmişlerdir: "Bu hareketlerden birincisi, dadanın yaptığı gibi sanat kurumunu estetik kategorilerin epistemolojik bir araştırması olarak tanımlamak veya sanatın biçimsel kurallarına anarşist bir eleştiriyle saldırmak; ikincisi ise, Rus yapısalcılarının yaptığı gibi sanatı devrimci bir toplumun maddeci eylemlerine uygun olacak şekilde (sadece günlük mekân-zamanla değil; her şekilde toplumsal eylemle de ilişkilendirerek) dönüştürmektir.²⁴"

¹⁹ 3.2.1.

²⁰ Güneş Terkol, "Günümüz Sanatında Kolektif Üretim Biçimleri", (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi, 2008) 86

²¹ Foster, 2009, 79

²² <http://www.setav.org/ups/dosya/44716.pdf> [18-04-2011]

²³ Hal Foster, "Gerçeğin Geri Dönüşü- Yüzyılın Sonunda Avangard", çev. Esin Hoşsucu, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009), 30

²⁴ age,,30

2.1.1. Dada ve Performans

Bugün performans sanatı olarak tanımlanan sanatsal eylemlilik stratejisinin kökleri soruşturulduğunda, erken örnekleri XX. yüzyılın başlarında Fütürizm ve Dada hareketi içinde karşımıza çıkıyor. Ortaya çıktığı koşullar ve sebeplerine bakıldığında ise, savaş öncesi ve sonrası dönemde, dünyanın sosyal ve politik bağlamda değişen dengeleri içinde sanatın politikleşmesi ve bunun devamı olarak da avangard hareketin ortaya çıkışıyla karşılaşılıyor. Dada Birinci Dünya Savaşı'yla beraber, akılcılığın, pozitivizmin, dolayısıyla modernizmin çöküşünü ilan etmiştir. Bu çöküş Dada açısından sanatın inkârını değil sorgulanmasını gerekliliğini ortaya koyar.

Tristian Tzara'nın 1918 manifestosu Dada'nın ilk ruh halini motivasyonunu sergiler: "Bir manifesto ortaya koymak için şunu istemelisiniz: ABC, 1, 2, 3'e karşı püskürmek, küçük abc ve büyük abcleri fethedip saçmak üzere öfkeye kapılmak ve kanatlarınızı güçlendirmek, imzalamak, bağırarak, küfretmek, nesri mutlak ve çürütülmez bir kanıt biçimine sokmak... Bir manifesto yazıyorum ve hiçbir şey istemiyorum." İlk Dada manifestosu manifesto yapmanın mantığını ve ardındaki arzuyu sorguluyordu²⁵.

"Birinci Dünya Savaşı'ndan önce önemli bilimsel bir an yaşandı: akıl almaz icatların - denizaltılarından uçaklara kadar- teknolojik ve kavramsal devrimlerin olduğu bir dönem. Gelecek bilimle şekilleneceğinden, bundan böyle herşeyin inanılmaz olacağı inancıyla yaşandı o dönemde. Dönemin böylesi vaatlerde bulunduğu ve bu vaatlerin olabildiğince hızlı yerine getirilmeleri gerektiğine inanılıyordu. İşte hız kavramları o zaman gelişmeye başladı -İtalyan fütüristlerden Delaunay'ın resimlerine kadar... Birinci Dünya Savaşı ise gelip bilimin verdiği sanılan vaatleri bozdu ve işte orada dil çöktü. Buradan Dada, Sürrealizm vs çıktı."²⁶

Dada hareketinin ilk adımları 1916'da Zürih'te Hugo Ball'un ve Emmy Hennings'in açtığı Cabare Voltaire'de, her türden sunum ve etkinlik için davet ettikleri sanatçıların ve yazarların bir araya gelmesiyle atılmıştı²⁷. Ancak o zaman henüz bir dada grubundan, ortak ideolojik bir program altında birleşmeden söz edilemezdi. Sanatçılar bir davet üzerine, savaş karşıtlığı çatısı altında bir araya gelmişlerdi²⁸. Bir araya geldikleri ilk toplantıda Hugo Ball bir dikilitaş kılığına bürünerek soyut fonetik şiirler okumuştur (Şekil 1). Eşi şarkıcı Emmy Hennings, kendi, şarkılarıyla beraber fransız kabare şarkıcısı Aristide Bruant'ın repertuarından, yahudi anarşist şiir ve oyun yazarı Erich Mühsam'ın oyunlarından ve burjuva tavrı ve cinsellik üzerine

²⁵ Maver, [04-03-2010]

²⁶ Hazavuzu, "Celine Condorelli- Vastı Kortun Söyleşi: Special Like That", (İstanbul: Ofset Yapımevi, 2011), 12

²⁷ <http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/index.html> [18-04-2011]

²⁸ Duna Maver, "Terörün Avangardı", Artist, s.1 (2004), <http://nifak.wordpress.com/2007/07/26/terorun-avangardi/> [04-03-2010]

oyunlar yazan Frank Wedekind'ın yapıtlarından parçalar söylüyor, sahneliyordu²⁹. Başkaları grotesk maskeler giyerek jestli danslar yaptılar ve eşzamanlı şiir okudular. Her akşam dansın, 20 kişilik toplu manifesto okumalarının, balalayka orkestralarının, yenilikçi müziğin, şiir ve metin okumalarının öğrenciler ve orta sınıf için sahnelendiği gösteriler düzenleniyordu. Bu ritüel-gösterilerde sıklıkla Okyanusya ve Afrika etkileri taşıyan şamanistik maskeler ve kostümler kullanılıyordu³⁰. Üretim eylemi sırasında tüketilen performansları kısa ömürlüydü.

Bu anlayışla gelişen dada performansların öncülleri İtalyan Fütürizmi'ne uzanır. Filippo Marinetti'nin 1910'da Trieste'deki tiyatro Rosetti'de düzenlediği gösteri gibi Fütürist performanslar Cabare Voltaire gösterilerinin dolayısıyla performans sanatının kaynağıdır³¹. Marinetti Sentetik Fütürist Tiyatro Manifestosu'nda, fütürist performansın ortaya koyduğu tavrı şöyle ifade eder:

“Geleneksel tiyatronun yerini alacak olan dramatik sentez, özerk, gerçek dışı ve mantık dışıdır. Her ne kadar öğeleri gerçeklikten alınmış olsa da, isteğe göre birleştirilecek ve bu sentez kendisinden başka hiç bir şeye benzemeyecektir. Fütürist ressamların ve müzisyenlerin işlerindeki gibi sinire dokunan renk, form, ses, gürültü..., En beklenmedik biçimlerde birleştirilmiş en çileden çıkarıcı orijinallikle vasıflandırılmış olan bu duyular labirenti sayesinde izleyiciye gündelik hayatın monotonluğu unutturulacaktır.”³²

Dada kelimesi Fransızca'da “oyuncak tahta at” anlamına gelmektedir. Kendisinden önceki akımlara, hareketlere karşılık absürd bir isim seçilmesinin sebebi, Birinci Dünya Savaşı'yla beraber modernizmin, dolayısıyla akılcılığın, pozitivizmin çöküşünü ilan etmektir. Bu çöküş dada açısından sanat kurumunun ve estetik, biçimci kategorilerin de sorgulanmasını gerekli kılmıştır. Bu anlamda “Dada I. Dünya Savaşı'nın nihilizmini eleştiren Zürih kolunun kabare nihilizmi veya askeri yenilgiye uğrayıp, politik olarak bölünmüş bir ülkedeki anarşizmi eleştiren Berlin kolunun estetik anarşizmi çerçevesinde bağlamsaldır. Sanatın özellikle dili, kurumları; anlam beklenti ve tepki yapılarıyla ilgili tüm bu mücadelelerini devam ettirmesi yüzünden de eylemseldir³³.” Bu eylemsellik dadacı “doğrudan deneyim”

²⁹ <http://www.dada-companion.com/cabaret/>, [19-04-2011]

³⁰ **age**, [19-04-2011]

³¹ Kibar Evren Bolat, 2008, <http://art-e.sdu.edu.tr/docs/bolat.pdf> [12-05-2010]

³² From the manifesto of the futurist synthetic theatre: “The dramatic 'synthesis', which will take the place of the traditional play, will be 'autonomous, unreal, and alogical'. Although elements drawn from reality will be used, they will be combined according to whim, and the synthesis will resemble nothing but itself. With color, forms, sounds and noises, it will, like the works of Futurist painters and musicians, assault the nerves.... The spectators will be made to 'forget the monotony of everyday life' through a 'labyrinth of sensations' characterized by the most exasperating originality combined in unexpected ways.” <http://www.madsci.org/~lynn/juju/surr/futurism/FUTINTR1.html> [19-04-2011]

³³ Foster, 2009, 42

ideolojisiyle şekillenmiştir³⁴. Dadacılar toplantılarında kabare estetiğiyle toplu kakafonik performanslar, fonetik şiir okumaları, absürd ve kısa süreli oyunlar (act) gerçekleştiriyorlardı. Özellikle Köln dada hareketindeki gibi performanslarındaki taklit unsuru kapitalist modernizmle alay edişlerinin mimetik boyutu olarak kendini gösteriyordu³⁵.

Hugo Ball eylemlerinin yıkıcı doğasını şöyle tarif etmiştir: “kültürel ve sanatsal idealleri bir müzihhol programı olarak kavramak, bizim yaşadığımız döneme karşı kendimizce bir “Candide” ortaya koyuşumuzdur³⁶.” Sanatçılar Voltaire’in Candide karakterini adapte ederek, “yaratının, üretimin kalbine doğru, onun gülünç, absürd doğasını ortaya çıkarmak üzere yapılan rüştünü ispatlama yolculuğunu (coming of age journey) üstlenmişlerdi³⁷”.

Berlin Dada kolunda ağırlıklı olarak görüldüğü üzere kolaj ve assemblage gibi farklı ortamlardan toplanmış imajların veya nesnelerin bir araya getirildiği teknikler, burjuva karşıtı melez kimliklerin yeni formlarının zemini oluşturmuştur³⁸. Raoul Hausmann’ın şiir ve performans stratejileri, ‘insan kimliği’ kavramı, cinsellik ve sosyal devrim arasındaki ilişkiye dair yaklaşımı bu anlayışın gelişmesinde önemli rol oynamıştır (Şekil: 2). Mekanize savaş görüntüleri ve yarı insan yarı makine imgeleri, geç yirminci yüzyılın cyborg imajının bir öngörüsü gibidir³⁹. Şarkı ile konuşma arasında duran, bilincini kaybetmiş bir hal sergileyen konuştuğu şiir ve metin okuma performansları yapmıştır. Bu şiirler çocuklukla kendi ürettiği poster şiirlerinin ve cümle

³⁴ age, 41

³⁵ age, 42

³⁶ Candide: Voltaire’nin “Candide ve İyimserlik” adlı romanının baş karakteri. Candide iyimserlikle dolu saf bir karakterken, kötülüklerle ve savaşlarla dolu dünyada başına gelenlerle beraber kötümserleşir. “Nedir iyimserlik?” diye soranlara verdiği yanıtı şudur: “İnsanın kötü bir durumda olduğu bir zamanda, her şeyin iyi olduğunu ileri sürmesi çılgınlığı!”, <http://www.dada-companion.com/cabaret/> [19-04-2011]

³⁷ age, [19-04-2011]

³⁸ Matthew Biro, “Raoul Hausmann’s Revolutionary Media: Dada Performance, Photomontage and the Cyborg” (2007) <http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/78019/1/j.1467-8365.2007.00531.x.pdf> [19-04-2011]

³⁹ Cyborg: “cybernetic organism”den çıkarılmış bir kısaltmadır. Mekanik ve biyolojik parçaları olan insan benzeri canlı demektir. Yani, mekanik parçaları olan bir insan, ya da biyolojik parçaları olan bir robot “cyborg”dur. Temelde, bu tür canlıların insanın dünya dışı ortamlara uyumlu olabilmesi için gerekli olacağı düşünülse de, tanıma göre, kalp pili kullanan biri de aslında bir cyborgdur. <http://www.nedir.net/cyborg.html> [19-04-2011] Cyborgun feminist yorumu için: Dona Haraway, “Siborg Manifestosu: Yirminci Yüzyılın Sonlarında Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm”, çev: Güçsal Pular (Davetsiz Misafir Bilimkurgu Çizgi Roman ve Eleştiri Dergisi ilkbahar 2005)

parçalarının parçalanması ve kısa tekrarlarına, dilin parçalandığı harf okumalarına dayanır⁴⁰.

2.1.2. Rus Yapısalcılığı ve Tiyatro

Yapısalcılık 1917 Ekim Devrimi yıllarında dünyayı yorumlamak değil, değiştirmek için bir şeyler yapılması gerektiği yolundaki filozofik çağrıyla yanıtlanmak için girişilmiş bir sanat atağıdır⁴¹. Vladimir Tatlin, Kasimir Malevich, Alexandra Exter, Robert Adams, and El Lissitzky gibi başlıca Rus avangardları tarafından kurulmuş olan ve moderniteye adanmış olan hareket, 1913'ten 1940'a kadar aktif şekilde varlığını sürdürmüştür⁴². Birinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllarda kendini gösteren Rus yapısalcılığı, nesnel geometrik formlar, düz boyanmış yüzeylerle evrensel bir anlam kurma çabası içindeydi. Savaş sonrası Rusya'sında bireysel ifadedense, nesnel formlarla anlayış, birlik ve barış idealini taşıyordu⁴³. Aynı zamanda Kazimir Malevich'in öncüsü olduğu dönemin bir diğer akımı suprematizmin "sanatı dünyanın betimlenmesinden, temsilden kurtarma" idealini paylaşıyordu⁴⁴. Konstrüktivizm'i, 'Weshch' adlı dergisinde ressam El Lissitzky şöyle açıklıyor; "Konstrüktif (yapısal) olan sanat yaşamı süslemeyecek, örgütleyip düzenleyecektir. Toplumu yaşamdan koparmayacak, onların yaşamı örgütleyip düzenlemelerine katkıda bulunacaktır⁴⁵." Bu katkı sanatı işlevselleştirmeye ve gündelik hayatın, toplumsal hareketin bir parçası olarak kavramakla gerçekleşecekti. Bu kavrayış resim sehпасına bağımlı sanat ve sanatçıyı, gelişmekte olan bilim ve tekniğin öngördüğü tasarımcının yaratı alanına yöneltmiştir⁴⁶.

Rus yapısalcılığı modernizm içinde gelişen avangard bir harekettir. Bu özelliğiyle bu araştırmayı yukarıda bahsedilen, modernizmden yeni avangarda doğru sebep sonuç ilişkileriyle kurulu tarihsel bir dizilime dayandırmanın mümkün olmadığını ortaya koyar. Bunu daha iyi görmek için özellikle XIX. yüzyıl yeni Rus tiyatrosuna etki eden başlıca üç tarihsel olaya bakmakta fayda var; Fransız İhtilali'nden yayılan toplu

⁴⁰ <http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/78019/1/j.1467-8365.2007.00531.x.pdf> [19-04-2011]

⁴¹ Canan Beykal, "Konstrüktivizm"

http://www.felsefekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_konstruktivizm.html [20-04-2011]

⁴² <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/constructivism/>, [20-04-2011]

⁴³ age, [20-04-2011]

⁴⁴ http://www.cs.mcgill.ca/~kaleigh/film/film_essay_constructivism.html, [22-04-2011]

⁴⁵ http://www.felsefekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_konstruktivizm.html [20-04-2011]

⁴⁶ age, [20-04-2011]

politik özgürlük mücadelesi fikri, Almanya’da Karl Marx’ın Kapital adlı kitabında ortaya koyduğu sosyal özgürlük ve sınıf mücadelesi söylemi ve Bolşevik Rusyası’nın laikliğe geçiş sürecinde büyük rol oynayan İngiliz Charles Darwin’in “Türlerin Kökeni” (Origins) adlı eserinde ortaya attığı evrim teorisi⁴⁷. Bütün bu gelişmeler Avrupa’yla sıkı kültürel ilişkiler doğrultusunda Rusya’ya etki etmiştir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde Rus yapısalcılığı, teknolojik ilerlemelerle dönüşmeye başlayan erken XX. yüzyılda endüstriyel üretimi savunan, makineleşmeden ve sanayileşmeden ilham alan, ilerlemeci ideolojiyi taşıyan bir harekettir⁴⁸. Bu yanıyla modernizm içinde konumlanır. Diğer yandan eşitlik ideali üzerine kurulu proleter devrimle yükselişle toplumsal hareketlerle olan sıkı bağı ve gündelik hayata atfettiği önem açısından da, yeni avangard hareketin öncül izlerini taşır. Vladimir Mayakovsky’nin sözleri, hareketin yeni avangardla ileride kurulacak olan bağlarını ortaya koyar: “Sokaklar fırçamız, meydanlar paletimiz olacak⁴⁹.”

Sokaklara asılan modern estetiği taşıyan propoganda posterlerinin yanında, öngörülen işlevsel sanatın gündelik olanla, hayatla olan ilişkisi, tiyatroda yapılan devrim aracılığıyla da kurulmuştu⁵⁰. Ekim devrimiyle beraber, devrimin yeni toplum düzeni vaatlerinin karşılığı olarak, yeni Rus tiyatrosu çağı ilan edilmişti. Avangard Rus tiyatrosu gündelik deneyimlerden ilhamla yeniden yapılandırılmış ve aynı zamanda kendisine eğitici misyon yüklenmişti⁵¹. Sanat aynı zamanda halkı eğitmek için bir araç olarak tesis edilmeye başlandı. Proleter hükümetin çatısı altında yazarlarla, yönetmenlerle işbirliğine gidilerek, tiyatronun hayati fonksiyonunun geri kazandırılması çalışmalarına girişildi. Vsevolod Meyerhold, Aleksandr Tairov ve Nikolai Foregger gibi sanatçılar yazarlar yönetmenler, mimarlar multi-disipliner⁵² bir sanat dalı olarak işbirliğine açık bir sanat dalı olan tiyatro çatısı altında bir araya gelerek ortak işler ürettirler. Meyerhold Tiyatrosu uzun yıllar boyunca beklenmeyen görülebileceği bir sanat ortamı olarak Moskova’da çalışmalarını sürdürdü. Liubov Popova’nın kinetik sahne dekor ve kostüm tasarımları, Aleksandr Vesnin’in film

⁴⁷ Huntly Carter, “*The New Spirit in the Russian Theatre 1917-1928*”, (New York: Arno Press 1970), 10

⁴⁸ <http://quazen.com/arts/visual-arts/russian-constructivism-revolutionary-art-and-design/#ixzz1K3AU5dD>, [20-04-2011]

⁴⁹ <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/centurycity/ccmoscow.htm>, [20-04-2011]

⁵⁰ **age**, [20-04-2011]

⁵¹ Carter, 1970, 12

⁵² Farklı sanat disiplinlerinin sentezi, bir arada kullanılması.

projeksiyonları ve kinetik ışık yerleştirmeleri dönemin kapitalist metropol anlayışını yansıtıyordu⁵³.

1930’da Stalin’in propoganda aracı olarak sosyal gerçekçiliğı ülkenin resmi sanatı ilan edişine kadar Rus yapısalcılığı varlığını sürdürdü. 1939’da II. Dünya savaşıyla beraber dada ve Rus yapısalcı avangard hareketi kesintiye uğramış oldu.

2.2. Sanatta Eylem Odaklı Kolektif Hareketler

2.2.1. Devrimci Gerçeküstücü Grup ve Avangardın Politikleşmesi

İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatta politik bir tavır kendini göstermeye başladı. 1947 yılında kurulan Revolutionary Surrealist Group (Devrimci Gerçeküstücü Grup) da bu hareketin bir parçasıydı⁵⁴. Kendilerinden önceki Gerçeküstücüler’in belli bir dönem sahip olduğı politik tavrı, avangard hareket içinde tekrar canlandırmak istiyorlardı. Gerçeküstücüler daha 1920’lerde Fransız Komünist Partisi’ne (FKP) üyeydi. Yine de siyasete olan yaklaşımları Komünizm’i şiirsel bir ütopya olarak, Gerçeküstücülüğü de bu ütopyayı süsleyen estetik bir yaklaşım olarak görmekten öteye gitmedi⁵⁵. Bunun yanında ciddi politik eylemlerde de bulundular: 1925 yılında Fas savaşına karşı çıkardıkları manifesto, Cezayir savaşını mahkûm edip direnişini haklı çıkaran 121’ler Manifestosu, 1930’larda Renault fabrikasında sekiz işçinin ölümünü ve faşist gösterileri protesto ettikleri kamusal politik eylemler bunlar arasında sayılabilir.

Stratejileri bakımından incelendiğinde Gerçeküstücülerin ve devamındaki özellikle Situasyonist Enternasyonal gibi avangard grupların, Parti örgütlenme biçimine sahip olduğı görülür. Çekirdek bir grup, örgütlenme çerçevesini belirleyen bir manifesto, lider, tavırda militan bir ton ve ortak bir amaç olarak devrim iki örgütlenme biçiminde ortak noktalar olarak öne çıkar (Boynik, 2003, 3). Fakat o dönemde avangard hareket işleyebilen bir eleştiri ve öneri getiremediğinden, bir stil olmaktan öteye gidememiştir. Yine de sonuç olarak sanatsal avangard hareketi politik bilinçle sentezlemeye çalışan ilk grup olarak Gerçeküstücüler gösterilebilir⁵⁶.

⁵³ <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/centurycity/ccmoscow.htm>, [20-05-2011]

⁵⁴ Sezgin Boynik, “*Situasyonist Hareket ve Modern Toplumlara Olan Etkisi*” (Yüksek Lisans Tezi, M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, 2003), 1.

⁵⁵ age, 2

⁵⁶ age, 4

2.2.2. Lettrist Enternasyonal ve Dérive Gezileri

Lettrist Enternasyonal hareketi Isidore Isou tarafından 1946 yılında Paris’te kuruldu. Bir yabancılaşma, bir coğrafyaya ait olmama ya da bir milli ideolojiyle özdeşleşmeme haliyle öne çıkıyordu⁵⁷. Eleştirmekle beraber Dada’dan miras kalan bir tavrı; dilin yıkımını, sözcüklerin harflerine varıncaya dek parçalanmasını temel alan kültürel bir süreci benimsemişlerdi. Isou, Lettrist Şiir Manifestosu’nda dilin yıkımını performatif ve kuramsal bağlamda hareket noktası olarak ortaya koymuştu: “Sözcükler ve Terk etme: Harfler. Dilin zevki için lisana muhalif duygular yaratacak. Harflerin sözcüklerden daha başka hedefleri olduğunu öğretmeyi sürdürecektir”⁵⁸.

Lettrist etkinlikleri de aynı şekilde sesin ve anlamın, gürültüye ve anlamsız sözlerle dönüşümü bakımından Dada kabarelerinin karakterini taşıyordu. Dile olan bu yaklaşımlarını film ve film müziği üretiminde de sürdürdüler.

Adlarını ülke çapında duyuran ilk eylemlerini Notre Dame Kilisesi’nde Paskalya ayini sırasında yaptılar. Berna, Michel Mourre, Ghislain Desnoyers de Marbaix ve Jean Rullier, Dominik papazı gibi giyinerek ayine katıldı ve Mourre, Berna tarafından yazılmış din karşıtı bir vaaz okumaya başladı⁵⁹. Kızgın cemaatin elinden polis tarafından kurtarıldılar.

Psikocoğrafya (psychogeography) terimi ilk olarak Lettristler’in yayımladığı Potlatch dergisinin 1954 tarihli ikinci sayısında, Guy Debord’un yazısında geçer⁶⁰. Bu terim, coğrafi çevrenin _ bilinçli olarak düzenlenmiş olsun veya olmasın_ bireyin duyguları ve tavırları üzerindeki belirli etkileri üzerine yapılan çalışma anlamında kullanılmıştır (Şekil:3). Psikocoğrafi araştırma ise temel olarak “dérive” sözcüğüyle tanımlanır⁶¹. Serserilik ve şehirde kasıtlı olarak yolunu kaybetme gibi anlamlara gelir. Kapitalist rejim toplumuna ve sermaye ilişkileri ekseninde gerçekleşen kentsel dönüşüme karşı kenti yeniden haritalandırmayı bir strateji olarak ortaya

⁵⁷ Duna Maver, “Terörün Avangardı”, *Artist*, s.1 (2004): 36

⁵⁸ “Words and Renunciation: Letters. He will create emotions against language, for the pleasure of the tongue. It consists teaching that letters have a destination other than words.”

Simon Ford, “A User’s Guide: The Situationist International” (Black Dog Publishing, 2005), 18

⁵⁹ *age*, 21

⁶⁰ *age*, 34

⁶¹ Dérive: rotadan, yoldan sapmak, türemek, türetmek,

<http://www.fransizcasozluk.gen.tr/sozluk.php?word=d%E9rive> [18.09.2010]

koymuşlardır. Öncesinde Sürrealistler bu türden tesadüfe dayalı gezintiler, amaçsız seyahatler düzenledilerse de, Lettristler bu faaliyeti yüksek bir ciddiyetle ve rastlantısal faktörleri en aza indirgeyerek gerçekleştirdiler. Bu gezintiler iki saatten dört aya kadar farklı sürelerde gerçekleşebilir. 1958’de daha da basitleştirilerek “kentsel toplumun koşullarına bağlı deneysel bir tavır hali” olarak tanımlanmıştır.

Guy Debord, In “Theory of the Dérive” başlıklı yazısında, sapma gezilerinin unsurlarını belirtir:

“Dérive’de bir ya da daha fazla kişi belli bir süre zarfı boyunca hareket ve eylemlerine, ilişkilerine, işlerine ve boş zamanlarındaki meşguliyetlerine dair genel motivasyonlarını terk edip, kendilerini arazinin ve oradaki karşılaşmaların çekiciliğine bırakırlar. Dérive bakış açısıyla şehir, değişmez akımlar, sabit noktalar ve belirli bölgelere giriş veya çıkışlara karşı caydırıcı anaförlerle, psikolojik bir rahatlamayı barındırır”⁶².

Dérive gezilerinin erken ilk iki örneği Brüksel’de gerçekleşti. Debord’a göre 1953’teki ilk dérive geçtikleri mekânlar, bölgelerdense, tanıştıkları insanlara odaklıydı. Bir bardan diğerine gidiyor ve Ermeniler’le, Batı Hintliler’le ve Yahudiler’le tanışıyor, gerçek veya hayali araştırmalar yapıyorlardı. 1956’daki ikinci dérive ise ucuz ticari standartlaşmanın yaşandığı küçük bir burjuva mahallesinde yapıldı⁶³.

Guy Debord ve Gil Wolman kente ve kent yaşamına, gündelik hayata yönelik ihlalcı bir tavrın amaçlandığı, araştırıldığı dérive gezileriyle beraber “détournement” terimini ortaya koydular⁶⁴. “A User’s Guide to Détournement” adlı çalışmalarında bu süreci gündelik ve geçici olan reklamlar, sloganlar, çizgi bant hikâyeler ve de önemli kültürel üretimlerin dönüştürülmesi olarak tanımlıyorlardı⁶⁵. Böylesi ucuz bir üretimin her türden katılmış anlayışı yıkabilecek güçte olduğunu öne sürüyor ve yazınsal komünizme doğru bir adım olarak görüyorlardı. Yine aynı yazıda sanatsal pratikler ve gündelik hayata dair açıklamalarına şöyle devam ediyorlar:

“Bugünün makul ölçüde bilinçli her insanı, sanatın artık üstün bir faaliyet olarak, hatta kişinin kendini adayabileceği telafi edici, dengeleyici bir eylem olarak görülemeyeceğinin açıkça farkında. Bu kötüye gidişin sebebi açıkça, farklı üretim

⁶² “In a dérive one or more persons during a certain period drop their usual motives for movement and action, their relations, their work and leisure activities, and let themselves be drawn by the attractions of the terrain and the encounters they find there. ...From dérive point of view cities have a psychological relief with constant currents, fixed points and vortexes which strongly discourage entry into or exit from certain zones.”, Ford, *age*, 34-35

⁶³ *age*, 36

⁶⁴ Détournement: sapma, yön değiştirme, oyun, yozlaşma, doğru yoldan saptırma, otostop, <http://www.wordreference.com/fren/%22d%C3%A9tournement%22> [16.09.2010]

⁶⁵ Ford, *age*, 36

ilişkilerine ve yeni yaşam pratiklerine ihtiyaç duyan üretim güçlerine dair bir aciliyettir⁶⁶.”

2.2.3. Situasyonistler ve Gündelik Hayat

Guy Debord 1957’de “Durum İnşaası ve Durumcu (Situationist) Eğilimin Eylem ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor” başlıklı metnini yazdığı dönemde yeni bir örgütlenmenin de ilk adımları atıldı⁶⁷. Lettrist’lerden ayrılan 12 üye bir araya gelerek Situasyonist Enternasyonel’i kurdu. Guy Debord’un editörlüğünde Internationale Situationniste’nin (IS) ilk sayısı 1958’de yayımlandı. Dergide kolektifin temel motivasyonu olan “inşa edilmiş durum” (constructed situation) tanımı “Birleştirici bir mekânın kolektif organizasyonu tarafından açık bir şekilde ve kasten inşa edilmiş bir an ve serbest oyun etkinlikleri.” şeklinde yapılıyordu⁶⁸.

Situasyonistler’in tasarısı Gerçeküstücülüğü yeni bir temelde hareketlendirmek; kültürel devrim çerçevesi içinde bazı öğelerini (bilinçdışı, yarı mistik, esrarlı düşünce, akıldışılığa tapınma) atıp, diğerlerini öne çıkarmaktı. Situasyonistler’in amacı Gerçeküstücüleri yalnızca yeniden düzenlemek değil, kendi anlayışları çerçevesinde onların yanlışlarını tekrarlamamaktı. 1958’de çıkarttıkları Internationale Situationniste dergisinin ilk sayısında da Gerçeküstücüler’in irrasyonel dünya görüşlerinin ve güncel siyasi gerçeklikten uzaklıklarının, zamanla politik yaklaşım ve stratejilerinin gücünü yitirmeye, sisteme uyum sağlamaya doğru evrilmesini eleştirmişlerdi (Boynik, 2003, 5). Bu anlamda Situasyonist Enternasyonel anarşik tavır olarak Dada ile daha planlı Gerçeküstücülük arasında durur.

Henri Lefebvre Devrimci Gerçeküstücülerle 1940’larda tanıştığı dönemde gündelik hayat üzerine çalışıyor, yazılar yazıyordu. “Gündelik Hayatın Eleştirisi” adlı üç ciltlik kitabı Situasyonistler için önemli bir kaynak olmuştur. Devrime giden yolun gündelik olandan, gündelik andan geçtiğini söyler. Gündeliğin araştırılmasının gerekliliğini belirtir (Şekil: 4).

⁶⁶ “Every reasonably aware person of our time is aware of the obvious fact that art can no longer be justified as a superior activity, or even as a compensatory activity to which one might honourably devote oneself. The reason for this deterioration is clearly the emergence of productive forces that necessitate other production relations and a new practice of life”, Ford, *age*, 37-38

⁶⁷ Tom McDonough, “Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the Situationist Tendency”, *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 2002

⁶⁸ “...moment of life, concretely and deliberately constructed by the collective organisation of unitary environment and the free play of events.”, Ford, *age*, 58

Guy Debord, “Situasyonistler ve Sanatta ve Politikada Yeni Eylem Biçimleri” adlı yazısında sanat, gündelik hayat ve eylem üzerine görüşlerine dair şöyle bir örnek verir:

“1963 yılında Karakas’ta silahlı bir grup devrimci öğrenci, Fransız sanatı sergisini basar ve siyasi tutukluların salınması talebine karşılık beş tabloyu rehin alır. Güvenlik güçleri silahlı bir çatışma sonucu resimleri geri alır. Aynı grubun diğer üyeleri bu sefer de resimlerin nakliyesinin yapıldığı aracı bombalar fakat resimleri yok etmeyi başaramazlar. Bu, sanatın geçmişine yönelik bir tavır olarak, onu oyuna, hayata yeniden dâhil etmek ve öncelikleri yeniden kurmak adına ibret verici bir örnektir. Gauguin ve Van Gogh öldüğünden beri düşmanları tarafından sistemin bir parçası haline getirilen işleri, Venezuelalı gençlerden gördüğü böylesine gerçek bir saygıyı muhtemelen hiçbir zaman kültür dünyasından görmemiştir”⁶⁹.

2.2.4. Fluxus ve Happening

Fluxus ilk olarak 1960 yılında Litvanyalı-Amerikalı sanatçı George Maciunas’ın, John Cage’in 1957-1959 Black Mountain College’daki "deneysel kompozisyon" derslerine katılan sanatçılar ile tanışması sonrasında oluşturulmaya başlanmış uluslararası bir avangard gruptur⁷⁰. Fluxus’un kökeni John Cage’in 1950’lerde yaptığı deneysel müzik çalışmalarında geliştirdiği kavramlara dayanır. Fluxus kelimesi Latince’de akmak anlamına gelmekle beraber, on yedi farklı anlam taşımaktadır⁷¹. Maciunas’a göre Fluxus’un amacı "sanatta devrimsel bir gelgitin oluşmasını sağlamak, yaşayan sanatı ve karşı sanatı (anti-art) yaymak" idi⁷². Fluxus hareketine ismini veren George Maciunas Fluxus’un ölü sanatın hastalıklı burjuva dünyasını temizlemeye, sanat olmayan bir gerçekliği geliştirmeye, ortak bir hareket içinde, sosyal, kültürel, politik bir tavır ortaya koymaya niyetli bir hareket olduğunu dile getirmişti⁷³.

Uluslararası bir nitelik taşıyan Fluxus hareketi, deneyimi, yeni bir tavır ortaya koyma ve gerçekliğin içinde enerjiyi ortaya çıkarma olarak tanımlıyordu. Bir grup uzman olarak değil, herkesin gözü önünde hareket eden bir topluluk olarak görülmeyi gözettiler. Her türlü estetik ve teorik yaklaşımı kenarı koyarak deneyimin kendisiyle ilgilendiler. Sanat-yaşam ikilemini çözmeye çalışan sanatçılar, obje üretiminden uzaklaşarak, günlük olaylara benzeyen ve gerçek zaman içinde yer alan süreç ve

⁶⁹ <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/newforms.html> [20-11-2010]

⁷⁰ <http://arthistoryguide.blogspot.com/2008/01/fluxus.html> [22-04-2011]

⁷¹ Başak Şenova, “*Fluxus Üzerine Notlar*”, Artist Dergisi, s. 6 (2003): 121

⁷² Nancy Atakan, “*Arayışlar: Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*”, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 66

⁷³ **age**, 66

eylemlere yöneltmişlerdi⁷⁴. Maciunas’a göre Fluxus anti-profesyonel bir süreçti. Dolayısıyla Fluxus’ta yer alanların deneyimlerini günlük hayattan elde etmeleri gerekiyordu. Amaçlanan; yemek yerken, kitap okurken, çalışırken, sevişirken kısaca hayatta edinilebilecek tüm şahsi deneyimlerin sanata taşınmasıydı (Şekil:5)⁷⁵. Etkinliklerinin çoğu “Aktion” yani hareket-eylem olarak tanımlanıyordu. Böylece obje odaklı sanat tanımının karşısında, performans, gerilla ve sokak tiyatroları, beden sanatı, süreç sanatı, elektronik müzik konserleri, “happening”ler kendini göstermeye başladı⁷⁶. Bu kategorilerin tiyatrodan farkı ise bir olayın veya durumun temsilinin değil kendisinin sergileniyor oluşuydu. Bir kez ve bir yerde yapılan ya da algılanan bir veya birden fazla olayın birleşimi sanatı günlük yaşama yakınlaştırmak amacıyla göstericiler ve izleyiciler tarafından oluşturulan çevresel sanat eylemleri olarak hedefi belirlenen ve malzemesi aktör olarak sanatçı olan happening 1960’ların başında ortaya çıkmıştır⁷⁷. Fluxus sanatçısı Allan Kaprow yaptıkları happeningleri tekrarlayan sanatçılara kızgındır; çünkü bu tekrarın, happeningin ortaya çıkıverdiği gibi gerçekleşen, oluveren ve kaybolan doğasının tekinsizliğini, teatral bir gösteriye çevirdiğini düşünmektedir⁷⁸.

Kaprow happeningi gösteri geleneklerinden ayıran niteliklerini şöyle ifade ediyor:

“Assemblage ve Environment’ların serbest stiline doğrudan Happening’lere de taşınmasına rağmen, baştan beri standart gösteri (performans) geleneklerinden yararlanılması, bu sanatın ortaya koyduklarını budamaktadır. Happening’ler loftlarda, sınıflarda, spor salonlarında ve gösteri için ortasında bir açıklık yaratılan olağandışı galerilerde birbirini tanıyan insanlardan oluşan küçük gruplara sunulmaktaydı...Olay bazen seyircinin arasına dalarak onları da harekete geçiriyordu. Ama bu teknikler ne kadar esnek olurlarsa olsunlar her zaman statik bir uzamda yer alan bir seyirci ve karşılarında devam eden bir gösteri vardı⁷⁹.”

⁷⁴ age, 64-66

⁷⁵ Şenova, 2003, 125

⁷⁶ Owen F. Smith, “*Fluxus: The History Of An Attitude*”, (San Diego State University Press, 1998) <http://www.thing.net/~grist/ld/smith-fl.htm> [22-04-2011]

⁷⁷ Atakan, 1998, 9 Atakan kitabında “happening”in Türkçe karşılığı olarak “oluşum” sözcüğünü önermiştir. Ancak oluşum sözcüğü Türkçe’de meydana gelme süreci, dolayısıyla hareket belirten bir anlamın yanında, “sosyal oluşum” örneğinde olduğu gibi gündelik dilde, oluşmuş olanı, sürecin sonunda ortaya çıkan sonucu ifade eden bir anlam da taşıdığı için, happening sözcüğünü karşılamamaktadır. İngilizce happening sözcüğü şimdiki zamanda çekilmiştir ve sürecin içinden bir anı gösterir. Ancak oluşum sözcüğü geniş zamanda çekilmiş bir sözcük olduğundan, durağan bir anlam içermektedir.

⁷⁸ Alan Kaprow, “*Assemblages, Environments and, Happenings’dan*”, Sanat Dünyamız, (1998)

⁷⁹ “Environment’lar (çevre-ortam) genellikle bir veya birkaç kişinin içinde yürümeleri, sürünmeleri, oturmaları ya da uzanmaları için oluşturulmuş sessiz durumlardır. Kişi bakar, dinler, yer, içer veya elemanları yeniden düzenler. Environment’çılar, ziyaretçi-katılımcıdan yeniden yaratarak eserin doğal süreçlerini devam ettirmesini ister. Bu özellikler, en azından insanlar için düşündürücü ve kurmaca(cı) bir davranış önermektedir.”, Fluxus’ta Alan Kaprow, “*Assamblage Environments and Happening*”, Sanat Dünyamız, s.2, (1998):82

Kaprow yeni bir dil olan happeningin kendi kurallarını, kuram ve pratik arasındaki boşluk sebebiyle ancak deneme yanılma yöntemiyle belirleyebildiğini söylüyor ve bu temel kuralları ise madde madde ortaya koyuyor⁸⁰:

Bu bağlamda Kaprow hazırlanabilecek mümkün bir taslak çerçevesinde happeningin deniz, orman, şehir, çiftlik gibi herhangi bir mekânda gençler, yaşlılar, çocuklar, hatta böcekler, hayvanlar, hava gibi katılımcı ve etkenler tarafından uygulanabileceğini ifade eder⁸¹.

Performans, eylem çerçevesinde değerlendirilebilecek bir diğer Fluxus etkinliği de “Fluxamusement” (Fluxu eğlencesi)⁸². Bu etkinliklerin çerçevesi 1963’te yayınlanan Fluxus manifestosunda belli kriterlerle öngörülüyor: toplumda elit bir statüye sahip olmayan sanatçıların kendi meslek ve uğraşlarını kanallara ettikleri bir etkinlik ve ilhama dayalı olmayan, yetenek gerektirmeyen, dahası meslek olarak gelir getiren bir iş olarak tanımlanıyor. İzleyicinin kendine yeterliliği fikri ve “her şey sanatın yerine geçebilir ve herkes sanatçı olabilir” önergesi bu şekilde yüzünü gösteriyor⁸³. 1965’te bu manifestonun tekrar düzenlenmesiyle “Fluxmanifesto on Fluxamusement” (Flux eğlencesi üzerine Fluxmanifestosu) ortaya çıkıyor. Basitçe Fluxus şenlikleri, festivalleri olarak tanımlanabilecek bu etkinliklerde gerçekleştirilen geçici ve mizah yüklü performanslarla Fluxus büyük bir çevreye yayılıyor⁸⁴. Bunun yanında “Flux-sport, Flux turları” adında votka içerek yüz yard koşmak, ping pong topuna üfleyerek futbol oynamak gibi kolektivite sağlayan sanat dışı faaliyetler de fluxus performansları arasında kendini gösteriyor⁸⁵.

Kaprow, Fluxus’a dair amacını geçmişe dair alışkanlıklarımızdan farklı olarak bugünkü deneyimimize uygun sanatsal hareketi ortaya koyma çabası olarak ifade

⁸⁰ **age**, 83, “a- Sanat ile yaşam arasındaki çizgi olabildiğince akışkan, hatta belki de belirsiz olmalıdır. İnsan yapısıyla hazır olan arasındaki karşılıklı ilişki böylece azami potansiyeline ulaşacaktır. Bu bağlantı açıklayıcı olmasa bile, en azından eseri kimse bu veya şu üstün eserle karşılaştıramayacağından, eser hiçbir zaman kötü sanat örneği olmayacaktır. Ben bunu happeninglere özgü kriterin üzerine yapılabilecek bir temel olarak görüyorum...”

“b- bu yüzden temaların ve malzemelerin, hareketlerin ve bunların arasındaki ilişkilerin kaynağı, sanatlar, onların türevleri ve çevreleri hariç her yerden ve dönemden türetilir...Bilinen sanatsal yöntemlerden kaçınıldığında, kendi standartlarına sahip yeni bir dilin gelişme olasılığı var...”

⁸¹ **age**, 83

⁸² Şenova, 2003: 125-126

⁸³ **age**, 125

⁸⁴ **age**, 126

⁸⁵ **age**, 126

ediyor. Bu bağlamda avangard sanatın estetik bir etkinlikten çok öncelikle felsefi bir arayış düşüncesiyle yola çıktığını belirtiyor⁸⁶.

⁸⁶ Kaprow, 1998: 85

3. BATI'DA 1960 SONRASI CİNSİYET KURAMLARI VE LGBTT AKTİVİZMİNDE EYLEMLİLİK: KURAM - PRATİK İLİŞKİSELLİĞİ

Bu bölümde feminizm tarihinin kapsamlı bir sunumu yerine, kısaca genel bir bilgilendirmenin ardından, 1960 sonrası ikinci ve üçüncü dalga feminist hareket değerlendirilecektir. Feminizm kendi içinde politik yaklaşım yönünden temel farklılıklar gösterir. Feminist söylemi, sosyalist, Marksist, radikal, liberal, siyah, postkolonyal, postyapısalcı ve postmodern feminizm kategorileri altında incelemek mümkün. Ancak feminizmi bu tür bir sınıflandırmayla incelemek, kendi içinde farklı ideoloji modelleri arasındaki bir mücadeleye indirgemek olacaktır⁸⁷. Bu yüzden ideoloji temelli feminist hareketler, bedeni ve toplumsal cinsiyeti kavrayış biçimlerinden yola çıkarak, performans sanatı ve aktivist feminist çalışmalarını bir arada değerlendirmeye olanak tanıyacak bir dizilimde ikinci ve üçüncü dalga akımlar çatısı altında incelenecektir.

Bununla beraber üçüncü kuşak postfeminizm, psikanalist Jacques Lacan'ın istikrarsız, bölünmüş özne üzerine psikanaliz kuramları, Helene Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva gibi postyapısalcı feministlerin dil ve dişil yazın üzerine çalışmalarıyla, queer çalışmalarının zeminini oluşturmuştur. Bireye ve bireyin değişkenliğine, parçalılığına, farklılıklarına yapılan vurgu, postyapısalcı feminizmi, kolektif kadın kimliğini savunan, farklılıkları göz ardı eden kendisinden önceki feminizmlerden ayırır. Postfeminizmin ortaya çıkış amacı, postmodernizmin dağınık ve istikrarsız özne yaklaşımının feminizme ne kazandıracığı sorusu üzerine

⁸⁷ Dona Haraway “*Siborg Manifestosu: Yirminci Yüzyılın Sonlarında Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm*”, Çeviri: Güçsal Pular (Davetsiz Misafir Bilimkurgu Çizgi Roman ve Eleştiri Dergisi ilkbahar 2005) s 9-20 “*A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*”, (Feminism / Postmodernizm, edited by Linda J. Nicholson, Routledge, Chapman & Hall, Inc. 1990), 198.

düşünmektir⁸⁸. Postmodernist özne yaklaşımı sanat üretimini de aynı şekilde etkilemiştir. Birinci dünya savaşı sonrası dilin çöküşü, postyapısalcıların dile değil konuşmaya eğilmeleri, Psikanalist Jacques Lacan'ın dildeki bu yarılmayı özneye, kimliğe uygulayışıyla beraber, modernizmin birey anlayışı ve sanatta kolektif hareketlerin yerine postmodernist özne ve performatif bir sanat üretimi kendini göstermiştir. Postmodern özne düşüncesi özellikle kadın ve eşcinsel sanatçıların kimlik ve beden politikaları üzerine çalışmalarıyla beraber yoluna devam etmiştir. Buradan hareketle postmodern özne düşüncesine ve Queer kuramına bağlanması ve kadın ve eşcinsel sanatçıların üretimini incelerken bir zemin oluşturması bakımından postfeminizm bu çalışmada önem taşımaktadır.

3.1. 1960 Sonrası Birinci ve İkinci Kuşak Feminist Kuram

Feminizm tarihi başlangıcından itibaren kuramsal ve pratik uygulamalar anlamında farklılık gösteren üç hareket/dalga üzerinden incelenebilir⁸⁹. Fransız İhtilalinden etkilenen ve ilham alan Mary Wolstonecraft'ın 1792'de yazdığı “Kadın Hakları Savunucusu” (Vindication of the Rights of Women) kitabı, birinci dalga feminist hareketin başlangıcı olarak kabul edilir⁹⁰. Yirminci yüzyıl ortalarına kadar uzanan bu dönemde mücadele alanı kadınlar için oy, eğitim ve mülkiyet hakkı olarak şekillenmiştir. Kadınların kanunlar önünde, oy veren, söz sahibi bir vatandaş olarak tanımlanmaması, evli kadınların mülkiyet hakkının eşlerine geçmesi, ev içi emeğinin yok sayılması ve karşılıksız kalması, erkek egemen düzen içinde kadınların yasal hakları ve görünürlükleri bağlamında eşitsizlik olarak tanımlanmış, yazın alanında ve örgütlü mücadelede yirminci yüzyıl başlarına dek öncelikli meseleler olarak varlığını sürdürmüştür.

On dokuzuncu yüzyılda Fransa'da kadın oy hakkını savunan ve feminist hareket içinde yer alan kadınlara süfrajeter (the Suffragists) deniyordu. 1881 yılında kadın süfrajeterler “Kadın Yurttaş” (La Citoyenne) isimli dergiyi çıkarttı. Daha sonra süfrajeterler İngiltere ve ABD'nde de kampanyalar düzenledi⁹¹. Bu dönemde feminist örgütlenmede önemli adımlar atıldı. Böylece feministler kadın kimlikleri üzerine söz

⁸⁸ Elizabeth Wright, “Lacan ve Postfeminizm”, çev. Ebru Kılıç (İstanbul, Everest Yayınları, 2002), 6,8

⁸⁹ Neves Püşper, Kara Kızıl Notlar Dergisi, Temmuz-Ağustos-Eylül (2006): 15

⁹¹ “Feminism”, http://en.wikipedia.org/wiki/Feminism#First_wave [23.08.2010]

söyleyebilir konuma gelme, sonrasında da kimliklerini yeniden kurgulama sürecinin ilk adımlarını atmış oldular. Bu süreç kadının kendini bir özne olarak ortaya koyması ve yeniden inşa etmesi sürecinin başlangıcıydı. Judith Butler “Cinsiyet Belası” kitabında şöyle diyor: “Siyasi ve dilsel ‘temsil’ alanları, öznelere oluşturup biçimlendiren ölçütleri baştan belirliyor; bunun sonucunda temsil yalnızca özne olarak tanınabilene bahşediliyor. Bir başka deyişle, temsile kavuşabilmek için özne olmanın gerekleri yerine getirilmeli”⁹².

Simone de Beauvoir’ın 1954’te basılan “İkinci Cins” adlı kitabıyla ikinci dalga feminist hareket kendini gösterdi⁹³. Beauvoir’ın sloganlaşmış olan “Kadın doğulmaz, kadın olunur.” sözüyle, toplumsal cinsiyet kavramı şekillenmeye ve tartışılmaya başlanmıştır. Devamında süregelen çalışmalarda toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bedenin üstlendiği kültürel anlamlar bütünü olarak tanımlanmıştır. Erkek egemen hegemonik düzenin normları tarafından belirlenen kültürel kodlar, toplumsal cinsiyetin üreticisi, kurucusu olarak tanımlanmış ve cinsiyetli bedenden ayrı tutulmuştur. Beauvoir dişi bedenin, tanımlayıcı ve kısıtlayıcı bir öz değil, kadınların özgürlüğünün durumu ve araçsallığı olması gerektiğini öne sürmüştür⁹⁴. Judith Butler Beauvoir ile Frantz Fanon arasında ilişki kurar. Butler’a göre Beauvoir bedenin hem bir “durum”, hem de bir “araçsallık” olduğu yönündeki normatif ideali, toplumsal cinsiyetle bağlantılı olarak ele almıştır. Fanon da sömürgeleştirme analizini sonuca bağlarken bir özgürlük aracı olarak bedene döner.

İkinci dalga feminist hareketin odak noktalarından biri kürtaj ve doğum kontrolüydü. Bu, kadınların kendi bedenleri üzerinde söz söyleme haklarının bir adım daha öteye taşınması anlamına geliyordu. Kadın cinselliğinin, hamilelik riski olmadan yaşanması, cinsellikle doğurganlığın birbirinden ayrılması fikri, ataerkil söylem ve erkeğin kadın üzerindeki tahakkümü karşısında en büyük tehditti. Yazın alanında ve örgütlü çalışmalar sonucunda Fransa ve İngiltere’de 1967’de kürtaj hakkı yasal hale geldi. Amerikalı feministler hem propaganda yapıyor, hem de gerek gizli kadın doğum uzmanlarıyla anlaşıp illegal ama sağlıklı kürtaj olanakları sağlayarak, gerek özel eğitim almış kadınların çalıştığı feminist sağlık kliniklerinde doğum kontrol

⁹² Judith Butler, “Cinsiyet Belası”, (Metis Yayınları, 2008), 44.

⁹³ Simone De Beauvoir “İkinci Cins”, (Payel Yayınları, 1993)

⁹⁴ Butler, *age*, 59.

eğitimleri vererek somut adımlar atıyorlardı. ABD’de kürtaın yasallaşması 1973 yılında gerçekleşti. Bu gelişme diğer ülkelerde de tekrar etti⁹⁵.

Feminizm için erkek egemen cinsel ekonominin heteroseksist söylemin pratiğini gerçekleştirdiği alan olarak inşa ettiği “aile”yi sorunsallaştırmak, toplumsal cinsiyetin üretim mekanizmalarının açığa çıkarılması için önemli bir ihtiyaçtı. Marksist feminizm bu noktada Marksizm’in emeği koyduğu noktaya cinselliği koyarak üretim ilişkileri çerçevesinde ailede kadının ikincil konumunu sorguluyordu. İkel toplumlardaki anaerkil aile ortak üretime, cinsel uzlaşmazlığın olmadığı bir işbölümüne dayalı eşitlikçi bir yapıyken; ataerkil aile yapısı, üretimin cinsiyet ayrımı üzerinden kurulan hiyerarşilerle gerçekleştiği ve erkeğin, kadının emeğine ücretsiz sahip olduğu bir sömürü düzeniyle işler⁹⁶. Engels kadınların gelecekteki kurtuluşunun, kadınların ev içiyle sınırlı emeklerinin toplumsal üretim düzeyine yükselmesiyle mümkün olacağını savunur. Ev işleriyle sınırlı olan üretimden kurtuluş, toplumsal cinsiyet ayrımcılığından da kurtuluş anlamına gelmektedir. Marksist feminist kuramcı Heidi Hartman, kadınların emek gücünün erkeklerin denetiminde olmasını ataerkinin dayandığı maddî temel olarak görür. Maddî temeli kadın emeğinin denetimine dayanan cinsel iş bölümü kendi ideolojisini de yaratmaktadır. Foucault bunu daha geniş anlamda, siyasi iktidar yapılarının, temsil ettiği öznelere ürettiği şeklinde ifade eder⁹⁷. Bu noktada aile tekrar tanımlanmak durumundadır. Marks ailenin ortadan kaldırılması gerektiğini söyler. Toplumsal ortaklaşma kan ortaklığıyla değil, iktisadi işlev ortaklığıyla sağlanacaktır. Kadınların kendi bedenleri üzerindeki söz haklarını, cinselliklerini elde etmeleri, öznelliklerini yeniden inşa etmeleri, Foucault’nun ifade ettiği şekliyle iktidar yapılarının ürettiği özne yapılarında çatlaklara neden olacağı öngörülür. Butler tam da bu noktada feminizmin bu yaklaşımına eleştiri getirir: “...kadınları feminizmin ‘öznesi’ olarak temsil eden dil ve politikanın hukuki oluşumu, bizatihi belli bir temsiliyet politikasının söylemsel ürünü ve sonucudur. Dolayısıyla feminist özne, kurtuluşunu kolaylaştıracağı düşünülen siyasi sistemin ta kendisi tarafından söylemsel olarak

⁹⁵ Püşper, age.

⁹⁶ İmançer Dilek, “*Marksist Feminizm*”, Doğu Batı Dergisi, s.19 Yeni Düşünce Hareketleri-2002 – Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları, (1990), 28.

⁹⁷ Michel Foucault, “*Ölüm Üzerine Hak ve Yaşam Üzerine İktidar, Cinselliğin Tarihi*”, birinci cilt, çev. Tariöver Hülya Uğur, (Ayrıntı Yayınları, 2007), 82.

kurulmuştur⁹⁸.” Ardından hukuki öznelerin istisnasız belli dışlayıcı pratikler yoluyla üretildiğini belirtir. Üçüncü dalga feminizm hareketi içinde yer alan feministler ve çağdaş feminist kuramcılar, feminist öznenin, kadın kimliğinin bu denli evrenselleştirilmesini eleştireceklerdir.

Ataerkil düzende iktidar söylemi “öteki”yi tanımlayıcı bir çerçeve içinde sınıflandırıp denetim mekanizmalarına dâhil eder. Bu tanımlamayı dil yoluyla, kültürel kodlar ve pratikler yoluyla yapar. Feminizm, kuram ve aktivizm düzeyinde 1990’lara kadar erkek egemen söylemin dayattığı “kadın” kategorisini, dönemin eşitlik mücadelesi içinde birleştirici bir unsur olarak görmüştü. Birleştirici unsur olarak “kadın” kategorisi, iktidarın erkek egemen söylemini üretebileceği ve sürdürebileceği de bir düzlemi hazırlıyordu. 1990’larda ortaya çıkan üçüncü dalga feminist hareketin feminizme getirdiği en büyük eleştiri yalnızca “kadın olmak” ve ortak bir kadın kimliği temelinde yapılanan feminist eleştirinin, ırk, cinsel yönelim ve ekonomik sınıf ayrımı gibi farklılıklara duyarsız olmasıydı. 1968 sonrası feministlerin, kadınların deneyim paylaşımını politikaya dönüştürme girişimleri kendi dönemlerinde tamamlanmamış bir proje olarak kalmıştı. Bilinç yükseltme, yani kadınların cinsellik, yönelimler, aile, taciz, tecavüz ve sosyal hayata dair her türden deneyimlerini birbirleriyle paylaştıkları toplantılar, farkındalık yaratmak ve dayanışmayı güçlendirmek için önemliydi. En önemlisi bu toplantılar sorunların ve kimliklerin ne kadar çeşitlenebileceğini ortaya koymuştu. Bu sayede “kızkardeşlik” (sisterhood) temelinde yeni bir aile fikriyle hareket etmek mümkün oldu. Bilinç yükseltme toplantıları dayanışmayı güçlendirmişti ama kadınların, birbirlerinin farklı deneyimlerine önyargısız yaklaşması başlarda mümkün olmadı. Birinci dalga feminizm hareketi içinde siyah kadınlar ve beyaz kadınlar arasındaki önyargı ve ayrımcılık bu sefer de kadınlar arasındaki deneyim farklılıkları açığa çıktığında kendini gösterdi. Böylece o aşamada “kadın” kimliği, tartışmaya açılamamış, yüzleşilememiş bir mesele olarak kaldı.

⁹⁸ Butler, *age*, 44-45.

3.2. Üçüncü Kuşak: Postfeminizm

Ortaklaştırılmış, evrenselleşmiş bir kadın kimliği üzerinden yapılan politikaları eleştirmek üzere Christine Di Stefano şu soruları sorar: “Cinsiyet kavramı birleştirici bir egemene hizmet eden, farklılıkla çelişkili hale gelmiş ve yapıbozuma uğratılmış evrenselleştirici bir kurgu olarak hümanizmin nitelikli bir çeşitlemesi midir? Yoksa süregelen erkek egemen hegemonyaya karşı mücadelenin bir parçası olarak yayılmalı mıdır? Hangisi batı toplumundaki kadınların güncel ihtiyaçlarına karşılık verebilir⁹⁹?” Stefano cinsiyet kavramını yalnızca Batılı kadınların güncel ihtiyaçları doğrultusunda sorgularken, evrenselliğin ölçütünün her şeye rağmen Batı tarafından belirlendiğini de ortaya koyar. Bu noktada Butler feminizmin, çağdaş hukuki yapıların doğurduğu, doğallaştırdığı ve hareketsizleştirdiği kimlik kategorilerinin bir eleştirisini bu kurulu çerçeve içinde geliştirmesi gerektiğini söyler¹⁰⁰. Birinci ve ikinci dalga feminizmde eşit haklar, eşit ücret mücadelesi öncelikli iken, özellikle Fransız feminist felsefenin üç önemli ismi Luce Irigaray, Hélène Cixous ve Julia Kristeva dişil yazının önemine ve kadın kimliğinin çoğulluğuna, sabitlenemezliğine eğilir. Luce Irigaray meselenin eşitlik değil, erkek egemen söylem içinde erkek gibi olmamak ve çoğulluğuyla kadın öznelliğini kurabilmek olduğunu vurgular. Bu yüzden toplumsal, kültürel ve dilsel sistemin kendisiyle mücadele etmek gerekmektedir. Özellikle çoğu Batı dillerinde dişi her zaman için pasif, olumsuz, ikincil, eksik, hareketsiz gibi fallik terimlerle nitelenmiş, üretilmiştir¹⁰¹. Dişil yazının önemi buradadır. Öncelikli olarak dilsel olarak kurulan erkek egemen hegemonya karşı dişil yazın, kadın kimliğini dil yoluyla yeniden kurmalıdır. Her zaman engellemeye, ortadan kaldırmaya, bastırmaya koşullu erkek diline karşılık, anlamın anlaşılmalığına ve çoğulluğuna, doğruluk ve bilginin kontrol edilemezliğine, perspektif çoğulluğuna açık olmak anlamına gelen kadın dili devreye girmelidir. Bu üç yazar yazın biçimleriyle de savundukları türden bir dili performe ederler.

⁹⁹ Christine Di Stefano, “*Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity, and Postmodernism*” (Feminism / Postmodernizm, edited by Linda J. Nicholson, Routledge, Chapman & Hall, Inc. 1990) 65.

¹⁰⁰ Butler, *age*, 48.

¹⁰¹ “1960 sonrası Postyapısalcı Feministler”, <http://www.lilithkolektifi.com/default.asp>, [26.08.2010]

Cixous kurmaca metinlere ve tiyatro metinlerine ilgi duyar. Kurmaca metinlerinde karakterler belirsiz, bakış açısı ise dengesizdir. Çizgisel bir zaman anlayışı yoktur. Tiyatroyu ise öznellik çözümlemelerini geliştirebileceği, anlamın bedensel köklerini araştırabileceği bir alan olarak görmüştür. Son dönem yazdığı metinlerin çoğu tiyatro için yazılmıştır.

Irigaray farklılıkların gözetilmesinin gerekliliğini ve kadın kimliğinin çoğulluğunu vurgulamak için, kadının en az iki cinsel organı olduğu metaforunu kullanır. Cinsiyetli beden olarak kadının üreme organıyla işaretlenmesine ve tanımlanmasına itiraz eder. Kadının cinsel organlarının her yerde olduğunu söyleyerek kadının cinselliğinin ve hazzının çoğulluğunu, farklılıkların içerisinde çok katlı olduğunu ifade eder. Ele geçirilemez, zaptedilemez, devinimiyle tanımlanmasını imkânsız kılan bir cinsellikten bahseder.

Yine 1990’larda kendini gösteren Queer teoriyle üçüncü dalga feminist felsefe bu noktada paralellik gösterir. Queer teori tartışmayı genişletir ve yalnızca kadın kimliğini değil, her türlü cinsiyet, yönelim, ırk ve ekonomik sınıf için kimliğin akışkanlığını, sabitlenemezliğini sorunsallaştırır ve kimlik kavramı altında çoklu, değişken öznelliklere, tekilliklere alan açar (bkz 3.2.).

3.2.1. Lacan’ın Bölünmüş Öznesi ve Postfeminizm

Wright Lacan’ın öznenin dil vasıtasıyla bölünmesine bağlı olarak toplumsal cinsiyetin kazanılması denklemini şöyle açıklar:

“Lacan için dilde sözcük ve anlam gibi gösteren ve gösterilen ikilisi arasındaki gedik, kimlik ve beden için de geçerlidir. Lacan hepimizin konuşan varlıklar olduğunu vurgular: Konuşuruz ve bir varlığımız vardır. Dil ve konuşma insanı kastrasyona maruz bırakır. Kurallı bir sisteme girmek tavır gerektirir. Lacan’a göre önemli olan dilin, bütün konuşan varlıklar üzerinde uyguladığı sınırlamadır; bu sınırlamayla bedenin motivasyonu (Freudcu güdü) tam bir tatminden yoksun bırakılır. Bu da simgesel kimliği ile o kimliği taşıyan bedeni arasında bölünmüş bir özne, yani Lacan’ın “yasak özne”sini yaratır. Lacan’cı öznenin en büyük özelliği hem birleştiren hem de bölen bir sistem olan dile dahil olmasıyla birlikte öznenin yabancılaşmasıdır. Özne, gösterenin tanımlama ağına yakalandığında, sabit özdeşlikler ve fiili varlık arasında bölünür. Lacan’a göre yabancılaşma özneliğin yapısal koşuludur. Özneliğin yarılması bir cinsel bölünme yaratarak bize simgesel toplumsal cinsiyet kazandırır¹⁰². “

Gilles Deleuze ve Felix Guattari gibi postyapısalcılar, özneliği, sabit ve kararlı bir kimlik olarak değil, farkların çoğullaşmasına yol açan bir oluş alanı olarak düşünmeye çalıştılar. Öznenin varsayılan birliği, diğer toplumsal kimlikler ve

¹⁰² Elizabeth Wright “*Lacan ve Postfeminizm*” (İstanbul: Everest Yayınları, 2002), 21, 22

düzenlemelerle oluşturduğu heterojen bağlantılar yoluyla kararsızlaştırılır¹⁰³. Lacancı psikanalizin öznellik sorununa yaklaşımı biraz daha farklıdır. Burada öznenin kimliği, Jacques Lacan'ın object petite a dediği şeyden -arzunun kayıp nesnesi- ötürü daima bir eksiklik ya da yokluktur. Kimlikteki bu eksiklik dışsal simgesel düzende de kayıtlıdır, özne bu simgesel düzen yoluyla kavranılır. Özne, dilin yapısıyla girdiği etkileşim yoluyla kendisini tanımaya çalışır; bununla beraber bu yapının kendisi de bir eksiklik¹⁰⁴.

Wright dağınık ve istikrarsız özneyi siyasi kimliğe uygulayarak, siyasetin bundan böyle sabit kimlikleri ya da temeldeki bir insan özüne dair devrimci iddiayı esas alarak kurulamayacağını belirtir¹⁰⁵.

Freud ve Lacan'ın kadınlığa ilişkin kuramları feministler, akademik çevreler ve popüler basında cinsiyetçi ve heteroseksist diye nitelenmiş olsa da kültürel çalışmalarda feminist psikanalitik eleştiri genişleyen bir alan haline gelmiştir. Feminist sanat eleştirisi, sanatın tarihsel bakımdan kadını yalnızca konu olarak ele alan ama özne olarak dışlayan bir kültürel pratik olduğunu göstermesi bakımından ciddi katkılarda bulunmuştur. “Feminist edebiyat ve sanat eleştirisi, özellikle de feminist film eleştirisi, kadınların önceden belirlenmiş toplumsal rollerde –kız, eş, anne-miras bırakılan- patriyarkal bir döngünün kısıtlamaları içine nasıl konumlandığını bulup çıkarmayı amaçlayan gösterge sistemleri üzerine incelemelerin gelişmesini sağlamıştır¹⁰⁶.”

3.2.2. “Kadın yok” Yeni Boş Gösteren “Queer” Var

Lacan'ın “Kadın yoktur” sözü, bilinçdışında “kadın” için bir gösteren olmadığı anlamına gelir. Kadın kümesi vardır ama erkek kümesi gibi tanımlı bir küme değildir¹⁰⁷. Bu yüzden kadın maske aldatmacasına başvurmak zorundadır. Maske, bir erkeğin arzularına değil, fakat bir erkek fantezisine cevap veren fiziksel bir yapıyı

¹⁰³ Gilles Deleuze ve Felix Guattari. “*Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*”. Trans. R. Hurley. New York: Viking Press, 1972. p. 58.’den aktaran Saul Newman, *Postanarşizmin Siyaseti*, çev. Kürşad Kızıltuğ, <http://beneaththeground.org/eyfity/anarsistbakis/geocities.ws/anarsistbakis/makaleler/newman-postanarsizminsiyaseti.html> [05.04.2011]

¹⁰⁴ Wright, 2002, 20

¹⁰⁵ Saul Newman, , “*Postanarşizmin Siyaseti*”, çev. Kürşad Kızıltuğ, <http://beneaththeground.org/eyfity/anarsistbakis/geocities.ws/anarsistbakis/makaleler/newman-postanarsizminsiyaseti.html> [05.04.2011]

¹⁰⁶ Wright, 2002, 15

¹⁰⁷ age, 32

açığa vurur¹⁰⁸ “Kadın yoktur” ifadesi postfeminizm için olduğu kadar Queer için de yol açıcıdır. Queer, gösterileni olmayan özneyi gösterir; takip edilemez, değişken cinselliğiyle istikrarsız öznenin kimliğidir.

“Freud’un durmaksızın kadının ne olduğunu sorgulamasında ve Lacan’ın yanlış anlaşılan cinsel kimlik edinme kuramında, kadınsı olmanın tamamen fallik olan tarafından belirlenmediği ve bu yüzden kadının erkekten daha bir özne olduğu öngörüsü vardır. Yaşanan deneyim, ‘bir durum olarak beden’i dönüştürme mücadelesidir¹⁰⁹.”

Wright, “Lacan ve Postfeminizm” adlı kitabında, eril yapı içerisinde, dişil/eril/lezbiyen/gay kategorilerinden geçen, istenen değişiklikler açısından siyasi etkinlik sağlayacak bir gruplamaya gidilebileceğini ifade eder. “Bu değişikliklerden biri de “jouissance”ın bastırılmasını ifade etmek için yeni bir “ana-gösteren”in ortaya çıkışına izin vermektir“¹¹⁰. Yine de bizi herhangi bir sınıflandırmanın bir hiyerarşik bütünselliğe teslim olma tehlikesinin bulunduğu konusunda uyarır¹¹¹.

Bu yeni kategori, Lacan’ın ortaya koyduğu “istikrarsız özne”yi devralarak geliştiren Foucault’nun ve Deleuze ve Guattari’nin ortaya koyduğu “Queer” kategorisidir. Irk, sınıf, cinsiyet gözetmeksizin istikrarsız bir cinselliği, akışkan bir kimliği imleyen, tanımlanamazlığın tanımı olarak Queer’i, Lacan’ın “ana-gösteren”ine olduğu gibi Ernesto Laclau’nun kavramı “boş gösteren”e uygulamak, postfeminizm açısından da yol açıcı olacaktır.

Siyaset bilimci ve söylem analisti Ernesto Laclau’nun gösterileni olmayan gösteren anlamında “boş gösteren”i, Lacan’ın “ana-gösteren”i birbirine çok yakındır. Boş gösteren, eşdeğerlik sistemini temsil ederek bir özdeşleşme noktası olarak işler¹¹². Laclau boş göstereni hegemonik yapıların işleyişine uygulayarak açılar. Türk Dil Kurumu’nun tanımına göre “ulus”: “Derebeylik düzeninin yıkılışı ve anamalcı düzenin oluşumu döneminde ortaya çıkan, toprak, ekonomik yaşam, dil, ruhsal yapı

¹⁰⁸ age, 61

¹⁰⁹ age, 61, 62

¹¹⁰ Jouissance: Haz. Lacan’ın kullandığı bu terim çevirisi güç olduğundan bu haliyle korunmuştur. Lacan’ın ilk çalışmalarında bu sözcük cinsel haz anlamında kullanılmış, ancak sonraları Freud’un haz ilkesinin ötesinde bir haz ilkesini anlatan güdülerin tatminini ifade etmek için kullanılır olmuştur.

Wright, 2002, 83

¹¹¹ age, 62

¹¹² Tezcan Durna, “Kitap eleştirileri: Ernesto Laclau, Popülist Akıl Üzerine”, Kültür ve İletişim, s11 (2008): 111-120

ve ekinseel özellikler yönünden ortaklaşalık gösteren en geniş insan topluluğu biçimi.” olarak tarif edilir¹¹³. Burada “ulus”u “boş gösteren” kılan, sözü edilen ortaklaşalık yanılmasıdır. Bu yanılma hegemonyanın iktidarını sürdürebilmesi için ihtiyacı olan ulus, demokrasi, halk gibi boş gösterenler aracılığıyla kurulur. Laclau, halkın farklı talepleri olan kesimlerin biraradallığından meydana geldiğini ve hegemonyanın sürekliliğini bu tikel grupların tikel taleplerinin ortak bir kaderi paylaşma yanılmasıyla evrenselleştirilmesi yoluyla sağlayabildiğini belirtir¹¹⁴.

“Boş gösteren”i aynı şekilde Lacan’ın “ana gösteren”i fallik işleve, fallusa uygulayarak da açıklayabiliriz. Boş gösteren olarak fallus, kadın ve erkek kategorilerini fallus olan (erkek) ve fallusa sahip olmayan (kadın) üzerinden tanımlar. Ancak simgesel düzeyde ne erkeğin ne de kadını sahip olabileceği fallus, hem eksikliğin, hem de arzusun göstergesidir¹¹⁵. Fallus erili ve eril olmayana iktidar ilişkileri üzerinden imleyerek cinsiyet kategorilerini belirler ve böylece patriarkal sistem içinde toplumsal cinsiyetin inşa edilmesinde başrol oynar. Toplumsal cinsiyet patriarkal yapı içerisinde birey ve aileyi belirleyerek iktidarı mümkün kılar. Penis Lacan’a göre gerçek fallustur¹¹⁶. Ama fallus iktidarı imlediğinden penisten, yani biyolojik bir terimden başka birşeydir. Başka bir deyişle boş gösterendir.

Konuyu buradan alarak bağlarsak, gösterileni olmayana gösteren olarak Queer kimliği, yalnızca postfeminist politikalar için değil, daha geniş bir ölçekte, iktidar ve denetim mekanizmalarına karşılık stratejiler geliştirebilmek için de bireyler arası farklılıkları gözetten bir politika olarak yol açıcudur.

3.3. 1960 Sonrası LGBTT Kimlik Politikaları ve Queer Kuramı

On dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru tıbbi ve hukuki işlemlere tabi olmaya başlayana kadar homoseksüellik kabul edilmeyen bir yönelimdi¹¹⁷. Tıbbi bir terim olan Homoseksüelliğin, tıp ve hukuk alanında tanınmasıyla beraber, eşcinselliğin bir

¹¹³ <http://tdkterim.gov.tr/bts/> [05.04.2011]

¹¹⁴ Ernesto Laclau, “*Democracy and the Question of Power*”. Constellations, s 8 (2001): 3-14’den <http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=bo%C5%9F%20g%C3%B6steren> [06-04-2011]

¹¹⁵ Wright, 2002, 79

¹¹⁶ age, 79

¹¹⁷ Jamie Heckert , “*Birbirine razı olan ilişkilere doğru: Anarşizm ve Cinsellik*” (Çev: Gülce Başer, Siyahî, s2 Mayıs 2005): 40.

yaşam biçimi olmasının yanı sıra, eşcinsel birey, bir şahsiyet, bir geçmiş, bir vaka tarihçesi haline de gelmişti.¹¹⁸ Modernliğin heteroseksist normativizmi içinde eşcinsellik anormallik olarak saptanmıştı. Çünkü eşcinsel, kapitalist sistemin ihtiyaçlarına cevap veren bir kategori değildi. Bu dönemde eşcinsellik kategori olarak görünürlük kazandıysa da postmodern döneme kadar etkin bir eşcinsel hareketten söz etmek mümkün değil. 1960'lar sonrası postmodern toplumda feminist hareket ve eşcinsel hareket, özgürleşme hedefini homoseksüellik ve heteroseksüellik arasında eşitlik, "normalleşme"; heteroseksüel dünyada kabul görme ideali üzerine kurmuştu. Fakat bu ideal feminist hareketi ve eşcinsel hareketi ikilikler, karşıtlıklar üzerine kurulu (heteroseksüel – heteroseksüel olmayan) bir sistemin muhalif tarafı olarak, karşı çıktığı şeye benzeme tehdidiyle karşı karşıya bırakıyordu.¹¹⁹ "Tamsin Spargo'nun da belirttiği gibi 1970 sonlarında eşcinsel ve lezbiyen hareketler ağırlıklı olarak kendi farklılıklarını vurgulayan önemli bir azınlık grubu olmaya, bir tür 'etnik' modele yönelmişlerdi. Var olan sistemin içinde eşcinsel haklarının elde edilmesi, güvence altına alınması, eşcinsellerin kimliklerini gizlemek zorunda kalmaksızın kamusal alanda 'görünür' hale gelmeleri, eşcinselliğin toplumun gözünde pozitif bir imaj olarak kurulması için yürütülen kampanyalar 1980'li yıllara damgasını vuracaktı. Kendisi de eşcinsel olan Foucault bir söyleşide cinsellikle ilgili birey haklarının önemli olduğunu, cinsel kimliğin siyasi olarak çok yarar sağladığını ancak bunun eşcinselleri sınırlandıran bir kimlik olduğunu söyleyecekti"¹²⁰.

Kadınlar ve eşcinseller muhalefet kanadı olarak, haklarını, görünürlüklerini elde etmeye çalışırken açtıkları mücadele alanında, cinsel kimliklerin sabitlendiği, tanımlandığı, dolayısıyla denetlenebilir olduğu bir denetim mekanizması içinde, iktidarın sözünü yeniden üretir duruma düştüler. 1980'ler eşcinsel hareketin yükselişiyle beraber bu sorunun artık iyice fark edilir olduğu, kadın örgütlerinde ve eşcinsel gruplarda bölünmelerin gerçekleştiği bir dönem olarak karşımıza çıkar. Bu dönemde Feminist hareket ve LGBTT (lezbiyen, gey, biseksüel, travesti, transseksüel) hareketi eşit haklar ve görünürlük konusunda yol kat etmiş olsa da, hâlen heteronormativizmin birçok sosyal bağlamda hâkimiyetini sürdürüyor olması temel bir problemdi. LGBTT kimlik politikaları, homojenliği teşvik etmek, sınıf ve

¹¹⁸ Michel Foucault, "*Cinselliğin Tarihi*", 1990, 43.

¹¹⁹ Tamsin Spargo, "*Foucault and Queer Theory*", (Totem Boks, USA, 1999), 75'den aktaran Çubuklu Yaşar, "*Sabit Cinsel Kimliklerden Müphem Cinsel Kimliklere: Queer*", Virgül, (Eylül 2003): 62.

¹²⁰ age

ırk gibi diğer baskı biçimlerini yeterince vurgulayamamak ve hetero-homo, kadın-erkek gibi ikili bölünmeleri ortadan kaldırmak yerine somutlaştırmak eğilimlerine yol açtıkları için eleştirilere uğradı¹²¹.

Aynı dönemde AIDS hastalığının ortaya çıkması ve bir eşcinsel hastalığı olarak damgalanmasıyla beraber eşcinsellerin yeniden hastalıkla özdeşleştirilerek ötekileştirilmesiyle, eşcinsel hareketinde bir gerileme yaşandı. Bu dönemde güvenli cinsel ilişki eğitiminin vurgulanmasıyla beraber, cinsel kimliklerden çok cinsel pratikler öne çıkmaya başladı¹²². Belli kalıplarla tanımlanan kimliklerin yerine pratiklerin vurgulanması, cinsiyetli bedenden veya toplumsal cinsiyetten bağımsız işleyen sadomazoşizm gibi cinsel organla özdeşleştirilemeyecek cinsel pratiklerin, yönelimlerin görünürlüğüne mümkün kıldı. “Can alıcı mesele ne olduğun değil ne yaptığın”dı (Çubuklu, 2003, 64). Foucault’un vurguladığı gibi kimliğin bir oyun olduğunu, cinsel kimliği var oluşun bir yasası kuralı olarak varsaymanın heteroseksist mantıkla aynı kapıya çıktığını kabul etmek, yeni zevk alanları yaratmak için de zemin hazırlayacaktı (Çubuklu, 2003, 64).

3.3.1. Akışkan Kimlikler: Queer Kuramı

Queer kuramı 1980 sonlarında Postyapısalcılık’la ilişkili bir dizi akademik konferansla şekillenmeye başladı¹²³. Bu konferanslar azınlık hakları politikasından hareketle bilgi ve farklılık politikalarını sorunsallaştırıldı. Yapıbozumcu bir yaklaşımla heteroseksüelliğin norm olarak kabul edilmesi eleştiriliyordu. Argoda acaip, garip, tuhaf, normal olmayan, şüpheli, eksantrik vb anlamlara karşılık gelen Queer sözcüğü, bu dönemde bir grup eşcinsel tarafından benimsenmişti. Daha önce anarşistlerin de yaptığı gibi muhaliflerinin kendilerini aşağılamak amacıyla kullandığı bu sıfatı benimseyip, bu şekilde anılmaya başlandılar.

“Cinselliğin Tarihi” çalışmasıyla Queer kuramına zemin oluşturan Foucault’nun söyledikleri, ikili bir karşıtlığı kabul ederek kendi konumunu karşıtına göre tanımlayan bir muhalefetin kendi karşıtına benzeyeceğini dile getirmesi açısından önemliydi. Beyaz ve orta sınıf bir eşcinsel kimliğinin eleştirilmeye başlanmasıyla beraber Queer kuramı, postyapısalcılıkla ilişkilenerak çoklu, çelişkili, parçalı,

¹²¹ Heckert , age, 41.

¹²² Çubuklu , age, 63.

¹²³ age, 63

tutarsız, istikrarsız ve akışkan bir kimlik anlayışını tartışmaya açtı ve savundu. Kenar cinselliklerin “normal”leşmesi demek, tek bir cinsel kimlik tanımı üzerinden kişinin cinsellik haklarının denetimi anlamına geliyordu¹²⁴. Bu da kadınların ve eşcinsellerin haklarını elde etmiş gibi görünmekle beraber, kendilerini ifade edememeleri, özgürleşememeleri, yine zorunlu heteroseksüel, erkek egemen düzen içinde tek bir kategoriye indirgenerek, öteki olarak kalmaya devam etmeleri demektir. Queer teori bu anlamda yeni bir model önerisinde bulunmuş oldu. Homofobiye karşı çıkarken, eşitlikçi eşcinsel politikaları da eleştiriyor, cinsiyet ötesi olanı, travestiliği, transseksüelliği, muğlâk cinsellikleri öne çıkartıyordu (Çubuklu, 2003, 64).

Postyapısalcı kuramcılardan Lacan’ın kararsız ve merkeziz psikalanitik kimlik modelleri, Derrida’nın ikili kavramsal ve dilsel yapılara yönelik yapı sökümü, Deleuze ve Guattari’nin kadın-oluş ve göçebe/yersiz-yurtsuz kavramları, Foucault’nun söylem, bilgi ve iktidar modeli üzerine yazdıkları, queer kuramının temelini oluşturur. Kuram için bir başka önemli isim olan, kendisini queer kuramcısı olarak tanımlamayan ancak yazdıklarıyla Queer kuramına önemli açılımlar getiren Judith Butler, “Cinsiyet Belası” kitabında şöyle der: “...kişinin “tutarlılığı” ve “sürekliliği” kişi olmanın mantıksal ya da analitik özellikleri değildir, daha ziyade toplumsal olarak tesis edilen ve sürdürülen idrak edilebilirlik normlarıdır. ‘Kimlik’ onu istikrarlı kılan cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik üzerinden güvenceye alındığı müddetçe, kişi gibi görünen fakat kişilerin tanımlanmasını, kültürel olarak idrak edilmeyi sağlayan, toplumsal cinsiyet normlarına uymayan, toplumsal cinsiyeti “tutarsız” ya da “süreksiz” olan varlıkların kültürel alanda belirmeleriyle “kişi” mefhumunun ta kendisi şüpheli bir mefhum olur.” Ve şöyle devam eder: “Gerçekten de bazı tür “toplumsal cinsiyet kimlikleri” kültürel olarak idrak edilebilirliğin normlarına uymadıkları için, o alan içinden bakıldığında göze ancak gelişimsel hatalar ya da mantıksal imkânsızlıklar gibi görünüyorlar. Fakat böyle kimliklerin var olmayı sürdürmesi, hatta çoğalması o idrak edilebilirlik alanının sınırlarını ve düzenleyici hedeflerini teşhir etmemiz, böylece idrak edilebilirlik matrisinin kendi terimleri içinde toplumsal cinsiyet düzensizliğinin rakip ve altüst edici matrislerini açmamız için önemli fırsatlar sunuyor”¹²⁵. Foucault ise biraz daha temelden kavrayarak, mümkün olmayan oluş biçimlerini keşfetmemiz değil icad etmemizi

¹²⁴ Foucault, 1990, 128

¹²⁵ Butler, 2008, 66.

sağlayacak bir eşcinsel “askesis”e¹²⁶ geçme halinin önemini vurgular¹²⁷.

3.3.2. Performans, Performativite ve Butler’ın “Drag”leri

Butler için bu bağlamda performativite¹²⁸ kavramı önemlidir. Mahkeme kararlarının yüksek sesle okunması ya da evlilik töreni örneklerindeki gibi, dilin, söyleyişin bir eylemi harekete geçirmesi, edime karşılık gelmesi, dilin performativitesini teşkil eder. Bir diğer örnek “eşcinsel” sözcüğünün argo karşılıklarının (ibne, top) gündelik heteroseksist dilde “pasif” eşcinsel anlamında kullanılmasıdır. Penetre eden tarafın “erkek” olarak tanımlanışı erkek egemen düzende “aktif” veya “değişken - çok yönlü (versatile)” eşcinseli tanımlayan herhangi bir sözcüğe gerek duyulmamıştır. “Pasiflik” kadını ve eşcinsel erkeği sosyal ve cinsel bağlamda ikincil pozisyonda tanımlamak üzere tesis edilmiş bir sıfattır. İktidarın, güç ilişkilerinin izini, kültürel bir üretim olan dil üzerinde sürmek mümkün. “Bir cinsellik okuması, dilin kendisinin de okumasını gerekli kılar, cinsellik mücadelesi, dilsel mücadeleden ayrı tutulamaz”¹²⁹.

Butler performativite kavramını toplumsal cinsiyete uygular. Foucault ve Nietzsche’nin “beden”i, kültürel değerlerin üzerine işlendiği “boş bir sayfa” olarak değerlendirmesinin aksine, bedenin kendisini tarih tarafından sürekli imha edildikçe tekrar inşa edilen bir yapı olarak kavrar¹³⁰. Tıpkı toplumsal cinsiyet gibi, beden de bir inşadır. Butler toplumsal cinsiyetin eylemlerin kaynağındaki kararlı bir kimlik olarak veya faillik merkezi olarak değil de zaman içerisinde, “edimlerin stilize tekrarı” üzerinden dış mekânda tesis edilen bir kimlik olarak tasavvur edilmesi gerektiğini söyler¹³¹. Toplumsal cinsiyet etkisi bedenin stilizasyonu üzerinden üretilmektedir. “Edim, bedensel hareket ve icralar toplumsal cinsiyet bağlamında genellikle

¹²⁶ Askesis: Eski yunanda insanın kendi üzerine yaptığı işe askesis denirdi. Marx’ın emek anlayışının temelinde bu vardır. Yunanlılara göre askesis “psuche”yi geliştirir dönüştürür. psuche ise insandaki potansiyellerdir. Yani askesis insanın kendi içindeki potansiyelleri kinetiğe(yani harekete) dönüştürme ve bu potansiyellerin kapasitelerini olabildiğince açığa çıkarma olayıdır. Bu insanın kendisi ile uğraştığı bir pratikler bütünü değil, pratiklerin diğer insanları, doğayı ve sonrasında evreni değiştirip dönüştürme dinamiğidir.

¹²⁷ Mikko Tuhkanen, “Foucault’un Queer Virtüellikleri”, Tesmeralsekdiz, s2, çev: Emre Koyuncu, (2007): 35.

¹²⁸ “Performativite (performativity)” Britanyalı filozof J.L. Austin’in törensel sözlerin bir eylemi harekete bağlayıcı bir güç uyguladığını öngören söz edimleri (speech-act) kuramından türetilmiş bir terimdir.

¹²⁹ Cihan Sondoğaç, “Queer Teori”nin Kısa Tarihi”, Kaos GL, s15 (Nisan-Mayıs 2003): 37.

¹³⁰ Butler, 2005, 216

¹³¹ age, 230

performatiftirler, yani icranın dışı vuruyormuş gibi yaptığı öz (burada kültürel değerlerin üzerine işlendiği yüzey anlamında) veya kimlik aslında bedensel işaretler ve söylemsel yollarla üretilen ve sürdürülen bir üretimlerdir¹³².” Butler’ın kullandığı anlamda performativite; kimliğin kurulumunu gerçekleştiren, söylemsel normların tekrarına denk gelir¹³³. Bu bağlamda toplumsal cinsiyetin icrası ise performans olarak tanımlanır.

Butler “Drag” kimliğini toplumsal cinsiyetin performatifliğine örnek olarak gösterir. Karşı cinsiyetle özdeşleşmiş toplumsal cinsiyet göstergelerinin, jestlerinin edimlerinin parodisi, feminist kuramın karşı çıktığı gibi heteroseksüel rol modellerinin taklit yoluyla yeniden üretimini değil, aksine tam da ortada taklidi yapılacak bir “orijinal” mefhumu olmadığını ortaya koyar¹³⁴. “Drag, toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsuzluğunu örtük olarak açığa çıkarır.” “Burada savunulan toplumsal cinsiyet parodisi mefhumu taklit edilen bir orijinali varsaymaz. Zaten söz konusu olan şey tam da orijinal mefhumunun parodisidir...” (Butler, 2005, s226). Butler şu soruyu sorar: “Stiller icra ediliyorsa ve onları yaratıyormuş gibi görünen tutarlı toplumsal cinsiyet sahibi özneleri ürettiyorsa, nasıl bir performans ‘neden’ gibi görünenin aslında ‘sonuç’ olduğunu ortaya koyabilir?” (Butler, 2005, s229). Toplumsal cinsiyetin kendini benzettiği orijinal kimliğin, aslında kökeni olmayan bir taklit olduğunu ortaya koyması bakımından drag ihlalcidir. Heteroseksüel düzenin dışında veya karşısında konumlanmış da değildir. Aksine parodik stiller ve bu türden toplumsal cinsiyet kodları hegemonik kültürün ürünüdür ancak parodik tekrar, bu kodları doğallıktan çıkarma ve Queerleştirme işlevi görür. Butler’a göre parodi kendine özgü yıkıcılığıyla kimliğin plastikliğini ve temelsizliğini ortaya koyar. (Sullivan, 2003, s89)

Ne var ki Butler’ın performans ve performativite arasında koyduğu ayrım, tamamen zıt düşecek biçimde yanlış yorumlanmıştır. Toplumsal cinsiyetin bir inşa olması ve “drag”ın orijinali olmayan bir taklide karşılık gelmesi karşılığında kimlik, her sabah dolaptan seçilip giyilebilecek sonra da çıkarılabilecek bir giysi düzeyine indirgenmiştir. Hâlbuki iradeye dayalı performans kavramı, kimliğini iradesi

¹³² age, 224

¹³³ Sullivan Nikki, “*Performance, Performativity, Parody and Politics*”, A Critical Introduction to Queer Theory, (NY University Press, 2003), 90.

¹³⁴ Butler, 2005, 226

doğrultusunda değiştiren, icra eden bir özneyi varsayar ki bu Butler'ın savunularına taban tabana zıttır (Sullivan, 2003, s89). "Toplumsal cinsiyetin performatifliği ve kimliğin bu bağlamda değişkenliği kimliğin, cinsiyet rollerinin ve toplumsal cinsiyetin temelden açık ve havada yüzen, salınan yapılar oldukları anlamına gelmez." (Sullivan, 2003, 88).

Performans Butler'a göre bireye ait bir yaratım değil mimikleri düzenleyen, çoğunlukla varolan göstergeleri ve kodları abartan teatral ve sınırlı bir icradır. Anlamlandırma değil, yeniden anlamlandırma sürecidir (Lloyd 1999, 202). Lloyd biraz daha ileri götürerek, performans icracıdan önce gelen ve onu aşan ortak kültürel birikimce kurulmuş olan ezbere dayalı çalışan bir icraya dayanıyorsa, performansın kendisi performatiftir der (Lloyd 1999, 202). Performativite öznenin yaptığı bir şey değil, aracılığıyla öznenin kurulduğu bir süreçtir (Sullivan, 2003, 89).

Butler drag stili ve parodiden yola çıkarak toplumsal cinsiyetin herhangi bir orjinaline dayanmadığı için performatif olduğunu, toplumsal cinsiyetin, kültürel kodların, normların tavır, jest ve ifade aracılığıyla tekrarından kurulu bir yapı olarak icrasının ise performans olduğunu ifade eder. Drag, temelinde herhangi bir orijinaline dayanmayan kadın kategorisinin parodisini icra eden bir performansdır.

3.4. Queer Kuramında Açılımlar: Masada Aktivizmden Sokakta Aktivizme

Queer kuramı 1980'lerin sonlarında azınlık haklarına odaklı ve kimlik politikalarının tartışıldığı bir dizi akademik toplantıyla şekillenmeye başladı (bkz bölüm 3.2.1.). Heteroseksüelliğin norm olmasına karşı çıkılmış ve akışkan, muğlâk kimliklerin gerekliliği vurgulanmıştı. LGBTT hareketinde 1970'lerden, 1990'larda queer kuramının ortaya çıkışına ve eşzamanlı bir şekilde ortaya çıkan Queer Nation ve ACT UP! gibi gruplarla beraber akademinin aktivizmle olan ilişkisini incelemek için, kesişim noktası olarak kültür üretimine bakmak gerekir.

1970'lerin başında kültürel cephede önceki kuşağın asimilasyoncu eşcinsel politikalarını eleştiren kendilerini eşcinsel özgürleşmecileri olarak tanımlayan bir kesim belirdi¹³⁵. Farklı örgütlerde farklı politikaları savunan kollarda çalışmalarını

¹³⁵ Steven Seidman, "İbne Teorisinin Yapısökümü", çev: Kerem Güven, <http://www.ibnistan.net/hayat/ibneteori.html>, [14.07.2010]

sürdürüyorlardı. Ortak noktaları heteroseksist rejimden eşitlik talebini ve normalleşme ideallerini reddetmeleri ve kültürel üretim vasıtasıyla seslerini duyurmalarıydı. Birçoğunun akademiyle bağlarının olması, entelektüellerle aktivistlerin arasındaki iletişimi güçlendiriyordu. Akademik yayınlanan yazılarının yanında, fanzinlerde ve yerel eşcinsel içerikli aktivist dergilerde, daha çok deneme, şiir, kısa makale ve hikâyeler türünde yazılar da üretiyorlardı. Böylece 1980'lerin ortalarından itibaren bir eşcinsel alt kültüründen bahsedilebilmeye başlandı. Ancak uyum sağlayıcı eşcinsel politikaların varlığını sürdürmesi eşcinsel kültürün egemene teslim olması, üniversiteyi eşcinsel söylemin başlıca üretim yeri haline getirmesiyle sonuçlandı. Bu da akademisyenlerce üretilen eşcinsel söylem ile günlük hayattaki eşcinsel pratikler arasındaki mesafe arttıkça, eşcinsel teorileri ve politikaları arasındaki bağlar da zayıflamaya başladı. Üçüncü evrede Queer kuramının ortaya çıkışı akademi ve aktivizm arasındaki ilişkinin yeniden yapılanmasına sahne oldu. Katz, Martin, Lyon, Rich gibi entelektüeller ve D'emilio, Trumbach, Weeks, Smith-Rosenberg gibi tarihçi ve sosyal bilimci akademisyenler homofobik kesimlerce aşağılama amaçlı kullandığı ibne, garip, normal olmayan gibi anlamlara gelen Queer sözcüğünü benimsediler. Kimlikler ve örgütlenme bazında yeni modeller önermeleri, akademisyen olmayan kitlelere ulaşma çabaları, AIDS aktivizminde ve eşcinsel politikalarında hareketlenmeye sebep oldu.

3.4.1. LGBTT ve Queer Hareketinde Farklı Örgütlenme Modellerinde Eylem Biçimleri: Eylem – Performans

LGBTT hareketinin izleri Batı'da kültür, yazın ve kuram alanında 18yy'a kadar sürülebilir. Ancak aktivizm ve örgütlü mücadele 2. Dünya Savaşı sonrası şekillenmeye başlamıştır. İlk örnekleri 1940 sonlarında İngiltere, Fransa, Almanya, Hollanda, İskandinav ülkeleri ve Amerika'da ortaya çıkan eşcinsel hak mücadelesi örgütleri, kendilerini homoseksüel yerine homofil¹³⁶ olarak tanımlamışlardır. 1970'lerin radikal grupları daha sonra ilk homofil grupları uzlaşmacı, asimilasyoncu tavırlarından dolayı eleştirecektir. Eşitlik ve hak talebi mücadelesi yürüten homofil grupların eylemleri de radikal türdeşlerine göre sakin, düzenli ve nazik olarak değerlendirilebilir.

¹³⁶ Homofil İngilizce'de homophile sözcüğünden gelir. Eşcinsel erkek anlamına gelir. Homoseksüelden farkı "love over sex" cinsiyetten de öte aşk anlamında kullanılmasıdır. (http://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_social_movements#Before_1860) [03.12.2009]

1968 sonrası işçi ve öğrenci hareketinin etkisiyle cinsiyet politikaları yürüten gruplar da görünür olmuş ve çoğalmıştır. 1970’te Fransa’da kurulan FHAR (Front Homosexuel D'action Révolutionnaire) Radikal LGBTT örgütlerinin ilk örneklerinden biridir¹³⁷. FHAR, Arcadie adlı feminist ve lezbiyen bir örgütün kadın üyelerinin eşcinsellere katılmasıyla kurulmuştur. Eylemleri, homofil gruplara göre şiddetli ve provokatiftir. Uzlaşmacı değil kışkırtıcı bir tavırla hareket etmişlerdir. İlk eylemlerini aynı yıl kürtaj karşıtı bir toplantıyı basarak gerçekleştirmişlerdir. Birkaç gün sonrasında da kamu ilgisini çekmek üzere, Radyo Luxemburg’un eşcinsellik üzerine yaptığı bir yayına müdahale etmişlerdir. Felix Guattari’nin de bir sayısını hazırladığı “Antinorm” adlı gazeteyi ve “Fléau Social” gazetesini çıkarmışlar, yazın ve kültür alanında da aktivite göstermişlerdir.

Bu bölümde İkinci Dünya Savaşı sonrası homofil gruplarındansa 1969 Stonewall¹³⁸ ayaklanması ile başlayan ve postmodern döneme kadar uzanan radikal LGBTT gruplarında örgütlenme ve eylem biçimlerini inceleyeceğiz.

3.4.1.1. The Chelsea Gay Association, (CGA) ve SMASH: Aktivizmde Bürokatik Mücadele ve İlk “Homo-Devriye” Örnekleri

Chelsea Eşcinsel Birliği - The Chelsea Gay Association, (CGA) Amerika’da mahalle bazında kadın ve erkek eşcinsellere rehberlik amacıyla kurulmuş ilk eşcinsel - lezbiyen gruplarından biridir¹³⁹. 1987’de kurulacak olan ACT UP!’ın yapısal olarak öncül örneklerinden biridir. Mahalle sakinlerinden Arthur Goodman’ın, diğer mahallelerdeki gibi örgütlenmenin ve organize olmanın kadın ve erkek eşcinseller için önemli olduğunu vurgulayan duyuruları sokaklara asmasıyla Eylül 1977’de 80 eşcinselin katılımıyla CGA kurulmuştur.

CGA resmi bir yapıya sahip olmamakla beraber, bünyesindeki yönetim kurulunun ortak kararları doğrultusunda hareket ediyordu. Grubun amacı kimliğini gizlemeyen

¹³⁷ Devrimci Hareket İçin Homoseksüel Cephe

¹³⁸ 1969 yılında New York’ta Stonewall adlı eşcinsel barının polis baskınına uğraması sonucu bardaki LGBTT’lerin ayaklanmasıyla başlayan 5 günlük çatışma, LGBTT tarihi için özgürleşmenin dönüm noktası olarak anılır. Her yıl haziran ayında CSD (Christopher Street Day) adıyla veya Türkiye’de olduğu gibi Onur Haftası (Pride Week) adıyla kutlanmaktadır. Martin Duberman, “*Stonewall İsyanı*”, (Agora Kitaplığı Yayınevi, 2008)

¹³⁹ Michael Shernoff, “*Early Gay Activism in Chelsea: Building a Queer Neighborhood*”, s57, (LGNY, 1997): 267.

eşcinsellerle, belediye meclisinden eşcinsel haklarıyla ilgili kanun taslaklarını geçirmek maksadıyla politik ortaklık kurmak üzere organize olmaı.

Grup 1978'deki ilk kuruluş yıldönümünde "closet sale" adında büyük bir parti-fuar etkinliği düzenlemişti. Daha sonra gelenekselleşerek her yıl düzenlenmeye başlayan etkinlik bölgedeki kadın ve erkek eşcinsellerin sosyal görünürlülüğünü mümkün kılmış, diğer örgütlerle dayanışmayı güçlendirmiş ve taleplerini kamusal alanda ifade etmelerine ortam sağlamıştır.

CGA bünyesinde öncelikli olarak eşcinsellerin kamusal alandaki güvenliğini sağlayabilmek için çalışmalar yapılmaya başlandı. Grup üyeleri homofobik sokak çetelerinin eşcinsel bireylere uyguladığı şiddeti görünür kılmak ve bu duruma çözüm getirmek üzere farklı yöntemler denediler. Bölge polisiyle, polisi duyarlılaştırma adı altında düzenli toplantılar düzenlenerek, sorunlar ortaya konu ve polisin eşcinsel karşıtı şiddete yönelik duyarsızlığının üzerine gidildi. 1978 yaz ayları itibariyle, polisle yürütölen programın çok da bir fark yaratmaması üzerine 1989'da kurulacak olan "Pink Panthers – Pembe Panterler" sokak devriyesi türünde şiddet karşıtı örgütlenmelerin ilk örneklerinden biri hayata geçirildi. CGA grubunun bir uzantısı olarak SMASH (Society to Make America Safe for Homosexuals) adıyla huzuru sağlamak amacıyla yasadışı bir örgütlenmeye gittiler. Kendilerini "homopatrols" (homoseksöel devriyeleri) olarak tanımlıyorlardı. Grup üyelerinden, eşcinsel argoda deri fetiş kıyafetler giymeyi seven erkekler için kullanılan "Leather Men" tarzında giyinmiş bir grup erkek eşcinsel, yaşadıkları bölgede homofobik çetelerce tacize, şiddete maruz kalan eşcinselleri korumak ve çetelere gözdağı vermek üzere arabayla devriye gezmeye başladılar. SMASH grubunun kurulumundan bahseden basın bildirisi medyada önemli derecede yer aldı. SMASH'ın devriye hareketi çete saldırılarının azalmasını sağladı.

3.4.1.2. ACT UP!: AIDS Aktivizmi ve Parodi

AIDS'e ilişkin mücadele sürecinde kurulmuş önemli örgütlerden biri ACT UP örgütüydü¹⁴⁰. 1987'de New York'taki Lesbian and Gay Community Services Center'da düzenlenen dönüşümlü konuşmalar dizisinde Larry Kramer'ın yaptığı

¹⁴⁰ ACT UP kelimesinin Türkçe'de sorun, arıza çıkartmak, rahatsız edici şekilde davranmak gibi karşılıkları vardır. Kısaltma olarak açılımı AIDS Coalition to Unleash Power (toplumdaki gücü salıvermek amaçlı AIDS koalisyonu)

konuşmanın sonrasında şekillenmiş bir harekettir¹⁴¹. Kramer konuşmasında AIDS ile mücadelenin zorunluluğunu dile getirmiş ve izleyenlere “politik eylemliliğe adanmış yeni bir örgüt kurmak istiyor muyuz?” sorusunu sormuştur. Konuşmadan iki gün sonra 300 kişinin bir araya geldiği bir toplantıda “ACT UP!” örgütü şekillenmeye başlamıştır¹⁴².

ACT UP!’ın Stratejisinin temel odağı eylemlilikti (Şekil: 6). Tıbbi söylemin, sağlık enstitülerinin, sosyal yardımlaşma ve sigorta şirketlerinin ürettiği bilgi ve iktidarın etkilerinin sonuçlarına karşı direniş geliştirmeyi amaçlıyordu¹⁴³. Ağırlıklı olarak Amerika’da olmak üzere, dünya çapında 70’den fazla şube açmışlardı. Queer kuramcısı David Halperin ACT UP! grubunu Foucault’nun cinselliğin stratejik olarak yeniden kavramsallaştırılması ve bilgi ve iktidar kavramlarının o zamana kadarki en orijinal, zekice ve yaratıcı politik cisimleşmesi olarak tanımlamıştı.¹⁴⁴

Eylemleriyle, AIDS korkusuyla büyüyen homofobik söylemin görüldüğü her duruma karşı hızla işleyen bir tepki mekanizması örgütlediler. ACT UP! şiddet karşıtı doğrudan eylemlerinde çoğunlukla topluca yükses sesle sloganların yanında (vocal demonstration), AIDS krizine dair can alıcı noktalara dikkat çekmek amaçlı dramatik gösterilere dayanan sivil itaatsizlik eylemleri de yaptı¹⁴⁵. Kuruluşundan üç hafta sonra yaptığı ilk eyleminde, dünyanın finans merkezi olan Wall Street’te, büyük ilaç firmalarının kar amacı için AIDS ilaçlarının piyasada dolaşımını yavaşlatmalarını ve yüksek fiyatlandırmaları protesto edip, deney sürecindeki ilaçların piyasa dolaşımını talep ettiler. Bağırarak sloganlarını seslendiren kalabalık içinden sivil itaatsizlikten on yedi kişi tutuklandı.

Başlangıçta olabildiğince kalabalık bir grupta, toplu ses kullanarak eylem yaparken, ilerleyen zamanlarda kendilerini ifade etmek için dili ve bedenlerini de kullanmanın yollarını geliştirmeye başladılar. AIDS ve eşcinsellik konusunda kendi öznel eylem

¹⁴¹ Lezbiyen ve Gey Topluluğu Hizmetleri Merkezi

¹⁴² http://en.wikipedia.org/wiki/AIDS_Coalition_to_Unleash_Power [15.07.2010]

¹⁴³ Çubuklu, age, 65.

¹⁴⁴ David M. Halperin, “*Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*”, (Oxford University Press US, 1997): 122.

¹⁴⁵ <http://www.actupny.org/documents/capsule-home.html> [19.07.2010]

biçimlerini yarattılar. Karakol telefonlarını saatlerce işlemez hale getiriyor, prezervatiflere kırmızı boya doldurarak sokaklara, karakollara fırlatıyorlardı¹⁴⁶.

1988’de Cosmopolitan dergisinde heteroseksüel kadınların AIDS’e yakalanma oranının önemsiz bir düzeyde olduğunu açıklayan bir yazı üzerine ilk defa olarak gruptan bir kadın üye bağımsız olarak bir eylem düzenledi. Örgütlediği grupla beraber dergi binasının önüne giderek “Evet, Cosmo Kızı da AIDS’e yakalanabilir”¹⁴⁷ yazılı pankartlar açmışlardı. Heteroseksist iktidarın ürettiği ideal kadın imgesine karşılık gelen “Cosmo Kızı”nın eşcinsellikle bağdaştırılmaya çalışılan bir hastalığa yakalanma olasılığını dillendirmek, strateji olarak heteroseksist ve homofobik dilin kendisini, üretildiği mecraya karşı bir silah olarak kullanmak anlamında başarıya ulaştı ve basın bu tartışmada ACT UP!’ın yanında yer aldı. 1989’daki başka bir eylemde, piyasada satılan tek AIDS ilacının yüksek fiyatını protesto etmek için yedi ACT UP! üyesi gizlice borsa binasına girerek kendilerini vip balkonuna zincirlediler. Gösterilerinin arasından sıyrılan bir diğer örnek ise CBS Televizyonu stüdyolarında gerçekleşti. Akşam haberleri yayınının başında stüdyoya kaçak bir şekilde girerek, canlı yayının kesilmesine fırsat vermeden “AIDS’le savaş Araplarla değil” cümlesini bağırarak tekrarlamaya başladılar. Aynı anda başka bir haber stüdyosunda da eşzamanlı bir eylem gerçekleştirdiler. Ertesi gün Grand Central Station’ın (Büyük Merkez İstasyon) yüksek tavanlı büyük salonunda, birçok balona bağlanmış olan “AIDS için para, savaş için değil” ve “Her 8 dakikada bir AIDS ölümü” yazılı pankartlar açtılar. Bu iki eylem de “Day of Desperation” (umutsuzluk günü) adını verdikleri planlanmış bir protestonun parçasıydı. Eylemlerinin bir ayağı da bildiri dağıtmaktı. ACT UP Seattle 1991’de liselere gidip beş yüzün üzerinde, içinde fotoğraflarla açık bir şekilde güvenli cinsel ilişkiyi anlatan kitapçıklar olan “güvenli cinsel ilişki” paketi dağıttı.

¹⁴⁶ Erdal Partog Demirdağ,
<http://www.lambdaistanbul.org/php/main.php?menuID=6&altMenuID=44&icerikID=1636>
[19.07.2010]

¹⁴⁷ "Yes, the Cosmo Girl CAN get AIDS!"

3.4.1.3. Queer Nation ve Pink Panthers: Queer Aktivizminde Doğrudan Süratli Eylemlilik ve Yeni Örgütlenme Modelleri

Aktivist Alan Klein'in bir röportajında vurguladığı gibi: "Homofobiye karşı doğrudan eylem gerçekleştiren bir mekanizma yok"¹⁴⁸. Birkaç hafta sonrasında New York'ta Greenwich Village Gay Barı'nın bombalanmasının ardından gerçekleşen 1000 kişinin hızla organize olarak bir araya geldiği öfkeli "Queer Nation" protesto yürüyüşünde Alan Klein megafonla kalabalığa seslenirken "Queer Nation" ifadesini kullandı. Bu ifade AIDS aktivizminden, Queer aktivizmine evrilen süreci ortaya koyması bakımından önemliydi.

ACT UP! örgütündeki parçalanmalar sonrasında grup içinden "Queer Nation" (queer halkı - ulusu) adında başka bir grup kuruldu. Eşcinselleri aşağılamak için kullanılan "queer" sözcüğünü benimseyen örgüt Mart 1990'da kuruldu ve o zamana kadar en hızlı örgütlenen ve büyüyen hareket olarak Amerika'da bir yılda elliden fazla şube açtı. Bu şubeler yalnızca büyük kent merkezlerinde değil muhafazakâr taşra bölgelerine de yayıldı.¹⁴⁹ Stonewall 1969 ayaklanmasıyla başlayan cinsel azınlıkların özgürleşme mücadelesi, 1990'larda AIDS mücadelesine dönüşmüş, Queer Nation ile beraber AIDS aktivizmi önemini koruduysa da, homofobiyle savaşma ve özgürleşme talebi tekrar gündeme gelmiştir¹⁵⁰. "Biz buradayız, Queer'ız, buna alış (We're here, we're Queer, get used to it.)" sloganıyla ortaya çıkarak, kendi haklarını ve sosyal alanlarını belirleme iradesine sahip olduklarını vurguladılar. Eşitlik talebinde bulunmak yerine, örgütlenerek konumlarını görünür kılma stratejisini uyguladılar.

Örgüt ilk açılış eylemini 13 Nisan 1990'da Flutie's adlı düz cinsel (heterosexual - straight) bir barın açılışında gerçekleştirdi. Daha sonraları sürekliliğini koruyan "Queer Nights Out" adı verilen bu eylemlerde, Queerlar sosyal yaşantılarının eşcinsel barlarla sınırlandırılmayacağını ifade etmek amacıyla düz cinsel tavırları parodileştirirler ve barda şişe çevirmece gibi oyunlar oynandığında Queer yanıtlar vererek düz cinsel birlikteliği doğallaştıran her türlü kodlamaya karşı olduklarını

¹⁴⁸ <http://209.85.129.132/search?q=cache:0mDh2nhrhmEJ:www.aliciapatterson.org/APF1403/Browning/Browning.html+queer+nation+demonstrations&cd=4&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&client=firefox-a> [19.07.2010]

¹⁴⁹ <http://209.85.129.132/search?q=cache:0mDh2nhrhmEJ:www.aliciapatterson.org/APF1403/Browning/Browning.html+queer+nation+demonstrations&cd=4&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&client=firefox-a> [19.07.2010]

¹⁵⁰ Terry Goldie, "Queer Nation?", Eleanth, Annual, Robarts Lecture, (York University, Toronto, Ontario, 1997), 223.

ortaya koyar görünürlüklerini vurguladılar¹⁵¹. Michael Hardt ve Antonio Negri, ortak eserleri “Çokluk”ta, demokrasi için yeni silahlar geliştirme gerekliliğinden bahseder¹⁵². Buna dair bir deney olarak da Queer Nation’ın Utah’ta bir Mormon kafeteryasında gerçekleştirdiği öpüşme eylemlerini örnekler (resim).

Queer Nation ve bünyesinde bulunan Pink Panthers gibi gruplar homofobik çetelerin eşcinsel bireylere karşı sokakta uyguladığı şiddet ve tacize karşı, yeniden SMASH örneğinde gördüğümüz türden sokak devriyeleri kurdular. Pink Panthers, SMASH’ten farklı olarak, öncülü “Guardian Angels” (koruyucu melekler) grubunun modelini uygulayan, kadınların ve erkeklerin beraber devriye gezdiği bir gruptu¹⁵³. 1989–1990 arasında New York’ta Greenwich Village sokağında etkinlik gösterdiler (Şekil: 7).

Hızlı ve doğrudan örgütlenme mantığıyla yaptıkları eylemler arasında sokakta toplu öpüşme eylemleri, kalabalık bir şekilde gösterişli ve abartılı kostümlerle ya da “drag” olarak “Queer Nights Out” dedikleri düz cinsel mekânları basma eylemi, basın toplantılarında kostümler giyerek parodik eylemler gerçekleştirmek, sokaklarda hızlı bir şekilde haberleşip toplanarak dans partileri düzenlemek, havaalanında gelen yolcuları karşılama bölümünde otobüsler dolusu Queer toplanarak hoş geldin partileri yapmak gibi örnekler sayılabilir (Şekil: 8)¹⁵⁴.

3.4.1.4. GHOST ve DORIS SQUASH: “Ruhani Savaş”a Karşı Şipşak Örgütlenme

LGBTT ve Queer örgütlenmelerinde hızlı tepki vermek, pratik bir şekilde işleyen bir iletişim ağı vasıtasıyla çabucak bir araya gelerek, gerekli müdahaleyi veya tepkiyi zamanında ve yerinde gerçekleştirmek, görünürlük ve problemlerin vurgulanması veya çözümü adına önemli bir taktik olagelmıştır.

¹⁵¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_nation [20.07.2010]

¹⁵² Michael Hardt, Antonio Negri, *Çokluk*, (Ayrıntı, 2004)’ten aktaran Partog Erdal, <http://www.lambdaistanbul.org/php/main.php?menuID=6&altMenuID=44&icerikID=1636> [19.07.2010]

¹⁵³ <http://209.85.129.132/search?q=cache:0mDh2nhrmEJ:www.aliciapatterson.org/APF1403/Browning/Browning.html+queer+nation+demonstrations&cd=4&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&client=firefox-a> [20.07.2010]

¹⁵⁴ http://209.85.129.132/search?q=cache:HDINzYxalkQJ:www.sgn.org/sgnnews35_48/page2.cfm+queer+nation+demonstrations&cd=5&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&client=firefox-a [20.07.2010]

1990 Ekiminde San Francisco’da televizyonda misyonerlik yapan ve belli bir tutucu kesime hitap eden rahip Larry Lea ve San Jose papazı Dick Bernal, satanist bir etkinlik olarak gördükleri cadılar bayramında eşcinsellerin gelenekselleşmeye başlayan sokak partilerini engellemek amacıyla, cemaatlerini "Prayer Breakthrough"¹⁵⁵ dedikleri eşcinsel avına çağırdılar.¹⁵⁶ Önceki sene de California’da “şeytanı pataklamak” için yine çağırı yaparak yedi bin kişiyi örgütleyen rahipler, ortalıkta hayali kılıçlarla ve çılgınlıklarla şeytanı hırpalayan büyük kalabalığın yarattığı büyük bir kargaşaya sebep olmuşlardı.¹⁵⁷ Bu sefer amaçları günahkâr olarak gördükleri eşcinselleri şehirden temizlemektir. Buna karşılık Queer Nation’ın San Francisco ayağı hızlı bir şekilde örgütlenerek bir protesto yürüyüşü düzenledi. Protestoya katılanlar arasında San Francisco Sokak Devriyesi (San Francisco Street Patrol) ve GHOST örgütü de vardı.

GHOST (Grand Homosexual Outrage at Sickening Televangelists) önceden herhangi bir şekilde varlık göstermemiş, yalnızca bu iki rahibin başlattığı eşcinsel avı seferberliğine karşı mücadele amacıyla hızlı bir şekilde kurulmuş bir örgüttü¹⁵⁸. Televizyondan rahiplerin çağırısını izleyen aktivistler hızlı bir şekilde organize olarak binlerce lgbtt bireyle GHOST adı altında toplandılar ve rahiplerin altı bin kişilik “ruhani savaş”ına (spiritual warfare) karşı protesto gösterileri yaptılar. Rahibe kılığında fetiş kostümlerine rengârenk kostümlerle sokakta toplanan öfkeli LGBTT kalabalık, topluca sloganlar seslendirerek “ruhani savaş” hareketini engelledi. Aynı protestoda yer alan San Francisco Sokak Devriyesi, DORIS SQUASH (Defend Our Rights In the Streets/Super Queers United Against Savage Heterosexism) adıyla Queer Nation grubunun bir birimi olarak kurulmuştu¹⁵⁹. Grubun görevi Castro bölgesi sokaklarında LGBTT bireylerin güvenliğini sağlamak ve queerları uğradıkları şiddete karşılık direnmeye yönelik cesaretlendirmek üzere sokak

¹⁵⁵ Prayer (dua), Berakthrough (Yarma Taaruzu: Bir savunma mevzii veya mıntıkasına nüfuz ederek mevziin arkasına kadar geçen taarruz)

¹⁵⁶ http://www.toobeaautiful.org/chron_901030.html (San Francisco Chronicle, 30 Oct 1990) [2107.2010]

¹⁵⁷ <http://209.85.129.132/search?q=cache:ZLgBk0A7SWQJ:www.skepticfiles.org/xhate/praywar2.htm+Grand+Homosexual+Outrage+at+Sickening+Televangelists&cd=5&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&client=firefox-a> [22.07.2010]

¹⁵⁸ GHOST sözcüğü Türkçe’de hayalet anlamına gelir. Açılımı ise “İğrenç Televizyon Misyonerlerine Karşı Büyük Eşcinsel (İllegal) Hareketi” olarak çevrilebilir.

¹⁵⁹ Sokaklarda Haklarımızı Korumak/ Vahşi Heteroseksizme Karşı Birleşmiş Süper Queerlar

devriyeleri örgütlüyorlardı. LGBTT'lere karşı sistemli şiddet uygulayan, sokaklarda döven homofobik sokak çetelerine karşı devriye geziyorlardı¹⁶⁰.

¹⁶⁰ <http://www.glbthistory.org/research/search.php?go> [22.07.2010]

4. SANATSAL PRATİK ve QUEER KURAMI ÇERÇEVESİNDE 1970 SONRASI PERFORMANS SANATI ve POPÜLER KÜLTÜRE ETKİSİ

4.1. Beyaz Küp, Sahne ve Sokak

Bu bölümde, 1970 sonrası avangard performans hareketi içerisinde, feminist ve queer kuramlarının etkisi araştırılacak. Ek olarak sanatsal üretim stratejileri sanat ve gündelik hayat bağlamında ele alınacaktır. Seçilen sanatçı profili çerçevesinde performans sanatının kurumsallaşması yönünde galeri ve müzelerde çalışmalarını yürüten performans sanatçılarından, yine sanat bağlamında hareket eden fakat kamusal alanda gündelik hayat üzerinden stratejilerini geliştiren sanatçılara, oradan da sahneyi ve medyayı gösteri ve performans stratejileri dâhilinde kullanan sanatçılara doğru bir rota izlenecektir.

Sanatçının stratejisi doğrultusunda üretimini gerçekleştirdiği ve belirlediği mecralar anlamında modernizmin beyaz küpü olarak tanımlanan galeri, gösteri mecrası olarak sahne ve gündelik hayat mefhumuyla ilişkili olarak kamusal alan arasındaki sınırlar, yaklaşım farkları ve deneysellik bağlamında muğlaklaşabildiğinden, incelenen sanatçıların üretimi tek bir mecrayla sınırlı olmadığından ve bu nedenle söz konusu sanatçıları yaklaşımları açısından doğrudan kategorize etmek mümkün olmadığından, hepsi aynı başlık altında ve başlığın içeriğindeki sıralama doğrultusunda incelenmiştir.

Bu bölümde ilk olarak Abramoviç'in söylemine, yaklaşımına dair saptamalarla yapılan giriş, sonrasında incelenen sanatçıların tavırlarındaki geçişliliği ve sanatçıları arasındaki yönelim nüanslarını kavramak için zemin oluşturmaktadır. Bu analiz ve saptamaların amacı, performans sanatının ihlalcisi avangard köklerini, günümüz sanatındaki kurumsallaşmış konumuyla karşılaştırmak üzere, tarihsel süreçte seçilen

önemli isim, süreç ve çalışmaların belli bir kısmının bir değerlendirmesini yapmaktır. Abramoviç'in yakın tarihli bir söyleşisinde belirttiği gibi, performans sanatını ana akım sanatlar arasında tanınmasına dair çabası ve bu anlamda deneyimi gündelikten ayırması sanatçıyı, son noktada ihlalcı avangard tavidan ayırır¹⁶¹. Ancak incelenen diğer sanatçılarda da olduğu gibi Abramoviç de devam eden kariyeri boyunca farklı mecralar ve yönelimler doğrultusunda farklılık gösteren bir üretim çizgisi ortaya koyar. Dolayısıyla sanatsal yaklaşımını tek taraflı değerlendirmek ve tümünden estetik bağlama yerleştirmek mümkün değildir. Bu sebeple bahsedildiği gibi Abramoviç'in Dada ve Fluxus'ta görülen doğrudan deneyim ideolojisinden modernist bir tavra doğru evrilen yaklaşımı karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Performans sanatı tarihinde öncü bir figür olması nedeniyle Abramoviç'in söylemi ve tavrı, bu çalışma çerçevesinde performans sanatının kurumsallaşması sürecinin ve incelenen diğer sanatçıların yönelimlerindeki çoğulluğun analizi için zemin teşkil etmektedir.

4.1.1. “Doğrudan Deneyim”den Modernist Tavıra Doğru Marina Abramoviç

Performans sanatının babaannesi olarak anılan Yugoslavyalı sanatçı Marina Abramoviç'in 1970'lerdeki erken dönem çalışmaları; performansa dâhil olan izleyicinin ve sanatçının tavrını ve izleyicinin, bedenine verdiği tepkiyi sınamak üzerine kuruluydu¹⁶². Şiddetle ilişkili çalışmaları, acı limitlerinin bedene etkisinin ölçümüne ve seyirciyle kurulan ortak deneyime dayanıyordu. Roller tersine dönüp de sanatçının edilgen, seyircinin aktif katılımcı pozisyonuna geçtiği anda seyircinin kadın bedenine karşı sergilediği aşırı tavırlar, bu deneyim alanının odak noktalarından biriydi. Kendini feminist bir performans sanatçısı olarak tanımlamasa da Abramoviç'in bu yaklaşımı, işlerinde sosyal hiyerarşi, kimlik, kadın bedeninin metalaştırılması, ataerkil kültür başlıkları altında feminizmle kurduğu bağları ortaya koyuyordu¹⁶³. Bu yönüyle çalışmalarının söylemindeki kendi ve öteki ikiliği, Simone de Beauvoir'ın beden aracılığıyla kurulan sosyal hiyerarşi söylemiyle paralel değerlendirilebilir¹⁶⁴.

¹⁶¹ <http://www.youtube.com/watch?v=Z9cfEYgLqDY>, [22-04-2011]

¹⁶² Samantha Henman, “*Reading Marina Abramovic's Performans Art as a Feminist Act*” <http://cujah.com/publications/volume-vi/reading-marina-abramovics-performance-art-feminist/>, [22-04-2011]

¹⁶³ *age*, [22-04-2011]

¹⁶⁴ Response to Debra Begoffen, “*Coming of Age: The Politics of Finitude*,” den aktaran ed. Silvia Stoller, “*Age/Aging. On Simone De Beauvoir's The Coming of Age*”, (Bloomington, (Indiana

Öncelikle eylem ve objeleri sembolik arka planlarıyla ritüelistik bir atmosfer içerisinde kurguladığı çalışmalarından birkaç örnekle, sanatçının performans sanatına dair kavrayışını ele alalım. 1974 tarihinde yaptığı Rhythm 5 adlı performansında yerdeki bir platform üzerindeki büyük boyutlu Sovyet yıldızı logosuna petrol dökmüş ve üzerine uzandıktan sonra platformu ateşe vermişti (Şekil: 9). Ateş platformdaki tüm oksijeni çekene kadar yerde uzanmaya devam etti.

Yine 1974'te yaptığı "Rhythm 0" adlı performansta kendini altı saat boyunca tamamen izleyiciye teslim etti¹⁶⁵. Yanındaki masada bıçak, makas, kamçı, iğne, enjektör gibi yetmiş iki adet alet koymuş ve kendisini izleyicisinin müdahalesine açık bırakmıştı. Yaptığı en uç sınırlardaki performanslardan biriydi. İzleyici Abramoviç'i boyadı, kesti, temizledi, süsledi. Özellikle erkek izleyiciler oldukça sert davrandılar. Elbiselerini yırtıp vurup, sakınmadan şiddet uyguladılar. En sonunda şiddetin tırmandığı bir noktada izleyicilerden biri Abramoviç'e dolu silahı doğrulttu. Yine izleyenlerin müdahalesiyle ortalık sakinleştirildi. Özellikle bu performansında edilgen bir duruma geçerek, kendini açık bir müdahale nesnesi haline getiriyordu. Postyapısalcı feminizme kadar uzanan, ataerki toplumlarda erkek rolünün aktif kadın rolünün ise pasif olarak inşa edilmesi üzerine eleştiri ve söylemi Abramoviç bu performansında izleyiciyle sanatçı arasındaki ilişki üzerinden yeniden kurgulamıştı. İzleyicinin pasif pozisyonunu kırıp, orda bulunan herkesin kendi deneyimini yaşayabileceği bir ritüel ortaya koyma amacındaydı.

1975'te gerçekleştirdiği "Thomas'ın Dudakları" adlı performansı yine bedenin limitleri ve acı ve zevkin bedene etkisini sınıadığı bir diğer çalışmaydı. Aynı zamanda Yugoslavya kökenli sanatçı otobiyografik bağlamda yıldız ve haç gibi komünist ve ortodoks sembolleri de bu performansında kullanmıştı¹⁶⁶. Performansı kısaca aktarmak gerekirse Abramoviç önce soyundu ve bir erkek fotoğrafına yıldız çizerek imajı çerçeveledi. Ardından bir kilo bal yiyip bir şişe şarap içti. Fotoğrafa arkası dönük otururken, göbeğine bıçakla komünist yıldızı kazıdı. Sonrasında diz çöküp kendini bir süre kırbaçladıktan sonra bir buz kalıbının üzerine uzandı. Hemen başının üzerindeki ısıtıcı sayesinde, göbeğindeki yıldızın kanaması devam ediyordu. Böylece

University Pres, 2009) <http://cujah.com/publications/volume-vi/reading-marina-abramovics-performance-art-feminist/>, [22-04-2011]

¹⁶⁵ age, [22-04-2011]

¹⁶⁶ <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/2000>, [23-04-2010]

otuz dakika kadar kıpırdamadan buzun üzerinde kanayarak yattı. Seyircinin dayanamayıp paltolarıyla Abramoviç'i sarıp buzun üzerinden kaldırıncaya kadar performans devam etti¹⁶⁷. Bu çalışma, hem seyirci hem de sanatçı için sınırların ihlal edildiği bir durum ortaya koydu. Sanatçı izleyiciyi öncelikle röntgenci pozisyonuna koyup, izledikleri karşısında etik (performansı durdurmak) veya estetik (performansın sürmesine izin verip izlemek) anlamda seçim yapmaya ve tepki vermeye zorladı. Bu performansını birtakım değişikliklerle sonraki zamanlarda tekrar sahneledi.

Abramoviç kendi çalışmaları çerçevesinde tiyatro ve performans arasındaki farkı şöyle ortaya koyuyor: “Tiyatroyu sevmiyorum çünkü gerçek değil. Sahnede kendin olarak bulunmuyor, başkasını canlandırırıyorsun. Performans doğrudan bir enerji diyalogudur¹⁶⁸.” Bunun yanında sanatçının özellikle son 10 yıllık üretimi içerisinde “performans yapma” deneyiminden, “performans sahneleme” alanına doğru bir yönelim izlenebilir. Kariyerinin başında 1970’lerde performans sanatını tek seferlik eylemler olarak tanımlarken, 2000’li yıllarla beraber “tekrar” unsurunu avangard anlayıştan farklı olarak kullanmaya başlamıştır.

Kendisine bedeninin sınırlarını niye zorladığı sorulduğunda, bunu kendisini acıdan özgürleştirmeye, kendine acı vermenin farklı kültürlerdeki karşılığıyla ve yaygınlığıyla açıklamaktadır¹⁶⁹. Bu açıklamasıyla ilişkilendirilirse, çalışmalarında sıkça otobiyografik öğelere yer vermesi ve performanslarını kendi acılarından kurtulmak için yaptığına dair özcü bir pozisyonundan gerekçelendirmesi, bu çalışma çerçevesinde ihlalcı avangard tavır üzerinden geliştirilen eleştirinin bir diğer noktasıdır.

Abramoviç, kariyeri boyunca 1970’lerden beri çoğunlukla galerilerde performanslarını sergilemeyi tercih etmiş bir sanatçıdır. Bu tercih sanatın sanat mekânında var olabileceğine, tanınabileceğine dair düşüncesine dayanmaktadır. Sanatçı sanat ve gündelik hayat arasındaki ilişkiye dair şöyle bir açıklama yapmıştır: “Bir fırında ekmek yaparsan fırıncısındır, fakat bir galeride ekmek yaparsan

¹⁶⁷ <http://cujah.com/publications/volume-vi/reading-marina-abramovics-performance-art-feminist/>, [22-04-2011]

¹⁶⁸ http://www.flashartonline.info/PDF/Abramovic_1.pdf, [12-04-2010]

¹⁶⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=Z9cfEYgLYDY>, [22-04-2011]

sanatçısıdır. Aradaki farkı ortaya koyan bağlamdır.¹⁷⁰” Bu yorum iki taraflı okunabilir: Fluxus’un da savunduğu gibi, “...herkes sanatçı olabilir ve sanat gündelik hayattan beslenmelidir.¹⁷¹” söyleminin bir örneklemesi olarak alınabilir. Ancak bu farkı belirleyen bağlam farkını ortaya koyan nokta -diğer söyleşileri de takip edildiğinde görüleceği gibi- sanatçı bireye bahşedilmiş özel bir pozisyon olarak karşımıza çıkar¹⁷². Bu birey, avangardın öznesinden farklı olarak modern bireydir¹⁷³. Bunu yanında tamamen estetik bağlama ve mekânın, kurumun, kimliği ve eylemi belirlediğine dair, avangardın toptan karşı çıktığı bir söyleme dayanmaktadır.

Abramoviç’in fırıncı-sanatçı örneklemesinden yola çıkarak kariyerindeki avangarddan moderne doğru evrilen performans anlayışını değerlendirmeyi, radikal feminizm ve modernist biçimcilik üzerinden yapmak için başvuracağımız iki nokta var: radikal feministlerin “kişisel olan politiktir¹⁷⁴” sloganı ve modernizm içinde sanatçının pozisyonu ve sanatın kurumsallığı.

İkinci kuşak feminizmin kazanımı olan deneyim paylaşımı, radikal feminizmde “kişisel olanın politikliği” olarak kendini göstermiştir. Bu slogan feminist kadın sanatçıların sanatta ve yazında yeni bir dil kurma sürecinde önemli bir rol oynamıştır. 1970’lerden 2000’lere performansın, performans sanatı rütbesini alma sürecinde, birbirinden farklı tavır ve anlayışlarla çalışan feminist kadın sanatçılarda ortak olan nokta; kişisel deneyimlerinden, hayat hikâyelerinden yola çıkarak, kendi adına konuşan, kendi bedeni üzerinde söz sahibi olan kadın personasıdır. Abramoviç’le beraber Carolee Schneeman, VALIE EXPORT, Karen Finley, Sandra Bernhard, Sophie Calle, gibi sanatçılar çalışmalarının çoğunda, kişisel deneyimleri üzerinden söylemlerini kurmuşlardır¹⁷⁵. Bu deneyim çeşitliliğinin ortaya koyduğu manzarada ataerkil toplumun belirlediği kadın kategorisi, ikincil sabit pozisyonundan sıyrılmış

¹⁷⁰ age, 67

¹⁷¹ Kaprow, 1998: 82

¹⁷² http://www.flashartonline.info/PDF/Abramovic_1.pdf, [12-04-2010]

¹⁷³ Foster, 2009, 30

¹⁷⁴ Howard J. Ehrlich, “*Genel Bir Anarka-Feminist Kurama Doğru*” çev. Anarşist Bakış, "Toward a General Theory of Anarchafeminism", Social Anarchism, s.19 (1994). http://www.google.com.tr/url?sa=t&source=web&cd=6&ved=0CDUQFjAF&url=http%3A%2F%2Fwww.amargi.org.tr%2Ffiles%2FGENEL%2520BIR%2520ANARKA%2520FEMINIZM%2520KURAMA%2520DOGRU.doc&ei=SNi2TaK5O4f0sgbY_czJDQ&usg=AFQjCNE8CaWOXLeN_jTE6NDfPIOigfWRg, [13-04-2010]

¹⁷⁵ Sanatçı 1970 yılında ailesinin ve eşinin ismini reddederek adını bir sigara markası olan, (büyük harflerle) VALIE EXPORT olarak değiştirmiştir. Richard Schechner, “*A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*”, A text by Karen Finley, “Constant State of Desire”, (London: Routledge, 1996), 42

ve tekinsiz bir kimlik anlayışı ortaya koymuştur. Abramoviç'in performanslarındaki otobiyografik alt yapıyı bu çerçevede okuyabiliriz. Aynı şekilde Karen Finley de çalışmalarında otobiyografik öğelerden yola çıkar ancak kendini bu performanslarda bir araç, malzeme, bir taşıyıcı olarak tanımlar¹⁷⁶. Aynı şekilde bu bölüm içerisinde daha ileride detaylı olarak ele alınacak sanatçılardan olan Diamanda Galas'ın da sanat ve aktivizm alanındaki çalışmalarının temel motivasyonu, hayat hikâyesine, kişisel deneyimlerine dayanır. Bununla beraber bu öznel pozisyonu, kişisel meseleleri daha geniş bir çerçevede kavrayıp dışsallaştırarak üretime dönüştürmektedir. AIDS aktivizminde aldığı rol, kardeşinin ve arkadaşlarının bu hastalık yüzünden ölümüne dayansa da, Galas'ın ACT UP!'la olan ilişkisi ve AIDS'e dair farkındalık yaratma ve kiliseye karşı sesini yükseltme amaçlı "Plague Mass" ile başladığı albüm üçlemesi ve performatif konser turu, salt otobiyografik bağlamda değerlendirilemez. Bir özne olarak hareket etmek ile öznelliğini öne çıkaran eylemler yapmak arasındaki farkı bu şekilde koyabiliriz. Bu noktada ayırt edici bir örnek olarak VALIE EXPORT, önceki bölümde de belirtildiği gibi kişisel deneyimi, kişisellikten; öznelliği, oto-biyografik yaklaşımdan itinayla ayırmakta¹⁷⁷. Abramoviç ise "kendini" performe ettiğini ifade ediyor; yani Lacancı anlayışın tersine, konuşan kadın personasını bir "öz"e dayandırıyor. Bu özcü anlayış da radikal feminizmin ve Queerin öngördüğü istikrarsız birey anlayışının aksine, "özgürleşmiş" modern birey anlayışına yakın muhafazakâr bir anlayış ortaya koyuyor. Erdal Partog Demirdağ'ın da kendisiyle yapılan söyleşide belirttiği gibi (ek.2.2.); eğer sanatçı üretimini üzerine kurduğu değer ve prensiplerini değişmez olarak kabul ederse, bu sanatçı açısından da muhafazakâr bir konum olur¹⁷⁸.

Abramoviç 2010 yılında Moma New York Modern Sanat Müzesi'nde açtığı performans retrospektif sergisinde, söyleşilerinde sık sık dile getirdiği üzere, "...performans gerçek deneyime dayalı bir sanat disiplini ve bu niteliğiyle satılabilir bir materyal değeri taşımaz." savına ters düşecek şekilde, ve katılımcı performansçılar tarafından sergi süresi boyunca her gün "canlandırılan" performanslarını metalaştırdığı bir çizgi izlemiştir¹⁷⁹. Bugünün güncel sanat piyasasında, disiplini malzemesi ne olursa olsun sanat yapısına değer biçilmesiyle,

¹⁷⁶ age, 154

¹⁷⁷ http://www.jonovelli.com/pdfs/V_EXPORT.pdf, [08-11-2008]

¹⁷⁸ Erdal Partog Demirdağ ile Söyleşi, 22-04-2011, 15:00 Bölüm 5, s88

¹⁷⁹ <http://www.nytimes.com/2010/03/20/arts/design/20marina.html>, [15-04-2011]

ticari metaya dönüştürülmesiyle ilgili sınırlar ortadan kalkmıştır. Artık bir sanatçının fikri, gerçekleştirilmemiş tasarısı bile materyalleşmeden önce dahi satılabilmektedir. Bu Facebook gibi sosyal paylaşım amaçlı internet sitelerinde pırlanta yüzük ikonu gibi sanal metaları gerçek para değeriyle satın alıp, e-mail yoluyla hediye olarak gönderebilmekten çok farklı bir durum değildir. Meta hala söz konusudur fakat artık fiziksel varlığa gerek duymamaktadır. Dolayısıyla performans sanatının eleştireliliğini ve provokatifliğini, maddesizliğinin satılamazlığı savunusuna dayandırarak açıklamak bu çerçevede mümkün değildir. Performansın satılabilirliğine 1990'lı yıllardan bir örnek olarak Orlan'ın "Zevk Gülüşü" (Sourire de Plaisir) ve "Enstitünün Ölçümü" (Mesurage d'institution) adlı performansının fotoğraflarının satışı örnek gösterilebilir¹⁸⁰.

Abramoviç'in 2004 yılında, tiyatro sahnesinde gerçekleştirdiği "Biyografi" (The Biography) adlı performansı, o zamana kadar yaptığı performanslarından bölümler ve hayatından kesitlerden meydana geliyordu¹⁸¹. 1970'lerdeki performans anlayışı, özellikle de Abramoviç'in çalışmaları provayı ve kestirilebilir bir finali prensip olarak dışarıda bırakan tek seferlik eylemler üzerine kuruluydu. Fiziksel ve zihinsel tehlikeleri barındıran ve bu haliyle tekrar etmesi neredeyse imkânsız eylemlere dayanıyordu. İlk olarak Dada hareketinde ortaya çıkan, Fluxus'la devam eden doğrudan deneyim prensibini, özellikle ilk çalışmalarında gündelik hayat bağlamında sürdürse de, performanslarını birtakım değişikliklerle de olsa sonradan tekrar gerçekleştirdiğinden, bugün için kurduğu söylem içinde çelişkiler ortaya koymakta. Bu örnek üzerinden biraz daha açarsak; Fluxus happeningleri bu yaklaşımdan farklı olarak, gündelik hayatın içinde gerçekleşen olayın kendisi olarak kurgulandıkları için, tekrar mefhumu happeningin prensiplerine temelden aykırıydı. Abramoviç 2005'te yaptığı söyleşilerinden birinde erken dönem işlerindeki tavrından farklı olarak performansın uzun ömürlülüğünden ve yaşaması gerektiğinden bahsederek, tekrar sahnelendikçe performansın, yaratının yaşamaya devam ettiğini ve böylece daha çok insana ulaşabildiğini belirtiyor¹⁸². Bahsettiği türden bir tekrar, karşılaştırıldığında tiyatronun yapısındaki tekrar mantığına yakın bir mantık

¹⁸⁰ "Sourire de plaisir" (1993) adlı performans fotoğrafı, 1999 yılında Yvonamor Palix Sanat Merkezine satılmıştır. "Mesurage d'institution" adlı performans fotoğrafı, 2008 yılında Galerie Michel Rein'a satılmıştır. Bu bilgiler ulusal Fransız sanat koleksiyonu kurumu Frac des Pays de la Loire Müzesi'nin arşivinden edinilmiştir.

¹⁸¹ <http://www.nytimes.com/2010/03/20/arts/design/20marina.html>, [15-04-2011]

¹⁸² **age**, [15-04-2011]

sergiliyor. Ayrıca yeni avangard sanatın, Pop Art'ın tekrar anlayışından farklı olarak tekrar mevhumunu, performansın yaşaması fikri üzerine, özcü bir yaklaşımla ele alıyor. Oysa ki Abramoviç bugün bile tiyatroyu tekrara ve temsile dayanan sahte bir siyah kutu olarak tanımlarken, aynı zamanda performansı ana akım sanat içinde konumlandırma çabası içerisinde, tekrar ve temsilin olanaklarına başvuruyor¹⁸³. Bu tavır açıkça Abramoviç'in, ve incelenen diğer sanatçılardan Nezaket Ekici ve Şükran Moral'in kurduğu söylemlerin de çelişkilerini ortaya koyuyor.

Abramoviç, performansın uzun yıllar hak ettiği değeri bulmadığından yakınmakta ve performans sanatının ana akım bir sanat dalı olması için mücadele ettiğini ifade etmektedir¹⁸⁴. Kapanmış bir kadın hapisanesinde gerçekleştirdiği 1998 tarihli “Kaçış” (Escape) adlı performansındaki gibi veya partneri Ulay ile beraber Çin Seddi'nde iki ayrı uçtan birbirlerine doğru ortada buluşmak üzere doksan gün yürüyerek gerçekleştirdikleri “Çin Seddi Yürüyüşü”¹⁸⁵ performansı gibi örneklerin dışında, Abramoviç genellikle performanslarını galerilerde, sanat kurumlarında gerçekleştirmeyi tercih etmiştir. Bu tercih, gerçek deneyime dayandığını ifade ettiği performanslarının, deneyimin kaynağı olan gündelik hayattan koparak modernizmin beyaz küpü olan galerilerde, estetik bağlamla sınırlanmasına yol açmıştır.

Performans sanatını kurumsallaştırma çabaları ekseninde bahsedebileceğimiz bir diğer örnek ise yine Abramoviç'in 2005 yılında Guggenheim Müzesi'nde, Performa Performans Bienali çerçevesinde gerçekleştirdiği “Yedi Kolay Parça” (Seven Easy Pieces) performansıdır¹⁸⁶. İki kendi performanslarından olmak üzere, VALIE EXPORT, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Gina Pane ve Vito Acconci'nin 1960-1970'lerde yaptıkları öncü performansları, yeniden gerçekleştirmiştir. Bu hareketi performansın babaannesinin performans sanatı tarihinin öncü çalışmalarına, müze duvarları içinde, hak ettikleri değeri, konumu teslim etme seremonisi olarak değerlendirmek mümkün.

¹⁸³ <http://www.youtube.com/watch?v=Z9cfEYgLqDY>, [22-04-2011]

¹⁸⁴ **age**, [22-04-2011]

¹⁸⁵ http://www.ulay.net/video_3/video_3_1.html, [20-03-2011]

¹⁸⁶ <http://www.spikyart.org/seveneasypiece.html>, [12-02-2010]

4.1.2. Performans Sanatında Mecralar ve Stratejiler Arası Geçişlilik ve Sanatçı Profilleri

Dada ve Fluxus'un doğrudan deneyim prensibinin ve postmodernizmin etkisiyle, 1960'ların sonlarından itibaren sanat alanında disiplinlerarası yaklaşım kuvvetlenmiştir. Sanatçılar üretimlerini farklı teknik ve disiplinleri bir araya getiren bir yaklaşımla ortaya koymaya başlamışlardır. Sanat, sosyal bilimler ve aktivizm arasındaki ilişkilerin geçişliliği önem kazanmıştır. Bununla beraber galeri, sahne veya kamusal alan gibi farklı mecralarda çalışan sanatçılar farklı koşullar ve mecralara göre kendilerini yeniden konumlandırma üzerinden farklı stratejiler geliştirmişlerdir. Bu stratejiler karakteristik farklılıklar gösterse de, sanatçıların tavırlarındaki kendilerine has esneklik, mecralar arası sınırların da muğlaklaşmasına yol açmıştır. Yapılan bu sınırlı araştırmada incelenen sanatçılar, yönelimlerindeki karakteristik ve esnek tavır doğrultusunda seçilmiştir. Böylelikle farklı yönelimlerdeki sanatçıların tavırları arasındaki ilişkileri ve geçişlilikleri de incelemek mümkün olacaktır.

Bedeni bir imge olarak değerlendiren ve performans, fotoğraf, resim, video, yerleştirme gibi farklı tekniklerle multidisipliner çalışmalar sergileyen Carolee Schneemann, Fluxus hareketinin bir üyesiydi. Çalışmaları öncelikli olarak bastırılmış gelenekler, tabular, bireysel beden-sosyal beden, cinsellik ve toplumsal cinsiyet eksenindeydi¹⁸⁷. Gündelik nesneler ve eylemler etrafında feminist bağlamda ritüelistik performanslar, happeningler yapıyordu. Kariyerine 1950'lerde Neo-Dada karakterini taşıyan resimler yaparak başladı¹⁸⁸. Schneemann resimle uğraşırken 1960'ların başında happeninge yönelişi, Alan Kaprow'la tanışmasının ardından Fluxus'a katılmasıyla gerçekleşmişti¹⁸⁹.

¹⁸⁷ <http://www.caroleeschneemann.com/bio.html>, [05-05-2010]

¹⁸⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Carolee_Schneemann, [05-05-2010]

¹⁸⁹ "Illinois'teki kırsaldaki evimizde geçirdiğimiz ilk ilkbaharda küçük evimizi bir kasırga vurmuştu. Çatının bir kısmını dağıtan ağaç, pencereden içeri girmişti. Bu tabii ki bir faciaydı ama bana her zaman çok iyi bir öğretmen olmuş olan kedim Kitch, mutfak penceresinden giren bu ağacı bir geçit olarak kullanmıştı. O sırada ben küçük odamda pencereden bakarken resim yapıyordum. Bir manzara ressamıydım, bir anlamda hala da öyleyim; beden manzarayı çevreleyen görselliği yeniden konumlandırır. Kitch'i içeriden dışarıya bu konum değiştirme için ağacı kullanışını izledim. Bunun gerçekten yapmam gereken bir şey olduğunu düşündüm_ben de bu şekilde dışarı çıkmak istiyorum. Böylelikle ilk düzenlediğim şey 'Bozulmuş Manzaraya Yolculuk' (a Journey Thorough the Disrupted Landscape) oldu. Üniversiteden on kişi davet ettim ve onlara bir takım komutların olduğu kartlar verdim: 'emekle, tırman, taşları aş, yürü, çamurdan geç'; alan oldukça esnekti. Ağaçlar devrikti. Katılımcılar ağaçların üzerinde emeklediler, çamurun içinde daire oluşturdular ve taşların oraya, ateş yaktığım yere geldiler. Bu olanlar hakkında çok heyecanlıyım ama ne anlama geldiğini bile bilmiyordum. Derken Kaprow'un birikimleriyle ilgili okumaya başladım ve ona bir mektup yazdım. O

Schneemann Vietnam Savaşı sonrası kültürel karışıklık ortamında miras kalan geleneğin politik çözülüşünün bir anlamda Fluxus için, deneylerini yaptıkları yeni anlayış için elverişli bir zemin olduğundan bahsediyor¹⁹⁰. Her şeyin dağıldığı bir dönem olduğu için genç eleştirmenler, gazeteciler, yeraltı (underground) gazeteleri tarafından bu yeni hareketin desteklendiğini ifade ediyor.

Politik olarak hareketli bir dönemde Schneemann, Fluxus hareketinin yanında aynı zamanda feminist kanatta da yer alıyor, feminist söylem üzerinden yapıtlar üretiyor, performanslar yapıyordu. 1975'te yaptığı Interior Scroll adlı performansında çıplak vücudunu çamurla kaplamış ve vajinasından çıkardığı uzun parşömende yazılanları okumuştur (Şekil:10). Parşömenden okuduğu metinde vajinadan, fiziksel ve kavramsal olarak heykelimsi, mimari bir referans olarak bahsediyordu¹⁹¹. Schneemann erkek egemen kültürde erkek tarafından tanımlanan kadının artık kendi adına konuşmasının, kendi bedenini kendisinin tanımlamasının gerekliliğine işaret ediyordu. Performansı ile de bunu pratik anlamda gerçekleştiriyordu. Bu performansı biri East Hampton New York'ta diğeri Telluride Film Festivali'nde olmak üzere iki kere gerçekleştirdi¹⁹².

Tarif edilmesi güç olmakla beraber Fluxus ile sanatsal bağlam arasındaki ilişkiye iyi bir örnek olan bir diğeri performansı 1964 yılında gerçekleştirdiği "Et Keyfi"dir (Meat Joy). İlk olarak Paris'teki Amerikan Merkezi'ndeki özgür ifade festivali'nde (Festival of Free Expression), ikincisini de New York'ta Justin Memorial Kilisesi'nde yaptığı performansı sanatçı şu şekilde aktarıyor¹⁹³:

"Et Keyfi" erotik bir ritüel. Taşkın, düşkün, fiziksel meteryal olarak "et" in kutlanması: çiğ balık, tavuk, sosis, ıslak boya, şeffaf naylon, ipler, fırçalar, kağıt fırlatma. İtici gücü coşturuculuk. Şefkat, azgınlık, hassasiyet, kendinden geçmek arasında kayan ve dönen; niteliği her an hassas, komik, keyifli, tiksindirici olabilir. Fiziksel denklikler; katmanlaştırılmış birleştirilmiş öğeler ve

da bana New York'a geldiğimde buluşmayı teklif eden bir kart attı. Buluştuğumuzda bana "Evet evlat, alıyor musun, satıyor musun?" diye sordu. Bu benim için dudak uçuklatan bir konuşmaydı. Çünkü o zamana kadar süzölmüş metaforik bir şekilde aşırı şiirsel referanslarla konuşan sanatçılara alışkındım. Böylelikle bir sandviçi paylaşıp ilk etkinliğimizi düşünmeye başladık."

Carolee Schneeman, "Imaging Her Erotics", (Illinois Central, 1968), 114,

http://books.google.com.tr/books?id=8BzODiAUqigC&pg=PA114&lpg=PA114&dq=A+Journey+through+a+Disrupted+Landscape&source=bl&ots=1wsJqL_VSg&sig=IIQZJhffO_VphNB2-EZJExoWwjk&hl=tr&ei=9k64TYLSA83csgal1fnqAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q=A%20Journey%20through%20a%20Disrupted%20Landscape&f=false, [28-04-2011]

¹⁹⁰ age, 120

¹⁹¹ <http://www.caroleeschneemann.com/works.html>, [07-03-2010]

¹⁹² age, [07-03-2010]

¹⁹³ Sanat, sosyal hareketler ve LGBTT aktivizmi alanında kendini bir sığınak olarak tanımlayan bir kilise olan Justin Memorial Kilisesi hakkında daha fazla bilgi için <http://www.judson.org/about>

izleyicinin tamamlayıcı enerjisiyle yoğunluk kazanmış ruhani imge akışı olarak canlandırılmıştır¹⁹⁴.”

Schneemann, bugün özellikle video alanında çalışmalarına devam etmekte ve üniversitelerde seminerler vermektedir¹⁹⁵.

Avusturyalı sanatçı VALIE EXPORT 1960’lardan bu yana kavramsal fotoğraf ve film, yazın çalışmalarının yanında, performans, feminizm ve aktivist stratejiler bağlamında gelişmelerde öncü bir role sahiptir¹⁹⁶. Sanatsal ve politik stratejilerle, bir dil olarak imge ile imge ve temsiliyet arasındaki ilişki arasında bağlantılar üretiminin zeminini teşkil eder. 1970 yılında ailesinin ve eşinin ismini reddederek adını bir sigara markası olan, VALIE EXPORT olarak değiştirmiştir¹⁹⁷. Büyük harflere yazılan ismi hem kendisinin sanatsal logosu hem de kendini eylemleri çerçevesinde yeniden tanımlama stratejisinin bir parçasıdır. Kimliğini dönemin tabu kırıcı performans sanatı dâhilinde, Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl ve Rudolf Schwarzkogler gibi Viyanalı performans eylemcileri (actionist) arasında konumlandırmıştır¹⁹⁸. Adını sıraladığımız çağdaşları gibi kendisi de savaş sonrası Avusturya kültüründe büyüyen ve yayılan kayıtsızlık ve konformizme bir karşı duruş olarak tasarlanmış performanslarında, bedenini acı ve tehlikeye maruz bırakmıştır. EXPORT çalışmalarında toplumla kimlik arasında ince bir zar olarak tanımladığı bedeni; toplumun yapısıyla belirlenen bir imge ve gösterge olarak kadın bedenini sorgular. Kariyerinin erken yıllarından beri işlerinde kendi bedenini imge olarak kullanmıştır. Performanslarında, fotoğraf ve video çalışmalarında kendisi oynayarak, yapıtlarının genel çerçevesinde öznelliğe vurgu yapmış ama öznelliği kendi kişisel hayat öyküsüne_Abromoviç’in yaptığı gibi_ oto-biyografik öğelere dayandırmayı reddetmiştir¹⁹⁹.

Erken dönem gerilla performanslarından biri olan 1968-1971 arasında Avrupa’nın çeşitli şehirlerinde gerçekleştirdiği “Hafifçe Dokun-Sinema” (Tapp- und Tast-Kino) başlıklı eylemi, feminist performans tarihinin öncü çalışmalarından biridir (Şekil: 11)²⁰⁰. EXPORT vücudunun çıplak olan üst bölümüne bir kutudan yapılmış küçük

¹⁹⁴ <http://theendofbeing.com/2010/02/07/meat-art-v1-carolee-schneemann-and-the-sacred-erotic/>, [08-03-2010]

¹⁹⁵ <http://pccphoto.blogspot.com/2011/02/carolee-schneemann-will-give.html>, [31-05-2011]

¹⁹⁶ http://www.jonovelli.com/pdfs/V_EXPORT.pdf, [08-11-2008]

¹⁹⁷ **age**, [08-11-2008]

¹⁹⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Valie_Export, [13-02-2010]

¹⁹⁹ http://www.jonovelli.com/pdfs/V_EXPORT.pdf, [08-11-2008]

²⁰⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Valie_Export, [13-02-2010]

bir sinema salonu modeli giymişti. Sokağa çıkarak kadın, çocuk, erkek herkesin giydiği kutunun önündeki sinema perdesinden içeri ellerini sokup göğüslerine dokunmasını istemişti.

Yine 1968 tarihli “Eylem Pantolonu: Genital Panik” (Aktionshose:Genitalpanik) performansında ağ (kasık) kısmı olmayan bir pantolon giyerek bir sanat sinemasına girmiş ve izleyicilerin arasında vajinasını sergileyerek yürümüştü (Şekil: 12)²⁰¹. Bu performansında sinemada kadının pasif pozisyonuna dair provoke edici bir eylem amaçlamış ve bu amaçla cinselliğin mahrem doğasına karşı çıkışını ortaya koyan bu ve diğer birçok performansını kamusal alanda gerçekleştirmişti²⁰². Özellikle son dönem çalışmalarında gözlendiği üzere performansı, sanat ve estetik bağlamında kavrayan Marina Abramović, EXPORT’un bu performansını 2005’te Gugenheim Müzesi’nde yeniden yapmıştır (Şekil: 13)²⁰³.

Sanatçı 1968 tarihli “Köpekçiklik Dosyasından” (Aus der Mappe der Hundigkeit) adlı performansında partneri Peter Weibel’i tasmayla köpek gibi elleri ve ayakları üzerinde yürüterek gezdirmiştir. Kendi cümleleriyle performansını şöyle yorumluyor: “Dik omurgalı hayvan toplumumuzun negatif-ütopyasını ilan etmek istedim²⁰⁴.”

EXPORT, bugün çalışmalarına video ve heykel alanında devam etmekte ve galeri ve müzelerde kişisel ve karma sergilere katılmayı sürdürmektedir.

1980’lerden bu yana performatif yapıtlar üreten, eylemler yapan bir diğer sanatçı da Sophie Calle’dır. Fransız sanatçı yapıtlarını fotoğraf, video, yerleştirme veya doküman olarak sonuçlandırmakla beraber, üretim süreci, gündelik hayatın performatif dinamikleri üzerine kurgulanmasına dayanır²⁰⁵. EXPORT’un yaklaşımına benzer bir şekilde hem kendi mahremiyetini, hem de tanıdığı tanımadığı insanların mahremiyetini çalışmalarının odağına yerleştirerek, sanat üretimi ile gündelik hayat arasındaki ilişkiyi, gerçeğin alımlanma biçimlerini ve tabuları irdelemiştir. Calle’nin

²⁰¹ <http://bodytracks.org/2009/06/valie-export-aktionshosegenitalpanik-action-pants-genital-panic/>, [09-11-2010]

²⁰² http://en.wikipedia.org/wiki/Valie_Export, [13-02-2010]

²⁰³ <http://www.youtube.com/watch?v=dgaE0fXNYO0&feature=related>, [13-02-2010]

²⁰⁴ <http://bodytracks.org/2009/06/valie-export-and-peter-weibel-aus-der-mappe-der-hundigkeit-from-the-portfolio-of-doggishness/>, [20-11-2008]

²⁰⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Sophie_Calle, [14-05-2010]

yapıtlarında, eylemlerinde mahremin mahremiyetini feshetmek, onu konuşulabilir, sorgulanabilir kılmak anlamına geliyordu²⁰⁶.

İlk çalışması, 1979'da bir partide tanıştığı bir adamı Paris'ten Venedik'e kadar takip edişi ve bu süreci fotoğraflayarak gerçekleştirdiği "Venedik Süiti"dir (Suite Venitienne)²⁰⁷. Ertesi yıl "Uyuyanlar" (The Sleepers) adlı çalışmasında arkadaşları ve arkadaşlarının arkadaşlarından oluşan, yabancıların da bulunduğu yirmi dört kişiyi, bir yatakta sekiz gün geçirmek üzere davet etmişti. Onlara yemek servisi yaptı ve her saat başı fotoğraflarını çekti²⁰⁸.

1983'te "Adres Kitabı" adlı çalışmasında, sokakta bulduğu bir adres kitabında yazılı isimlere sırayla ulaşp, onlarla konuşarak, defterin sahibi hakkında bilgiler toplayıp, insanların rehber sahibini tanımlamasını istemişti²⁰⁹. Daha sonra da tanımadığı bu adam hakkında yakınlarından edindiği bilgilerle, oluşturduğu profili Fransız Liberation gazetesinde bir yazı dizisi olarak yayınladı. Olayın devamında defter sahibi ortaya çıkarak özel hayata müdahale ettiğini ifade edip, Calle'nin çıplak fotoğraflarına ulaştığını söyleyerek, aynı gazetede yayınlamakla tehdit etti. Calle'nin, Defter sahibinin kendisini tanımadan oluşturduğu profil nihayetinde kurgusal bir portre olduğu halde, adam tarafından ısrarla sahiplenilmeye devam edilmişti. Bir tesadüfün soruşturulması ve spekülasyonuyla başlayan eylemin kendisi dalgalanarak çevresine yayılan bir etki ortaya koydu.

Bu çalışmasıyla bağlantılı olarak bahsedebileceğimiz, kimlik meselesine bakışını dair bir diğer çalışmasını ise yazar ve yönetmen Paul Auster ile beraber gerçekleştirdi. Auster'ın "Leviathan" romanındaki kendisinden esinlenilerek hazırlanan Maria karakterine bürünerek kitaba uygun şekilde her gün farklı renkte yemek yiyerek gündelik hayatını bu karaktere göre düzenledi²¹⁰. Calle'nin son çalışmalarından biri de 2010 yılında İstanbul'a gelerek Türkiye'li sanatçılarla işbirliğiyle gerçekleştirdiği "İstanbul'da Yaşıyor ve Çalışıyor" adlı projedir²¹¹.

²⁰⁶ <http://muhteviyat.com/sanat/sophie-calle-i-terk-edememek/>, [14-05-2010]

²⁰⁷ <http://www.iniva.org/dare/themes/space/calle.html>, [16-05-2010]

²⁰⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Sophie_Calle, [14-05-2010]

²⁰⁹ **age**, [14-05-2010]

²¹⁰ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/up-close-and-too-personal-a-sophie-calle-retrospective-1809346.html>, [16-05-2010]

²¹¹ http://www.istanbul2010.org/HABER/GP_673763, [31-05-2011]

New York’lu sanatçı Karen Finley, 1979’dan beri performans, müzik, çizim, yazın, yerleştirme alanında olduğu gibi aktivizm alanında da çalışmalarını sürdürmektedir. 1986’dan bu yana biri şarkıcı Sinéad O’Connor’la beraber olmak üzere dört single ve iki müzik albümü çıkartmıştır²¹². Şarkı söylediği sahne gösterilerini ilk olarak çalıştığı barda sahneleyen Finley, sonrasında gece klüplerinden, sanat merkezlerine, festivallere, eşcinsel dayanışma merkezlerine, otellere, üniversitelere kadar birçok farklı mekânda performanslar yapmış, ayrıca birçok sergiye katılmıştır²¹³. Ancak performanslarındaki sert provokatif dil ve cinsellik, eşcinsellik, tecavüz, ensest, aile içi şiddet AIDS, sansür, gibi konular üzerinde açıkça durması sebebiyle hem gece klüpleri, hem de sanat mekânları tarafından sansürlenmiş ve zaman zaman performansları iptal edilmiştir²¹⁴. Kendisiyle yapılan bir söyleşide hiçbir zaman underground (ana akım olmayan, alternatif, kolay ulaşılamayan) olmaya çalışmadığını, söylediklerini duyurmaya çalıştığını ifade etmiştir²¹⁵. Öte yandan geniş bir çevreye ulaşmak kendisi için söyleminden taviz vermek anlamına gelmediği için, kariyerinin ilk yıllarında özellikle 1980 sonlarında birçok kere performanslarının iptaliyle karşı karşıya kalmıştır. Buna karşılık olarak sanatta sansüre karşı tavrını ortaya koymak için 1999 yılında Playboy dergisine poz vermiştir²¹⁶.

Otobiyografik öğeler üzerine kurduğu metinleri, kişisel deneyimleri, izleyicinin de kendi deneyimlerine döndüğü, konuşulmayanın dillendirildiği bu ritüellerin, gürültülü konserlerin zeminini oluşturur. Performansları trans halinde konuşma, şarkı söyleyiş hali, metin okuma, taklit arasında geçişlerden meydana gelir²¹⁷. 1989 yılında yaptığı “Kurbanlarımızı Hazır Tutarız” (We Keep Our Victims Ready) adlı performansını Finley şöyle anlatıyor (Şekil: 14):

“Vücudumu çikolatayla sıvadım; çünkü performansta izleyiciye de söylediğim gibi, kadınlara genellikle bok gibi davranılır. Ardından kendimi kırmızı kalp şekerlemelerle kapladım; çünkü kadına bok gibi davranıldıkça kadın daha da sevilesi olur. Kalplerden sonra vücudumu fasulye filizleriyle kapladım; çünkü filizler sperm gibi kokar ve ben de o anda bir denizci gibi görünüyordum. Bir kadın kendisine bok gibi davranıldıktan be bu yüzden sevidikten sonra,

²¹² <http://www.discogs.com/artist/Karen+Finley>, [07-05-2010]

²¹³ http://www.rjn.stumble.com/old_site/KAREN.HTML, [22-02-2011]

²¹⁴ Schechner, 1996, 152

²¹⁵ **age**, 152

²¹⁶ <http://www.artinterviews.com/Karen.html>, [22-02-2011]

²¹⁷ **age**, [22-02-2011]

üzerine atılır. Ve sonra üzerime sim serptim; çünkü kendisine her ne kadar kötü davranılırsa davranılsın, kadın akşam yemeği için giyinmek üzere kendini toparlayacaktır²¹⁸.”

Finley bu performansını New York'ta 1989 yılında on altı yaşındaki bir kızın polislerce tecavüz edildikten sonra dışkıyla sıvanmasına ve açılan davada bunu kendi kendisine yapmakla suçlanarak polislere dokunulmamasına yönelik bir tepki olarak yapmıştı²¹⁹.

Finley'in tabuları hedef alan performanslarıyla kurduğu söylemi, ataerkil toplumda ikincil bir konuma sahip, pasifleştirilen kadın kategorisinin reddini aynı zamanda üreten, konuşan ve öngörülemez bir persona olarak yeni bir kadın kimliğini işaret etmektedir. Finley bir söyleşisinde kadının üretkenliğine dair şu açıklamayı yapıyor: “...eğer bu toplumda bir anne veya bir fahişe değilseniz, üretken olmadığınız varsayılıyor. Kadının değeri hala biyolojisine dayanıyor²²⁰.” Halen hem sanat alanında hem de aktivizm alanında çalışmalarını sürdüren Finley, çalışmalarının pratik işlerliği anlamında bu iki bağlamı kendince bir araya getirmeyi başaran bir model ortaya koyuyor. Radikal feministlerin ön gördüğü dişil yazın alanında da çalışan sanatçı, 1993 tarihli Philadelphia filmindeki oyunculuğu gibi farklı alanlarda üretimini sürdürerek, farklı bağlamlarda hareket etme esnekliğini gösteriyor. Finley üretimine seminer ve sergi çalışmalarıyla devam etmektedir²²¹. Sanat ve aktivizm arasındaki ilişki ve örnekler bu ortaklık üzerinden ortaya konan üretim ve söylem modellerinin tartışması, ek:2 bölümündeki söyleşiler dâhilinde yapılacaktır.

Amerikalı komedyen, şarkıcı, oyuncu ve yazar Sandra Bernhard kariyerine stand-up komedi gösterileriyle 1970'lerin sonlarında başlamıştır²²². Üretimi performans sanatı geleneğinden çok sahne gösterisi ve kara mizaha dayalı stand-up gösteri geleneği içerisinde değerlendirilebilir. Feminist söylemden referanslarını alan, heteronormativiteyi hedef alan metinleri, LGBTT hareketiyle olan dirsek teması, sahne gösterilerinin taklit, şarkı söyleme, seyirciyle konuşma gibi performatif öğelere dayanmasıyla, Karen Finley'in sanat, sahne ve aktivizm arasındaki geçişli tavrının sahne gösterisi geleneğindeki karşılığına denk düşer. 1980 başlarında yükselişe

²¹⁸ Larissa Holmes, “ *Progress Through Provocations: Analyzing the Work of Karen Finley*”, <http://art-history.concordia.ca/cujah/issue03/4-progress-through-provocations-analyzing-the-work-of-karen-finley.htm>, [07-05-2010]

²¹⁹ <http://news.harvard.edu/gazette/2002/02.14/06-finley.html>, [07-05-2010]

²²⁰ Schechner, 1996, 154

²²¹ <http://karenfinley.com/hot.php>, [31-05-2011]

²²² <http://www.sandrabernhard.com/biography.html>, [08-03-2010]

geçtiği dönemde 1983 tarihli Martin Scorsese filmi “Komedinin Kralı”nda (The King of the Comedy) rol almıştır²²³.

1985 yılında ilk tek kişilik gösterisi “Senin Kadınınım”ı (I’m Your Woman) sahnelemeye başladığı dönemde gösterileri stand-up komedi gösterisinden çok, performans sanatı bağlamına kaymaya başlamıştır. Bu gösterisi müzik albümü olarak da yayınlanmıştır. Aynı zamanda televizyonda da sık sık yer almıştır. 1991 yılından itibaren Amerikan “Rosanne” dizisinde otuz üç bölüm oynamış ve televizyonda ilk defa açıkça lezbiyen olduğunu ifade eden bir kadın rolünü canlandırmıştır²²⁴. 1989 yılı civarında Madonna ile yaşadığı ilişki boyunca, beraber televizyon programlarına lezbiyen çift olarak katılmışlardır²²⁵.

1992’de Playboy dergisine poz verdiğinde Camille Paglia gibi feminist kuramcıları oldukça kızdırmıştır (Şekil: 15)²²⁶. Bernhard hakkındaki “Güzel Bir Kadının İtirafı” adlı belgesel filmde Paglia, Bernhard’ı kadın bedeninin meta olarak tüketildiği mecralardan bir olan Playboy gibi porno bir dergide poz vererek, bu metalaşmaya ve sömürüye katkıda bulunduğu yönünde eleştirmiştir. Bernhard’ın yanıtı ise Finley’inki gibi ana akım medya, porno endüstrisi, televizyon gibi mecralara sızarak söylem ve tavrını yaymayı savunduğu yönünde olmuştur. Bernhard, stand-up sahne gösterilerine Avrupa ve Amerika’da düzenlediği turlarla devam etmektedir²²⁷.

Müzik alanında performatif işler üreten bir diğer sanatçı Yunan kökenli Amerikalı besteci, piyanist, şarkıcı, AIDS aktivisti Diamanda Galas, 1980’lerden bu yana ayrımcılık, şiddet, ahlak, AIDS, gey ve lezbiyen hakları, cinsiyet politikaları ekseninde müzik ve sahne performansları yapıyor²²⁸. İlk müzik eğitimini caz piyanisti olan babasında alan, klasik piyano ve şan eğitiminin ardından Ornette Coleman gibi caz müzisyenleriyle çalışan Galas, üç buçuk oktavlık sesiyle black metal vokalistlerinin gırtlak çığlıklarını operatik bir yapıda yorumluyor²²⁹. Genel olarak ritüelistik performansları şeytan ayinleri ve büyücülükle özdeşleştirildiğinden kilisenin tepkisini çekmiştir. Müziği Edgar Allen Poe ve Baudelaire’in yazını, Alman

²²³ http://en.wikipedia.org/wiki/Sandra_Bernhard, [23-02-2011]

²²⁴ **age**, [23-02-2011]

²²⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=qUOLRa5EQpw>, [23-02-2011]

²²⁶ Sandra Bernhard, “*Confessions of a Pretty Lady*”, (belgesel film) yönetmen: Kristiene Clarke, 1994

²²⁷ <http://www.sandrabernhard.com/news/>, [31-05-2011]

²²⁸ <http://www.diamandagalas.com/images/DG-dazedConfused.pdf>, [28-02-2011]

²²⁹ **age**, [28-02-2011]

dışavurumcu “schrei” operası, elektronik vokal manipulasyonu, performans sanatı, tutucu dini ayinler, gospel ve blues müzikleri arasında kurulmuş ilişkiler ve akışların bir sentezidir²³⁰. Sonraki yıllarda Iannis Xenakis, Vinko Globokar ve John Zorn gibi çağdaş bestecilerle çalışmıştır²³¹.

1982’de çıkardığı Baudelaire’in aynı adlı şiirinden yola çıkan “Şeytan Ayinleri” (The Litanies of Satan) adlı ilk müzik albümünde, öldürmeye meyilli bir şizofrenin gözünden “Biftek Bıçaklı Kadınlar” (Wild Women With Steak-Knives) gibi parçalarını seslendirmiştir. 1980’lerin başlarında AIDS krizi baş gösterdiğinde Galas “Kızıl Ölümün Maskesi” (Mask of the Red Death) adlı üçleme bir albüm çıkarmıştır²³². O dönemde AIDS hastalığının üstü örtülmeye çalışılırken, Galas bu konuyu performanslarında ısrarla gündeme getirmiştir²³³. Kardeşini ve birçok arkadaşını bu hastalıktan kaybetmiş olan Galas, AIDS aktivizmi yapan ACT UP! örgütüyle çalışmış ve eylemlerine katılmıştır. Bunlarda biri 1989 yılında Amerikan hükümeti ve kilisenin AIDS’e dair ve eşcinsel ve güvenli sex karşıtı tutumuna karşı St. Patrick Katedrali’nde gerçekleştirdikleri eylemdir. Beraber eşcinsel karşıtı rahibin ayinini slogan atarak basmış ve sonrasında tutuklanmışlardır²³⁴. AIDS mücadelesinin devamı olarak 1991 yılında New York St John Katedralinde “Veba Kitlesi” (Plague Mass) adlı performansında, şarkılarını çıplak bedeni kan kırmızısına boyalı bir şekilde seslendirmiştir (Şekil: 16). Aynı performansı Uluslar arası AIDS Konferansı’nda da gerçekleştirmiştir²³⁵.

Bunun yanında daha yakın tarihli eylemlerinden bir diğeri de Amerika’nın ilk seri kadın katili Aileen Wuornos’un 2002 yılındaki idamının ardından, anısına düzenlediği konser turudur. İdam ile ilgili görüşünü belirttiği metni resmi internet sitesinde yayınlamıştır²³⁶. Müzik kariyerinden önce California’da sex işçiliği yaptığı dönemde, kendisi kadar arkadaşlarının da yüz yüze kaldığı tecavüz ve cinsel

²³⁰ <http://www.laurahird.com/newreview/diamandagalas.html>, [27-02-2011] screi sözcüğü Almanca’da bağırarak anlamına gelmektedir. Toplumsal hareketler bağlamında ise haksızlığa karşı ses çıkarmak anlamını taşır. Galas dört mikrofon ve çeşitli eko ve gecikme efektleriyle performe ettiği vokal tekniğini screi opera etkisiyle geliştirmiştir.

²³¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Diamanda_Gal%C3%A1s, [27-02-2011]

²³² http://www.redrat.net/blackhole/dominating_obsessions.htm, [27-02-2011]

²³³ **age**, [27-02-2011]

²³⁴ http://www.diamandagalas.com/press/live/plague_mass/sanfranciscosentinel_0591.htm, [28-02-2011]

²³⁵ **age**, [28-02-2011]

²³⁶ <http://www.laurahird.com/newreview/diamandagalas.html>, [27-02-2011]

istismarı konu edindiği şarkılar seslendirmiş ve sex işçilerinin hak savunucusu olmuştur²³⁷.

Galas'ın ACT UP! İle olan ilişkisi ve sanatsal birikimini bir araya getirişi, o dönemde politik sanat kavramını bulunduğu çevrede yeniden tanımlayan bir tavidir²³⁸. Üretimine hala devam eden Galas'ın albümlerinin içeriği soykırımlar, işkenceler, ayrımcılık meseleleri üzerine tepkisini ortaya koyar. Söylemini ortaya koymak üzere performans sanatı, sahne gösterisi ve aktivizm arasında akışkan bir tavır geliştirmiştir. Dünya ölçeğinde yaşanan toplumsal, siyasi, politik ayrımcılıklara karşı tavrını, ritüelistik performansları, yüksek perdeden çılgınlıklarıyla ortaya koymuştur: "...bir çeşit şeytani bir kahkaha atıyorum. Aslında durumu tersine çeviriyorum. Dünyada şu ana kadar işkence görmüş olan tüm insanlar şimdi artık yargıçlar. Bu son gülenin kahkahası²³⁹." Galas halen müzik, performans ve aktivizm çalışmalarına aktif olarak devam etmektedir²⁴⁰.

Müzik, sahne performansı ve ihlalci avangard tavrı birleştiren Alman kontrtenor Klaus Nomi 1960'larda Berlin'de gey diskolarda şarkı söyleyerek kariyerine başladı²⁴¹. 1980 başlarında verdiği konserlerinde teatral sahne gösterileri eşliğinde sintizayzır temelli opera, 1960'ların pop müziği ve yeni dalga (new wave) ekseninde hem kendi parçalarını hem de eski şarkıların yeniden yorumlarını seslendiriyordu²⁴². Konser tanıtımlarında kullanılan "Dış uzaydan insan ırkını kurtarmak için geldi" sloganı, sıra dışı müziğinin yanında sahnede ortaya koyduğu cinsiyetsiz, soğuk, ifadesiz, personasını ortaya koyan bir ifadedir²⁴³. Alman ekspresyonizmini hatırlatan ve Bauhaus etkileri taşıyan geometrik uzaylı kostümleri, Japon Kabuki tiyatrosu ve Butoh performansını hatırlatan beyaz makyajı, durağan ve robotik jestleri, yüksek aralıklı tiz sesiyle ve yorumuyla sahnede alışılmışın dışında, Butler'ın sözünü ettiği anlamda ama kadın ve erkek kategorilerine referans vermeyen bir "drag" karakteri

²³⁷ **age**, [27-02-2011]

²³⁸ <http://www.diamandagalas.com/images/DG-dazedConfused.pdf>, [28-02-2011]

²³⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=t8LZwe6QquQ>, [28-02-2011]

²⁴⁰ <http://www.diamandagalas.com/tour.htm>, [28-02-2011]

²⁴¹ Kontrtenor: geniş ses aralığına sahip, soprano (kadın vokalde en ince sesi) tonunda şarkı söyleyebilen erkek solist.

²⁴² http://en.wikipedia.org/wiki/Klaus_Nomi, [17-05-2010]

²⁴³ "The Nomi Song", Belgesel Film, yönetmen: Andrew Horn, 2004

ortaya koymuştur²⁴⁴. Nomi'nin ortaya koyduğu drag dünya dışına, uzaya referansı ile tanımlanamazlığı ile retro-fütüristik bir Queer-Drag olarak yorumlanabilir²⁴⁵.

Nomi performanslarının ve müziğinin arkasındaki fikri şöyle ifade ediyor:

“Mümkün olduğunca uzaylı gibi görünmeliyim çünkü bu vurguladığım noktayı pekiştiriyor. Yaptığım şeyin tümü, her şeye kesinlikle bir yabancı gibi yaklaşmak. Bu birçok kuralı yıkabilmemin tek yolu. Hatırlayın ki benim müzik geçmişim oldukça tuhaf; klasik Alman operası. Yani başta bu noktadan rock müziğe doğru gitme konusunda emin değildim. Bu benim için en az Almanya’da soprano olarak opera söylemek kadar şok ediciydi. O da yıktığım bir başka kuraldı. Siz hiç de böyle yapmadınız (kural yıkmadınız). Ve beni destekleyen şey, kuralları olmadığını düşündüğünüz pop ve rock müziğinin en az klasik müzik kadar muhafazakâr olduğu gerçeği idi. Yani benim yaptığım, iki misli şok edici. Fark şu ki punk dinleyicisi onları şok edebilmeme hayran. Beni korkutan bir şey yok. Hem kuralları kim koyuyor²⁴⁶?”

1972 yılında New York’a sanat çevresinin yoğun olduğu East Village’e taşınmış ve ilk büyük gösterisini sanatçı David McDermott tarafından düzenlenmiş dört gecelik “Yeni Dalga Vodvil” etkinliğinde sahnelemiştir²⁴⁷. Bu etkinlikte Samson ve Delila operasından bir operayı uzaylı kostümüyle ve kaotik ışık ve duman gösterileriyle seslendirmiştir. Büyük sahnelerin yanında birçok gece klübü ve gey barda performanslar yapmıştır. David Bowie ve Jean-Michel Basquiat çalıştığı isimler arasındadır²⁴⁸. Çıkardığı single albümlerin yanı sıra 1981, 1982 ve 1983’te üç müzik albümü yayınlamış ve konser turnelerine çıkmıştır. Punk rock müziği ve görsel sanatları avangard bir tavırla bir araya getiren Nomi, East village sanat çevresinin yanında, Rosenstolz grubu, Nina Hagen, Marc Almond, The Smiths grubunun solisti Morrissey gibi müzisyenleri de etkilemiştir. Ayrıca 2003 yılında Cartoon Networks kanalında yayınlanan “The Ventura Bros” adlı çizgi dizide, ikinci sezonun son iki bölümünde David Bowie ve Iggy Pop’la beraber üçlü bir takım olarak karakterize edilmiştir (şekil: 17)²⁴⁹. Nomi 1982 yılında AIDS hastalığına yakalanmış ve 1983 yılında hayatını kaybetmiştir²⁵⁰.

²⁴⁴ <http://klaus.nomi.pagesperso-orange.fr/biography.html>, [04-03-2010]

²⁴⁵ Retro-fütürizm: 1960’larda ortaya çıkan eğilim, geleceğin teknolojisinin, geçmiş (retro) stillerle karakterize edilmesine dayanır. <http://en.wikipedia.org/wiki/Retro-futurism>, [15-04-2011]

²⁴⁶ <http://thenomison.com/about.htm>, [15-05-2010]

²⁴⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Klaus_Nomi, [17-05-2010]

²⁴⁸ **age**, [17-05-2010]

²⁴⁹ <http://tv.blinkx.com/show/the-venture-bros/tpDPzXrLo9dc-1xD-Fpc2PWRfHMs1>, [02-02-2010]

²⁵⁰ <http://thenomison.com/about.htm>, [02-02-2010]

5. TÜRKİYE’DE CİNSİYET VE KİMLİK KURAMLARI ÇERÇEVESİNDE PERFORMANS SANATI ve LGBTT AKTİVİZMİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

5.1. Türkiye’de Performans Sanatı ve Sanatçısı Üzerine Cinsiyet ve Kimlik Politikaları Çerçevesinde Bir Değerlendirme

Bu bölümde Türkiye’de performans sanatı araştırıldığında karşımıza çıkan sayılı isimlerden olan Nezaket Ekici’nin Abromoviç’in izinde geliştirdiği performans sanatına dair tavır ve söylemi, benzer anlayışa sahip bir diğer sanatçı Şükran Moral’ın söylemi le birlikte daha önce yazılı medyada yayınlanmış söyleşileri üzerinden analiz edilecektir. Bu analizin amacı Türkiye’de performans sanatının konumuna ve Türkiyeli performans sanatçılarının performans sanatına bakışlarına dair, performans sanatının kurumsallaşması ve avangard tavır üzerinden bir değerlendirmeye gitmektir.

Sanat kariyerinde performanslar da gerçekleştirmiş olan bir diğer sanatçı CANAN ise, kendi deneyimleri üzerinden, feminist kimliği çerçevesinde sanat ile aktivizm arasındaki ilişkinin soruşturulması bağlamında, bu değerlendirmenin diğer ucunda yer almaktadır.

Türkiye’de cinsiyet ve kimlik kuramları bağlamında performans sanatı örneklerinin sayılı olması ve bu konuda yazılı kaynakların oldukça sınırlı olması nedeniyle, eklerde yer alan söyleşiler üzerinden gerçekleştirilen sözlü tarih çalışması, bu bölümdeki değerlendirmeler için yöntem olarak belirlenmiştir. Türkiye’de cinsiyet ve kimlik kuramları bağlamında performans sanatını, avangard ve aktivist bağlamda değerlendirmek üzere, Nezaket Ekici ve Şükran Moral’ın yaklaşımının eleştirisi, kendileriyle yapılmış söyleşilerin araştırması doğrultusunda yapılmıştır. Türkiye’de sanat ve aktivizm arasındaki ilişkinin ve bu bağlamda eylem unsurunun feminizm ve

Queer kuramı çerçevesinde tartışması ise ekler bölümünde feminist sanatçı CANAN ve aktivist Erdal Partog Demirdağ ile yapılan söyleşilerle gerçekleştirilmiştir. Yöntem olarak sözlü tarih çalışmasının yapılması, bu bağlamdaki kaynak eksikliğinin giderilmesi yönünde katkıda bulunmak açısından gerekli görülmüştür.

5.1.1. Nezaket Ekici ve Biçimci Avangard

Berlin’de yaşayan ve üretimini halen sürdüren performans sanatçısı Nezaket Ekici, performans yapmaya 1999 yılında başlamıştır. 2001 yılında Marina Abramoviç’in öğrencisi olan Ekici, akademide aldığı heykel eğitimiyle, Abramoviç’ten aldığı performans dersleri doğrultusunda performans sanatı anlayışını kurmuş bir sanatçıdır²⁵¹. Bu bölümde Türkiye’de sık sık performanslar gerçekleştiren Ekici’nin, Türkiye’deki sanat ortamına, performans sanatına ve kendi sanat anlayışı üzerine kişisel yorumlarına yer verilecek ve örnekler doğrultusunda performans sanatının geniş perspektifi ve yönelimleri dâhilinde Türkiye’deki performans sanatı anlayışının ve pratiğinin sınırlı bir eleştirisi yapılacaktır.

Öncelikle sanatçının performans sanatına ve sanat izleyicisine olan bakışını ele alalım. Ekici, Türkiye’deki sanat izleyicisinin performans sanatını tanımadığını ve nasıl konumlandıracağını ve nasıl izlemesi gerektiğini bilmediğini belirtiyor²⁵². “Türkiye’de...İnsanların bu sanatı izleme ve değerlendirme pratiği biraz zayıf...performansı anlamak için daha çok izleme pratiği kazanmak şart.” diyerek performans sanatını yüksek sanat kategorisine yerleştiriyor ve _ihlalcı avangardın gözettiği şekliyle_ sanat izleyicisinin dışında kalan kesimin performansla yaşadığı tesadüfî bir karşılaşma anında ortaya çıkabilecek etkiyi, tercihi doğrultusunda dışarıda bırakmış oluyor. Buradaki çelişki; performans sanatının anlaşılamadığından şikâyetçi avangard sanatçı tavrıyla izleyiciyi eleştirirken, bölümün devamındaki örnekler ve alıntılarda görülebileceği üzere, sanatsal pratiği ve söylemiyle avangard söylemden uzak bir tavır sergilemesinde yatıyor.

²⁵¹ <http://www.dna-galerie.de/en/artists/nezaket-ekici/nezaket-ekici--biography.php>, [16-02-2010]

²⁵² "Saygı yoktu... Belki biraz sessiz oldular. Bu insanlar bu sanatı tanımıyorlar, etmiyorlar. Bu insanlara bu sanat öğretilmeli. Melih (Görgün) iyi ki dedi. Beral (Madra) da demişti, 'cep telefonlarını kapatınız sessiz olun', diye... Bizim Avrupa'da, İtalya, İngiltere'de millet alışmış. Performans sanatına saygı var. Ama alkış burada. O gün Siemens'te çok mutlu oldum. Çok alkışlandım. Bazen Avrupa'da hiç alkış olmuyor. Siemens'te bravo diye bağırın bile oldu." <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=250003>, [17-02-2010]

Kamusal alanda gerçekleştirdiği bir performans olarak “Nazar Boncuğu” çalışmasından bahsedilebilir. Sanatçı üzerinde altı yüz nazar boncuğu olan yaklaşık kırk kilo ağırlığında bir elbise giyerek İstanbul’da İstiklal Caddesi boyunca yürüdüğü performansının ana fikrine dair şu açıklamayı yapıyor: “Bu performansla İstiklal Caddesi’ne “nazar değmesin” duygusunu geçirmek istemiştım insanlara²⁵³.” Performanslarının Türkiye’deki izleyici tarafından anlaşılmadığını söyleyerek, yukarıdan bakan bir tavır ortaya koymakla beraber _“nazar değmesin” demek için kırk kiloluk bir kostüm giymesinde olduğu gibi_ performans sanatına dair tavrını, imgenin ve eylemin dozuyla oynama üzerine kurulu bugün için geçerliliği sorgulanabilir bir formülasyona dayandırıyor. Aynı tavır 2006’da Kasa Galer’de gerçekleştirdiği Zeitgeist adlı performansında da kendini gösteriyor²⁵⁴. Ayrıca bu yukarıdan bakışın, sanatçının sanatçı olmayana bakışı olarak okunması da mümkün. Aynı bakış 1989 yılından beri İtalya’da yaşayan performans sanatçısı Şükran Moral’ın yaklaşımında da görülebileceği gibi, Batı’nın Doğu’ya bakışı; oryantalist yaklaşımının bir projeksiyonu, aynı zamanda elitist bir tavır olarak değerlendirilebilir.

Ekici’nin performans sanatını kavrayışına dair bir diğer örnek olarak, kendiliğinden göndermeleri kuvvetli bir çalışma olan Almanya ulusal marşını Türkçe, Türkiye ulusal marşını da Almanca sözlerle seslendirerek kendi çift kültürlülüğünü vurguladığı performansından bahsedilebilir. Sanatçı bu çalışmasıyla ilgili şu açıklamayı yapıyor: “O İstiklal marşıyla ilgili işimi yapmak için Elgiz’ler (Elgiz Müzesi) aylar öncesinden avukatlarla görüştü. O kadar zor oldu ki... Ama ben tek siyasi iş üretmek istemiyorum. Zor diye değil... Neden ilham alırsam onu yaparım²⁵⁵.” Bu çalışmasında olduğu gibi bir diğer yöntem olarak da kavramlar veya farklar arası yer değiştirme formülasyonuna başvuruyor²⁵⁶. Bu örnekler doğrultusunda Ekici’nin performans sanatına dair biçimci yaklaşımının yüzeyselliği bağlamında anlaşılmayan bir içerikten değil ama, izleyicinin Türkiye’de örneğiyle

²⁵³ <http://yazigocmeni.blogspot.com/2007/09/performans-sanats-nezaket-ekici.html>, [14-02-2010]

²⁵⁴ “Kendi Başkalığında” sergisinde (Sabancı Üniversitesi Kasa Galer’i, 2006) dikkat çeken vurgu, kentli kadının yaşam stili üzerine. Bu vurgu, sanatçının “Zeitgeist” adını verdiği odada çıkıyor karşımıza: “Geçmiş zamanı ve şu andaki zamanı buluşturuyorum bu işimde. Medyada bir kadın modeli var: Kariyer sahibi, süper fit! ABD’de de Türkiye’de de spor kulüplerinde bu kadın tipini görebilirsiniz. Bu işi şu andaki kadın durumunun ne olduğunu sorgulamak üzere yaptım. Üzerimde spor elbiselerim koşu yaptığım halde yüzümde makyaj var.”, <http://www.arkitera.com/sa13330-uc-oda-uc-hik%C3%A2ye.html>, [16-02-2010]

²⁵⁵ **age**, [16-02-2010]

²⁵⁶ <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=250003>, [17-02-2010]

sık karşılaşılmayan “performans sergisi” etkinliğine gösterdiği ilgiden bahsedilebilir. Türkiye’deki sanat izleyicisinin Ekici’nin performanslarını alkışlaması ise, performans galeri mekânında gerçekleşmesi bağlamında bir gösteri olarak algılamasından kaynaklandığı yönünde yorumlanabilir.

Ayşegül Sönmez’in kendisine sorduğu “Türkiye gibi erkek egemen bir toplumda vücuduyla sanat üretmek bir kadın sanatçı için ne ifade ediyor?” sorusuna sanatçı şöyle yanıt veriyor.:

“Çalışmalarımın bazılarında kadının toplumdaki rolüne dair göndermeler var ama üretimlerimin tümü yalnızca kadın kimliği üzerine değil. Bedenimle çalışırken amacım onu ön plana çıkarmak. Söylediğim gibi, tek başına kadın ya da erkek dünyası da ön planda değil işlerimde. Amacım, her iki kimliğe de ait daha “insani” bir yaklaşım getirebilmek. Bedenim bu anlamda sadece bir araç, bir enstrüman.”

Sanatçı kendisini ne feminist ne de politik olarak tanımlıyor. Yukarıda İstiklal Marşı ve Alman Milli Marşı’na dair çalışması ile ilgili açıklamasında da görüldüğü gibi, kariyerinde sayısı yüzü aşan performanslarının dizilimine baktığımızda, politik bir bilinçlilikten çok özgür sanatçı iradesi yanılsamasının ve yönelimlerinin öne çıktığı görülüyor²⁵⁷. Bu durum, estetik bağlamın Ekici’nin çalışmalarında öncelikli belirleyici olduğu sonucunu ortaya koyuyor²⁵⁸.

Sanatçının toplumsal siyasi politik bağlamda gerçekleştirdiği bir performans olarak Sinop Bienali’nde, Sinop cezaevinde yaptığı “Atropos” adlı performansından bahsedilebilir. Ekici kendini saçlarından duvara asarak, o mekânda yaşanan acıları yansıtmak istediğini ifade ediyor²⁵⁹. Sanatçı aynı performansı 2008 yılında Siemens Sanat’ta gerçekleştirdiğinde performansla dair önceki açıklaması geçersiz kaldığı gibi, salt sansasyonel yönüyle _her ne kadar kendisi öyle olmadığını belirtse de_ beden acı limitlerinin sınanmasından öteye de gidememiş oluyor (Şekil:18)²⁶⁰. Ekici’nin performanslarının bu yönüyle Abramoviç’in söyleminin zayıf bir uzantısını ortaya koyduğu söylenebilir.

²⁵⁷ Foster, 2009, 30

²⁵⁸ “...ben feminist düşünceye yakın gelen işler üretiyor olabilirim ama feminist bir sanatçı değilim. Öyle tanımlanmak öyle kısıtlanmak öyle sınırlanmak istemiyorum. Mesela Canan Şenol (CANAN) o tarafa gidiyor. Ben evet bir kadının buna karşı gelemem. Burada Siemens Sanat’ta yaptığım Madonna performansına gelince... Onda o dediğin var ama çok da bilinçle yapmıyorum bunu...”
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=250003>, [17-02-2010]

²⁵⁹ <http://yazigocmeni.blogspot.com/2007/09/performans-sanats-nezaket-ekici.html>, [14-02-2010]

²⁶⁰ http://www.siemens.com.tr/web/930-3634-1-1/siemens_sanat_-tr/temsilde_huzursuzluk/sanatcilar/nezaket_ekici#, [17-02-2010]

Yapılan araştırma çerçevesinde Ekici'nin açıklamalarında ve üretiminde bir söylem birliği olmadığı söylenebilir. Bedenin bir araç olduğunu söylemekle beraber_ki bu ifade aslında kendisinin sanatçı özne fikrine, kişisel, otobiyografik ve özcü yaklaşıma mesafeli olduğu anlamına gelmekte_, kurduğu söylem içerisinde belirlediği sorunsalların irdelenmesi yerine, üretimini zihninde canlanan imgeleri canlandırmak gibi sanatçıya bahşedilmiş ilham fikriyle çalışan bir yetenek sayesinde gerçekleştirdiğine dair bir açılım ortaya koyuyor²⁶¹. Bu mistik imgelemleri bedeni aracılığıyla gerçekleştirmesi, sanat alanı içinde özgürce hareket eden bir sanatçı modeli çiziyor _ki bu anlayış yeni avangardın modernizme dair koyduğu itirazlardan biridir. Biraz daha açarsak ve Ekici'yi Hal Foster'ın ortaya koyduğu biçimci ve ihlalcı avangard arasındaki ayrım çerçevesinde ele alırsak, Ekici'nin çalışmaları geç modernizmin izlerini taşıyan biçimci avangard kategorisinde değerlendirilebilir²⁶². Foster biçimci avangardın korumak, ihlalcı avangardın dönüştürmek istediği şeyin sanatın kurumsal özerkliği olduğunu belirtir.

Bu çerçevede değerlendirildiğinde Abramoviç, Ekici ve Moral kendilerinden önceki birikimi estetik bağlamda ele alarak, performans sanatını kurumsallaştırmayı, gelenekleştirmeyi amaçlayarak, bir anlamda risk alıp yeni tartışma alanları açmak yerine konumlarını sağlamlaştırmayı tercih etmişlerdir. İzledikleri bu strateji nedeniyle Abramoviç, Ekici ve Moral'ın anlayışlarına yakın bir tavır sergileyen sanatçılar, bugün itibariyle ihlalcı avangard hareket içinde değerlendirilemezler.

5.1.2. Şükran Moral ve Sansasyonizm

Şükran Moral 1990'ların başından bu yana, ataerkil toplum yapısındaki yerleşik değerleri, normları ve kuralları sorgulayan bir feminist sanatçı²⁶³. 1994'ten beri performans, video ve yerleştirme çalışmalarıyla Türkiye'de ve yurtdışında pek çok kişisel sergi gerçekleştirdi. Galeri ve müzeler dışında genelev, hamam, akıl hastanesi

²⁶¹ “Ben neden performans yapıyorum? İlginç olmak ya da komik olmak için performans yapmıyorum. Dikkat çekmek için de bunu yapmıyorum. Performans denilen sanatın tanımına bir katkıda bulunayım, farklı bir kimliğim var, diye de yapmıyorum. Aslında ben kafamda bir görüntü görüyorum. Her şeyden önce gözümün önüne bir resim geliyor. Sonra bu benim gördüğüm resmi, herkesin görmesi için performans yapıyorum... Bu kadar basit...”, http://www.siemens.com.tr/web/930-3634-1-1/siemens_sanat_-_tr/temsilde_huzursuzluk/sanatcilar/nezaket_ekici#, [22-04-2011]

²⁶² Foster, 2009, 86

²⁶³ <http://www.orgalink.net/forum/topic/268/feminist-anlatilar-sukran-moraleda-kimlik-ve-farklilik>, [07-02-2010]

gibi mekânlarda da performanslar gerçekleştiren sanatçı, Haksız Tahrik kitabında da belirttiği gibi kendisini çelişkili bir biçimde feminist ve modernist bir aydınlanmacı olarak tanımlamaktadır²⁶⁴. Çalışmaları genellikle kullandığı doğrudan sembolik unsurlar ve keskin anlatımcılığıyla provokasyon ve sansasyona dayanmaktadır. Sanatçı göçmenler, hayat kadınları, akıl hastaları, geyler, lezbiyenler gibi toplumun öteki ve marjinal kimliklerinin görünür kılınmalarına dair çalışmalar yapmaktadır²⁶⁵. Kadın haklarını eşitlik talebi üzerinden savunmakta ve _performanslarından örnekler ve söyleşilerinden alıntılar üzerinden inceleyeceğimiz üzere_ feminizm, din, ayrımcılık gibi meselelere birinci kuşak feminizm anlayışıyla yaklaşmaktadır²⁶⁶. “Bir kadın olarak da yaratıcı bir varlığız biz.” sözüyle kadın kategorisini biyolojik cinsiyet üzerinden kavradığını ortaya koymaktadır²⁶⁷. Abramoviç’in performansın babaannesi olarak tanımlanması gibi Moral’ın da Ahu Antmen tarafından Türkiye’de performans sanatının “ana kraliçelerinden” olarak tanımlanması, Moral’ın Türkiye’de performans sanatının bugün için geçerliliğini yitirmiş bir feminist söylem üzerinden kurumsallaşmasına katkılarını açıklar niteliktedir²⁶⁸. Özellikle bir söyleşisinde Türkiye’de sanat piyasası, yeni burjuva ve milliyetçilik üzerine söylediği şu sözler, Nezaket Ekici’de de karşılaştığımız oryantalist ve elitist bakış açısına ve performans sanatını kavrayışına dair yapılabilecek eleştiri için yol açıcı olacaktır:

“Batı artık hep aynı kısır döngüde, kendini tekrar ediyor. Hâlbuki biz yeniyiz, her şeyimiz yeni. Yalnız bizim meselemiz, yeniliklerimizi kurumsallaştıramamak... Şimdi bizim koleksiyonerlerimiz, zenginlerimiz var. Yani sponsorla çalışılıyor. Başka yolu da yok zaten... Şimdi onlarda da bunun bir bayrak yarışı olduğu bilinci gelişti. Yani asıl milliyetçilik budur. Milliyetçilik gidip orada burada salak salak şeyler yüzünden kavga etmek değil de çağdaş Türk sanatını savunmaktır. Sen çağdaş Türk sanatını savunuyorsan milliyetçisin, savunmuyorsan hödüksün, cahilsin²⁶⁹.”

Bununla beraber performans sanatının satılabilirliğine dair kendisine yöneltilen soruyu şu şekilde yanıtlıyor: “Performanstan sonra fotoğrafını satıyorum bazen. O performansı proje olarak satın alabilir bir müze veya bir işadamı. Aslında bunların hepsi satılık²⁷⁰.” Bu çalışma çerçevesinde Moral’ın söylemi üzerinden yapılan tespitler, performans sanatının satılabilir olup olmadığı tartışması doğrultusunda

²⁶⁴ Ayşegül Sönmez, 2009, 135

²⁶⁵ <http://firatarapoglu.blogspot.com/2010/07/british-museum-moral-kazand.html>, [08-02-2010]

²⁶⁶ **age**, [08-02-2010]

²⁶⁷ <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=525,0,0,1,0,0>, [08-02-2010]

²⁶⁸ <http://firatarapoglu.blogspot.com/2010/07/british-museum-moral-kazand.html>, [08-02-2010]

²⁶⁹ <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=525,0,0,1,0,0>, [08-02-2010]

²⁷⁰ **age**, [08-02-2010]

değil, bir performans sanatçısı olarak performans sanatının kurumsallaşmasına ve estetik bağlama bakış açısı doğrutusundadır.

Ekici'nin performans sanatına yaklaşımına yakın bir tavır sergileyen Moral'ın en son 2010 yılı Aralık ayında İstanbul'da Casa Dell Arte'de gerçekleştirdiği "Amemus" başlıklı performansını incelemek, yöneltilen eleştirileri temellendirmek açısından ufuk açıcı olacaktır. Sanatçı galerinin içindeki kırmızı bir yatakta yirmi dakikalık bir lezbiyen cinsel ilişki performe ettiği performansını "İzleyicinin erotik bölgelerine sızmak istedim." şeklinde açıklamıştır²⁷¹. Bu açıklama önceki açıklamalarında belirttiği gibi eşcinsel ve lezbiyen haklarına dair bir sorgulama, irdelemeden çok sanatçının sansasyonel üretim yaklaşımını ortaya koymaktadır. Dördüncü bölümde incelenen sanatçılar ve çalışmaları çerçevesinde değerlendirilirse, sevişen iki kadını, etrafında dönen bir fotoğrafçı ve iki kameraman eşliğinde bir sanat galerisinde izlemenin, sanat tarihinde performans sanatının belleği açısından yenilikçi bir tarafı olmadığı gibi, sanatçının açıklamasındaki kişisellikten de yorumlanabileceği üzere, izlenilen gösteri en iyi ihtimalle resmi dini İslam olan bir ülkede elit bir kesimin bir porno film setine dönüştürülmüş elit bir sanat galerisinde lezbiyen bir ilişkiye şahit olması olarak değerlendirilebilir. Moral, CANAN'ın da söyleşisinde belirttiği üzere, lezbiyenlikten, eşcinsellikten konuşmak yerine yapıtını fantezi boyutuyla ele almayı tercih etmiştir ve feminist bilinçlilikten uzaktır. Bu anlamda söyleşilerinde sürekli belirttiği LGBTT'lere olan sevgisi ve ilgisi, marjinali marjinalleştirme ve bu marjinallikten pay çıkarma tavrı olarak karşımıza çıkmaktadır²⁷². Moral LGBTT alanında herhangi bir perspektif ortaya koymadığı gibi, feminizm alanında aktivistlerin ve sanatçıların ortaya koyduğu tartışma ve mücadelelerden haberdar olmadığı kanısı uyandırmaktadır. Moral'ın "Amemus" performansına dair tepkiler sonrasında Türkiye'den ani ayrılışıyla ilgili, İspanyol El Pais gazetesi "Lezbiyen temalı performansı, hoşgörüsüzlerin saldırılarını provoke etti" şeklinde yansıtmıştır. Gazeteye Moral'ın verdiği demeç sonrası çıkan haberde Moral'ın, İstanbul'da sahnede lezbiyen performansını sahnelemesinin ardından gelen ölüm tehditleri nedeniyle Türkiye'den İtalya'ya kaçtığı yazılmıştır. Şükran Moral, mülakatta Türkiye'de "Yeni fikirlere hazır olmayan çok insan var" yönünde açıklamalar

²⁷¹ http://www.hurriyet.com.tr/magazin/magazinhatti/16438843_p.asp, [11-03-2011]

²⁷² <http://www.turkgayclub.org/tgc/sukran-moral.htm>, [11-03-2011]

yapmıştır²⁷³. Bu haliyle performans ve sonrasında gelişen olaylar sanatçının sansasyon ve spekülasyon üzerine kurduğu tavrının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bahsedilebilecek bir diğer önemli çalışması da 1997 yılında İstanbul Bienali kapsamında yaptığı “Genelev” performansıdır²⁷⁴. Emniyet Müdürlüğü, İçişleri Bakanlığı ve Kültür Bakanlığından alınan izinlerle yaptığı, İstanbul Yüksek Kaldırım’da bir genelevde gerçekleştirdiği 24 saatlik performansında, bir seks işçisi kılığına girmiş ve genelevin önünde beklemiştir. Genelevin kapısına “çağdaş sanat müzesi” yazısı asarak performansını sanat piyasası ve sanatçı ilişkisi bağlamına kaydırmıştır. Kendisiyle bu konuda yapılan söyleşilerde seks işçilerinin zor durumlarına şahit olmak dışında başka bir deneyimden bahsetmemektedir²⁷⁵.

Önceki bölümde Diamanda Galas’ın hayat öyküsüne ve sanatsal pratiklerinde izlediği stratejiye baktığımızda taban tabana zıt bir anlayış ortaya çıkmaktadır. Galas müzik kariyeri öncesi seks işçisi olarak çalıştığı dönemdeki deneyimlerini sahne kariyerinde ve aktivist kimliğinde dönüştürerek, bu konuda aktif olarak çalışmış ve söz üretmiştir. Moral’ın performansı ise genelevin dekor olarak kullanıldığı bir günlük bir gösteri olarak kalmıştır. Sanatçının bu konudaki tek açıklaması, geneleve girmiş ilk sanatçı olduğu üzerinedir²⁷⁶. Bu performansın fotoğrafı 2010 yılında British Museum koleksiyonuna satılmıştır.

Moral, 1997’de Galatasaray Hamamı’nda yaptığı “Hamam” performansında, kadın kamera asistanıyla beraber izinsiz bir şekilde erkekler hamamına girmişti²⁷⁷. Vücudunun üst kısmı çıplak bir şekilde erkeklerin bağladığı usulle peştamal giyen sanatçı, içeride yıkanıp çekim yapmaktan meydana gelen bir performans gerçekleştirdi²⁷⁸.

²⁷³ <http://www.medyatava.com/haber.asp?ID=75068>, [11-03-2011]

²⁷⁴ <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=525,0,0,1,0,0>, [08-02-2010]

²⁷⁵ **age**, [08-02-2010]

²⁷⁶ **age**, [08-02-2010]

²⁷⁷ <http://firatarapoglu.blogspot.com/2010/07/british-museum-moral-kazand.html>, [08-02-2010]

²⁷⁸ **age**, [08-02-2010] “O ana kadar dünya çağdaş sanatında hiç bir çağdaş sanatçı, gerçek anlamda kimse bunun aslını göstermedi. Videoyu alıp içeriye girip orada nihayet ne olduğunu bütün dünyaya gösterdim. O ilk oldu. Zaten ondan sonra bir sürü beni taklit eden kişi oldu. Genelde benim işlerim taklit edilir. İşte benim özelliğim budur.”

Performansın belgelenmesi sorunsalı üzerine bir perspektif sunmayan Moral, kamerayı orada performansı pazarlanabilir bir metaya dönüştürme aygıtı olarak kullanıyor. Abramoviç kendisiyle yapılan bir söyleşide performansı belgelemenin performansın kendisiyle ilişkili olmadığını, performansın kendisinin, belgelenmiş halinden başka bir şey olduğunu ifade ediyor. Sonraki yıllarda performanslarını kamera kayıtlarıyla belgelemeye başladığı dönemde, çekim ve belgeleme kısmını her zaman için performansın başka bir boyutu olarak ele aldığını belirtiyor²⁷⁹. Moral ise belgelemenin performans anındaki rolünü ve etkisini değerlendirme dışında bırakması sebebiyle, her performansının kameranın varlığından _elde edebileceği sonucun ihlalciliği açısından_ olumsuz şekilde etkilendiği şeklinde bir yorum yapılabilir. Çünkü kamera her zaman için çekim yapılan mekânı bir sahneye, yapılan eylemi de bir gösteriye dönüştürür. Moral'ın ancak kamerasız bir şekilde ve sanatçı olduğunu söylemeden hamama veya geneleve girmesiyle yaşayabileceği deneyim farkı, bu konuya eklenen ayrı bir tartışma konusudur. Bu anlamda Moral'ın performansları, gündelik hayat bağlamında gerilla bir tavır olarak sızmak değil, provoke etmek ve sansasyon yaratmak olarak tanımlanabilir. Performanslarında gündelik hayat ile sanat arasında bir gerilim yaratmayan ama girdiği mekânı adeta sahneye dönüştüren bir tavır sergilemektedir²⁸⁰.

5.2. CANAN ve Erdal Partog Demirdağ ile Yapılan Söyleşiler Çerçevesinde Türkiye’de Feminizm ve Queer Politikaları Bağlamında Performans Sanatı ve Aktivizm İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme

Cinsiyet ve kimlik kuramları çerçevesinde Batı performans sanatının ve Queer aktivizminde yönelimlerin incelenmesi, aynı zamanda Türkiye’de performans sanatının ve LGBTT aktivizminin güncel durumunun değerlendirmesi için önem taşır. Osmanlı’nın son dönemlerinden, cumhuriyet dönemine ve günümüze kadar Türkiye’de sosyal ve politik panoramaya baktığımızda, II. Meşrutiyet, cumhuriyetin tepeden inme modernlik projesi ve askeri darbeler gibi toplumsal belleği şekillendiren tarihsel kesintilerle karşılaşırız²⁸¹. Bu kesintili tarihin sanat alanında Osmanlı’dan beri Avrupa’ya eğitim amaçlı gönderilen sanatçılar aracılığıyla “Batı’ya

²⁷⁹ http://www.flashartonline.info/PDF/Abramovic_1.pdf, [11-01-2011]

²⁸⁰ Alan Kaprow, “*Assamblage Environments and Happening*”, Sanat Dünyamız, s.2, (1998):82

²⁸¹ Güneş Terkol, “*Günümüz Sanatında Kolektif Üretim Biçimleri*”, (Yüksek Lisans Tezi, YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), 64

yetişme, Batı'yı yakalama" düşüncesiyle ithal edilen ve yerel bağlama ve ideolojiye uyarlanan sanat akımlarıyla telafi edilmeye çalışıldığını görüyoruz. Toplumsal belleğin böylesine kesintiye uğradığı bir coğrafyada sanat hareketlerinin ve feminizmin gelişmesinin ertelenmelerle ve ani değişimlerle sekteye uğradığı söylenebilir.

Osmanlı'da XIX. yüzyıl sonlarında reformlarla paralel olarak elde edilen kazanımlarla, kadın hareketinde dernekleşme ve yayınlarla beraber bir hareketlilik yaşanmıştır²⁸². Türkiye tarihinde birinci kuşak kadın hareketi ise 1980 darbesi sonrasına rastlar²⁸³. Her on yılda bir kesintiye uğrayan feminist hareket, ikinci kuşak ve üçüncü kuşak anlayışları kısa sürede ve zaman zaman eşzamanlı olarak kat etmiştir.

Benzer bir tespit Türkiye sanat tarihi için de yapılabilir. Osmanlı'da XIX. yüzyıl başlarına uzanan asker ressamı geleneği, modern sanat geleneğine dayalı batı sanatını öğrenmeleri amacıyla İngiltere ve Fransa'ya gönderilen askerlerin resim eğitimi almalarıyla başlamıştır. Cumhuriyet dönemi sonrası 1933'te kurulan kübist eğilimli "D Grubu" sanatçı birliği gibi girişimler de aynı şekilde yerel bir sanat anlayışını inşa etmek amacıyla resmi ideolojik yönlendirmelerle şekillenmiştir²⁸⁴.

Dördüncü bölümden başlayarak buraya kadar incelenen batı performans sanatı geleneği içindeki farklı sanatçılar ve yönelimlerin, araştırma çerçevesinde seçilen Türkiyeli sanatçıların incelenmesi için kısmen zemin oluşturmasının sebebi, Ekici ve Moral'ın Türkiye kökenli olup Avrupa'da yaşıyor ve üretiyor olmalarıdır. Dolayısıyla Avrupa sanat piyasası, performans sanatı geleneği ve güncel gelişmeleri dâhilinde de değerlendirilmeleri gerekliliği öngörülmüştür. Ancak Ekici ve Moral'ın çalışmaları ve yaklaşımlarına yönelik yapılan tespitlerden de çıkarılabileceği gibi sanatçıları külliye batı performans sanatı geleneği içinde değerlendirmek mümkün değildir. Ekici ve Moral'ın yaklaşımlarının gecikmiş, bugüne yetişmeye çalışır bir tavırla şekillenmiş olduğu söylenebilir. Sansasyon ve provokasyon gibi avangard tavrın taktiklerini, kesintiler ve sıçramalarla örülü Türkiye sanat tarihinde performans sanatına yer açmak ve kurumsallaştırmak adına modernist bir anlayışla _yani taban tabana zıt bir anlayışla_ uygulamışlardır. Yaklaşımlarına dair yapılan tespitler,

²⁸² <http://www.1bilgi.com/halkla-iliskiler/2838/feminizm.html>, [03-06-2011]

²⁸³ <http://feminisite.net/news.php?act=details&nid=216>, [03-06-2011]

²⁸⁴ http://tr.wikipedia.org/wiki/Asker_Ressamlar, [03-06-2011]

Avrupalı ve Türkiyeli kimliklerinin arasındaki gerilim bazında, ilerici görünen, muhafazakâr ve modernist anlayışları çerçevesinde değerlendirilmelidir. Performans sanatını Türkiye’de gelenekleştirmek adına benimsedikleri, öncelikli olarak tabuları hedef alan sansasyonel yaklaşım, cumhuriyet dönemi modernizm projesinin tepeden inme reformlarının geçmişi telafi etme aceleciliğini hatırlattığı söylenebilir.

Feminist sanatçı CANAN da kendini bu tartışmada geçmişle bağları sorgulayan bir noktada konumlandırmaktadır. Bu bağlamda kendini performans sanatçısı olarak değil ama feminist bir sanatçı olarak tanımlamaktadır. Üretiminin tepkiselliğinin gerektirdiği yönde performans sanatına olduğu gibi farklı mecralara da başvuran esnek bir tavır benimsemiştir. Kendisinin de belirttiği gibi 2008 yılında düzenlediği Haksız Tahrik sergisine kadar bilindiği kadarıyla bir feminist sergiye rastlanmamaktadır²⁸⁵. Her haliyle geçmişi telafi etme sorumluluğu kimsenin üzerinde olmadığı gibi Türkiye’de kimliğe dayalı performans sanatı üzerine bellek oluşturmaya dair girişimler sıçramalar ve kesintilerle ilerlemek durumundadır.

Türkiye’de performans sanatının izlerini sürdüğümüzde bahsedilebilecek öne çıkmış sanatçılardan çok etkinliklerden bahsedilebilir. DAGS’ın (Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği) ilk olarak 1996 yılından itibaren üç sene boyunca düzenlediği Performans Günleri, 1995’ten itibaren dört kere düzenlenmiş olan Genç Etkinlik, 1995 yılından itibaren iki kere düzenlenen Assos Gösteri Sanatları Festivali bu etkinlikler arasında sayılabilir. Bu etkinlikler özellikle genç sanatçılara yeni yönelimlere ve sahne ve performans sanatına açtığı alanla 1990’larda bir hareketliliğe sebep olduysa da, etkinlikler ve yer alan sanatçıların çoğunun performans alanındaki üretimleri süreklilik göstermemiştir²⁸⁶. Tunç Ali Çam, Jujin, Vahit Tuna, Hüseyin Alptekin, Zeynep Günsür, Taner Ceylan, Aydın Teker Genç Etkinlikte performanslarıyla yer almış sanatçılar arasındadır. 1990’lardaki sahne ve performans sanatı alanında gerçekleştirilmiş bu etkinlikler hakkında yazılı kaynakların sınırlı olması ve bu sınırlı kaynakların çoğu arşiv sahipleri tarafından paylaşımına kapatılması sebebiyle, Türkiye üzerine değerlendirmenin yapıldığı bu bölüm Ekici ve Moral’in üretimi üzerine değerlendirme ve CANAN ile yapılan söyleşiyle sınırlı tutulmuştur.

²⁸⁵ Ek 2.1., 103

²⁸⁶ <http://www.anibellek.org/?p=74>, [03-06-2011]

Aktivist Erdal Partog Demirdağ Türkiye’de Queera bakışı ve LGBTT örgütlenmelerinde Queer kuramına dair tepkiyi ani bir değişime karşılık verilen muhafazakar bir tepki olarak değerlendirmektedir²⁸⁷. Her sıçrama bir değişimi getirdiği gibi muhafazakârlığı da kuvvetlendirmektedir.

İster sanat üzerinden, ister aktivizm üzerinden olsun bir strateji belirlemeksizin bir bellek ve hareket oluşturmak güçtür²⁸⁸. Aynı zamanda bu türden bir stratejinin yokluğu, sanatçıların da aktivistlerin de kendi alanlarında kapalı ve sınırlı kalmalarıyla sonuçlanmaktadır. Böylece Türkiye’de feminizmin farklı yönelimlerinden ve bu yönelimlerin sanata etkisinden veya sanatın aktivizme olan etkisinden bahsetmek güçleşmektedir.

Türkiye’de performans sanatı ve aynı şekilde Queer için de geçerli olan süreksiz, kesintili toplumsal belleğin, güncel tartışmalarla beraber kurulmakta olması, Demirdağ’ın belirttiği gibi “Bütün bu süreksizliklerin, sürekliliklerin ve farklılıkların bir kültür oluşturduğu” yönünde okunabilir²⁸⁹. Bu bağlamda Demirdağ’la yapılan söyleşide ortaya çıkan önerilerden biri, aktivizm alanında örgütlenmeler içinde politik ve kuramsal söylem ve eylemlerin kültür-sanat çalışmalarıyla bir arada yürüdüğü sürece daha hızlı yol alabileceği, bu yolla aktivist eylemin gündelik hayata daha derinden nüfuz edebileceği yönündedir.

²⁸⁷ Ek 2.2., 112

²⁸⁸ **age**, 116

²⁸⁹ **age**, 124

6. SONUÇ

Bu çalışmaya başlarken, araştırmanın odak noktası Türkiye’de queer bağlamında sanatsal ve aktivist eylem biçimlerinin değerlendirmesi olarak belirlenmişti. Eylem mefhumu burada iki yönlü ele alınmak istenmiştir. İlki Birinci Dünya Savaşı döneminde gelişen avangard hareket içinde doğmuş olan politik ve sanatsal bağlamda eylem-performans kavramıdır. İkincisi ise Lacan ve Foucault’un kuramları ve postfeminizm etkisinde 1990’larda Amerika’da Queer hareketinin ortaya çıkışıyla LGBTT aktivist örgütlenmelerinin eylemlerde görülen yenilikçi tavır çerçevesinde aktivist eylem bağlamıdır. Bu bağlamda araştırılmak istenen ise Queer çerçevesinde sanat ve aktivizmde performans mefhumunun ortak bir kanal, ortak bir araç ve tepki alanı olarak kavranıp kavranamayacağıdır. Sorulan soru ise; eğer bu şekilde kavramak mümkün ise, sanat ve aktivizm arasında kurulacak bir geçişlilik ve muğlâklıktan, Hardt ve Negri’nin bahsettiği anlamda ne gibi yeni icatlar üretmenin mümkün olacağını düşünmek üzerinedir²⁹⁰.

Kökleri XIX. yüzyılın başlarında Dada ve Fütürist performanslarına kadar uzanan performans sanatı, birinci dünya savaşı öncesi ve sonrası dönemi itibariyle sanatın politikleşmesiyle avangard hareket içinde karşımıza çıkar. İki dünya savaşı bu süreci kesintiye uğratmasıyla modernizm söylemi içinde sanatçı öznesi tekrar kendini göstermiş ve sanat hızla kurumsallaşmaya yalıtılmaya ve gündelik hayattan kopmaya başlamıştır. Bununla beraber Fütürizm, Dada ve Sürrealizm’in izleri modernist bir anlayışla gündelik kültürde varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Beden algısı değişmeye başlamıştır. Beden algısındaki bu değişimin izleri gündelik kültürün bir parçası olan çizgi roman tarihindeki yönelimlerde de görülebilir. Çizgi roman tarihinin kült karakteri Süpermen 1933 yılında tasarlanmış, çizgi hikâyeleri 1938

²⁹⁰ Erdal Partog Demirdağ, <http://www.actupny.org/documents/capsule-home.html>, [19.07.2010].

yılında ilk defa yayınlanmıştır. İlerlemeci bir anlayışla iyi ve kötünün tanımlandığı, hız, güç, uzay, eşzamanlılık, savaş ve mücadele temaları üzerinden kurulan hümanistik söylem, kimyası değişmiş, sıra dışı eylemler gerçekleştirebilen bir beden algısıyla karakterize edilmiştir²⁹¹. Modernist ideolojiyle beraber yürüyen bu performatif beden algısı, tonlarca ağırlık kaldırabilen, uçabilen, uzayıp, esneyip, küçülüp, büyüeyebilen kadın ve erkek süper kahramanların çoğalması ve çeşitlenmesiyle devam etmiştir²⁹².

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Henri Lefebvre modernizm ve gündelik hayat üzerine yazmakta ve Situasyonist hareket içinde yer almaktadır. Hal Foster'ın deyimiyle avangard geri dönmüştür; ama gelecekte dönmüştür ve dönmeye devam edecektir²⁹³. Devrimci Situasyonistler, Lettristler, Devrimci Gerçeküstücüler _şehri yeniden kavrayan derive gezilerinden, doğrudan aktivist eylemliliklere kadar_ gündelik hayatın içinde işleyen stratejiler geliştirmişlerdir. Yaşantılarını da bu stratejiler etrafında düzenlemişlerdir. Ne var ki model aldıkları aktivist veya politik örgütlenme biçimlerinin barındırdığı bürokrasiye yenik düşmüşler, bir süre sonra anlaşmazlıklar çıktıkça birbirlerini ihraç etmeye başlamışlardır²⁹⁴.

Vietnam savaşı sonrası dönemin huzursuzluğunda 1960'larda ortaya çıkan Fluxus hareketi, kendisinden önceki sanatsal eylemlilik modellerini, sanat üretiminin gündelik hayatla ilişkisi bağlamında belli prensiplere oturtup düzenleyerek, eylemi "happening" ve "environment" gibi yaklaşımlar çerçevesinde deneye tabi tutmuştur. Fluxus gündelik hayatın performativitesi, gündelik eylemlerin dönüştürülmesi üzerine düşünür. Gündelik hayat ihlalcidir; "tehdit edici dengesizliklerin ortaya çıktığı bir yerdir"²⁹⁵.

Allan Kaprow'un kavrayışında sanat ve hayat asla birbirine karışmamalıdır ama birbirlerinden beslenmelidir. Aralarındaki gerilim yeni icatlara vesile olacaktır ve bu gerilimde deneyim esastır _dış fırçalamaktan, Bir Mayıs eylemine katılmaya kadar²⁹⁶.

²⁹¹ Tanyel Ali Mutlu, "Yoldaş Süpermen", Serüven: Çizgi Roman Araştırmaları Dergisi, s.4 (2004): 25

²⁹² Superman, c.64, s.119, (Bilka Yayıncılık, 1992)

²⁹³ Foster, 2009, 59

²⁹⁴ Duna Maver, "Terörün Avangardı", Artist, s.1 (2004)

²⁹⁵ Henri Lefebvre, "Modern Dünyada Gündelik Hayat", (Metis, 2007), 44

²⁹⁶ Jean Marc Huitorel, "Hazavuzu", (İstanbul: Ofset Yapımevi, 2011), 61

Buraya kadar çıkarılabilecek sonuçlardan ilki; Kaprow'un ve Fluxus bünyesindeki diğer sanatçıların eylem mevhumunu ilk defa olarak belli prensiplere dayandırma çabasıyla deneyselliğe tabi tutma çalışmaları ve sanatsal-aktivist bağlamda eylem mevhumunun performans sanatı olarak tanımlanması, dolayısıyla kurumsallaşması sürecini başlatmış olmasıdır. Performans sanatçısı kavramı ilk olarak 1960-1970 yıllarında Fluxus sanatçıları ve feminist sanatçıların çalışmalarıyla ortaya çıkmıştır.

Buraya kadar incelediğimiz tarihsel sürecin ortaya koyduğu üzere performans sanatı "izm"ler kategorisinde bir akım olara değil, tarihsel süreçte farklı avangard yönelimler içinde kendini gösteren ve şekillenen bir tavır olarak kavranmalıdır. Bu anlamda performans sanatı ortaya çıkışından günümüze gelene kadar farklı süreçlerden geçerek, günümüz sanatında –kurumsal yaklaşımlardan, alternatif icatlara ve işbirliklerine kadar- birçok farklı anlayışı içinde barındıran geniş bir yapı sergilemektedir. Burada amaç bu geniş çerçeve içerisinde performans sanatının ne olduğunu geçmiş özlemi üzerinden yeniden tanımlamayı değil, ortaya çıkış sürecinden hareketle toplumsal hareketlerle, gündelik hayatla ve cinsiyet ve kimlik meseleleriyle ilişkisini tekrar ele alarak, günümüz sanatı içerisinde performansın ne gibi olanaklara sahip olabileceğini tartışmayı amaçlamaktadır. Bu tartışma _bugün itibariyle yapabileceğimiz bir ayırım olarak_ sanatsal eylem ile aktivist eylem arasındaki ilişkilerin cinsiyet ve kimlik kuramları -daha da inceltildiğinde- Queer kuramı ve Queer hareketi çerçevesinde seçilen örnekler üzerinden gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

1970 sonlarından 1990'lar ve sonrasında Foucault'un ve Butler'ın çalışmaları ışığında tutarsız, istikrarsız bir kimlik anlayışını savunan Queer kuramı, kimliğin bir performans olduğunu, aynı zamanda kadın-erkek, heteroseksüel-homoseksüel gibi karşıtlıklar bağlamında, konumunu karşıtı üzerinden tanımlayan muhalifin, karşıtına benzeme tehdidini barındırdığını ortaya koydu²⁹⁷. Cinsellik alanında muğlâklığı savunan Queer, bu bağlamda kimliğe olduğu kadar güncel siyaset ve politikaya da daha geniş ölçekte bir perspektif sunan bir alternatif olarak 1990'lardaki LGBTT hareketinde de kendine yer buldu. Sanat ve kuram alanında etkileri ise Foucault'un Cinselliğin Tarihi'ni yayımladığı 1974-86 yılları arası dönemde kendini göstermeye başlamıştır. Daha da öncesine baktığımızda Lacan'ın psikanaliz kuramında

²⁹⁷ Foucault, 1990, 128

1960’lardan itibaren Freud okumalarından hareketle ortaya koyduğu istikrarsız, dağınık özne, parçalı kimlik mevhumu karşımıza çıkmaktadır.

1966’da Roland Barthes “Müellifin Ölümü” makalesiyle modernizmin yaratıcı öznesinin ölümünü ilan etmiştir²⁹⁸. Bu aynı zamanda sanatçının ve sanat yapıtının gündelik hayatla yeniden ilişkiye girmesi anlamına gelir. Bu çerçevede değerlendirilen performans sanatçıları ve yönelimleri 1970 sonrası dönemden günümüze kadar olan süreci kapsamaktadır. Bu tarihsel aralıkta öne çıkmış sanatçıların stratejilerini avangard tavır bağlamında analiz edebilmek için modernizme karşılık o dönemde kendini gösteren postmodernizm içindeki yönelim ayrılıklarına değinmek gerekir²⁹⁹. Bu incelemeyi gerçekleştirebilmek için _dördüncü ve beşinci bölümde yapıldığı üzere_ performans sanatının başlangıcından bu yana tarihsel süreçte kırılmalara sebep olmuş sanatçılar, yönelimler ve yapıtlar üzerinden yenilikçi yaklaşımlarla beraber, performans sanatının kurumsallaşması tartışmasının yürütülmesi önem taşımaktadır. Tek tek seçili örneklerden yola çıkarak fotoğrafın bütününe değerlendirmeye girişmek spekülative iddialara ve değerlendirmelere varma tehlikesini taşısa da, sanatçıların yönelimlerinin soruşturulması, analiz edilen detayların tarihsel süreçteki karşılıklarını ortaya çıkarmaya, kişiler, dönemler ve eylemler arasında saklı kalmış bağlantıların keşfedilmesine veya yeni bağlantıların kurulmasına olanak verebilir. Bu bağlamda Feminist sanatçı CANAN ve Queer aktivisti Erdal Partog Demirdağ ile Türkiye’de performans sanatı ve aktivizmin Queer üzerinden tartışıldığı söyleşiler, Türkiye’de bu iki alandaki geçmiş deneyimlerin araştırılıp değerlendirmesi ve sözlü tarih üzerinden bir bellek oluşturma çalışması olması açısından gerekli görülmüştür. Yapılan söyleşilerin, bu çalışma çerçevesi içindeki araştırma, tespit ve değerlendirmeleri tartışmaya açması ve sınırlı bakış açısını kırması yönünde katkısı önemlidir.

Hal Foster 1970’lerin sonunda postmodernizm tartışmalarının iki kola ayrıldığını belirtir; biri yeni muhafazakâr politikalar tarafından düzenlenen, diğeri de postyapısalcı kuramla ilişkilendirilmiş olan tartışmalar³⁰⁰. Postmodernizmin yeni muhafazakâr kanadının, modernizmin yol açtığı bellek kaybını gidermek üzere kültürel belleği geri çağırdığından bahseder. Müellif ölmüştür ama güçlü sanatçı

²⁹⁸ Güneş Terkol, “Günümüz Sanatında Kolektif Üretim Biçimleri”, (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Tasarım Fakültesi, 2008) 86

²⁹⁹ Foster, 2009, 104

³⁰⁰ **age**, 67

figürü geri dönmektedir. Postmodernizmin postyapısalcı kanadı ise bu yeniden ortaya çıkan sanatçı figürüne, betimleme ve yaratıcılık kategorilerine dair eleştirisini geliştirmeye başlar. Foster yeni avangardın içindeki biçimci-muhafazakâr ve ihlalcı avangardı böylece birbirinden ayırır.

Marina Abramoviç'in üretimi, söylemi ve sanatsal pozisyonu üzerine saptama ve değerlendirmeler, dördüncü ve beşinci bölümlerin zeminini teşkil etmektedir. Beşinci bölümde 1970'lerden günümüz sanatına kadar olan süreçte yenilikçi, deneyci ve ihlalcı avangard tavrı, kurumsallaşma yanlısı, geleneğe bağlı veya kurumsallaşmaya hizmet edecek bir gelenek inşa etme yönünde strateji geliştiren tavrı ayırd ve analiz etmek üzere, Türkiye bağlamında Nezaket Ekici ve Şükran Moral'ın çalışmalarının ve söylemlerinin incelenmiştir. Biçimci muhafazakâr ve ihlalcı avangard ayrımını sanatçıların Avrupalı-Türkiyeli kimliği üzerinden koymak, Türkiye'de performans sanatının kesintili, süreksiz tarihinin değerlendirmesi açısından önemli bir nokta teşkil eder.

Bu çalışmanın sınırlı araştırma çerçevesi içerisinde denebilir ki, Marina Abramoviç, Nezaket Ekici, Şükran Moral gibi sanatçıların, tarihsel avangarddan, modern sanat ve yeni avangarda doğru tarihsel süreçte, “sanat olmayan” eylemin, ana akım içinde performans sanatı mertebesine yükselmesi sürecinde oynadıkları rol, Dada'nın avangard hazır-yapıtlarının (ready-made), 1960'ların erken pop ve yeni gerçekçi sanatında estetikleştirilmiş olarak tekrar ortaya çıkmasından farklı bir durum değildir. Jasper Johns'un 1960 tarihli iki adet bronz döküm bira kutusundan meydana gelen “Boyanmış Bronz” adlı yapıtı da aynı şekilde Duchamp'ın pisuarının belirsizliğinden uzak ve malzemesi itibarıyla sanatsal çağrıştırmaları yönüyle avangardın estetikleşmesine örnek teşkil eder³⁰¹.

Queer ve aktivist stratejilerin performansın kimyası ve olanaklarıyla örtüştüğü tezinden yola çıkılarak yapılmış bu çalışmada batı merkezli bir araştırmadan Türkiye'ye doğru bir rota izlenmiştir. Başta da belirtildiği gibi bugün itibarıyla performans sanatı kurumsallaşma sürecini sürdürmekte ve bu süreçte _ister proje eksenli profesyonel çalışmalar olsun, ister bienal açılışlarına yerleştirilmiş etkinlikler niteliğinde, ister bağımsız, süreksiz, bireysel veya kolektif olsun_ eş zamanlı olarak birbirinden farklı nitelikte birçok yönelim bulunmaktadır. Bu çalışma çerçevesi

³⁰¹ Foster, 2009, 36

dâhilinde seçilmiş örneklerin değerlendirmesinin ortaya koyduğu manzara, farklı örneklerin bir diğer bağlamda ele alınmasıyla, başka türlü bir manzara ortaya koyabilir. Sanat tek başına hiçbir şeyi değiştiremez ama tepki mekanizmaları için _dada hareketinde, situasyonistlerde, EXPORT, Galas, Kaprow, Nomi, Schneemann, Finley ve Bernhard gibi hareket ve sanatçıların ürettikleri farklı tavırlarda görüldüğü üzere_ dönüştürücü bir araç olabilir. Bu doğrultuda aktivizmle, sahneyle veya komşuyla veya dış fırçasıyla kurulabilecek olası işbirlikleri ve karşılaşmalar, performansın gündelik hayat içinde tepkisel stratejilere elverişli yapısı ve deneye açık ihlalciliği doğrultusunda yeni icatlara vesile olabilir.

KAYNAKÇA

- Atakan Nancy. “Arayışlar”. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Beauvoir Simone De. “İkinci Cins”. çev. Bertan Onaran. Payel Yayınları, 1993.
- Boynik Sezgin. “Situasyonist Hareket ve Modern Toplumlara Olan Etkisi”. Yüksek Lisans Tezi. M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, 2003.
- Bolat Kibar Evren. “Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı”. Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2008.
- Butler Judith. “Cinsiyet Belası”. çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Di Stefano Christine. “Dilemmas of Difference: Feminism, Modernity and Postmodernism”. Feminism / Postmodernizm. ed. Linda J. Nicholson, Routledge. Chapman & Hall Inc. 1990.
- Duberman Martin. “Stonewall İsyanı”. çev. Ceren Günger. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınevi, 2008.
- Ford Simon. “A User’s Guide: The Situasyonist International”. Black Dog Publishing, 2005.
- Foster Hal. “Gerçeğin Geri Dönüşü- Yüzyılın Sonunda Avangard”. çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- Foucault Michel. “Ölüm Üzerine Hak ve Yaşam Üzerine İktidar, Cinselliğin Tarihi”. c1. çev. Tariöver Hülya Uğur. İstanbul : Ayrıntı Yayınları, 2007.
- _____ “Cinselliğin Tarihi”. 1990, 43.
- Goldie Terry. “Queer Nation?”, Eleventh Annual. Robarts Lecture. Toronto Ontario York University, 1997.
- Halperin David M.” Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography”. Oxford University Press US, 1995.
- Haraway Dona. “Siborg Manifestosu: Yirminci Yüzyılın Sonlarında Bilim, Teknoloji ve Sosyalist-Feminizm”. çev. Güçsal Pular. Davetsiz Misafir Bilimkurgu Çizgi

- Roman ve Eleştiri Dergisi. (İlkbahar 2005) 17-22.
- Hazavuzu. İstanbul: Ofset Yapımevi, 2011.
- Heckert Jamie. “Birbirine Rız Olan İlişkilere Doğru: Anarşizm ve Cinsellik”. çev. Gülce Başer. Siyahî. s2 (Mayıs 2005): 40.
- İmançer Dilek. “Marksist Feminizm”. Doğu Batı Dergisi. s.19 Yeni Düşünce Hareketleri-2002 –Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları, (1990). 33-45
- Kahraman Hasan Bülent. “Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye”. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.
- Kaprow Alan. “Assemblages, Environments and, Happenings’den”. çev. Emre Eren. Sanat Dünyamız. s67 (1998): 81-85.
- Lefebvre Henri. “Modern Dünyada Gündelik Hayat”. çev. Işın Gürbüz. İstanbul: Metis, 2007.
- Maver Duna. “Terörün Avangardı”. Artist. s.1 (2004): 56-57.
- McDonough Tom. “Report on the Constraction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the Situationist Tendency”, “Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents”, (Cambridge, MA and London: MIT Pres, 2002).
- Pûşper Neves. “Kara Kızıl Notlar Dergisi”. (Temmuz-Ağustos-Eylül 2006): 32-36
- Shernoff Michael. “Early Gay Activism in Chelsea: Building a Queer Neighborhood”. s57. (LGNY, 1997): 267.
- Sondoğaç Cihan. “Queer Teori”nin Kısa Tarihi”. Kaos GL. s15 (Nisan-Mayıs 2003): 37.
- Sullivan Nikki. “Performance, Performativity, Parody and Politics, A Critical Introduction to Queer Theory”, (NY University Press, 2003), 90.
- Şenova Başak. “Fluxus Üzerine Notlar”. Artist Dergisi. s. 6 (2003): 121-130.
- Tamsin Spargo. “Foucault and Queer Theory”. USA: Totem Boks 1999, (Aktaran: Çubuklu Yaşar. “Sabit Cinsel Kimliklerden Müphem Cinsel Kimliklere: Queer”. Virgül, (Eylül 2003): 62-72).
- Terkol Güneş. “Günümüz Sanatında Kolektif Üretim Biçimleri”. Yüksek Lisans Tezi. YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Tuhkanen Mikko. “Foucault'un Queer Virtüellikleri”. Tesmeralsekdiz, , çev. Emre Koyuncu. s2 (2007): 35.
- Wright Elizabeth. Lacan ve Postfeminizm. çev. Ebru Kılıç. İstanbul: Everest

Yayınları, (2002)

ACT UP!.. http://www.toobeautiful.org/chron_901030.html (San Francisco Chronicle, 30 Oct 1990) [21.07.2010].

Artun Ali. “Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş”. (İstanbul, İletişim, 2010), <http://www.aliartun.com/content/detail/50> [15.09.2010].

Demirdağ Erdal Partog. <http://www.actupny.org/documents/capsule-home.html>. [19.07.2010].

Feminism. http://en.wikipedia.org/wiki/Feminism#First_wave [23.08.2010].

GHOST. <http://209.85.129.132/search?q=cache:ZLgBk0A7SWQJ:www.skepticfiles.org/xhate/praywar2.htm+Grand+Homosexual+Outrage+at+Sickening+Televangelists&cd=5&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&client=firefox-a>
AIDS_Coalition_to_Unleash_Power..
http://en.wikipedia.org/wiki/AIDS_Coalition_to_Unleash_Power [22.07.2010].

Hardt Michael, Negri Antonio. “Çokluk”. Ayrıntı, 2004 (Aktaran: Demirdağ Erdal Partog, <http://www.lambdaistanbul.org/php/main.php?menuID=6&altMenuID=44&icerikID=1636> [19.07.2010].

Henman Samantha. “Reading Marina Abramovic’s Performans Art as a Feminist Act”. <http://cujah.com/publications/volume-vi/reading-marina-abramovics-performance-art-feminist/> [22-04-2011].

Lambdaistanbul. <http://www.lambdaistanbul.org/php/main.php?menuID=6&altMenuID=44&icerikID=1636> [19.07.2010].

Lgbt History. <http://www.glbthistory.org/research/search.php?go> [22.07.2010].

Queer Nation Demonstrations.

<http://209.85.129.132/search?q=cache:0mDh2nhrhmEJ:www.aliciapatterson.org/APF1403/Browning/Browning.html+queer+nation+demonstrations&cd=4&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&client=firefox-a> [19.07.2010].

Queer Nation. http://en.wikipedia.org/wiki/Queer_nation [20.07.2010].

QueerNation. <http://209.85.129.132/search?q=cache:0mDh2nhrhmEJ:www.aliciapatterson.org/APF1403/Browning/Browning.html+queer+nation+demonstrations&cd=4&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&client=firefox-a> [19.07.2010].

QueerNationDemonstrations. http://209.85.129.132/search?q=cache:HDINzYxalkQJ:www.sgn.org/sgnnews35_48/page2.cfm+queer+nation+demonstrations&cd=5&hl=tr&ct=clnk&gl=tr&client=firefox-a [20.07.2010]

Queer Teori. <http://www.ibnistan.net/hayat/ibneteori.html> [14.07.2010].

Smith Owen F. "Fluxus: The History Of An Attitude". San Diego State University Press, 1998. <http://www.thing.net/~grist/ld/smith-fl.htm> [22-04-2011].

SocialMovements. http://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_social_movements#Before_1860 [03.12.2009].

Seidman Steven. "İbne Teorisinin Yapısökümü". çev: Kerem Güven. www.kaosgl.com/resim/Dergi/PDF/KaosGLD65.pdf [12.06.2009].

<http://arthistoryguide.blogspot.com/2008/01/fluxus.html> [22-04-2011].

<http://www.dada-companion.com/cabaret/> [19-04-2011].

<http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/78019/1/j.1467-8365.2007.00531.x.pdf> [19-04-2011].

<http://www.fransizcasozluk.gen.tr/sozluk.php?word=d%E9rive> [18.09.2010].

http://www.flashartonline.info/PDF/Abramovic_1.pdf [12-04-2010].

<http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/index.html> [18-04-2011].

<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/2000>, [23-04-2010].

<http://www.nedir.net/cyborg.html> [23-04-2010].

<http://www.setav.org/ups/dosya/44716.pdf> [18-04-2011].

<http://www.tdksozluk.com/index.php?qu=birey&ne=a&Submit=Ara>. [17-04-2011].

<http://www.youtube.com/watch?v=Z9cfEYgLqDY> [22-04-2011].

<http://www.wordreference.com/fren/%22d%C3%A9tournement%22> [16.09.2010].

<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/newforms.html> [20-11-2010].

EKLER:

Resim 1: Hugo Ball, "Karawane", Kabare Voltaire'deki ilk şiir performansı, 1916,
<http://www.myrramalmborg.com/blog/?p=561>, [18-04-2010]

Resim 2: Raoul Hausmann, Dada Self-portrait, 1920,
<http://machinatorium.wordpress.com/2011/01/29/263-msn1-raoul-hausmann/>, [10-02-2010]

Resim 3: Lettrist Enternasyonel, Dérive haritası,
http://www.egodesign.ca/en/article_print.php?article_id=89, [09-03-2010]

Resim 4: Asger Jorn ve Guy Debord'un tasarladığı Paris psiko-coğrafik haritası, "Naked City" (1957),
<http://www.autoterrorist.org/?cat=7&paged=2>, [18-04-2010]

Resim 5: Fluxus ping pong masası, <http://wwtxt.blogspot.com/2009/03/fluxus-manifesto.html>, [07-02-2010]

Resim 6: ACT UP! eylemi, <http://www.actupny.org/documents/capsule-home.html>, [10-01-2010]

Resim 7: Queer Nation eylemi,
<http://aliciapatterson.org/APF1403/Browning/Browning05.jpg>, [18-04-2010]

Resim 8: Queer Nation öpüşme eylemi,
<http://aliciapatterson.org/APF1403/Browning/Browning05.jpg>, [18-04-2010]

Resim 9: Marina Abramović, "Rhythm 5", 1974,
<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=100&ord=15>, [10-02-2010]

Resim 10: Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975,
<http://www.theslideprojector.com/art6/art6summer/art6lecture1.html>, [17-02-2010]

Resim 11: VALIE EXPORT, "Tapp- und Tast-Kino", 1968,
<http://iheartphotograph.blogspot.com/2010/10/valie-export.html>,

[12-10-2010]

Resim 12: VALIE EXPORT, “Genital Panic”,
<http://iheartphotograph.blogspot.com/2010/10/valie-export.html>,
[12-10-2010]

Resim 13: Marina Abromociç, “Genital Panic” re-performance, 2005,
<http://www.bloglovin.com/jp/blog/395331/hello-vagina-youre-out-of-your-mind>, [12-10-2010]

Resim 14: Karen Finley, http://denniscooper-theweaklings.blogspot.com/2011_01_08_archive.html, [19-05-2010]

Resim 15: Sandra Bernhard, Playboy dergi kapağı, 1992,
<http://www.moviemags.com/main.php?title=PLAYBOY&etos=1992>,
[09-03-2010]

Resim 16: Diamanda Galas, Plague Mass Live (1984-End of the Epidemic) albüm kapağı, 1991, <http://www.brainwashed.com/diamanda/music-records.html>,
[02-12-2010]

Resim 17: Klaus Nomi, David Bowie, Iggy Pop’un karakterize edildiği The Venture Bros çizgi filmi, 2. sezon, 12-13. Bölümler, 2003,
http://en.wikipedia.org/wiki/Klaus_Nomi, [12-11-2010]

Resim 18: Nezaket Ekici, “Atropos” , 2008,
http://www.siemens.com.tr/web/930-3634-1-1/siemens_sanat_-_tr/temsilde_huzursuzluk/sanatcilar/nezaket_ekici#, [06-01-2010]

Resim 19: CANAN, “Şapkasız”, 2006,
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=927824&Date=28.12.2010&CategoryID=113>, [08-02-2010]

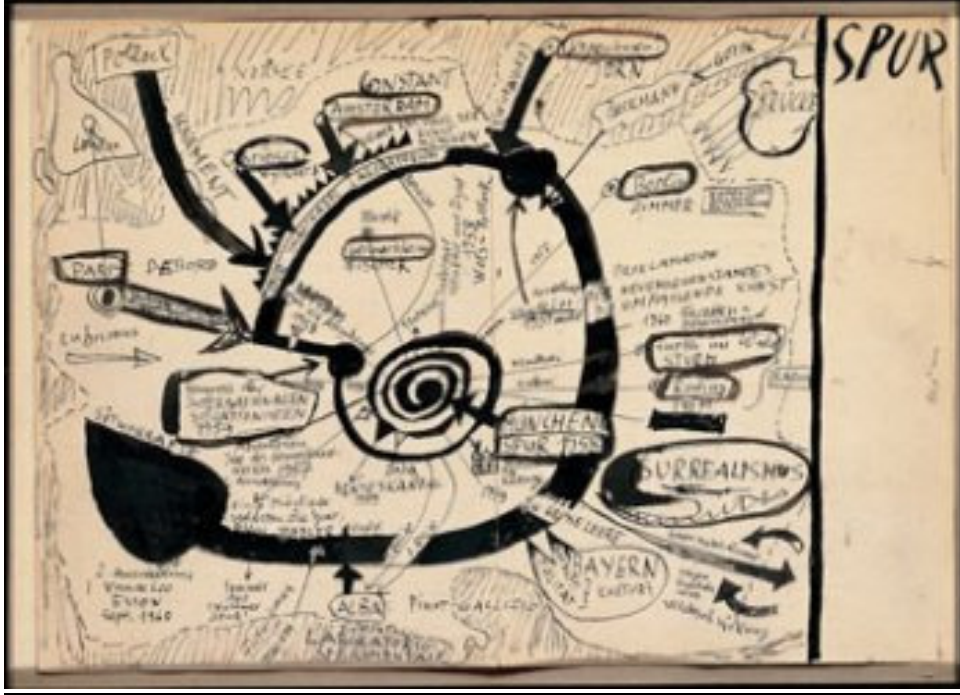
Ek 1: Resimler



Şekil 1: Hugo Ball, "Karawane", Kabare Voltaire'deki ilk Şiir Performansı,
<http://www.myrramalmberg.com/blog/?p=561>, [18-04-2010]

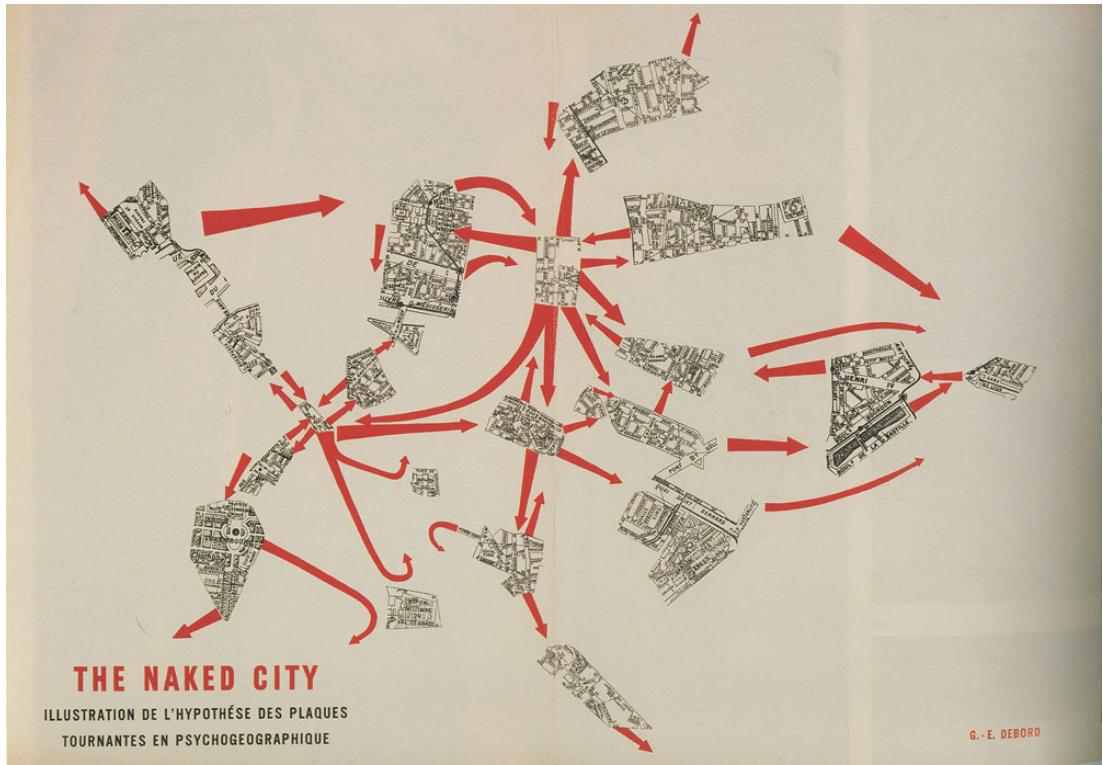


Şekil 2: Raoul Hausmann, Dada Self-Portrait, 1920
<http://machinatorium.wordpress.com/2011/01/29/263-msn1-raoul-hausmann/>,
[10-02-2010]



Sekil 3: Lettrist Enternasyonel, Dérive Haritası

http://www.egodesign.ca/en/article_print.php?article_id=89, [09-03-2010]



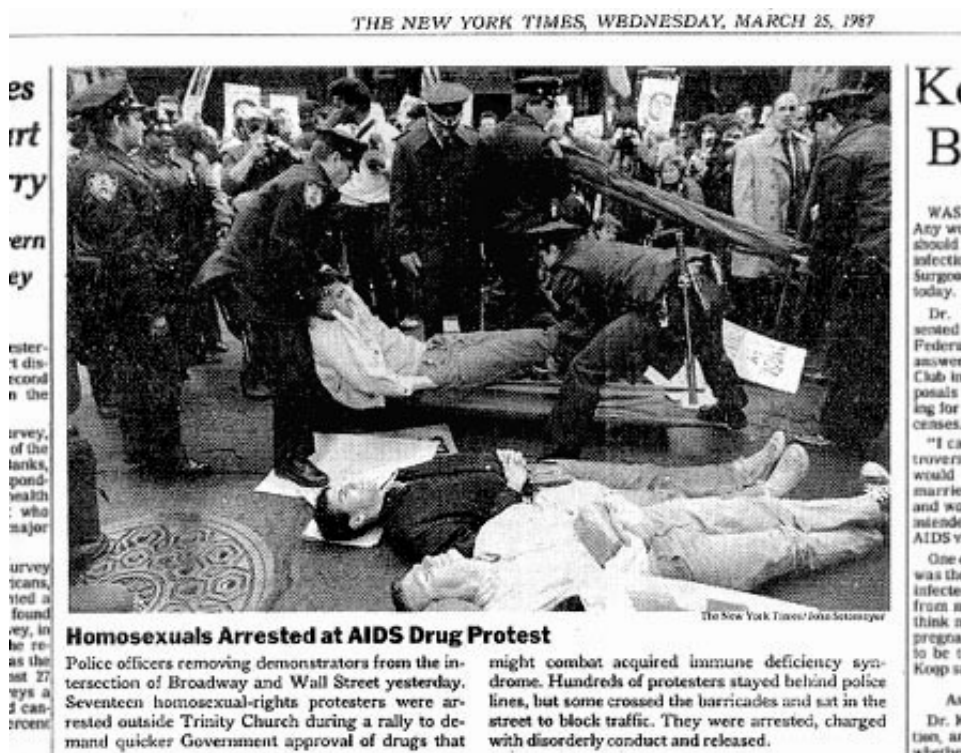
Sekil 4: Asger Jorn ve Guy Debord'un tasarladığı Paris Psiko-Coğrafik Haritası, "Naked City" (1957)

<http://www.autoterrorist.org/?cat=7&paged=2>, [18-04-2010]



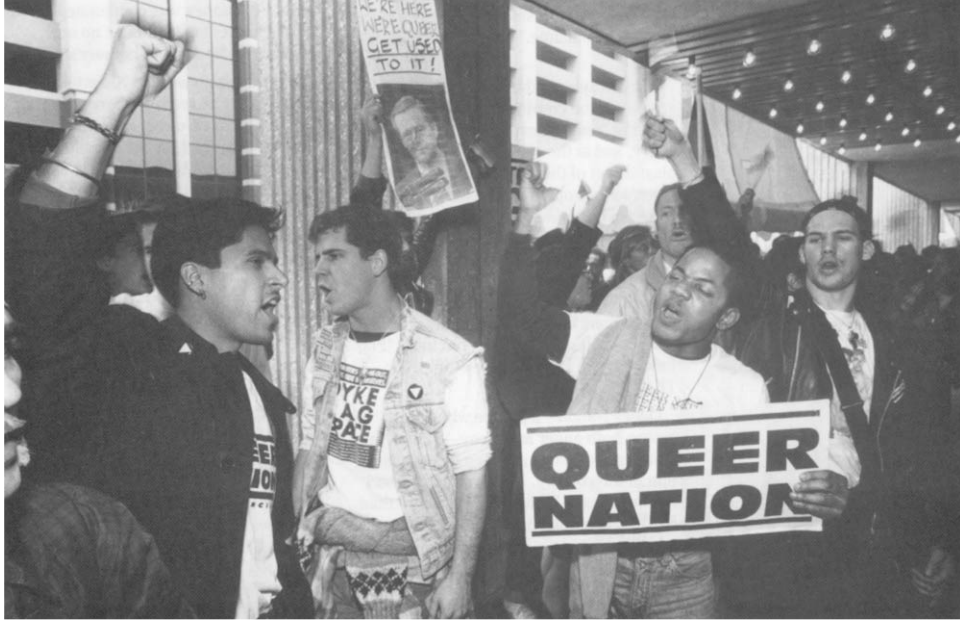
Sekil 5: Fluxus Ping Pong Masasi

<http://wwtxt.blogspot.com/2009/03/fluxus-manifesto.html>, [07-02-2010]



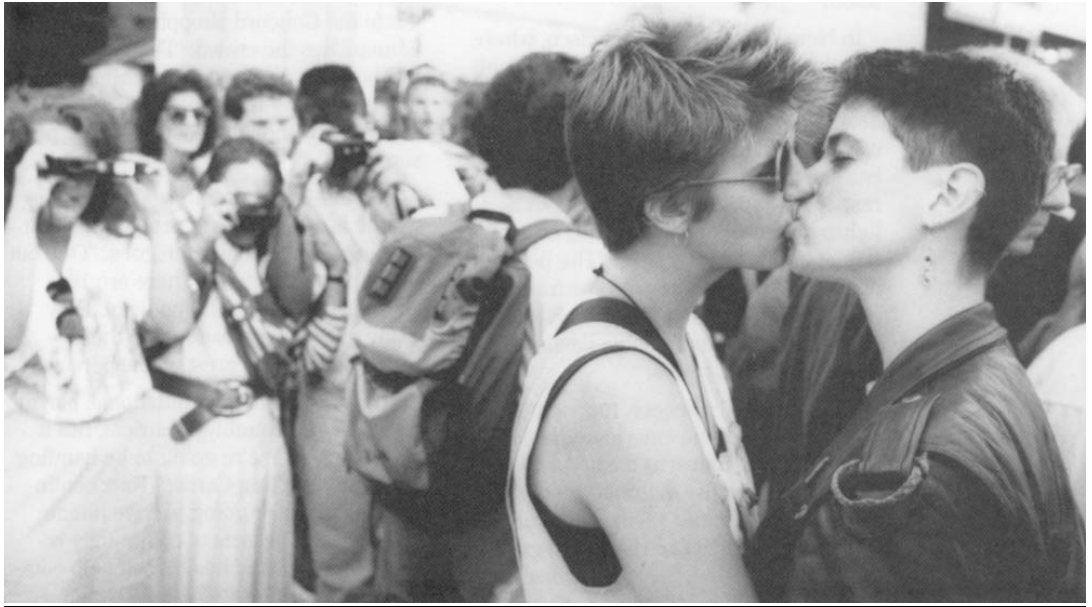
Sekil 6: ACT UP! Eylemi

<http://www.actupny.org/documents/capsule-home.html>, [10-01-2010]



Sekil 7: Queer Nation Eylemi

<http://aliciapatterson.org/APF1403/Browning/Browning05.jpg>, [18-04-2010]



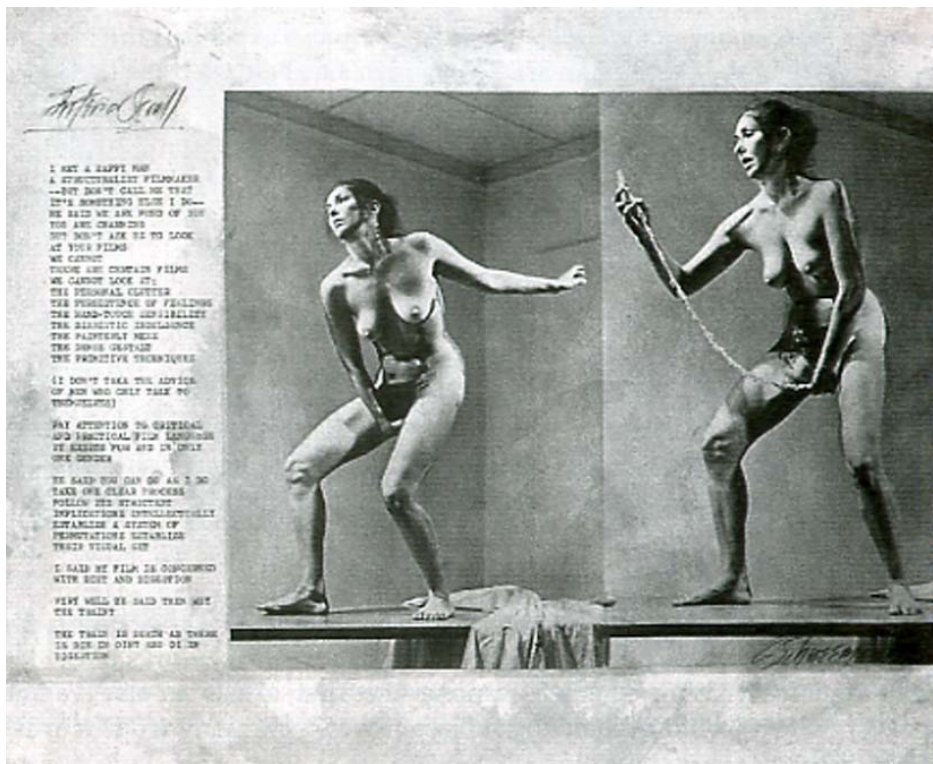
Şekil 8: Queer Nation Öpüşme Eylemi

<http://aliciapatterson.org/APF1403/Browning/Browning05.jpg>, [18-04-2010]



Sekil 9: Marina Abramovic, “Rhythm 5”,1974

<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=100&ord=15>, [10-02-2010]



Sekil 10: Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975

<http://www.theslideprojector.com/art6/art6summer/art6lecture1.html>, [17-02-2010]



Sekil 11: VALIE EXPORT, “Tapp- und Tast-Kino”, 1968

<http://iheartphotograph.blogspot.com/2010/10/valie-export.html>, [12-10-2010]



Sekil 12: VALIE EXPORT, “Genital Panic”

<http://iheartphotograph.blogspot.com/2010/10/valie-export.html>, [12-10-2010]



Sekil 13: Marina Abramović, “Genital Panic” Re-performance, 2005

<http://www.bloglovin.com/jp/blog/395331/hello-vagina-youre-out-of-your-mind>,
[12-10-2010]



Sekil 14: Karen Finley

http://denniscooper-theweaklings.blogspot.com/2011_01_08_archive.html, [19-05-2010]



Sekil 15: Sandra Bernhard, Playboy Dergi Kapağı

<http://www.moviemags.com/main.php?title=PLAYBOY&etos=1992>, [09-03-2010]



Sekil 16: Diamanda Galas, Plague Mass Live (1984-End of the Epidemic)

Albüm Kapağı, 1991

<http://www.brainwashed.com/diamanda/music-records.html>, [02-12-2010]



Sekil 17: Klaus Nomi, David Bowie, Iggy Pop'un Karakterize Edildiği

The Venture Bros Çizgi Filmi, 2. Sezon, 12-13. Bölümler, 2003

http://en.wikipedia.org/wiki/Klaus_Nomi, [12-11-2010]



**Nezaket Ekici - Atropos, 2006 - Performance Installation - Photo by Zeynep Oray
Presented at: International Sinop Biennial, Sinop, 2006 - Gallery DNA Berlin 2006**

Sekil 18: Nezaket Ekici, "Atropos", 2008

http://www.siemens.com.tr/web/930-3634-1-1/siemens_sanat_-_tr/temsilde_huzursuzluk/sanaticilar/nezaket_ekici#, [06-01-2010]



Sekil 19: CANAN, Neriman Polat, İnci Furni, “Şapkasız”, 2006
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=927824&Date=28.12.2010&CategoryID=113>, [08-02-2010]

Ek 2: Söyleşiler

Ek 2.1. CANAN’la Söyleşi, Feminist ve Queer Politikaları Bağlamında Sanat ve Aktivizmde Ortak Kanal: Eylem-Performans (15-04-2011, 15:00)

1970 doğumlu feminist sanatçı CANAN, 1990’lardan beri toplumsal cinsiyet politikaları, otorite, baskı ve denetim mekanizmaları bağlamında işler üretiyor. Geçmişle bugün arasında ilişki kuran işlerinde toplumsal belleğe, suret üzerinden, kadın bedeni üzerinden kurulan modernist söylemin eleştirisine odaklanan sanatçı, video, minyatür, fotoğraf, performans gibi farklı alanlarda üretimini sürdürüyor.

Özgür Erkök: Bildiğim kadarıyla şu ana kadar yaptığın iki performans var. İlki “Şapkasız” 2007 yılında Mac Art galerisinde, Adnan Çoker’in sergisinde İnci Furni ve Neriman Polat ile birlikte gerçekleştirmiştiniz. O performansını tepkisel bir eylem olarak görmüştüm.

İkincisi de “Hicap” yine 2007 yılında Garanti Platform’da açık stüdyo gününde gerçekleştirmiştin.

Bu iki performansın arkasındaki motivasyonlardan, ortaya çıkış hikâyelerinden bahseder misin?

CANAN: “Şapkasız” 2007 yılında yaptığımız bir performanstı. Evet ben o performans eylem-performans olarak nitelendirebilirim (Şekil: 19). O yıl bir yandan kendisine laik diyen, benim militarist olarak tanımladığım, orduya daha yakın olan bir kesimin ve diğer tarafta da muhafazakâr olarak tanımladığımız kesimin başörtüsü eylemleri devam ediyordu. Bu iki taraf arasında siyasi bir tartışma söz konusuydu. Ama her iki kesim de kadın bedenini araçsallaştırarak bu tartışmayı sürdürüyordu. İkisinde de kadın cinsiyetinden bir uzaklaşma söz konusuydu. Tamamıyla görüntü, suret üzerine bir politik söylem geliştirilmişti. Bu politik söylemde Atatürk’ün kıyafet inkılâpları üzerinden geliştirdiği döpiyesli modern Türk kadını görüntüsü ile muhafazakâr kesimin belirlediği siyasal başörtüsünün, türbanın söz konusu olduğu bir tartışma vardı. Ama her iki taraf da iktidar olmak üzerinden siyasi argümanını geliştirmişti. Bu tartışmalar ve mitingler süre giderken Adnan Çoker de bu tartışmalarda taraf olduğunu göstermek için şapkasız kadınların sergiye

giremeyecekleri üzerine bir söylem geliştirdi. Bu bir yanıla oldukça elitist bir yaklaşımdı. Bir yanıla da başörtülü kadınları o sergi açılışında görmek istemediğini yani bu siyasi tartışmada taraf olduğunu belli etmişti. Bu bizi provoke etti tabii ki. Bu tek başıma yapmayı düşündüğüm bir performanstı ama açılış günü yurtdışındaydım. Dolayısıyla açılışta bu performansı yapamadım. Yine bir arkadaş toplantısında İnci ve Neriman’la bu performans yapmaya karar verdik. Başörtülerini takıp Mac Art Galerisi’ne gittik. Çoker’in sergisine başörtüsüyle girmiş olduk. Dolayısıyla biz de bu başörtüsü ve şapka tartışmalarında nerede durduğumuzu göstermiş olduk. Galeriye girdiğimizde, galeri çalışanları ne yapacağını bilemedi. Bizi yapıtlara dokunmamamız konusunda özellikle uyardılar. Biz kadın bedeninin araçsallaştırılmasının engellenmesi tarafındaydık ve aynı zamanda bu elitist bakış açısına bir cevap vermek istedik.

İkincisi “Hicab” yine aynı kaynaktan besleniyor yani kadın bedeninin araçsallaştırılması konusundan. Batıdan doğuya kadar devam eden bir araçsallaştırma söz konusu. O günlerde yine bu tartışmalar üzerine düşündüğüm bir dönemdi ve açık stüdyo gününe davet edilince bir performans yapmaya karar verdim. Çünkü bana göre bir kadın bedeni en açık halinden en kapalı haline, siyasi arenadan ekonomiye kadar her alanda siyasi bir enstrüman olarak kullanılıyor.

Bu performansta arka plandaki ilişkili video görüntülerin eşliğinde dört farklı kılığa büründüm. İlk olarak siyah çarşaf giyerek başladım. Ardından çarşafı çıkardığımda döpiyesli modern bir kadın kıyafetiyle kaldım. Döpiyesi de çıkardığımda içinden gecelik çıktı. Bir anlamda ticari bir meta olarak araçsallaştırılan kadın bedeni imgesi. Son olarak da geceliği çıkartım ve çıplak olarak kaldım.

Ö.E.: Senin için performansın gerçekleştirildiği ortam içeriğe nasıl etki eder?

C: Sanatla bağlantılı kurumsal bir alanda çoğunlukla sanat izleyicisinin performansı izlemekle yetindiğini düşünüyorum. Ancak orada sanatçı interaktif bir performans kurgulamışsa, bu kurgu içersine sanat izleyicisini de katıp etkileşimli bir etki sağlayabilir. Ama kamusal alanda, sanat izleyicisinin olmadığı bir alanda, şans eseri yoldan geçerken sokakta veya farklı kamusal alanlarda izleyiciyle performans yan yana gelmeyi becerdiğinde, sanatçı orda gerçekten farklı bir etki elde edebilir. Ben de bu yüzden yalnızca kendimce gerekli gördüğüm alanlarda performans yapmayı tercih ediyorum. Kavramsal olarak düşündüğüm bir konu eğer performans yapmayı

gerektiriyorsa bu yönde çalışmayı tercih ediyorum. Bu yüzden kendime performans sanatçısı demiyorum ama çoğunlukla birçok işimde performatif öğeleri kullanıyorum.

Ö.E.: Aktivizmle ilişkiden bahseder misin?

C: Kendimi aktivist feminist bir sanatçı olarak tanımlıyorum ama aktivizm sanatçı kimliğim içerisinde yer alan bir aktivizm değil. Aktivist kimliğimle sanatçı kimliğimin bir araya geldiği, bu yolla ürettiğim işler de oluyor ama çoğunlukla ikisi birbirinden ayrı olarak devam ediyor. Elbette feminist bir sanatçı olarak işlerim feminist söylem üzerinden gelişerek ortaya çıkıyor ama direkt olarak aktivist bir sanat ürettiğimi iddia edemem. Etmeyi de istemem.

Ö.E.: Hangi örgütlerle ilişki içindesin?

C: Aslında bütün feminist örgütlerle dirsek teması içerisindeyim diyebilirim. Birbirimize destek verme, ya da birlikte hareket etme gibi durumlar söz konusu olduğunda bir araya gelmeyi beceriyoruz ama daha yakın ilişki içerisinde olduğum örgütler Sosyalist Feministler ve Amargi.

Ö.E.: 2009 yılında küratörlüğünü yaptığın Haksız Tahrik sergisinden bahsedelim. Yola çıkarken amacın neydi? O ana dek sanatçı olarak üretimini sürdürürken küratör pozisyonuna kayarak kolektif bir durumu idare etmek, feminist bir sergi organize etmek fikri nasıl bir ihtiyaçtan doğdu?

C: Bir sanatçı ihtiyacı olduğunu söyleyebilirim. Belleksizliğimiz eğer bizi yanıltmıyorsa ben bu sergiyi yapana kadar güncel sanat alanında feminist bir sergi organize edilmemiş ve ben oldukça şikâyetçiydim bu konuda. Ben sanat tarihsel bir sergi özleminden çok; yani feminist söylemde işler üreten kadın sanatçılar üzerinden bir sanat tarihi araştırmasına dayanan bir sergiden çok, söylemi feminist olan bir sergi özlemi içerisindeydim. Daha sonra bu şikâyetçi konumun da rahatsız edici bir durum olduğunu fark ettim. Eğer bir şeyden rahatsız oluyorsanız, onu dillendirmekten çok harekete geçmek gerektiğini düşünüyorum. Dolayısıyla kimse yapmıyorsa ben yapmalıyım diye düşündüm ve böyle yola çıktım. Bu düşüncemden arkadaşlarıma bahsettim. Demek ki bu yalnızca benim ihtiyacım değilmiş ki birlikte hareket etme kararı aldık. Dolayısıyla kolektif bir üretim söz konusu oldu.

“Haksız Tahrik” sergisi sanat tarihine yönelik bir çalışma değildi. Yani feminist sanatçıların geçmişten günümüze kadar neler yaptıklarını ortaya çıkartma niyetiyle yapılmadı. Bununla birlikte sadece politik söylem üzerinden hareket etmeyi de amaçlamadı. Aslında feminist bir sergi yaparak her iki tarafı da, yani feminist hareketle politik bakış açısı olan kadın sanatçıları bir araya getirerek, buradan bir söz üretmek ve birlikte düşünce alışverişinde bulunmak gibi niyetleri de vardı.

Ö.E.: Sergide Nil Yalter, Şükran Moral gibi Türkiye’deki ilk feminist sanatçılar da yer alıyor. Sanat tarihine yönelik bir çalışma izlenimi uyandırmasa da tarihsel bir kapsayıcılığın gözetildiğini düşündürüyor. Aynı zamanda Esmeray da bir transeksüel bir kadın olarak sergi sürecinde stand up gösterisiyle yer aldı. Pembe kimliğini almış bir transeksüel de otorite gözünde biyolojik olarak kadındır ve haksız tahrik uygulamasına maruz kalabilir, hatta çok daha ağır bir şekilde. Bu açıdan bakıldığında sergi için belirlediğin çerçeve içerisinde, sergiyi bugünün Türkiye’sine bağlayan noktalardan biri olması açısından Esmeray’ın konumu çok önemli.

Senin için serginin kapsayıcılığının sınırlarını belirleyen neydi?

C: Başta da söylediğim gibi, sanat tarihini analiz etmeye çalışan bir sergi değildi bu. Farklı kuşaklardaki feminist sanatçılar da bu sergideydi ama sanat tarihi çetelesi tutma niyetinde değildi. Böyle bir niyet beni çok aşardı ve amacımın çok dışındaydı. Müze gibi bir kurumun böyle bir çalışma yapması bana daha doğru geliyor. Elbette o da bir ihtiyaç ama benim önceliklerim içerisinde değildi.

Serginin kapsayıcılığını belirleyen birinci koşul politik söylemli işler üreten kadın sanatçıları davet etmekti. Kendine kadın diyen herkes bu sergide yer alabilirdi. Katılımcıların bir kısmı da sergiden haberdar olup o şekilde dâhil oldu. Bunun dışında feminist hareketten birçok örgüt de bu sergiye katıldı. Desa Platformu, Sosyalist Feministler, Amargi, Lambda kadınlar ve Filmmor da sergiye dâhil oldu. Bir yanıla feminist hareketin tarihsel sürecini de kapsıyordu.

Ö.E.: Ayşegül Sönmez’in 2008-2009 yıllarında düzenlediği “Feminist mi Ben mi” başlıklı söyleşilerin tarihsel bir kapsayıcılık misyonu vardı. Başlıktan hareketle eleştirel bir pozisyondan Türkiye’de feminist sanat tarihinin bir değerlendirmesi yerine, tarihsel dizilim içinde davet ettiği sanatçıların taçlandığı bir söyleşiler dizisiyle karşılaşmıştım.

C: Evet serginin böyle bir niyeti yoktu ama yine de Ayşegül Sönmez söyleşilerle bu eksikliği gidermeye çalıştı. Küçük bir mekânda sınırlı zaman ve enerjiyle böyle büyük söylemli bir konuyla yola çıksaydık bu konuda oldukça eleştiri alacaktık ve bu eleştirilerde haklı taraflar da olacaktı.

Ö.E.: Sergi kitabında seninle yapılan röportajın başlığında sergi eylem sergi olarak tanımlanıyor. Bu tanımlama da serginin açıldığı, yani eylemin gerçekleştiği günden ziyade açılış gününe kadarki süreci düşündürüyor. Sanatçı ve aktivist kadınları bir araya getirdiğin bu süreci anlatır mısın?

C: Evet bu sergiye eylem sergi diyebiliriz. En başında serginin adı “Haksız Tahrik” olarak seçilirken o sıralar feminist hareket, kadın cinayetleri davalarına gidip öldürülen kadınların müdahili olarak davalara başvuruyordu. Bir hareketlilik söz konusuydu. Sergi bir anlamda bu hareketin bir devamı olarak da düşünülebilir. Tahrik konusu yalnızca kadın cinayetlerinde uygulanan haksız tahrik indirimi anlamında değil, kadın bedeninin de tahrik unsuru olarak algılanması üzerinden de hareket noktası oldu. Bu anlamda feminist hareketin dokunduğu her konu serginin konusu haline geldi. Sanatçı ve aktivistler bir araya geldi. Birçok konu konuşuldu, tanışıldı, fikir paylaşımı oldu. Bu açıdan her şeyi çözdük bitirdik demek mümkün değil ama bir şeylerin başlangıcı olarak bir adım atıldı diyebilirim.

.

Ö.E.: Peki Haksız Tahrik’ten geriye neler kaldı? Hem bireysel olarak senin adına ve sergide bir araya gelen aktivistler ve sanatçılar adına nasıl bir dönüştürücü etkisi oldu. Dirsek teması, işbirliği anlamında bir süreklilik yakalanabildi mi?

C: Umulduğu kadar bir dönüştürücü etkisi olamaz tabi. İlk bir adım atılmıştı ve hareket daha çok başlangıcındaydı. İşbirliği benim ve birkaç arkadaşım tarafından devam ediyor. Hala dirsek teması içerisindeyiz. Bu serginin ikinci ayağı için kafamızda projeler var. Daha harekete geçmedik. Ama bu sergi bir tartışma yarattı, bu konu üzerine konuşuldu. Bir tanışma söz konusu oldu. İlk adım için pozitif sonuçlar elde ettik. Devamının gelmesi bizim bu konuda ne kadar enerji sarf edeceğimizle alakalı bir durum. Uygun ortam olduğunda devamlılığı da gelecek.

Ö.E.: Sergi açılışında Amargi’nin gerçekleştirdiği performanstan bahsedelim. Hafriyat binasından sarkıtılmış bir ipe sanırım (modern dansa karşılaşmaya alışık

olduğumuz türde) siyah streç kıyafetler giymiş 2 kadın yaklaşık 2 metrelik bir tırmanış gerçekleştirdi. 2 metrenin sonunda da zafer işaretleri yapıldı. Şimdi performans sanatı üzerinden eylem mefhumunu aktivizm ve sanatın ortak bir kanalı olarak tartışmak istiyorum.

Amargi'nin performansının eleştirisi üzerinden bu ortak kanalın nasıl çalıştığını ve çalışabileceğini konuşalım. Kendime ilk sorduğum soru; feminist bir aktivist örgütlenme olan Amargi, aynı eylemi sokakta yapar mıydı? Yapsaydı bunu nasıl gerçekleştirdi?

C: Profesyonel bir bakış açısıyla yapılmış bir performans değildi bu. Bir aktivist grup olarak sokakta yaparlarmıydı, onlara sormak lazım. Daha önce sokakta, bir feminist festivalde bu performansı yaptılar. Sorduğum sorulara onarla yönelttiğimizde kendi öz eleştirilerini yapacaklarına da inanıyorum.

Ö.E.: Kas gücü, kondisyon gerektiren bir eylemi sürdüremedikleri için kısa kestiklerini düşündüm. Siyah tayt tulumları ise performans veya sahne durumuna dair akla ilk gelen kostüm seçeneği gibi duruyordu. Zafer işareti neyin kutlaması olduğuna da karar veremedim. Çünkü kas gücünü göstererek biyolojik cinsiyet kategorisi içine kendilerini hapsettiklerini düşünüyorum. Tamamlanamamış bir tırmanışın kutlanması biyolojik cinsiyetin işlevini çökertebilir ama aynı zamanda da onaylamış olmaz mı?

C: Bu soruların cevabını tamamıyla performans yapan arkadaşların vermesi gerekiyor. Çünkü ben sadece serginin küratörüydüm. Kolektif bir sergi olduğu için küratörlüğe sanatçı hassasiyetiyle yaklaştım. Yani dayanışma, destek, bir araya gelme niyetlerinde sadece bir aracı konumundaydım. Yoksa seçici konumunda, bilirkişi konumunda değildim. Bu yüzden Amargili arkadaşlar performansı yaparlarken onların yanına senin sorduğun sorularla gitmedim açıkçası. Sanatçılar işlerini sergiye koyarken de yapıtlara bu şekilde yaklaşmadım. Sergide aktivistlerin ürettikleri başka işler de vardı. Aynı şekilde profesyonel bir gözle değerlendirme yapmamayı özellikle tercih ettim.

Ö.E.: Rauschenberg'in şöyle bir sloganı var: 'resim hem sanat hem yaşamla ilgilidir. Ancak ne birine ne diğerine ulaşılabilir. (Ben ikisinin arasındaki boşlukta hareket etmeye çalışıyorum³⁰².)

Sanat veya aktivizm bağlamında düşünmek yerine hangi alanda olursa olsun, konumunu esnetip, çekiştirip saptırarak sürprizlere açık, eleştirel bir tavır üretmek, içinde bulunduğu koşulları sınamak önümüze yeni olanaklar ve perspektifler açabilir³⁰³. Dada hareketinin ve Situasyonistler'in yaptığı da bir anlamda buydu. "Eylem" in sanat ve aktivizmde ortak bir kanal olarak, iki alanın en görünür ve karakteristik diyebileceğimiz yönleriyle birbirine uyarlanması olarak kavrandığını düşünüyorum. İki disiplin arasında bir empati kurma çabası gibi geliyor. Bunun sonucu da kamusal alanda tamamen estetik bağlamda tasarlanmış, sanat piyasasına hitab eden performans işleri ya da aktivist grupların, performanslı doğrudan simgelerle örülmüş teatral bir gösteri olarak kavrayan sokak eylemleri olarak karşımıza çıkıyor.

C: Yorumuna katılıyorum. Kişisel olarak benim yapacağım yorumlar da bu minvalde olurdu.

Ö.E.: Hal Foster avangardın tanımını "sınırlarını zorlayarak kendi yetkinlik alanını yeniden tanımlama" şeklinde yapıyor. Buradan Haksız Tahrik'e bağlarsak; sergiye katılan aktivistlerin ve sanatçıların biraz da kendi köşelerinde kaldığını söyleyebilir miyiz?

Bence bu Haksız Tahrik özelinde değil genel olarak Türkiye'de sanat çevresinde sergi, proje odaklı kurulan geçici birlikteliklerin ortak sorunu. Buna bir diğer örnek de Lambda İstanbul'un 2010'da Onur Haftası çerçevesinde Sanatoryum'da gerçekleştirdiği güncel sanat sergisinin açılışındaki performans. Lambda çevresinden ortalama 5-8 kişi çıplak bedenleri üzerine mutfak önlükleri giymişlerdi. Erkeklerin giydiği önlüklerin kapattığı bölgelere denk gelen çıplak kadın vücudu detayının fotoğrafı, kadınların giydiği önlüklerde ise çıplak erkek fotoğrafı vardı. Cinsel organlar yer değiştirmişti. Performansçılar çıplaklıklarıyla ve cinsiyetleri yer değiştirmiş görünümleriyle, direk olarak galerideki LGBTT'leri, oradaki sanat

³⁰² Hal Foster, "Gerçeğin Geri Dönüşü- Yüzyılın Sonunda Avangard", çev. Esin Hoşsucu, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009), 43

³⁰³ age, 43

izleyicisini provoke ediyordu. Hatta aralarında performans yapan arkadaşım yanıma gelerek, tepkimi ölçmek istercesine bana oldukça yakın durarak konuşmaya başladı. Orda gerçekleşen şey, bir lezbiyenin bir eşcinseli sınıadığı, yönü şaşmış bir provokasyondan başka bir şey değildi. Bundan Lambda bünyesindeki aktivistlerin ve sergiye katılan sanatçıların sergiyle ilgili olarak bir araya gelip bir konuşma ortamı kurmadıklarını çıkarıyorum. Amerika’da 1990’lardaki queer hareketine baktığımızda ACT UP!, Queer Nation gibi örgütlerin ezber bozan, ihlalci, provokatif sokak eylemlerini görüyoruz. Sokakta toplu öpüşme eylemlerinden, LGBTTLere yönelik şiddet uygulayan sokak çetelerine karşılık kurulmuş fetiş deri kıyafetli queer devriyeleri veya “heterobar”lara gidip birdenbire şişe çevirmece oynamaya başlayıp, cinsellikten konuşup flörtleşen aktivistlerin eylemleri performans olarak tasarlanmamıştı. Bir aciliyetten kaynaklanıp, tepki göstermek, çözüm üretmek üzerine tasarlanmış eylemlerdi. Bu anlamda senin kendini performans sanatçısı olarak tanımlamayışını, bununla beraber “Şapkasız” performansının keskinliğini bu türden bir tavra yakın buluyorum.

C: Eleştirilerinde haklısın. Dediğim gibi bir ihtiyaçtan çıktı bu sergi. Eksiklikleri vardı. Devamı geldikçe de bu eksiklerin kapanacağını düşünüyorum. Aktivistler eylemlerini devam ettiriyorlar. Bu bir araya geliş birçok anlamda eleştiriye açık

Ö.E.: Meseleye performans sanatı tarafından bakacak olursak, kamusal alanda performans, flash mob, city intervention (şehir müdahaleleri) gerçekleştiren sanatçılarla da bu durumu örnekleyebiliriz. Performans sanatçısı olarak sokakta olmak, “eylem” kanalına girmek anlamına geliyor mu emin değilim.

C: Hemen belirteyim; ben kendime performans sanatçısı olarak tanımlamıyorum. Aktivizmle sanatı birbirinden ayırıyor olmamın sebebi de bu aslında. İkisinin bir araya geldiği vakitler de oluyor. Sokakta performans yapmak eylem kanalına zaman zaman girebilir ama benim açımdan ikisinin bir araya gelmesi nadiren gerçekleşiyor.

Ö.E.: Bağlantılı başka bir nokta da, kamusal alanda performans fikrinin aktivizmle ilişkili olarak geliştiğini söylersek, bir performansın kamusal alanda gerçekleşmesinin o eylemi bir ön kabulle aktivist çerçeveye yerleştirmeye yetmediğini düşünüyorum. Bu aynı şekilde aktivist eylemin sanatla flört ettiği sokak eylemleri için de geçerli. Bu konuda sen ne dersin?

C: Eğer bir eylem tasarımı yapmış olsaydım farklı bir yöntemle tasarlardım. Performans sanatı icra etmek istediğimdeyse başka bir bakış açısıyla farklı hassasiyetlerle o tasarımı yapıyorum.

Ö.E.: İstiklal caddesinde neredeyse her gün bir eylemin olduğu bir dönemdeyiz. Bugün -bizim apolitize edilmiş 80 kuşağının aksine- YGS sınavlarındaki skandal sonrası sokağa çıkıp eylem yapan, yürüyen bir liseli gençlik var. Koşulların sertliğı, yeni tepki mekanizmalarını tetikleyebiliyor. Senin sokakta dikkatini çeken, hatırında kalan veya duyduğun herhangi bir eylem var mı?

C: Performatif bir tarafı olmasa da benim için müspet sonuç alınabilen eylemler daha değerli. Gösteri kısmından çok sonuç kısmı daha önemli. Kişisel olarak söylemem gerekirse artık standart bir şekilde sokağa çıkıp slogan atmanın da işlevselliğinin kalmadığını düşünüyorum. Ben de o eylemlere zaman zaman katılsam da artık başka türlü bir söylem biçiminin geliştirilmesi gerektiğini de düşünüyorum.

Ö.E.: Şükran Moral'ın 2009 yılında Ayşegöl Sönmez'in düzenlediğı feminizm söyleşilerinden birinde, izleyiciyle ve yanında oturan Piyale Madra ve Tomur Atagök'le "vajina" diye bağıra bağıra konuşmasını hatırlıyorum. Bir nevi Lambda performansındaki yönü şaşmış provokasyon durumu diyebilirim.

Moral'ın üretiminde birinci kuşak feminizmden kalma eşitlik taleplerine sarıldığını görüyorum. Sanki sonrasındaki gelişmelerden, tartışmalardan habersizmişçesine bir tavır sergiliyor. Genelevin önünde çekilen fotoğraf işi, yapıldığı dönem itibariyle sert bir iş olsa da, bu "dönem itibariyle" gibi ifadelerin eleştiriyi yumuşattığını düşünüyorum³⁰⁴. Şükran Moral o genelevde gerçekten 1 gün bile olsa çalışsaydı, bu performans Hal Foster'ın bahsettiğı sanat ile gündelik hayatın arasındaki gerilime dair bir kilometre taşı olabilirdi³⁰⁵. Bence bunun cesaretle ilgisi yok. Aynı Şükran Moral geçen sene 2010'da Casa della Art'da bir kadınla kırmızı bir yatakta sevişerek

³⁰⁴ Moral "Genelev" adlı performansını 1997'de İstanbul Bienali kapsamında, İçişleri Bakanlığı'ndan, Kültür Bakanlığı'ndan alınan izinlerle gerçekleştirdi. Sanatçı performans esnasında genelev kapısına "çağdaş sanat müzesi" yazmış ve önündeki sandalyede oturan, genelev çalışanlarından birisi olan yüzü örtülü kadın da elinde "for sale" (satılık) yazan bir kağıdı tutmuştu. Burada sanatçı, "müze" ve "sanatçı" kavramlarını, "genelev" ve "fahişe" kavramları üzerinden sorgulamaktaydı. Ardından bu sorgulamasının belgesi olan fotoğraf işini 2010 yılında British Museum Koleksiyonu satın aldı.

³⁰⁵ age, 43

seçkin bir kesime bu erotik gösteriyi izletti. Ardından da heteroseksüel olduğu açıklaması geldi³⁰⁶.

Sanat tabii ki sembolik düzeyde çalışır ama çalışmayan bir durumu, bir fikri ortaya attığınızda da bunu kimse yutmaz. En azından tarih yutmaz.

Nezaket Ekici'nin de bu anlamda benim için performansı estetik bağlama hapsedmiş bir sanatçı olduğunu söylemek istiyorum. İşleri hakkında ve izlediği çizgi hakkında sen ne düşünüyorsun?

C: Evet, Şükran Moral'ın feminizme bakış açısı benden oldukça farklı. Nezaket Ekici'nin de Moral'ın da feminist örgütlerle dolaylı ya da dolaysız herhangi bir dirsek temasları olmadığı için bu eksikliklerin olduğunu düşünüyorum. Nezaket Ekici'nin kendisine feminist demediğini biliyorum, en azından yayınlanan röportajları dâhilinde. Şükran Moral kendisini feminist olarak tanımlıyor ama bence feminizmi biraz daha irdelemesi lazım. Bu konuda kafa yorması lazım gibi geliyor. Moral'ın performansına gelince, bence oldukça sorunlu bir performanstı. Röportajlarında izleyicinin erotik bölgelerine sızdığını söyledi. Zaten sistemin yaptığı da tam da bu. Sistem eleştirisi yapmak yerine sistemin dili üzerinden işini üretti. O yüzden oldukça sorunlu bir işti. Görmediğim halde bu yorumda bulunuyorum. Bunun yanında eşcinsellik üzerinden de bir söz üretmedi. En azından gerekli hassasiyeti göstererek bu konuda bir açıklama da yapmadı. Zaten bir iş bir performans yaptığınızda o iş bir açıklama yapmadan da kendi kendini ifade etmeyi becerebilmeli. Bu yeterlilikte olan bir performans olmadığını söyleyebilirim.

Nezaket Ekici de aynı şekilde estetik bağlamda hapsolmuş bir üretim sergiliyor. Bununla beraber söylem biçimi de sorunlu.

Ö.E.: Bununla ilişkili bir diğer örnek de Haksız Tahrik kitabındaki Pınar Selek'le yapılan söyleşide var³⁰⁷. Ali Akay'ın Genç Etkinlik kapsamında düzenlediği “Yersiz Yurtsuz” adlı sergiye Pınar, sokak çocuklarıyla beraber gittiğinde “aman dokunmasınlar” uyarısının gelmesi gibi. Yersiz yurtsuzların, sokak çocuklarının kendilerine dair yapılan bir etkinlik, konu edilenlerin kendisini tehdit olarak görüyor. Pınar'ın cevabı çok manidar. “...bırakın da sergiye sokağın eli değsin.” diyor.

³⁰⁶ <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&Date=&ArticleID=1031397> [16-04-2011]

³⁰⁷ Haksız Tahrik, ed. Ayşegül Sönmez, (İstanbul: Amargi Yayınevi, 2009), 123

Peki Türkiye’de sanat ve aktivizmde queerdan henüz bahsetmek çok zor olduğu gibi performans alanında feminizm, cinsiyet ve kimlik politikalarına dair örnek oldukça sayılı. Bunu neye bağlıyorsun?

C: Toplumsal cinsiyet politikalarına bağlıyorum tabi ki. Halimiz memleketin halinden farksız. Bu ayrımcılık ve toplumsal cinsiyet politikaları devam ettiği sürece de sayılı olacak tabi. Aydın ve sanatçı kesimin de memleketin durumundan çok farklı olduğunu söyleyemem. Her ne kadar birçok konuda sanat camiası sokaktaki insandan farklı bir alandaymış gibi gözükse de aslında bilinçler hala kapalı. O yüzden de yeterli örnek göremeyiz tabi. Örneklerin çoğalması da bu bilinçliliğin artmasıyla gerçekleşecek diye düşünüyorum. Feminizmin modası geçmiş bir kavram olduğu düşünülmesine rağmen, hala cinsiyetçi bakış açısı varlığını sürdürüyor. Kurumların başında erkek yöneticiler var. Kadınlarsa hala alt pozisyonlardalar. Hala kadın sanatçı tanımını kullanıyoruz. Erkek sanatçı tanımı yok. Sanatçı zaten erkek olarak biliniyor. Hala kadın ve erkek sanatçıların işlerinin fiyatları farklı. Hala ayrımcılık yapılıyor. Sergilere baktığımızda kadın ve erkek sanatçıların sayısı eşitsiz bir durumda. Queer politikalarından hala bahsedilmiyor.

Ö.E.: Cinsiyet ve kimlik politikalarına dair performans çalışmaları olan sanatçılar ve işlerinden bahsedebileceğin başka örnekler var mı?

Aklıma gelen örneklerden biri 1998’de Genç Etkinlik’te Jujin’in gerçekleştirdiği performansı. Kanamasını geciktirecek haplar almış ve açılış günü sergi alanının bir köşesine çömelerek boşalmıştı. Dönemi için de bugün için de keskin bir performans.

C: Hayır maalesef aklıma gelen bir örnek yok.

Ek 2.2. Erdal Partog Demirdağ ile Söyleşi, Türkiye de LGBTT Aktivizminde Queer'in Konumu ve Performatif Eylemler: Lambda İstanbul Bünyesinde Bir Performans Grubu Girişimi: Pembe Radarlar (22-04-2011, 15:00)

Özgür Erkök: Aktivist çalışmalarından bahseder misin? Ne zamandır Lambda İstanbul'la ilişki içerisinde sin?

Erdal Partog Demirdağ: Aktivist geçmişim 2002'den itibaren Lambda'yla başlıyor. 2003'te Irak savaşı döneminde Savaş Karşıtı hareketindeki çalışmalarım yoğunlaşmıştı. Aynı zamanda Lambda da LGBTT hareketi olarak taraf olup eylemlere katılmaya başlayınca, hareketli bir aktivizm dönemi oldu aslında. O dönemde gönüllülük üzerinden bir aktivizm yürüttük. Hala da devam ediyorum ama Lambda'da değil. İki buçuk senedir Lambda'da değilim. Onun dışında Kaos GL'nin web sitesine düzenli olarak yazıyorum. Bazen LGBTT ile ilgili oluyor, bazen de Türkiye'nin genel siyasi politik konularıyla ilgili oluyor. Aslında bir tarafıyla bağımsız olarak aktivizmi sürdürüyorum. Söyleşilere ve eylemlere vakit buldukça katılıyorum. Yazı yazmak vakit isteyen birşey. Yazı işi başka bir dünya, aktivizm başka bir dünya.

Ö.E.: Lambda'da bulunduğun süre içerisinde ne gibi konular üzerine çalıştın? Queer konusu hangi dönemde Lambda'nın gündemine girmeye başladı?

E.P.D.: 2004'te Boğaziçi Üniversitesi'nde bir Queer sempozyumu oldu. Bizim arkadaşlardan bir grup akademisyen tarafından gerçekleştirildi. Lambda'nın Queer'la tanışması bu şekilde oldu ve bu tanışma aktivistler için hiç de hoş olmadı. Çünkü aktivistler Queer'ı tam olarak anlayamadılar. Genel olarak da o sempozyuma dair eleştiriler oldu. Ben de o sempozyum içinde konuşmacı olarak yer aldım. Genel olarak aktivistler ve Lambda mesafeli durdu. Bu sonraki süreçte biraz değişti ama ilk tanışmaları bu şekilde gerçekleşti. Daha çok akademisyenler böyle bir sorun alanını açtılar ve bu şekilde Queer Türkiye'deki LGBTT'lerin tartıştığı konular arasına girmiş oldu aslında.

Ö.E.: Bu aktivistler tarafından akademiye, akademisyenlere yönelik bir tepki miydi?

E.P.D.: Yok hayır, akademisyenlere dair bir tepkiden çok, biraz kimlik meselesiyle ilgiliydi. Queer'in kimliğinin, kazanılan hakları yok ettiğiyile ilgili bir tepkiydi. Batıda da ana akım harekette buna dair çeşitli tepkiler var. "Biz bu kadar mücadele

ediyoruz, gey kimliği, lezbiyen kimliği üzerinden bu kadar kazanım elde ediyoruz, birileri kalkıp ‘aslında gey yoktur, aslında lezbiyen yoktur’ demesini anlayamıyoruz.” diyorlar ve nitekim de bu anlamama bir tepkiselliğe dönüşüyor. Bazı aktivistler arasında “bu Queer da neymiş, akar kokar.” diye bunun esprisi yapılıyordu. Zaten böyle bir tartışma süreci başladıktan sonra neymiş bu mesele diye işin daha ayrıntısına baktığımda aslında kazın ayağının öyle olmadığını gördüm. O süreçten sonra bir grup olarak Queer üzerine bir çalışma, bir atölye yürütelim dedik. Sanırım beş altı toplantı yapabildik. “Cinselliğin Tarihi” ile başladık okumalara³⁰⁸.

Ö.E.: Evet okumalar çerçevesinde konuşuluyor, tartışmalar yapılıyordu.

E.P.D.: Evet sanırım bir yedi-on iki kişi kadar vardı. O tartışma süreci aslında iyi bir süreçti. Ama bir türlü devamı gelemedi. O süreçte Sinan da ordaydı. Sinan o sıralar Amerika’da yaşıyordu, yeni gelmişti. O Queer’a başka bir açıdan bakıyordu özellikle trans erkeklik, kimlik meselelerine. Cinsiyet değiştirme meselesinin Queer’da nereye düştüğünü biraz açmaya çalışmıştı. O süreç Queer’ın ne olduğuna dair bir ivme kazandırmıştı ama genel olarak aktivistler bu alanı fazla eşlemediler. Queer bugün bile hak mücadelesi sürdüren aktivistler açısından temkinli bir mesele. Biraz da bu işin teorik bir tarafı var. Queer sadece aktivist, pratik bir mesele değil, aynı zamanda teorik bir mesele. Öyle bir eylem yaparsın ki Queer’ı denk düşer ve bunun teorik bir çerçevesinin olması da gerekmez ama o işin okuması Queer üzerinden gerçekleşebilir. Bu bir hareket, bir eylem, bir sanat etkinliği, bir hak mücadelesi de olabilir. Bir taraftan da bu alanda ciddi bir teorik tartışma düzlemi var. Akademi farklı bir düzlem. Aktivistler açısından bu anlaşılması zor; çünkü aktivistlerin işi daha pratik ve gündelik işler. O yüzden mesafeliler bu konuya.

Akademisyenler açısından da kolay değil aslında. Onlar da bir süre sonra pratiğe uzak kalabiliyorlar. Teori hoş ama karşılıklarına yeni bir pratik örnek çıktığında, okuyamayabiliyorlar. Aslında bu ikisinin de birlikte düşünülmesi gereken bir mesele ama bunun için vakit gerekli. Belki Pembe Radarlar buna bağlanabilecek bir mesele. İnsanlar o gruba kendi kimliklerinin dışında başka bir kimliği performe etmek ve bundan da zevk almak için katıldılar. Aslında eğlenmek ve şaşırtmak, hatta kişinin öncelikle kendini şaşırtması... Burada en önemli mesele kendini şaşırtmak. Gündelik

³⁰⁸ Michel Foucault, “Cinselliğin Tarih”, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010)

hayatta birbirimiz hakkında bilmediklerimizin ortaya çıktığı bir durum meydana geliyor o zaman. O açıdan Pembe Radarlar süreci iyiydi ama bu pratiği devam ettirmek için arkasında bir teori olması gerekiyor.

Ö.E.: Bir zemini olması gerekiyor.

E.P.D.: Sürekliliği olması için bunun bir yere oturması gerekiyor. Ya sanat düzlemine, ya da aktivizm düzlemine oturtmak gerekiyor. Bunu bir yere dayandırmak gerekiyor ki sürekliliğini sağlayabilesin. Arkasında kişisel bir dert olmalı.

Ö.E.: Halihazırda mücadelesini verdiği kategoriler ve haklar var. O kategorileri alaşağı eden başka bir kategori geliyor. Bu “yeni”yi nasıl karşılayacağını bilmediğin için konforlu olan alan olan sürdürdüğün mücadeleyi, bir anlamda alışkanlığını koruyorsun. Queer ise kapıda beklemeye devam ediyor.

E.P.D.: Konfor mu bilmiyorum ama bunu yapan Türkiye’de Lambda içinde bir grup aktivist. O dönemde aktivistlerin sayısı da bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar az. Pembe Radarlar’daki kişilerin de o bir grup aktivistin içinden olduğunu düşünürsen, bu kişilerin birden bire kulvar değiştirmesi öyle kolay bir mesele değil. O yüzden bunun konformizmden çok, önceliklerle yani LGBTT mücadelesindeki daha genel bir fotoğrafla ilgili bir mesele olduğunu düşünüyorum. Muhtemelen hareket büyüdükçe, içinden farklı grupların farklı yönelimleriyle, Queer üzerine farklı performatif alanlar açılacaktır.

Ö.E.: Türkiye’de şu ana kadar bildiğin kadarıyla yürütülmüş Queer çalışmalarından bahseder misin? Belli bir çevreye ulaşmayı hedeflemiş, akademik veya aktivist düzeyde düzenlenmiş etkinlikler arasında benim ilk aklıma gelenler şöyle:

- Boğaziçi Üniversitesi’nde 2004 ve 2010 yıllarında düzenlenen “Queer, Türkiye ve Transkimlik” Konferansları,
- Kaos GL’nin 2006’dan beri düzenlediği Uluslararası Homofobi Karşıtı Buluşmalarının 2010 ayağında Judith Butler’ın “Queer Yoldaşlığı ve Savaş Karşıtı Siyaset” başlıklı konuşması ve ardından senenin etkinliklerinin dökümünden oluşan “Anti-Homofobi 2” kitabı.
- Siyahi dergisinin 2005 yılında çıkarttığı Queer sayısı,

- Lambda’da senin ön ayak olarak başlattığın Queer atölyesi çalışmaları (tarih?), Queer içerikli akademik ve aktivist kaynaklı metin okumaları yapıyor ve tartışılıyordu.
- 2009 yılında Lambda’dan ve çevresinden ikimizin de içinde olduğu bir grup olarak üzerinde çalıştığımız ama başarısızlıkla sonuçlanan bağımsız Queer dergisi girişimi.

E.P.D.: En son Cogito’nun yeni çıkan queer sayısı var. Bayağı okkalı bir sayı oldu³⁰⁹. Onun dışında şu an Serkan Delice ve Cüneyt Çakır bir kitap hazırlıyor³¹⁰. Metis Yayınları’ndan çıkacak. Ben de orda bir bölüm yazıyorum. Kitap Queer okumalar üzerine olacak. Ben de LGBTT’yi Queer üzerinden okumaya çalışıyorum. Çıkması Eylül-Ekim’i bulur. Sanırım ilk defa Queer okumalar üzerinden bir çalışma yapılmış olacak; olayları, LGBTT hareketini, hakları, sanatı okumak...Bunlar dışında da Queer’la ilgili başka çalışma yapıldı mı bilmiyorum.

Ö.E.: Günümüzde LGBTT hakları ve dayanışması çatısında birbirinden farklı mücadele alanları olan ama aynı zamanda dirsek temasında olan son on yıla oranla çok sayıda yeni grup ve örgüt var. Eskiden bu örgütlenme Ankara ve İstanbul ile sınırlı iken, şimdi Eskişehir, Diyarbakır, Bursa, Antalya, İzmir gibi ülke çapında farklı bölgelerdeki şehirlerde de örgütlenmeler kendini göstermeye başladı. Bu örgütlerin hemen hepsi de her yıl düzenlenen Onur Haftası etkinliklerinde bir araya gelmeye başladı. Bu son 4-5 yılı kapsayan yeni bir durum. Bu örgüt çeşitliliğinin söylem çeşitliliğini de beraberinde getirdiğini ve böylece Queer kimliğin de aktivist düzeyde kendine yer bulmaya başladığını söyleyebilir miyiz?

E.P.D.: O gruplar henüz çok yeni. Muhtemelen Queer’la ilişkisi bir süre daha olmayacak; çünkü henüz varolmakla ilgili bir mücadeleleri var öncelikle. Kendilerine yer açmak için uğraşacaklar. Özellikle Anadolu’da bunu yapmak zor. İleride Queer çalışmaları artar diye düşünüyorum tabi. LGBTT’nin queerla muhasebesini yapabilmesi siyasi ve politik bir mesele. Bunu yapabilecek donanımına sahip bir topluluğun olması gerekiyor. Ya da bunu zorlayabilecek birilerinin, bir iradenin olması gerekiyor. Kendiliğinden gerçekleşecek gelişmeler üzerine konuşmamız zor. Queer meselesini siyasi politik düzlemde tartışmadığın sürece,

³⁰⁹ Yapı Kredi Yayınlarından çıkan üç aylık düşünce dergisi.

³¹⁰ Boğaziçi Üniversitesi’nde Queer, Türkiye ve Trans Kimlik Konferanslarını organize eden ekip.

böyle bir alan açılmayabilir. Queer konusunda çeşitli tartışmalar, çeşitli yöntemleri iradi olarak ortaya koymak belki diğer örgütlerin de ilgisini uyandırabilir.

Ö.E.: Bunu bir strateji olarak belirlemek gerekiyor.

E.P.D.: Biz şimdi LGBTT'nin içinden konuşuyoruz; kadınlık, erkeklik, toplumsal cinsiyet meselelerinden konuşuyoruz da, Queer'in genel olarak dünyada entelektüel anlamda yürütülen bir tartışmayla da ilgisi var. Şimdi dünyada bir sosyalistler ve bir de radikal demokrasiyi savunanlar var. Queer'i savunan bir kesim de var ama bu Queerciler dünyaya dair pek büyük laflar etmiyorlar. Ama bunu yapan mesela Butler var. En son Ankara'daki konuşması buna dairdi. Butler gerçi bazen "ben Queeri temsil etmiyorum" gibi cümleler kuruyor ama aslında temsil ettiği şey sonuçta bir kanal. O da Foucault ve öncüllerinin bir türevi. Bana göre Spinoza, Hegel, Foucault ve Butler siyasi politikada birbirini takip eden ana bir güzergâh. O yüzden bu iş çok boyutlu bir mesele. Biz o boyuta ne zaman geçeceğiz hareket olarak bilemiyorum. Tamam, sanatta başka bir şey ama bunu bir de siyasette ve güncel politikadaki anlamları da var. Sadece sanat değil, arka planı felsefi, siyasi politik olan bir tarafı var. Mesela LGBTT hareketi genel olarak kimliği tartışmayı bırak, gey lezbiyen meselesini bile tartışmıyor. Kimlikte geyi lezbiyeni nasıl aşarız? Aşmak ne demek? Queer'da aşmak demek kimliği bırakıp gitmek değil tabi. Geyliği lezbiyenliği bırakıp gitmek değil ama mesele bu etiketlere dört elle sarılmak da değil. Biz nasıl gey olmayı gey kültürünü öğrendikse, başka şeyleri de öğrenebiliriz. Bu geriye bakıp okuma yapmakla ilgili bir mesele. Queerin gözünde bir süre sonra biz de muhafazakâr olabiliriz. "Ben değişmem, gey kültürü diye bir şey var." Bu kültüre göre şöyle bir don giyeceksin, şöyle de bir atlet giyeceksin. Kasların da şöyle olacak. Buna inanırsan –ki bu muhafazakâr bir çizgidir aslında: süreklilik meselesi- ve bütün gey akımları da bunu takip ederse, bir süre sonra bu akımın özgürlükçü bir tarafı kalmaz. Onun için Queer sürekli değişimden bahsediyor. Marks değişim meselesini ekonomik temeller üzerinden nasıl ortaya koyuyorsa, bana göre 'Queer da kimlik üzerinden onu koyuyor. Queer'in dediği şey; kimliğin değişebilirlik meselesi. Kimlik dediğimiz şey saf durağan bir şey değildir. Ekonomi de öyle değildir. İkisi de aynı şeyi söylüyor aslında. Gayet Queer-Marxist bir okuma yapabilirsin. Sanat da öyle. O yüzden o büyük fotoğrafı görmek kolay bir mesele değil. Yani eleştiri yaparken aktivistler, LGBTT hareketine karşı hayıflanmamak gerekir. Daha eşitlikçi bir

toplum savunusu yapıyorlar. Sonuçta bu da olacak ama alternatif, başka bir şey talep edebiliyor musun sorusu var ortada.

Ö.E.: Michael Hardt ve Antonio Negri “Çokluk” adlı ortak çalışmalarında “Bugün demokrasi için yeni silahlar icat etmek gerekir.” derken, aktivizmin sokağa etki etmek ve kendinden yukarıdaki üstyapıları sarsabilmek için yeni stratejiler geliştirmeleri gerektiğine işaret ediyor³¹¹. Buna ilişkin olarak Aids aktivizmi yapan Amerikalı ACT UP! grubu ve Queer politikalarında etkin Queer Nation grubunun sokak eylemlerinin ihlalciliği ve kışkırtıcılığındaki yaratıcılığını örnek gösteriyor. Bu senin “Queer’den ‘Çokluk’a Yeni Açılımlar” başlıklı yazından yaptığım alıntılardan biri. Türkiye’deki LGBTT aktivizmindeki stratejiler hakkında ne düşünüyorsun? Ülke çapında LGBTT örgütlenmelerindeki artıştan bahsettik. Bu artışla beraber Hardt ve Negri’nin sözünü ettiği yeni icatlardan bahsetmek mümkün mü? İçinde yer aldığın ve çevrende gördüğün LGBTT eylemleri arasında senin için akılda kalan sıyrılan, alışıldığı şekliyle slogan atıp yürümenin dışında eylemler ortaya koyan, bir anlamda ezber bozan örnekler var mı?

E.P.D.: Direk var ya da yok demek güç. Pratik-yöntemsel olarak yeni bir şey getirebilmişler mi ya da ne getirmişler meselesine bu bakış açısıyla bir bakmak lazım. Anti-militarizm, vicdani red hareketinin örgütlemiş olduğu, Mehmet Tarhan’ın içerde bulunduğu süre içerisinde yapılan bazı etkinlikler vardı. Bu grubun içerisine LGBTT aktivistleri de katıldı³¹². Bu yapılan dayanışma gecelerindeki eğlencelerde o zamanki adıyla Pembe Fahişeler’in ordaki gösterisi muhalefet etme biçimlerinde ciddi bir kırılma yaratmıştı anti-militaristler açısından. Her ne kadar bunu sorgulasalar da, anti-militaristlerde erkek egemen bir yapı var. Pembe Fahişeler’in onların içerisinde erkeklik ve kadınlığı sorgulatan çeşitli performatif eylemlerde bulunmaları hakikaten onların dünyalarında çok değişiklik yarattı. Hatta anti-militaristlerin sokak eylemlerine de etkisi oldu. O anlamda Pembe Fahişeler anti-militaristlerin içine sızmak konusunda oldukça başarılıydı. Hakikaten de onların bu erkek egemen yapılarını sorgulamasına sebep oldu.

³¹¹ Michael Hardt, Antonio Negri, “Çokluk”, (Ayrıntı, 2004)’ten aktaran Erdal Partog Demirdağ, <http://www.lambdaistanbul.org/php/main.php?menuID=6&altMenuID=44&icerikID=1636> [19.07.2010]

³¹² Lambda İstanbul ve Savaş Karşıtları gönüllüsü Mehmet Tarhan Ankara’da 2001 yılında vicdani reddini açıkladıktan sonra uzun ve sıkıntılı bir dava sürecine girmiş ve bu süreçte vicdani red hareketine ön ayak olmuştur. Kendisiyle yapılan söyleşi için <http://www.kaosgl.com/node/107>

Ö.E.: Evet iki gösteri yapmıştık. Biri Anarşist hareketin mekânı Daire A'daydı. İkincisi de Bohem Kafe'deydi. Hatta ordaki Mehmet'in hapisten çıktığı gündü ve orda bunun kutlaması vardı. Gösteriyi Mehmet'in dönüşü için yapmıştık. Anti-militaristlerin ve anarşistlerin homofobileriyle karşılaşmıştık o akşam. Biz gösteriye başlayınca erkeklerin çoğu salonun diğer tarafında birikmişti. Yanlarına kostümlerimizle gittiğimizde de durumdan pek memnun değillerdi.

E.P.D.: Ama sonuçta böylelikle bununla karşılaşmalarıyla homofobilerini sorgulamaya dair süreçleri de yaşadılar. Ordaki, desteğe renk katmak amacıyla yapılan bir eylemdi. Anti-militaristlerin homofobisini kırmak gibi bir derdimiz yoktu. Destek olmak ve eğlenmek için ordaydık. Ama sonuç itibariyle diğer cenaha baktığımızda bunun algılanışı hiç de öyle olmadı. İki tane erkeğin, hatta erkek olup olmadıkları belli bile olmayan iki kişinin dans etmesini bir kısmı pek fazla kavrayamadı. Böyle bir fotoğrafla karşı karşıya kaldılar. Anti-militaristlerin ve Mehmet Tarhan mücadelesinin sürecinde bence bayağı bir kırılma yarattı. Yöntemsel olarak ve kafa yapısı olarak bu gerçekleşti. Bu yöntem (Pembe Fahişeler) kendiliğinden gelişen bir yöntemdi ama orda bir anlamda Queer'a denk düşen bir durum meydana geldi. Orda eğlence dediğimiz şeyin sadece bir eğlence olmadığı meselesi aslında.

Ö.E.: Bir de tabi kuram alanından çıkıp gündelik hayatta tecrübe ettiğin bir alana denk düşüyor bu durum.

E.P.D.: Orda kimse kuram düşünmüyordu. Gerçekleşen şey bir tepkiydi. Bu anlamda anti-militarist hareketle LGBTT hareketinin bu bir araya gelişinin okuması yapıldığında, oraya sızmanın bir Queer perspektifi olduğunu düşünüyorum.

Ö.E.: Aklıma gelen bir diğer örnek de Lambda'nın 2004 veya 2005'te buzdolabı kolilerini üzerlerine geçirerek yaptıkları eylem. Kutuların üzerinde gazete küpürleri vardı. İstiklal caddesinde birkaç kişilik küçük bir grup olarak yürüyen kutular görünümündeydiler. Eylemin videosunda bir sonraki sahne ise polisin gelip kartonları alıp, ezip polis arabasına koymaları.

E.P.D.: O eylem onur haftası etkinlikleri içerisindeydi. Aslında açılma ile ilgili bir eylemdi. Kutulardan çıkmak ile ilgili bir meseleydi.

Ö.E.: Stratejik olarak ve model olarak sıra dışı bir eylem diyemeyiz ama alışlageldik yürüyüp slogan atma eylemlerinden farklıydı.

E.P.D.: Aslında onur haftası deyince akla eğlence ve karnaval geliyor ama burada aktivistler bu karnaval meselesi üzerine henüz düşünmüş değiller. Eğlenmek ve karnaval meselesini her zaman için ticari bir organizasyona bağlamak gibi bir alışkanlıkları var. Hâlbuki karnaval ve eğlence her zaman ticari bir mesele olmayabilir. Aslında Türkiye’deki muhaliflere baktığımızda, eğlence, düdük çalmak, göbek atmak, trampetler çalmak, kıyafetler...bunlar da bir çeşit eylem biçimi olarak karşımıza çıkıyor. Ağır sloganlar atıp ciddi ciddi yürümenin dışında da farklı eylemlilik biçimleri var.

Ö.E.: Karnavalı hatırlatman çok iyi oldu; çünkü burada karnaval, hem sanat hem de aktivizm alanında yanlış kavranıyor. Karnaval aslında ihlalcı ve taşkın bir eğlence. Sen orda eğlencen, hazzın vasıtasıyla tepkini başkaldırını ortaya koyuyorsun. Karnavalın örgütlenişi, eğlencenin yayılışı, gündelik hayatın rutininin askıya alınışı, külliye bir başkaldırı aslında. Bu aslında Antik Yunan’da hazzın ve şarabın taşıdığı Dionisos ayinlerine, karnavallarına dayanıyor³¹³. Geçen sene 2010’daki Onur Haftası yürüyüşünün sonunda Tünel Meydanı’nda yapılan parti bana karnaval havasından çok, kurulu ses sistemi ve yüksek sesli dans müziğiyle, izni önceden alınmış, Amerika veya Kanada’da görebileceğimiz cinsten ticari bir gösteriyi hatırlatmıştı.

E.P.D.: Aslında izin alınmadı. Yürüyüş bitip de Tünel’e gelindiğinde ne olacağı bile kararlaştırılmamıştı. Biraz da ihlal var orda aslında. O alan o anda işgal edilmişti bir anlamda. Düşünölmüş bir şey değildi.

Ö.E.: Kısaca hatırlayacak olursak 2006 yılında Onur Haftası’nı organize ederken, o zamana kadar süre giden çoğunlukla politik çerçevede sınırlı tutulan etkinlik yelpazesini ilk defa olarak bu denli genişletmiş ve kültür ve sanat bağlamındaki etkinlikleri de programa dâhil etmiştik. Tiyatro ve film gösterimleri etkinliklerinin yanında Hareket Atölyesi’nin yürütücüsü dansçı ve akademisyen Zeynep Günsür’un "Cinselliğin Dayanılmaz Hafifliği" ve sanatçı Taner Ceylan’ın "Hinterland" başlıklı sunumları programda yer almıştı. Zeynep Günsür sunumunda performans sanatında

³¹³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Carnival>, [25-04-2011]

toplumsal cinsiyet meseleleri odaklı sanatçı ve grupların çalışmalarından örnekler izletmiş ve üzerine tartışmıştı. Taner Ceylan ise sanat tarihi boyunca eşcinsellik imgesinin başlıca yapıtlar üzerinden izini süren bir sunum gerçekleştirmişti. Ayrıca Gülru Çakmak küratörlüğünde “Tarika Tita” adı altında bir sergi düzenlemişti. Sanat çerçevesinde düzenlenen etkinliklerin ağırlığındaki bu artış ve etkinlikler Lambda çevresi tarafından ilgi topladıysa da yadırganmıştı. Kültür ve sanat çalışmalarının Lambda’nın öncelikleri arasında olmadığına dair bir söylem tartışılıyordu. Lambda içi bu tartışmada onur haftasını organize edenler olarak yanıtımız ise örgüt içinde politik ve kuramsal söylem ve eylemlerin kültür-sanat çalışmalarıyla bir arada yürüdüğü sürece daha hızlı yol alacağı, bu yolla aktivist eylemin gündelik hayata daha derinden nüfuz edebileceği yönündeydi. Ertesi sene kültür-sanat çerçevesindeki etkinliklerin sayısı oldukça düşmüştü. Fakat 2008 yılında Lambda ve Hafriyat sanatçı kolektifi işbirliğiyle “Makul” başlıklı bir güncel sanat sergisiyle Lambda’nın kültür çalışmalarında yeni bir çıkış yakalandı ve bu 2010 yılında Sanatoryum’da “Aile Salonu” sergisiyle devam etti.

Üzerine ayrıca konuşacağımız Lambda bünyesinde 2005 yılında kurduğumuz Pembe Radarlar performans grubu da hemen hemen benzer bir ilgi ve yadırganmayla karşı karşıya kalmıştı.

Lambda örneği üzerinden tartışırsak Türkiye’de LGBTT aktivizmiyle sanat arasındaki bu gerilimli ve kesintili ilişki hakkında ne düşünüyorsun? Sence bu gerilimin kaynağı nedir?

E.P.D.: Burda aktivistler derken tabi bu aktivisler içerisinde sanatçı olan aktivistler de vardı. LGBTT’de tek bir aktivist modeli yok. Sanırım buradaki temel mesele neye yöneldiğin, neyi hedeflediğinle ilgili bir mesele. Benim gördüğüm LGBTT mücadelesi henüz ortak bir şekilde hedef koyacak ve hedefi gerçekleştirmek için strateji geliştirecek bir olgunluğa erişmedi. Daha çok güncel, günlük olaylar karşısında tepkiler geliştiren bir örgütlenme biçimi. Yani aslında uzun soluklu bir öngörüler yok. Kişilerin olabilir ama kurumsal örgütlülük çerçevesinde “üç, beş, on sene sonra şöyle şeyler yapacağız, hedefimiz şu” gibi bir strateji yok. Geriye baktığımızda sorunun büyük nedenlerinden bir bu. Bu anlamda ne politikayı, ne siyaseti, ne de sanatı bir strateji olarak ele almak gibi bir durum yok henüz. Böyle olmayınca sanatla uğraşan aktivistler ve diğer alanlardaki aktivistler aslında kendi

alanları içinden günlük politika çerçevesinde kalıyorlar. Kendi alanlarından çıkamayınca da baktığında hem aktivistlerin sanata dair getirdikleri eleştiri, hem de sanatçıların aktivistlere dair eleştirileri aslında her iki tarafın da haklılıklarını içeriyor. Çünkü herkes kendi konumundan konuşuyor. Aslında her iki tarafın ileriye dönük bir stratejiyi birlikte kurması gerekiyor. Bu kendiliğinden gerçekleşebilecek de olabilir ama geçmişe baktığımızda öyle bir kendiliğindenliğin olmadığını, görüyoruz.

Aynı şey politika için de geçerli. Politikaya dair de bir strateji eksikliği var. Bir yandan aktivistler politikayla ilgili mücadele ettiklerini düşünüyorlar ama içinde kayboluyorlar. Aynı şeyin sanatçılar içinde geçerli olduğunu düşünüyorum. O büyük fotoğrafı görmek için fazla heveskâr olmadıklarını düşünüyorum. Öyle olunca da bu iş biraz çekişmeye, gerilime neden oluyor. Aslında gerilimin nedeni aslında kimsenin bulunduğu konumu terk etmemesi ve ortaklaşa iş yapma iradesini göstermemesi. Bunun için kafalarında bir tahayyül olmaması. Sanatçılar politika ve siyaseti çok fazla tanımıyor, aktivistler de sanatın gündelik hayatla ilişkilendiremiyorlar. Bu bir tartışma süreci meselesi. O yüzden bu kesintiler ve gerilimlerin olmasını doğal buluyorum.

Aslında bu tam da Queer’la ilgili bir mesele. Ben nasıl geyliğimden vazgeçmemek gibi muhafazakâr bir çizgiye kayma pozisyonundaysam, aynı şey sanatçı için de geçerli. Sanatçı da üretiminde kendi değerlerini ilkelerini değişmez olarak görür, sanatın ve yöntemin bu çerçevede olduğuna dair bir değişmezlik kuralı getirirse, bu sanatçı için de muhafazakâr bir konum olur. Biraz politik kültürle ilgili bir mesele. Ne kadar çok tartışılır, ne kadar kafa yorulur, ne kadar yeni alanlara inisiyatif verilirse, bu alan muhtemelen o kadar zenginleşecek.

Ö.E.: 2005 yılında kurduğumuz ilk adıyla Pembe Fahişeler sonradan Pembe Radarlar olarak devam ettiğimiz performans-gösteri grubundan bahsedelim. 2005-2006 arasında dört gösteri gerçekleştirmiştik:

- 2006 Transit İstanbul Doğaçlama Günleri, Gelişigüzel Günü, Hazavuzu ve Pembe Radarlar, “Annembabambabamannem”
- 2006 Bohem Cafe, Pembe Radarlar, “Mehmet için 2 Dans”
- 2005 Be Club, Pembe Radarlar – “3+1”
- 2005 Daire A, Pembe Radarlar – İlk Gösteri

Kadrosu değişken olsa da etkinlikleri Lambda çevresiyle sınırlı kalmış 5-7 kişilik bir gruptu. Kurulmadan önceki ilk konuşmaları hatırlıyorum. Böyle bir grup kurma fikri sende nasıl uyanmıştı? O zamana kadar aktivist olarak siyasi politik söylem ve eylemlilik üzerinden çalışmalarına devam ederken seni bu türden bir eyleme sevk eden neydi?

E.P.D.: Aktivist olarak seçtiğimiz yöntemlerdeki tek düzelik sanırım. Sokağa çıkıp eylem yapmanın gerginliği bazen biraz fazla oluyor sanırım. Polis muhatabı var, sokaktaki insanlar var. Hakikaten gergin bir dünya var dışarıda. Bununla birlikte LGBTT'lerin de kendi içinde tektipleşmesi sorunu var. Ve de eğlencelerin tektipleşmesi. Gittiğimiz gey barlarda da şovlar oluyor ama hepsi taklide dayalı. Taklit ve performans farklı şeyler. Bir de bunu iş olarak yapıyorlar ve bu taklit şovlar çok da Anadolu kokuyor tabi. Bu toprakların kültüründe zaten erkeğin kadın kıyafeti giyip sahnede şarkı söylemesi var. Zenne karakteri, sonra Huysuz Virjin bunu yıllarca yaptı.

Mesele aslında kadın taklidi yapmak değil, erkekliği bozmaktı. Kendimi ne kadar bozabilirim meselesiydi.

Ö.E.: Kostümlerimizin pek de tanımlanabilir bir tarafı yoktu.

E.P.D.: Gayet rüküştük. Uyum gözetmediğimiz gayet ortadaydı.

Ö.E.: Zaten bir kostüm havuzumuz vardı. Lambdalı travestilerden kıyafet ve makyaj malzemesi toplayıp, hepsini birbirine karıştırıp giyiyorduk.

E.P.D.: Orda yok göbeğim çıkmış, şu uymamış gibi bildik estetik yargılarla bir derdimiz yoktu. Bir sahne durumu ve eğlence var ve o kıyafetlerle daha rahatsın.

Ö.E.: Sokakta yapılan eylemin gerginliğinden bahsettin ama başka bir kılığa ve performansa girişmek, kendi ezberini bozmak, kendine sürpriz yapmanın da başka bir gerilimi var. Bir de bunun karşıdan algılanışı var. Bu kadar rüküşlük ve bu kadar bozulmuş bir erkeklik görüntüsü, o eğlence mekânındaki LGBTT'leri de ayrıca geriyor. O zaman bizim aldığımız tepkiler bu şekildeydi: "...ya siz ne yapıyorsunuz

böyle, nedir bu? Ya doğru düzgün taklit yapacak biri, ya da düzgün kıvıracak biri gelsin.” diyorlardı bize. Bu cidden gergin bir durum.

E.P.D.: Dans etmeyi, şarkı söylemeyi becerememek, ama buna rağmen becermeye çalışır görünmek önemliydi.

Ö.E.: Beceremeyi performe etmeyi yaptığımız. Pembe Radarlar’a gelecek olursak, çalışmaların sürdürülememesi, (örgütlenememe problemi), performansların hamlığı (eylem- performansların tasarımının konuşmalarının sürekliliğinin sekteye uğraması, geliştirilememesi) ve yine Lambda içinden yükselen itirazlar (Ha Za Vu Zu’ndan Güneş ve Güçlü’nün gösterilerden birine katılımının heterofobi üretmesi), grubun başarısız bir girişim olmasının arkasındaki sebeplerden bir kaç diye düşünüyorum. Be Club’da yaptığımız performans aslında bu sebepleri bir arada konuşmamıza yardımcı olabilir. Öncesindeki prova sürecinde bir türlü bir araya gelemediğimiz için performansın iptal edilmesi söz konusuydu. O aşamada Ha Za Vu Zu’ndan Güneş ve Güçlü devreye girerek performansa katılmak istedi ve kadro eksikliğini böylece kapatmış olduk. Böylece süreç yeniden canlandı. Beş kişiydik, provaları tamamladık ve Onur Haftası partisinde performansı sahneledik. Aldığımız tepki ise “Burada heteroların işi ne!” şeklinde oldu. Gey barın, geylerin özel alanı olduğunu ve heteroları orda istemediklerini söylemişlerdi. Güneş’le Güçlü’nün performansı ise tam da “hetero nedir?” sorusunu sorduracak, hatta “iyi ki geldiler” dedirtecek cinsten bir performanstı. Elastik kumaştan tek bir çuval-kostüm içerisinde bir kadın ve bir erkek, suratları bembeyaz makyajlı, durmadan birbirlerini çekiştiriyorlardı. Ayrılmaya mı çalışıyorlar yoksa birleşmeye mi, belli değildi. En sonunda da zaten dengelerini kaybedip yere düştüler. Çok ciddi şekilde komik bir durum var ortada. Orda neler olduğuna gerçekten bakmak yerine durum reddedilmişti.

E.P.D.: Sonuç itibariyle oraya eğlenmeye geliyorlar. Eğlenme biçimlerinde de insanların belli alışkanlıkları var. Kaslı biri çıksın güzel bir şov yapsın, ya da doğru düzgün bir şov olsun gibi bir anlayışları var. Böyleyken karşılına becerilemediğini düşündükleri bir performans çıkınca böyle söylemeleri doğal gibi görünüyor. Ama zaten bu tartışmayı başlatmak buradaki ince nokta. Becerememenin neyi ihlal ettiği önemli. Alışkanlıkların dışında bir şey var orda. O yüzden bu tepki de pek de garip değil.

Bu bir başarısızlık mıdır? Dört tane performans yapabilmiş olmayı ben pek başarısızlık olarak nitelendirmiyorum. Nerden kurduğuna bağlı bu ilişki. Sanırım sen biraz süreklilik arıyorsun. Ben bunun pek süreklilik meselesi olduğunu düşünmüyorum. Dört performans yapabilmek bile iradeden çok kendiliğindenlikle gerçekleşti. Belki hepsini ayrı ayrı incelemek gerekir. Sürekliliğin olamaması zaten Queerin doğasında olan bir şey.

Ö.E.: O zaman şöyle düzelteyim söylediğimi; süreklilikten benim kastım, bir şeyin başka bir şeye doğru evrildiği bir süreç. Pembe Fahişeler olarak başladık ama sonra Pembe Radarlar olarak devam ettiğimiz birinci kırılma. Her performansın yapısında da_dediğin gibi ayrı ayrı incelersek_ kaymalar var. Demek istediğim Pembe Radarlar'ın bitmesi ama başka bir şeyi, bir grubu, bir durumu tetiklemesi. Bahsettiğim süreklilik kırılmalarla, düzensizliklerle, çatallanmalarla ilerleyen bir süreklilik. Bir istikrardan bahsetmiyorum aslında. Bir hafızayı meydana getirecek birikimin parçalarından bahsediyorum.

E.P.D.: Sen kendi görüşüne göre bir istikrar modeli kuruyorsun-sanatta ya da kimlikte. LGBTT hareketinin nereye gideceğine dair bir istikrardan bahsedemem. Geçmişe dönüp baktığımda yapılan işlerin bazılarında süreklilik olmuş, bazılarında süreksizlik olmuş. Süreksiz olup iyi olanlar var, sürekli olup kötü olanlar var. Bir grup üç performans yapıp bırakabilir ama bir grup ömür boyu devam edip farklı işler çıkartarak de sürdürebilir. Tek tek her performansın neye denk düştüğü önemli aslında. Tek tük olması veya kurumsal bir kimlik altında sürdürülmesi, tercih meselesi. Performansın niteliğiyle ilgili olduğunu düşünmüyorum. Bütün bu süreksizlikler, süreklilikler ve farklılıklar bir kültür oluşturuyor aslında. Bu anlamda LGBTT hareketi Queer performatif yapılarını kendi bünyesinde barındırıyor. Cinsellikten tut, sokak eylemlerine, diğer toplumsal hareketlerle ilişkilerine, kendi içindeki eğlence anlayışına kadar_parçalı da olsa_ bunu ortaya koyabiliyorlar. Bu anlamda süreci yönlendirmek ne kadar yapılmalı veya yapılmamalı meselesi tartışılır bir konu.

ÖZGEÇMİŞ

Ş. Özgür Erkök

Doğum tarihi	15.05.1981	
Doğum yeri	Ankara	
Lise	1995-1999	Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
Lise	1994-1998	Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yarı Zamanlı Klasik Gitar Ana Sanat Dalı
Lisans	2000-2005	Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Yüksek Lisans	2007-Devam ediyor	YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Kişisel Sergiler

2009 “Sakınımlı Birikinti”, Hafriyat Karaköy, İstanbul, TR

2008 “Kararlı ve Uyduruk” Ev Sergisi, İstanbul, TR

Grup Sergileri ve Festivaller

2011 “Destroy İstanbul”, Neurotitan, Berlin, DE

2011 “Ateşin Düştüğü Yer”, Depo, İstanbul, TR

2010 “Traces from iaab”, Dock, Basel, CH

2008 “Becoming Istanbul”, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt, DE

2008 “The City and the Conflict Video-Art Screening - EMAA”, Kıbrıs, CY

2007 “İşleyen Mekan”, Pera Museum, İstanbul, TR

2006 “İstanbul Defterdarları 2”, Tütün Depqosu, İstanbul, TR

Performanslar

2010	“Otozit-Parazit”, Neues Kino, Basel, CH
2010	“Otozit-Parazit”, Salon Daguerre, Brno, CZ
2010	“Otozit-Parazit”, Luzia, Berlin, DE
2010	“Otozit-Parazit / Playback Sunum”, “Pilot 002”, Kaserne, Basel, CH
2009	“Tepki Kaçağı”, Dogzstar, İstanbul, TR
2008	“Tak-Topuk”, “Pilot 002”, Kaserne, Basel, CH
2008	“Arkadan”, Fortsettelse – Bistro Aldo, Les Halles de Schaerbeek, Brüksel, B
2008	“Arkadan”, Cuba Nova, Münster, DE
2007	“Tak-Topuk”, Art and Gender, Studio Live, İstanbul, TR
2007	“3 Parça”, Performance Time International Performance Festival, Galataperform, İstanbul, TR
2006	“3+1”, Pembe Radarlar, Be Club, İstanbul, TR

Seçilmiş Ha Za Vu Zu Sergi ve Performansları

2011	“Re-Locate”, Plovdiv, Atina, Üsküp, Prizren, Priştina
2010	“Fikirler Suça Dönüşünce”, Depo, İstanbul, TR
2009	“Bugün Kimin İçin Artık Çok Geçtir? – Between Stamp and Mars”, Frac Pays de la Lorie, Nantes, FR
2009	“10. Uluslararası Lyon Bienali”, Lyon, FR
2009	“Baltık Triennial”, Urban Stories, CAC, Vilnius, LT
2009	“Different Similarity – End Game”, Gallery Loop, Seul, KR
2008	“Culturescapes”, Zürih / Basel / Bern, CH
2008	“Interchange”, Mercy’s Liverpool Bienal Sergisi, Liverpool, UK
2008	“Save As”, Triennale Bovisa, Milano, IT
2008	“0090”, Lokaal 01, Antverp, B
2008	“Son Şeyler”, Westfälischer Kunstverein, Münster, DE

- 2007 “10. Uluslararası İstanbul Bienali”, Antrepo No:3, İstanbul, TR
- 2007 “Seslendiriliriz”, Galerist, İstanbul, TR